



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

- + *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.
- + *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.
- + *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.
- + *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página <http://books.google.com>



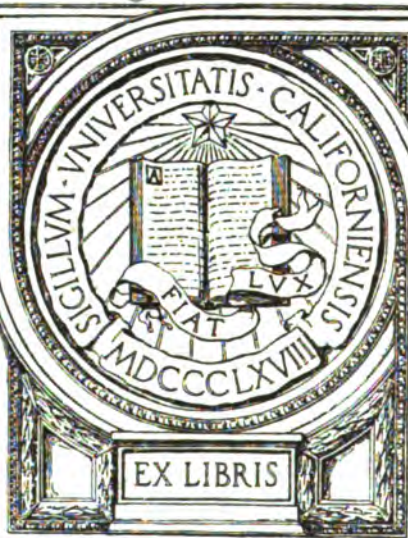
ФБ 36 283

КНИЖНИ
ПРОЕКЦИОНА

ВЪВЕДЕНИЕ
ОБЩО СЪВЕЩАНИЕ
ОБЩО СЪВЕЩАНИЕ
ОБЩО СЪВЕЩАНИЕ
ОБЩО СЪВЕЩАНИЕ

GIFT OF

J. C. Cebrian



EX LIBRIS





ELEMENTOS DE ARQUEOLOGÍA
Y BELLAS ARTES

ELEMENTOS
DE
ARQUEOLOGÍA
Y BELLAS ARTES

PARA USO DE UNIVERSIDADES Y SEMINARIOS

POR EL

R. P. FRANCISCO NAVAL,

Sacerdote de la Congregación de Misioneros
Hijos del Inmaculado Corazón de María



Segunda edición, ilustrada con profusión de grabados,
corregida, aumentada y considerablemente mejorada. Obra de
texto en muchos Seminarios Conciliares, en Universidades y
en Colegios de Religiosos.

«Cogitavi dies antiquos».
Psal. LXXVI, 6.



SANTO DOMINGO DE LA CALZADA
IMPRENTA Y ENCUADERNACIÓN DE JOSÉ SAENZ
1904

N5300

N34

**Es propiedad.—Queda hecho
el depósito que la ley
determina.**

NO VINU
ANOTADO

VENERABILI. SERVO. DEI
ANTONIO. MARIAE. CLARET

PRAECLARISSIMO. ANTISTITI. HISPANIARVM. APOSTOLO
ACADEMIARVM. SODALITATVM. PIARVM. FVNDATORI

DOCTRINA. VIRTUTE. LABORE. PLVRIMO

DE. RELIGIONE. ARTE. SCIENTIA

OPTIME. MERITO .

HOC. IN. PIGNVS. AMORIS. AC. REVERENTIAE

EXIGVVM. OPVSCVLVM

MINIMVS. INTER. ALVMNOS

EIVS. PRAEDILECTAE. CONGREGATIONIS

OFFERT. DICAT. CONSECRAT

249963

ÍNDICE GENERAL

Págs.

◀CORRECCIONES Y ADICIONES	IX
PRÓLOGO-CENSURA.	XIII
APROBACIÓN.	XVI
NOCIONES PRELIMINARES.	1

PRIMERA PARTE

PARTE TEÓRICA

•CAP. I. El Arte y la Belleza artística.	17
» II. Clasificación de las Artes.	34
» III. Teoría de la Arquitectura.	39
» IV. Elementos Arquitectónicos.	48
» V. Teoría de la Escultura.	74
» VI. Teoría de la Pintura.	80
» VII. Elementos de ornato.	87
» VIII. Conservación de los monumentos arqueológicos.	96

SEGUNDA PARTE

PARTE HISTÓRICA

SECCIÓN PRIMERA

ARQUITECTURA

•CAP. I. Proto-historia.	109
» II. Arquitectura oriental antigua.	118
» III. Arquitectura clásica.	144
» IV. Arquitectura cristiana primitiva.	161
» V. Estilo oriental cristiano.	178
» VI. Estilo Románico. Período de formación.	187
» VII. Estilo Románico. Períodos segundo y tercero.	206
» VIII. Estilo Románico regional de España.	226

» IX. Estilo ojival.	251
» X. Estilo ojival en España.	278
» XI. Estilos arábigos.	301
» XII. Estilos del Renacimiento.	311
» XIII. Estilos contemporáneos y ojeada retrospectiva.	329

SECCIÓN SEGUNDA

ESCULTURA Y PINTURA

CAP. I. Historia de la Escultura.	338
» II. Historia de la Pintura.	365
» III. Simbología cristiana.	396
» IV. Iconología.	

SECCION TERCERA

ARTES Suntuarias

CAP. I. Mobiliario.	437
» II. Indumentaria sacra.	481

PARTE TERCERA

PARTE LITERARIA

CAP. I. Cronología.	503
» II. Paleografía general.	514
» III. Epigrafía.	555
» IV. Bibliología.	588
» V. Diplomática.	603
» VI. Sigilografía.	612
» VII. Numismática.	618
» VIII. Heráldica.	657
APÉNDICE I. Diccionario de siglas.	687
» II. Abreviaturas usadas en la Edad Media.	693
» III. Diccionario geográfico de monumentos.	697
» IV. Índice alfabético de términos y asuntos.	703
» V. Catálogo de Autores.	716

CORRECCIONES Y ADICIONES

Página.	Linea.	DICE.	DEBE DECIR.
11	18 y 19	los pretendidos	los verdaderos ó pretendidos
17	1	ARTÍCULO	CAPÍTULO
55	7	<i>Atlante</i>	<i>Atlante</i>
116	2	Mallorca	Baleares
"	5	Isla	Isla de Menorca
128	11	139	185
144	26	Pasargada	Pasargada
145	18	ó de rebajar	ni rebajarse
280	3	mismo referido	mencionado estilo
241	17	la de Sta. María en Ca-	
		rrión de los Condes	(<i>suprimase</i>)
"	28	Usillos	Husillos
273	30	con 154	con 145
283	36	(siglo xv)	(siglo xv);
522	27	negros (<i>en algunos ejemplares</i>)	nómadas
567	15	xviv.	xxiv.
"	n.º 8, lín. 4	Lucilia	Lucilia Paterna
568	penúlt.ª	xv—	xv=
589	26	<i>scriptorias</i>	<i>escriptorias</i>
606	15	Alfonso X.	Fernando III.
617	18	360	678
"	19	614	615
627	12	397	387
694	34	detursendus.	detursenus.

Pág. 381.—De más remota fecha que la estampa de San Cristóbal es la de la Sma. Virgen, rodeada de cuatro Santos, que se guarda en el Museo de Bruselas y data del año 1418: se considera hoy como la de mayor antigüedad entre las de fecha conocida. La más antigua entre las españolas, de fecha cierta...

guárdase en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional y data del año 1488; fué grabada por Fray Francisco Domenec, y contiene, entre otras, las figuras de los 15 Misterios del Rosario. Además, existen grabados xilográficos en los primeros libros impresos.

Pág. 423.—La escultura más antigua que representa á la Inmaculada Concepción de María, parece ser la de nuestra Señora de Linares en Córdoba, cuya existencia consta desde principios del siglo XIII: en ella se ve figurada la Sma. Virgen con un pie sobre la cabeza de serafín y una media luna. (V. la obra de la *Inmaculada Concepción*, por el P. GRAVOIS, trad. y adic. por D. VICENTE CALATAYUD, Lérida, 1888, página 234). En los dibujos de los fondos de vasos vítreos hallados en las Catacumbas (pág. 418) se descubren muy significativas alusiones al misterio de la Inmaculada y que probablemente son verdaderas figuras ó símbolos del mismo: se representa en ellos á la Sma. Virgen María en actitud *orante*, rodeada de flores, árboles é inocentes palomitas, como si estuviera en el paraíso terrenal y entre las plantas bíblicas que simbolizan la incorruptibilidad y la inocencia (V. P. MELIA, *La Donna benedetta da tutte le generazioni*, Turín, 1876, pág. 89).

Pág. 446.—Los retablos aragoneses, propios de la Capilla Mayor de Catedrales y Colegiatas, se diferencian de los castellanos principalmente en la disposición que se da al sitio donde se guarda el Reservado, el cual está sobre el medallón ó compartimiento de la imagen titular, y tiene acceso por detrás del retablo. Constituye una excepción el altar de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, el cual tiene una forma parecida á los aragoneses, acaso por ser obra del afamado escultor Damián Forment, que labró los principales de la región aragonesa (pág. 346).

Pág. 516.—El documento más antiguo escrito en papel, que se guarda en Europa, no es la carta de Joinville á Luis X y que lleva la fecha de 1315, como afirman Lacroix (*Les Arts*, pág. 435) y otros, sino un Registro notarial, conservado en el Archivo de Génova, que empieza en el año 1154, y otro Registro del año 1274, que se halla en el Archivo de Bolonia; pero más antiguo que ellos, bien que proceda de Oriente, es un tra-

tado árabe de sentencias de Mahoma, escrito en el año 866, hoy en la Biblioteca de la Universidad de Leyden.

El primitivo papel, inventado en Oriente, y que se distinguía por su grosor y blancura (excediendo en esto al de Occidente, fabricado más tarde), cundió desde el siglo IX hasta el XIII, y creíase formado de algodón en rama, como lo suponen muchos historiadores: las observaciones microscópicas, realizadas en estos últimos años sobre auténticos ejemplares, demuestran su composición de pasta de cáñamo y lino. (V. WIESNER, *Die mikroskop: Untersuchung des papiers*, Viena, 1887; KARABACEK, *Das arabische papier*, Viena, 1887).

Pág. 592.—En la última línea del texto deslizóse una omisión importante. Después de las palabras *Pisttrato* (siglo VI a. J. C.), añádase: que pasa por la más antigua de Grecia. La primera biblioteca pública de Roma debióse á Cn. Asinio Polión (38 a. J. C.), quien...

Pág. 598.—El libro de Tortosa, mencionado en la nota de esta página, no es el primero en España, sino en Cataluña, como advierte muy bien el autor allí citado, por más que lo dispute Barcelona. Lo corriente y admitido es hoy que el primer libro impreso en España se hizo en Valencia á últimos del año 1474, por Lamberto Palmart, y fué una colección de versos en honor de la Sma. Virgen, escritos en lengua catalana, si bien el primer libro de fecha cierta es otro que la lleva del 23 de Febrero de 1475, y se denomina *Johannis Comprehensorium*. Después de Valencia, corresponde á Zaragoza la gloria de ser la primera ciudad de España donde se ejerció la imprenta, pues consta que en Octubre de 1475 se acabó de estampar allí un *Manipulus Curatorum* de Guido de Monte Rotherii, por Mateo Flander. Después de Zaragoza están Sevilla y Tortosa.

El bondadoso lector disimulará y suplirá fácilmente otras erratas y omisiones, imposibles de evitar en obras de este género.



PRÓLOGO-CENSURA

La dulce satisfacción que hube de sentir al censurar la edición 1.^a de la presente obra, encabezándola juntamente con sencillo *Prólogo*, sube hoy de punto al hojear las cuartillas que van á constituir la edición 2.^a.

«Triple es, dijimos en la anterior *Censura*, el mérito de la obra, y que puede resumirse en este breve juicio: multitud asombrosa de ideas y pormenores históricos, orden admirable en todas sus nociones, claridad y facilidad en la exposición de sus conceptos».

«Las tres partes en que se divide la obra, con el vastísimo horizonte de cada una, según el Autor las anuncia en la *Introducción ó Nociones Preliminares*, forman un conjunto de ciencias y de erudición tal, que apenas se concibe pueda caber en los estrechos límites de este libro, una suma tan prodigiosa de conocimientos, no vagos ni superficiales, sino determinados, concretos, positivos, concienzudos, como en él se reúnen: basta, para convencerse de ello, hojear rápidamente sus índices y epígrafes».

«Lo más admirable en esta multitud de conocimientos estampados en la obra, es el orden acabado y perfecto que en los mismos preside: nada fuera de su lugar; todo con severa lógica, firme trabazón y hermoso enlace».

«La clarividencia que resulta del reflexivo estudio de todas y cada una de sus páginas, es un efecto necesario de la envidiable naturalidad y sencillez con que están escritas, y del especial estudio que ha hecho el Autor para esclarecer é ilustrar los puntos más difíciles. Los ejemplos que se citan, los modelos que se aducen y las

figuras que se estampan, son lo más á propósito al indicado fin de proyectar clarísima luz sobre las explicaciones científicas y didácticas».

Así escribíamos al encabezar la primera edición de la obra, lejos de suponer que su numerosa tirada habría de agotarse en tan pocos meses como han transcurrido, desde que en Septiembre del año pasado se anunció al público. Después de los encomiásticos juicios que ha merecido de la Prensa; después de la multitud de cartas particulares laudatorias, que el Autor ha recibido; en vista de la grande aceptación que tiene por parte de los Seminarios, adoptándola muchísimos como obra de texto, y teniendo en cuenta los vivos deseos manifestados por sabios extranjeros de tenerla vertida en sus respectivos idiomas, se comprende que no hemos de variar el juicio hecho sobre la edición primera, al recorrer las páginas de esta segunda, sino antes bien mejorarlo en cuanto cabe.

El P. Naval no se ha dormido, sin embargo, sobre sus laureles; sino que ha procurado beneficiar notablemente la segunda edición, supliendo algunas deficiencias de la primera, á la vista del Programa vigente en España para los Ejercicios de oposición á plazas de Archiveros y Bibliotecarios, y poniendo su obrita al nivel de los conocimientos del mundo sabio en cuestiones de orientalismo arqueológico, é introduciendo importantes mejoras en la sección de Arqueología literaria, y aun en toda la obra, junto con el buen acuerdo de insertar al pie de cada capítulo las fuentes donde puede hallarse en mayor copia y abundancia las materias respectivas.

Al título de **ELEMENTOS DE ARQUEOLOGÍA**, que llevaba la edición primera, se añade en esta segunda **Y DE BELLAS ARTES**. Obedece esta adición al reparo que algunos hallaban en aquélla, por tratarse con demasiada extensión las ideas de la Estética y Teoría del Artes, suponiendo

do que así perdía la obra el carácter histórico, que debe ser el dominante en Arqueología, ya que las Bellas Artes sólo pueden mirarse como auxiliares de esta ciencia.

No reparamos en este exceso, más bien que defecto, concedores como éramos del fin que inspiraba la obra, ó sea, el anhelo de hacer germinar y desarrollar en los Eclesiásticos y Seminaristas, y sobre todo en nuestros Colegiales, la afición y el gusto artístico. Era preciso darles aquí las nociones é ideas sobre estas materias, que no han recibido en otras asignaturas de la carrera literaria, y hacerles así concebir elevada estima de estas aficiones; que algunos juzgan desdeñosamente como cosa baladí, propia y exclusiva de gente rara y distraída; causa, á mi entender, de la frecuente y vergonzosa ignorancia que padecen muchas personas dotadas de profundo talento y adornadas con vasta ilustración, y origen del menosprecio en que se han tenido frecuentemente las preciosidades que nos legó la fe de nuestros mayores.

Levanto la pluma en la esperanza de saludar pronto nuevas ediciones, que, dada la ingeniosa actividad del Autor, saldrán avaloradas con nuevos y preciosos datos y con excelentes mejoras.

Córdoba, 16 de Julio del 1904, festividad de Nuestra Señora del Carmen.

ANTONIO PUEYO, C. M. F.

LICENCIA DEL SUPERIOR

En vista del juicio que antecede, gustoso damos nuestro permiso para que se imprima la obra de que en él se hace mérito, obtenida que sea la aprobación del Ordinario diocesano.

Santo Domingo de la Calzada, 2 de Octubre de 1904, festividad del Smo. Rosario.

CLEMENTE SERRAT, *Sup. Gen.*

Censura y Aprobación Eclesiástica

NOS FR. D. GREGORIO MARIA AGUIRRE Y GARCIA.

POR LA GRACIA DE DIOS Y DE LA SANTA SEDE APOSTÓLICA
ARZOBISPO DE BURGOS Y ADMINISTRADOR APOSTÓLICO DE
LA DIÓCESIS DE CALAHORRA Y LA CALZADA, ETC.

Por las presentes, y por lo que á Nos corresponde, concedemos nuestra licencia para que pueda imprimirse y publicarse la obra titulada "Elementos de Arqueología y Bellas Artes,, que ha escrito el Rdo. P. Francisco Naval, de la Congregación de Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María; mediante que de nuestra orden ha sido leída y examinada, y, según la censura, nada contiene que sea contrario al dogma católico y sana moral.

En testimonio de lo cual, expedimos las presentes, firmadas de nuestra mano, selladas y refrendadas por nuestro Secretario de Cámara y Gobierno, en Burgos á diez y nueve de Noviembre de mil novecientos cuatro.

✠ FR. GREGORIO MARÍA, Arzobispo

Por mandado de S. E. Ilma. el Arzobispo, mi Señor:

Dr. Jesús Cortón y Gayoso.

ELEMENTOS

DE

ARQUEOLOGÍA Y BELLAS ARTES

NOCIONES PRELIMINARES

1. **Definición.**—ARQUEOLOGÍA (del griego *logos* y *ar-chaios*, tratado de lo antiguo), es la *ciencia que tiene por objeto los monumentos de la antigüedad*, en cuanto por ellos se descubren las ideas, hechos, costumbres y perfección artística de nuestros antepasados, con la época á la cual se refieren.

La Arqueología es *ciencia*, porque tiene conclusiones propias y ciertas en multitud de casos, siquiera lo sean con certeza moral: su *objeto material* son los *monumentos*, entendiendo esta palabra en sentido lato; su *objeto formal* es el orden que ellos dicen á las ideas y costumbres de la época.

Se entiende aquí por *monumento*, cualquier objeto antiguo en donde se descubra la mano del hombre, y por *antiguo*, lo que es de una época anterior á la nuestra.

Son varias las definiciones que se dan de la Arqueología, pero la mayor parte de ellas pecan por vagas é inadecuadas. No se ha de confundir la Arqueología con la Historia, ya que ésta abraza el estudio de *los sucesos humanos* anteriores y de importancia suficiente para que sirvan de enseñanza á los presentes y venideros; ni con la *Historia del Arte*, porque en ésta no se estudian sino de un modo indirecto y secundario las

ideas y costumbres antiguas y sólo directamente el desarrollo artístico; pero es indudable que todas tres se ayudan en gran manera. Así, pues, un monumento podrá tener valor *histórico*, si patentiza un suceso notable; valor *artístico*, si guarda con perfección las reglas del arte; valor *arqueológico*, si es antiguo y caracteriza la época á que se refiere.

No se objete contra el valor científico dado á la Arqueología la inseguridad ó incertidumbre con que proceden y concluyen los arqueólogos; pues el hecho de que á veces las conclusiones en Arqueología sean sólo probables, no impide que en multitud de otros casos se llegue á la certeza, como así sucede en todas las ciencias humanas; ni se diga que los principios fundamentales de esta clase de estudios son vaguedades y suposiciones arbitrarias, pues cabalmente se apoyan éstos en la inducción legítima, hecha en vista de multitud de observaciones realizadas sobre otros monumentos con datos ciertos é inequívocos de la historia. De ello nos garantiza la crítica histórica, hoy tan adelantada y rígida, que raya en escéptica.

2. Fundamentos de la Arqueología.—Apóyase la Arqueología en monumentos ó documentos ciertos, los cuales, una vez conocidos, sirven de base para investigaciones seguras respecto de los desconocidos ó dudosos.

Los documentos aludidos, que sirven al arqueólogo como primer punto de partida, se reducen á las inscripciones, dibujos y códices antiguos de autenticidad indubitable, y á las noticias históricas, legadas por escritores de la antigüedad, historiadores y geógrafos, aunque no se conserven sus códices originales, cuando tienen los caracteres de veracidad que la sana crítica les reconoce.

Tratándose de la Arqueología cristiana, dichas noticias se conservan en las Actas de los Mártires, en los Martirologios, Calendarios, Sacramentarios, Itinerarios, *Liber Pontificalis* (reunión de biografías de los Papas de los nueve primeros siglos, desde San Pedro hasta Esteban VI) y en las colecciones epigráficas antiguas, ade-

más de las que nos suministran las fuentes generales de la Historia Eclesiástica (1).

3. **División.**—La Arqueología se divide, por razón del tiempo, en *protohistórica* é *histórica*, según que se refiera á monumentos anteriores á épocas bien deslindadas en la historia, ó que entre de lleno en periodos de ésta. Por razón de su objeto se divide en *religiosa* y *profana*, y aquélla en *bíblica* y *cristiana*, nombres cuyo significado se advierte desde luego. Por razón de la extensión geográfica, puede ser *universal*, *nacional*, *regional*, *local*, etc., como se comprende. Los monumentos que estudia la Arqueología bíblica son todos los que se relacionan con los hechos de la Sagrada Biblia, y los que son objeto de la Arqueología cristiana, pertenecen á la Historia y Disciplina eclesiásticas. En concepto de varios autores no abraza esta última sino los primeros siglos de la Iglesia, hasta el VIII; pero aquí la extendemos tanto como la profana ó civil, comprendiendo una y otra las mismas edades que la Historia.

4. **Ramas que abraza.**—Los monumentos pueden considerarse *preferentemente* en su *parte material*, modificada por la mano del hombre, ó en su *parte formal*, constituida por la idea que envuelven ó expresan. En el primer caso tenemos la Arqueología de la *forma plástica*; en el segundo, de la *forma ideal y literaria*. Cada una de estas grandes ramas de la Arqueología se subdivide, á su vez, en otras, que pueden ser *principales* ó *secundarias*.

En la primera forma están como *principales*: la *Arquitectura*, que estudia las construcciones; la *Escultura*, que versa acerca de las representaciones humanas por

(1) V. Marucchi (Horacio), *Éléments d' Archéologie Chrétienne* t. I., págs. XV y sig., Roma, 1899. Para fuentes de la Arqueología española, véase á Emilio Hübnér, *Arqueología de España*, Barcelona, 1888, que admirablemente las examina en especie.

la materia corpórea en sus tres dimensiones; la *Pintura*, que se ocupa en dichas representaciones verificadas sobre una superficie con trazos y colores. Son como *secundarias* en la forma plástica las que se refieren á las llamadas *artes industriales y suntuarias*, entre las cuales figuran la *Indumentaria*, que trata de los vestidos; la *Cerámica* y la *Vitraria ó Vidriería*, de las obras de barro y vidrio respectivamente; la *Musivaria*, de los mosaicos; la *Orfebrería*, de los utensilios y adornos trabajados con metal precioso; la *Eraria ó Broncería*, ídem de bronce; la *Cerrajería*, ídem de hierro; la *Tormentaria ó Armería ó Panoplia* trata de instrumentos bélicos: la *Gliptología* estudia los grabados en cuños y gemas ó piedras preciosas; la *Dactiliología* trata de anillos y piedras preciosas; la *Eboraria*, de marfiles artísticos.

Bajo la segunda forma se cuentan como principales: la *Iconología*, si estudia la idea expresada con imágenes; la *Simbología*, si la idea se representa con símbolos ó emblemas; la *Paleografía*, cuando la idea se expresa con letras ó signos; y si éstos representan inmediatamente, no ideas, sino tonos, y por medio de éstos las ideas y los sentimientos, resulta la *Música*.

La *Paleografía* se subdivide en *Epigrafía*, cuando estudia las inscripciones lapidarias; *Paleografía propiamente dicha*, si examina los caracteres de letra; *Bibliología*, si considera los códices y libros de todas clases; *Diplomática*, cuando versa sobre documentos, cuyo valor critica. Subordinadas á la *Iconología*, *Simbología* y *Paleografía*, y participando del carácter de todas tres, se hallan la *Esfragística ó Sigilografía*, que examina los sellos de los documentos; la *Numismática*, que estudia las medallas y monedas antiguas, y la *Heráldica*, que entiende en blasones ó escudos nobiliarios. Por fin, puede considerarse como extensión ó aplicación de algunas de las precedentes ramas, la *Lipsanología*, que

tiene por objeto el examen de la autenticidad de las reliquias antiguas de los Santos y es un resultado de la Paleografía, Simbología, etc.

Llámanse *lipsanoteca* la caja que contiene reliquias; *dactilioteca*, la colección de anillos y gemas labradas; *gliptoteca*, la colección de gemas grabadas; *pinacoteca*, algún Museo de pinturas.

Adviértase, de paso, que las divisiones y definiciones dadas á las ciencias comprendidas en todo este número tienen su valor consideradas como ramas de la Arqueología; pero, tratándose de muchas de ellas como *artes*, han de agruparse y definirse de otro modo, según se verá en el segundo capítulo de esta obra.

5. **Método que debe seguirse.**—Como en todas las ciencias, no es lo mismo el método de *invención* que el de *exposición* en la Arqueología. Se inventa la ciencia examinando, comparando é induciendo principios ó leyes que presiden al lenguaje de los monumentos; mas para exponerla ó desarrollarla en un tratado con orden, se presentan á la vista dichos principios, que son aquí los caracteres generales de los monumentos según la época, regiones y escuelas, y se hacen las aplicaciones á los nuevos monumentos que se descubran, y se descifra su lenguaje mudo. Para ofrecer con claridad á la vista del estudioso los referidos caracteres, se exhiben modelos reales ó figurados que los contengan. De aquí la necesidad de una buena colección de grabados representativos de típicos monumentos en las obras de este género.

Aun así, no se logrará exponer fundamentalmente la ciencia, ni siquiera tendrá la Arqueología el carácter de tal, y menos se apreciará el valor ó mérito del monumento de que se trate, si no precede el estudio teórico al histórico en la exposición de la doctrina arqueológica. Y como son objeto de la Arqueología las obras del

arte antiguo, sobre todo de las Bellas Artes, de aquí la necesidad de comenzar los estudios arqueológicos por la Teoría del Arte en general y por la Estética, si se quiere proceder con método y poseer á fondo la asignatura. En suma: á la Arqueología debe preceder el estudio teórico de las Bellas Artes, y por esto hemos unido ambos estudios en esta obra.

6. Historia de la Arqueología.—Considerada la Arqueología como ciencia ó conjunto ordenado de conocimientos relativos á los monumentos de la antigüedad, su historia empieza con el Renacimiento italiano en el siglo xv; pues, aunque antes de dicha época y aun en tiempos muy remotos se reunían y coleccionaban las preciosidades artísticas y otros monumentos arcaicos é históricos, era más bien la curiosidad ó la ostentación el móvil de los coleccionistas, y cuando algún estudio científico mediaba en semejantes casos, era por demás parcial é incompleto. .

El afán de los artistas del Renacimiento por suscitar el gusto y la cultura artística de Grecia y Roma, dió por resultado, con el estudio de la antigüedad, la creación de la ciencia arqueológica. Haciendo ahora caso omiso de los artistas aludidos, fueron célebres epigrafistas en el siglo xv, Poggio Bracciolino, humanista de la corte del Papa Martino V; Maffeo Veggio, canónigo de San Pedro en tiempo de Nicolao V; Nicolás Nicoli, padre de la Arqueología; Pomponio Leto, fundador de la Academia Romana, y Pedro Sabatino, á quien se atribuye la gloria de haber sido el primero que presentó una colección metódica de inscripciones antiguas (1).

El siglo xvi comunicó á los sabios agitación febril para revolver y estudiar los monumentos antiguos, y en él puede reconocerse el verdadero comienzo de la Arqueología Cristiana con las exploraciones científicas de las Catacumbas. El primero, á quien se atribuye con justicia este mérito, fué el español dominico P. Alfonso Chacón, el cual estudió las Catacumbas de la *Via Salaria*, descubiertas fortuitamente en

(1) Marucchi, *Éléments*, tomo I, pág. xxi; César Cantú, *Arqueología*, §. 11, pág. 402.

el año 1578 (1). El Cardenal Baronio y Antonio Bosio, siguiendo las huellas y los consejos de San Felipe Neri, trabajaron asimismo en el referido estudio: Bosio mereció entre los sabios el renombre de *el Colón de las Catacumbas*. Y entre los muchos arqueólogos que sobre diferentes ramas de la Arqueología brillaron en el mismo siglo, descuellan el agustiniano Onofre Panvinio, primer autor del tan celebrado *Corpus Inscriptio-num*; el Arzobispo de Tarragona D. Antonio Agustín, verdadero fundador de la Numismática española; el insigne epigrafista Ambrosio de Morales; el eminente analista Jerónimo Zurita (2) y otros, mayormente los arqueólogos de la corte de los Médicis en Florencia.

Continuando los estudios arqueológicos en el siglo xvii, se hicieron célebres: el P. Aringhi, de la Congregación del Oratorio, en investigaciones sobre las Catacumbas; en Epigrafía, Gruter y Muratori; en interpretación de jeroglíficos, el Padre Kircher, y en varias disquisiciones arqueológicas de España, Suárez de Salazar, Rodrigo Caro, Vázquez Siruela, el Marqués de Mondéjar y Vicente Juan de Lastanosa, notable numismático.

El siglo xviii nos ofrece un Boldetti, un Buonarroti y un Bottari en el estudio de las Catacumbas, un Mabillon en pormenores históricos, un Montfaucón, un Fabretti y un Finestres en Epigrafía; un Pérez Bayer y un Luis José Velázquez en Numismática, en la cual brilla entre todos, como príncipe, el clarísimo P. Flórez; un Marcos Burriel y un Andrés Merino, jesuitas, en Paleografía, y un Masdén S. J., en varias antigüedades de España. En Arqueología artística obtuvieron gran celebridad Winckelmann y D' Agincourt.

Pero el siglo xix fué, en verdad, el siglo de oro de la Arqueología, tanto sagrada como profana. Entre los críticos de

(1) *Boletín de la Academia de la Historia*, tom. XXIX, páginas 237-253.— *La Revista Razón y Fe*, t. VI, pág. 523.— Armellini, *Le Catacombe Romane descritte*, part. I, c. XIII, Roma, 1880.

(2) Para formar el catálogo de arqueólogos españoles y de sus obras desde principios del siglo xvi á primeros del xix, véase á Menéndez Pelayo, *La Ciencia Española*, 3.ª edic., t.º III, páginas 331-345, Madrid, 1888.

mejor gusto brillaron en él los italianos Quirino Visconti y Bartolomé Borghesi: cultiváronse y se extendieron todas las ramas de la ciencia arqueológica, creándose además otras nuevas, y organizándose Museos y Academias científicas. Al Egipto dirigieron sus miradas escudriñadoras los Champollión, Lepsius, Rougé y Mariette; á la Asiria, Grotefend y Lassen, Botta, Layard y Smith; á una y otra región, los Rawlinson, Lenormant y Maspero, seguidos de una pléyade numerosa de orientalistas: las antigüedades griegas y romanas y las de India y América se han investigado con acierto por multitud de sabios de todas las naciones cultas, remontándose al origen de todas ellas y creándose la Protohistoria. De la Arqueología cristiana ha sido meritísimo paladín el Comendador Juan B. de Rossi, precedido del P. Marchi, jesuíta, y seguido del P. Garrucci, de Armellini, Stevenson y Marucchi, todos exploradores de las Catacumbas. Al estudio del arte cristiano en la Edad Media se han consagrado, entre otros muchos, Caumont, Kicherat, Ruskin, Viollet-le-Duc y Lé Blant, sobresaliendo éste con el eximio Hübner en Epigrafía, y secundándoles muchos estudiosos y aficionados. En Numismática son muy conocidos los nombres de Mionnet, Sabatier, Cohen, Heiss, Delgado, Zóbel, Campaner y otros. En el estudio del arte español antiguo se han ocupado con brillantes resultados los fecundos escritores D. Pedro de Madrazo, don Aureliano Fernández Guerra, D. Juan de D. de la Rada, don José y D. Rodrigo Amador de los Ríos, entre otros innumerales.

Lo que más ha contribuido á la propagación de tan activo movimiento arqueológico son, sin duda, las *Academias* y *Sociedades* históricas, geográficas, artísticas, arqueológicas y excursionistas, fundadas en los últimos siglos en todas las naciones cultas, á una con las publicaciones periódicas emanadas de los referidos centros, y las colecciones y Museos de Arqueología que tanto se han multiplicado y enriquecido en nuestros tiempos.

Las *Academias*, en este concepto, más notables son en el extranjero las de Londres, París, Berlín, Gotinga, Leipzig, Bruselas, Roma, Turín, Nápoles y Calcuta. En España figuran

la *Real Academia de la Historia*, fundada en 1735 y aprobada por Real cédula en 1738; la *Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, fundada en 1752, aunque su actual denominación data de 1873; las Academias de Bellas Artes de Zaragoza (desde 1792), de Barcelona, Granada y Sevilla (todas desde 1819), la de Valencia desde Fernando vi, y otras.

Los *Museos arqueológicos* de mayor celebridad é importancia son; el *Británico* en Londres; el de *Louvre* y el de *Cluny* en París; los de Berlín, Munich y Dresde en Alemania; los de Florencia, Turín, Nápoles y Roma en Italia (en Roma, el del Vaticano, el Lateranense, el Capitolino y el Kircheriano); el Nacional y el de Pinturas del Prado en Madrid; el Nacional de Méjico; el de Gizeh en Egipto, con otros muchos en todas las naciones civilizadas. En España son importantes, además de los dichos, el de la Academia de la Historia, el Episcopal de Vich, los provinciales y locales de Barcelona, Córdoba, Sevilla, Tarragona, Burgos y demás provincias, con otros de propiedad particular en varias localidades.

7. Utilidad é importancia de la Arqueología.—Abarcando los estudios arqueológicos el vastísimo campo que hemos dado á conocer al enumerar las ramas en que se divide el árbol de esta ciencia, se vislumbra desde luego su importancia. La Arqueología ha sido y es un auxiliar poderosísimo de la Historia, una fuente riquísima de restauración y progreso en el Arte, y un fortísimo apoyo de la Religión y, por lo mismo, de la Iglesia Católica.

Efectivamente: ha merecido bien de la Historia, porque ha fijado con exactitud buena parte de la Cronología, ha descubierto muchos acontecimientos ignorados, ha unido y relacionado entre sí muchos otros que los separaban infranqueables distancias é inapeables lagunas, ha rectificado gran número de errores históricos y perfeccionado la Crítica de la Historia, ha creado la Protohistoria, la Asiriología, la Egiptología y otras ramas de la Historia de la humanidad, que se desconocían

casi por completo. La Arqueología ha dado al Arte abundosas fuentes de inspiración, modelos acabados de buen gusto, é importantísimas lecciones sobre la manera de construir con solidez, economía y elegancia, comparando unas con otras las diferentes producciones artísticas de todos los tiempos, y observando su duración ó estabilidad, su conveniencia y proporción con el fin á que se destinan y demás circunstancias. La filología, la poesía, la música y las artes industriales deben á la Arqueología muchos elementos de su actual desarrollo.

Pero sobre todas, la Religión ha recibido de esta ciencia el homenaje de sumisión, apoyo y defensa que puede prestar la acción humana á la institución divina. En corroboración de las Santas Escrituras del Viejo Testamento han hablado la Protohistoria, la Asiriología, Palestinoología y Egiptología de un modo terminante y elocuente; en defensa de muchos dogmas y de las prácticas disciplinares primitivas, semejantes en su fondo á las actuales, han salido todos los descubrimientos de las Catacumbas con otros de la misma época, en multitud de lugares del mundo entonces civilizado; el culto de los Santos, por ejemplo, la práctica de los Sacramentos y la primacía del Romano Pontífice, han sido victoriosamente demostrados contra los protestantes por la Arqueología, y esta ciencia, como ninguna otra, ha contribuido al brillo y esplendor de la Iglesia Católica, demostrando cómo por ésta se han renovado y vivificado todas las Bellas Artes, y nunca fuera de ella han recibido esa inspiración de lo sublime que las hace rayar en lo divino. Suprimanse, si no, de la Arqueología todos los monumentos religiosos, y se habrá dado muerte á la ciencia arqueológica y desaparecerán al momento las Bellas Artes de verdadero nombre.

En vista de lo dicho, no es de admirar el empeño de los Sumos Pontífices y de los Prelados de la Iglesia en

crear Museos arqueológicos y en proveerlos de elementos copiosos, aun á costa de grandes sacrificios; en abrir cátedras y en estimular á los artistas y escritores á que trabajen y empleen sus habilidades en tan fecundo é interesante objeto; en promover descubrimientos y restauraciones costosísimas en los venerables restos de la antigüedad cristiana, y en velar sobre la conservación de los confiados á su custodia por las generaciones que nos precedieron.

Por esto se hace indispensable un libro de "Arqueología en manos de la juventud estudiosa y de los Señores Párrocos y Encargados de Iglesias; pero tal, que sea completo en su género y llene las condiciones de claridad, brevedad, precisión, universalidad de conocimientos apropiados á su clase, orden, solidez y perfección, y que forme el buen gusto artístico, y sirva para conocer el mérito de las antiguas producciones del arte, y para dirigir las pequeñas restauraciones que, tal vez, hayan de hacerse en ellas, y para saber alternar con los pretendidos sabios del día que se precian de estéticos, amantes de lo antiguo y versados en Bellas Artes.

No nos lisonjemos de haber conseguido estos fines con la presente obrita; pero tal ha sido nuestro propósito. Y aunque haya otras buenas y, sin duda, mejores obras para el caso, no dañará la abundancia.

8. Plan de la obra.—Quien haya seguido paso á paso la idea expuesta en los precedentes números, y tenga en cuenta el carácter elemental de esta obra, y se haga cargo de la necesidad que hay de simplificar las ramas de la Arqueología, tratándose de un libro de texto para un breve curso en España, hallará muy racional la división que hacemos en la siguiente forma:

PARTE 1.^a	}	El Arte en general y la Estética.		
Teórica.		Teoría de la Arquitectura y su técnica. Teoría de la Escultura y de sus artes subordinadas. Teoría de la Pintura y de sus similares.		
PARTE 2.^a	}	Arquitectura.	Sección 1.^a	
Histórica.			Escultura y Pintura	Sección 2.^a
				Sección 3.^a
Literaria.	}	Artes suntuarias.	Protohistoria. Edad antigua pagana. Id. id. cristiana. Id. media id. Id. moderna id.	
			Historia de la Escultura. Id. de la Pintura. Simbología é Iconología.	
			Mobiliario eclesiástico. Indumentaria eclesiástica.	
PARTE 3.^a	}	Paleografía y Sigilografía.		
Literaria.		Numismática. Heráldica.		

APÉNDICES VARIOS.

Agrupamos la Iconología y la Simbología con la Pintura y Escultura, en atención á la semejanza que ofrecen por razón de la materia, aunque en la idea pertenezcan más bien á la parte literaria (núm. 4), ya que forman una especie de lenguaje convencional religioso. Al tratar de ellas podrá verse mejor la razón suficiente de este cambio de orden.

Como se verá en el desarrollo del plan, se dividen los puntos de él en sus convenientes capítulos; y, aunque lo principal y directo de nuestras investigaciones verse acerca de los monumentos cristianos, no se descuidan en absoluto los que pertenecen á la Arqueología profana, y se dedica especial atención á los monumentos españoles, con distinción de regiones en nuestra Península, porque en ella y para ella con preferencia escribimos.

9. **Fuentes de esta obra.**—Como garantía de la verdad y solidez de nuestras apreciaciones artísticas y arqueológicas, y para que los estudiosos puedan, si les acomoda, ampliarlas, bebiendo en las mismas fuentes en donde las hemos aprendido, damos cuenta de ellas al final de cada uno de los capítulos en que dividimos la presente obrita, apuntando las obras principales consultadas, bien que no siempre abracemos todas las opiniones de sus autores, y haciendo en dicha anotación caso omiso del estudio personal que en multitud de monumentos directamente hemos realizado.

Además de las mencionadas obras, que se refieren á tratados especiales de la Arqueología, se han consultado muchas otras de carácter más ó menos general, y entre ellas varios Diccionarios Enciclopédicos, Revistas arqueológicas é históricas y Compendios de Arqueología.

Entre los Diccionarios nos han sido más familiares los siguientes: *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, por Moroni, Venezia, 1840-1879:—*Dictionnaire d' Archéologie Sacrée*, por Bourassé, París, 1851:—*Diccionario de Ciencias Eclesiásticas*, por Perujo y Pérez Angulo, Barcelona, 1883-1890:—*Diccionario de Antigüedades Cristianas*, por el Abate Martigny, Madrid, 1894:—*Dizionario Ecclesiastico illustrato*, por Ceccaroni, Milán, 1899:—*Dictionnaire d' Archéologie Chrétienne*, por el P. Cabrol, París, 1903:—*Diccionario Universal de la Lengua Castellana, Ciencias y Artes*, bajo la dirección de D. N. M.^a Serrano, Madrid, 1875-1881:—*Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, Barcelona, 1887-1889:—*Vocabulario de términos de arte*, por Adeline, traducido y aumentado por Mérida, Madrid, 1887.

Los Compendios y las Historias antes aludidas son entre otras: *Historia General del Arte*, editada por Montaner y Simón, Barcelona, 1896:—*Los Grandes Inventos*, por Reuleaux, trad. por Gillman, Madrid, 1888:—*Arqueología y Bellas Artes*, por César Cantú, trad. de la edic. 10 ital., Barcelona, 1891:—*Arqueología Sagrada*, por López Ferreiro, Santiago, 1894:—*Nocions d' Arqueología Sagrada Catalana*, por Gudiol y Cunill, Vich, 1902; con otras varias Historias profanas y eclesiásticas y diferentes obras arqueológicas de interés menos general.

De las Revistas que más nos han ilustrado para esta obra citamos especialmente: el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, desde el año 1877; la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, desde 1871; el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, desde 1893; la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, desde 1897; el *Bullettino di Archeologia cristiana*, Roma, 1863-1894; el *Nuovo Bollettino*, desde 1895; los *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, la *Revue Archéologique* de París, con otras varias nacionales y extranjeras.

Sea todo un himno de gloria á la Sabiduría increada, que es el soberano Artífice del mundo visible é invisible (Sap., VII, 21), y á la que es Asiento de la Sabiduría, como la invoca el pueblo cristiano: «Sedes Sapientiae, ora pro nobis».

«Da, Pater. augustam menti conscendere sedem;
Da fontem lustrare boni, da, luce reperta,
In te conspicuos animi defigere visus.
Disjice terronæ nebulas et pondera molis,
Atque tuo splendore mica; tu namque serenum,
Tu requies tranquilla piis; te cernere finis,
Principium, vector, dux, semita, terminus idem».
(Boetius, *De Consol. Philosophiæ*, l. 3, metr. 9).

«Da mihi sedium tuarum assistricem Sapientiam...: quoniam servus tuus sum ego, et filius ancillæ tuæ». (Sap., IX, 4, 5).

PRIMERA PARTE

PARTE TEÓRICA

10. **Objeto de esta primera parte.**—Exige el orden y reclama el método expositivo de la ciencia, que se proceda de lo general y teórico á lo particular, histórico y práctico. Y debiendo examinar en el decurso de nuestras investigaciones arqueológicas multitud de objetos artísticos, y juzgar de su valor y mérito, es razón que antes se consideren los principios en donde podamos hallar la suficiente luz que nos guíe y dirija en la referida investigación, y nos dé la norma para formar acertado juicio respecto del mérito de las obras artísticas que deban examinarse.

Además, hay que tener en cuenta en el estudio de la Arqueología la necesidad imprescindible de orientarse en el tecnicismo de la ciencia, si no queremos tropezar, á cada paso, con ideas oscuras, ó practicar rodeos empalagosos en la senda histórica y descriptiva que debe recorrerse; y esta orientación no se logra con un diccionario de términos de arte, por excelente que sea, pues nunca puede haber en él un orden lógico en las explicaciones, tal como se necesita para el conocimiento adecuado del tecnicismo.

He aquí toda la razón de esta primera parte de nuestros **ELEMENTOS DE ARQUEOLOGÍA Y BELLAS ARTES**: dar á conocer la teoría y el tecnicismo de las artes que son objeto de estudio en el curso de la ciencia arqueológica. Su división en capítulos aparecerá razonable al exponer el objeto de cada uno.

CAP,
~~ARTICULO~~ I

EL ARTE Y LA BELLEZA ARTÍSTICA

11. **Noción del Arte.**—Entendemos por *Arte*, según Santo Tomás, (*ars, recta ratio factibilium*) una colección de reglas, dictadas por la razón, para dirigir recatemente la operación humana respecto de las cosas exteriores que hayan de hacerse ó perfeccionarse (1). El arte se puede considerar: 1.º, en sí ú objetivamente; 2.º, en el sujeto que lo posee; 3.º, en la obra exterior ó artefacto. En el primer caso tenemos el arte objetivo, ó sea, la colección de reglas que la razón dicta; en el segundo caso está el arte subjetivo, ó bien, la disposición ó habilidad del sujeto para obrar conforme á dichas reglas que él posee, y á este sujeto se le llama *artista*; en el tercer caso existe lo que llamamos *obra de arte*, ó sea, la manifestación adecuada del pensamiento humano en los medios exteriores.

Ciencia ó Teoría del Arte es el conocimiento de las reglas de éste en sus razones ó fundamentos racionales.

Por las nociones que anteceden, se pueden inferir las diferencias que median entre *artista*, *artesano* y *crítico del arte*. El primero es el sujeto que posee las reglas, junto con la habilidad suficiente para obrar en conformidad con ellas; el segundo, ó constructor, es el que tiene y ejerce dicha habilidad, pero sólo para la ejecución de la obra trazada por el primero; el último posee la ciencia del arte y sabe formar juicio exacto de las obras artísticas. Los animales no son artistas, porque

(1) *Summa Theol.*, 1.ª 2.ª q. 57, a. 4.

no conocen las reglas del arte ni tienen la razón de ellas, por más primores que ejecuten por necesidad de su naturaleza.

12. Elementos trascendentales del arte.—En toda *obra de arte* se dan tres elementos esencialmente constitutivos de la misma: la *idea* que se expresa, el *medio* exterior con que se expresa y la *expresión* misma ó relación armónica entre una y otro. En términos más precisos: lo *expresando*, el *expresante* y la *expresión*. El primer elemento es como el alma de la obra artística; el 2.º es la materia ó sujeto en que se encarna la idea, y el 3.º es la unión ó relación íntima de entrambos. La perfección del arte no consiste en el primor de las formas exteriores que constituyen la materia de la obra artística, sino en la perfección de todos y cada uno de los tres elementos, mayormente del tercero.

La perfección de una obra de arte consiste en que se revele, á través de la belleza ó atildamiento de las formas, la idea superior que el artista quiso imprimirle. En un cuadro, por ejemplo la *Dolorosa de Murillo*, no tanto se ha de admirar la exactitud en los perfiles, la contraposición del claro-oscuro, la riqueza del colorido, cuanto la expresión del dolor vehemente que aparece en aquellas líneas y colores. Quien esto no ve, no comprende el arte, y quien esto no sabe expresar, no merece el nombre de artista.

13. División capital de las artes.—Como las obras exteriores del hombre se encaminan de suyo á remediar alguna necesidad del mismo, ó á servir de término á su contemplación y gusto, así las artes, que las producen, se dividen naturalmente en *útiles* y *bellas*. Las producciones de las *artes útiles* no tienen más objeto que el de servir de *medios* para conseguir algún fin conveniente; las obras de las *bellas artes* son *términos* ó fines en cuya contemplación descansa nuestro espíritu, percibiendo por lo mismo natural complacencia. El placer ó gusto, sea espiritual sea sensible, no es otra cosa que el descanso de una potencia en su término:

Claro está, que, al dar el nombre de fin y de término al objeto de las Bellas Artes, hablamos de términos *intermedios* respecto del fin último, en los cuales puede el hombre fijarse y descansar como en gradas de escalera que conduce al término final á que aspira.

A los dos grupos referidos hay que añadir un tercero ó de *artes mixtas*, cuyo objeto participa casi por igual del carácter de los dos anteriores: á este grupo se le conoce también con el nombre de *artes suntuarias*.

En conclusión, las artes deben clasificarse por la idea que en ellas predomina y que es como forma esencial de las mismas. Si prevalece la idea de utilidad ó de medio para otro fin que se intenta, *artes útiles*; si predomina la idea de término ó de belleza en cuya contemplación descansan las facultades cognoscitivas del alma, *Bellas Artes*; si ambas ideas campean por igual ó en proporción equitativa en la obra, *artes mixtas* ó *suntuarias*.

Aparece clara, por lo mismo, la definición de *Bellas Artes*: son las que expresan la belleza ideal bajo una forma sensible.

14. Concepto de la Belleza.—Las consideraciones precedentes exigen que determinemos con precisión el concepto de *belleza*. Es *belleza* la propiedad de los seres en virtud de la cual excitan nuestra complacencia. *Bello* se dice todo ser en cuyo aspecto ó en cuya contemplación las potencias cognoscitivas del alma hallan reposo y contento. *Pulchra dicuntur quae visa placent* (1).

La principal causa de este reposo y complacencia, y, por consiguiente, la raíz de la belleza, no es otra, en sentir de varios filósofos cristianos, que la proporción habida entre el objeto conocido y la facultad cognoscente (2). Y es que el enten-

(1) Santo Tomás, *Summa Theol.*, 1.^a p., q. 5, a. 4, ad 1.

(2) Taparelli, *Ragioni del bello*, § V., núm. 3.—*La Civiltà Cattolica*, s. 4, vol. 6, pág. 44.

dimiento descansa donde ve orden y proporción, pues á ello tiende, y se fatiga donde hay confusión y desorden. De consiguiente, la belleza, que por lo dicho es el punto del descanso, se fundará en esa proporción y en ese orden debidos, que existen y se manifiestan en el ser de que se trate. Por esto definió S. Agustín la belleza como el esplendor del orden: *splendor ordinis* (1). Infírese también de lo dicho, que la belleza, aunque se perciba en su grado también por los sentidos, es objeto de la razón más que de ellos, en todo caso, pues sólo el entendimiento es capaz de percibir el orden.

15. **Estética ó Calología.**—Así se llama el tratado de la belleza, y *estético*, lo perteneciente á ésta ó lo que á ella se refiere. Así se dice, v. g., *sabor estético*, *condición estética*, etc.

16. **División de la belleza.**—Distinguese la belleza en clases ó especies, según fuere la elevación ó esfera ontológica donde se hallen los objetos, cuya contemplación agrada á nuestras facultades cognoscitivas; pues, como ellos pueden tener diversas maneras de orden y proporción, ya en sí mismos, ya con relación á nosotros, la belleza deberá ofrecer diversidad de grados. Divídese, pues, en *artificial*, *natural* y *sobrenatural*, según que dicho orden lo ponga el arte, ó Dios, como Autor natural, ó el mismo Señor como Autor de la gracia y de la gloria. Hay también belleza *real* y belleza *ideal*, según se considere en los objetos ó en nuestro entendimiento; belleza *física* y belleza *moral*, según que se refiera la cualidad bella á un ser físico, ó á un ser espiritual, en cuanto á éste se le considera adornado de virtudes morales; belleza *corporal* y belleza *espiritual*, según que se la suponga en los cuerpos ó en los espíritus; belleza *relativa* y belleza *absoluta*, según que se la pueda comparar y se la compare ó nó con otra mayor. Caben, asimismo, los tres géneros de belleza *armónica*,

(1) *De Vera Religione*, cap. 41, n. 77, y cap. 32, n. 59.

sublime y cómica ó festiva, de que más adelante se trata.

17. Fundamento de la belleza en los seres diversos.— Hemos señalado antes (núm. 14) el fundamento de la belleza en general; falta ver la aplicación de la doctrina á los diferentes grupos que acabamos de enumerar, á fin de proceder con mayor conocimiento de causa en las cuestiones que deban resolverse. Si en el orden y proporción debidos está la raíz de la belleza, en tanto se hallará esta preciosa cualidad en los seres corpóreos, en cuanto mejor proporcionados se vean en sus partes constitutivas: la belleza en ellos consistirá, pues, en la debida proporción de sus partes corpóreas ó elementos integrantes. Esta proporción debida es más perfecta cuanto mayor sencillez y unidad aparezca en dichos elementos: así se observa, por ejemplo, en las ventanas de una fachada, en las notas musicales de un acorde, en el movimiento regular de un complicado mecanismo.

En los seres espirituales consiste la belleza en la verdad y virtud que ellos posean, porque esto es lo ordenado y lo conforme con su naturaleza. En el hombre, compuesto de cuerpo y alma, ha de consistir la belleza en el conjunto armónico de la hermosura corpórea y de la espiritual, ó sea, en la manifestación de la belleza espiritual por medio de la belleza corpórea. Y si la interior se refleja en la exterior, suple aquélla en mucho la falta de ésta, pues la corpórea de suyo es el infimo grado de la belleza, como dice San Agustín.

La belleza absoluta, en rigor, no puede hallarse sino en Dios: los demás seres, en tanto serán más ó menos bellos, según que se acerquen á esta fuente de orden y belleza, ya que El es el Padre de la hermosura: *Speciei generator* (Sap., VIII, 3.). Y por consiguiente, la Humanidad de Jesucristo ha de ser lo más bello que haya en el Universo, pues El es *Speciosus forma prae filiis hominum* (Psal. XLIV, 3.), y después Aquélla que es saludada por la Santa Iglesia como toda hermosa y sin mancilla: *Tota pulchra es, Maria*.

18. Condiciones de la belleza artística.—A tres reduce Santo Tomás los requisitos esenciales para la belleza: *integridad, consonancia ó proporción y claridad*

ó *perspicuidad* (1). Pero desenvolviendo esta idea, y puntualizando más la *belleza en el arte*, no es difícil comprender que deba reunir, para ser perfecta, las mismas condiciones que los retóricos exigen para la *elocución*, toda vez que ésta es la manifestación adecuada del pensamiento por medio de la palabra, como la obra artística es la manifestación de una idea por medios exteriores (n.º 11).

Y en la *elocución* exigen los tratadistas las siguientes cualidades esenciales: *variedad y unidad, honestidad, claridad, precisión, oportunidad, naturalidad, originalidad* (2). Conviene fijar algún tanto la consideración en estas propiedades, generalizándolas ó extendiéndolas á toda obra artística que pueda llamarse bella.

La *unidad* es ante todo necesaria, ya en la idea, ya en la composición y distribución de partes, como es necesario el orden, del cual ella resulta. Y esta unidad ha de campear en la *variedad*, para que no causen hastío la monotonía y el amaneramiento que de lo contrario habrían de seguirse.

Contra la unidad, según ciertos críticos, pecó Rafael en su célebre cuadro de la Transfiguración, al representar en la falda del monte el episodio del energúmeno que esperaba la salud, ya que resaltan sus figuras tanto como las de Jesucristo y de los tres Apóstoles, resultando así dos asuntos en un mismo cuadro. Contra la variedad faltan generalmente las obras pictóricas de los siglos IX, X y XI, repitiendo siempre las mismas formas en los rostros y actitudes de los personajes.

La *honestidad*, nobleza y dignidad son necesarias también, como así lo exigen la moral y la cultura; éstas no consienten bajeza ni cosa alguna repugnante, donde la razón recta no halla descanso, conformidad ó

(1) *Summa Theol.*, p. I, q. 39, a. 8., y opúsculo *De Pulchro et Bono*.—San Agustín *De Civitate Dei*, libro 22, cap. 19.

(2) Coll y Vehí, *Retórica y Poética*, lib. 2.º, § 96.

consonancia. El placer racional de la belleza es muy diverso del grosero de la sensualidad, y aun opuesto diametralmente al mismo. Contra la referida condición peca el moderno *naturalismo*, de que hablaremos luego.

La *claridad* es indispensable, pues la confusión y la oscuridad del pensamiento del artista cansan al espectador y le aburren: la belleza es de suyo perspicua y evidente. De esta condición carecen los embrollados conceptos del churriguerismo en Arquitectura, como los del gongorismo en Literatura. Pero no se confunda la claridad con la vulgaridad, ni se excluyan las figuras y los símbolos como contrarios á la misma: nada más opuesto al buen gusto que semejantes confusiones y exclusiones.

La *precisión*, que consiste en no poner más ni menos de lo que debe ponerse en la obra para expresar el artista su idea, es otra de las condiciones exigidas, pues tanto la difusión y redundancia, como la concisión y escasez, son vicios que abruman ó apenan el ánimo de quien los advierte, y destruyen por lo mismo la belleza.

Faltaron por exceso á dicha cualidad muchas construcciones del arte greco-romano en el siglo xvii, y por defecto otras del mismo arte en la forma severa del siglo xvi. Y como dentro de la bella precisión literaria caben los tres estilos, *limpio*, *elegante* y *florido*, pues ella no consiste en un ajuste matemático, así en las demás bellas artes pueden admitirse los tres géneros ó estilos con respecto á la precisión, y que deberían llamarse con los mismos términos. Los tres períodos del estilo ojival corresponden exactamente á dichos tres grados, según veremos en su lugar propio.

La *oportunidad* ó conveniencia, que por otro nombre se llama *propiedad*, es la consonancia que deben guardar los medios externos con el fin que el artista se propone, ó sea, con la idea que trata de expresar: condición indispensable y fundamental en el arte (n.º 12), contra la cual pugnan aquellos irreflexivos artistas que

llegan á prescindir hasta de la verdad y verosimilitud en sus cuadros.

Se distrajo sin duda el flamenco Van-Dyck, cuando pintó un Crucifijo en la entrada de la Cueva de Belén representada en un cuadro, y más cuando en otra pintura colocó á la Santísima Virgen de rodillas ante el Pesebre con un rosario en la mano. Del pintor Ludovico Carracci se cuenta que, al terminar el cuadro de la Anunciación en la Catedral de Bolonia, quitados ya los andamios, notó en el vestido del ángel San Gabriel los pliegues en sentido inverso al que exigía el movimiento de sus pies, y fué tanta la pena que le dió esta falta de propiedad, que murió de sentimiento. Un adorno, por excelente que sea, será inoportuno, aplicado al traje de un mendigo.

La *naturalidad*, que hace aparecer como espontáneos y fáciles los esfuerzos del artista, debe ser otra de las condiciones de la obra bella, ya que lo artificioso, estudiado y violento causa desvío y desdén penoso. A la naturalidad se oponen por igual la exageración y afectación de muchos artistas modernos.

Por fin, la *originalidad* es una excelente condición de las obras debidas al propio ingenio del artista, por la cual, se presentan á los ojos del público de modo que sorprenden con nuevas y gratas impresiones, y no pueden tomarse como un plagio.

Por esta condición se acreditan los artistas, y en ella también se descalabran cuando el afán de singularizarse los conduce á extravagancias é imposibles novedades. Fué original Velázquez en su Crucifijo, por más que antes de él se hubiesen pintado muchos por otros artistas; pero son extravagantes aquéllos que, exagerando el barroquismo ornamental, mezclan delfines con manzanas y peces con leones.

19. **Criterio y gusto estéticos.**—Criterio estético es el principio en cuya virtud se juzga rectamente de la belleza que haya en una obra. Hay criterio *a priori* y criterio *a posteriori*; el primero resulta del conoci-

miento exacto de las reglas ó condiciones antedichas (núm. 18); el segundo, de la contemplación inmediata de la obra bella. De ambos se compone el *gusto estético*, el cual no es otra cosa sino la facultad de percibir la belleza de los seres: se llama *gusto artístico*, si se trata de la belleza en el arte.

El gusto se deprava por las ideas y sentimientos reinantes en la época, y á ello contribuyen los artistas con el olvido de la misión moralizadora que han de ejercer en la sociedad, y de él son víctimas los mismos por su afán de quemar incienso ante los ídolos del mundo perverso que los rodea.

Y aunque en el gusto artístico hay mucho de natural y constante, tienen grande parte en él los usos y las costumbres legítimas de la época, junto con las afecciones partiōulares de cada uno. Por esto dice el adagio latino que *de gustibus non est disputandum*; pero no debe tomarse en absoluto semejante aforismo, si no queremos incurrir en las extravagancias reprobadas arriba, y en el vicio condenado por el insigne Horacio cuando explica un apotegma semejante (*Epist. ad Pisones*, v. 9).

20. El bello ideal.—Se denomina *ideal*, el tipo ó el concepto superior que se tiene de una cosa, hecha abstracción de sus imperfecciones, y *bello ideal* es el mismo concepto en materia propia de bellas artes.

Cuande se dice, por ejemplo, que un San Francisco de Asís es *el ideal* de la humildad, se habla impropriamente, y sólo se quiere expresar que el Santo se aproxima de tal manera al tipo, que puede tomarse como tal; por más que el concepto siempre sea muy superior á la realidad en las criaturas, excepción hecha de la Santísima Virgen María (1).

(1) Hace al caso el bellissimo pensamiento de un célebre poeta alemán del siglo XVIII: «Yo te veo expresada, oh María, en mil imágenes, y sin embargo, ninguna de ellas te puede representar cual mi alma te concibió. Sólo sé, que desde que llegué á contemplarte de este modo, el ruido del mundo se desvanece ante mi cual vana sombra, y un cielo inefablemente más dulce tengo yo en mi corazón». (Novalis, ó Federico de Hardemberg). He aquí el ideal excediendo siempre á la representación artística.

Y mucho más ha de entenderse así *el bello ideal*, tratándose, como se trata, de obras puramente humanas y defectuosas. Cada artista concibe á su modo el bello ideal y lo expresa de igual suerte; y en hacerlo así, de una manera digna y sobre la común marcha de los otros, consiste la inspiración ó *genio artístico*.

Idealizar es para el artista aproximar el objeto exterior al tipo que concibe, de modo que lo dé á conocer con la mayor perfección posible, ó en otros términos, elevar los objetos materiales por la abstracción intelectual de sus imperfecciones, hasta llegar á un tipo muy superior á los mismos.

21. El ideal y la fe cristiana.—Se comprende fácilmente que una doctrina divinamente revelada, que á tan sublime altura elevó el caudal de los conocimientos humanos, y tan delicados y profundos sentimientos infundió en el corazón del hombre, ha debido asimismo elevar en igual proporción el ideal artístico, y contribuir soberanamente al desarrollo del arte en todas las esferas.

Como el Verbo sublimó á toda la naturaleza humana en Cristo, así la revelación del Verbo divinizó el arte en la Iglesia, que es la depositaria de esta revelación. ¿Quién, sino el ideal cristiano, animó el pincel de un Fra Angélico, del divino Morales, de un Murillo, de un Juan de Juanes y de mil otros que vivían del espíritu de la Iglesia? ¿Qué idea, sino la fe cristiana, trazó los planos de las Catedrales de Friburgo, Colonia, León, Toledo, Burgos, Milán, Reims y Chartres? Una sola expresión de la Escuela de Sena de Italia, es suficiente para explicar estas maravillas del arte cristiano: «Nuestra vocación y destino es, por la gracia de Dios, publicar las maravillas de la fe á las almas que no saben leer de otro modo» (Estatutos para el arte de pintura en Sena, año de 1355) (1). «Meditar en el Salvador», llamaba Fra Angélico al acto de pintar, no tomando los pinceles sino después de la oración ó

(1) Chavín de Malán, *Histoire de Ste. Catherine de Sienné*; París, 1846.

de haber comulgado. Artistas como éstos comprenden bien la falsedad de aquel principio que algunos modernos preconizan, *el arte por el arte*, como si no tuvieran otra finalidad moral ó religiosa las Bellas Artes, cuando precisamente es la tal finalidad lo que más la realza.

22. Lo sublime y lo cómico.—Son los dos extremos de la belleza común ó armónica, pero que ambos pueden caber dentro de la esfera de la belleza en general, como se ha definido. *Lo sublime* es lo bello en su más alto grado; es la grandeza de realidad y perfección, que nos admira á la vez que nos complace. *Lo cómico* ó festivo y jocoso es lo bello en su ínfimo grado, que por su falta de grandeza y de proporción mueve á risa (1).

La rosa es bella; el arco iris y la tempestad son sublimes: una estatua ordinaria puede ser bella; un coloso es sublime. Rigurosamente hablando, el verdadero sublime se halla únicamente en Dios y en todo lo que, se refiere á Jesucristo y á la Santísima Virgen, y, en general á las cosas divinas.

Cómico es, por ejemplo, un enano, un mascarón, una caricatura.

En cualquiera de las Bellas Artes pueden hallarse producciones correspondientes á estos tres géneros de belleza: lo *sublime*, lo *armónico* y lo *cómico*. Así, en

(1) Algunos tratadistas que hablan de *lo cómico* (pues muchas de las obras de Estética no hacen siquiera mención de ello) no lo admiten como incluido de suyo en lo bello, ya que toman *lo cómico* por *lo ridículo* y se fijan en el desorden ó desproporción que lo constituye (V. *Principios Generales de Literatura* por D. Manuel de la Revilla, primera parte, sección primera); pero debe notarse que la referida desproporción constitutiva de lo ridículo está en lo cómico *subordinada de suyo* (*per se*, que dirían los escolásticos) á otro fin ú objeto de superior esfera, v. gr., á la representación natural ó artística de una escena ó á la manifestación del ingenio, y por esta nativa dependencia y ordenación entra lo cómico en el campo de lo bello: no así lo ridículo, por la razón contraria. Tampoco ha de confundirse *lo dramático* en general (núm. 29) con lo cómico y menos con lo ridículo: son conceptos muy distintos, como parece por su definición respectiva.

Arquitectura, la catedral gótica representa lo sublime; el palacio greco-romano, lo bello armónico; la portada churrigueresca, lo cómico.

23. Idealismo y realismo en el arte.—Con las anteriores nociones se enlazan intimamente estos dos géneros supremos de arte en general, cuyo alcance conviene fijar por ser de importancia suma en esta clase de estudios.

Como no siempre guardan perfecto equilibrio los elementos constitutivos de una obra artística (núm. 12), las diferencias de proporción, que entre las ideas y los medios externos median, darán por resultado géneros distintos en el arte. Llámase *idealismo* y *simbolismo* al predominio de la idea ó fondo sobre el medio externo ó forma, y *realismo* ó *naturalismo*, al predominio de la forma exterior sobre el fondo. En el primer caso, supónese tan elevada la idea, que no se halla medio adecuado para expresarla por una imagen propia, y hay que recurrir al símbolo ó al convencionalismo; en el segundo caso se trata de objetos que se hallan muy á nuestro alcance, y entonces se esmera el artista en reproducir con exactitud la forma real ó natural de los mismos, cual si se tratara de una fotografía.

Dejando á parte la representación de los misterios de la Religión y de las cosas impersonales y abstractas, como las virtudes y vicios, todo lo cual no puede hacerse sin algún símbolo; en lo demás, el arte ha de ser realista é idealista á la vez, con la mayor armonía posible entre los dos elementos. Como el arte expresa la realidad, y ésta se aprende en el estudio de la naturaleza, por esto el arte ha de ser realista y naturalista; pero, como esta realidad no se ha de reproducir grosera ni baja, sino despojada de las imperfecciones con que se presenta en los individuos naturales de donde la tomamos y realizada por el ideal que concebimos, por eso el arte ha de ser también idealista. El famoso Leonardo de Vinci, pintor italiano del siglo xv, anduvo largo tiempo visitando calabozos para ob-

servar las facciones de los criminales y dar la expresión conveniente á la cara de Judas en el cuadro al óleo que pintó para los Dominicos de Milán, conocido con el nombre del *Fresco de la Cena*: este insigne artista comprendía bien el realismo. Pero claro está que no dió al rostro de Judas las mismas facciones ni los mismos perfiles de alguno de los referidos criminales, sino que estampó el concepto ó el ideal que se formó después de su estudio, prescindiendo de varios detalles de la realidad que eran inconvenientes á su objeto: he aquí el idealismo bien entendido.

Ser realista ó naturalista, sin más, equivale para el arte á ser fotógrafo; pretender seguir el idealismo sin atender á la naturaleza, equivale á ser visionario ó *fantástico* (1). De todo lo dicho se puede inferir, cuánta verdad tenga el principio de Aristóteles, que tan vulgar se ha hecho en materia de Bellas Artes: *Ars imitatur naturam*. Pero á la vez se comprende, á cuántas aplicaciones falsas se presta el aforismo en cuestión, si se entiende por imitación de la naturaleza la copia exacta de los individuos de la misma, sin ideal de ninguna clase que los realce.

24. Perversión del naturalismo.—Consecuencia de las interpretaciones falsas del citado principio es la perversión del realismo, hasta el punto de llamarse realista y naturalista la obra de arte, que ofende al pudor ó á la honestidad de las costumbres. La honestidad y la decencia exigen que se represente la figura humana tal como nos la ofrece la culta sociedad, pudorosamente cubierta con el ropaje adecuado á su posición: no es, por otra parte, la belleza corpórea el objeto principal de las Bellas Artes, como si en ella terminara la misión y el ideal del artista (núms. 19 y 20).

(1) Veáanse las Conferencias del P. Félix, dadas en Nuestra Señora de París, sobre «El Progreso artístico por el Cristianismo», año 1867: Madrid, 1887: conf.^ª 5.^ª.

Ni es, en multitud de casos, verdadera representación del natural el desvergonzado naturalismo. Sin citar otros ejemplos más repugnantes, ¿quién no ha visto cuadros de modernos pintores, donde se representa la Adoración de los Pastores al Niño Dios, desnudito casi por completo, andando aquéllos también medio desnudos? Pues tales representaciones son contrarias al relato evangélico (Luc., II, 7, 12), é inverosímiles por lo que mira á los pastores en medio del crudo invierno.

Atribuyamos á la degradación de las costumbres la deprecación del gusto y la perversión del *naturalismo*, *verismo* y *realismo*, voces que hoy se emplean con significación de lo inmoral ó inmodesto, y recordemos á los artistas la hermosa expresión del filósofo español latino: *Ad majora natus sum* (1).

25. Materialismo y espiritualismo en el arte.— El bello ideal, de que antes hicimos mérito, es la verdadera causa ejemplar de la obra artística, y, como según sea la causa así será el efecto, cuando este bello ideal no se eleva de las cosas materiales y de utilidad, tenemos el *materialismo* en el arte; cuando se remonta sobre ellas, da por resultado el *espiritualismo*. El primero es el predominio que se da en la idea artística á las leyes de la física y á las conveniencias materiales como fuentes de belleza; el segundo es el predominio de la verdad moral ó dogmática en la idea del artista (núm. 21). Ejemplo de lo primero es la arquitectura griega, en la cual todos los miembros, y aun el ornato del edificio, toman su origen de la idea mecánica (figs. 1 y 2): es ejemplo de lo segundo la sublime arquitectura ojival, cuyo solo aspecto (fig. 3) ya revela el origen espiritual de las formas que ostentan sus miembros principales y aun de los adornos, según se detallará en su correspondiente capítulo.

(1) Séneca, *Epist.* 65.—Véanse las Confes. del P. Félix antes citadas y la obra del P. Jungmann que apuntamos luego (pág. 38).

26. **Estilo y escuela en las artes.**—Las diferencias en el ideal, según se ha visto en los números precedentes, dan por consecuencia la variedad de géneros artísticos desarrollados en la historia de cada una de las

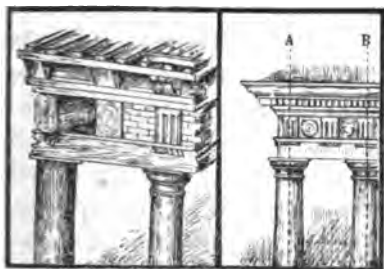


Fig. 1.—Origen de la Arquitectura griega (1). Fig. 2.—Arquitectura arquitebada.



Fig. 3. Arquitectura ojival. La Catedral de Friburgo

artes. Subordinados á los géneros supremos, se hallan los *estilos* y las *escuelas*, que toman diferentes matices según los pormenores ó las determinaciones que á dichos géneros se añadan.

Llámase *estilo* á la disposición peculiar que admiten las obras de arte, según los países ó las épocas en que se desarrollan y el gusto dominante en las mismas. Or-

(1) La sola inspección de las figuras patentiza cómo el sostén ó pic derecho se convierte en columna; las cabezas de las vigas, en triglifos; los intermedios de ellas, en metopas; los zócalos del alero, en modillones y denticulos, etc.—Para éstas y otras palabras técnicas que se mencionen antes de explicarlas, véase el *Indice*.

den arquitectónico es el estilo particular dentro del *arte clásico* (griego y romano) en Arquitectura. *Escuela* es el estilo más particular que siguen varios *autores* de una misma doctrina estética y de igual procedimiento. *Manera* es el procedimiento de ejecución que tiene un *artista* en diferentes épocas de su vida. Así se dice, por ejemplo, *estilo del renacimiento, escuela sevillana*, Murillo tuvo tres *maneras*, etc. En sentido vicioso, *manera* significa *rutina*, y así se dice, *pinturas amaneradas* del bizantinismo, etc.

27. **Clasificación de los estilos.**—Aunque las diferencias de estilos sean debidas á las de la idea que preside en el arte, se clasifican generalmente los estilos por las épocas y naciones donde se han formado, y así pertenece su estudio á la Historia del arte, más bien que á esta sección teórica. Pero fijando la consideración en las nociones apuntadas en este capítulo, pueden clasificarse teóricamente los estilos en tres grupos, que son otros tres géneros en materia de Bellas Artes, á saber: *arte simbólico, arte clásico, arte cristiano*; división que atribuyen á Hégel, y que no tenemos inconveniente en admitir con significación algo distinta de la que él le daba. Si predomina el fondo, aunque vago é incoherente y sin perfección en las formas, *arte simbólico*; si predomina la perfección en las formas con un fondo pobre, ó sea, con ideal poco elevado aunque bastante concreto, *arte clásico*; si ambos se hallan en armonía, el fondo y la forma, *arte cristiano* en su mayor esplendor; y, podemos añadir, si hay exceso de fondo, concreto y sublime, pero con formas imperfectas, *arte cristiano en su formación* y primer desarrollo. Al primer grupo corresponden los estilos egipcio, asirio é indio; al segundo, los estilos griego, etrusco y romano; al tercero, el estilo ojival y el románico de transición, y al cuarto, los latino-bizantinos ó románicos de la primera época.

Hay que reconocer, no obstante, que no es posible una clasificación teórica perfecta de los estilos que se han desarrollado en la Historia, pues ninguno de ellos tienen un carácter exclusivo en el grado que se necesita para la clasificación referida.

Fuentes.—Han servido para este capítulo las que se mencionan en las notas del mismo y las siguientes: Cayetano SANSEVERINO, *Institutiones Philosophiae Christianae*, vol. II, *Ontologia* (Nápoles, 1885); P. José JUNGMANN, *La Belleza y las Bellas Artes*, trad. del alemán por D. J. M. Orti y Lara (Madrid, 1882). P. Juan J. URRABURRU, *Institutiones Philosophicae*, vol. II, *Ontologia*, disp. 2.^a, c. IV, a. 7 (Valladolid, 1891); D. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid, 1883-1888); D. Hermenegildo GINER DE LOS RÍOS, *Manual de Estética y Teoría del Arte* (Madrid, 1894); el P. Esteban de ARTEAGA, *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal* (Madrid, 1789); MILA Y FONTANALS, *Principios de Teoría estética y literaria* (Barcelona, 1869); REVILLA (obra cit. arriba), con otros muchos autores modernos de Literatura, Estética y Filosofía, y por último, el *Dictionnaire d'Esthétique chrétienne ou Théorie du Beau dans l' Art chrétien*, por M. L' Abbé Esprit-Gustave-IOUVE, edit. por Migne en París, 1856, á una con las notables disertaciones que acompañan á dicha obra.

CAPITULO II

CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES.

28. Razón de este capítulo.—Conocida la teoría del arte en general, y visto el fundamento en que se apoya la división del mismo en tres grandes ramas (núm. 13), procede continuar el estudio de la referida ramificación, antes de bajar al examen teórico de las artes principales en especie.

Recuérdese que á tres grupos se reducen todas las artes: *bellas, útiles y mixtas*.

29. División de las Bellas Artes.—Prescindiendo de otras divisiones filosóficas de las Bellas Artes, pueden éstas considerarse agrupadas en tres secciones: bajo la *forma literaria*, bajo la *forma tónica* y bajo la *forma plástica*, según el medio de que se sirve el hombre para expresar su idea, á saber: la palabra, el sonido modulado, la materia. En el primer caso tenemos la *Retórica*, si el objeto es hablar con elegancia; la *Oratoria*, si el fin es conmover, y la *Poesía*, si se trata de expresar lo bello de los conceptos humanos, por medio de la palabra, con el fin de complacer.

En el segundo caso, tenemos la *Música* y el *Canto*, cuyo objeto es manifestar los sentimientos del corazón por medio de sonidos rítmicos ó acompasados, que se ejecutan, respectivamente, con *instrumentos* ó por medio de la *voz humana modulada*.

En el tercer caso, puede la forma plástica ser simple-

mente tal, y entonces se admiten la *Arquitectura* y la *Escultura*, según que se trate de construir edificios, ó de reproducir objetos por medio de formas orgánicas en sus tres dimensiones; ó puede convertirse la forma en plasto-gráfica, sobre una superficie, y da por resultado el *Arte del Dibujo* ó *Arte gráfico*, que se llama *Pintura* si usa de colores.

A las tres secciones dichas, reconocidas comúnmente por los autores de *Estética*, debe preceder otra, que podría llamarse el *arte bajo la forma humana en acción*, y comprende la *Mímica* y el *Arte dramático* ó teatral, los cuales no se reducen á otro de los dichos y constituyen el grado más perfecto de las Bellas Artes, ya que el medio de que se sirven es más noble, á saber, la acción humana por sí misma.

Pero la división más común y más antigua, que se hace de las Bellas Artes, consiste en distinguirlas, como es sabido, en *Arquitectura*, *Escultura*, *Pintura*, *Música* y *Poesía*.

30. Su orden de dignidad.—Si se atiende á la nobleza é inmaterialidad de los medios externos de que se sirve el hombre en cada una de las Bellas Artes, el orden de las mismas ha de ser inverso al anunciado ahora; pero, teniendo en cuenta que la *Música* expresa sus conceptos con más vaguedad, y, por tanto, con menos perfección que la *Pintura* y *Escultura*, debe ponerse después de éstas, siendo siempre la última la *Arquitectura* y la primera la *Poesía* ó *Literatura*, como la llaman otros. A ésta y á sus semejantes se las denomina en conjunto con el nombre de *Bellas Letras*, dejando para las demás el de *Bellas Artes* propiamente dichas. A la *Arquitectura*, *Pintura* y *Escultura* se las conoce también con los nombres de *Artes Estéticas* y *artes del Dibujo*, por lo mismo que éste se requiere para el trazado de los planos y bocetos de sus obras, las cuales de suyo son fijas ó permanentes.

31. División de las artes útiles.—Aunque no sean objeto de nuestro estudio las artes de este grupo, bueno será dar la idea de su clasificación natural para complemento del tratado.

Como la obra de las artes útiles se reduce á perfeccionar algo que pueda servir al hombre como de medio para el logro de un fin, según sean las cosas perfeccionadas, así serán y se distinguirán aquéllas. Y pueden perfeccionarse los seres del reino mineral y los del vegetal y los del animal y el hombre mismo. He aquí la base de una clasificación completa, de la cual no daremos sino algunos detalles para no ser prolijos.

Las artes que perfeccionan al hombre se refieren á él *como individuo ó como multitud*: en el primer caso, si se trata del alma, tenemos la Pedagogía y la Gramática; si del cuerpo, la Gimnasia, la Cirugía y la Medicina; en el segundo caso están el arte de gobernar y el arte militar.

Las que perfeccionan al bruto pueden aplicarse á *conseguirlo, dirigirlo, conservarlo ó curarlo*: en el primer caso está la caza y la pesca; en el segundo, el arte ecuestre; en el tercero, la ganadería, apicultura, sericultura, etc.; en el cuarto, la veterinaria.

Si las artes se refieren á las plantas, pueden éstas ser árboles, y entonces la arboricultura y la silvicultura se encargan de su cuidado; ó pueden ser plantas pequeñas en cultivo extensivo, y en ellas se ocupa la labranza; ó en cultivo intensivo, y entra la horticultura; ó son para recreo, y tiene lugar la jardinería.

Por último, si se trata de la materia bruta, puede ella modificarse en sus primeras materias, y tenemos la metalurgia, la fundición, los cementos, la molinería, lanificación, curtiduría; ó puede disponerse para consumirla inmediatamente, y están la panadería, culinaria, confitería, fabricación de vino y aceite, cerería y farmacia práctica; ó para consumirla mediatamente, y viene la fabricación de drogas y tintes, y los hilados con las artes textiles; ó para moverla, y concurren á ello la náutica, maquinaria, etc. Las artes de este último grupo (excepto la náutica) se dicen *industrias ó artes industriales*, toda vez que su objeto es modificar profundamente la materia, transformándola en otros productos más provechosos al hombre.

32. División de las artes suntuarias.—Puédese fundar esta división en la analogía que ofrecen con las Be-

llas Artes, agrupándolas con éstas como accesorias de cada una respectivamente; pero esta clasificación no resulta bastante deslindada en muchos casos. Mas natural es la basada en el fin ú objeto inmediato de cada una, reduciéndolas á estos tres grupos: *construcción*, *exornación*, *reproducción*.

Al primer grupo se adjudican las artes alfareras, ó sea, la cerámica y la vidriería; las artes de albañilería y cantería; la *toréutica* ó artes metálicas, como las de orfebrería, broncearía, herrería, platería, armería, etcétera; la *dedálica* ó artes carpinteras, como ebanistería, sillería, carpintería, etc.; la *indumentaria*, como sastrería, zapatería, sombrerería y otras.

En el segundo grupo entran la *gliptica*, que es el arte de grabar en cuños y piedras preciosas; la *talla*, que se refiere al laboreo artístico de maderas y piedras y á la incisión en metales; la *eboraria*, que esculpe el marfil; la *cromática*, que es el arte de iluminar con colores; perteneciendo á la primera la joyería; á la segunda, el grabado, cincelado, tallado; y á la última, los esmaltes, dorados, mosaicos, pintura ornamental, oleografía, cromo, pirotecnia.

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

Agrupando estas artes mixtas con las Bellas Artes del Dibujo, pueden tomarse como secundarias de la Arquitectura las artes de construcción en su mayor parte; de la Escultura, la gliptica, el tallado, el vaciado y las artes alfareras en parte, y de la Pintura, la cromática, la fotografía y los estampados.

33. Artes de nuestro curso.—Como se comprende, es imposible en un breve curso exponer siquiera lo principal que concierne á todas las artes referidas; por esto ceñimos nuestra investigación á las Bellas Artes

del Dibujo ó *artes estáticas*, que son las principales en la Arqueología, y á sus similares entre las suntuarias, según se anunció arriba (núm. 4); pasando desde luego al estudio de la teoría de dichas Bellas Artes en particular, y sobre todo de la Arquitectura.

Fuentes.—D. Manuel de la PEÑA Y FERNÁNDEZ, *Arqueología Prehistórica*, Nociones preliminares (Sevilla, 1890); además, algunas del capítulo precedente, como las obras de JUNGSMANN, GINER, MILÁ y los *Diccionarios* citados al principio.

CAPITULO III.

TEORÍA DE LA ARQUITECTURA.

34. Definición.—*Arquitectura*, en general, es el arte de construir con utilidad y belleza; pero, en términos más restringidos y propios, es el arte de imprimir y expresar la utilidad y la belleza en las construcciones que sirven para morada del hombre. Se la distingue desde la antigüedad con el nombre de *reina de las artes*, «*regina artium*»; pues, no obstante de ser la menos perfecta entre las Bellas Artes (núm. 30), es la más importante y la que mejor se presta á causar en el ánimo la impresión de lo sublime.

En la naturaleza no existen modelos perfectos de Arquitectura, como se encuentran para las otras Bellas Artes, y por esto es de interpretación más difícil; pues, como varían las necesidades, conveniencias é ideas del hombre según los tiempos y lugares, y á todas ellas se acomoda la Arquitectura, también es más variable que las otras; tanto más, cuando que no tiene un modelo fijo. Esto decimos de la Arquitectura en lo que tiene de bella arte; porque tomada por el lado de la utilidad que reporta, ya está sujeta á leyes más fijas y constantes para la construcción, en general, de los edificios.

Se cuenta la Arquitectura entre las Bellas Artes, á pesar de que en rigor es mixta, porque en ella se considera lo principal que son los Templos y Palacios, y en éstos campea más la belleza que la utilidad (núm. 13).

35. Condiciones de la belleza arquitectónica.—Las consignadas arriba (núm. 18) para toda obra artística, rigen para las de Arquitectura, como no puede menos de ser; pero conviene presentarlas aquí algo modificadas, apropiándolas á esta Bella Arte. Son las siguientes: 1.^a, la

euritmia ó *simetría*, que es la uniforme distribución de las partes semejantes, que se colocan en igual número á un lado y otro con respecto á una línea; 2.ª, la *sencillez* en las proporciones, de modo que las medidas de las líneas que se relacionan (por ejemplo, la altura con la base de una ventana), estén proporcionadas entre sí como los números sencillos (como uno es á dos, ó á tres, ó á cinco, etc.); 3.ª, *unidad* de plan y de estilo, con *variedad* de miembros arquitectónicos; 4.ª, *decoro*, resultante de la nobleza y honestidad de formas; 5.ª, *exornación* ú ornato con sobriedad, de modo que se evite la severidad y la exuberancia ó recargo de adornos; 6.ª, *naturalidad*, que excluya la violencia y que proscriba toda pieza fuera de su lugar y las que por su actitud ó posición causen pesadumbre (por ejemplo, columnas en forma de pirámides truncadas invertidas, ó atlantes agobiados por el peso); 7.ª, *verosimilitud*, de modo que en miembros y adornos no se represente lo imposible.

36. Condiciones de utilidad.—Como, según se ha indicado arriba, la utilidad entra por mucho en unión con la belleza en las obras arquitectónicas, es razón que se fijen las condiciones de aquélla como indispensables acompañantes de ésta. Desde tres puntos de vista se han de considerar las mencionadas condiciones, á saber: la *salubridad*, la *solidez* y la *conveniencia* con el destino de la obra.

La *salubridad* se obtiene procurando: 1.º, buena *situación*, de modo que el suelo no sea húmedo ni de difícil acceso; 2.º, conveniente *ventilación*, abriendo los vanos necesarios y en la posición favorable para ello; 3.º, oportuna *preservación* de vientos fuertes, de nieves y de lluvias, de emanaciones pútridas y de avenidas peligrosas.

La *solidez* depende: 1.º, de los buenos *fundamentos* del edificio hasta hallar terreno firme; 2.º, de los fuertes *materiales* de construcción, tales que no se desmoronen,

y del buen *aparejo* ó disposición de ellos (de que hablamos después); 3.º, de los *puntos de apoyo* estables y seguros, sobre los cuales gravite la cubierta; 4.º, de la *distribución de la carga*, bien proporcionada para que no cedan los puntos flacos ó menos robustos; 5.º, de los *contrarrestos* ó resistencias á los empujes (lo cual sucede en los arcos y bóvedas, como se dirá más adelante, núm. 51), para que se conserve el equilibrio.

La *conveniencia* con el destino del edificio se obtiene: 1.º, con la *justa proporción*, de modo que su magnitud y ornato correspondan al fin para que se le destina; 2.º, con la *sabia distribución* de las piezas y dependencias, de suerte que se dé el espacio y el sitio conveniente á cada oficina y á cada habitación; 3.º, con la suficiente y bien *orientada iluminación*, tal que cause recogimiento é inspiración en los Templos, viniendo la luz de arriba, ó ayude á los trabajos de escritorio, entrando por detrás y un poco encima, ó facilite las labores de la casa, comunicándose por el lado.

37. **Generos de Arquitectura.**—Además de los comunes á toda bella arte (núms. 22 y 27), admitense dos

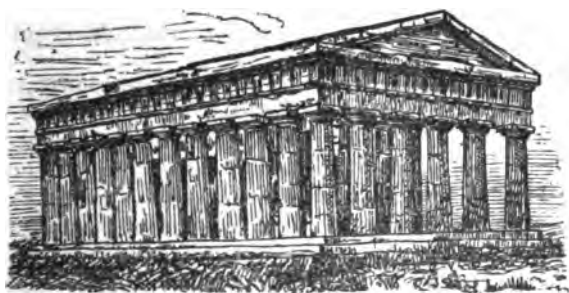


Fig. 4.—Templo de Pæstum ó de Posidonia.

que son propios de ésta y correspondientes á la parte mecánica: Arquitectura *arquitrabada* ó *rectilínea* y Arquitectura *curvilínea* ó *de arco*. En la primera se ejer-

cen todas las presiones en sentido vertical (fig. 2), y se llama así por el *arquitraße*, que es el miembro característico en ella; en la segunda, la presión ó empuje actúa en sentido horizontal y oblicuo, y exige los contrarrestos de *estribos*, que se verán luego (cap. IV). Desarrollada toda la idea de esta segunda en el arte cristiano, resulta como carácter propio suyo el predominio de *la línea vertical* (fig. 3), distinguiéndose la primera, á su vez, por el predominio de *la línea horizontal* (fig. 4), según es de ver en los templos egipcios, asirios, griegos y en los antiguos de la India (1).

En la Arquitectura del Renacimiento se usa, como ya lo hicieron en parte los romanos, una combinación de ambos géneros; pero, si bien se examina, no es difícil notar que uno de ellos está como simple adorno.

38. **Estética de las líneas.**—Para fijar con más precisión el carácter de los dos géneros referidos, y apreciar todo el valor estético de la Arquitectura, será bien que nos detengamos en la consideración de este, que podemos llamar, *lenguaje de las líneas arquitectónicas*, al cual debe la *reina de las artes* la importancia que mencionamos arriba (núm. 34). Como dicta la experiencia y se infiere de la noción de *lo sublime* (núm. 22), recibimos

(1) Puede añadirse un tercer género arquitectónico, llamado *de ensambladura* ó *Arquitectura ensamblada*, en el cual se unen ó traban (con clavos, espigones y mortajas) entre sí los elementos del edificio, de tal modo, que mutuamente se apoyan ó sostienen y no pueden derribarse unos sin caer ó inclinarse los demás. Los materiales de construcción en este sistema suelen ser la madera y el hierro, y á veces el mismo sistema sirve de armazón para la obra plástica de hormigón ó de mampostería que la reviste. Si bien se observa, se notará que este género se reduce á uno de los dos antedichos, según la forma en que se establezca: cuando tiene la forma simplemente rectangular ó de entramado, y está el sistema en equilibrio, teóricamente resulta el género arquitrabado; cuando la forma es oblicua ó de armadura (fig. 71), remeda la Arquitectura de arco.

la impresión de éste cuando contemplamos objetos grandiosos, ya lo sean en sus tres dimensiones, ya en una de ellas tan sólo. La magnitud extraordinaria de un objeto, ó la continuación de las líneas cuando apenas se advierte su término en el espacio, como sucede en alta mar ó en extensa llanura, nos causa admiración profunda y nos da la idea de lo sublime. Y basta que una de las dimensiones prepondera en mucho sobre las otras, para obtener el mismo resultado, aun cuando no se trate de grandiosos edificios, como sucede en muchas iglesias ojivales. Y viceversa; cuando las tres dimensiones son próximamente iguales, se pierde en gran parte la referida impresión, aun tratándose de objetos grandes: así acontece al visitar el interior de la grandiosa Archibasílica de San Pedro. Más todavía: la línea vertical y el arco producen sentimientos elevados en el alma, y representan á nuestros ojos la actividad y el movimiento; la línea horizontal y el arquitrabe despiertan la idea de reposo y de muerte; la profundidad y la obscuridad de un edificio nos reeoge; la anchura nos aplasta; la altura nos eleva; la iluminación nos alegra; la multitud de adornos da vida, y la sencillez en lo grande nos asombra.

De toda esta *elocuencia natural* de las líneas se puede inferir, cómo está en manos del Arquitecto la facultad de producir diversas impresiones en el ánimo del público, según la dimensión, iluminación y ornamentación que dé á su obra, y, á la vez, cómo deben variar dichos elementos, según el destino que tenga el edificio de que se trate (Véase el núm. 68).

39. Diferencias de edificios.—El destino que se prefije á una construcción, determina el carácter de ésta; y como son varios los destinos, según son varias las necesidades, así han de ser también diferentes las construcciones. De estas diferencias procede la división que se hace de la Arquitectura en *civil*, *militar* (fortificaciones), *hidráulica* (puentes y calzadas) y

naval (embarcaciones); en la primera entran como principales edificios la Iglesia, el Convento, el Palacio, el Hospicio, la Universidad, la Lonja, el Teatro, la Casa. Bien se comprende que nuestras breves nociones de Arquitectura se refieren casi exclusivamente al Templo.

40. **El Templo católico.**—El objeto más noble de la Arquitectura es el Templo católico. A la construcción de éste preside la doble idea de su fin práctico ó de utilidad para la reunión de los fieles, y de su fin simbólico ó de semejanza con la Iglesia, Esposa de Jesucristo. Qué sea una Iglesia material á los ojos de la fe, lo dice el Oficio de la Dedicación, sobre todo en sus himnos: de él se infiere que el ideal sublime, á que tiende la Arquitectura cristiana, es hacer visible en la tierra, por medios materiales, la obra maestra de la omnipotencia y sabiduría de Dios, es decir, la Iglesia santa y la Jerusalén celeste, y, al mismo tiempo, ofrecer un lugar apropiado á la reunión de los fieles. *Ecclesia autem materialis spiritualem designat* (1). Lo cual insinúa el Apóstol San Pedro: *Tanquam lapides vivi superaedificamini, domus spiritualis...* (1 Petr., II, 5).

La Edad Media, que así lo entendió perfectamente, ha realizado todo el pensamiento cristiano en la incomparable *catedral gótica*. Como se podrá ver con mayor copia de datos en su lugar correspondiente, la *cruz* y la *rosa* ó la *estrella* son las formas típicas y fundamentales, á la vez que los principales símbolos admitidos en la construcción de las Iglesias por el riquísimo y sublime estilo ojival, esencialmente cristiano. La cruz es el plano sobre el cual se levanta la Iglesia de Dios (fig. 5); es la piedra angular y fundamental del edificio; es el remate y el término de la construcción cristiana. Y no podía estar separada de Jesús su Madre Sma.; por esto la Rosa mística y la Estrella de la mañana y Estrella

(1) DURANDO, *Rationale divinatorum offic.*, 1. 1, c. 1.

del mar se repiten á cada paso en multitud de miembros arquitectónicos: el plano de las columnas ojivales, el de los ábsides rodeando á la Capilla mayor, la crucería de las bóvedas, los calados de las ventanas, los rosetones, etc., nos manifiestan en todas partes la figura de la estrella, símbolo de María, Madre del amor hermoso y de la santa esperanza (1).

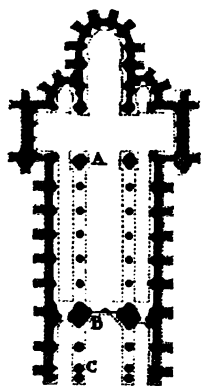


Fig. 5.—Plano de una iglesia ojival. —Ntra. Señora de Dijón (Francia).

Además, la misma palabra *nave*, con que se designan los cuerpos del edificio religioso, nos recuerda perfectamente la idea mística de la navecilla de Pedro; las capillas del ábside forman la corona simbólica de Jesucristo, que reside personalmente en su centro; las torres empinadas, las esbeltas y agrupadas columnas, la elevación, ligereza y atrevimiento de las construcciones, símbolos son de la idea espiritual que domina en la Casa de Dios. Y el número de tres y las hojas de trébol y los triángulos, que tanto se repiten por todas partes en el Templo, emblemas son expresivos de los misterios principales de la Religión santa. La solidez del edificio, que permanece á través de los siglos, imagen clara es de la estabilidad del Reino de Cristo y de la prudencia del hombre que edificó sobre piedra viva. Y los adornos, reproduciendo formas vegetales y animales, y animando con vida exuberante á la materia inerte, emble-

(1) Es bellísima la idea de Inocencio III, citado por S. Buenaventura: «Quibus auxiliis possunt naves inter tot pericula transire usque ad littus? Certe per duo, per *lignum et stellam*, id est, per fidem crucis et per virtutem lucis, quam peperit nobis Maris Stella, Maria». (*Speculum B. M. Virginis, sive Mariale*, c. 3, §. 2.).

ma significativo son de la Iglesia Católica, que todo lo regenera y vivifica.

La Arquitectura llamó en su auxilio á todas las artes para realizar su ideal completo, y vinieron en primera fila, como inseparables compañeras, la Escultura y la Pintura, poblando este cielo terrestre de imágenes venerandas, reflejo de los bienaventurados moradores de la celestial Jerusalén, y colocóse á Jêsucristo, Juez, sobre el dintel de la portada, y á Maria, Madre de pecadores, en el parteluz de la misma, y á los Apóstoles en las columnas que sostienen el arco de gloria, que rodea al Salvador del mundo. ¡Magnífica idea, que sólo fué comprendida en los siglos de fe, que hoy se llaman oscurantistas!

No se diga que semejante simbolismo es capricho de la fantasía loca de románticos y visionarios: el lenguaje místico de la Liturgia católica, sobre todo en la consagración de las Iglesias, y el espíritu cristiano de la Edad Media, obrador de tantas maravillas, que se infiltró en las esferas todas de la vida social y privada, otra cosa dicen y suponen. Y cuando vemos en aquella época feliz tanto simbolismo cristiano en la Heráldica y en la Numismática y en la Paleografía y en los usos y costumbres populares, ¿habríamos de negarlo á la sublime Arquitectura? Imposible.

Por último, son nuestras Catedrales riquísimos Museos, que reúnen las obras más acabadas del arte, acumuladas por cien generaciones; preciosos libros, en donde el artista recibe la inspiración feliz al estudiar sus páginas; monumentos imperecederos, que guardan con indelebles caracteres los hechos más gloriosos de nuestra historia; testimonios elocuentes de la fe de nuestros mayores, y argumentos decisivos contra los enemigos de la Iglesia, al tacharla de oscurantista y retrógrada los mismos que tratan de oscurecer la verdad, retrocedien-

do veinte siglos en el camino de la civilización verdadera.

Fuentes.—D. José de MANJARRÉS, *Teoría estética de la Arquitectura* (Madrid, 1875).—D. Luis CABELLO y Aso, *La Arquitectura: su teoría estética* (Madrid, 1876).—D. Andrés GIRÓ y ARANOLS, *Curso metódico de Dibujo lineal*, 2.^a parte, sección 2.^a (Barcelona, 1888).—VASARI (Giorgio), *Arti del Disegno* (Turín, 1872).—Además, JUNGSMANN, GINER, etc., del anterior capítulo.

CAPITULO IV

ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS.

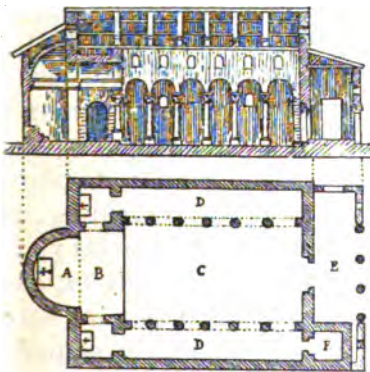
41. Razón de este capítulo.—Después de las nociones teóricas del capítulo precedente, y antes de que tratemos de examinar en la *Parte Histórica* el carácter de los estilos diversos que se han desarrollado en el transcurso de los siglos, se impone el estudio de los elementos constitutivos de un edificio, á la vez que el tecnicismo propio del arte, si queremos proceder con la orientación debida: tal es el objeto de este capítulo, clave para la inteligencia de toda explicación y descripción que de los monumentos arquitectónicos haya de hacerse.

42. Clasificación de los elementos del edificio.—Se reducen á dos grupos: *cuerpos* y *miembros*. A los primeros se los puede considerar en sus *formas geométricas* ó en su *naturaleza física*; los segundos se estudian divididos en *principales* y *accesorios*. De todos hablaremos en párrafos distintos.

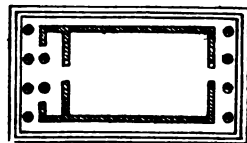
43. Elementos geométricos.—A dos clases pertenecen los elementos geométricos que pueden considerarse en un edificio para su estudio: *secciones teóricas* y *superficies*. Del primer género son: el *plano* ó *planta*, que es el solar del mismo (fig. 7); el *corte longitudinal*, como si estuviera cortado el edificio á lo largo por un plano vertical (fig. 6), y la *sección transversal*, como si lo estuviese á través (fig. 93). Son del segundo: el *paramento*, que es la superficie de un muro, sillar, etc.; el *alzado*, *alzada* ó *elevación*, que es el dibujo de la superficie exterior y vertical de una cara del edificio (fig. 8); la

fachada ó frontis ó hastial, que es el conjunto de la parte exterior principal ó de entrada en el edificio; el *imafrente* y el *cimafrente*, que son respectivamente la parte inferior y la superior de la fachada; el *testero*, que es el extremo de cualquier sala ó edificio, frente á la entrada. La *elevación* se dice *geométrica*, si sólo representa un frente del edificio, y *escenográfica ó en perspectiva*, si ofrece la vista del mismo á la vez por dos lados (figura 8). Al arte de trazar planos y demás figuras de sección y croquis diferentes, se le llama *icnografía*, é *icnográfico* es lo perteneciente al mismo.

44. Cuerpos de edificio.—Considerados como porciones físicas integrantes del edificio, se distinguen así: *ala*, que es todo cuerpo que se extiende por un lado (fig. 11, derecha); *pórtico*, cuerpo formado por galería de columnas ó por arcadas ante la fachada del edificio (fig. 6 y



Figs. 6 y 7.—Corte longitudinal y plano de un edificio.—San Juan *ante Portam Latinam*, Roma, siglo VIII.



Figs. 8 y 9.—Perspectiva de un templo griego y plano del mismo.

7, *E*), y también, toda galería de columnas ó pilastras, cubierta y apoyada en el suelo, pero abierta al aire libre; *peristilo* ó pórtico al derredor del edificio, por dentro ó por fuera; *atrio*, que es un patio dentro del edificio, y también una plaza en lo exterior de

algunas iglesias; *vestíbulo* es el mismo atrio interior, y, en general, la primera estancia después de la puerta, que da paso á las demás; *nave*, que es todo ámbito interior, extendiéndose á lo largo en las iglesias, considerado con su bóveda, á modo de barco invertido (figura 7, E, B); *transepto* es la nave menor que corta á las otras (fig. 7, B); *crucero*, lo mismo que transepto, y también la intersección de éste con la nave principal; *girola* ó *deambulatorio*, que es la nave circular, detrás de la capilla mayor y delante de los ábsides, cuando existen; *ábside* (figs. 6 y 7, A) ó cuerpo de planta semicircular ó poligonal en el extremo

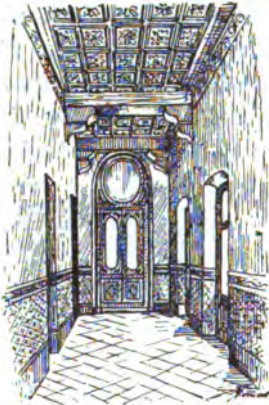


Fig. 10.—Una crujía.

de la nave; el cual, se dice *menor* ó *secundario*, cuando se toma uno solo de los varios en que se divide toda la parte absidal (fig. 5); *cripta* ó parte subterránea de los templos; *crujía*, (fig. 10) que es el ámbito entre dos muros de carga en cualquier piso; *claustro* ó conjunto de pórticos interiores, rodeando un patio en los monasterios y catedrales (fig. 11); *galería*, que es todo ámbito con arcadas abiertas hacia el aire libre en cualquier piso (íbid.), y también, toda obra saliente en forma de balcón prolongado, ó una estancia prolongada; *coronamiento*, que es toda la parte superior de un edificio, como término ó corona del mismo (fig. 31).

45. **Formas de edificios.**—Atendidos la planta y los pórticos, se denominan los edificios: *cela*, si la planta es rectangular en los edificios del arte clásico; *rotonda*, si es circular; *polígono*, si es poligonal. Se llama *próstil* el edificio antiguo que tiene pórtico de columnas por

delante; *anfipróstilo*, si también lo tiene por detrás (figs. 8 y 9); *períptero*, si lleva columnas al derredor; *díptero*, si lleva dos series de columnas, también al derredor de la *cela*; *tetrástilo* (ibid.), *exástilo*, *octóstilo*,

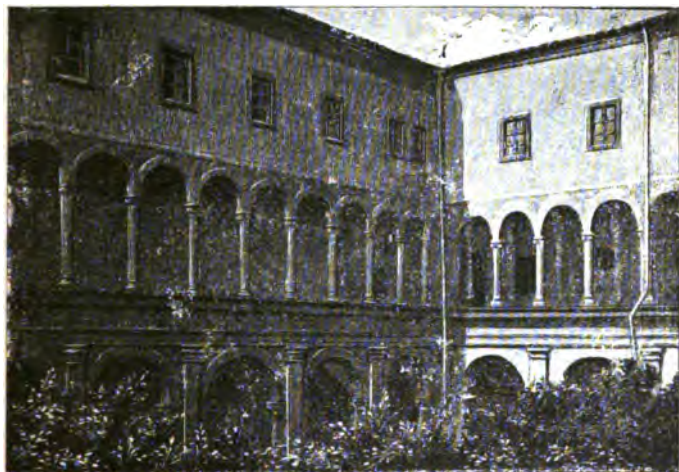


Fig. 11.—Claustros y galerías en Selva del Campo (Tarragona.)

etc., son edificios que presentan por delante 4, 6 ú 8 columnas; *monópilo*, si no tiene más que una puerta; *monóstilo*, si consiste en una columna central tan sólo, al derredor de la cual se dispone el edificio; en *antas* ó *in antis*, cuando el pórtico tiene dos solas columnas con dos pilastras ó antas en los extremos.

46. Miembros arquitectónicos principales.—Siguiendo nuestra clasificación de los elementos arquitectónicos (núm. 42), descomponemos los *cuerpos* en *miembros*, y de éstos, los que deben considerarse como principales se compendian en dos géneros: los *soportes* ó *sostenes* y lo *soportado* ó *sostenido*. A la primera clase pertenecen los muros y las columnas; á la segunda, los techos y las bóvedas. Los muros ó paredes y las columnas se denominan en general *macizos*, para distinguirlos de los *vanos*,

que son los espacios de luz entre aquéllos. En los macizos hay que considerar principalmente el *aparejo*, que es la disposición dada á los materiales empleados en la construcción de la obra.

47. **Formas de aparejos.**—Las piedras talladas á escuadra se llaman *sillares*, y á la obra hecha con éstos se la denomina *sillería*. El aparejo se dice *grande*, *mediano* ó *pequeño*, según la magnitud de los sillares, que entre los romanos era, aproximadamente, de un metro de altura para las hiladas del aparejo grande, de medio para los del mediano y de un decímetro para el pequeño.

El aparejo se llama *isódomo* ú *opus isodomon* de griegos y romanos (fig. 12, A) cuando todas las hiladas de sillares tienen



Fig. 12. — Aparejos.

la misma altura: *pseudisódomo* ó *pseudo-isodomon* (id., B), cuando no la tienen; *oblicuo*, si los sillares tienen la forma de rombos; *reticulado*,

si el paramento ofrece la forma de un encasillado en losanje; de *hojas de helecho* (*opus spicatum* de los romanos), si presenta hiladas cuyos sillares de encima toman posición oblicua respecto de los de abajo; *almohadillado* (fig. 15), si las *juntas* ó líneas de unión entre los sillares aparecen como



Fig. 13. — Relleno.

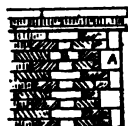


Fig. 14. — Cadenas.



Fig. 15. — Almohadillado.

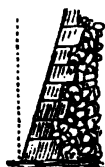


Fig. 16. — Escarpado.

hundidas resaltando el paramento del sillar en su mayor parte con diferentes formas.

Si el aparejo es irregular y de piedras irregulares unidas con cemento, recibe el nombre de *mampostería* (fig. 12, C), y se denomina *relleno* (*emplecton* de los griegos), cuando el muro presenta una superficie regular, estando por dentro los mate-

riales á granel (fig. 13) ó en hormigón compacto (1). Llámase *poligonal* el aparejo irregular cuyas piedras ofrecen el paramento en forma de polígonos contiguos, y si la figura de ellas es redondeada ó esquinada, sin que se ajusten las superficies de unas con otras, el aparejo se dice *ciclópeo*.

En la esquina del muro suélese disponer los sillares de modo que por un lado ó paramento se presenten á lo largo y por el otro á lo ancho alternativamente (fig. 14, A), lo cual se denomina *aparejo de mayor y menor*. En los aparejos de ladrillo (*opus lateritium* de los romanos, y en los de mampostería suelen colocarse para mayor solidez hiladas verticales de sillería, formando *cadena* (fig. 14, B). Se dice muro *escarpado* (fig. 16), el que toma una posición oblicua y sirve para *muros de contención* de terraplenes, etc. Hay una especie de mampostería, llamada *de hormigón*, y es la formada con un encajonado en donde se ponen piedras menudas y barro ó cemento; si sólo contiene barro y escasas piedras, se llama *tapiál*: éste siempre se ha de apoyar sobre cimientos de mampostería, y suele llevar de trecho en trecho algunas hiladas de ladrillo llamadas *verdugado* ó *verdugo*.

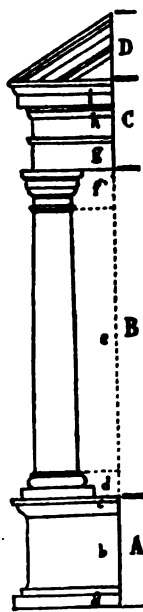


Fig. 17.—Orden arquitectónico.

48. Los soportes.—Queda ya indicada su división en dos clases: *muros* y *columnas*. Los primeros pueden ser *de carga* ó *maestros*, *medianeros* y *tabiques*, denominaciones que son vulgares. Los segundos son sustentáculos de forma cilíndrica (fig. 17, B). La columna se compone comúnmente de tres partes: *basa* (id., d) *fuste* (id., e), *capitel* (id., f), y suele estar apoyada sobre otro cuerpo que se llama *pedestal* (fig. 17, A).

que se llama *pedestal* (fig. 17, A).

(1) VITRUVIO: *Les dix livres d' Architecture de Vitruve* (lib. II, cap. VIII), trad. avec des notes et des figures par M. Perrault, Paris, 1684.

El *pedestal* es un soporte prismático sobre el cual se apoya otro soporte mayor ó una estatua: se compone ordinariamente de tres partes; *zócalo* (id., *a*), *dado ó neto* (id., *b*), y *cornisa* (id., *c*). Cuando el pedestal es corrido y sostiene una serie de columnas, se llama *basamento*; el cual se dice *estilobato* si está adornado con molduras, y *estereobato* si es liso sin adorno alguno. Se da también el nombre de *pedestal* á todo soporte en forma de corta y ancha columna, que sostiene una estatua ú objeto análogo, y se llama *pedículo* cuando es á modo de pie ó columnita en que se apoya un objeto ma-

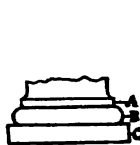


Fig. 18.—Basa toscana.



Fig. 19.—Basa ática.

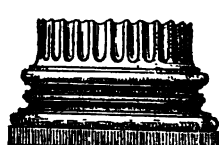


Fig. 20.—Basa corintia.

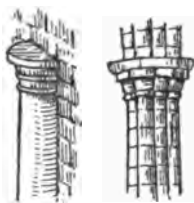
yor, v. gr., una pila. *Basa* es en general todo soporte de poca altura; cuando se refiere á la columna, consta siempre de varias molduras, siendo la inferior el *plinto* (fig. 18, *C*). Se conocen varias formas de basas, y son las más comunes: la *toscana* (fig. 18), formada por un filete, un toro y un plinto; la *basa ática* (fig. 19), por dos toros, una escocia, tres filetes, además del plinto, y es la más común y elegante; la *corintia* (fig. 20), formada por dos toros, uno ó dos junquillos y dos escocias con el plinto; la *jónica* tiene otras molduras intermedias. Hay también *basa egipcia*, *basa románica*, *basamento gótico*, etcétera, según se dirá en su lugar correspondiente.

49. **Formas de columna.**—Se distinguen las columnas en varias formas, atendido el fuste, siendo las principales: *lisa* y *estriada* (figs. 21, 22), según que tenga la superficie sin estrias ó con ellas; *disminuída* (fig. 21) y

cilíndrica, según que vaya reduciéndose hacia arriba ó suba siempre de igual diámetro; *panzuda*, si está como abultada hacia el medio; *solomónica* (fig. 23), si sube en forma de hélice; *exenta* y *adosada* (fig. 24), según que esté libre, ó aplicada al muro como empotrada por mitad en él; *fasciculada* ó *en haz* (fig. 25), que parece un



Figs. 21. 22. 23.
Lisa. Estriada. Salomónica.



24. 25.
Adosada. Fasciculada.

el
manejo de columnillas. *Arkante* y *caríatide* son especies de columnas en figura de hombre ó de mujer respectivamente. *Imóscapo* es la parte inferior del fuste; *sumóscapo*, la superior.

Semejantes á columnas en su forma y oficio hay otros miembros arquitectónicos, siendo los principales: el *pie*

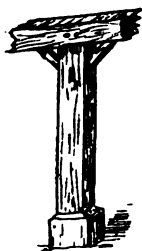


Fig. 26.—Pie
derecho.

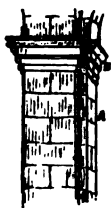


Fig. 27.—Pi-
lastra.



Fig. 28.—Con-
trafuerte.

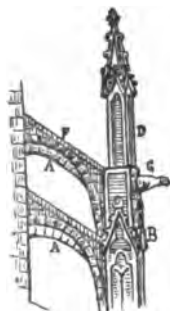


Fig. 29.—Bo-
tarel.

derecho (fig. 26), pilar de *pie* de a sin a tornos; la *pilas-
tra* (fig. 27), soporte prismático que tiene basa y ca-

pitel como las columnas aunque más sencillos; *machón*, pilastra que sostiene las arcadas debajo de algún arquitrabe, y, también, la pilastra saliente y gruesa; *anta*, pilastra que refuerza un muro en los ángulos del edificio, sin adorno alguno; *contrafuerte* (fig. 28), refuerzo saliente en el paramento de un muro; *banda lombarda*, contrafuerte uniforme y poco saliente; *estribo* (fig. 35, *E*), contrafuerte que sostiene el empuje de un arco ó bóveda; *botarel* (fig. 29, *B*), estribo que está separado del arco ó bóveda por otro arco llamado *botarete* (id., *A*); *estípite*, pilastra ó columna piramidal truncada é invertida.

50. Capitel y sus formas.—El *capitel* (fig. 17, *f*, y fig. 30) es la parte superior ó cabeza de la columna;

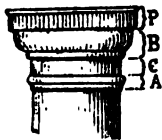


Fig. 30.—Capitel

consta de una porción más ó menos cónica invertida (fig. 30, *B*) con algunos adornos en ella, terminada en la parte superior por una pieza llamada *ábaco* (id., *P*), y en la parte inferior por alguna moldurita que se dice *astrágalo* (id., *A*), mediando á veces un *collarino* (id., *C*).

Ofrece el capitel variadísimas formas, y por ellas se caracterizan en gran parte los estilos arquitectónicos, según se irá viendo en la historia de ellos. Las principales formas son: capitel *cúbico*, *acampanado*, *infundibuliforme* ó en forma de embudo, *de moldura* (cuando no tiene más adornos que molduras lisas, fig. 30), *historiado* ó *iconístico* (si contiene relieves históricos), *egipcio*, *persa*, *dórico*, *jónico*, *corintio*, *toscano*, *compuesto*, *latino*, *bizantino*, *románico*, *ojival*, *árabe*, *del Renacimiento* (véanse las figuras en sus lugares respectivos).

51. Lo soportado.—Visto lo relativo á los *soportes*, hay que analizar lo que en ellos se apoya (núm. 46), en lo cual difieren esencialmente los dos géneros de Arqui-

itectura ya definidos (núm. 37). En la *Arquitectura arquiteada* ó adintelada gravita sobre las columnas un sistema de piezas llamado *cornisamento* ó *entablamento* (fig. 17, C), el cual se divide en tres secciones: *arquitra-be* (viga maestra, id., *g*), *friso* (id., *h*) y *cornisa* (id., *i*). Sobre ésta se apoyan formando coronamiento otras dos cornisas en ángulo (fig. 17, D) ó una en arco (fig. 33), y á este conjunto se le llama *frontón*, dándose el nombre

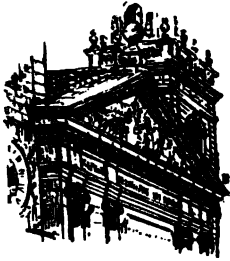


Fig. 31.—Frontón.

Fig. 32.—Fron-
tón partido.Fig. 33.—Fron-
tón circular.

de *timpano* al espacio circunscripto por el triángulo resultante (fig. 31, A). Los lados del frontón representan las laderas del tejado.

Entre las diferentes formas de frontón hállanse más

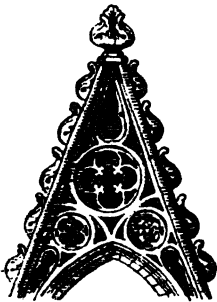


Fig. 34.—Gablete.

comunes: el frontón *triangular* (fig. 31), el *circular* (fig. 33), el *partido* (fig. 32), el *aguzado* y el *rebajado* (según la altura del triángulo) y el *gablete* ó *piñón*, que es un frontón aguzado y de puro adorno, propio de la arquitectura ojival (fig. 34).

En la *Arquitectura de arco* insiste sobre las columnas un conjunto de piezas formando *arco*, y á una con éste las *bóvedas*, miembros cuyo estudio exige algún detenimiento.

52. Teoría del arco.—Llámase *arco* el conjunto de

piezas que cubren un vano y se contrarrestan por empuje horizontal. Dichas piezas se dicen *dovelas* (fig. 35 *A, B*). La superior, que tiene el nombre de *clave* (id., *A*), tiende á caer por su peso; mas, impidiéndoselo sus vecinas, ejerce presión sobre ellas, y éstas sobre las demás sucesivamente, hasta llegar, en fin, á la columna, sobre la cual actúa la referida presión ó empuje en sen-

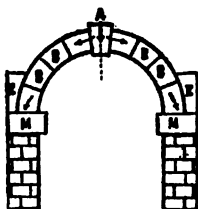


Fig. 35.—Teoría del arco redondo.

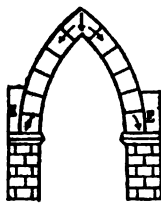


Fig. 36.—Teoría del arco ojival.

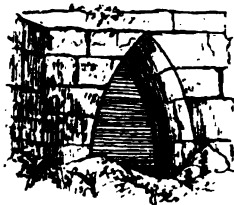


Fig. 37.—Falso arco.

tido oblicuo. Las últimas dovelas tienden á resbalar sobre la *imposta* (id., *M*), desvencijándose el arco; pero los *estribos* (id., *E, E*) se lo impiden. Se comprende que, si el arco se eleva en forma apuntada ú *ojival* (fig. 36), el empuje propende á ser menor en sentido horizontal, y por tanto exigirá menor contrarresto en los estribos.

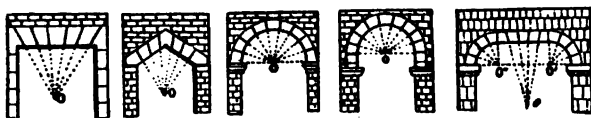
Nótese la diferencia que media entre el arco propiamente dicho y el *falso arco* (fig. 37): en éste no hay dovelas que se empujen, sino que las piezas componentes del mismo descansan unas sobre otras en sentido vertical, siendo sus juntas horizontales y situándose las de encima algún tanto voladas sobre las que están debajo, hasta cerrar el vano. Lo mismo debe notarse de la *falsa bóveda*: ésta y aquél no pasan del género de arquitectura arquitrabada, y estuvieron en uso en el arte oriental antiguo y en el griego primitivo.

Dícese por los técnicos, y es una verdad palmaria, que *el arco y la bóveda nunca mueren*: en tal grado es así, que los muros en donde los arcos ó las bóvedas se apoyen se desvia-

rían de la normal, empujados lateralmente sin cesar desde arriba, si no fueran bastante robustos ó no estuvieran reforzados con los estribos. Pero, en cambio, este género de arquitectura en arco reúne sobre el arquitrabado extraordinarias ventajas con la esbeltez, elevación y facilidad de construcción que le distingue, pues en aquél puede emplearse material menudo y no se exigen los grandes arquitrabes enterizos que usaba la arquitectura clásica. En un edificio de arcos y bóvedas todo ha de estar bien combinado á modo de organismo, pues unos arcos sirven de contrarresto á otros interiormente, y es muy arriesgado suprimir uno solo de estos elementos; á diferencia de la arquitectura adintelada, en donde puede aumentarse ó disminuirse el edificio sin peligro ó inconveniente para la estabilidad de lo restante.

De todo lo dicho se infiere cómo la arquitectura curvilínea es representante de la actividad, del organismo y de la vida, al paso que la rectilínea lo es de la inercia, del mineral, de la muerte (núms. 38).

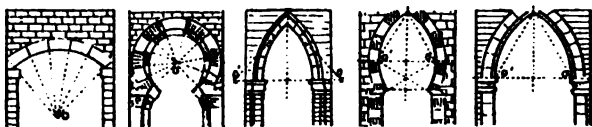
53. Formas de arco.—Pasan de cincuenta las que se han usado en construcciones, siendo más notables las siguientes: arco *adintelado* (fig. 38), que es recto por de-



Figs. 38. 39. 40. 41. 42.
Adintelado. Angular. Medio punto. Peraltado. Deprimido.

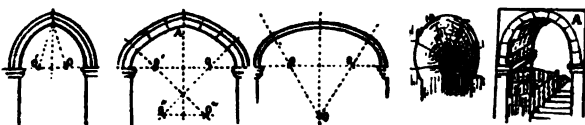
bajo: *angular* ó *de frontón* (fig. 39); de *medio punto* (figura 40) ó de *semicircunferencia*; de *herradura* ó *bizantino* (fig. 44), más que *semicircunferencia*; *rebajado* ó *escarzano* (fig. 43), menos que *semicircunferencia*; *peraltado* (fig. 41), de *medio punto* sobre porción *recta* y también el *elíptico* cuyo eje menor (de la elipse) coincide con la línea de los arranques; *deprimido* (fig. 42), formado por una línea horizontal que descansa sobre cuartos de cir-

cunferencia; *carpanel* ó *apainelado* (fig. 50), formado por tres, cinco ó siete centros y curva continua, y también el *elíptico* cuyo eje mayor (el de la elipse) coincide con la línea de los arranques; *ojival* (fig. 36) ó apuntado, constituido por dos arcos de círculo encontrándose por



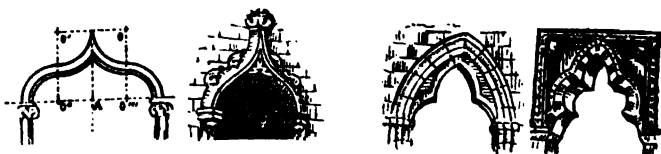
Figs. 43. 44. 45. 46. 47.
Rebajado. Herradura. Lancetado. Lanceolado. Ojiv. equilátero.

arriba; *lancetado* (fig. 45) ú *ojival* más alto que ancho; *lanceolado* ú *ojival túmido* (fig. 46), ó sea, ojiva en herra-



Figs. 48. 49. 50. 51. 52.
Ojiv. rebajado. Tudor. Carpanel. Abocinado. Enviajado.

dura; *ojival equilátero* (fig. 47), tan ancho como alto; *ojival de medio punto roto* (fig. 48) ú *ojiva rebajada*; *arco tudor* (fig. 49), *ojiva deprimida* y de cuatro centros,



Figs. 53. 54. 55. 56.
Conopial. Florenzado. Trilobado. Polilobulado.

usado en Inglaterra en la época de la familia Tudor; *conopial* (fig. 53), de cuatro centros, dos arriba y dos

abajo, á modo de tienda ó *conopium*; *florenzado* (fig. 54) es el mismo conopial que suele estar adornado; *lobulado* (fig. 55), formado por lóbulos ó arquitos menores; si éstos son tres, se llama *trilobado*; si muchos, *polilobulado* ó *angrelado* (fig. 56); *elíptico* ó de sección de elipse; *abocinado* ó *aboquillado* (fig. 51), en forma de trompa ó hocuilla; *enviajado* (fig. 52), cuyos arranques tienen posición oblicua sobre la línea horizontal; *por tranquilo* (fig. 29, A), cuyos arranques se hallan á diferente altura uno de otro; *gemelos*, que son dos arcos yuxtapuestos sin intermedio alguno.

Por razón de su oficio especial, se distinguen los arcos en *torales* (fig. 58, A), perpendiculares á los muros laterales del edificio y también los cuatro que sostienen una cúpula; *formeros* (id., B) paralelos á dichos muros y que sirven para separar una nave de otra, asimismo los que se hallan aplicados á los referidos muros, sirviendo de arranque á una bóveda; *cruceros* ó *aristones* (id., C), que van en sentido diagonal debajo de las bóvedas por arista y sirven para apoyarlas; *de descarga* (fig. 57), cuyo oficio es aliviar el peso de un



muro, de modo que éste no grave sobre un dintel ú otro miembro; *perpiano*, *cincho* ó *fajón*, que sostiene una bóveda cilíndrica á modo de faja interior (fig. 60, C); *arbotante* ó *botarete* (fig. 29, A), arco por tranquilo que se apoya en un botarel y sostiene el empuje de las bóvedas; *arco triunfal* en

las iglesias, el que se halla sobre la entrada del presbiterio.

Se llama *arcada* (fig. 11) la abertura del arco y también una serie de arcos; si éstos son *ciegos* ó cerrados, se dice *arcada falsa* ó *ciega* (fig. 59), y se da el nombre de *arquería* al conjunto de arcadas falsas y decorativas. Los espacios triangulares que resultan entre dos arcos

ó entre uno y el rectángulo que le circunscribe, reciben el nombre de *enjutas* (ib., A).

54. **Bóveda y sus formas.**—Se dice *bóveda* el conjunto de piedras ó ladrillos que cierran un espacio como cubierta del mismo, tendiendo á la forma cilíndrica ó



Fig. 58.—Torales y cruceros.

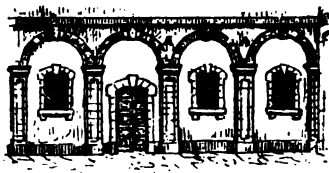


Fig. 59.—Arcadas ciegas.

esférica. Para construirla, lo mismo que para los arcos, se emplea, á veces, una armadura postiza llamada *cimbra*. En las bóvedas, como en los arcos, hay que distinguir el *intradós* (fig. 60, C) ó superficie inferior, y el *trasdós* ó *extradós* (ib., A) que es la superior; de donde viene el nombre de *bóveda trasdosada* ó *arco trasdosado*, si presentan distinto el trasdós y paralelo al intradós.

Variadísimas son las formas de bóveda empleadas por los arquitectos; pero todas ellas se reducen teóricamen-



Fig. 60.—Bóv. de cañón.



Fig. 61.—Cúpula.



Fig. 62.—Cimborio.

te á dos primitivas con otras derivadas. Las *formas primitivas* reconocen como tipos á la bóveda *de cañón* (figura 60) y á la *cúpula* (fig. 61); la primera se determina

por un arco, marchando paralelamente á sí mismo; la segunda, por un arco girando en derredor de su radio vertical. Las *formas derivadas* resultan de intersecciones ó penetraciones teóricas de las primitivas.

La primera forma puede tener tantas variedades cuantas son las especies de los arcos, y así, hay bóveda *cilíndrica* ó de *medio cañón* comúnmente dicha, bóveda *rebajada*, *peraltada*, *ojival*, *elíptica*, etc. La segunda forma tiene como principales variantes la *esférica* ó de *cas-carón* ó *medianaranja* ó *en plena cintra* (que es una semi-esfera hueca), la *cónica*, *ojival*, *esferoidal*, *bulbosa* (fig. 63), *rebajada*, *de concha* ó de *medio punto* (que es un cuarto de esfera) comúnmente usada en los ábsides (fig. 6, A y fig. 87), y otras.

De las formas derivadas, unas corresponden á la de cañón y otras á la cúpula. Entre las primeras son más notables la bóveda *por arista* (fig. 65), resultado interior de la intersección teórica de dos bóvedas de cañón que se cruzan en ángulo recto (fig. 66), la cual se llama *de crucería* si



Fig. 63.



Fig. 64.—Pe-china.



Fig. 65.—Bóvedas por arista.

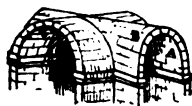


Fig. 66.—Intersección teórica.

tiene arcos cruceros (fig. 58), y la bóveda *de lunetos* (fig. 60, B), semejante á la anterior, pero sin llegar la intersección hasta lo más alto del cañón de la bóveda primitiva. La forma de cúpula ofrece como derivadas

de ella, la bóveda *vaída*, que es una de cascarón, cortada por cuatro planos verticales que determinan un cuadrado; la *en rincón de claustro*, formada por témpanos ojivales que se juntan lateralmente, constituyendo en su interior ángulos entrantes; *de compartimientos*, cuya superficie interior está decorada con huecos ó casetones reales ó figurados; *de pechina* (fig. 64), que es una sección esférica determinada por los arcos torales y el anillo de la cúpula; también se dice *pechina* la concha de forma redonda ú ojival (figs. 87 y 67) en que remata un rincón ó una hornacina, y cuando sirve como la anterior para sostener una cúpula y tiene forma cónica, recibe el nombre de *trompa* (fig. 68). Se da el nombre

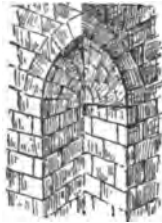


Fig. 67.—Pechina.

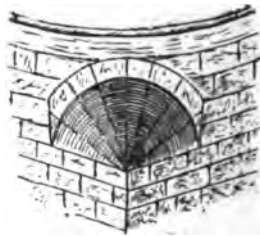


Fig. 68.—Trompa.

de *domo* á la cubierta exterior de la cúpula (fig. 62); de *cimborio* ó *cimborrio*, á todo el conjunto de la cúpula y sus accesorios (ibid.); de *cupulino*, á la pequeña cúpula que está encima de la mayor (ib., *A*); de *linterna*, á la porción cilíndrica ó prismática con aberturas para dar luz, colocada sobre la cúpula (ib., *B*); de *tambor*, á la parte cilíndrica debajo de la cúpula, ó cuando existe visible, y si éste lleva ventanas (ibid., *D*), se llama *cuerpo de luces*.

55. **Teoría de las bóvedas.**—De lo consignado al principio del número anterior, se infiere, que la teoría de las bóvedas debe ser la misma que la de los arcos (núm. 50), y así es

en general, hablando de las formas primitivas explicadas; pero las bóvedas que de ellas se derivan ofrecen muy preciosas condiciones mecánicas, dignas de algún estudio más detenido. Y principalmente, las bóvedas *por arista* y *de crucería*. Se concibe que una bóveda cilíndrica empuje en toda su longitud al muro donde se apoya (fig. 60) y que haya necesidad de construirlo muy robusto para resistir su fuerza; pero si de tal manera la aligeramos, que no se apoye aquélla en éste más que en determinados puntos, á ellos habrá que atender para reforzarlos con buenos estribos, pudiéndose, por lo demás, prescindir totalmente de los muros, ó adelgazarlos cuanto se quiera. Tal ha sido el problema que resuelven admirablemente las bóvedas por arista, sobre todo en las construcciones ojivales, según pone de manifiesto la fig. 69. El

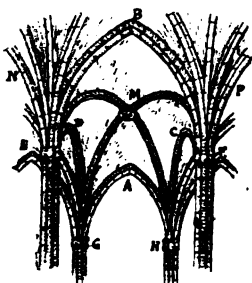


Fig. 69.—Teoría de las bóvedas por arista.

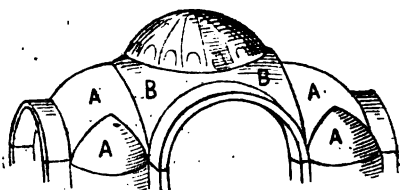


Fig. 70.—Teoría de la bóveda en pechinas.—Bóvedas de Santa Sofía (Constantinopla).

arco *A* insiste sobre los puntos *G*, *H* y tiende á separarlos por el empuje lateral que les imprimé; mas allí encuentra resistencia en los arcos *E*, *F* que insisten cabalmente en los mismos puntos y obran en sentido contrario; estos dos arcos hallarán su resistencia en los estribos de los muros: En las mismas condiciones del arco *A* se hallan respectivamente los arcos *B*, *C*, *D*. Ahora bien: la bóveda *M*, que es de arista, no se apoya sino en los pies ó arranques de los citados arcos; luego con tener asegurado el contrarresto de dichos pies *G*, *H*, *E*,

F, queda todo en seguro, sin necesidad de otros refuerzos, resultando así aligerado el sistema. A ello también contribuye la disposición de los arcos ojivales, la cual da por resultado menor empuje lateral, y exige, por lo tanto, menor contrarresto (núm. 52).

Los *lunetos* en las bóvedas de cañón (fig. 60), al mismo tiempo que sirven con frecuencia para dar luz al interior del edificio, tienden al mismo efecto de las bóvedas por arista, aunque menos perfectamente lo consigan.

Las *bóvedas en pechina* resolvieron desde la época bizantina el problema de cargar una cúpula sobre un espacio cuadrado, circunscrito por cuatro arcos torales (fig. 70), pues hasta entonces no habían logrado los constructores montar las cúpulas sino sobre muros de planta circular (ó á lo sumo poligonal de 6 ú 8 lados), como se ve en el antiguo Panteón de Roma, hoy Santa María la Rotonda.

56. Techumbre.—Como término del edificio está la *techumbre*, la cual no es otra cosa sino la parte superior de él, inclinada para verter las aguas pluviales. *Tejado* es el conjunto de tejas que cubren la techumbre; *terrado* ó *ajarafe*, la cubierta exterior plana y casi horizontal con antepecho ó balaustrada; *techo* es la cubierta superior ó interior de las habitaciones; si es alta, se le dice también *techumbre*; si es de maderas labradas y adornadas, se distingue con el nombre de *alfarje*; el tejado de forma cónica se denomina *de pabellón*, y si es elevado, piramidal ó cónico, sobre una torre, se le conoce con el nombre de *chapitel* (fig. 89, *Ch*); cuando ofrece dos vertientes solas y muy inclinadas encima de una torre, se le llama *de albardilla*. La cornisa, ó parte saliente del tejado sobre el muro, tiene el nombre de *alero* ó *tejaroz*. *Armadura* es el conjunto de vigas y viguetas que forman la techumbre y sostienen el tejado (fig. 71).

57. Vanos.—Además de los *macizos*, que hemos ido enumerando, hay que considerar en un edificio los *hue-*

cos ó *vanos* (núm. 46), los cuales se pueden dividir en *intercolumnios*, *puertas* y *ventanas*. Los primeros son los espacios que median entre dos columnas, los cuales se miden desde el eje de éstas y son distintos en cada orden arquitectónico, según se dirá en su lugar (núm. 108, 109).

Las *puertas* son aberturas de entrada; las *ventanas*, aberturas de iluminación: en unas y otras se llama *dintel* á la pieza horizontal superior; *jambas*, á las laterales labradas á modo de columnas; *jambaje*, á todo el conjunto con el dintel, y *repisa* á la parte inferior de la ventana, denominándose *umbral* la misma en la puerta: el sillar que está en el umbral ó sobre la repisa, contra el cual baten las hojas, dicese *batiente*, y se dice *alféizar* la parte lateral del muro en la puerta ó ventana, por donde se descubre el grueso del mismo.

El espacio de muro entre dos vanos se llama *entrepaflo*. Al conjunto de columnas y arcos que rodean á una puerta se le designa con el nombre de *portada*; en ésta se llama *timpano* (fig. 72) el espacio entre el dintel y el



Fig. 71.—Armadura.



Fig. 72.—Remate de puerta, con agujas á sus lados.

arco, y *archivoltas* el conjunto de molduras de éste: lo mismo en las ventanas.

Hay muchas variedades de portadas y ventanas, correspondientes á los diversos estilos, como se verá en su lugar propio. Las formas comunes de ventanas son: *tro-*

nera ó *aspillera* (fig. 75), *ojo de buey* ú *óculo* (fig. 74), *rosetón* (fig. 76), que es un óculo adornado con calados de piedra, *ajimez* (fig. 73) ó ventana partida por una columnita llamada *parteluz*, sobre la cual se apoyan arcos gemelos. Se dice *mamel* el *parteluz* que no tiene la for-



Fig. 73.—Aji-
mez.

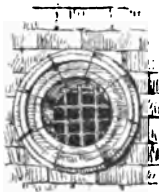


Fig. 74.—
Oculo



Fig. 75.—
Tronera.

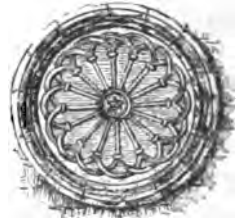


Fig. 76.—Rosetón del
Monasterio de la
Oliva (Navarra).

ma de columna, como sucede en las ventanas ojivales (fig. 77) y del Renacimiento. Las ventanas que se dispo-

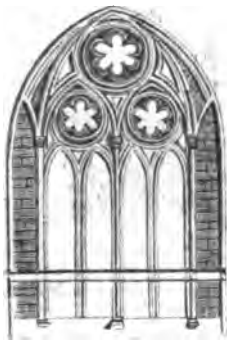


Fig. 77.—Ventana
ojival.



Fig. 78.—Re-
pisa.

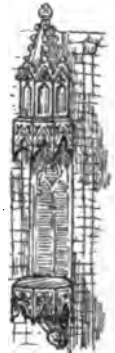


Fig. 79.—Dose-
lete.

nen verticales en la pendiente de un tejado se llaman *buardas* ó *buardillas*, y en general se dicen *lumbre*

las aberturas que se practican en los techos y bóvedas para dar luz ó ventilación á un recinto.

58. **Miembros secundarios.**—Falta recorrer, siquiera sumariamente, para complemento de nuestra idea (n. 42), los miembros secundarios del edificio, sin hablar aquí de los *adornos*, que se han de ver en otro capítulo de esta primera parte de la obra. Y entre los muchos elementos que podemos considerar como secundarios ó accesorios, son más comunes los *salientes* ó *saledizos*, los *senos* ó *nichos* y los *remates*. Como apéndice se pueden estudiar los elementos *aislados*, los cuales se hallan lo mismo dentro que fuera del edificio.

Se dice *saliente* ó *arimez* de un muro, cualquier miembro que resalta del paramento, y puede ser: *repisa*, si se destina á sostener un busto ó estatua, etc. (fig. 78), y si además tiene encima una especie de dosel ó *guardapolvos*, llámase *dosetele* (fig. 79); el cual será *umbela*, si no remata en punta, y *marquesina*, si termina en torrecilla; *ménsula*, si tiene por objeto



Fig. 82.—Mútilos.

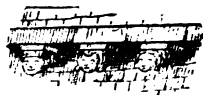


Fig. 80.—Cartelas. Fig. 81.—Modillones. Fig. 83.—Canecillos.

servir de apoyo á un arco, á una cornisa, á un balcón, etc.; *saledizo* es más propiamente una construcción apoyada en ménsulas, como los balcones. Una ménsula que sostiene ó aparenta sostener miembros de mucho vuelo (fig. 80) se llama *cartela* (1); si es pequeña, como para sostener una cornisa,

(1) Se dice también *cartela* un tarjetón ornamental, á veces en forma de escudo, destinado á recibir alguna inscripción ó rótulo. Llámase *zapata* ó *zapatón* á la pieza horizontal de madera, salien-

modillón (fig. 81), y si en este caso presenta forma cuadrangular, *mútulo* (fig. 82, *M*), ó si lleva esculpido algún mascarón, *canecillo* (fig. 83). Se llama *imposta* un saliente que, á modo de capitel rudimentario, se coloca sobre un machón ó pilastra (fig. 35, *M*); *imposta corrida* ó *cordón* es la faja saliente en el paramento exterior de un edificio, que indica la división de los pisos; *aleta* (fig. 84) es una pieza que se coloca en los ángulos y rincones formados por el cuerpo menor de un edificio ó de un retablo al montar sobre otro más ancho, á fin de suavizar la línea quebrada resultante y llenar el hueco. A este mismo grupo corresponden las *barbacanas* (fig. 85) ó saledizos en lo alto de las torres y *cortinas* (muros entre los torreones) de los castillos, para la defensa de los mismos.

Los *triforios*, ó galerías en la parte superior de las naves laterales de las iglesias, y algunas *tribunas*, son también saledizos.



Fig. 84.—Aleta.

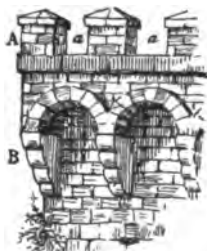


Fig. 85.—Barbacana.



Fig. 86.—Balaustrada.

dizos. Dichas galerías, como otras que están en los muros exteriores ó en el remate de ellos, tienen frecuentemente *balaustrada* (fig. 86), constituida por *balaustres* y *antepecho* (ibíd.), ó sólo *antepecho calado* (fig. 90, *I*).

Entre el grupo de *senos* hállase como principal la *hornacina* (fig. 87), hueco de planta semicircular abierto en un muro,

te de un pilar ó de un muro, que sirve para dar pie á una viga. La superficie ó plano inferior de cualquier saliente ó cornisa se llama *sófito*, el cual generalmente se adorna con casetones.

para colocar en él una urna ó estatua, y otras diferentes clases de nichos, cuya noción es vulgar.



Fig. 87.—Hornacina.^r

A la sección de remates pertenece el ático (fig. 88) ó cuerpo superior de una fachada, cuyo fin es disimular el nacimiento de la techumbre; el ático escalonado ó flamenco (fig. 89, A), de forma escalonada; el chapitel (ib., Ch) ó pira-



Fig. 88.—Ático.

midal remate de torres; la acrotera (fig. 33, A, B), variedad



Fig. 89.—Ático escalonado y chapiteles.

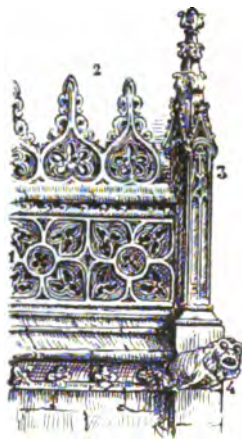


Fig. 90.—Calados, crestería, pináculo y gárgola.

de pedestal en lo alto de los edificios para sostener estatuas; el pináculo (fig. 90, 3) ó torrecilla maciza sobre los botareles para darles más peso; la flecha ó chapitel muy elevado en las torres góticas; la aguja ó pináculo muy agudo, decorativo

con frecuencia (fig. 72); la *crestera* (fig. 90, 2) ó serie de remates calados, propios de la arquitectura ojival. Son también remates los *merlones* (fig. 85, A), especie de grandes dentellones en que terminan los muros de las fortalezas, á veces perforados por troneras ó saeteras, y con huecos ó intervalos (también se llaman *almenas*); y, en fin, otros objetos ornamentales, como piñas, jarrones, pebeteros (figs. 86 y 88).

Por último, entre los miembros aislados deben contarse los *cipos* ó *estelas* (fig. 91), monolitos funerarios con inscripciones conmemorativas, que se dicen *cenotafios*, si no contienen restos mortales; los *obeliscos* (fig. 92) ó columnas conmemorativas de mayor tamaño y diversas formas; los *sarcófagos* ó urnas funerarias; los *templetes* ó *baldaquinos*, que son pabellones en forma de pequeños templos, y otros semejantes.



Fig. 91.—Cipo romano.

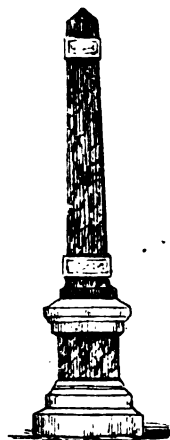


Fig. 92.—Obelisco.

59. **Módulo.**—Los miembros de que se ha tratado en este capítulo, por lo menos los principales, se hallan sujetos dentro del edificio á una medida común, cuya unidad se llama *módulo*. En la arquitectura clásica el módulo es el radio del fuste de las columnas fundamentales, tomado en la parte inferior cerca de la basa (fig. 17.)

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 era un octógono, dentro del cual inscribíanse un triángulo y otras figuras geométricas; de sus lados se derivaban todas las medidas proporcionales de los miembros del edificio por muy complicado procedimiento. Sólo por vía de muestra incluimos la figura adjunta, demostrativa del oficio que representa dicho módulo y de la simetría que preside

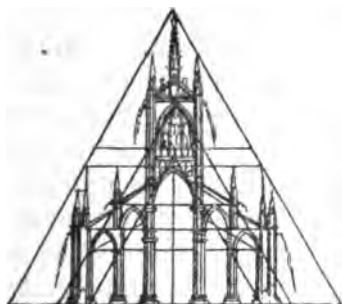


Fig. 93.—Módulo y simetría del arte ojival.—Sección transversal de la Catedral de Milán.

al arte ojival: en ella puede observarse cómo se determinan las medidas por triángulos equiláteros, aunque no á todos los edificios ojivales haya de aplicarse igual ó semejante procedimiento.

Fuentes.—Las indicadas en el capítulo anterior y los *Diccionarios* (pág. 13); además, el *Diccionario de Arquitectura civil, religiosa, militar y legal* por varios AA., Madrid.—La obra de VITRUBIO (V. pág. 53) y la de VIGNOLA: *Reglas de los cinco órdenes de Arquitectura*, adicionadas por C. M. DELAGARDETTE (Madrid, 1792).—M. BORRELL, *Tratado teórico y práctico del Dibujo, con aplicación á las artes y á la industria* (Madrid, 1866-1879).—M. Charles BLANC, *Grammaire des Artes du Dessin: Architecture, Sculpture, Peinture*, 5.^a edic. (París 1883).—DURAND, *Précis des leçons d' Architecture* (París 1883).

CAPITULO V

TEORÍA DE LA ESCULTURA

60. Definición.—*Escultura* es el arte de representar ideas y objetos exteriores por medio de formas orgánicas, dadas á la materia en sus tres dimensiones. La Arquitectura imprime á la materia formas geométricas; la Escultura, orgánicas, ó sea, tomadas del reino vegetal ó animal. A la Pintura le es dado representar las mismas cosas que representa la Escultura, pero siempre sobre una superficie; la Escultura se sirve de las tres dimensiones del espacio, trabaja sobre material duro y permanente, é imita á la Naturaleza más que las otras dos Artes del Dibujo.

La Escultura es el *arte plástico* propiamente dicho, pues él, según su misma etimología (del griego *plassein*, formar, modelar alguna cosa), es el arte de modelar figuras y reproducir objetos de bulto; en él se incluían antiguamente todas las artes alfareras, las de talla y cincel y las de fundición.

61. Su división.—Se divide en *Estatuaria* y *Escultura ornamental*, según que represente á la forma humana y á las concepciones suprasensibles del hombre, ó se entretenga en figurar á los demás seres animales y vegetales. Bien se ve que esta segunda especie es muy secundaria y desprovista de ideal (núm. 20); la primera es la propiamente dicha *Escultura*, y á ella, lo mismo que á la Arquitectura, sirve la otra de auxiliar tan sólo.

La *Estatuaria* comprende tres formas distintas; la *estatua*, el *grupo* y el *relieve*. La *estatua* reproduce la

figura humana aislada y por entero, á lo menos en su porción más noble, la cabeza; el *grupo* representa varias figuras concurriendo á una acción común; el *relieve* ofrece las figuras, no aisladas, sino como resaltando de un plano, al cual están adheridas: la primera se caracteriza por el reposo; el segundo, por la actividad y sentimiento; el tercero, por la perspectiva que le asemeja á la pintura. La estatua puede ser: *propriadamente dicha* (en pie ó sentada), *yacente* (echada, generalmente sobre sarcófagos), *orante* (de rodillas) y *ecuestre* ó á caballo. *Busto* es una estatua de sólo la cabeza; *torso*, de cabeza y tronco, ó de éste tan sólo; *hermes*, un busto que se prolonga inferiormente en forma de alto pedestal estrecho en su base y sin solución de continuidad.

El relieve se distingue en *alto-relieve*, *medio-relieve* y *bajo-relieve*, según que la figura resalte del plano más de la mitad del grosor proporcional, ó sólo la mitad, ó menos que ésta. La estatuaria se divide, además, en *profana* y *religiosa*; á ésta se la denomina *iconológica*.

62. Canon escultórico.—Lo que es el módulo en Arquitectura, eso es el *canon* en Escultura y Pintura; es decir, la medida proporcional de la figura humana. Pero con la diferencia de que allí el módulo es artificial ó convencional, y aquí nos lo da la misma naturaleza. Al célebre Leonardo de Vinci, débese la fijación del canon que sirve comúnmente á los artistas, y contiene las siguientes proporciones: la cabeza del hombre es igual en longitud á cuatro veces la nariz; la cara ó rostro tiene igual medida que la mano, y ésta es la mitad de la anchura del pecho y la décima parte de la altura total del cuerpo humano. Extendiendo los brazos y estando á la vez en pie, se determina un cuadrado con las dos líneas verticales que bajan por los extremos de las manos y las dos horizontales que pasan por lo alto de la cabeza y lo bajo de los pies: las diagonales de este cuadrado se cortan en la última vértebra lumbar, y trazando por este punto una línea horizontal, queda el hombre dividido en dos partes iguales: cada una

de éstas se subdivide en otras dos por líneas paralelas, que pasan por las rodillas y la tetilla respectivamente, quedando así dividido el cuerpo en cuatro partes iguales en altura.

63. Propiedades de la Estatuaria.—A lo dicho en general de todas las Bellas Artes (núm. 18), hay que añadir, como especial de la Estatuaria, las propiedades que la distinguen, y que son como leyes ó condiciones de toda obra escultórica, á saber: el *reposo*, la *expresión individual* y la *proporción orgánica* según el canon referido. Si se trata del *grupo*, es además condición necesaria la conveniente *disposición* de las figuras concurrentes á la acción común.

El *reposo* es tan necesario en las obras de Estatuaria, que aun en las figuras que representan el movimiento rápido, se ha escogido para modelo el instante preciso de reposo en el movimiento mismo del objeto representado.

Dése, verbigracia, un momento en el cual aparezca más bello el drama; hágase que todas las personas que figuran en él queden inmóviles y como petrificadas en aquella misma situación, y tendremos la obra escultórica apetecida. Se llama *actitud* á la posición escogida por el artista, imprimiéndola en su obra. El movimiento se representa por la inclinación de la figura ó de alguna parte de ella; el reposo, por la fijeza y rectitud y cierta rigidez de formas. Así, es notable el reposo de los colosos de Egipto y del *Moisés* de Miguel Angel, y el movimiento de la Victoria de Samotracia, etc. Siempre ha de ser sobria en gestos y ademanes la Estatuaria, y por esto son reprehensibles muchas esculturas del siglo XVIII, vista la agitación en que se las supone sin motivo alguno, como si el viento las azotara.

La *expresión individual* es otra ley de la Estatuaria, porque ésta ha de representar á individuos humanos con su carácter propio y distintivo, aunque siempre con lo típico de su clase, depurado de condiciones bajas y defectuosas.

Así, por ejemplo, la escultura que represente al Emperador Carlos V, ha de tener todo el aire de majestad que conviene á un Soberano, junto con los perfiles propios de su persona y con la actitud particular del momento en que se la supone en acción.

La *proporción orgánica* es ley indispensable, como se comprende, tratándose de una estatua en serio: pero si se intenta producir una caricatura, el artista se dispensa de esta ley en lo necesario para conseguir su objeto. Ninguna de las cinco llamadas Bellas Artes se presta mejor que la Escultura y la Pintura para el género cómico y caricaturesco, aunque bien pueden ambas expresar lo sublime (núm. 22) en determinados casos.

La *proporción con el punto de vista* reforma en parte á la ley antedicha, pues sucede que, al mirar una estatua puesta en lugar muy alto, observamos con menos desarrollo la parte superior de ella que la inferior, y de aquí la necesidad de hacer relativamente mayor aquélla, para que se ofrezca con toda regularidad á la vista. Además, dejando sin pulir y tosco hasta cierto punto el trabajo, se observa fino mirado desde lejos, y en cambio, si se hubiese dejado con lisura, no se apreciarían ciertas líneas importantes. En la habilidad del artista, que sabe aprovechar esta ley dictada por la observación, se halla el medio de conseguir el mejor resultado estético de la Escultura, según las distancias y posición de los espectadores.

A las referidas propiedades hay que añadir la *estética de las líneas*, que tiene su lugar más propio en la Pintura (núm. 68) y de la cual se ha dicho algo en Arquitectura (núm. 38).

64. Procedimientos.—Varios son los que se emplean en la Estatuaria, á la vez que en orfebrería y en las artes decorativas análogas á la Escultura, siendo los más usuales el *esculpido* ó tallado, el *modelado*, el *repujado*, el *estampado* y el

embutido, según la materia que se maneje. Ésta puede ser el barro, la madera, la piedra, el bronce, el hierro, el marfil, la plata, el oro.

Esculpir es quitar partículas al tronco ó bloque, ya desbastado, hasta lograr la figura que se intenta; *modelar* es dar á una pasta la deseada forma, añadiendo ó quitando porciones; *vaciar* es obtener una forma en hueco ó vacío, para llenarla después y lograr la positiva; *repujar* es producir en una lámina metálica á fuerza de martillo los relieves y los huecos necesarios para conseguir la forma que se intenta; *estampar* ó *troquelar* es imprimir sobre una lámina delgada de metal un cuño ó troquel con las figuras en hueco, para que éstas resulten de relieve; *embutir* es aplicar sobre un molde duro una delgada chapa de metal precioso, para que á fuerza de golpes tome sus formas, y después, quitando la chapa y uniendo los bordes de ella, quede una estatua ú objeto artístico hueco, pero con apariencias de macizo; también se dice *embutido* el resultado de introducir algunas piezas en las aberturas ó surcos practicados en otra. Son variedades de esta clase de embutido la *taracea*, que se hace con madera, y el *damasquinado*, que se practica introduciendo laminillas de metal precioso en los dibujos abiertos en hierro ó acero, y otras incrustaciones asimismo decorativas. Semejante es la *fligrana*, que se hace aplicando hilos ó cordoncillos de metal precioso encima de otro que es de inferior clase, produciendo caprichosos dibujos. *Camafeo* es un relieve que se hace en piedra preciosa, de variado color generalmente, para obtener delicadas figuras.

Antes de esculpir, el artista *modela* con barro la figura que ha de servirle como tipo, y este modelo es para él como el *boceto* para el pintor ó el *plano* para el arquitecto; después, con el auxilio de la cuadrícula, *saca de puntos* su obra, haciéndola exactamente proporcional á su tipo. Las piezas fundidas ó repujadas se retocan con el cincel ó buril para quitarles las angulosidades, etc.

El *decorado* completa la obra del escultor, haciendo contribuir la pintura al mismo objeto que la escultura. Los antiguos artistas de Grecia, y también los de la Edad Media, pintaban

sus estatuas, aun cuando fueran del más rico mármol, y bien podría imitárseles; por más que hoy no esté conforme semejante práctica con el gusto de la época, tratándose de esculturas que no sean de barro ó madera. Esta última se decora principalmente con el *estofado*, que es el modo más elegante, y consiste en estucar bien la estatua, dorarla y brufirla luego y aplicar sobre el dorado finas pinturas, en las cuales se raya con habilidad descubriendo el dorado en los puntos convenientes para el buen efecto del dibujo.

Por la semejanza que tiene con los antedichos procedimientos el *grabado*, anotamos respecto de él que puede ser de varios modos: sobre madera, llamado antiguamente *xilógrafo*, ó sobre piedra preciosa, y se dice *entalle* (al revés de *camafeo*); ó se practica sobre metal, y entonces se distinguen el grabado *al buril*, el grabado *al agua fuerte*, el grabado *al barniz* y otros.

Fuentes.—Las de los anteriores capítulos 1.º y 4.º, sobre todo, ARTEAGA, JUNGSMANN, GINER, BLANC, VASARI.

CAPITULO VI

TEORÍA DE LA PINTURA.

65. **Definición.**—*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. Este es el arte más propiamente dicho *del dibujo*; y toda vez que en el género *pintura* se comprenden varias ramas y procedimientos en que no se pinta, sería más adecuado llamarle *arte gráfico* (del latín *graphium*, punzón ó estilo de los antiguos) en vez de *pintura*, como generalmente se le denomina. El arte gráfico es más expresivo que el plástico, y si bien no dispone aquél sino de superficies para desarrollar sus *cuadros*, tienen éstos un plan ó un campo de expresión más vasto que el de la Escultura, la cual lo posee limitado en extremo.

66. **Sus elementos.**—Tres son los elementos constitutivos de la Pintura, como se desprende fácilmente de la noción apuntada: el *dibujó*, el *claro-oscuro* y el *colorido*. Con los dos primeros va unida la *perspectiva*, la cual puede tomarse como otro elemento de los esenciales. El dibujo determina el contorno y demás lineamentos de las figuras; el claro-oscuro produce en nuestra vista la ilusión de las tres dimensiones del espacio, y el colorido da viveza y animación al conjunto. También debe contarse como elemento la *composición*, que si bien es común á las demás Bellas Artes, tiene aquí mayor importancia, y consiste en la acertada *elección* del asun-

to y en la sabia combinación ó *disposición* de los objetos que en él figuran.

Perspectiva es la disposición que ofrecen las figuras colocadas en un plano, de tal modo, que aparecen situadas en el espacio con sus respectivas distancias. Si este efecto se produce por combinaciones geométricas de líneas, tenemos la *perspectiva lineal*, y si por la degradación de las tintas, ó sea por el claro-oscuro, *perspectiva aérea*. En la perspectiva lineal hay que tener en cuenta los siguientes elementos: el *punto de vista* (figura 94, *O*) ó de mira, á donde convergen las líneas que forman la perspectiva (*líneas que huyen*, se denominan por los técnicos); el *horizonte* (id., *A, B*) ó línea horizontal, en donde aquél se halla situado: esta línea es pa-

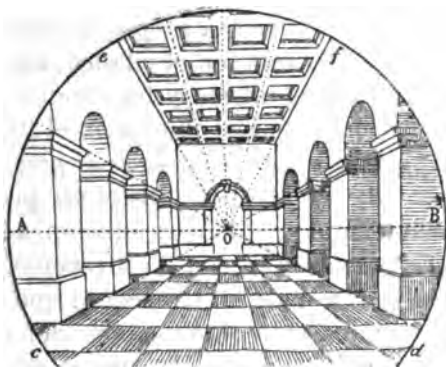


Fig. 94.—Teoría de la perspectiva.

ralela á la que se llama *línea de tierra* (id. *c, d*), base del cuadro, y á la *línea de cielo* (id. *e, f*), superior en el mismo, las cuales también se dicen horizontales. *Angulo óptico* se llama el formado por las dos visuales dirigidas á la vez á los extremos del cuadro de perspectiva, el cual ángulo nunca puede exceder de 90° ; *punto de distancia* es la situación en que se ha de poner el cuadro respecto

del observador, para que se distingan bien los objetos y se cumpla la ley antedicha del ángulo óptico.

67. **Condiciones de este arte.**—Sin olvidar las condiciones generales de toda obra artística (núm. 18), las cuales de un modo especial se refieren á la Pintura, hay que tener presentes, como propias de este arte, las que se deducen de la misma naturaleza de los elementos constitutivos antes mencionados, y son principalmente: **A)** que el DIBUJO de las figuras sea *correcto*, observándose el canon (núm. 62) de las proporciones orgánicas (cuando se trate de la figura humana) y la regularidad en todos los demás trazos; que sea *valiente*, ó trazado con soltura y maestría, sin que se vea timidez é inseguridad; pero sin ser *duro* ó muy fuerte en los contornos, sino antes bien se oculte el artificio en lo posible, desvaneciendo algo los contornos; que sea *propio* de cada personaje ú objeto de los que figuran en el cuadro, expresando el carácter individual del mismo y los afectos dominantes de cada uno, y poniendo los objetos en el lugar que les corresponda; que se sujete á las *leyes de perspectiva*, que diremos luego: **B)** que el CLARO-OBSCURO proceda *gradual* é insensiblemente en la degradación de los tonos; que tenga *correspondencia* con la dirección de la luz, entrando ésta por un lado en la escena; que contribuya á *resaltar* los puntos más interesantes del cuadro y á *ocultar* los de menos importancia, y que se distribuyan con naturalidad la luz y las sombras: **C)** que el COLORIDO sea *propio* y no arbitrario; que sea *suave*, pero no bajo; que se presente *variado*, pero no abigarrado, etc.

Las *leyes de perspectiva* se reducen á que todas las líneas que la forman concurren al *punto de vista* (n. 66); que la *línea de horizonte* se halle á la altura del ojo del observador; que dicha línea corresponda al medio del cuadro, por regla general; que no haya más de un punto de vista en cada cuadro, y que él se halle á distan-

cia proporcionada del observador, guardando asimismo proporción con esta distancia la magnitud de las figuras.

68. Teoría estética de las líneas.—Además de las leyes geométricas y físicas á que han de sujetarse las obras pictóricas, hay otras puramente estéticas y de apreciación común, de las cuales se sirven los pintores para dar expresión á las figuras, por mucho que ellos tiendan á la libertad é independencia, de que nos habla Horacio, y se permitan genialidades de estilo peculiares de cada artista.

Completando lo que ya vimos en Arquitectura (número 38), adviértese que las líneas *horizontales* representan la calma y la quietud; las *divergentes ascendentes*, á partir de un punto ó de una línea normal, alegría y expansión; las contrarias á éstas, ó sea, las *divergentes descendentes* de un punto ó línea, tristeza y melancolía.

Lo mismo vemos repetido en la Naturaleza, é impresiones iguales respectivamente á las antedichas nos causan la serenidad de las líneas horizontales del rostró y la llanura dilatada de un campo; las líneas que se abren de abajo arriba en el rostro y las plantas elevando sus ramas; las formas piramidales de los monumentos fúnebres y las ramas caídas del sauce llorón, etc.

Hay más: la comparación de la línea recta con la línea curva y la combinación de ambas, abren inmenso campo á la estética de las líneas, como es fácil de observar en el desarrollo de las artes. La *línea recta* representa la rigidez y el arcaísmo en el arte; la *curva* la flexibilidad, naturalidad y perfección en la belleza artística; la *exageración y retorcimiento de las curvas*, denotan el capricho y la decadencia. Sabido es que las curvas suaves de los modelos vivos que nos ofrece la naturaleza, constituyen la mayor dificultad para su in-

interpretación ó representación en las Bellas Artes del Dibujo. Por esto, el arte en su infancia produce las obras con predominio de la línea recta (v. gr., una estatua antigua de la Edad Media); el arte en su perfección da el predominio á la curva (las estatuas y pinturas del Renacimiento); el arte en su decadencia exagera y retuerce las curvas sin naturalidad (las exageraciones del barroquismo), como tendremos ocasión de ver en la Historia del Arte.

69. Teoría del colorido.—Tres son los colores que la Pintura reconoce como *primarios*, y otros tres como *secundarios*: son los primeros el rojo, el amarillo y el azul, y los segundos el anaranjado, el verde y el morado. Reunidos los tres primarios, se forma aproximadamente el blanco, y si se juntan solos dos, resulta más ó menos un color secundario, en esta forma: del rojo y amarillo, el anaranjado; del rojo y azul, el morado; del amarillo y azul, el verde. *Complementario* se dice el color que falta á uno de éstos para formar el blanco, y así, lo será el azul, del anaranjado; el rojo, del verde; el amarillo, del morado.

Es digno de notarse, que aparecen como realzados los colores cuando los rodea su complementario, y de esta fecundísima observación sacan frecuentes aplicaciones los artistas para dar más realce á sus cuadros, pues el color percibido por el ojo del espectador no sólo depende del que tiene la figura, sino del que le rodea.

También se observa, como ya lo notó el *Tiziano*, que el color rojo produce el efecto de aproximar las figuras, el amarillo las detiene, el oscuro las aleja, el azul suaviza las sombras.

70. División de la Pintura.—Dividese en *Pintura propiamente dicha* y *Pintura decorativa*, según que se tome el objeto como propio y exclusivo de este arte, ó como auxiliar de otro: la primera se subdivide en dos géneros, el *histórico* y el de *simpatía*, según que se ocupe en la figura humana y escenas diferentes de la vida, ó en representar paisajes de la Naturaleza, pudiendo en-

trar en el primero hasta los cuadros simbólicos. Además, se dan en la Pintura los tres géneros que definimos arriba (núm. 22), como se supone, y éstos se refieren al género *histórico* propio, que es el principal y el único susceptible de *ideal*, en sentir de varios autores.

Los cuadros ú obras pictóricas se dividen comúnmente en *murales*, que se hacen sobre las paredes y bóvedas del edificio; *de caballete*, que se ejecutan sobre tablas, lienzos y placas; *miniaturas* (del *minio* que se empleaba en ellas), que se trabajan en pequeño y con delicados perfiles sobre pergamino, papel, marfil ó metal. Se llama *silueta* el dibujo en el cual sólo está indicado el contorno del objeto, sin ofrecer apenas otros detalles.

La Pintura *decorativa* da lugar á la tapicería, esmalte, bordado, estampado, mosaicos, etc., que son formas de la misma.

71. Procedimientos.—Son varios los usados en Pintura, y por ellos se distinguen también los cuadros ú obras pictóricas. Enumeremos los principales.

Se dice pintura *al fresco* la que se hace sobre un muro recién cubierto de cal, humedeciendo cada día la parte que en él se ha de pintar; de modo que, aplicando luego los colores con agua, se logra que la pintura llegue á combinarse con la cal de la pared; *al fresco seco*, la que se ejecuta sobre la pared pulimentada, cuidando de frotarla suavemente con agua de cal en la víspera y en el día en que se pinte; *al temple*, la que se obtiene disolviendo los colores en agua de cola ó gelatina ó en yema de huevo, y aplicándolos sobre la pared seca ó sobre el lienzo ó madera; *al encausto*, la que se trabaja desliendo los colores en cera fundida y pasando después sobre el cuadro un hierro candente ó *cauterio*; *al óleo*, la que se prepara con aceites secantes, disolviendo en ellos los colores; *á la aguada*, cuando se emplea el agua de goma y miel con el color espeso; si éste se diluye en mucha agua, forma la *acuarela*, y se llama *lavado* cuando sólo se emplean el blanco y el negro; por fin, se dice *al pastel*, si se aplica el color por medio de lápiz en seco; *al carbón*, cuando se hace con lápiz de carbón.

Entre los procedimientos decorativos es muy notable el del *esmalte*, que se hace aplicando sobre una lámina metálica, previamente labrada ó pintada, una pasta vitrificable y amasada con agua y colores, la cual, sometida luego á la acción de elevadísima temperatura, se convierte en una especie de vidrio que permanece allí adherido. El *niel* no es más que una de tantas variedades de esmalte, de color negro, el cual se aplica sobre los dibujos en hueco, abiertos en metal precioso.

El procedimiento del *mosaico*, ya conocido y usado desde la antigüedad remota, tiene su aplicación en el arte decorativo, lo mismo que en la imitación de la pintura del género histórico. De cualquier modo que sea, consiste en la agrupación de pequeñitos prismas de madera ó de piedra sobre alguna masa de cemento ó equivalente, de modo que el conjunto ofrezca una superficie plana, con los dibujos que resultan de la combinación de las diferentes piececitas diversamente coloreadas. Ofrece este procedimiento la gran ventaja de la solidez y duración de la obra. Dicese *mosaico de Florencia* el formado por elementos de mármoles y jaspes susceptibles de hermoso pulimento, y *mosaico de Roma*, el constituido por unos prismas hechos de pasta especial con esmalte de colores varios en la superficie; algunos de ellos se hacen dorados y sirven para fondo del cuadro de mosaico: este último procedimiento se llama *bizantino* (V. núm. 80).

A imitación del mosaico hay otro raro y curioso procedimiento pictórico, en el cual se hacen servir para el mismo efecto menudísimas plumas de colibrí y de otras pintadas avecillas, que se pegan sobre tablas de cobre ó madera. Aven taján estas composiciones á las otras en brillo y riqueza de colores, pero no en estabilidad y naturalidad, como puede suponerse.

Fuentes.—Las del capítulo precedente.—Carlos ROLLÍN, *Historia de las Artes* (t.º I, cap. 5.º), trad. por D. Pedro J. de Barreda (Madrid, 1776); REJÓN DE SILVA (D. Diego), *El Tratado de Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros de León Alberti*, trad. y anot. (Madrid, 1827); P. Juan INTERIÁN DE AYALA, *El Pintor cristiano y erudito* (Barcelona, 1883).

CAPITULO VII

ELEMENTOS DE ORNATO

72. **Razón de este capítulo.**—Las tres Bellas Artes, cuya teoría queda expuesta en los precedentes capítulos, producen sus obras con variedad de ornamentación, accesoria sí, pero que realza sobremanera, cual rica vestidura, la belleza del fondo. Y como las formas de estos adornos y aun los *motivos* ó asuntos representados por ellos, sean comunes á las obras de Arquitectura, Escultura, Pintura y artes similares, será del caso tratar de los mismos en capítulo aparte, fijándonos en los que podemos considerar como elementales, y de este modo se completará la técnica de las Bellas Artes en lo que hace á nuestro propósito.

73. **Teoría de la ornamentación.**—Nada tan vario ni tan expuesto á gustos y caprichos en los diferentes lugares y tiempos, como la ornamentación artística: por esto sirve con frecuencia para caracterizar el estilo y el origen de las obras de arte.

Hablando de la ornamentación en general, podemos distinguir en ella dos elementos fundamentales: el *motivo* y la *composición*; el primero se toma de la naturaleza ó de otras obras de arte; el segundo lo da el artista. El campo vastísimo del primero se ha de recorrer en los siguientes números de este capítulo: tócanos ahora decir algo del segundo.

- La *composición ornamental* procede repitiendo y combinando motivos por alguna de estas maneras: 1.^a, por

vía de *euritmia* (figs. 115 y 110), en que se repite el motivo, formando un todo por yuxtaposición simétrica de dos porciones; 2.^a, por *repetición* (fig. 111), en la cual, sin juntarse del todo los elementos, forman sueltos una serie; 3.^a, por *alternativa* (fig. 107), repitiendo y alternando elementos desiguales; 4.^a, por *simetría*, que se diferencia de la euritmia en que no son iguales sino proporcionales ó semejantes los elementos combinados; 5.^a, por *gradación*, en la cual disminuyen ellos periódica y gradualmente; 6.^a, por *radiación*, á partir de un centro (fig. 113); 7.^a, por *poligonia*, en que se agrupan formando ángulos entrantes y salientes. Con estas diferentes combinaciones se logran bellísimas formas ornamentales por lo simétricas y variadas; en ellas quíebrase la línea recta, de suyo severa y rígida, y se la combina graciosamente con las curvas, tanto más gratas cuanto más se apartan de la dirección recta por su corto radio de curvatura.

Hay, por fin, otras composiciones más complicadas, que entran en el género de mezclas de variados elementos, según se verá al final del capítulo.

74. División de los adornos.—Los elementos de ornamentación comunes á las artes, aunque principalmente usados en Arquitectura y originados de la Escultura, puedan clasificarse en tres grupos: *geométricos*, *caligráficos* y *orgánicos*, según sea el motivo ó asunto de los mismos: los últimos se dicen *antema*, y se dividen en *fitaria* y *zodaria*, según se tome el motivo del reino vegetal ó del animal. Los *caligráficos* se forman por trazos de escritura, y los *geométricos*, de figuras de la Geometría: éstos pueden ser *uniformes* en toda su longitud, ó *interrumpidos* y quebrados; en el primer caso tenemos las *molduras*; en el segundo, varios adornos entrelazados, ó sueltos y en serie. Recorramos sumariamente dichos grupos.

75. Molduras.—Se da el nombre de *moldura* á todo resalto ó canal uniforme y corrido, que sirva para adorno. Se distinguen por su perfil en cuatro clases: *planas*, *convexas*, *cóncavas* y *mixtas*.

Al grupo de *molduras planas* corresponden: el *flete* (figura 19, *a*, *c*, *e*), de sección casi cuadrada y pequeña, que sirve para separar entre sí las molduras curvas; se llama también *listel*, aunque esta voz se aplica á los filetes que separan las estrías de algunas columnas (figs. 22 y 20); la *corona* (figura 17, *i*, y 104, *b*), de sección mayor que el filete, formando parte de las cornisas y llevando con frecuencia una canal inferior para escupir el agua (fig. 104, *c*), llamada *goterón*; la *faja* ó *banda* (ib., *f*), ancha y de poco resalto; la *plantabanda* (ib., *f*, *g*, *h*), lo mismo que la faja, una de las porciones en que se divide á lo largo cualquier superficie plana; el *plinto* (fig. 19, *g*), parte inferior de una basa.

Las molduras convexas son: el *toro* (fig. 19, *b*, *f*, y fig. 95, *T*), de perfil semicircular y de grosor considerable; el *junquillo* ó *baquetilla* (fig. 95, *J*), de pequeño diámetro; el *bocel*, semejante al toro y de sección (á veces elíptica) más que semicircular, usado en la arquitectura gótica; el *cuarto de bocel* (figura

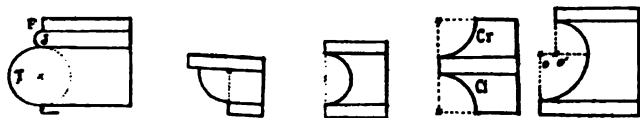
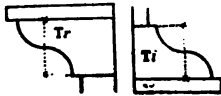


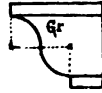
Fig. 95.—Toro y baquetilla. Fig. 96.—Cuarto de bocel. Fig. 97.—Media caña. Fig. 98.—Caveto. Fig. 99.—Escocia.

96), de sección igual á un cuarto de circunferencia. Las *molduras cóncavas* son: la *media caña* ó *junquillo inverso* (fig. 97), de sección semicircular; la *estria* ó *glifo* (fig. 22), ídem á lo largo de un fuste (ó en otra pieza semejante), de sección variable (se dice *estria maciza* cuando en ella está alojado un junquillo); el *caveto* (fig. 98), que puede ser *recto* ó *inverso* (como se indica en la fig.) y tiene de sección un cuarto de circunferencia; la *escocia* (fig. 99), formada por dos porciones de dife-

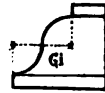
rentes circunferencias. Las *molduras mixtas* constan de una parte cóncava y otra convexa, en esta forma: el *talón*, con la parte convexa avanzando en el espacio más que la cóncava, y si ésta se halla debajo, *talón recto* (fig. 100), y si encima, *talón*



Figs. 100. 101.
Talón recto. Id. inverso.



102.
Gola recta.



103.
Id. inversa.

inverso (fig. 101); la *gola*, al revés del talón, y se llama *recta* si la parte cóncava está encima (fig. 102), y *reversa ó inversa* en caso contrario (fig. 103); el *cimacio* es una gola que se pone en la cima de las cornisas (fig. 104, a), como siempre sucede

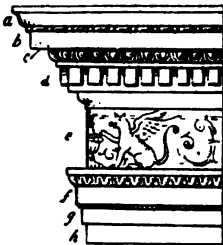


Fig. 104.—Entablamento con sus molduras.



Fig. 105.—Greca.

en los entablamentos. La fig. 104 pone de manifiesto la manera de distribirse las molduras en un cornisamento, y cómo se se adornan ellas á veces con motivos de fitaria ó zodiacaria sobrepuestos.

76. Ornato geométrico.—Además de las molduras, hay otras muchas formas geométricas de ornato como dijimos arriba, siendo las más importantes y comunes: la *greca* (fig. 105), regleta doblada repetidas veces en ángulo recto; *meandro* (fig. 106, A), greca con más repliegues (símbolo del río de su nombre en la antigua

Grecia); *postas* (id. *B*, *C*), curvas en *S* unidas; *rosario*, *agallones* y baquetillas recortadas (fig. 107); *denticulo* (fig. 104, *d*), diente cuadrado que pende en la cornisa; la serie se llama *dentellón*; *ajaraca* (fig. 108, *B*) ó lazos;

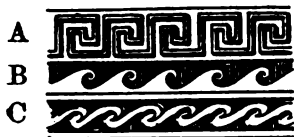


Fig. 106. — Meandros yostas.



Fig. 107. — Rosarios.

laciería, serie de anillos enlazados conteniendo cada uno un rosetoncillo; *lacertas*, ornamentación de follaje entrelazado y de lazos diferentes; *arabescos*, (fig. 108), adornos geométricos árabes y entrelazados curvos que imitan hojarasca; *almocárabes*, arabescos en forma de lazos (ib. *A*); *losanjes enlazados* (fig. 109, *A*); *estrellitas* (id., *B*); *ondas* (id., *C*); *bezantes ó perlas* (id. *D*), rodellillos alineados; *ajedrezados* (id., *E*); *ziszás* (id., *F*), y se di-

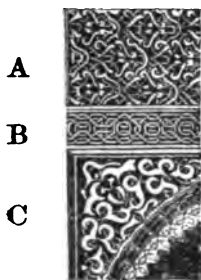


Fig. 108. — Arabescos (Alhambra de Granada).



Fig. 109. — Adornos varios bizantinos.

cen *baquetones rotos* cuando son baquetillas en líneas quebradas; *cables* (id., *G*), á modo de cordeles; *lazos* (id., *H*); *almenillas* (id. *I*); *puntas de diamante* (id., *K*, *M*)

ó rombos en serie, y se dicen *cabezas de clavo* cuando son cuadrados y piramidales y se aproximan por el lado; *dientes de sierra* (id., *L*); *trenzados* (fig. 110); *billetes*



Fig. 110.—Trenzado. Fig. 111.—Billetes. Fig. 112. Caireles.

(fig. 111); *caireles* (fig. 112), arcos de adorno debajo de un arco; *volutas* y *roleos*, adornos replegados en espiral; *trifolios*, *cuadrifolios*, *quinquefolios* (fig. 113), círculos en que hay



Fig. 113.—Trifolios y cuadrifolios.

inscritos otros círculos tangentes en número de tres, cuatro ó cinco: estas últimas figuras pueden ser también á modo de rosones.

77. **Adornos caligráficos.**—La caligrafía ofrece sus elementos á la ornamentación, ya con rasgos de escritura sueltos ó enlazados (fig. 104), ya combinados con formas geométricas ó con follaje, ya formando miembros de animales fantásticos. Por último, sirve grandemente en las inscripciones ornamentales, sobre todo en los estilos árabe y mudéjar, formando los *arrabaas* (fig. 56) ó marcos de inscripciones al derredor de alguna puerta.

78. **Fitaria.**—A este grupo de adornos pertenecen todos los motivos vegetales, siendo los más comunes: el *florón*, flor grande y abierta; *rosón*, si dicha flor es una rosa; *casetón*, si la flor está encuadrada ó dentro de algún polígono; *artesón*, ídem pendiente del techo(1); *piña*, á modo de este fruto; *grumo*, grupo de hojas que rematan un pináculo ó un arco conopial (fig. 72; *cornucopia* ó cuerno de la abundancia, con hojas ó

(1) A los adornos pendientes de las claves en las bóvedas de los edificios góticos, se los distingue también con el nombre de *pechinás*.

frutos (1); *guirnalda* (fig. 91) ó grupo de hojas y frutos enlazados, pendientes de alguna cornisa ó ménsula, etc.; *palmeta* ó palma (fig. 114); *hojas acuáticas* ó *algas* (fig. 115); *rayos de*



Fig. 114.—Palmeta.



Fig. 115.—Hojas acuáticas.



Fig. 116.—Follaje serpeante.

corazón (fig. 104, *f*) ú *hojas acuáticas* con alguna forma de corazón; *follaje serpeante* (fig. 116); *hoja de acanto* (fig. 117); *fronda* (fig. 118) ú *hoja saliente* más ó menos encorvada; *hojas de apio*, de *cardo*, de *trébol*, de *flor de lis*, etc., cuando se parecen á estas plantas. Por regla general, como se ve, no toma la ornamentación servilmente los motivos de la naturaleza, sino que los transforma con la fantasía, por lo menos en sus combinaciones y detalles.

79. Zodaria.—Los motivos principales del reino animal para ornato son: el *atlante* y la *cariátide* (fig. 138 y



Fig. 117.



Fig. 118.—Fronda.



Fig. 119.—Esfinge.

147), figuras de hombre ó mujer, respectivamente, que sostienen un cornisamento; los *canecillos* (fig. 83); los *mascarones*, cabezas caprichosas (fig. 91); las *gárgolas*

(1) También se dice *cornucopia* un espejo en forma de escudo y muy adornado, ante el cual se ponen algunas bujías encendidas para ornamento de iglesias y salones: data del siglo XVIII.

(fig. 90, 4), figuras de animales que se ponen para arrojar el agua de los tejados ó terrados; *bicha*, animal compuesto de miembros de diversos animales; *grifo* (figura 104, e) y *esfinge* (fig. 119), bichas diferentes que se ponen á veces en las acroteras ó ante las puertas de los edificios, y son monstruos alados con cuerpo de león, el primero con cabeza de águila y el segundo de persona; *ovos* ó *huevos* (fig. 120), figuras que tienen la forma de



Fig. 120.—Ovos.

tales y que, puestos en serie entre *dardos* (ibid.), constituyen el *ovario* y suelen decorar varias molduras (figura 104, c-d); el *bucráneo* (fig. 150, B), cráneo de buey con guirnaldas, que suele adornar los frisos de los templos griegos y romanos; los *grutescos*, grupos fantásticos de animales y follaje; las *veneras* ó conchas de peregrino.

80. Adornos compuestos.—De la combinación de los adornos elementales enumerados, se forman muchos

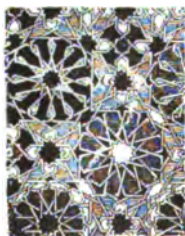


Fig. 121.—Alicatado.



Fig. 122.—Mosaico romano, hallado en Lugo.

compuestos, que sirven para exornación de muebles, cuadros, objetos de orfebrería, techumbres, muros, pavimentos, etc. Entre ellos son notables los *artesonados*,

techos muy adornados con artesones (fig. 10); los *alfarjes*, artesonados arabescos; los *alizares*, frisos de azulejos; los *alicatados* (fig. 121), revestimientos de azulejos con labores de entrelazados; los *mosaicos* (fig. 122) ó conjunto de piezas que se aplican al revestimiento de paredes y formación de pavimentos, etc. Cuando los mosaicos se hallan compuestos de menudas piezas, con las cuales se forman caprichosas figuras y dibujos (figura id.), llevan con propiedad su nombre, que los romanos llamaron *opus mussivum*, *opus sectile*, *opera segmentata*; pero si están formados por baldosas cuadradas de mármoles y jaspes, se denominaron por los griegos *lithostrotos* y por los romanos *opus tessellatum*, y cuando las baldosas tienen diferentes figuras y son de cortas dimensiones, formando en los revestimientos y pavimentos diversas combinaciones geométricas, resulta el llamado *opus alexandrinum*, que hoy se llama vulgarmente mosaico de pavimentos.

Recuérdese lo dicho de las artes decorativas análogas á la Escultura y Pintura (núms. 64 y 70), añádase que todos los miembros arquitectónicos y todos los seres del reino animal y vegetal se pueden convertir en motivos de ornato, y se comprenderá lo múltiple y variado que podría resultar el asunto de este artículo.

Fuentes.—Las citadas en otros capítulos: VIGNOLA, BLANC, BORRELL, GIRÓ, ADELINÉ, etc. — CAJAL (D. Federico), *La Ornaméntación* (Barcelona, 1897); FOSSAS (D. Julio M.^a), *Dibujo ornamental*, según las distintas épocas del arte (Barcelona, 1981).

CAPITULO VIII

CONSERVACIÓN DE LOS MONUMENTOS ARQUEOLÓGICOS.

81. Razón de este capítulo.—Examinadas, siquiera someramente, las condiciones de las obras artísticas, y vistos los diversos procedimientos que en ellas siguen sus autores, razón será que extendamos la consideración á la manera de conservarlas sin deterioro, completando así la parte general de la ARQUEOLOGÍA.

No es cuestión de pequeño momento la planteada en este capítulo, sobre todo para aquellos que tienen á su cargo la custodia ó administración de objetos y edificios artísticos ó arqueológicos: la Religión, la Ciencia y el Arte reclaman de ellos el mayor cuidado y la más exquisita diligencia, haciéndolos responsables del abandono, transformación ó enajenación que sufran por su causa. Lastimosamente se han alterado muchos de los aludidos objetos por incuria; otros, con perverso gusto, se han mutilado y transformado al capricho; no pocos han parado en manos extranjeras, vendidos por vilísimo precio al primer postor, y frecuentemente sin legítima facultad, 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. Los dividimos en generales y particulares; aquéllos, para toda clase monumentos y para el estilo de los mismos; éstos, para cada una de las agrupaciones artísticas explicadas.

82. Conservación de los objetos.—Medio transcen-

dental 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 de ellos que se les procure: 1.º, *limpieza*, cuidando asiduamente de que el polvo ó la inmundicia no los afee ó consuma; de que en los muros y tejados de los edificios no se crien yerbas ni se depositen objetos extraños; de que las pinturas y los objetos metálicos no se expongan á emanaciones pútridas, ni se dejen á merced de quien 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 á la polilla y carcoma se visiten y aireen con frecuencia; 3.º, *preservación de humedad*, no exponiendo jamás á ella los objetos metálicos, papeles, maderas, tejidos, etc.; cuidando de que no penetre el agua en los edificios por las rendijas ó 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 sólo propósito de embellecerlos.

83. Conservación de los estilos.—Dado que se juzguen necesarias algunas reparaciones en los monumentos de que hablamos, hay que atender mucho á conservar el estilo que predomina en ellos, y á este fin debe procurarse: 1.º, *elección* de un arqueólogo que dirija la

obra de restauración, después de haber estudiado é interpretado bien el monumento, y de haberlo comparado 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 ó de ningún mérito; 3.º, *aprovechamiento* de los materiales antiguos y de las piezas ó fragmentos, para reconstruir con los mismos, en lo posible, el objeto de que se trate; sin añadirle piezas nuevas, siempre que el objeto pueda subsistir con las antiguas; 4.º, *descubrimiento* de la parte que sea antigua, sin ocultarla ó embadurnarla con pinturas decorativas (á no ser excelentes y sobre grandes muros lisos) y menos con revoques ó blanqueos, dados á los sillares, si se trata de obras arquitectónicas; 5.º, *conservación del aspecto de antigüedad*, evitando el rascar ó picar los objetos y las paredes para darles apariencias de construcción nueva, lo cual destruye lastimosamente la pátina ó especie de barniz oscuro, depositado en la superficie por la acción del tiempo y que patentiza su antigüedad venerable, ya se trate de objetos metálicos, ya de piedra ó madera; 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, *manejable* para la ejecución acertada, sin pretender milagros de la misma.

84. **Obras de Arquitectura.**—Además de los consejos dados en general, que el estudioso podrá aplicar á 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 atenen con tirantes, en caso de no bastar aquella medida; que los tejados se revisen y reparen con frecuencia y se prolongue el tejazoz en caso necesario, antes de recurrir á canalones de zinc antiestéticos; que no se pongan para-rayos, á no estar

bien seguros de la perfección y conservación de todo el sistema; que si hubiera de restaurarse alguna columna, pilastra ó 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 desencajar las piedras, imprudentemente blanqueadas, puede usarse del agua caliente con algún instrumento áspero ó raspón, sin añadir pintura que imite el color y forma de la piedra.

85. Esculturas.—A lo dicho en general, 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 ó 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, á fin de matar los insectos y gérmenes que hubiese, y luego ciérranse los orificios notables con pequeños taruguitos de madera ó 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 ó ladrillo, puede usarse en caliente una mezcla de azufre fundido y polvos de piedra ó de ladrillo, respectivamente; también da buenos resultados en frío una pasta hecha con albayalde y subcarbonato de cal ó yeso mate en la proporción de 3 por 1, atando fuertemente las piezas con un bramante. Y en grande ó en pequeño, puede servir, aunque no resiste á la humedad, el silicato de potasa.

86. Pinturas.—Teniendo en cuenta para toda clase de pinturas lo advertido arriba, procúrese además: que no se expongan á 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 ó darles brillo, aunque bien podrán ligeramente barnizarse cuando estén limpias y se trate de pinturas al óleo; que para limpiarlas hay que evitar sacudimientos y roces; que si está adherida la suciedad y se trata de pinturas *al fresco*, han de lavarse con una fina esponja empapada

en agua tibia, mezclada con un poco de vinagre; si estuvieran enmohecidas, séquense bien y limpiense 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 á capas de barniz sobrepuestas y enranciadas: en este caso procede quitar dichas capas por medio del alcohol, nunca puro, sino más ó menos debilitado con esencia de trementina (aguarrás), y más si no son fuertes. El líquido se aplica 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 otro glóbulo de algodón empapado en esencia de trementina sin mezcla, luego de haber actuado el anterior líquido. También se aconsejan para estos casos disoluciones de potasa ó de amoníaco; pero deben usarse con mucha precaución, no sea que manchen ó ataquen los colores. 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 ó películas desprendidas de la pintura, úsese de una disolución muy fina de goma arábiga, añadiéndole un poco de miel en cantidad de cinco por ciento.

Si se trata de descubrir pinturas murales cubiertas de cal ú 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 ó de un muro á otro fondo, por hallarse consumido el lienzo que la sostenía, ó por haberse de proceder al derribo del muro en que estaba, operación que recibe el nombre de *entretelaje*: en semejantes traslados, no siempre fáciles ni hacederos, hay que prevenirse con gran dosis de habilidad y no menor su-

ma de paciencia. Comiézase por encolar sobre la pintura una gran pieza de gasa, y encima de ésta se pegan hojas de papel blanco, hasta que se forme una especie de cartón, cuidando de que no resulten arrugas. Cuando esté seco, se quita el fondo ó la base primitiva de este modo: si era lienzo encolado, bastará mojarlo por detrás con una esponja empapada en agua, y se logrará deshacerlo fácilmente; si el lienzo estaba más fuertemente adherido, se frota con piedra pómez y alguna raspadera; si fuera tabla, se adelgaza también por detrás con sierra y unas raspaderas, dejándola como un papel deleznable, sobre el cual se pasa la esponja en la forma indicada, y si fuese un muro, se practica una hendidura profunda por un lado, y con un cincel se va desprendiendo del grueso de la pared la capa en que está la pintura, hasta que toda vaya con el cartón previamente formado, y se raspa y lava como queda dicho. Hecho esto, se traslada al nuevo fondo, el cual podría ser un lienzo muy liso, terso y encolado con goma y miel (según se dice arriba), y sobre él se aplica la pintura exactamente por el lado que se acaba de raspar: cuando esté próxima á secarse la cola, se oprime el cuadro con una plancha, á fin de lograr adhesión perfecta. Por último, se quita el cartón, pasando sobre las hojas de papel la esponja con agua, y se limpia el cuadro como se dijo arriba. Si antes de comenzar la operación sobre el primitivo cuadro de lienzo, se ve que está muy seco, debe reblandecerse, empapándolo con esencia de trementina mezclada con aceite.

Mucho podría extenderse el asunto que nos ocupa, si hubieran de darse reglas ó consejos relativos á la *restauración* de cuadros, punto más difícil todavía que el de su conservación y limpieza. Las imprudencias cometidas por restauradores atrevidos é inexpertos, han hecho desaparecer bellísimas obras maestras de incalculable mérito, embadurnándolas con pinturas de reprobado gusto, y es gloria de algunos pintores hábiles é ingeniosos la de haber logrado barrer esas máscaras y postizas vestiduras, devolviendo al cuadro su belleza primitiva. Por lo mismo que la habilidad adquirida por el ingenio y la experiencia es indispensable en estas delicadas operaciones, y dicha cualidad no se logra con brevísimas reglas, como

han de ser las de nuestros ELEMENTOS, desistimos de ulteriores indicaciones sobre el asunto, remitiéndonos á los escritores que lo han tratado ex-profeso; no sea que esta media ciencia sirva para destruir lo existente, mas bien que para restaurar lo deteriorado (1).

87. Mobiliario.—En la imposibilidad de bajar á por menores respecto de los demás objetos, basten las reglas generales antedichas, á las cuales podemos añadir: que los armarios y estantes, donde se guardan, tengan revestimiento de madera; que estén saturados de alcanfor ó naftalina, cuando se trate de objetos que puedan apolillarse; que no se tengan dobladas las piezas de tejido, sino extendidas, ó 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 ó latón, con vinagre; que si los objetos de metal llevan manchas de cera, se los someta á la acción de agua muy caliente, sacándolos luego y frotándolos con un paño; que si tales manchas se hallan en alguna pintura ó en otros objetos, pueden tratarse con alcohol, sin olvidar las precauciones arriba dichas (núm. 86); que se suelden los fragmentos de vidrio y porcelana con goma laca disuelta en alcohol y hervida luego, ó con la pasta de cal y clara de huevo ó con el silicato de potasa, el cual también sirve para devolver la sonoridad á los objetos rajados, introduciéndolo en la hendidura; que si han de soldarse fragmentos de bronce, puede servir el mastic formado con polvos de mármol y pez griega fundida, el cual se usa después en caliente; que tratándose de papeles ó códices, se tengan coleccionados en tapas ó

(1) Véase el opúsculo de D. Vicente POLERÓ, que citamos más abajo: en él se trata con lucidez y brevedad el asunto.

encuadernados, y, en fin, que todo se halle bien ordenado, rotulado y custodiado.

88. Excavaciones.—Dejamos, por no ser tan propio de estos ELEMENTOS, la indicación de las reglas que debe tener presentes el arqueólogo investigador y excavador de ruinas monumentales, oficio que no se presta fácilmente á ser desempeñado por cualquier individuo á satisfacción de la Ciencia. Se requiere dar comienzo á las operaciones por el trazado icnográfico del lugar en donde han de hacerse las investigaciones; dividir el plano en trincheras de excavación; conocer bien la clase de monumentos que puedan allí encontrarse; orientarlos y numerarlos respecto de un punto común de partida, determinando las dimensiones, dirección y distancia de cada uno de los objetos; reunir con tiento y paciencia los fragmentos y trasladarlos al depósito, sin escasear el embalaje, y proceder en todo con cautela, previsión y conocimiento práctico del asunto.

Una vez reunidas las piezas ó fragmentos que forman parte de algún objeto arqueológico, débese proceder á la reconstrucción del mismo, utilizando las referidas piezas antiguas, sin añadirles de nueva factura las que falten, por más que algunos artistas prefieran la recomposición íntegra, de cualquier modo que ella sea. En ningún caso podría tolerarse dicha restauración con elementos nuevos, tratándose de obras maestras de pintura ó escultura: á nadie se le ocurre, por ejemplo, añadir cabezas á las estatuas de Gudea, pertenecientes al primitivo arte caldeo, ni completar con pies y brazos las esculturas de Fídias que estuvieron en el Partenón y hoy figuran en el Museo Británico.

Fuentes.—SANNA SOLARO (P. Giammaria), *Acquisto, conservazione, ristauero degli arredi sacri* (Turín, 1886); ZIRONI (Enrico), *Manualletto dell' escavatore e ristauratore di oggetti antichi* (Bologna, 1888); POLERÓ Y TOLEDO (D. Vicente), *Arte de la restauración de cuadros* (Madrid, 1853); BLANCHET et VILLENOISY, *Guide pratique de l' antiquaire* (París, 1898);

GUDIOL (D. José) Pbro., *Nocions d' Arqueologia sagrada catalana*, Apéndice (Vich, 1902).

Son dignas de consultarse y, más aún, de observarse, las disposiciones dadas por muchos Prelados españoles, relativas á la conservación de los objetos sagrados antiguos y que se hallan consignadas en los Boletines Eclesiásticos. Asimismo, los Decretos y Reales Ordenes emanadas del Gobierno de la Nación, desde que en 1844 se instituyeron las Comisiones Provinciales de Monumentos, y que dictan reglas para atender á la adquisición, conservación y restauración de objetos artísticos y arqueológicos. Véase el *Diccionario de la Administración Española*, por D. Marcelo MARTÍNEZ ALCUBILLA, artículos *Antigüedades, Monumentos históricos, Museo, etc.*



SEGUNDA PARTE
PARTE HISTÓRICA

89. Objeto de esta segunda parte y su división.— No es precisamente la Historia de las Bellas Artes lo que va á constituir el asunto de nuestras investigaciones en este segundo libro de los ELEMENTOS DE ARQUEOLOGÍA, por más que pisemos terreno histórico. Siendo el objeto de esta ciencia el estudio de los monumentos, y habiendo considerado lo general ó teórico de ellos en la Primera Parte, hora es que descendamos á clasificarlos en sus diversos estilos, examinando los caracteres distintivos de ellos y aplicando á los mismos las nociones generales, ya estudiadas. Y si bien los estilos y las escuelas diferentes, que hemos de recorrer, coinciden más ó menos con épocas sucesivas de la Historia, no por esto se han de confundir la clasificación y el examen de los estilos desarrollados en la misma, con la historia de su desarrollo ó desenvolvimiento. No obstante, á la vez que expositiva y científica, nuestra labor tendrá su imprescindible tintura histórica.

El campo de nuestras investigaciones en esta Segunda Parte se ha de extender á donde llegaron las teorías sentadas en los capítulos precedentes, y en secciones distintas hemos de hablar de la Arquitectura, Escultura y Pintura en la Historia; á ellas debería añadirse un estudio más ó menos completo de las Artes suntuarias en general; pero siéndonos imposible en estos ELEMENTOS, lo limitamos al *Mobiliario eclesiástico* ó *Artes suntuarias sagradas*, toda vez que son las más principales y las más dignas de atención, para ver por medio de ellas el espíritu y las costumbres de la Iglesia en los tiempos antiguos.

Quedan ya indicadas las tres secciones de esta Segunda Parte: 1.ª, la *Arquitectura* en la Historia; 2.ª, la *Escultura y Pintura*; 3.ª, las *Artes Suntuarias*.

SECCIÓN PRIMERA

ARQUITECTURA

90. División en estilos.—Tratando de clasificar los estilos arquitectónicos según se han desarrollado en la historia, ó sea, siguiendo un orden cronológico, no es fácil dar con una división acertada, cuyos límites resulten claros y definidos. La variedad de elementos que constituyen un estilo; las diferencias que ellos presentan en los distintos países donde se desarrollaron, y la tenacidad con que alguna región se opuso á la admisión de innovaciones, son dificultades que impiden trazar un cuadro general de estilos y de épocas, al cual hayan de amoldarse todos sin distinción alguna. De aquí la diversidad de grupos y de nombres, que nos ofrecen las obras de los que mejor han escrito sobre la materia, y la incertidumbre que aún reina en determinados puntos.

No es difícil, sin embargo, señalar las líneas más generales de la clasificación aludida, conciliando en lo posible todas las presentadas por los modernos críticos, y reservando para cuando se trate de los estilos en particular el advertir las modificaciones de los mismos y las diferencias de tiempos en que se desarrollaron, según las diversas regiones de que se trate.

Dados estos precedentes, he aquí el sencillo *cuadro*.

Cuadro de los estilos arquitectónicos.

Arquitectura.	Edad Antigua.	Oriental.	Egipcia.
			Caldeo-asiria.
			Medo-persa.
		Clásica.	India y China.
			Americana.
			Griega con sus tres órdenes.
	Edad Media.	Oriental.	Etrusca.
			Romana y sus cinco órdenes.
			Romano-cristiana, hasta siglo vi.
		Románica. . . .	Pre-bizantina, siglo iii al vi.
			Bizantina pura, siglo vi y siguientes.
			Derivaciones: arte ruso.
Ojival. . .	Periodo de formación, siglo vi al xi.		
	Periodo de perfección, siglo xi al xii.		
	Periodo de transición, siglo xii al xiii.		
Edad Moderna.	Arábiga.	Primario ó robusto, siglo xiii.	
		Secundario ó gentil, siglo xiv.	
		Terciario ó florido, siglo xv.	
	Renacimiento.	Bizantino-árabe, siglo viii al xi.	
		Mauritánica, siglos xi y xii.	
		Granadina, siglo xiii al xvi.	
Renacimiento.	Derivaciones: mudéjar y asiática.		
	Transición, siglo xv al xvi.		
	Neo-clásico, siglo xvi.		
Renacimiento.	Decadencia, siglo xvii al xviii.		
	Restauración, siglo xviii al xix.		

Desde la última división de la Edad Antigua en adelante, excepción hecha de los estilos arábigos propiamente dichos, todos los demás pertenecen á la Arquitectura cristiana, bien que los estilos del Renacimiento se hayan llamado *pseudo-cristianos* por algunos tratadistas.

Toda la referida escala hemos de recorrer en los capítulos de esta Sección Primera, encabezándola con la *Protohistoria*, y terminándola con el *Arte contemporáneo*, á fin de que resulte completa en lo posible nuestra excursión arquitectónica.

CAPITULO I

PROTOHISTORIA.

91. Definición.—Llámase *Protohistoria* y *Prehistoria*, el estudio de los monumentos anteriores á los tiempos bien definidos en la Historia profana (1).

Las continuas investigaciones geológicas, hechas en los últimos siglos, dieron por resultado el descubrimiento de multitud de habitaciones, utensilios y variados monumentos, que no podían referirse á época alguna de la Historia profana (salvo siempre la Historia Sagrada, que se remonta al origen del hombre, y en la cual se ven algunas indicaciones de tales monumentos), y crearon esta parte preliminar de la Historia, dividiéndola en épocas y edades, como si se tratara de un terreno bien deslindado.

Los verdaderos fundadores de la Protohistoria parecen ser el botánico Bernardo de Jussieu, al sentar en 1723 las bases de la Arqueología comparada, y los arqueólogos Escard y Goguet, al establecer á fines del mismo siglo XVIII la distinción de las edades prehistóricas, posteriormente divididas y subdivididas en otros períodos (2).

92. Su división.—Por lo que hace á la Arquitectura, se divide la Protohistoria en dos grandes épocas: la *pro-*

(1) Aunque por algunos tratadistas se usan indiferentemente los nombres dados á este moderno estudio, y por otros se restringe el primero á la época más vecina á la histórica propiamente dicha, preferimos usar de la primera denominación por creerla más propia y adecuada en todo caso.

(2). *Geología y Protohistoria ibéricas*, por D. Juan Vilanova y Piera y D. Juan de la Rada y Delgado (Madrid, 1890); pág. 294.

pie y la de *transición*. La primera se caracteriza por las cavernas y las construcciones *megalíticas* ó de enormes piedras sin labrar; la segunda, por sus construcciones *ciclópeas*, dichas también *pelásgicas*, de piedras no tan enormes y algo más desbastadas, formando muro sin cemento.

La primera época se subdivide comúnmente en los cuatro periodos ya vulgarizados, que se denominan: *edad paleolítica* ó *arqueolítica* ó de *piedra antigua*, tallada y sin pulir; *edad neolítica* ó de *piedra reciente*, pulida; *edad del cobre y bronce*, y *edad del hierro*: todas caracterizadas por los útiles de que principalmente el hombre se sirve para subvenir á las necesidades de la vida ó



Fig. 123.
Hacha.

Fig. 124.
Flecha.

Fig. 125.
Hacha pulida.

como armas defensivas y ofensivas. Las dos primeras edades se llaman en conjunto *edad de la piedra*, y las últimas, *edad del metal*. Los utensilios de la primera edad en el periodo *paleolítico* se dicen *silex tallados*, porque son de sílice ó pedernal y trabajados á golpe (figuras 123, 124); los del periodo *neolítico* son comúnmente piedras negras de basalto, diorita y cuarzo, etc., en forma de grandes almendras, afiladas en una extremidad (fig. 125) ó por los dos lados. Las hay desde casi medio metro de longitud hasta de pocos milímetros: éstas debieron servir como adornos y amu-

letos y todas fueron después objeto de superstición (1)

No nos detendremos en describir, ni siquiera enumerar, las diferentes clases de hachas, punzones, cuchillos y otros objetos de piedra, hueso, asta, metal, y vasijas de cerámica, que se han descubierto y que se atribuyen á dichas épocas, pues no es tal nuestro objeto; sólo diremos algo de los monumentos arquitectónicos rudimentarios, los cuales pueden ser *habitaciones* y *megalitos*.

93. Habitaciones protohistóricas.—Se cuentan las siguientes clases: *cavernas*, naturales y artificiales, que son cuevas en la roca; *cabañas*, construcciones de madera y ramas; *tiendas*, de madera y pieles; *palafitos*, habitaciones lacustres de madera, clavadas en un estanque ó pantano, de las cuales se descubren muchas en Suiza; *crannoges*, también lacustres y á modo de islotes, sin que pase el agua por debajo como en las anteriores, y se hallan en Irlanda; *terramares*, chozas de madera y arcilla en sitios pantanosos, descubiertas en Italia. A las cavernas se refieren las habitaciones de un pueblo *troglodita* (habitante en cavernas) que son de ver en Calascovas de Menorca, y otras que aun hoy se habitan en Guadix, Granada, etc.

94. Megalitos.—Son monumentos de grandes piedras sin tallar ni pulir, y se distinguen con los siguientes nombres: *dolmen* (palabra celta que significa *mesa de piedra*), que se aplica á los megalitos formados por gran-

(1) Se da el nombre de *talleres* ó *fábricas* á los depósitos de hachas y demás útiles de piedra tallada ó pulida, que se hallan en determinadas localidades, sobre todo en el Poitou (Francia), con señales evidentes de haber sido centros fabriles de semejantes manufacturas en los tiempos prehistóricos. *Estaciones prehistóricas* se dicen aquellas localidades donde por los utensilios hallados se supone haber residido el hombre prehistórico de un modo permanente. Las más importantes de España son la de San Isidro del Campo (Madrid), la de Santillana (Santander) y la de Argecilla (Guadalajara), que era un *taller paleolítico*, y otras varias en las provincias de Gerona, Valencia, Granada, Cáceres, Logroño, etc.

des piedras horizontales que descansan sobre otras verticales (fig. 126), á veces cubiertas con tierra, que en muchos casos ha desaparecido por las lluvias; *hemidolmen*, cuando la piedra somera descansa por un lado



Fig. 126.—Dolmen de la «Cruz del tío cogollero» en Fonelas (Granada).



Fig. 127.—Trilito de Noya (Coruña).

en el suelo, apoyada por el otro sobre un pedrusco; *trilito* ó *lichaven* (fig. 127), si consta de tres piedras, una horizontal y dos verticales; *galera cubierta* (fig. 128, centro) monumento á manera de dolmen prolongado;

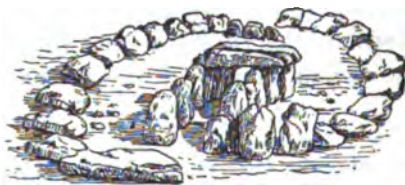


Fig. 128.—Galería cubierta y cromlech en Romaña de la Selva (Gerona), á vista de pájaro.

menhir ó *peulván* (palabras celtas que significan respectivamente *piedra larga* y *piedra prolongada*), monolito levantando en alto; *ringlera*, conjunto de menhires en fila; *cromlech* ó *piedras en círculo* (fig. 128), porque así

lo están, ya en semicírculo, ya en elipse, ya en círculo sencillo, en doble ó triple círculo, ya en rectángulo; *pedra oscilante ó bamboneable*, cuando se halla en equilibrio tan perfecto, que basta el menor impulso para que oscile sin caerse, á pesar de su enorme masa; *túmulo*, montículo de tierra y piedras pequeñas, artificialmente construido con alguna cavidad interior, en la cual se hallan á veces urnas cinerarias; *kiokenmodingo ó paradero*, túmulo con despojos orgánicos, cenizas y utensilios.

De los citados megalitos se cuentan ejemplares en no escaso número, esparcidos en muchas regiones de Asia, África y Europa, señaladamente en Inglaterra, Alemania, Francia y España. En América del Norte hanse descubierto monumentos que se parecen con los protohistóricos de Europa, y se distinguen con el nombre de *mound-builders* (constructores de peñascos): son grandes terraplenes, trincheras y montecillos artificiales de tierra y piedras, que debieron servir como obras de fortificación ó de valladares para los templos y sitios de sacrificio, ó también algunos para enterramientos. El mismo carácter prehistórico reconocen varios arqueólogos á los monumentos funerarios del Perú (y de otras regiones americanas) que son túmulos en forma de cono ó pirámide truncada, anteriores á la invasión de los incas.

96. **Crítica de las edades prehistóricas.**—Que el hombre primitivo en Europa y en otras regiones del mundo usó por más ó menos tiempo instrumentos de piedra, tallada y pulida; que vivió en cuevas, aunque no exclusivamente; que levantó grandes monumentos de piedra en bruto, etc., son afirmaciones cuya verdad está fuera de toda duda; pero que atravesara sucesivamente por las cuatro edades prehistóricas, y que viviera siglos y siglos en un estado semisalvaje, lo creemos insoste-

nible, gratuito y en pugna con la misma experiencia y el buen sentido. Se han hallado en muchos de los monumentos referidos toda clase de utensilios de piedra, hueso y metal (generalmente, el cobre y el oro) en confusa mezcla; se ha observado cierta uniformidad de estilo, aun en países muy distantes; se han visto monumentos parecidos en cualquier tiempo de la historia (1), y estas observaciones no se compaginan con la hipótesis de las referidas edades sucesivas y antiquísimas. El sentido común admite de buen grado que el hombre, al establecerse de nuevo en una región desconocida, desprovisto de medios, utiliza lo primero y más fácil que halla á mano, y que, procediendo de una misma familia, y no distando mucho las tribus en tiempo desde la separación, conservan las mismas ideas y prácticas: esta simple observación explica los descubrimientos que se han hecho en las capas de la tierra en cuanto á monumentos prehistóricos, mejor que la teoría de las supuestas edades.

Sabemos, por otra parte, que la Biblia nos habla de *silex* tallados (Jos., V, 2), menhires ó monolitos (Génes., XXVIII, 22), dólmenes (Jos., IV, 20, 21), cromlech (Exod., XXIV, 4), túmulos (Jos., VII, 26; II Reg., VIII,

(1) En nuestro Museo de Cervera (Lérida) se guarda una coleccioncita de *silex* tallados, idénticos á los de las figs. 123 y 124, y alguna hacha pulida, igual en todo á la fig. 125, provista de mango como las de la época neolítica: podrían pasar muy bien como prehistóricas. Y sin embargo, las primeras proceden de los indios araucanos (Chile), y las segundas de los *bubis* de Fernando Póo, que actualmente las usan y fabrican lo mismo que el hombre prehistórico. Y no se diga que están ellos en sus épocas primitivas, pues llevan armas de fuego y comercian con europeos y se hallan en condiciones de progreso que no tenía el hombre de la Protohistoria.—Véanse otros muchos datos, en corroboración de lo mismo, en la obra del Presbítero D. Manuel de la Peña y Fernández, «Manual de Arqueología Prehistórica» (Sevilla, 1890), págs. 485 y siguientes.

17), por más que no los denomine con estas mismas palabras: también se ordenan allí altares toscos (Deut., XXVII, 5, 6). Y si el Pueblo de Israel, con toda su civilización, usaba de esta clase de monumentos, ¿hay que admirar verlos en uso por sus contemporáneas tribus de Europa? Ni la ausencia de instrumentos de hierro ni la de inscripciones, etc., puede ser argumento concluyente para demostrar que no tenía el hombre prehistórico noticia de estas cosas; y aun cuando no las conociera, tampoco es lógico inferir que anduviese por muchos tiempos sin civilización alguna. Las divinas Escrituras dan noticia del bronce y del hierro mucho antes de la dispersión de las gentes (Génes., IV, 22), y a pesar del grado de civilización que supone la Biblia en los tiempos anteriores á la formación del pueblo israelítico, no menciona que estuviera en uso por entonces el lenguaje escrito, en parte alguna de la tierra. Con estas observaciones hay de sobra para no tener por indubitable la especie tan repetida de las cuatro edades prehistóricas sucesivas y larguísimas (1).

97. Epoca de transición.—Comprende esta época los tiempos que pueden llamarse aurora de los históricos: sus monumentos se dicen *incunables*, porque son la cuna y el rudimento de los que entran de lleno en el dominio de la Arquitectura. Se distinguen los siguientes: *murallas ciclópeas* ó *pelásgicas* (fig. 130), como las de Tarragona, Ibroz (Jaén), Tirinto y Micenas (Grecia); *navetas* de Menorca (fig. 131), construcciones en forma

(1) El Arqueólogo francés Mr. Mortillet divide la edad paleolítica en cinco épocas, las cuales, según tanto modificadas por Sales y Ferré, son: la *chelénica*, la *musteriana*, la *solutriana*, la *cromañoniana* y la *magdalénica*. El fundamento de tal división se halla en las diferencias accidentales de los *silices*; los nombres de ellas se derivan de las regiones en donde éstos se descubrieron con tipo diferente. ¡Cuánto puede el afán de inventar novedades en lo antiguo! ¡Cinco épocas paleolíticas, nada menos!

de nave con la quilla hacia arriba, que son de ver hasta once, por lo menos, en dicha Isla; *talayots* de Mallorca, edificios en forma de cono truncado, hechos también de



Fig. 130.—Puerta ciclópea de las murallas de Tarragona.

groseros sillares y con escalera interior rudimentaria, los cuales pasan de ciento en la mencionada Isla; *castros* de Galicia, ó castillos celtas; *nurhagas* de Cerdeña, habitaciones en forma de cono prolongado, ó semi-elip-



Fig. 131.—Naveta de Menorca.

soides, con escalera interior y pequeñísima puerta; *mapales* de Africa, habitaciones formadas por cantos sin pulir ni escuadrar, que más bien parecen á la vista montones de escombros; *templo del Alto Donne* en los

Vosgos (Francia), que tiene alguna semejanza con un templo dórico muy rudimentario. Varias de estas construcciones, como las de Baleares, se atribuyen con poca seguridad á los fenicios, y su destino era militar ó funerario (1).

En América se hallan también construcciones de esta clase, siendo las principales las conocidas con el nombre de *casas de peñascos* en el Norte, que parecen ruinas de pueblos fortificados con murallas ciclópicas, y los muros que rodean á ciertas construcciones indígenas del Perú, como las *murallas de Cuzco*, verdaderamente ciclópeas, quizá más antiguas que la tribu inca, allí establecida. Entre las colinas artificiales hállanse varias de tal forma, que el plano de la cúspide semeja figuras de reptiles, aves, cuadrúpedos y aun del hombre, que algunos distinguen con el nombre de *túmulos simbólicos* (2).

Fuentes.—PEÑA Y FERNÁNDEZ, y VILANOVA Y PIERA, arriba citados.—CARTAILHAC, *Les âges préhistoriques de l'Espagne et du Portugal* (Paris, 1886); GÓNGORA (D. Manuel de), *Antigüedades prehistóricas de Andalucía* (Madrid, 1868); TUBINO, *Monumentos megalíticos de Andalucía, Extremadura y Portugal* (Museo Esp. de Antigüedades, tomo VII, Madrid, 1876); VILLAAMIL, *Monumentos megalíticos de Galicia* (Museo Español de Antig. t.º III, Madrid, 1873); VALLADAR (D. Francisco de P.), *Historia del Arte*, t.º 1.º (Barcelona, 1894); REULEAUX, etc., con otras varias obras y diferentes Revistas.

(1) Son dudosos los monumentos fenicios de España, fuera de las monedas y de algunos pequeños objetos; pero no cabe duda que los hubo.—Hübner, *Arqueología de España*, pág. 222.

(2) V. DAVIS, *Ancients monuments in the Mississippi Valley* (Filadelfia, 1847).

CAPITULO II

ARQUITECTURA ORIENTAL ANTIGUA

98. Importancia de la Arquitectura oriental.—Habiendo sido el Oriente la cuna del género humano y el foco de la civilización universal, debió ser su arquitectura como la fuente en donde bebieron los demás pueblos y de donde sacaron sus formas los constructores y primeros artistas occidentales del antiguo mundo. Por esto, y por los famosos relieves, jeroglíficos é inscripciones descubiertas en Asia y en Egipto, que al fin han logrado descifrarse, revelándonos curiosísimos y multiplicados por menores históricos, despiertan los estudios orientales vivo interés en el mundo de las letras, enriqueciéndose cada vez más la *Asiriología* y la *Egiptología*, como ramas de la ciencia arqueológica, que tanto contribuyen á confirmar los textos sagrados del Pentateuco y de otros Libros santos.

Dejando para otro lugar lo que respecta á los relieves y estatuas, pinturas, jeroglíficos é inscripciones, resumiremos aquí lo más importante de la Arquitectura oriental antigua, añadiendo por remate algunas nociones de la americana, que tanta afinidad con ella guarda.

99. Notas geográficas y cronológicas.—Para la debida orientación del estudioso en la materia que abrazan los números sucesivos de este capítulo, es indispensable anotar, como preámbulo, algunas nociones de Geografía é Historia antigua sobre los aludidos países. Las concretaremos al Egipto y Asia occidental-meridional, que son las dos grandes regiones teatro

de los más ruidosos acontecimientos del mundo antiguo, basando estas indicaciones en el testimonio de historiadores graves y en los últimos descubrimientos.

Tomando como punto de partida los montes de Armenia, donde se halla el origen de los famosos ríos Tigris y Eufrates, y descendiendo con los mismos hasta el golfo Pérsico, observase bañada por ellos y por sus afluentes una gran región, dividida en los tiempos antiguos en cuatro comarcas: la Mesopotamia (el *Sennaar* bíblico, ó *Naharain* de las inscripciones monumentales), en la parte superior y media entre los dos ríos; la Asiria (parte del actual Kurdistán), al Nordeste de la Mesopotamia; la Caldea ó Babilonia (llamada por algunos Mesopotamia inferior), debajo de la primera y entre los ríos hasta su desembocadura; la Susiana ó Elam, al Este y Sur de la Caldea. Al otro lado de los montes Zagros (hoy de Kurdish, situados al oriente del Tigris) y en la parte oriental del Golfo predicho, se extiende la región del Irán, cuyas porciones más notables son la Media al N. y la Persia al S., centros una y otra de importantes revoluciones en el mundo antiguo. Entre la Mesopotamia y el Mediterráneo se extiende la Siria antigua, que comprende la Siria superior ó propiamente dicha, debajo del Monte Tauro, y la Siria baja, en la cual están incluídas la Fenicia y la Palestina ó país de Canaán: de éste último, que llegaba hasta los límites de la Arabia, formó parte la Judea ó territorio de Israel, que hoy llamamos *Tierra Santa* (1).

El *Egipto*, que es la región del Africa más próxima al Asia, confinaba al E. con el istmo de Arsinoe (Suez); al N., con el

(1) Entre los pueblos de Siria, vecinos á la Mesopotamia, ocupa un lugar preferente en la historia el *hetheo* ó *hitita*, repetidas veces nombrado en las Santas Escrituras, y al cual se da en la actualidad más importancia histórica y arqueológica de la que se merece. (Véanse los artículos de D. José Brunet y Bellet en la «Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa», tomo II, págs. 417-489, año 1900). Floreció dicho pueblo entre los siglos xv y xi a. de J. C., y su arte, á juzgar por los relieves, trae origen caldeo.—V. «Historia de Asiria» por Ragozin, págs. 31, 368 y siguientes (Madrid, 1890).

Mediterráneo; al O., con el desierto líbico (el Sahara); al S., con la Etiopía. Dividiase por sus habitantes en *Alto* y *Bajo*; pero los griegos y romanos lo distinguieron en tres regiones: *Alto Egipto* ó *Tebaida* (por la ciudad de Tebas), en la parte meridional; *Medio Egipto* ó *Eptanómide* (por sus siete nomos ó provincias) en el centro; *Bajo Egipto* ó *Delta* (por la figura de una *D* griega ó triangular que forman las bocas del Nilo), en la parte del Norte. Al O. de Egipto se hallaba el *Africa púnica*: entre una y otra región mediaban la *Libia marítima* y la *Syrítica* ó país de los Sirtes, el cual dependió en algún tiempo de Cartago y recibió con ésta el nombre de *Africa propiamente dicha*.

A pesar de los grandes y repetidos descubrimientos verificados en la cronología de los pueblos de Oriente por la lectura de las inscripciones indígenas, todavía nos hallamos en lamentable incertidumbre respecto de la verdad que tengan las diferentes listas cronológicas presentadas por varios orientalistas. En medio de esta confusión, adoptamos la del alemán Lepsius para el Egipto, y la del inglés Jorge Rawlison para la Mesopotamia, por creerlas más aproximadas á la verdad, menos exageradas que las otras y más conformes con la Santa Biblia (1).

Empieza la edad histórica de Egipto con la dinastía de Thinis (2) y su primer rey Menes, en el año 3892 a. J. C. y

(1) Como muestra de la diversidad que reina entre los egiptólogos en puntos de cronología, baste notar que el principio del reinado de Menes (primer rey de la 1.^a dinastía) se fija por Bockh en el año 5702 a. J. C.; por Maneton, en el 5400; por Mariette, en el 5704; por Brugsch, en el 4455; por Pessl, en el 3967; por Lepsius, en el 3892; por Bunsen, en el 3623; por Seyffarth, en el 2781; por Wilkinson con Osburn, en el 2700: total, diferencia de 30 siglos.

(2) En la cronología de Egipto no tiene la palabra *dinastía* el significado que en nuestros países. Las dinastías indígenas tomaban el nombre de la ciudad que era sede ó capital del imperio; las extranjeras, de la nación dominadora. Y no es para dejar en silencio la particularidad de que varias dinastías coexistieron á la vez, en diferentes capitales, según graves autores, como Lepsius, Brugsch, etc.

terminan las dinastías indígenas con la XXX dinastía de Maneton (historiador egipcio en tiempo del primer Tolomeo) en el año 378, siguiéndose las dinastías persa 2.^a (año 340), macedónica (332), griega (305) y romana (30 a. J. C.). Al Imperio Caldeo da comienzo Nemrod hacia el siglo 36 antes de J. C.; pero su edad histórica bien deslindada empieza con Uruk en el siglo xxiii y acaba con Haboul en el xvi a. J. C. El Imperio Asirio tiene un origen incierto (probablemente en el siglo xx), que se determina ya bien desde el xiv y termina en Asur-Emid-Lin, hijo de Asurbanípal en el vii (año 625 antes de J. C.). El segundo imperio caldeo, empezó en Nabopolasar, sátrapa de Babilonia bajo el dominio asirio, que se hizo independiente, y aliado con Ciájares destruyó á Nínive (año 625), y termina en Baltasar, destronado por Ciro, rey de Persia (año 538).

Abraham vivió en tiempo de la dinastía 13 de los egipcios y de Kodorlahomor de los caldeos (siglo xx); José coincidió con la dinastía 17; Moisés, con la dinastía 19 (siglo xv); Josué, con la 20; Salomón, con la 21 (siglo xi); el rey Ezequías, con Sargón y Sennacherib, (siglo vii); Sedecías, con Nabucodonosor en el siglo vi; Esdras, con Ciro, etc.

La Mesopotamia y el Egipto fueron en la más remota antigüedad el campo de acción de los más poderosos Imperios de que nos habla la Historia primitiva. Coetáneos y rivales, ambicionaban uno y otro el dominio del extremo-occidente del Asia, y hubieron de venir á las manos cuando ya se habían robustecido con importantes conquistas en los países limítrofes: duró la gigantesca lucha diez siglos con suerte varia, cayendo los Estados intermedios de Palestina y Siria presa, ora de unos, ora de otros, con intervalos de prosperidad y decadencia. El dominio de los Faraones sobre Mesopotamia abraza cuatro siglos (desde el xvi al xiii a. J. C.) en tiempo de la 5.^a dinastía de Beroso (historiador y sacerdote caldeo en la época de Alejandro) y de las 18, 19 y 20 faraónicas (desde Thutmes III á Ramsés II); pero formado y robustecido el Imperio Asirio, disputó al egipcio dicha primacía en el siglo xiii (a. J. C.), se la arrebató en el ix y llevó sus conquistas al mismo Egipto en el vii por las armas de Asarhadón y

Asurbanpal. Sometido el último imperio asirio con la destrucción de Nínive por los medos (por Ciájeres en 625 a. J. C.), y el último caldeo por los persas (Ciro en 538), las luchas de Asia contra Europa ó Africa siguieron dirigidas por este último pueblo, el cual llegó á conquistar el Egipto en tiempo de Cambises (año 525) y sostuvo en el reinado de Darío y sucesores guerras formidables con la Grecia, (a. 508) que duraron medio siglo. Conquistados los susodichos países por Alejandro Magno (año 325 a. J. C.), se extendió á todos ellos la influencia de la cultura griega, la cual ya había comenzado en muchos con anterioridad, según se deja comprender por las relaciones mencionadas. Todo lo cual, á una con otros sucesos posteriores y conocidos en la historia de los referidos pueblos, explica las influencias artísticas de todos y las ruinas en ellos acumuladas á través de los siglos.

100. **Arquitectura egipcia.**— Aunque los primeros vestigios de la civilización y del arte se encuentren por los investigadores en la región del Tigris y Eufrates, cuna del género humano, es opinión más común entre los modernos orientalistas, que los más antiguos monumentos artísticos de verdadero nombre y el centro de la primera cultura artística en el viejo mundo, se halla en Egipto antes que en Asia, si hemos de atenernos á lo que arrojan los restos monumentales de la antigüedad que hasta el presente se han descubierto; bien que no se hallen muy distantes las épocas de una y otra civilización, según se colige de la cronología adoptada.

Prescindiendo aquí de las edades prehistóricas y legendarias ó mitológicas del Egipto, divídese la historia política y monumental del famoso imperio en cuatro épocas, bastante bien definidas, que abrazan en conjunto 34 complicadas dinastías, á saber: 1.^a, el *Antiguo Imperio* (de unos 3892 á 2423 años a. J. C.) con 10 dinastías; 2.^a el *Imperio Medio* (hasta 1591 a. de J. C.) con las siete dinastías siguientes; 3.^a, el *Nuevo Imperio* (hasta 340 a. de J. C.), que llega hasta la XXX dinastía inclu-

sive; 4.^a, *Periodo extranjero*, que abraza las cuatro dinastías advenedizas, hasta el 381 d. de J. C., en que acabó el arte egipcio por un edicto del Emperador Teodosio.

En la dinastía XIV ocurrió la invasión de los *hyksos* ó pastores árabes, los cuales obligaron á los indígenas á acorralarse en el Alto Egipto: su dominio duró hasta el *Nuevo Imperio*. A la primera época se la distingue con el nombre de *memfita* (de la capital Memfis); á la 2.^a, se le dice *primer Imperio Tebano* (de Tebas); á la 3.^a, *Segundo Imperio Tebano*, en el cual se incluyen también las épocas *Saita* y *Tanítica* (de las capitales Sais y Tanis), que presenciaron el mayor esplendor del arte egipcio.

Lo más saliente de la Arquitectura egipcia, tan fecunda en monumentos de todas clases, reduce-se á las *tumbas*, *pirámides* y *templos*, que se encuentran con profusión á lo largo de la cuenca del Nilo, desde la ciudad de Syena y 1.^a catarata hasta el mar Mediterráneo.

La *tumba* entre los egipcios era como la vivienda eterna del difunto, y por eso la construían con solidez y la decoraban con profusión y elegancia: dividíase en tres partes; una destinada á la momia con los *canopos* ó vasos que guardaban sus vísceras y con las ofrendas que se le hacían; otra, para el alma, con las estatuas y efigies en que ella había de fijarse (1); la tercera para oratorio ó pequeño templo funerario, en donde se celebraban los cultos religiosos en honra del difunto. Las tumbas de la primera época son en parte subterráneas y en parte construidas sobre la tierra; tienen forma rectangular, con los muros en talud, y se conocen con el nombre de *mastabas* cuando su destino era para personas de buena posición social. En las demás épocas la

(1) Véase lo que decimos en la Escultura y Pintura egipcias.

tumba se disponía subterránea en las faldas ó laderas de la cordillera libica, llevando delante su capilla funeraria. *Las tumbas reales* del Nuevo Imperio se denominan *hipogeos*, por estar bajo tierra ó en la roca; tienen sus muros profusamente decorados y tallados: desde la XVIII dinastía se abrieron en la llanura de Thebas, y sus respectivas capillas funerarias son los grandes templos tebanos del vlle. En la época saíta dejaron de ser subterráneas las tumbas, y se hicieron sobre tierra en la llanura.

Las *pirámides* son grandes construcciones de forma piramidal y de base rectangular, hechas de piedra ó ladrillo, y destinadas á servir de monumentos funerarios: estn orientadas, de modo que sus caras miran á los cuatro puntos cardinales. En el Antiguo Imperio las pirámides no son otra cosa que *tumbas reales* con las interiores cámaras funerarias antedichas, sólo que el templo correspondiente se erigia por separado y en el se daba culto al Faraón, considerado como semi-dios después de muerto: construianse y en vida del monarca. Las mayores y más famosas pirámides son las tres de Ghizeh (cerca de las ruinas de Menfis), denominadas (1) de *Keops* (de 137 mets. altura, antiguamente de 145), de *Kefrn* (de 135 mets.) y de *Mikerinos* (de 66 mets.), todas de piedra y pertenecientes á la IV dinastía. En la construcción de la primera se emplearon, según Herodoto, 100.000 hombres, trabajando 20 años; con su material podria formarse una ciudad de 22.000 regulares casas. Ante las referidas pirámides se alza la enorme esfinge con cabeza humana y cuerpo de león, hundida en la arena (fig. 132) y ocultando entre sus pies un pequeño templo: mide la esfinge 42,50 metros de

(1) Estos nombres dieron los griegos á los Faraones sepultados en las mencionadas pirámides, los cuales se llaman respectivamente en egipcio *Khufu*, *Khafra* y *Menkara*.

altura. Sigue el uso de las pirámides para tumbas de reyes hasta la dinastía XII; pero desde el principio del Imperio Medio y durante la época tebana se emplean también para sepulcros de magnates y se construyen de ladrillo.

Los *templos* propiamente dichos del Antiguo y Medio Imperio no se conservan sino en ruinas de escaso valor, y entre sus restos vense columnas, que son pilares de base cuadrada; pero desde el Nuevo Imperio se manifiesta el típico templo egipcio, que está formado por extensas construcciones de recintos y patios, á las cuales se iban añadiendo nuevas salas y nuevos pórticos por los sucesivos Faraones. La disposición clásica de los templos consiste, primero, en un macizo ó *pilón* de forma prismática ó piramidal truncada, cuya puerta, de forma trapezoidal (llamada *aticurga*), tiene á sus lados sendas esfinges y delante dos obeliscos (1) llenos de inscripciones jeroglíficas (fig. 133); siguen varias estancias de menor elevación por este orden: primeramente, una especie de atrio, á cielo descubierto y con soberbia columnata, llamado *sala hipetra*; después, una sala más vasta, denominada *sala de las asambleas* ó *sala hipóstila*, con numerosas columnas (á veces de 22 metros de elevación con 10 de circunferencia); luego, el *santuario*, que era una sala oscura ó con muy escasa luz, y por fin otras dependencias detrás constituyendo un conjunto magnífico de más de 800 metros de longitud en algunos

(1) Algunos de estos obeliscos y de los que después se erigieron aislados ó fuera de los edificios, han sido trasportados á Europa y ocupan sitios de preferencia en las plazas de Constantinopla, Londres, París y Roma. En ésta se hallan el de la Plaza del Vaticano con 25 metros de altura y el de San Juan de Letrán con 32 metros, sin contar las basas ni pedestales: todos son monolitos. La célebre *Aguja de Cleopatra* es otro de estos obeliscos, hoy en una plaza de Londres; mide 20 metr. altura y pesa 180 toneladas.

casos, y ofreciendo las paredes infinidad de inscripciones y figuras sin cuento, en relieve ó en pintura, con el ave fantástica en las cornisas y techumbres. Al susodicho pilón daba acceso una calle ó avenida, flanqueada por dos largas series de esfinges (fig. 134). Los templos



Fig. 132.—La Esfinge.



Fig. 134.—Esfinge de las avenidas.



Fig. 133.—Pilón y obeliscos de Luksor (reconstrucción).

más célebres de este género son los de Karnak y Luksor, entre los cuales media una calle de esfinges en extensión de dos kilómetros, junto á las ruinas de Tebas.

De la tumba subterránea procedió el templo también subterráneo (y á veces tallado en la roca, como los dos de Abu-Símbel) llamado *speo*, que tiene, por lo demás, una forma algo semejante á los templos anteriormente descritos.

En las construcciones egipcias son elementos típicos la tendencia á la forma piramidal, íntegra ó truncada, y las formas del capitel y de la cornisa: ésta se halla constituida por una especie de gola decorada con hojas de palma, separada del arquitrabe por un toro y terminada con una faja ó corona superior (fig. 133) que sirve de cimacio y alero; el capitel es un elemento decorativo

que ofrece distintas formas, entre las cuales se distinguen el *lotiforme* (fig. 136) ó de flor de loto abierta ó

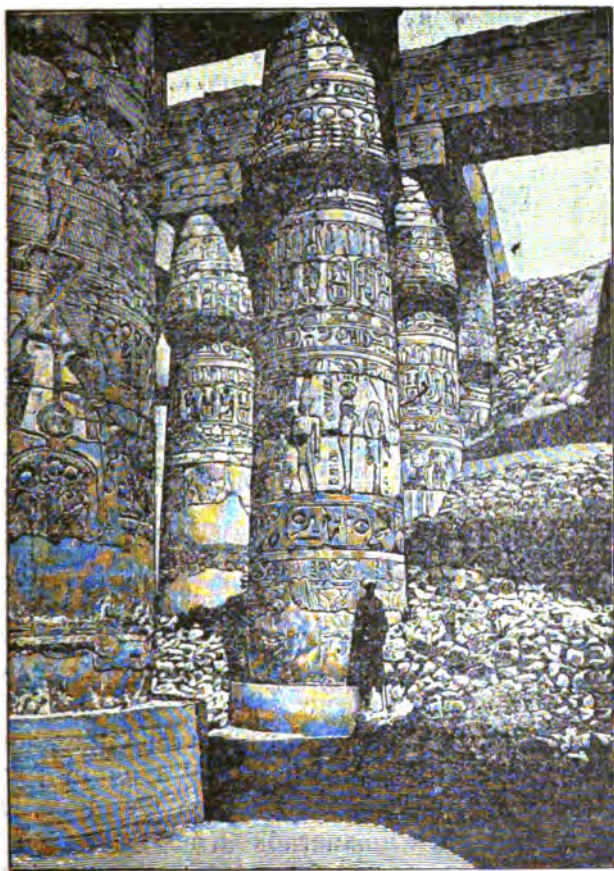


Fig. 135.—Columnas del templo de Karnak (ant. Tebas).

cerrada, y data del Antiguo Imperio; el *campaniforme* (fig. 137), que se constituye por la representación de la misma flor ó de un haz de palmas en forma de campana, y el *hatórico* ó *caríático* (fig. 138), formado por cabezas

humanas ó de la diosa Hator. Entre los demás elementos arquitectónicos es de notar la falsa bóveda, usada en las tumbas; pero, consta que ocho siglos antes de Jesucristo, por lo menos, construyeron los egipcios verdaderas bóvedas en plena cintra y en ojiva, si bien las usaron con mucha parsimonia y sólo en las tumbas. La techumbre de los templos era plana, formada por gran-



Fig. 136.
Capitel de flor
de loto cerrada.

Fig. 137.
Flor de loto
abierta.

Fig. 138.
Cariátides.

des piedras encima de los arquitebros; por esto las columnas se disponían demasiado próximas entre sí y los muros tenían un espesor excesivo.

La arquitectura egípcia es arquitebada (fig. 138) con predominio de la línea horizontal, falta de proporción en sus miembros y de unidad artística en el conjunto, pesada y rutinaria ó amanerada en sus formas. Severa y sencilla en las líneas arquitectónicas, exagera en sus mejores tiempos la decoración escultórica y pictórica y las hace en extremo minuciosas. En cambio, las construcciones son grandiosas y sólidas, con tendencia á lo colosal y maravilloso. El período tebano de la dinastía XVIII á la XX es de brillo y esplendor en todo el país; al final de la época saíta se hace el arte egipcio gracioso

y florido, perdiendo su virilidad; continúa de igual modo en las épocas griega y romana, en las cuales recibe alguna influencia del arte griego y construye obeliscos aislados de los templos: sucumbe, por fin, con el Emperador Teodosio, para no levantarse más con sus propias formas.

101. Arquitectura caldeo-asiria.—Dos grandes Imperios sucedieron en la antigua región del Eufrates y del Tigris que fueron origen de dos civilizaciones también distintas y sucesivas: el *caldeo* (de unos 3000 á 1550 años a. J. C.), fundado por los descendientes de Cam, y el *Asirio* (de unos 2000 á 625 a. J. C.), de raza semita. El primero tenía su asiento en diferentes ciudades de la Caldea, sobresaliendo por fin Babilonia, y el 2.º en la Asiria, siendo por último la capital Nínive. Destruída esta ciudad por Ciájares, renació el Imperio caldeo con Nabopolasar, y tuvo su más brillante período con Nabucodonosor, hijo de éste (605-562), para terminar con la toma de Babilonia por Ciro (n.º 99).

Establecido el primer imperio en la baja Mesopotamia, donde no hay piedra de construcción, pero si excelente arcilla para adobes y ladrillos, el arte caldeo empleó estos materiales, simplemente endurecidos al sol, ó cocidos al horno, según la robustez que exigía el edificio. Eran estos ladrillos de notable grosor y tenían varios de ellos forma de cuña ó de dovela, sin duda para los arcos: servíanse de ellos en las construcciones uniéndolos con asfalto como cemento.

Distínguense en el arte caldeo tres períodos como principales: el *turánico* (de la raza turaní dominante), caracterizado por las bellas estatuas del rey Gudea, hechas con bastante perfección y naturalidad artística; el *sargoniano* (del rey Sargón I), notable por los grandiosos edificios, y el *hammurabiano* (del rey Hammurabi), de más excelentes obras, en el cual se construyó el

gran canal regio de Babilonia (1). Las construcciones que más sobresalen en estos períodos, además de las murallas y canales de regadío, son las torres llamadas *zikurats* ó *ziggurrats*, los *templos* y las *tumbas*. Las primeras son colosales edificios de forma piramidal escalonada (de 5 á 7 mesetas), en cuya plataforma superior se eleva un pequeño templete (fig. 139), en el cual se

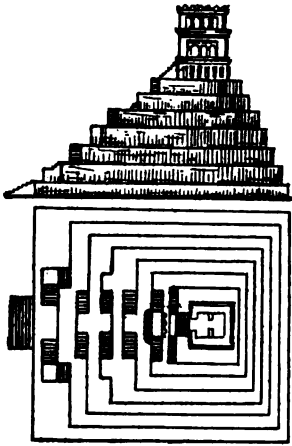


Fig. 139.—Plano y alzada de la Torre y templo de Baal en Babilonia, según O. Mothes.

colocaba el ídolo ó el observador, pues dichas torres tenían el carácter de fortalezas y de observatorios astronómicos y tal vez de templos; hallábanse sus cuatro ángulos orientados en dirección á los cuatro puntos cardinales; á las plataformas subíase por exteriores graderías, y cada uno de los cuerpos de la torre se hallaba fabricado con ladrillos de color diferente que el de los otros cuerpos. Los *templos* consistían en edificios de cortas dimensiones, situados sobre una gran plataforma artificial con escalinata.

Las *tumbas* son colinas artificiales, dentro de las cuales se hallan salitas mortuorias, colocadas unas sobre otras, hasta llegar á la altura de 10 ó 15 metros, hechas también de ladrillo. Las ruinas principales de los monumentos caldeos se estudian en las antiguas ciudades de Zerghul ó Tello, Varka (el

(1) La inscripción relativa al canal es la más antigua de carácter fonético de lengua proto-caldea (siglo XVII a. J. C.) y se conserva hoy en París, Museo de Louvre.

Erech de la Biblia), Niffar, Sinkara, Mugeir (antigua *Ur de los Caldeos*) y Babilonia.

El *arte asirio* se apropió las formas caldaicas, así en edificios como en inscripciones, bien que en éstas abandonó por completo la lengua proto-caldea, usando la asiria, y en aquéllos construyó con más solidez, suntuosidad y perfección en el exorno. La influencia egipcia debió imprimir su sello en el arte asirio durante los siglos de su dominación, pues de ella se han encontrado ejemplos en la torre ó fortaleza de Thutmes III en Carchemis, así como en los objetos hallados en las ruinas del palacio de Asurnasirhabal. Aunque en Asiria no escasean las canteras de piedra, y de los montes próximos de Armenia se extraían calizas y mármoles, construían los asirios con ladrillo y adobe á imitación de los caldeos, y sólo servíanse de la piedra para revestimientos de muros y para la base de los edificios. Las torres ó *zigurrats* siempre estaban compuestas de siete plataformas, y se destinaban para observatorios; pero nunca sirvieron de templos: éstos, que eran de cortas dimensiones, se hallaban, á una con las torres, contiguos á los palacios reales.

Los *palacios*, que en la arquitectura asiria ofrecen extraordinaria importancia, se elevaban asimismo sobre grandes plataformas ó terraplenes con gruesos muros y planta rectangular prolongada; dividíanse en diferentes cuadras ó salas de extraordinaria longitud (las mayores que se han medido tienen 160 á 180 pies de largo con 40 de ancho), cuyas paredes interiores más ricas (y á veces los pavimentos) cubríanse hasta cierta altura con láminas de alabastro, adornadas en los muros con relieves historiados é inscripciones, y más arriba con ladrillos esmaltados ó azulejos, que ostentaban hermosa pintura policroma: el bronce y el oro abundaban en estas decoraciones palatinas. Es lo más probable

que no tenían los palacios más de un solo piso y recibían la luz por el techo, el cual se hacía de madera esculpida. Aunque los asirios conocieron el arco y la bóveda, tanto falsa como verdadera, apenas se sirvieron de estos elementos arquitectónicos: hicieron poco uso de las columnas, y á juzgar por los restos hallados, es probable que se construían de madera sobre zócalo redondo de piedra: en los templos ya se encuentran con alguna frecuencia pilastras y columnas. Junto á las puertas principales de los regios palacios había colosales figuras de aladas esfinges, á veces de 5 metros de altura, que por lo común tenían la cabeza de hombre (*androsfinges*) con barba rizada, el cuerpo de toro ó de león y alas de águila. Entre los motivos ornamentales son muy comunes las grecas, piñas, palmetas, rosos, las acciones guerreras y de caza, etc.

En el arte asirio pueden distinguirse cuatro períodos: 1.º, el de *infancia* (1300 á 950 a. J. C.), caracterizado por grandiosas construcciones, aunque rústicas, y toscos y escasos relieves, siendo en estas obras Tiglathpileser I el Emperador más notable; 2.º, el de *adolescencia* (950 á 859), que se distingue por lo gigantesco y atrevido de las formas y á veces por lo acabado del diseño, como sucede en las esculturas del palacio de Asurnasirhabal, adornándose los palacios con pinturas, esmaltes, estatuas y androsfinges; 3.º, el de *virilidad* (859 á 744), merced á la magnificencia de Salmanasar III y sus dos sucesores; 4.º, de *apogeo* (744 á 647), iniciando el periodo las grandiosas obras de Tiglathpileser II (el *Teglatphalasar* de la Biblia), seguido de los sucesores hasta el magnífico Asurbanipal (1).

Las ruinas de ciudades asirias, en gran parte exploradas por los arqueólogos, son las de Nínive, Nimrud ó Calah ó Cha-

(1) BRUNENGO (P. Giuseppe), *L' Impero di Babilonia e di Ninive, descritto secondo i monumenti cuneiformi, etc.* (Prato, 1885).

le, Ellassur, Koyundjik y Khorsabad. Los palacios más notables descubiertos son el de Sardanápalo I (Assuridannipal) en Nimrud, el de Sargón en Korsabad, el de Sardanápalo II (Assurbanipal) y el de Senaquerib en Koyundjik.

El arte del segundo Imperio babilónico no se diferenció del asirio sino en el uso exclusivo del ladrillo para las construcciones, y en la decoración de pinturas murales á una con relieves en ladrillo, en vez de los revestimientos de mármol con relieves.

Célebre ha sido en todos tiempos la gran ciudad de Babilonia, embellecida sobremanera en este período por Nabucodonosor el Grande: media 114 kilómetros cuadrados de área; sus murallas elevábanse á 106 metros de altura con 26,50 de espesor: su templo de Belo abrazaba un perímetro de 1480 metros, incluyendo la gran torre que se elevó á 185; el puente sobre el Eufrates (río que la atravesaba diagonalmente) contaba un kilómetro de largo por 10 metros de ancho, siendo también colosal el túnel que pasaba por debajo del mismo río y es el primero que se conoce en el mundo; los jardines pensiles ó construídos sobre pilastras y arcos, los palacios, las fortalezas y los templos, todo era soberbio y colosal, según atestiguan las ruínas hoy exploradas. Entre ellas se descubren las de dos ziggurrats antiguas, pero reedificadas por Nabucodonosor, que han obtenido fama universal por los recuerdos que á ellas van unidos. La mayor es la llamada *Bit-Saggatu*, en Babil, que debió elevarse á 185 metros (mayor altura que las pirámides egipcias, hoy mide 40) con otros tantos de base; la otra es *Bit-Zida* (*el Birs-Nimrud* de los árabes) en la acrópolis de Borssippa, con 80 metros de altura (hoy 46) y 700 de lado en su base. Esta es probablemente en su origen la famosa torre de Babel, sobre cuyas ruínas se alza hoy una imagen de María Inmaculada, puesta allí en 1865 por un Padre Carmelita (1).

(1) BRUNENGO, *L'Impero...*, t.º 1.º, pág. 158; FERNÁNDEZ VALBUENA (D. Ramiro), *Egipto y Asiria resucitados*, t.º 1.º, pág. 352 (Toledo, 1895-1901); SCHIAPARELLI, *Storia Orientale*, (Turín, 1874) pág. 449.

A pesar de la grandiosidad y exornación riquísima que distingue á la arquitectura caldeo-asiria, se halla desprovista de verdadera elegancia y es pobre ó sencillísima en sus líneas, pesada y monótona, distando de justificar la extraordinaria fama de que ha gozado en otros tiempos.

102. Arte medo-persa.—Súbditos ó tributarios los medos de los reyes de Nínive en algún tiempo; libres después con Ciájares, y dueños luego con los persas de inmensas regiones en tiempo de sus monarcas Ciro, Cambises y Darío (el Asuero de la Biblia), se comprende que el arte medo-persa habia de tener muchos puntos de analogía con el asirio, el egipcio y el griego, propios de las regiones sometidas, como así se manifiesta en las ruinas de antiguas ciudades medo-persas hoy exploradas.

El arte medo primitivo debió correr parejas con el babilónico en las construcciones de las murallas; pero, según indicios y relaciones antiguas, parece ser que los palacios regios construíanse con madera revestida de metal precioso, resultando unos edificios poco sólidos, elegantes y ricos, formados por columnas y arquivadas. El arte de esta primera época se estudia en las ruinas de Ecbatana ó Agbatana; así como el posterior, influido por el egipcio, asirio y griego, se descubre en las exploraciones que se han hecho de las antiguas capitales Pasagarda, Persépolis y Susa. En la primera de estas tres ciudades se han descubierto el palacio y la tumba de Ciro; en la segunda, los palacios de Darío y Jerjes con las tumbas reales de Nakshi-Rustem allí próximas, excavadas en la roca; en la tercera, el palacio de Artajerjes II y otros objetos persas.

Distinguese el arte medo-persa en las construcciones (que suelen ser de piedra con arquivadas de madera) por la esbeltez en las columnas, por sus capiteles en zodaria (fig. 140) y con volutas, por su magnificencia

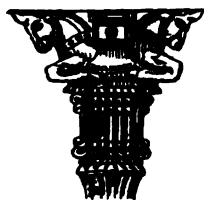


Fig. 140.—Capitel persepólita.

en los palacios, los cuales tienen una sala hipóstila de honor, formada por multitud de columnas (de 100 la de Susa), y en fin, por la regularidad y perfección en el plan de los edificios, aunque sin salirse del género arquitrabado. Servían de grandioso basamento á los palacios las terrazas ó plataformas, de invención caldeo-asiria; se colocaban esfinges ante las puertas; adornábanse los muros con relieves en los revestimientos de marmol y con azulejos, y los pavimentos con mosaicos; se decoraban las tumbas reales abiertas en la roca, de modo que pareciesen fachadas de palacios, y, en suma, todo el arte se ordenaba á la ostentación y comodidad de los Monarcas, pudiendo calificarse de *palaciego*. Admira, en verdad, la descripción que de estos primores artísticos nos hace el sagrado libro de Ester (*Esth.*, I, 6), bien comprobados con las investigaciones de los asiriólogos. Pero no se aplicaban dichos progresos á la construcción de magníficos templos, los cuales consistían en sencillos edículos en forma de torre ó en aras al aire libre, pues los persas eran mazdeístas, ó sea, adoradores del fuego.

103. Arte fenicio y hebreo.—Los fenicios, comerciantes y viajeros incansables, constituyeron el lazo de unión entre las civilizaciones primitivas. Sus artes se estudian en las ruinas de las que fueron sus colonias y principalmente en Chipre: en ellas se advierten poderosas influencias asirias y egipcias; pero es muy escaso lo que se ha logrado descubrir en materia de Arquitectura, limitándose el arte á esculturas é industrias varias, en las cuales sobresalieron los fenicios, y cuyas obras se coleccionan en los Museos principales.

Las mismas influencias se notan en el arte hebreo.

El templo de Salomón, según el parecer de varios arqueólogos, estaba formado en su aparato arquitectónico al estilo de los egipcios que antes hemos descrito (1), si bien la decoración tenía elementos asirio-persas. Y no hablamos más de la arquitectura hebrea, por no tenerla propia el pueblo de Israel ó no ser conocida: sólo se conservan restos en los sepulcros del Valle de Josafat y otros parecidos, los cuales revelan muchas reminiscencias del arte asirio y egipcio, y acusan modificaciones posteriores hechas con arte greco-romano.

104. Arquitectura india.—Los monumentos más antiguos de la India propiamente dicha, á los cuales tan remota fecha señalaba el filosofismo del siglo XVIII, pretendiendo hallar en la misma un argumento contra nuestros Libros Santos, resultan ahora, por testimonio de los modernos críticos, ser obra de una época reciente, comparada con los de Caldea y Egipto. Atribúyense, cuando más, al tercer siglo antes de J. C., y su clasificación debe hacerse por tipos arquitectónicos más que por sucesivas épocas de la historia. En este concepto, distingúense tres grupos, á saber, las *stupas* ó *topes*, los *templos subterráneos* y *monolíticos* y las *pagodas* de piedra aparejada.

La *stupa* ó *tope* es un grande edificio de ladrillo con revestimiento de piedra y terminado en una especie de cúpula, situado sobre una ó varias plataformas circulares, á las cuales se sube por graderías con pórticos en su entrada. Circuyen el monumento varias filas concéntricas de columnas ó de pilastras, á veces con arquivadas, y ante las referidas entradas se sitúan con frecuencia dos postes á modo de obeliscos, llevando inscripciones ó relieves. Tanto los circuitos de pilastras como los obeliscos, se hallan á veces formando monu-

(1) Véase el «Atlas géographique et archeologique par Mr. l'abbé Annessi» (Paris 1876), en donde se pone de manifiesto la semejanza estrecha que existía entre el arte egipcio y el hebreo.

mentos independientes de las *stupas*, y no dejan de tener semejanza unas y otros con los megalitos europeos de la época prehistórica, si bien sean aquéllos más perfeccionados.

Los *templos subterráneos* son grutas artificiales con techos comúnmente planos y gruesas columnas, extrañamente molduradas (fig. 141); en su estructura general recuerdan las construcciones de ensamblaje ó de madera, que debieron ser

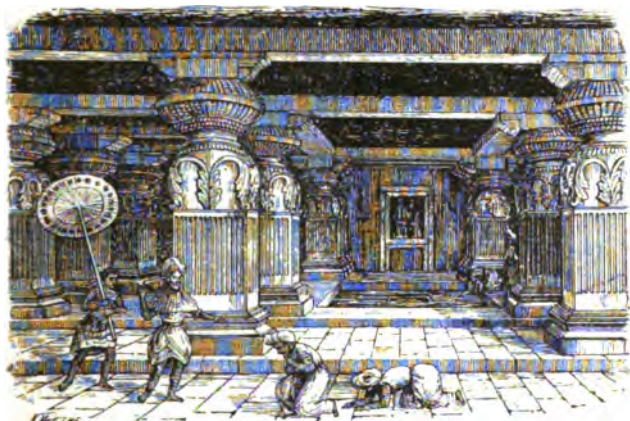


Fig. 141.—Templo del dios Indra en Ellora.

primitivas. Análogos á éstos son las *construcciones monolíticas*, ó sea, templos excavados en una roca aislada, con muchos relieves mitológicos dentro y fuera de los mismos; su tipo es el templo de Kailaza, que mide 130 metros de largo por 50 de ancho y 30 de profundidad, construído en los primeros siglos de nuestra Era.

Llámanse *pagodas* los templos indios fabricados con materiales de piedra, los cuales presentan la forma escalonada resultado de la superposición de varios cuerpos de edificio en decrecimiento, ya rectangulares ya curvos: llevan exteriormente infinidad de nichos con estatuas ó ídolos, y coronan los pisos diversas cúpulas ó remates. En el interior y parte baja del edificio hay multitud de pórticos formados por numerosas

columnas con sus arquivoltas ó arcos, y en el centro de todo el conjunto se halla el santuario con el ídolo principal de la pagoda.

Desde el siglo x de la Era cristiana se fusionó el arte indio con el árabe, constituyendo un nuevo género de que hablaremos en su lugar; pero no dejaron de construirse pagodas de tipo exclusivamente indio, el cual con más ó menos alteración ha perseverado hasta nuestros tiempos.

El arte indio, que influyó poderosamente en China é Indo-China y en otros países, presenta muy visibles reminiscencias del egipcio y asirio, y aun del arte griego desde los primeros siglos de nuestra Era: es pesado y recargado en exceso, sin unidad ó sencillez arquitectónica y de escaso valor estético: nótese en él la tendencia á la forma piramidal escalonada y al simbolismo.

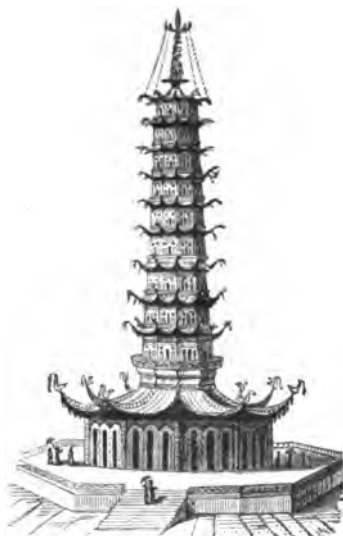


Fig. 142.—Torre china.

105. Arquitectura china.—

La arquitectura china es una derivación de la india, alterada con extravagantes formas y decoraciones, sin que le haya añadido perfección alguna. Su material de construcción común es la madera y el ladrillo; las columnas suelen carecer de capitel; las techumbres ó cubiertas se adicionan constantemente con un grande alero, cuyo borde, y sobre todo las puntas, se encorvan hacia arriba. Úsanse mucho las decoraciones policromas, los azulejos, incrustaciones, campanillas y caprichosos y extravagantes juguetes decorativos con nimiedad en los detalles.

Sus típicos edificios son los *tings* ó templos con pórticos, et-

cétera, las *taas* ó torres de muchos cuerpos poligonales (figura 142); los *peleus* ó arcos triunfales, que tienen algún parecido con los romanos, pero sin arco; los palacios, que son un conjunto de casas dentro de un recinto fortificado. Las construcciones de mayor antigüedad que hoy existen en China, no se remontan más allá del siglo xi de nuestra Era, dado lo deleznable de su material: exceptúase la *Gran Muralla de la China*, enorme fábrica de piedra que data de dos siglos antes de la Era Cristiana y ocupa una extensión de 2.400 kilómetros, elevándose á 7'50 metros con otros tantos de anchura: en ella se alzan 24.000 torres de defensa.

106. **Arquitectura americana.**—En el estado en que se hallan actualmente los estudios sobre *América precolombina*, no es posible dar como segura una clasificación cronológica de los estilos indígenas allí desarrollados, ni aun determinar con mucha probabilidad de acierto la fecha aproximada de las más antiguas construcciones, hoy en ruinas. Quedan aún por descubrir y para estudiar muchas ruinas; están por descifrar los jeroglíficos que se admiran en varios de dichos monumentos, y todavía no se han leído con seguridad los códices antiguos de aquellos pueblos, por más que se ocupan muy activamente en tan ímproba labor sabios americanistas de naciones diversas (1).

Sin tener en cuenta los monumentos que se adjudican

(1) Algunos opinan con D. Alfredo Chavero (*México á través de los siglos*, t.º 1.º, pág. 61), que el pueblo americano primitivo corre parejas en antigüedad con los del viejo mundo, y que su emigración de éste al nuevo debió verificarse por la supuesta Atlántida; otros, como D. Narciso Sentenach (*Ensayo sobre la América Precolombina*, Toledo, 1898), dan mayor importancia á las emigraciones por el Extremo Oriente, que admiten como principales pobladoras del Norte americano, quizá en los últimos siglos anteriores á la Era cristiana. Pero «en materia de cronología del Nuevo Mundo toda sospecha tiene cabida», como dice D. Luis de Hoyos en una Memoria que extracta el Sr. Sentenach en la obra citada (pág. 159).

á la época prehistórica (núm. 94), dos son los tipos de las construcciones americanas: el de aspecto megalítico ó pelásgico, y el de composición más regular y arquitectónica. El primero es propio de las razas *aymara-quichuas*, y se desarrolla en el Perú con algunas otras regiones próximas de la América Meridional; el segundo es peculiar de las gentes *mahua-mayas*, y se extiende por Méjico y sobre todo en Yucatán y Centro-América. En el primero se busca la solidez, más que la belleza y ornamentación arquitectónica; en el segundo se da grande importancia al exorno, y andando el tiempo fueron recargándose los miembros con labores en relieve hasta

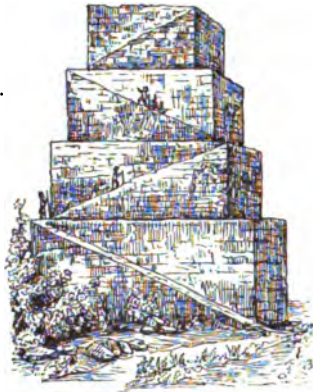


Fig. 143.—Pirámide en S. Cristóbal de Teapantepec.

llegar al barroquismo en la América Central. En uno y otro tipo se construyen grandiosos edificios, que por lo común se denominan *Templos del Sol y de la Luna, Conventos ó Casas de las Virgenes del Sol, Palacios y Juegos de Pelota*, todo formando como un sistema de construcciones monumentales dentro de un recinto, que estaba próximo á los grandes centros de población, y cuyo plan se atribuye originariamente á los *toltecas*. A los de esta tribu, fundadora del primer Imperio del

Anáhuac (centro de Méjico) hacia el siglo VI d. J. C., se les llamó *arquitectos* ó constructores por excelencia.

La disposición de los templos ó *teocallis* es notable por la gran pirámide escalonada de variadas formas, que siempre les sirve de base, llevando escalinatas exteriores para subir á las sucesivas plataformas que la constituyen (fig. 143). Algunas de estas pirámides alcanzan colosales dimensiones, y están comúnmente levantadas con sólidos sillares de piedra, bien que á las veces combinase la construcción con ladrillo. Así estuvo edificada la gran pirámide ó *teocalli* de Chólula, cuyas ruinas parecen hoy un montecillo natural que tienen media milla de circunferencia, calculándose sus antiguas dimensiones en 56 metros de altura y 453 de lado en su base.

Los elementos ó miembros arquitectónicos del arte americano son: el pilar, que raras veces se convierte en columna; el arquiteabo, la falsa bóveda, y nunca el arco ni la bóveda propiamente dicha. La ornamentación



Fig. 144.—Casa de las *Virgenes del Sol* en la isla de Coata (lago de Titicaca).

se reduce á los relieves mitológicos y guerreros, á los jeroglíficos y á las grecas ó meandros. En los templos y palacios de los incas (Perú) se usaban con profusión planchas de oro, al paso que las construcciones eran menos arquitectónicas.

Los monumentos más celebrados cuyas ruinas se visitan son


los siguientes: en la región del Anáhuac, las pirámides de Chólula, Tehuantepec, Teotihuacán y Tula; en la del Chiapas, las de Palenque y Menché; en Oajaca, las del palacio de Mitla; en el Yucatán, las construcciones de Chichen-Itzá, Izamal, Aké y Uxmal; en Honduras y Guatemala están las célebres ruinas de Tikal y Copán; en Bolivia y Perú, las de Tiaguanaco, Titicaca (fig. 144) y Cuzco. Es común entre los críticos modernos atribuir á los monumentos referidos una antigüedad que bien puede ser de trece ó catorce siglos, aunque no sería despropósito el suponerlos todos del siglo **XI** ó **XII** después de J. C., y sin duda no se remontan á mayor fecha los que provienen de la tribu de los incas ó peruanos.

Se observa, especialmente en el arte nahua-maya, notable analogía con el asirio é indio; por este motivo y por otros datos históricos, se juzgan de procedencia asiática los aborígenes y otros invasores *precolombinos* de América, si bien hay fundamento para creer que también llegaron allá europeos y africanos por Occidente, como los asiáticos por el extremo Oriente. Las construcciones del Perú, como ya se ha dicho, tienen semejanza con las pelásgicas ó primitivas de Grecia.

Con el descubrimiento de las Américas realizado por Colón, desaparece la arquitectura indígena, y desde el siglo **XVI** sigue el Nuevo Mundo las vicisitudes arquitectónicas del Antiguo.

Fuentes.—Además de los autores citados en las notas de este capítulo, como BRUNENGO, CHAVERO, SENTENACH, etc., y de otros ya mencionados antes, como PEÑA, BLANC, REULEAUX, se han estudiado principalmente: SCHIAPARELLI, *Storia Orientale Antica* (Turín, 1874); FERNÁNDEZ VALBUENA (D. Ramiro) Presbítero, *Egipto y Asiria resucitados* (Toledo, 1895-1901); PERROT y CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité* (Paris, 1882); MASPERO (Mr. G.), *Histoire ancienne des peuples de*

l' Orient classique (París, 1895); RAWLINSON (Jorge), *Historia del Antiguo Egipto*, trad. de la 8.^a edic. alemana por don Eduardo Toda (Madrid, 1889); MÉLIDA (D. José Ramón), *Historia del arte Egipcio* (Madrid, 1896); ZÉNAIDA A. RAGOZIN, *Historia de Caldea* trad. del inglés por Rada y Delgado (Madrid, 1889); ídem, *Historia de Asiria*, traducida por García del Mazo (Madrid, 1890); ídem, *Media, Babilonia y Persia*, trad. por Sales Ferré (Madrid, 1892); CHARNAY, *Voyage au Yucatan et au Pays des Lacandons* (París, 1882) CHAVERO (D. Alfredo), *Antigüedades Mexicanas* (Méjico, 1892); BRETTÓN (Ernesto), *Monumenti piu ragguardevoli di tutti i popoli*, trad. por Pietro Giuria (Turín, 1846); RENÉ MENARD, *La vie privée des anciens* (París 1880-1883), y otras varias. VIGOUROUX, *La Bible et les découvertes modernes* (París, 1884). Véase también, sobre el origen de los habitantes del Nuevo Mundo, la obra del P. José MENDIVE, *La Religión Católica vindicada de las imposturas racionalistas* (Madrid, 1883), página 716 y sigtes.; asimismo la del P. Juan MIE Y NOGUERA, *La Creación* (Madrid, 1890), pág. 892 y sig., en donde se hallará bien refutada la errónea y herética opinión que atribuye á los primitivos pobladores de América un origen natural del mismo país, sin entroncar con el resto del género humano.



CAPITULO III

ARQUITECTURA CLÁSICA

107. Objeto de este capítulo.—Los artistas del Renacimiento, desde el siglo xv, entusiasmados con la belleza del arte griego que pretendían imitar, dieron en llamarle *clásico*, significando con esta voz que él era el tipo y ejemplar, y como el último esfuerzo del Arte en perfección y acabado gusto. Admitiendo el calificativo sin discutirlo ahora, toda vez que está sancionado por el uso, se extiende esta denominación al arte *romano*, ya que del griego se deriva; á uno y otro puédesse añadir el *etrusco*, íntimamente unido con ambos.

La importancia del objeto de este capítulo, que abraza el estudio de la Arquitectura en los tres pueblos mencionados, se comprende al observar que toda la perfección artística de los siglos posteriores, no es otra cosa que la repetición ó el desarrollo del triple arte clásico referido.

108. Antecedentes y origen del arte clásico.—Tuvo Grecia su arte primitivo, anterior á los tiempos conocidamente históricos, el cual, por lo que se refiere á la Arquitectura, es el mismo ciclópeo y pelásgico, antes descrito (núm. 97).

Los restos de este solidísimo y rudimentario arte se descubren y estudian en la colina *Hissarlik*, donde estuvo probablemente la famosa Troya, (quizá en el siglo xvii a. J.C.) junto al río Escamandro del Asia Menor, y en Tirinto y Micenas del Peloponeso. Son célebres la puerta ciclópea, dicha *de los*

leones, y el monumento sepulcral, conocido con el nombre de *Tesoro de Atreo* (¿caso del siglo XIII a. J. C.), construido con falsa bóveda; ambos en Micenas. Hay además otros varios monumentos de la misma época y arte, dispuestos, ya en aparejo poligonal, ya en el ciclópeo, y diseminados por las regiones de Grecia é islas del mar Egeo, cuya enumeración sería demasiado prolija. Entre ellos es muy notable la puerta de Thoricos (Grecia) con arco apuntado falso (fig. 37).

En dichos monumentos, en los relieves y en varios de los objetos artísticos hallados con abundancia y reconocidos como pertenecientes á la misma época, se descubren muy visibles reflejos del arte oriental, los cuales continúan más vivos aún en la primera época del arte griego histórico hasta el siglo V a. J. C., demostrando así éstos como los elementos arquitectónicos de los órdenes que vamos á describir, el origen asiático y egipcio del arte griego. No es que haya de negársele á éste originalidad ó de rebajarle su mérito; sino que, tomando los elementos de países más adelantados, supo el genio helénico reunirlos, aumentarlos, perfeccionarlos é imprimirles de tal modo la regular proporción y demás condiciones estéticas, que resultó un arte emancipado, nuevo y original, difundido más tarde por todo el mundo civilizado.

El arte clásico empieza en el siglo VII a. J. C.; hasta llegar al siglo V permanece con formas arcaicas ó rígidas; desde el primer tercio del mismo se eleva á la mayor perfección, que llega hasta fines del IV; sigue la decadencia después de Alejandro Magno, hasta la conquista romana (146 a. J. C.), y por entonces la difusión del arte; por fin, cierta restauración entre los romanos cultivadores del mismo.

Distinguese el arte griego en los tres órdenes *dórico*, *jónico* y *corintio*, caracterizados por las diferencias que ofrecen sus elementos constitutivos, *columna* y *arquitrabe*, á los cuales añadieron el *pedestal* los romanos (fig. 17).

109. Orden dórico.—Tiene su origen histórico en las tribus dorias del Peloponeso y del Sur de Italia (la Magna Grecia) desde fines del siglo VII a. J. C., bien que sus elementos se hallen con anterioridad en las tumbas egipcias de Beni-Hassán (1), en Chipre y Asia Menor, y

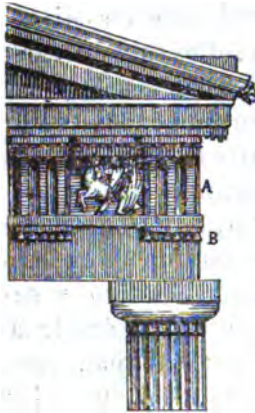


Fig. 145.—Orden dórico (del Partenón, en Atenas).

Fig. 146.—Orden jónico (del templo de Illyssos, en Atenas).

aun en la *puerta de los leones* de Micenas, de un modo rudimentario.

Son componentes del orden: columna disminuida, cuya altura es de 10 á 12 módulos; intercolumnio, de casi 3 módulos (2); fuste estriado con 16 á 24 estrias en arista viva (sin listeles intermedios); capitel dórico ó de

(1) PERROT y CHIPIEZ (obr. cit.), t. I, pág. 255 y 549.

(2) Las medidas de los intercolumnios suelen ser mayores de las que indicamos en estos números; pero la razón de la divergencia está en que los tratadistas se refieren por lo común á los órdenes romanos, los cuales, por llevar pedestal ó por ser más elevadas las columnas, aumentan la distancia que entre ellas media. No nos detenemos en más pormenores, por no ser constantes en los edificios ni propio de esta obra.

molduras; debajo de éste se halla el astrágalo formado por líneas entrantes ó surcos; el friso con triglifos (figura 145, A) y metopas (espacio entre dos triglifos consecutivos), adornadas generalmente con relieves; sobre el arquitrabe, debajo de los triglifos, y también por encima de éstos, hay un listel, del cual penden seis pequeños relieves cónicos llamados *gotas de agua* (id., B): la cornisa del entablamento, sostenida por mútulos; carece el orden de basa y hasta de basamento, pues en vez de él hay una plataforma de tres gradas (fig. 4); encima del entablamento, su frontón correspondiente, formado por molduras semejantes á las de la cornisa.

Los más antiguos y célebres monumentos que de este orden se conservan, son el templo de Palas en Corinto, el de Diana en Siracusa y el de Neptuno en Pesto (ciudad antigua de la Calabria en Italia): de este último constituyen varios tratadistas un orden dórico inferior, llamado *de Pesto* ó *de Posidonia* (fig. 4), caracterizado por la escasa elevación de las columnas, que no pasan de ocho módulos. Pero el más bello y típico monumento de orden dórico es el famoso *Partenón* ó templo de *Atenea Partenos* (Minerva) en la *acrópolis* de Atenas (1), construido por Iktinos, bajo la dirección de Fidias, en el siglo v a. J. C., hecho todo de mármol. También son célebres los *Propileos* ó pórticos situados á la entrada de la *acrópolis* dicha, que datan de la misma época y pertenecen al orden dórico y al jónico en parte.

110. Orden jónico.—Los jonios, rivales de los dorios

(1) Se da el nombre de *acrópolis* á la parte más alta y fortificada de las ciudades de la antigua Grecia, que era como la ciudadela de nuestros tiempos: en ella estaban los templos de las divinidades tutelares y los más suntuosos edificios. En la de Atenas, próxima á la colina del Areópago, se encerraban el *Partenón*, los *Propileos* con la *Pinacoteca*, la *Ágora* ó plaza pública y el *Erecteion* ó templo de *Atene Poliade*: en la vertiente occidental de la *acrópolis*, á la cual se subía por escalinata abierta en la misma roca, estaba situado el templo de la *Victoria áptera*.

y establecidos en el Asia Menor y en el Atica, dieron origen y nombre á este orden arquitectónico desde el siglo VI a. de J. C., y lo emplearon por vez primera en Efeso. El periodo de su esplendor corresponde á la ciudad de Atenas por el siglo V, y al Asia Menor durante el IV a. de J. C. Sus elementos se han hallado en Asiria (palacio de Sargón, siglo VIII a. de J. C.), Babilonia y Fenicia, mayormente las volutas de su capitel característico.

Los componentes del orden son: columna de 18 módulos, estriada con 24 estrías separadas por listel (fig. 146) y no tan disminuída como la dórica; intercolumnio de 6 módulos y un tercio; basa ática y á veces jónica; capitel con volutas montadas sobre el cuarto de bocel, que está adornado con ovos, lo cual constituye el *capitel jónico*; dichas volutas son cuatro (dos por delante y dos por detrás, con cojinetes por los lados) cuando la columna no forma ángulo en el edificio; pero si lo forma, han de ser ocho, dos por cada cara; el arquitrabe, dividido con frecuencia en plantabandas, no tiene triglifos, pero sí relieves en el friso; el cornisamento, con más molduras que el dórico, lleva casi siempre denticulos debajo de la corona.

El primer edificio de este orden fué el templo de Artemisa (Diana) en Efeso, y á él siguieron los de Apolo y Baco en la misma ciudad. Junto al Partenón erigieron los atenienses un templo de orden jónico, denominado *Erecteón*; en él hay columnas convertidas en *cariátides* (mujeres de la Caria), lo cual ha dado pie á varios críticos para distinguir otro orden, llamándole *cariático* (fig. 147), si bien se reduce al jónico. Ya los dorios habían empleado los atlantes en vez de columnas en el templo de Girgenti, y antes que ellos usaron los egipcios parecido sistema. Entre otros conocidos templos de orden jónico se cuenta, además, el de la *Victoria áptera* en Atenas, cerca del Partenón (fig. 8).

111. Orden corintio.—Atribúyese al orfebre ó escultor Calímaco, de Corinto, á mediados del siglo V a. d. J. C., la idea del capitel de este orden, y de aquí el nombre que lleva (fig. 148). Sus caracteres son: columna de 20 módulos, estriada como la jónica; intercolumnio de 6 módulos y dos tercios; basa, como el orden



Fig. 147.—Orden cariático. Fig. 148.—Orden corintio (del monumento de Lisicrates en Atenas).

jónico; capitel, rodeado por dos ó tres series de hojas de acanto, de las cuales brotan dos tallos ó *calículos* por cada frente; y éstos á su vez se ramifican en dos volutas cada uno; ábaco chaflanado en sus puntas y con una flor en sus frentes; arquitrabe, con tres plantabandas de ordinario; friso y molduras, con relieves y diversos adornos de ovos y hojas de agua por lo común (fig. 104); cornisa sostenida por denticulos.

Fué modelo de este orden el templo de Atenea en Tegea por Scopas, y sobre todos el monumento llamado *cordáico* en honra de Lisicrates en Atenas, erigido en el siglo IV a. J. C.

112. Edificios griegos.—Los más suntuosos eran los templos, de los cuales hemos citado algunos tipos; la planta de casi todos ellos se disponía rectangular, y raras veces en círculo. Se dividían en las siguientes piezas ó estancias: 1.^a, un pórtico ó *pronaos* (figs. 8 y 9), de hermoso aspecto, constituyendo la fachada, y con frecuencia otros pórticos rodeaban á éste y á todo el edificio; por el número de columnas ó por la extensión relativa, que tomaban los pórticos, se decían los templos *próstilos*, *anfpróstylos*, *peripteros*, etc. (núm. 45); 2.^a, la *cella* ó *naos*, destinada á la estatua ó al ídolo; 3.^a, el *opisthodomos*, ó habitación destinada á guardar las joyas y tesoros, detrás de la *cella*. Si la *cella* estaba dividida en tres naves (caso raro), la del medio carecía de techumbre, según parece afirmar Vitrubio, y el templo se llamaba *hipetro*; pero si la *cella* ó santuario era simple, se ignora si quedaba abierta ó cerrada por arriba, siendo probable que habría ejemplares de uno y otro. No se conocían las ventanas en los templos griegos, á no ser en algún caso raro, y es cuestionable la traza que habría para iluminar la *cella* ó para protegerla si estaba al descubierto. Se decoraban las columnas, los muros, las estatuas, etc. con pintura policroma, ó de muchos colores, aunque se ignora á punto fijo el procedimiento seguido. Además, estaban muy en uso los relieves decorativos en los tímpanos y frisos, con los ovos, palmetas, hojas acuáticas, etc., sobre las molduras.

Los monumentos funerarios, bastante sencillos, eran comúnmente de esta forma: en Atenas, estelas; en el Peloponeso, templetos; en Macedonia, grutas excavadas en la roca: entre todos fué notable el mausoleo de orden jónico elevado á la memoria de Mausolo, por su mujer Artemisa, en el siglo IV a. J. C., de donde toman nombre los *mausoleos*. Otras veces se quemaban los cadáveres, guardándose las cenizas en urnas ó en vasijas.

Había, en fin, otros edificios públicos para diversiones; *gimnasios*, para la enseñanza; *agoras*, para asambleas ó reuniones, y monumentos *cordágicos*, que eran templetos á honra de algún *corego* ó director excelente de festejos públicos.

113. Carácter de la arquitectura griega.—Como pue-

de inferirse de lo expuesto, el carácter distintivo de esta arquitectura es la regularidad y buena proporción de todos los elementos que la constituyen; el uso de la columna y del arquitrabe, como esenciales elementos, excluyendo el arco y la bóveda; la elegancia y aparato exterior de los edificios, mayormente en pórticos y fachadas; la sobriedad ó moderación en los adornos, que en su mayor parte son motivados por los miembros del edificio ó por su destino (figs. 1 y 2), y, en fin, la expresión de la belleza armónica, llegando hasta donde puede alcanzar el humano ingenio, desprovisto del ideal superior que informa y anima al espíritu cristiano. Es proverbial y de todos sabida la estética del pueblo griego: á tal punto llegó en las proporciones y en la disposición de los miembros arquitectónicos, que sujetaba á medida fija y exacta las dimensiones de todos ellos, y observaba escrupulosa regularidad en las líneas y en la simetría de los mismos; disminuía los fustes hacia arriba, precisamente para que á la vista apareciesen los intercolumnios paralelos. Porque es de notar, que nuestro ojo, en virtud de la perspectiva, aprecia como más cercanos entre sí los objetos que se hallan lejos de nosotros, y por esto dos columnas elevadas y paralelas nos parecen tanto más próximas una de otra, cuanto más vayan subiendo: para corregir este error, los griegos inventaron disminuir por arriba las columnas, á fin de que se alejaran tanto, cuanto nuestra vista las aproxima.

Siempre el arte de un pueblo corresponde al estado moral é intelectual del mismo. Por esto el orden dórico es sencillo y robusto, expresión adecuada de la virilidad y sencillez del pueblo que lo inventara; el orden jónico representa la elegancia y gentileza, en relación con el pueblo ilustrado que le dió vida; el corintio, con su delicadeza y ornamentación florida, expresa el afemina-

miento y la molición de la época en la cual se inició y obtuvo su desarrollo.

114. **Arquitectura etrusca.**—Los etruscos, pobladores de la Etruria (Italia), y probablemente descendientes de los pelasgos como los griegos, cultivaron el arte simultáneamente con los dorios, y tal vez con anterioridad á los mismos. Además de varias construcciones ciclópeas á ellos atribuidas, se sabe que inventaron y usaron en los edificios el arco de medio punto, la bóveda perfecta y el orden arquitectónico llamado *toscano* ó *etrusco* (fig. 17).

Los componentes del *orden toscano* son: columna lisa y disminuída, de 14 módulos con su basa y capitel; éstos son más sencillos que los dóricos; carece de triglifos, de mútulos y denticulos y de todo adorno que no sea moldura lisa; la columna descansa sobre un pedestal, que tiene de elevación la tercera parte de aquélla. No se



Fig. 149.—Sepulcros etruscos en Castel d' Asso (A) y en Cervetere (B): reconstrucción.

conocen restos de este orden ni en Etruria ni en Roma; pero se saben sus proporciones por la obra de Arquitectura de Vitruvio, arquitecto romano del tiempo de Augusto, que la escribió y dedicó al Emperador mismo.

No existen edificios etruscos propiamente dichos, fuera de algunos muros y restos de tumbas como las de Castel d' Asso (fig. 149), á una con multitud de galerias ó criptas funerarias en Corneto, Volterra, Perugia, Cerveteri, etc., que denotan grandes reminiscencias egipcias; pero en cambio se conserva multitud de objetos de cerámica y orfebrería, que llenan los Museos. Por los dibujos, que son de ver en algunas vasijas etruscas, consta que daba entrada á sus templos un pórtico de los llamados *in antis*, y parece que éstos fueron anteriores á los pórticos griegos. En Roma consérvase todavía como primera construcción de los etruscos la célebre *cloaca máxima*, de la época de Servio Tulio.

El arte etrusco ganó tanto favor en Roma, que, hasta el primer siglo a. de J. C., era de procedencia etrusca todo cuanto de artístico se usaba en la capital del mundo, salvo lo que se importaba de Grecia por conquista, y en adelante continuó su influjo decisivo en la arquitectura romana de arco.

115. Arquitectura romana.—Roma tomó su arte de Grecia y Etruria, unió todos los elementos de ambas, é hizo degenerar la arquitectura griega. El arte propiamente romano empieza con el siglo de Octavio Augusto; hasta dicha época, y aún por entonces, fué considerada como innoble la profesión de artista; desde fines del siglo II de nuestra Era empieza la decadencia, que se acentuó en el III y se confirmó en el IV, efecto de la libertad y descuido con que se aplicaban las reglas artísticas y de la intemperancia en el exorno.

No obstante, los romanos desde el principio de sus conquistas gustaban de trasportar á su ciudad, como trofeo de sus victorias, los objetos artísticos de los países conquistados, y así se enriquecían, sin ser artistas, con los despojos de otras naciones más adelantadas. El Dictador Sila llevó de una sola vez á Roma, con multitud de esclavos de guerra, 240 carros llenos de tan preciados despojos. Por fin, se despertó en los

romanos la afición al ejercicio artístico, y comenzó el arte propiamente dicho romano, sobre todo al anunciarse la obra de Vitrubio antes citada.

116. Ordenes romanos.—Además del etrusco ó toscano, descrito arriba, admitió Roma y alteró los tres órdenes griegos, añadiéndoles otro, que se definió por los arquitectos del Renacimiento con el nombre de *compuesto*. De esta suerte se admiten cinco órdenes por los tratadistas, á saber: el *toscano*, el *dórico*, el *jónico*, el *corintio* y el *compuesto*.

El *dórico romano* (fig. 150) recibió basa y pedestal, como todos los órdenes romanos, siendo éste la tercera parte de la columna; elevó su columna á 16 módulos, adornó su collarino ó garganta, añadió un talón al

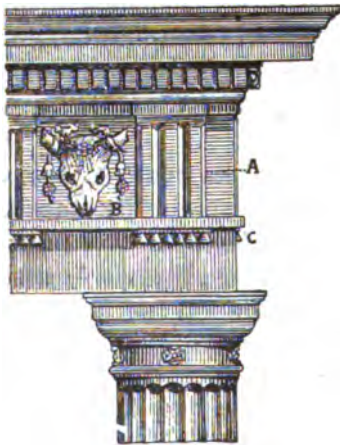


Fig. 150.—Dórico romano (del Teatro de Marcelo, Roma).



Fig. 151.—Jónico romano.

ábaco, puso el astrágalo en forma de junquillo, y debajo de la corona del cornisamento llevó *denticulos* ó *mútu-los*; esta última diferencia le constituye respectivamente en *dórico denticular* y en *dórico modillonar*, según los arquitectos del Renacimiento.

El *jónico romano* (fig. 151) se modificó adornando más su capitel, reduciendo de magnitud las volutas, suprimiendo á veces el astrágalo y elevando la altura del fuste.

El *corintio romano* (fig. 152) se hizo más florido, y en él lo invadió toda la hoja de acanto; de ésta lleva dos ó tres series en el capitel, dobladas hacia adelante; y además de los denticulos, admite series de modillones para sostener la cornisa.

El *orden compuesto* (fig. 153) no merece en rigor el nombre de tal, pues no es otra cosa sino el corintio modificado accidentalmente en su capitel: éste se constituye por hojas de acanto sin calículos y con cuatro volutas que salen de encima del cuarto de bocel. Todos

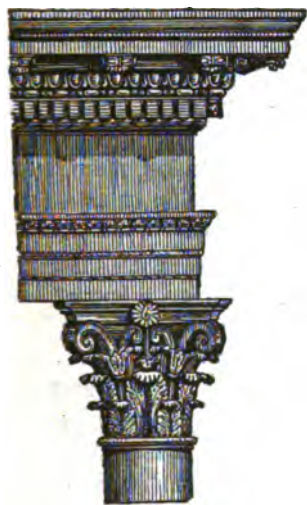


Fig. 152.—Corintio romano.



Fig. 153.—Orden compuesto.

los órdenes romanos pueden llevar estrias en el fuste, ó carecer de ellas.

Dedúcese fácilmente de lo expuesto, que los cinco

órdenes romanos se pueden reducir teóricamente á los tres de la arquitectura griega, toda vez que el toscano y el dórico son muy semejantes, y el compuesto se confunde con el corintio.

Á diferencia de los griegos, que rara vez usaron órdenes distintos en un mismo edificio, los romanos sobrepusieron los órdenes, quedando siempre el más robusto debajo, como se ve en el *Coliseo* de Roma. Con ellos combinaron el arco de medio punto y la bóveda de los etruscos, lo cual es peculiar de la arquitectura romana y forma su carácter.

Fueron modelos de los referidos órdenes en Roma el Templo de Marte y el Teatro de Marcelo para el orden dórico; el mismo Teatro en parte y el Templo de la Concordia para el jónico; el Panteón de Roma (hoy Ntra. Señora de la Rotonda) en el corintio; los arcos triunfales de Tito y Vespasiano y de Septimio Severo en el compuesto; del toscano fueron el Templo del Capitolio y el Foro Romano, y del dórico, jónico y corintio, á la vez, el grandioso *Coliseo* de Vespasiano, donde cabían 100.000 espectadores.

En las colonias romanas usáronse también los mismos órdenes; pero generalmente con menos perfección y más alteraciones que en la metrópoli.

117. Edificios romanos.—Entre las diversas construcciones romanas que estudian los arquéologos, son de notar á nuestro caso: 1.º, los *templos*, que seguían comúnmente el plan de los griegos (si bien se adoptó más que entre ellos la rotonda), hasta que al fin se modificaron disminuyendo el número de columnas exteriores, ó sustituyéndolas por pilastras, ó poniéndoles bóvedas, aunque en lo exterior no se acusaban la bóveda ni el arco en los templos rectangulares: 2.º, las *basílicas*, que eran palacios de justicia y también lonjas, las cuales tenían planta rectangular (fig. 154) con sus *pronaos* (id., *A*), su nave central (*B*) y sus laterales (*C*) para el público, su *transeptum* (*D*) para los abogados, su *absis* ó *exedra* (*E*) para el tribunal, sus entradas principal y laterales (*b*, *a*, *a*), sus tribunas ó galerías sobre las naves laterales con vistas á la

central: 3.º, los *arcos triunfales*, que se dedicaban á honra de algún vencedor glorioso y que se derribaban luego de haber pasado él en triunfo, haciéndose permanentes durante el Imperio; también se elevaban estos monumentos, lo mismo que las *columnas* ú *obeliscos* (fig. 155), en conmemoración de otros hechos gloriosos: 4.º, los *teatros*, *anfiteatros*, *circos* y *naumaquias* (anfiteatros cuyo fondo se llenaba de agua para representar combates navales), para diversiones públicas: 5.º, la

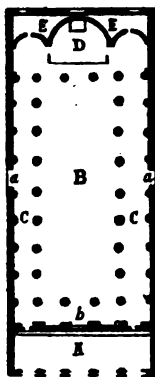


Fig. 154.—Plano de una basílica romana (1).



Fig. 155.—Obelisco de Trajano (2).

casa romana, que estaba dispuesta en dos secciones rectangulares de edificio, cada una de las cuales tenía un patio des-

(1) Tomada la idea de la basílica descubierta en Pompei.

(2) Esta soberbia y marmórea columna mide 44,13 mets. y es interiormente accesible mediante una escalera de 184 gradas, á las cuales dan luz 43 ventanas; por fuera hay relieves en dirección espiral con 2.500 figuras humanas, además de otras muchas de animales, etc.: se halla coronada por la estatua de S. Pedro, que sustituyó á la de Trajano en el siglo XVI.—*Guida metodica di Roma*, por el Marqués MELCHIORRI ROMANO, pág. 724.

cubierto, en derredor del cual se situaban las habitaciones y dependencias, y dejando la primera sección para los visitantes, huéspedes y tiendas de comercio, destinábase la segunda con sus *peristylum*, *triclinium*, *cubicula*, etc., para la familia, la cual vivía en la planta baja, quedando los pisos para la servidumbre: 6.º, los *sepulcros*, que unas veces eran sencillos de piedra con una estela ó cipo (fig. 91) ó una simple lápida encima; pero otras, sobre todo durante el Imperio, fueron suntuosos mausoleos, como la Mole Adriana (hoj castillo de



Fig. 156.—Acueducto de Segovia: siglo II.

Santángelo) y la Tumba de Cecilia Metela en Roma, el Sepulcro de los Escipiones en Tarragona, etc.; también llegaron á formarse prolongadas series de sepulcros á lo largo de los caminos, como en la Vía Apia, y verdaderos panteones de familia y enterramientos subterráneos, y nichos agrupados ó en filas, que se llamaban *columbarios*, conteniendo cada uno

de éstos la *urna cineraria* de barro cocido ó de piedra con inscripción: 7.º, los *acueductos* para la conducción de las aguas (fig. 156): 8.º, las *termas* ó baños públicos, las *vías públicas*, etc. Los edificios suntuosos decorábanse con pinturas en sus muros y con mosaicos en sus pavimentos.

En España se conservan, como principales monumentos romanos, el Acueducto de Segovia, que es el mayor conocido; tiene 170 arcos y unos 25.000 sillares de granito sin cemento alguno, y se atribuye al Emperador Trajano; el Puente de Mérida sobre el Guadiana, de 910 metros de largo por 5 de ancho, con 64 arcos; el Puente de Alcántara (Cáceres), de 190 metros de largo por 8 de ancho, y el *Edículo* ó pequeño monumento dedicado á Trajano por Lácer, autor del puente; el llamado *Sepulcro de los Escipiones* en Tarragona y el Mausoleo de la familia Atilia en Sádaba (Zaragoza); los Acueductos de Tarragona y Mérida (en mal estado); restos del Templo de Marte y el Arco de Trajano en esta última; restos del Templo Romano de Vich y de los Templos de Hércules en Barcelona y Sevilla, muros diferentes, varios trozos de vías públicas ó *calzadas romanas* (1), sepulcros, etc. Entre los sepulcros y sarcófagos son notables el de Husillos (hoy en el Museo Nacional) y el que se halla en la villa de Ager (Lérida) sirviendo de pila bautismal en la parroquia.

(1) En el *Itinerario* del Emperador Antonino Caracalla figuran 372 vías públicas, de las cuales 34 corresponden á la prov. de *Hispania*, midiendo éstas en conjunto 6.926 millas (mil pasos cada milla); pero D. Francisco Coello las hace subir á 20.000 millas, según los datos por él reunidos. (Véanse el *Discurso* de este Académico, al ser recibido como tal en la Academia de la Historia, y los de Fernández Guerra y Eduardo Saavedra con motivo de la recepción de este último, Madrid, 1863). El primer monumento demostrativo de los itinerarios españoles hasta el siglo II de nuestra Era lo constituyen los *Vasos Apolinales*, que son cuatro vasos de plata en forma de pequeñas columnas miliarias encontrados en 1852 en Baños de Vicarello en la Toscana (ant. *Aquae Apolinales*), sin duda ofrecidos allí como *ex-votos* por viajeros españoles: contienen inscritos los itinerarios relativos á España y son del siglo I ó II.—HÜBNER, *Arqueologia*, supracitada.

118. **Crítica del arte romano.**—Ya se ha dicho que el punto más trascendental de la Arquitectura romana es la unión de los elementos griegos con los etruscos, la columna y el arquivado con el arco y la bóveda. Si bien por estos últimos elementos, á los cuales dió Roma singular importancia, sentáronse las bases para la brillante arquitectura de la Edad Media, la amalgama del arquivado con el arco y la bóveda dió al traste con la arquitectura genuinamente griega. Realmente, en muchos edificios romanos la forma griega no representaba sino la vestidura ó el disfraz con que se ofrecía á la vista del público, toda vez que, hallándose en función los elementos de arquitectura curvilínea, queda relegado el sistema de arquivados á la categoría de elemento decorativo, sujetándose desde luego á los caprichos del gusto ornamental, y perdiendo las proporciones y el carácter propio de su institución primitiva: de aquí el prescindir de las medidas, el adornar los fustes y el dejar sin función alguna los entablamentos, cosa ordinaria en esta especie de arquitectura mixta. La misma observación hemos de ver confirmada en la Arquitectura dicha del *renacimiento*, émula de la romana.

Fuentes.—Las obras de VITRUBIO, VIGNOLA, BLANC, PERROT y CHIPIEZ y otras, citadas en capítulos anteriores. Además: RICH (Anthony), *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, trad. del inglés por M. Chéruel (París, 1861); PITISCO (Samuel), *Lexicon antiquitatum romanarum*, (Haya, Holanda, 1737); SEROUX D' AGINCOURT, *Storia dell' arte, dimostrata coi monumenti*, trad. del francés por Ticozzi (Prato, 1826); CEAN-BERMÚDEZ (D. Juan Agustín), *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, Prefacio (Madrid, 1832); MÉLIDA (D. José Ramón), *Historia del arte griego* (Madrid, 1898), con varias Historias griegas y romanas (Smith, Duruy, etc.) y las obras de HÜBNER, BRETÓN, BORRELL, etc.

CAPITULO IV

ARQUITECTURA CRISTIANA PRIMITIVA

119. Noción y división.—No hay para qué definir la Arquitectura cristiana en general, ó sea, la informada por la idea del cristianismo, pues de ella dijimos lo suficiente para formar un atinado concepto (n. 21). Y por lo consignado en el preámbulo de esta sección histórica, puede conocerse la división de la Arquitectura cristiana en general; por lo mismo, huelga su repetición en este capítulo.

El superior y enérgico impulso que la idea cristiana dió á las artes, haciéndolas cambiar de dirección y elevándolas á lo divino, se manifestó débilmente á los principios por falta de medios materiales y de artistas formados, los cuales no se improvisan; pero á medida que la Iglesia fué desarrollándose, y gozó de mayor libertad é independencia, el genio artístico cristiano desplegó sus alas y creó las obras maravillosas, que admiramos difundidas en todos los ámbitos de la tierra.

Á la Era de las persecuciones por los emperadores romanos, y á los primeros tiempos de paz que dió Constantino á la Iglesia, podríamos llamarlos *período de incubación* del arte cristiano, comprendiendo los cinco primeros siglos; los seis siguientes son *período de infancia y adolescencia*; desde mediados del siglo XII se ha de contar el *período de virilidad*, empezando la *decadencia* en el siglo XVI.

El material fundamento del período primero está en

la **arquitectura romana**; el formal, en la idea cristiana que va desarrollándose: por esto lleva su arte el nombre de *romano-cristiano*.

De excepcional importancia es el estudio del primer período del arte cristiano, y no tanto como arte cuanto como cristiano, pues en él se ven reflejadas las ideas, el espíritu y las costumbres del pueblo renovado por Jesucristo, que había de mudar radicalmente la gastada y vieja sociedad pagana, fundando la nueva civilización sobre divinas bases. Para refutar victoriosamente á los novadores de todos tiempos, mayormente del siglo XVI, basta conducirlos por la mano á las Catacumbas. La Arquitectura primitiva cristiana es ciertamente un fecundo *lugar teológico*; y, más que ella, lo son la escultura y la pintura primitivas, que hemos de ver en sus correspondientes lugares.

Fijándonos ahora tan sólo en el lado arquitectónico del arte *romano-cristiano*, distingamos en él dos tiempos: el de las *persecuciones*, hasta principios del siglo IV; y el de la *paz*, hasta principios del VI; en el primero consideramos las *Catacumbas*, y en el segundo las *Basilicas*.

120. CATACUMBAS: su naturaleza.—Se llaman *Catacumbas* los cementerios subterráneos. Antiguamente se daba dicho nombre á un pequeño subterráneo de la *Via Apia* de Roma, vecino á *S. Sebastián*, y por lo mismo se llama éste en el Martirologio *Cæmeterium catacumbas ad S. Sebastianum Via Appia* (1); pero hacia el

(1) Y la razón de llamarse así dicho cementerio no fué otra, probablemente, que el hallarse junto á la *Platonía*, donde se supone estuvieron en algún tiempo los sepulcros de los Apóstoles S. Pedro y S. Pablo, tumbas por excelencia, y así *catacumba* viene del griego *cata* (junto á) y del latín *cubitorium* ó *accubitorium* (tumba). Así DE ROSSI, *Roma Sotterranea*, III, 428; MARUCCHI, *Eléments*, t. 1.º, pág. 109.

siglo VI extendióse la referida denominación á todos los cementerios cristianos antiguos de Roma. Hoy se entiende por *Catacumbas* el conjunto de criptas ó galerías subterráneas, donde se depositaban los cuerpos de los fieles difuntos de la primitiva Iglesia, y que servían á la vez de refugio en tiempos de persecución y de lugar sagrado para celebrar la memoria de los mártires. No obstante, su destino habitual no era para reuniones, las cuales celebrábanse en capillas domésticas; ni todos los difuntos cristianos se enterraban en las Catacumbas.

Son muchas las Catacumbas que hubo en diferentes lugares de Europa y África, singularmente en Roma. En ésta llegan á 42 las que se han descubierto hasta la fecha, después de los asiduos trabajos emprendidos por los caballeros De Rossi (Juan y Miguel), Marucchi, etc. Todas se hallan junto á las 15 vías principales de Ro-

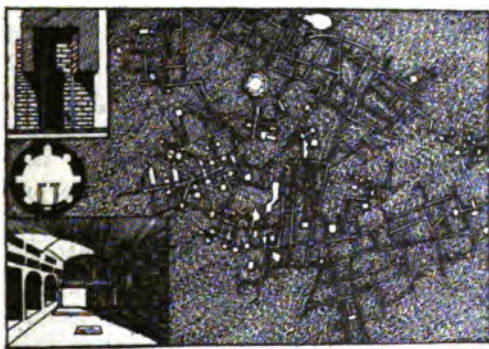


Fig. 157.—Plano de las Catacumbas de los Santos Pedro y Marcelino en la Via Labicana, y detalles del mismo.

ma, fuera de la ciudad, y algunas tienen hasta tres y cuatro pisos: las galerías ó corredores miden comúnmente un metro escaso de anchura y dos de elevación. Para formarse alguna idea aproximada de lo que son

cada una de las Catacumbas, véase el plano adjunto, que representa la de San Pedro y San Marcelino, la cual no es ciertamente de las mayores. Calculó el P. Marchi (1), si bien algo á tientas, que si se unieran los corredores de todas las Catacumbas, á continuación unos de otros, formarían una línea de 1.200 kilómetros, conteniendo seis millones de sepulcros, y aun añade que resulta muy corto este cálculo. Pero el caballero Miguel de Rossi, con datos más precisos y después de un estudio muy prolongado, llegó á la conclusión de que la cifra total de kilómetros se aproxima á 900 (2).

121. Su origen.—Empezaron ya en el siglo I, se aumentaron considerablemente desde principios del III, y se terminaron poco después de la paz constantiniana. Mucho se ha discutido el origen ó primer destino de las Catacumbas: pues no faltaron críticos de nota en los siglos XVI y XVII que les atribuían un comienzo extraño á la idea religiosa, suponiendo que las Catacumbas no eran más que galerías hechas antes del cristianismo por los esclavos de Roma con el fin de extraer piedras y arena para construcciones, apoderándose luego de las galerías los cristianos para cementerios, como sucedió con algunas de Nápoles. Así Baronio, Bosio, Aringhi, Buonarroti, Boldetti, D' Agincourt, etc. Dió motivo á esta opinión falsa el mismo nombre de *arenaria* ó *cryptæ arenariæ* con que se designaban algunas Catacumbas, por hallarse próximas á sitios de donde se extraían arenas. Pero hoy, gracias á las investigaciones del citado P. Marchi y de otros insignes arqueólogos sucesores suyos en estas exploraciones, queda insostenible semejante especie. Apuntaremos algunas de sus razones, y así se conocerá mejor la naturaleza de las Catacumbas, y se apreciará en lo que es justo la improba labor de los primitivos cristianos de Roma.

La primera razón es el silencio de los historiadores paganos. Tito Livio, Plinio, Tácito, Suetonio y otros describen

(1) *I Monumenti delle arti cristiane primitive* (Roma, 1544).

(2) *Dell' ampiezza delle romane Catacombe* (Roma, 1869).

minuciosamente las notabilidades de Roma, hasta las cloacas. Y ¿es posible que todos olvidaran tan numerosas galerías, si las conocían, ó que las ignoraran, si eran obra de paganos? La segunda estriba en el fin que se proponían los cristianos al encerrarse en las Catacumbas. Y ¿es creíble que para ello buscaran temerariamente un sitio conocido de todos y unas minas públicamente explotadas? La tercera se apoya en la diferencia de formas arquitectónicas. Las Catacumbas son rectas, estrechas y de varios pisos; las galerías de extracción de piedra ó arena que se conocen, son anchas, de poca profundidad, curvas, á veces inclinadas y no tienen pisos diferentes, pues así convenía para la extracción del material utilizable. Ni puede suponerse que los inferiores pisos sean obra de cristianos, siéndolo el superior de los paganos, como dijeron algunos críticos, pues en las Catacumbas todos los pisos tienen igual forma. La cuarta, en fin, descansa en las diferencias geológicas del terreno, en el cual se hacían unas y otras excavaciones. La campiña de Roma está formada por un terreno volcánico, distinguiéndose en él tres clases de rocas geológicas: la *toba litoide*, la *toba granugienta* y la *puzolana*. La primera, que es verdadera piedra de construcción, posee una dureza tres veces mayor que la segunda; ésta es fácil de trabajar y ofrece consistencia en el interior de las minas; pero se descompone y se vuelve deleznable al aire libre con la acción del tiempo; la puzolana es una excelente arena para el cemento romano. Fácil es comprender que á los constructores romanos les importaba mucho la extracción de la primera y tercera clase, mas no de la segunda; ésta, en cambio, era más apropiada á los fines de los cristianos, y de ningún modo podían servirles las otras dos, por ser la primera demasiado compacta y dura, é incoherente la otra. Por esto las Catacumbas se hallan abiertas en la toba granular, y las galerías llamadas *latomias* y *arenarias* de los romanos, en la toba litoide y en la puzolana, respectivamente. Y dicho se está, que no era del caso abrir los fieles mansión estable para vivos y difuntos en terreno codiciado por los constructores de obras públicas. ¡Cuán admirable es la Providencia en deparar, con tan oportunos elementos, un refugio seguro á los primiti-

vos fieles perseguidos! Añádase á esto la inviolabilidad de que gozaban los sepulcros por el derecho ó la costumbre de los romanos, y la circunstancia de hallarse la entrada de muchas Catacumbas en quintas ó propiedades de alguno de los fieles, y se comprenderá la seguridad con que pudieron vivir allí tan largos años y lo admirable de la Providencia divina que todo lo encaminaba á dicho fin por medios, al parecer, tan fáciles y naturales.

122. Su contenido.—Ya hemos dicho antes el doble objeto á que se destinaban las Catacumbas: tócanos ahora ver cómo estaban dispuestas para lograrlo. Se abrían nichos, llamados *lóculi* (fig. 158, L), á lo largo de las paredes de las galerías (*ambúlacra*) y estancias (*cubicula*); en ellos se depositaban los cuerpos de los fieles,



Fig. 158.—*Cubiculum* en las Catac. de Sta Inés.

cerrándolos después con una lápida ó con ladrillos. Si la cubierta era vertical, decíase *tábula*; si horizontal, *mensa*: cuando el sepulcro contenía restos de un mártir, llevaba alguna señal distintiva, de inscripción ó símbolo. Los nichos se disponían en sentido longitudinal, situados

unos encima de otros en dirección paralela. Los sepulcros de más distinción se hallan dispuestos de ordinario en forma de *arcosolium*; muy usada en el siglo III, que consiste en un arco, generalmente decorado con pinturas, cubriendo á un sarcófago de piedra en forma de altar (fig. 157, izq. y 158, A).

A un lado ú otro de las galerías se abren de trecho en trecho las estancias, (V. fig. 157), que se denominan simplemente *cubiculá* unas, y *cryptae* otras, aunque este nombre se usa á veces en significación de todo el conjunto de galerías y estancias. Los *cubicula* son cámaras sepulcrales de familias ó de asociaciones, que tenían

carácter de capillas privadas; las *cryptae* de mayor extensión que las primeras, destinábanse á reuniones de los fieles y á funciones litúrgicas, siendo, por lo mismo, verdaderas iglesias subterráneas (1). Hay criptas y *cubícula* de muy variadas formas: cuadradas, rectangulares, poligonales y circulares ó en semicírculo, obscuras unas, é iluminadas otras por alguna superior abertura que llega hasta la superficie del terreno. En este último caso recibe la estancia el nombre de *cubiculum clarum* y la abertura se llama *luminare*: ésta se halla generalmente en posición oblicua, asegurada con obra de albañilería si atraviesa alguna capa de terreno movedizo (fig. 127 izq.). Son de ver los *cubícula* en gran número en las Catacumbas de S. Calixto, de Pretextato, de Sta. Inés, de los Stos. Marceliano y Pedro, entre otras.

Las *criptas* ó *iglesias subterráneas* no son sino *cubícula* de grandes dimensiones. Tal es, por ejemplo, la que se visita en las Catacumbas de Santa Inés, descubierta en 1842, cuyo plano (fig. 159) tomamos de la obra del Padre

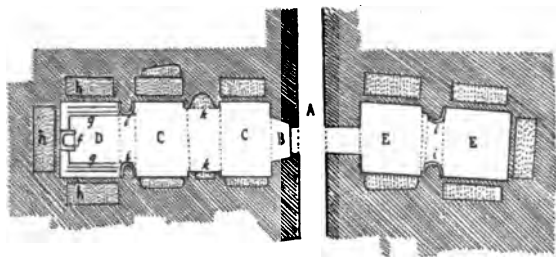


Fig. 159.—Plano de una iglesia primitiva subterránea en las catacumbas de Santa Inés.

Marchi. En él son de notar: 1.º, el corredor (A), que da entrada á la iglesia; 2.º, la entrada (B), en la misma; 3.º, la nave destinada á los hombres (C); 4.º, la nave

(1) MARUCCHI, *Elements*, pág. 127.

que se dice ocupaban las mujeres (*E*); 5.º, el presbiterio (*D*), con la silla pontifical (*f*) y los asientos de la clerecía (*g*); 6.º, columnas de separación entre el presbiterio y la nave (*i*), labradas en la misma roca y estucadas; 7.º, nichos para poner estatuas (*k*); 8.º, nichos ó *loculi*, para los difuntos (*h*). En el centro del presbiterio se supone habría una mesa portátil con función de altar.

Algunas de las estancias menores servían de *baptisterios*, ó lugares deputados para la administración del Bautismo, y son de ver en las Catacumbas de San Calixto, Santa Priscila, San Pretextato, San Alejandro, etc.; tiene no pequeña celebridad el de las Catacumbas de San Ponciano, por más que, tal como hoy se presenta, fuese restaurado en el siglo vi.

En las Catacumbas no hay que soñar en primores arquitectónicos, ni buscar más estilo que el romano: éste se imprime en las columnas y pilares, en los arquivadros y frisos, en los arcos y bóvedas, tallados por lo común en la roca, ó dispuestos con aparejo de ladrillo. Hoy se estudian mucho las pinturas, símbolos é inscripciones de las Catacumbas, de todo lo cual se tratará en su lugar propio.

123. Sus vicisitudes.—Empezaron las Catacumbas de Roma en los tiempos apostólicos: á tal época se remontan las de Priscila, Domitila, San Calixto, etc. Tomábase pie de los sepulcros que los personajes cristianos de buena posición social labraban para su familia en sus propiedades; luego admitíase en ellos por caridad á los demás fieles, y se iban multiplicando las galerías, conforme lo exigía la necesidad de los tiempos. Desde el siglo iii tuvieron gran desarrollo las Catacumbas en número y espacio, y se hicieron propiedad de la Iglesia varias de ellas, tomando con frecuencia el nombre del Papa que promovía los trabajos de excavación ó del mártir insigne que en ellas se veneraba. Dada la paz á la Iglesia, cesaron poco á poco las excavaciones, se mejoraron las condiciones de entrada y estancia en las Catacumbas, y se conti-

nuaron los enterramientos en ellas, siendo muy visitadas como lugares devotos, gracias al celo del Papa San Dámaso en descubrir y decorar los sepulcros de los mártires. Desde principios del siglo v dejaron de servir como cementerio para en adelante (1), bien que, ya desde últimos del siglo iv, rarísima vez se verificaban sepelios en ellas; mas las Catacumbas de San Pedro en el Vaticano ó *grutas vaticanas* perdieron su forma para recibir magníficos sepulcros. Las invasiones de los godos y sarracenos profanaron aquellos lugares venerandos, y los Sumos Pontífices trasportaron de allí á las Basílicas reliquias innumerables, con objeto de atender mejor á su seguridad contra toda profanación. Así hubieron de hacerlo el Papa San Bonifacio IV en el siglo vii, San Paulo I en el siglo viii y San Pascual I en el ix. Desde este siglo se fueron olvidando las Catacumbas, de modo que á fines del xvi sólo de las de San Sebastián se conservaba memoria. Las visitas frecuentes de San Felipe Neri y de San Carlos Borromeo despertaron la atención de los fieles sobre las Catacumbas en el siglo xvi; los descubrimientos y los estudios de los sabios en dicho siglo, continuados con celo é inteligencia por diferentes arqueólogos hasta el P. Marchi, S. J. y el comendador De Rossi en el siglo xix, han logrado sacar de nuevo á la luz del día aquellos subterráneos venerables, cuna de la religión cristiana y confusión de la vieja sociedad presente (núm. 6).

124. Iglesias primitivas al aire libre.—Además de las iglesias interiores ó subterráneas, de que hemos hablado, se construyeron otras al aire libre, durante los siglos de persecución, en los lugares y tiempos en que ésta no arreciaba; así consta del concilio de Elvira y por testimonio de historiadores antiquísimos, como Lampridio y Eusebio, y lo demuestran el docto Ciampini (2) y el insigne De Rossi (3).

(1) El último Papa enterrado en las Catacumbas, parece fué San Sixto III en las de Ciriaca († 440); pero hasta San Gregorio Magno († 604) continuaron los sepelios en las *grutas vaticanas*.

(2) *Vetera Monumenta* (Roma, 1690-1699).

(3) *Bulletino di Archeologia cristiana* (año 1867).

Se ignora el estilo y la disposición de estas iglesias; pero el relieve de un sarcófago del Vaticano, que data de primeros del siglo IV, nos da alguna luz para entender que las iglesias en él representadas, con su *cella* y ábside, tenían mucho de parecido á las que hemos visto en las Gatacumbas.

Pueden considerarse también como iglesias de este período, los oratorios que en casas particulares se establecieron á imitación del Cenáculo, según consta por las actas de los mártires.

125. Basílicas.—Desde la paz constantiniana, se erigieron con esplendor y magnificencia en todo el orbe civilizado iglesias, que recibieron desde luego el nombre de *Basílicas*, dando ejemplo admirable en estas construcciones el mismo Emperador Constantino. De la basílica profana (núm. 117), se trasladó el nombre (que tomado del griego *basileus*, rey, significa *mansión regia*) á la iglesia cristiana, no precisamente por la forma de ésta, sino por el significado que envuelve (1).

Algunas de estas basílicas se erigieron sobre el terreno de las Catacumbas, con objeto de custodiar y honrar á estos lugares santos y de facilitar el acceso á los mismos: tales iglesias, de cortas dimensiones por lo común, eran en su planta muy semejantes á las subterráneas ya descritas, como lo evidencian D' Agincourt, De Rossi, etc.

Las más notables basílicas primitivas construyéronse de tipo uniforme y propiamente dicho *basílical* (fig. 161), en esta forma: planta rectangular, con uno ó tres ábsides semicirculares en el testero; tres ó cinco naves, separadas por columnas; sobre éstas se apoyan entablamentos (fig. 161) ó arcadas (fig. 6), en este segundo ca-

(1) «Ideo divina templa *basílica* nominantur, quia ibi, Regi omnium Deo, cultus et sacrificia offeruntur» (S. ISIDORO. *De Origine*, XV, 4).

so, apéanse los arcos inmediatamente sobre las columnas, y en el sistema arquivado hay sobre los entablamentos unos arcos de descarga embebidos en el espesor de los muros: en la parte alta de éstos, que siendo de la nave central se elevan sobre los otros, ábrense ventanas para la iluminación de dicha nave, la cual es mayor que las laterales. La cubierta de todas es una armadura de madera con artesonado en las más suntuosas, excepción hecha del ábside, que remata en bóveda de concha. La fachada es sencilla: tres ó cinco puertas y algunas ventanas con arco redondo y un frontón triangular corresponden á las naves y techumbre del edificio. La decoración interior consiste en pinturas y mosaicos, siendo muy escaso el trabajo de escultura.

Sigue en Italia este género de Arquitectura como el más usual hasta el siglo XI, y en Roma y sus cercanías llega hasta el XIII, si bien se modifica admitiendo bóvedas en las naves laterales: en los demás países constituye la base del desarrollo arquitectónico.

No faltan basílicas de planta redonda, poligonal y en cruz, pero éstas más bien fueron iglesias sepulcrales y baptisterios, que basílicas propiamente dichas.

La mayor parte de las basílicas se construyeron desde sus fundamentos, y sólo algunas en escaso número habían sido edificios públicos ó templos de los paganos, bien que ninguno de estos últimos se habilitó para iglesia en la ciudad de Roma. Como tipo de basílicas cristianas se cita la de S. Clemente en el siglo IV; por su sencillez y buenas proporciones, damos el plano de la Basílica de S. Pedro *in vinculis*, erigida en el siglo V con materiales, en parte, de otros edificios romanos.

La distribución interior de las basílicas primitivas es como sigue: 1.º, el *narthex* ó vestibulo interior (figura 160, B), precedido á veces de un atrio ó patio peristilo con su fuente en medio y su vestibulo exterior;

2.º, las tres puertas, correspondientes á las tres naves; 3.º, las tres naves (*C, D*), separadas por columnas y, á veces, por verjas y cortinajes; 4.º, el *transeptum* (*E*) (1); 5.º, el *bema* ó *ábside* ó presbiterio, elevado con dos ó tres gradas (*G, H*), con su arco triunfal sobre la entrada y su altar en medio (*M*), su cátedra episcopal (*G*) y asientos para los presbíteros (*H*); 6.º, los ábsides laterales (*F*) á modo de sacristías ó *secretarium*, para colocar las vestiduras y objetos

sagrados en el de la derecha, llamado *diaconium*, y las ofrendas de los fieles en el de la izquierda, que por esto se denominaba *gazophylacium*.

No siempre existían los ábsides secundarios, ni se destinaban en todo caso á servir de sacristías; en algunas iglesias llevaban altares menores para la preparación y terminación del Sacrificio (*próthesis* y *apódosis*), conforme se practica todavía en el rito oriental. En la entrada del presbiterio, como aislándolo del resto de la iglesia, colocábanse unas columnas que sostenían un arquitrabe

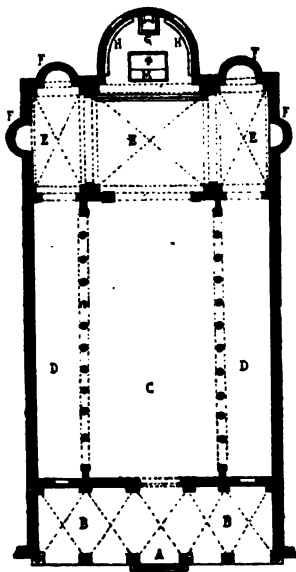


Fig. 160.—Plano de S. Pedro ad Vincula en Roma, siglo v.

de mármol ó de madera, para fijar sobre él ex-votos y lámparas: á este conjunto arquitectónico se le llama *pergula* y corresponde al *iconóstasis* de las iglesias

(1) Se atribuye á San Ambrosio la prolongación del *transeptum* hasta formar verdadera cruz con las naves longitudinales (fig. 5).

orientales (1), el cual es un cuerpo más cerrado y completo y se halla decorado con multitud de imágenes devotas. Sobre una parte de las naves laterales había en algunas basílicas tribunas, que daban vista á la central, y que se reservaban generalmente para las vírgenes y viudas: este sitio llamábase *gynnaeceum*. La planta baja de la nave izquierda se destinaba á las mujeres, y se denominaba *matronikion*; la derecha, para los hombres decíase *andron*, y cada grupo entraba en la basílica por su correspondiente puerta; la de en medio, que se llamaba *argentea* y *speciosa*, servía de entrada á los clérigos. En el *transeptum* se colocaba el *chorus* ó *schola cantorum* en medio, y había á sus lados sendos ambones ó púlpitos para la lectura del Evangelio y de la Epístola; en la parte derecha, y con separación de verja ó pretil, se situaban los hombres de distinción, y en la izquierda las matronas: de aquí los nombres de *senatorium* y *matronaeum*, que respectivamente se les daba. En el *atrium* (y si no, en el *narthex*), lejos de las puertas de entrada, se colocaban los penitentes del primer grado ó *fentes*; en el *narthex* ó *pronaos*, junto á las puertas, los penitentes del segundo grado ó *audientes* y los catecúmenos del primero, que también se decían *audientes*; dentro ya de las naves, y cerca de las puertas, los *prostrati* y los *consistentes*, con los catecúmenos *prostrati* y *competentes*; más adelante, y cerca del *transeptum*, estaban los fieles *communicantes*, ó que participaban de los divinos misterios.

Cuestionábase entre los críticos si la basílica cristiana tomó sus formas de la profana, ó más bien de las iglesias subterráneas antes descritas, pues con unas y otras ofrece puntos de contacto: creemos, no obstante, que en ella influyeron los dos elementos, pues de ambos participa

(†) MARUCCI, *Basiliques et Eglises de Rome*, pág. 20 (Roma, 1902).

y no exclusivamente de uno. Aun están en duda varios detalles de la basílica profana; á veces carecía de ábside, como no lo tuvo la de Pompeya, descubierta en nuestros días, al paso que las iglesias subterráneas lo tenían más constante. Pero de ninguna manera cabe suponer que el patrón ó modelo de las iglesias cristianas se tomara de los templos paganos, pues además del horror que éstos inspiraban al pueblo fiel, es de notar la gran semejanza que entre ellos y las iglesias debía existir, ya que en éstas el pueblo se reunía para los divinos oficios y en aquéllos estaba en los pórticos, quedando siempre el idolo en una *cella* de cortas dimensiones.

126. Basílicas célebres.—Lo son las 7 llamadas constantinianas, por atribuirse su fundación á Constantino en Roma, á saber: San Juan de Letrán, S. Pedro en el Vaticano, S. Pablo *extra muros*, Santa Cruz de Jerusalén, Sta. Inés, S. Lorenzo *in agro Verano*, San Marcelino y S. Pedro *inter duas lauros*.

Además, fundó Constantino muchas otras basílicas en Jerusalén, Belén, Constantinopla, en las Galias etc. Por supuesto, que todas han sufrido grandes reformas y varias reconstrucciones desde su origen, aun las que perseveran, como las mencionadas de Roma. Celeberrima es, entre otras posteriores, la Basílica de Santa María la Mayor ó *Basilica Liberiana*, que, fundada en 352, ampliada en 432 y restaurada varias veces, goza de primacía entre las 80 iglesias de Roma dedicadas á la Sma. Virgen, y es una de las mayores y más bellas iglesias de la Ciudad Eterna (fig. 161). De planta circular continúan San Esteban el *Rotondo* (siglo v), Santa María la *Rotonda* (antes Panteón de Agripa), Santa Constanza y Santa Inés *extra muros*, en Roma, y San Ángel en Perusa (antes templo pagano); de planta en forma de cruz se conserva la Basílica de San Nazario y Celso en Ravena (siglo v), etc.

No conocemos basílicas de este periodo en España; pero no se puede dudar que las hubo, pues de ellas habla el concilio de Elvira ó *iliberitano* (año 305), cánones XXI, XXXVI y otros, y además se descubren algunos vestigios de ellas, con notables sarcófagos de la época, y en fin, la historia de las diócesis

de origen apostólico lo atestigua. También parece bastante probada la existencia de Catacumbas en la época de las persecuciones en Zaragoza (Iglesia de Santa Engracia), en *Ili-*



Fig. 161.—Interior de la Basilica de Santa Maria la Mayor en Roma: siglos IV y V.

beris (cerca de Granada), en Sevilla y probablemente en Gerona (Iglesia de San Félix).

127. Baptisterios.—Entre las pequeñas basílicas son notables los *baptisterios*, que se construyeron luego separados de las iglesias principales y junto á ellas, con el fin de servir para la administración del Bautismo, desde la época constantiniana. Eran de planta circular ó poligonal, generalmente con cúpula de la misma forma, sostenida por arcos apoyados en una columnata concéntrica con el muro, y el interior se hallaba muy adornado con mosaicos y pinturas; en el centro del plano había una gran pila de piedra. Casi todos se dedicaron

á San Juan Bautista, y se levantaban únicamente en las ciudades que tenían Obispo; desde el siglo vi empezaron á construirse en todas las parroquias, por lo menos en forma de capillas con fuentes bautismales.

Es célebre entre todos el Baptisterio de San Juan de Letrán, que data de Constantino, y el Mausoleo de Santa Constanza en Roma, que probablemente sirvió antes de baptisterio en la misma época: elévase el primero sobre planta octogonal; el segundo es una rotonda. Memorables son además, edificados en diferentes siglos, los baptisterios de Bérgamo, Cremona, Milán, Pistoja y Verona, de planta octogonal; los de Aquileya, Parma, Ravena y Sena, de plano exagonal, y los de Nocera y Pisa, de planta circular. También en Francia se erigieron entonces baptisterios. En España no se conocen como edificios separados, aunque se juzgan probables algunos de la época visigoda, según diremos más adelante.

128. Sepuleros.—Además de los cementerios subterráneos y de los sepuleros allí construídos y adornados con más ó menos elegancia, según permitían los tiempos, hubo antes de la paz constantiniana, pero sobre

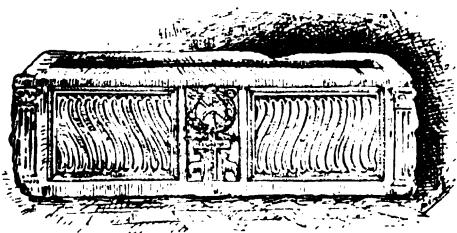


Fig. 162.—Sarcófago cristiano, siglo iv.—Museo de B. Artes de Valencia.

todo desde ella, cementerios al aire libre fuera de las poblaciones, junto á una iglesia ó basilica. Consistían los sepulcros en cajas de una ó varias piezas, ó formadas con material de albañilería, cubiertas con alguna losa

y situadas en el muro del cementerio ó bajo tierra. Los más ricos se disponían á la vista, adheridos á los muros ó aislados de ellos, en forma de caja rectangular de piedra, hermosamente esculpidos en sus caras exteriores con símbolos cristianos y pasajes bíblicos, costumbre que también se introdujo en las Catacumbas. Era frecuente en ellos el adorno de los *estrigiles* ó estrias curvas (fig. 162), usado anteriormente en sarcófagos paganos. También se disponían los sepulcros sobre tierra, en forma parecida á los *lóculi* de las Catacumbas, semejando estantes de bibliotecas (1).

Son muy notables por sus hermosos relieves, los que se visitan en el Vaticano y en otros puntos de Roma, singularmente la preciosa colección del Museo de Letrán, reunida por el P. Marchi.

En España se conservan algunos en los Museos y en varias iglesias; son de ver los seis que existen en el presbiterio de San Félix de Gerona. Tienen celebridad los bellísimos hallados en Astorga y atribuidos al siglo II, los de Hellín y de Layos (hoy en Madrid y Toledo) del siglo IV; asimismo, el descubierto en Martos (Jaén), el de Briviesca (Museo Prov. de Burgos), el de Oviedo, el del Museo Prov. de Barcelona, el que figura en el Museo de Bellas Artes de Valencia y otros.

Fuentes.—Las mencionadas en las notas, especialmente MARCHI, DE ROSSI, MARUCCHI. Además: MARUCCHI, *Resoconto delle Conference dei cultori di Archeologia Cristiana in Roma* (Roma, 1888); ARMELLINI (Mariano), *Lezioni di Archeologia Cristiana* (Roma, 1898), y *Le Catacombe romane descritte* (Roma, 1888); GARRUCCI (P. Raffaello), *Storia dell' arte cristiana* (Prato, 1873-1881); GAUME, *Histoire des Catacombes de Roma* (Paris, 1875); LAMPÉREZ (D. Vicente), *Historia de la Arquitectura cristiana* (Barcelona, 1904): por fin, D' AGINCOURT, MARTIGNY, y otros de capítulos anteriores.

(1) DE ROSSI, *Roma sotterranea*, t. I, pág. 94.

CAPITULO V

ESTILO ORIENTAL CRISTIANO.

129. Arquitectura latina en Oriente.—El punto de partida y la base principal de todo el desarrollo arquitectónico en el cristianismo, debe hallarse, sin duda, en la basilica latina (núm. 125), toda vez que esta forma ha sido la primera verdaderamente artística y propia que revistió el templo cristiano. Al extenderse la Religión Católica en Oriente, dada la paz á la Iglesia, y al trasladarse á Bizancio la corte del Emperador Constantino, se extendió y fijó asimismo el uso de la forma basilical, para las iglesias que se erigian en honra del Dios verdadero. Tales fueron las primitivas del Santo Sepulcro de Jerusalén y Santa Sofía (ó la Sabiduría) de Constantinopla, edificadas por Constantino, entre otras varias de la época. En estas basílicas orientales obsérvanse el mismo plan é idénticas formas que en las de Occidente, si bien es más común el triple ábside del testero, que en las de Roma suele ser único. No faltan ejemplos de iglesias poligonales y circulares, como las mencionadas arriba entre las romanas.

130. Causas de sus variaciones.—Pero muy pronto hubo de sufrir importantes modificaciones el estilo romano, con el olvido gradual de las formas clásicas, contribuyendo á ello multitud de circunstancias geográficas é históricas, no tan fáciles de resumir en breves líneas.

La extraordinaria importancia que adquirió la pequeña Bizancio al trasladarse allí el Emperador con

toda su corte y constituirse en gran ciudad con el nombre de Constantinopla (año 330), atrajo, como era natural, á sabios y artistas de Oriente y Occidente, reuniendo y fundiéndose en aquel punto céntrico de Europa, Asia y Africa, las civilizaciones de todos los países relacionados con el Imperio. Decadente á la sazón el arte romano, y pujante el oriental, por lo menos en inventiva y atrevimiento; poseida la corte imperial de tendencia constante á la esplendidez y magnificiencia, é informada por el genio griego, innovador y activo, se comprende que muy luego había de crearse un arte más oriental que romano, y más atrevido é independiente, que servil imitador de la clásica decadencia. Y así fué en realidad, surgiendo vigoroso el *arte bizantino*; pero antes de llegar á tan magnífico resultado, hubieron de preceder otros ensayos artísticos de estilos parciales, que forman en conjunto el arte llamado *pre-bizantino*.

131. Arte pre-bizantino.—Bajo esta denominación común se comprenden los estilos arquitectónicos desarrollados en Oriente desde los primeros siglos de nuestra Era hasta la época del Emperador Justiniano (del siglo III al VI), en cuanto se apartan de los modelos antiguos y clásicos. Y en concreto, aplicamos el calificativo al estilo persa de la dinastía *sasánida* y al arte cristiano de Asiria y Egipto en la época referida, los cuales influyeron decisivamente en la formación del estilo bizantino.

Dícese *arquitectura sasánida* la que tuvo su comienzo y desarrollo en Persia durante la dinastía del mismo nombre, la cual dominó desde el siglo III de J. C. hasta la conquista del país por los árabes en el siglo VII. Aunque profano en su origen este arte, se le considera hoy de excepcional importancia en el estudio de la arquitectura religiosa de la Edad Media, toda vez que aportó á la misma los elementos que más la distinguen y caracterizan en su esfera material ó plástica. Entre ellos se cuentan principalmente el arco de variadas formas, la cúpula elevada sobre arcos torales que determinan una planta cuadrada, la bóveda de uso exclusivo para cu-

bierta de las naves, y los contrafuertes, que en este arte son interiores ó embebidos en la estructura del edificio. El arco elíptico ú ovoideo, el ojival y el de herradura, á una con el redondo, la bóveda y cúpula elípticas (1), el capitel griego degenerado y que se termina con un desarrollo del ábaco en forma piramidal, la ornamentación geométrica, son elementos hallados en las ruinas de edificios persas (2) y que después los vemos figurar en el arte bizantino; pero sobre todos fué decisivo el uso de la cúpula sobre planta cuadrada con el auxilio de trompas (fig. 68) y el gran desarrollo ó importancia de las bóvedas y contrafuertes. Se descubren los referidos elementos en las ruinas de los palacios de Firuzabad y Sarvistán, ciudades persas.

Al extenderse el cristianismo en Persia durante los primeros siglos de la paz constantiniana, se unieron los referidos elementos indígenas con los latino-cristianos, y se erigieron basílicas de planta rectangular con bóvedas de medio cañón y de arista y á veces cúpula central: ésta se monta sobre planta cuadrada, circular ú octógona, según los casos, sirviéndose en el primero del procedimiento referido.

La *Arquitectura siria* en la misma época, influida sin duda por el arte persa, formóse con elementos semejantes á los mencionados: planta basilical, tres ábsides (siendo generalmente cuadrados y disimulados en lo exterior los laterales), bóvedas y cúpulas: éstas se apoyan sobre planta circular ó cuadrada, y en este caso, para sostener la cúpula redonda, se convierte el cuadrado en octógono y este en polígono de dieciséis lados, mediante losas bien dispuestas, colocadas en los ángulos que se forman entre los arcos torales. También hubo iglesias ó baptisterios con planta circular ó en polígono. La decoración escultórica es notable por lo decidida que se presenta, reproduciendo elementos de flora en archivoltas y capiteles. Se celebran mucho en esta región las basílicas de Tarkha y Turmanin y el baptisterio de San Jorge en Ezra. La *Arquitectura copta* ó egipcio-cristiana, ofrece interés en

(1) JUSTI (Fernando), *La Persia antigua*, trad. del alemán, edit. por Montaner y Simón (Barcelona, 1881), pág. 82.

(2) BATISSIER, *Histoire de l' Art monumental*, pág. 384.

sus relaciones con la bizantina, dada la importancia que tuvo la propagación del cristianismo en aquella región, durante el predominio romano. Conocidos y celebrados son en la Historia de la Iglesia los desiertos de la Tebaida con los numerosos monasterios é iglesias que allí se edificaron. Al dividirse el Imperio romano con la muerte de Teodosio, quedó para el Oriente la provincia de Egipto, y es natural que se estrecharan más entre ella y la capital del Imperio bizantino las relaciones artísticas y religiosas. Aunque desgraciadamente la mayor parte de las iglesias coptas desde el Patriarca Dióscoro, á mediados del siglo v, cayeron en la herejía de Eutiques, no por esto se extinguió en el país la Religión Católica, ni cesaron de construir los disidentes conforme al plan adoptado antes por los buenos cristianos. En él entran los elementos ya referidos: planta basilical de tres naves (rara vez cinco) separadas entre sí por doce columnas (seis á cada lado, en memoria de los doce Apóstoles) con sus arcos redondos, y terminadas en ábsides, no siempre visibles al exterior: la basilica se divide á lo largo en cuatro secciones; cada una de ellas (en las tres naves) se termina en cúpula (1) y es rara la cubierta de bóveda cilíndrica. Hay algún que otro ejemplo de esta última forma, en el cual se cubren las naves laterales con bóveda de cuarto de cañón, aplicada de suerte, que sirva como de estribo á la bóveda de la nave central, á manera de arbotante corrido. Esta forma, que parece originaria de la India, usóse con alguna frecuencia en iglesias de Oriente, y se adoptó en varias de Occidente durante el período románico. Las columnas y capiteles del arte copto son corintios degenerados; la decoración de las paredes consiste en pinturas y mosaicos de factura bizantina.

En la misma Constantinopla fué precursora del arte bizantino la iglesia de los santos Sergio y Baco (año 527), y en Occidente la de San Lorenzo de Milán (años 385-390) y la de S. Vital de Ravena (526-534), todas de planta octogonal y

(1) P. JULLIEN, *L'Égypte: souvenirs bibliques et chrétiens* (Lilla, 1891), págs. 79 y 229. —Sin embargo, esta repetición de cúpulas y la estructura que ellas suponen, debe ser posterior á la formación del estilo bizantino.

cúpula sobre un octógono, contemporáneas del tipo bizantino que luego se fijó en Santa Sofía de Constantinopla. Asimismo, el Mausoleo de Gala Placidia en Ravena, con planta de cruz griega y cúpula de bóveda vaída en el centro, preludivando la bóveda en pechinas.

132. Arquitectura bizantina.—La referida iglesia de Santa Sofía, en su tercera reedificación (años 532-568) bajo el imperio de Justiniano, se ha tenido siempre como el gran modelo del estilo bizantino, cuyos precedentes artísticos hemos bosquejado.

Y para comprobar mejor su filiación asiática, baste saber que asiáticos fueron los arquitectos directores de la gran Basílica, Anthemio de Tralles (que sólo pudo echar sus cimientos) é Isidoro de Mileto, que la llevó á cabo en 537. Costó la fábrica del Templo sumas fabulosas, y trabajaron simultáneamente en él 10.000 obreros. Glorióse Justiniano al contemplar á Salomón vencido en magnificencia, luego que pudo celebrar en 27 de Diciembre del 537 la dedicación de su famoso Templo á la divina Sabiduría.

Los elementos principales del estilon son: planta de cruz griega (de brazos iguales) ó en forma de cuadrado (figura 163) circunscribiendo á dicha cruz, y á veces planta poligonal; á la entrada precede un atrio, y en el testero hay tres ábsides, por lo común; pilares ó pilastras, en vez de columnas, para sostener los arcos principales y las cúpulas; para los demás arcos hay columnas parecidas á las romanas, con basa ática modificada; capiteles de formas extrañas y va-

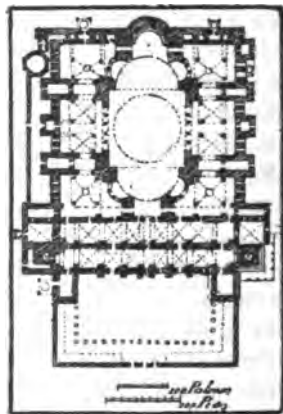


Fig. 163.—Plano de la Basílica de Santa Sofía: siglo vi.

de formas extrañas y va-

riadas, generalmente corintios y jónicos desnaturalizados, ó en forma de tronco piramidal ó cónico invertido (fig. 164), ó cubos de ángulos truncados (figura 165) sobre ellos se apoya un ábaco muy desarrollado (ibid.); los arcos son de medio punto, peraltados y en herradura; exclúyense los arquivoltas y los frontones; las bóvedas, como las romanas; pero se da excepcional importancia á la cúpula, y ésta sobre pechinas (fig. 64),



Fig. 164.—Capitel piramidal, bizantino.

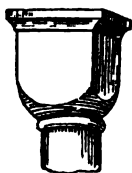


Fig. 165.—Capitel cúbico, bizantino.



Fig. 166.—Capitel de San Vital de Ravena.

formada con materiales ligeros, sin cimbra (1) y sin domo; las ventanías, geminadas ó gemelas (fig. 73); la ornamentación, siempre independiente de la construcción, es de poco relieve, y consiste generalmente en formas geométricas y en crucecitas; los adornos en fitaria muy poco naturales y algo rígidos. Se hace frecuentísimo uso de los mosaicos, no sólo para adorno de los pavimentos, sino en las bóvedas y muros, abundando los dorados y esmaltados. Pero lo singular y característico de la arquitectura bizantina se halla en la cúpula sobre planta cuadrada por el intermedio de pechinas, á diferencia del arte persa que usó trompas, y del roma-

(1) Las cúpulas que se forman de ladrillo ó de piedra convenientemente aparejada, no necesitan cimbra para su construcción; á diferencia de las que se trabajan con cemento y piedras á granel, formando masa concrecionada, las cuales no pueden prescindir de aquel medio constructivo.

no que no elevó cúpulas sino sobre plantas circulares y octógonas. El empuje de la cúpula central se contrarresta con cuartos de esfera y con bóvedas cilíndricas formando nicho (figs. 70, 163): los contrafuertes que á éstas resisten hállanse embebidos en la estructura del edificio, como era uso en Oriente y fué practicado por los romanos. Entra, además, en el tipo bizantino la construcción de sistema central, ó sea, la disposición dada al edificio de modo que todo gire en torno de un centro común con unidad admirable, siendo la cúpula central lo más saliente y como el gran elemento dominante. Esta cúpula (esférica, esferoidal y á veces poligonal) suele llevar una serie de ventanas, las cuales hacia el siglo IX se omiten, abriéndolas en un tambor cilíndrico ó cuerpo de luces (fig. 62). Desde el siglo X se generaliza el uso de añadir cuatro cúpulas en derredor de la central, ensayado en la iglesia de los Apóstoles en Constantinopla (ya no existe) por Justiniano, y desde el siglo XI se emplean indistintamente las trompas y las pechinas para sostener las cúpulas, si bien las primeras no llenan con tanta perfección su objeto como las segundas.

133. Sus monumentos principales.—En Oriente, además de Santa Sofía (hoy deformada por el embadurnamiento de sus preciosos mosaicos y alterada en lo exterior desde que los turcos la convirtieron en mezquita), existen como principales modelos del estilo la *Theótocos* (Madre de Dios) en Constantinopla (siglo IX), con cúpula sobre cuatro columnas aisladas; la iglesia de los Apóstoles en Salónica, del tipo de cinco cúpulas sobre planta de cruz griega; el *Cathólicon* ó Catedral vieja de Atenas, etc. En Occidente, además de S. Vital de Ravena, la Basílica de S. Marcos en Venecia (siglo X), tipo como la referida de Salónica y copias ambas de la que fué de los Apóstoles en Constantinopla, y otras en Nápoles, Sicilia, Ravena y Venecia. Contemporánea de Santa Sofía y de planta octógona es la mencionada de S. Vital en Ravena, cuyos planos y diseños procedieron de Constantinopla, y en cuyos ele-

mentos se advierte gran semejanza con los de Bizancio: de ella es imitación la basílica imperial de Aquisgrán (Aix-la-Chapelle) edificada por Carlomagno.

De estilo bizantino, con más ó menos fidelidad interpretado, existen algunas iglesias en España, de las cuales, por considerarlas dentro del estilo románico, decimos algo en los capítulos siguientes.

134. Sus derivaciones.—Por lo dicho se comprende que, una vez formado el estilo bizantino, extendióse á todas las regiones de Oriente y Occidente donde vivía el espíritu cristiano, erigiéndose importantes obras genuinamente bizantinas, sobre todo en las provincias y Estados que dependían de Constantinopla ó se hallaban íntimamente relacionadas con el Imperio Bizantino. Ni se detuvo aquí la influencia del primer estilo propiamente dicho cristiano; sino que, al unirse sus elementos con los indígenas de los países occidentales á donde se llevaba, resultaron nuevos estilos y variadas formas, en las cuales no se oculta el sello especial que el arte bizantino les imprimiera. Tales fueron los estilos románicos y árabes.

Contribuyó no poco á la mencionada difusión del gusto bizantino, la emigración de los artistas neo-griegos por motivo de las persecuciones iconoclastas (siglo VIII) ó acompañando á las expediciones militares del Imperio. Ni dejó de tener su parte en la gloriosa empresa la propagación de los Institutos religiosos de la Iglesia oriental: sólo en la época de los iconoclastas se fundaron en Calabria (Italia) 97 monasterios de la Orden de San Basilio.

El arte que más recibió del bizantino, llegando á constituir una especial variedad de éste en unión con elementos indios y persas, fué el ruso; y se concibe, dada la unión de Rusia con la Iglesia griega, á la cual debía su nacimiento ú origen.

El *arte ruso* empezó por la Rusia asiática y cundió por toda la europea: de tal modo ha sido constante en sus formas, que apenas admitió elemento alguno del arte ojival, ni menos del Renacimiento, sino en parte muy accesoria. Consiste dicha arquitectura en el predominio é importancia de la cúpula bizantina, la cual es generalmente bulbosa, como en la India asiática, y muy repetida en un mismo edificio, colocándose

de ordinario sobre tambor ó cuerpo de luces de considerable altura. Por lo demás, los arcos redondos, los ábsides, planta de cruz latina ó de basílica, decoración persa, etc., son los elementos que lo distinguen. Hay en él iglesias de madera, muy ricas y elegantes, con bóvedas; etc., como si fueran construídas de piedra: son célebres en este sistema la iglesias rusas de Kostroma; así como las típicas de construcción ordinaria de piedra que se ostentan en Novgorod, Kiev, Moscou, Arkángel, etc.

Puede afirmarse que el arte bizantino pereció con la toma de Constantinopla por los turcos (1453), bien que antes se hallaba en completa decadencia desde el siglo XII: sus más próximos herederos han sido las naciones cismáticas.

Fuentes.—Las indicadas en las notas de este capítulo, JULLIÉN, JUSTI, BATAISSIER, y algunas de los capítulos precedentes, como D' AGINCOURT, REULEAUX, LAMPÉREZ. Además: **VOGÜÉ** (Melchior de), *Syrie centrale; Architecture civile et religieuse du premier au septième siècle* (Paris, 1867); **FEXIER** (Charles), *L' Architecture byzantine...* (Londres, 1864).

CAPITULO VI

ESTILO ROMÁNICO.—PERÍODO DE FORMACIÓN

135.—*Noción general.*—Se da el nombre de *estilo románico* al formado en Occidente por la fusión de elementos latinos y bizantinos, desviándose de las formas clásicas. El calificativo de *románico* vale tanto como *romance* ó vulgar *neo-latino*, pues así como las lenguas derivadas del latín se llamaron *romancescas* ó *en romance*, así debía llamarse el arte que paralelamente con ellas se había formado. Esta consideración movió al erudito arqueólogo Mr. de Gerville, confundador de la Sociedad de Anticuarios de Normandía, á proponer en 1825 el calificativo de referencia ante el mundo ilustrado, con objeto de acabar de una vez con la extraña babel de nombres que se daban al mismo estilo; y siendo admitida sin dificultad por los arqueólogos, la tal denominación hizo fortuna.

136. *Sus causas.*—Decadente el estilo romano, desde el siglo III; destruidos muchos edificios clásicos, y lleno de ruinas y desolación el imperio de Occidente con las irrupciones de los bárbaros en el siglo V; pobre en artistas Roma, por la atracción que éstos sentían hacia Bizancio, se comprende que el arte habría de ir degenerando en las regiones occidentales, y sufriendo continuas variaciones que le apartaban de su origen. Añádase á esto la práctica de economía, seguida por los constructores improvisados, consistente en utilizar para los nuevos edificios las ruinas y despojos de los antiguos; de donde provenía la necesidad de mutilar, á veces, miembros ar-

quitectónicos enterizos con el fin de acomodarlos á la nueva construcción, deformándolos y juntándolos con extraña mezcla, y se comprenderá la variación continua que hubo de sufrir el estilo romano en Occidente, sin rumbo fijo. La falta de pericia en los escultores, y la precipitación con que debían éstos llevar á cabo sus trabajos ornamentales, conduciales á preferir los adornos geométricos, por ser más fáciles, y á imitar groseramente lo que veían en los modelos salvados del naufragio artístico. Por último, la influencia de los bizantinos, partiendo del centro de civilización entonces floreciente, y llevada por las expediciones militares, por los mismos artistas llamados al efecto de Occidente y por la red comercial, completó el cuadro de las causas determinantes del estilo, que hemos llamado *románico*, y cuya data es del siglo vi.

137. Su división. —Tomaba el estilo diferentes nombres, según la región donde empezó á desarrollarse, además de los generales debidos á sus elementos componentes; y así, juntamente con los calificativos de *bizantino* y de *románico*, se llamó *lombardo* en Italia, *carlovingio* en Francia, *teutónico* en Alemania, *sajón* en Inglaterra, *gótico antiguo* y *asturiano* en España. Y no van desacertados estos nombres, si con ellos se expresa únicamente el matiz especial que tomó en cada Nación el estilo románico al formarse en el primer período, como se verá en la descripción de cada uno.

Según queda insinuado al principio de esta sección (núm. 90), dividimos el estilo románico en tres períodos: 1.º, *de formación*, que abraza los siglos vi al x inclusive; 2.º, *de perfección*, del xi al xii; 3.º *de transición*, del xii al xiii. La razón de estas divisiones se comprenderá al caracterizar los períodos y presentar los modelos de cada estilo (1).

(1) Comúnmente dan los arqueólogos el nombre de estilo *latino-bizantino* ó simplemente *latino* al que hemos denominado *románico* en su período *de formación* ó *románico primario*; pero entendemos que no es aquella denominación tan propia como ésta, dado

Fijámonos ahora en el primero, y dejando para otro capítulo el tratar de los dos siguientes por la diferencia que entre aquél y éstos existe, hay que dividir el incoherente *período de formación*, cuya propiedad es la indecisión y variedad de estilos, en los apuntados antes como nacionales. Por el interés que revisten á nuestro propósito, hablaremos de los estilos *lombardo*, *visigótico*, *carlovingio* y *asturiano*, los cuales forman en conjunto el arte del período *románico primario*, dejando aparte otras degeneraciones del estilo romano, y sin tratar de la continuación bastante pura del mismo en las basílicas del centro de Italia (núm. 125).

En todos ellos se observan elementos romanos y elementos bizantinos, preponderando aquéllos sobre éstos, y fundiéndose á la postre en el gran *románico propio* ó *secundario*, del undécimo siglo.

138. Estilo lombardo.—Así se llama el sistema de construcción arquitectónica ensayado en Italia bajo la dominación de los reyes longobardos, precedidos en sus conquistas y en su arte por los ostrogodos, que habían derrotado á los hérulos, destructores á su vez del Imperio de Occidente. Pero la verdadera perfección del estilo no se alcanzó hasta los siglos XI y XII, y á esta última época se atribuye el estilo propiamente dicho lombardo en Italia.

El principio de este nuevo arte debe hallarse en Teodorico, rey y fundador de la monarquía ostrogoda en Italia, el cual, educado en Bizancio y poseyendo grande amor á las artes y cultura de Oriente, dióse á restaurar los monumentos que halló en los países conquistados, y á construir otros muchos

que las modificaciones introducidas en el estilo romano ó latino durante los siglos VI al X, son de bastante consideración para que las podamos equiparar á las del idioma *en romance*. Otros distinguen el primer período con el calificativo de *pre-románico*. Al fin, es cuestión de nombres.

de nueva planta, valiéndose de elementos y artistas bizantinos, á una con los romanos ó italianos. No debe entenderse bajo el nombre *lombardo* un estilo de invención ostrogoda ni longobarda en todo rigor, pues no tenían los bárbaros arquitectura nacional, sino que su estilo fué un resultado de los elementos que hubo de aprovechar el rey Teodorico en el siglo vi, y que desarrollaron más adelante los reyes longobardos en los siglos vii y viii. El erudito Maffei (1) se esfuerza en demostrar esta idea (por lo que toca á los longobardos) con autorizados monumentos, y cita muchos nombres de artistas italianos, de quienes los reyes longobardos del siglo viii se sirvieron para sus construcciones. Entre ostrogodos y lombardos medió en buena parte de Italia el gobierno de los bizantinos, establecido por Narsés (siglo vi), los cuales aumentaron, como es consiguiente, las influencias bizantinas que recibieron después los longobardos.

Poquísimas son las construcciones típicas de Teodorico que



Fig. 167. — Capitel ostrogodo (de San Apolinar *in clase*) de Ravena.



Fig. 168. — Capitel lombardo de Bérgamo.



Fig. 169. — Capitel lombardo de Pavía.

han llegado hasta nosotros; pero se conserva en gran parte la muy notable de su sepulcro, en forma de templo rotundo por dentro y octogonal por fuera, hecho en vida del rey y bajo su dirección en Ravena, su corte. Cuéntase como una maravilla la gigantesca cúpula monolítica que remata el monumento y cuyo peso se calcula en 394 toneladas: de ella se dice que ha eclipsado las glorias de la mecánica egipcia. Basta examinar alguno de los capiteles de estas construcciones (fig. 167) para

(1) *Verona illustrata*, t. 1.º, cap. XI (Verona, 1732).

reconocer en ellos la mezcla de los estilos latino y bizantino. Entre otras iglesias de la época de Teodorico, más ó menos modificadas, están con los caracteres de su tiempo en Ravena las basílicas de San Apolinar *el nuevo* y San Apolinar *in classe* ó *extramuros*: la primera, mandada construir por el monarca para los arrianos; la segunda, obra de católicos poco después de la muerte de Teodorico; ambas tienen la forma de basílica, pero con algunos resabios bizantinos, ricos mármoles, preciosos mosaicos, etc. San Vital de Ravena empezó á edificarse en el mismo año en que murió Teodorico, y su estilo queda ya definido arriba (núm. 133). Consta por documentos de la historia, que la influencia ostrogoda en las construcciones se extendió desde Ravena á otros muchos puntos de Italia y llegó hasta la Provenza.

Luego que los longobardos, capitaneados por Alboin, derrotando á los godos, sentaron sus reales en Pavia (568), con-



Fig. 170.—Fachada principal de S. Miguel de Pavia.

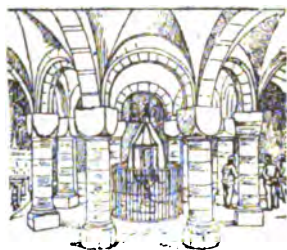


Fig. 171.—Iglesia parroquial de S. Pedro en Asti.

tinuaron las obras de los antecesores, y con mayor fortuna las llevaron á cabo; tanto más, cuanto que, siguiendo muy pronto el consejo de su reina Teodelinda, abrazaron la Religión Católica á fines del siglo vi. Fueron muchas las iglesias que sus arquitectos levantaron en Italia, Francia é Inglaterra, no cesando su influencia ni aun después de ser destruído su reino por Carlomagno (774). La mejor de las obras lombardas, que ha llegado en Italia hasta el presente siglo, es la basílica.

de S. Miguel de Pavía, que existe desde la séptima centuria (fig. 170). Tomamos el dibujo de la obra monumental de D' Agincourt, antes de la restauración que se verificó en 1860, y si hemos de creer al eminente arqueólogo francés, conserva la iglesia su primitiva forma (difícil nos parece), muy semejante y casi idéntica á la de nuestras iglesias románicas de los siglos XI y XII. Lombardas también, y del siglo VII ú VIII,



Fig. 172.—Interior de la iglesia de Polenta (Italia).

según Ceccaroni, se cuentan la iglesia de S. Pedro en Asti (fig. 171), la de Santo Tomé de Bérghamo y algunas otras. La interesante iglesia de Polenta, cerca de Bertinoro (Italia), se remonta á los últimos del siglo VIII ó principios del IX, y fué restaurada, recobrando su forma prístina, en 1880 (1): los doce capiteles de sus columnas, que son de la misma época primitiva, ofrecen grande analogía con los románicos propiamente dichos (fig. 172), la cual semejanza puede también ob-

servarse en los capiteles de las referidas iglesias de Bérghamo y Pavía (figs. 168, 169).

Del reflexivo estudio verificado por los arqueólogos (2) sobre los mencionados monumentos y sobre otros que se atribuyen á los primeros siglos de los longobardos en Italia, dedúcese que los elementos característicos del arte lombardo son: columnas cilíndricas y gruesas, aisladas unas, y adosadas otras al derredor de alguna pilastra; capiteles bizantinos ó con adornos en fitaria, en zodaria é historiados, caprichosos casi siempre y con labores toscas; supresión del arquitrabe y sustitución de él por una cornisa; introdúcense los adornos forma-

(1) CARDUCCI, *La Chiesa di Polenta* (Bologna, 1899).

(2) Véanse las obras de D' Agincourt, Reuleaux, Ceccaroni y otras, que citamos en sus lugares respectivos.

dos por arquerías y series de pequeños arquitos; se adoptan las ventanas geminadas ó en ajimez, y también las redondas; úsase la cubierta de madera á dos vertientes, y también la bóveda cilíndrica y por arista; al principio sólo se abovedan las naves laterales, pero luego se extiende la bóveda á la nave central; uso de cúpulas octógonas y de ábsides poligonales y semicirculares; apertura de ventanas en ellos; tendencia á combinar la forma longitudinal con la central en un edificio; planta de éste en forma de basilica con tres naves y tres ábsides por lo común: probablemente rodéase la portada con arcos decrecientes (1); uso de contrafuertes salientes al exterior, en la forma denominada hoy *banda lombarda*. Lo más notable de la construcción lombarda está en las bóvedas y en las columnas adosadas á pilastras, caracteres que no parecen anteriores al s. ix.

139. Estilo visigodo.—Los visigodos, establecidos en España desde el año 412, pensaron en edificar después de haber destruído; pero sus construcciones debieron ser un remedo tosco de las romanas. A mediados del siglo vi recibió el arte español poderosa influencia bizantina con el arribo de las legiones imperiales, que vinieron para ayudar al rey Atanagildo, y se posesionaron de algunas plazas en la costa de Levante y mediodía. La continuación de los orientales por más de medio si-

(1) Esta hermosa disposición de la portada románica, cuya invención ú origen algunos atribuyen á los longobardos, tiene sus antecedentes en construcciones romanas de la decadencia: ejemplos de ello son el palacio de Diocleciano en Spalatro (Dalmacia), donde se observa un arquivitrabe encorvado con sus molduras, acomodándose á la forma del arco de una puerta, al pasar sobre el mismo. Igual disposición puede notarse en Sta. Constanza de Roma y en el dibujo en relieve que ostenta el *Disco de Teodosio* (es del año 402, se guarda en el Museo de la R. Academia de la Historia y fué encontrado en Almendralejo), y precedentes semejantes hállanse también, según los críticos, en el arte sasánida (núm. 131),

glo (552-615) en nuestro suelo, con su obligado acompañante de artistas bizantinos, imprimió necesariamente su sello en la arquitectura española, y, aparte de otras causas, determinó el estilo que llamamos *visigodo*.

Por testimonio de autores coetáneos y fidedignos consta, que hubo en los últimos años del siglo VI y en el siguiente, desde la conversión de Recaredo, magníficas iglesias en España. San Isidoro califica de «obras maravillosas y elegantes» las construcciones de Wamba en Toledo; San Gregorio de Tours (siglo VI) dice de la iglesia de San Martín de Orense que era cosa admirable, *miro opere expedita*; Paulo el Diácono (siglo VIII) elogia el baptisterio de San Juan de Mérida, cubierto de pinturas; San Eulogio de Córdoba (siglo IX) encomia las iglesias que fueron de Santa Leocadia en Toledo y de San Félix en Córdoba, etc. Por el Tesoro hallado en Guarrazar (Toledo), perteneciente al siglo VII, y las inscripciones de la misma época (de todo lo cual se hablará en su lugar), se demuestra con evidencia el gran influjo que el arte visigodo había recibido del oriental ó bizantino, y el adelanto á que habían llegado las artes suntuarias en España; lo cual nos da derecho á inferir que no les iría en zaga la Arquitectura.

Los escasos restos de construcciones visigodas que



Fig. 173.—Basilica de San Juan en Baños de Cerrato, s. VII.

han llegado hasta nosotros, después de tantas ruinas hacinadas por los sarracenos, prueban suficientemente que el arte visigodo corría parejas con el ostrogodo y participaba mucho del lombardo, añadiendo por su

cuenta el arco en herradura ó bizantino, que no se ve en las construcciones italianas (1). Damos algunas muestras de él en los grabados adjuntos.

La fig. 173 representa la iglesia de San Juan de Baños, edificada por Recesvinto (año 661), según consta por



Figs. 174 y 175.
Capiteles godos
de Baños.



Fig. 176.—Capitel
godo de Toledo.

una lápida conmemorativa de la Dedicación, que aún se conserva allí, adornada con veneras, estrellas y espirales; las figuras 174 y 175 son capiteles de dicha iglesia; la fig. 176 lo es de un capitel visigodo de Toledo. Otros capiteles semejantes se han hallado en varios puntos de España, atribuidos á la misma época, y entre ellos los de San Román de la Hornija (Valladolid), y varios de la Cat. de Córdoba (antigua Mezquita), que los moros tomaron de construcciones visigodas. Además de la iglesia de Baños, se conserva todavía la de San Millán de la Cogolla de Suso (Logroño), también del siglo VII y con arcos en herradura; asimismo se cita el crucero y testero de la iglesia de Bamba (Valladolid), la de San Pedro de Rocas en la provincia de Orense, la de San Sebastián en Toledo (por más que estaba enmascarada con otras construcciones), y probablemente la de San

(1) El arco en herradura no es de origen árabe, sino persa y bizantino; antes de la invasión sarracena lo usaron los visigodos en España y los orientales, como lo prueban indiscutibles monumentos.—Véanse la *Histoire de l'Art monumental* par Mr. L. BATAILLER, pág. 424, y el *Museo Español de Antigüedades*, t.º I, página 561, monografía de la basílica de Baños, por D. Juan de la RADA.

Miguel de Escalada (León), de que hablamos más adelante (1).

Del estudio de tales monumentos infiérense los caracteres del estilo visigodo, que son: plano de basilica latina con tres naves, siendo más alta la central: techo de madera y rara vez bóveda de medio cañón: soportes de pilastras, y sólo columnas cilíndricas en el ingreso del presbiterio; capiteles de formas corintias ó compuestas degeneradas; arcos redondos, en herradura y peraltados; cornisa, en vez de arquitrabe, por encima de los arcos; ábside cuadrangular; ventanas en ajimez con arco de herradura, y también aspilleras; adornos de estrellas, conchas, perlas, círculos entrelazados, floro-

(1) Como objeto de estudio y de rara curiosidad arqueológica, ofrecemos el adjunto plano de una pequeñísima iglesia de Cervera (Lérida), la cual puede muy bien atribuirse al período que historiamos. Se trata de una rotonda con ábside semicircular: la dimensión del eje menor ó diámetro de la rotonda no llega á 12 metros, y su enorme muro alcanza 2'50 metros de espesor, con una altura total de solos 8 metros. En el macizo del muro está alojada una escalera muy tosca para subir al tejado. La iglesia se halla perfectamente orientada en el sentido de su eje mayor; y, situada como se encuentra en un llano dominado por colinas, revela que no debió ser castillo ni atalaya, sino más bien un edificio religioso desde sus principios. Acaso fuera sepulcro de algún prócer godo, como el de Teodorico en Ravena, ó Capilla sepulcral, como otras de su época en Italia, bien que sencillísima en cuanto cabe.

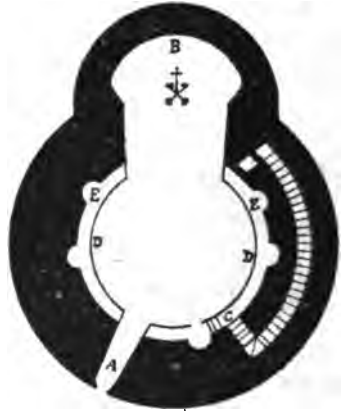


Fig. 177.—Plano de San Pedro en Cervera: A, entrada; B, ábside; C, escalera; D, bancos de piedra E, hornacinas.

ser castillo ni atalaya, sino más bien un edificio religioso desde sus principios. Acaso fuera sepulcro de algún prócer godo, como el de Teodorico en Ravena, ó Capilla sepulcral, como otras de su época en Italia, bien que sencillísima en cuanto cabe.

nes de seis hojas; la cruz sobre la portada; revestimientos de mármol decorado en los muros interiores; mosaicos en los pavimentos; contrafuertes y estribos ligeros; pórtico ó vestíbulo sencillo, que parece se destinaba á los catecúmenos y penitentes; torres en espadaña; sobriedad en el conjunto.

Termina este período arqueológico en la invasión sarracénica (711), para continuar luego el mismo arte en los primeros siglos de la Reconquista.

Tiéndose por muy probable la existencia de baptisterios en este período, según el testimonio aducido arriba; de ellos se observan algunos vestigios en Mérida y en Cataluña.

140. Estilo carlovingio.—Restablecido por Carlomagno el Imperio de Occidente (año 800), quiso el glorioso Emperador reanimar la cultura, decaída por tantas convulsiones sociales como habían agitado á Europa, y dar fuerte impulso á las artes y á las letras. Fijó su residencia en Aquisgrán (hoy Aix-la-Chapelle), proponiéndose convertirla en la 4.^a Roma (la 3.^a había sido Ravena; la 2.^a, Bizancio); reunió allí arquitectos y sabios de todas clases, llamados principalmente de Ravena, de donde sacó sus columnas y mármoles, que, á una con despojos de otros países, utilizó para sus construcciones. Aunque algunos historiadores hayan visto en Carlomagno el providencial restaurador de la arquitectura romana, es lo cierto que los artistas y los elementos reunidos por él en su corte, y las relaciones que mantenía con los Emperadores de Oriente, llevaban gérmenes fecundos de bizantinismo, que se desarrollaron en sus obras: las principales, que fueron el palacio y la basílica dedicada á la Sma. Virgen, así lo acreditan, de acuerdo con la historia. Todavía se conserva la referida iglesia, aunque despojada de algunas preciosidades; y en su planta poligonal de 16 lados, y en su cúpula ochavada, se ven copias de S. Vital de Ravena, si bien los capiteles de sus columnas ostentan el tipo romano. La iglesia de S. Miguel de Fulda, construida también bajo el imperio de Carlomagno, es un edificio redondo; y en él, y en S. Germigny-des-Près de Loi-

ret, de planta cuadrada con tres ábsides y cúpula de bóveda vaída y sus arcos en herradura, se manifiesta evidente el predominio de la idea bizantina. Sin embargo, en otros puntos y principalmente en Italia, se construyeron bajo la protección imperial basílicas de estilo latino; de donde se infiere que á Carlomagno debe considerársele como impulsador de las artes y no como fundador de un determinado estilo. La tan celebrada iglesia de Ntra. Sra. del Puerto en Clermont-Ferrand, á mediados del siglo IX, como obra de dicho estilo, es un resultado de elementos lombardos y orientales hermoso tipo carlovingio en su origen al decir de varios arqueólogos.

Antes de Carlomagno se habían hecho en Francia notables construcciones romano-cristianas; y desde mediados de la dinastía merovingia se desarrolló un estilo que tenía mucha semejanza con el de los longobardos, pues se relacionaron unos con otros por medio de San Columbano y su discípulo S. Gall, los cuales fundaban monasterios en Francia, Suiza é Italia (siglos VI y VII).

De todo lo cual se deduce que, á partir del siglo VI, íbase preparándo en el arte la mezcla de elementos latinos con orientales, de la cual resultó el estilo románico perfecto después del siglo X, y que á él contribuyeron más eficazmente los longobardos.

No cabe duda que el impulso carlovingio debióse experimentar en Cataluña por su unión entonces con Francia, y tal vez sea afecto del mismo la relativa perfección que es de notar en el arte catalán de esta época. Quizá influyó asimismo en el estilo asturiano, por la estrecha relación que mediaba entre el Emperador y D. Alfonso II, y acaso en Navarra, como parece indicarlo la cripta de San Salvador de Leyre.

141. Estilo asturiano.—Al restaurar la monarquía cristiana con la nacionalidad española nuestros mayores, sin duda alguna que restauraron simultáneamente nuestro arte visigodo, del cual conservaban recuerdos, contemplaban ruinas, y acaso no faltaban buenos modelos, dejados en pie por los invasores; por esto la arquitectura empleada en los primeros siglos de la Reconquis-

ta había de seguir la tradición latina, modificada por elementos orientales, según la hemos visto en las obras de Requesvinto y Wamba. Y como el estilo de este período se puede considerar más localizado en Asturias, donde comenzaron más pronto y se conservan con mayor integridad algunos edificios que en otras provincias, por esto le damos el nombre de su región, como así lo denominó el ilustre Jovellanos; bien que, por descubrirse algunos restos de él en otros varios puntos, y ser continuación de la época goda, podría llamársele *nacional ó visigodo en su segunda fase*.

Son muy notables y singulares en Asturias las iglesias de Santa María de Naranco y San Miguel de Linio, obras de don Ramiro I á mediados del siglo ix: la primera tiene la forma de *cella* con una sola nave; la segunda, de basilica cuadrada con planta de cruz griega y rematada en cúpula. Análogas son respectivamente las de San Salvador de Valdediós y de Santa Cristina de Lena, ambas del mismo siglo, en las cuales se repiten casi las mismas formas, de basilica con tres naves la primera, y de cruz griega la segunda. Al mismo estilo debe adjudicarse la de San Salvador de Priesca, erigida á principios del siglo x, basilica de tres naves como la de Valdediós, Por lo consignado puede observarse, que las iglesias de Linio y Lena pertenecen más bien al estilo bizantino, propiamente dicho, aunque reducido á muy sencilla forma. Todas las referidas iglesias ofrecen dimensiones muy reducidas.

El carácter distintivo de estas construcciones discrepa del fijado para el estilo visigodo en los siguientes puntos: capiteles de tipo más oriental y análogos á los bizantinos y lombardos (figs. 178, 179); se introducen las columnas estriadas en espiral (1) y agrupadas, los calados en las ventanas ordinarias, en los óculos y en los ajimeces; éstos llevan columnitas en las jambas y

(1) De esta forma hubo algún ejemplo en la época visigoda, como aparece en San Román de la Hornija.

uno ó dos parteluces; son frecuentes los adornos trenzados y los cables; se va olvidando el arco en herradura, por más que continúa en uso, ganando terreno el de medio punto y el peraltado; se adopta indistintamente la construcción central ó de cruz griega con cúpula, y la longitudinal ó de basilica latina, y continúa siendo cuadrado el ábside, el cual es triple con frecuencia. Se observa el presbiterio separado del resto de la iglesia por un antepecho, que es la pérgula usada en Roma

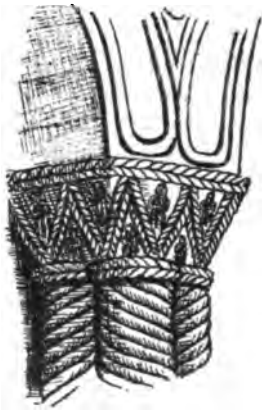


Fig. 178.—Capitel de Santa María de Naranco.



Fig. 179.—Capitel de San Salvador de Valdediós.

(núm. 125), y coronado por el arco de triunfo en lo alto, el cual se apoya en columnas cilíndricas de basílica modificada; el altar queda aislado en medio del presbiterio: estos últimos pormenores parece fueron también propios de las iglesias visigodas. En el frontispicio de varios templos, siempre muy sencillo, se ve esculpida la cruz con el *alfa* y *omega*.

Continuó el mismo estilo de forma basilical durante el siglo x en Asturias, aunque las obras fueron más irregulares y toscas.

En las demás regiones reconquistadas adoptóse en este pe-

riodo un estilo semejante, bien que siguiendo más la tradición latina en los capiteles.

En León (unido con Asturias desde los primeros tiempos de la Reconquista) se conserva todavía alguna iglesia del mismo período, tocando ya en los principios del siglo x. La principal es la de San Miguel de Escalada, con planta de basilica, tres naves y tres ábsides, columnas cilíndricas, capiteles de hojas, arcos en herradura y techo de madera. Del mismo siglo y notable por la rareza de su planta, es la iglesia de Santiago de Peñalba (León), pues tiene forma de cruz, con ábside en los dos extremos de la nave y con puerta lateral; además, arcos en herradura y bóvedas, siendo vaída la del crucero. Asimismo deben atribuirse á este período la iglesia de San Pedro de Nave (Zamora) y la de San Cebrián de Mazote (Valladolid), con arcos de herradura, etc., del siglo x (1).

En Galicia son del siglo ix la iglesia de San Sebastián del Picosagro y algunos capiteles diseminados en otras iglesias.

En Castilla existe la iglesia parroquial de Lebeña (Santander), conservando muchos restos del mismo estilo y con arcos en herradura, peraltados y bóveda de medio cañón, de principios del siglo x.

En Navarra es del siglo ix la cripta del monasterio de San Salvador de Leyre, con capiteles disformes de tradición latina.

En Aragón permanece desde el siglo ix la cripta de S. Juan de la Peña con sepulcros de antiguos abades, dos naves abovedadas y gruesas pilastras.

En Cataluña continúa abierta al culto la iglesia de San Miguel en el pueblo de San Pedro de Tarrasa, por lo menos desde el siglo ix (y quizá desde la época visigoda) con tipo bizantino, siendo de notar sus capiteles y fustes, acaso tomados de anteriores construcciones realmente visigodas (fig. 180); es de planta cuadrada y tiene cúpula con trompas y arcos peraltados, que se apoyan sobre ocho columnas; las demás bóvedas, de arista, son posteriores: probablemente era un

(1) Véanse los artículos de D. Juan AGAPITO REVILLA publicados en la *Propaganda Católica* de Palencia, año 1902, pág. 860 y siguientes.

baptisterio (1). Casi tan importante es la iglesia de San Pedro en la misma localidad, con su bóveda vaída, sobre la cual se alza una cúpula: se atribuye á la misma época. Planta de cruz griega y cúpula con trompas conserva también la iglesia de

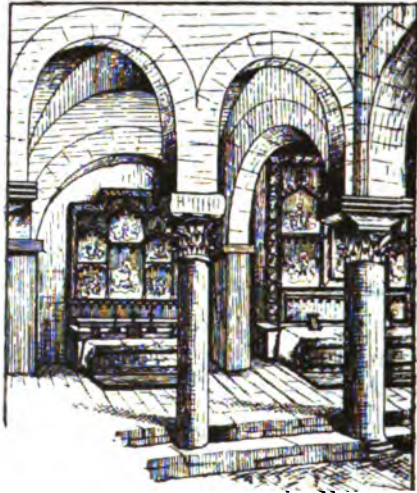


Fig. 180.—Iglesia de San Miguel en el pueblo de San Pedro de Tarrasa.

San Pedro de las Puellas en Barcelona, con los caracteres de este período, siendo del siglo x ú xi su reconstrucción. Las tres mencionadas iglesias catalanas pertenecen más bien al estilo bizantino puro en su expresión más sencilla.

142. Clases de edificios.—En este período, que venimos examinando, hay que distinguir varias clases de edificios religiosos, diferencia que tanta importancia habrá de adquirir en los periodos sucesivos. Además de la

(1) Lo da por seguro y lo atribuye al siglo v ó principios del vi D. Pedro de Madrazo en el *Boletín de la R. Academia de San Fernando*, al pedir que se declare monumento nacional, á 5 Enero de 1897; pero los escritores catalanes no se avienen con esta idea.—V. GUDIOL, obra cit., pág. 209.

basilica y del baptisterio, de los cuales se habló en el capítulo precedente, se diferenciaban las iglesias mayores ó episcopales de las otras menores; las primeras guardaban la forma de basilica más rigurosamente, con su cátedra episcopal, y parece que en el siglo X empezaron á llamarse *Catedrales*. La primera que se cita con este nombre es la iglesia de San Marcos de Venecia, arriba mencionada.

Además, se erigieron muchos *monasterios* con sus *claustrós é iglesias abaciales*, como propios edificios de los monjes. Casi todos en Occidente se constituían bajo la regla de S. Benito, bien que no reinaba entre ellos la cohesión y solidaridad que después mandaron los Cánones. Poco se sabe de las construcciones monacales en este periodo; pero consta que fueron muchas, y contribuyeron poderosamente á la formación y propagación de los nuevos estilos arquitectónicos. Los monasterios benedictinos dependientes del Monte-Casino en Italia y los de San Gall en Suiza, relacionados con los artistas longobardos, fueron centros de civilización y progreso artístico, entre otros muchos de Italia, Francia, Alemania é Inglaterra. En España eran ya célebres en el siglo IX los de Ripoll en Cataluña, de Leyre en Navarra, de San Juan de la Peña (1) en Aragón, de Celanova en Galicia, y monacales eran las iglesias de Valdediós y de Escalada, ya descritas. Los religiosos, que salvaron las ciencias y las letras en las irrupciones bárbaras, salvaron también el arte; y no hay necesidad de probar, por ser evidente, que España les debe la introducción y el perfeccionamiento del estilo románico, aparte de lo que el ojival ha de agradecerles.

Las *torres campanarios* son otra clase de edificios en-

(1) Mayor celebridad tuvo el de San Victorián, pues ya existía en la sexta centuria: pero éste en su restauración es del siglo XI.

sayados en esta época. Aplicadas al culto las campanas desde el siglo VI, era consiguiente que hubiera campanarios. Según Venancio Fortunato (siglo VI), los primeros construidos, de los cuales había noticia, eran tres en la iglesia de Nantes y dos en Santa Eulalia de Mérida, á mediados del siglo VI, todos de factura goda. También parece que en el mismo siglo se erigieron en Italia de forma redonda, quedando siempre aislados de la iglesia. Las torres antiguas de Ravena y de San Jorge *in Velabro* de Roma son cuadradas y pertenecen al siglo VII. Los companarios de este periodo que han llegado hasta nosotros en la Península, tienen forma de *espadaña*, y sólo alguno, como el de San Miguel de Escalada, es verdadera torre; en este caso ofrecen ancha base cuadrada y poca altura, estando siempre al lado de la iglesia.

En general son pequeños y pobres todos los edificios de esta época en España, según lo permitía la triste condición de los tiempos.

Fuentes.—Además de las indicadas en las notas, y de varias citadas en el capítulo anterior, han servido para este capítulo: QUADRADO (D. José M.^a), *Asturias y León* (en la obra *España y sus Monumentos*, edit. en Barcelona, 1885); MADRAZO (don Pedro de), *Navarra y Logroño* (de la misma colección editorial, Barcelona, 1886); CAVEDA (D. José), *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura usados en España* (Madrid, 1848); *Monumentos arquitectónicos de España*, publicados por R. O. (Madrid, 1859-1879); *Museo Español de Antigüedades*, publicado bajo la dirección de D. Juan de D. de la RADA Y DELGADO (Madrid, 1872-1889). Estas de últimas obras, que citamos con alguna frecuencia, son colecciones magistrales de magníficas láminas y preciosas monografías sobre diferentes monumentos españoles, debidas á los princi-

pales arquólogos de nuestra Patria, que han brillado en nuestros días: no constituyen obra completa, pero sí son monumentales y excelentes por muchos conceptos. Los autores que figuran en la obra de los *Monumentos arquitectónicos* son los ya citados D. José y D. Rodrigo *Amador de los Ríos*, D. Pedro de MADRAZO, D. Francisco M.^a TUBINO, y además D. Aureliano FEANÁNDEZ GUERRA y D. Manuel ASAS. Los mismos se firman en la obra últimamente citada, con otros muchos que no tratan precisamente de monumentos arquitectónicos. :

CAPITULO VII

ESTILO ROMÁNICO.—PERÍODOS SEGUNDO Y TERCERO

143. Noción y división.—Al período de variedad é indecisión de estilos arquitectónicos, propio del estado de formación en que se hallaba la arquitectura latina ó de Occidente, sucedió una época de más fijeza y uniformidad en medio de la variedad de elementos de que se disponía, caracterizada por la racional combinación de todos ellos, con mayor seguridad y esbeltez en las construcciones religiosas: tal es la idea que representan los dos períodos que nos falta ver del estilo románico. El cual, una vez constituido con sus propios caracteres, recibe considerable riqueza en el exorno, toma elevación mayor en sus líneas, y admite arcos apuntados en combinación con los redondos: tal es la nota que distingue al último de los períodos, y que justifica la separación del anterior ó *románico propio*. De aquí la división que hicimos entre período de perfección y período de transición: á éste se le ha llamado *románico florido*, porque lo es generalmente, siendo el anterior sobrio, aunque bello y hasta elegante.

Abraza el período propio ó secundario, refiriéndonos á toda Europa, los últimos del siglo X y el XI en su totalidad; el terciario se limita al siglo XII y parte del XIII, salvo raras excepciones. Pero fijándonos en nuestra España, los límites han de acomodarse á las dificultades con que luchaban las diferentes regiones y á los medios de que disponían ó á la tenacidad con que se adoptaron

determinadas formas arquitectónicas. Hablando en general, comienza en la Península el segundo período románico á principios del siglo XI, para dar lugar al tercero á mediados del XII: este último continúa por buena parte del siglo XIII. Aun hay modificaciones de forma y límites, que son propias de las diferentes regiones de España, las cuales han de constituir materia para otro capítulo.

144. Segundo período románico: sus causas.—A la formación del estilo románico en su período propio contribuyeron tres factores principales: la constitución y afianzamiento de la sociedad en Europa, los viajes y comunicaciones internacionales, incluyendo en ellos las Cruzadas y las peregrinaciones, y la difusión é importancia de las órdenes monásticas: estos grandes acontecimientos que la Historia nos revela y demuestra, debieron establecer por necesidad una especie de comunidad de bienes científicos y artísticos, los cuales, aumentados por el estudio de los estilos de Oriente, y auxiliados por la mayor copia de medios materiales y por el grande caudal de fervor religioso que atesoraban los pueblos y sus Reyes, habían de producir paulatinamente la unidad, fijeza y elegancia de estilo, que hemos apuntado arriba. Algo pudo contribuir al mismo objeto la desaparición del temor que preocupaba á muchos respecto del fin próximo del mundo, acontecimiento que presentían para el año 1000, y cuya expectativa fué acaso un impedimento para las grandes obras que se realizaron, pasada la referida centuria. Y como el arte lombardo se hallaba en auge en Occidente, y los constructores según dicho estilo se habían diseminado por doquiera, resultó más en favor del mismo la perfección y fijeza de estilo, que hemos mencionado. Tuvieron su parte, y no pequeña, en la formación de la Arquitectura románica, las irrupciones marítimas de los normandos (de Escandinavia) en los siglos X y XI, las cuales, si fueron terribles por sus piraterías y destrozos causados en muchos pueblos meridionales, se convirtieron á la postre en beneficiosas para el arte por los elementos que aportaron desde la Escandinavia, recibidos en su gran parte del Oriente por medio de Rusia.

145. Sus componentes.—Los elementos más comunes y típicos de las iglesias románicas de este periodo, prescindiendo ahora de escuelas ó sistemas regionales, pueden reducirse á los siguientes: *planta* basilical, en forma de cruz latina (fig. 5) con tres ó más naves (y en algunas iglesias menores, única nave sin crucero) que terminan por la parte del testero en uno, tres ó cinco ábsides semicirculares (fig. 182); la nave central



Fig. 182.—Ábside románico.

resulta más ancha y alta que las de los lados, y éstas en algunas iglesias muy principales se prolongan detrás de la capilla mayor, constituyendo la girola ó deambulatorio, en el cual se disponen capillas menores (1); se cubren las naves con bóvedas de medio cañón, y con frecuencia se emplean las de cuarto de cañón (formando arbotantes corridos) ó las de arista para las naves laterales, dándose al olvido poco á poco los techos de madera; se monta (en las iglesias mejor dispuestas) sobre el crucero una cúpula, generalmente poligonal, apoyada en trompas ó en pechinas, y sobre la cúpula un domo prismático ochavado y piramidal; las columnas son ci-

(1) Esta forma de planos con deambulatorio es más propia del siguiente periodo románico, en el cual obtuvo su desarrollo.

lindricas y robustas, pero generalmente se hallan adosadas á pilastras, de modo que los sostenes del edificio (además de los muros) son pilastras con sendas columnas adosadas á sus frentes; las basas recuerdan la forma toscana, con grapas junto á los ángulos de plinto (figura 183); los capiteles son grandes é historiados (fig. 184), ó llevan adornos geométricos y motivos vegetales poco naturales; en general, se ostentan muy variados y caprichosos, con el ábaco muy desarrollado y adornado, el cual abraza y cubre al grupo de capiteles adosados á la pilastra ó en

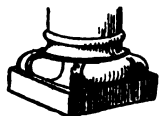


Fig. 183.—Basa románica.

que rematan las columnas yuxta-puestas (figs. 185, 190); los arcos son de medio punto y rara vez de otras formas, colocados frecuentísimamente uno sobre otro, siendo más saliente el de encima, y carecen de molduras (figura 186); los contrafuertes son lisos y aparentes en lo exterior del edificio; pero en los ábsides suelen tomar la forma de columnas adosadas (fig. 189). Es muy característica la forma de las portadas, ventanas y cornisas. En las portadas se emplean siempre arcos redondos concéntricos, ó sea en degradación, que más bien parecen á veces archivolts del grande arco de la puerta; de modo, que todo el conjunto forma una especie de arco abocinado, el cual se apoya sobre columnitas con sus capiteles típicos (figura



Fig. 184.—Capitel del ábside de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, siglo xi.

187); en el tímpano, que está sobre el dintel, suele haber símbolos é imágenes en relieve que representan á Jesucristo bendiciendo, rodeado de los cuatro Evangelistas



Fig. 185.—Capitel del Claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos), siglo XI.

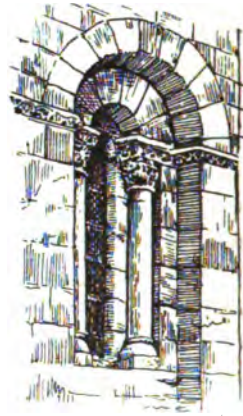


Fig. 186.—Ventana del abside de la Cat. de Santo Domingo de la Calzada, s. XI

en simbolo; encima, y á los lados de la portada ó en las jambas, hay relieves y estatuas de Apóstoles y Profetas, cuando se trata de iglesias suntuosas: el frontispicio tiene algunas ventanas en lo alto y se termina en un ángulo ó frontón que recuerda los de la arquitectura clásica, si bien con otros adornos ó molduras: así se dispone la hermosa fachada románica, en la cual despliega el arte sus mejores habilidades y su decoración más aparatosa. Las ventanas se abren casi siempre en la fachada, en el ábside, y á veces en lo alto de los muros; son estrechas y rasgadas, á veces redondas, y terminan por arriba en arco doble ó triple, generalmente plano ó en arista viva, y las jambas llevan columnitas como las de la portada (figs. 182, 186 y 189); también hay ajime-

ces. Las cornisas, lejano recuerdo de los clásicos arquitrabes, forman como una imposta corrida sobre pilastras y muros ó á continuación de los ábacos de los capiteles (*ibid.*), y adornan el frontispicio colocadas encima de la portada ó debajo de las ventanas, etc.; llevan adornos y molduras, y á veces (lo mismo que el frontón y el alero ó tejaro que también son cornisas) están sostenidas por canecillos ó por series de arquitos ciegos (*figura 188*). La ornamentación románica típica consiste en dichos elementos decorativos de la cornisa y en follaje serpeante (*fig. 184, 185*) de hojas gruesas, que tienen



Fig. 187. Portada del Monasterio de Ripoll.

mucho de geométricas; son también frequentísimos los adornos geométricos, tales como billetes, ajedrezados, dientes de sierra (*fig. 109*), etc., y no faltan imitaciones

de la flora indígena (1), además de los monstruos ó *bestiarios* y de las representaciones históricas: en todo caso, los adornos no son independientes de la estructura arquitectónica, como en el estilo bizantino, sino muy unidos á ella. Dichos adornos se colocan en los capiteles, impostas, cornisas y archivoltas: por lo demás, son muy pobres las iglesias románicas en interiores decoraciones, á no ser que la pintura supla más ó menos el defecto.

Las iglesias de este periodo se construyen casi siempre con sillares desiguales; son bastante sombrías ó poco iluminadas; suelen llevar pórtico en sustitución del antiguo *narthex*, y es constante en ellas la *orientación* (2), ó sea, la posición respecto de los puntos cardinales de modo que el eje de las mismas tome la dirección Este-Oeste, correspondiendo el presbiterio al Oriente. Varias iglesias tenían criptas, en recuerdo de las Catacumbas, para guardar reliquias de los Santos.

Resulta difícil en las iglesias el problema de abovedar las naves y á la vez iluminarlas; problema que es el principal y que se va resolviendo de diferentes modos, según el atrevimiento de los constructores; en algunos casos ábrense las ventanas laterales en los muros de las naves menores, y la luz penetra



Fig. 188. — Arquitos románicos.

(1) Véase el artículo de D. Enrique Serrano Fatigati sobre las *plantas esculpidas*, publicado en el tomo 5.º del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, pág. 199, y su opúsculo sobre la *Escultura románica en España* (Madrid, 1900).

(2) Ya en las basílicas del siglo iv hallamos este género de orientación; pero no es constante ni uniforme hasta la época románica. Así, por ejemplo, en las basílicas de Sta. M.^a del Pópulo y Sta. M.^a dei Monti, el presbiterio se halla al Norte; en las de San Juan de Letrán y S. Gregorio, al Sur; en las de S. Pablo y S. Lorenzo *extramuros*, al Este; y en las de S. Pedro y Santa María la Mayor, al Oeste; las cuales datan de diferentes siglos.

en la nave central por los *triforios* ó galerías interiores que se sitúan sobre un piso de las referidas naves. Otro problema de esta arquitectura es dar al crucero una cubierta proporcionada, elegante y firme, y la solución está principalmente en la cúpula poligonal ó esférica, montada sobre arcos torales con el intermedio de pechinas ó trompas, como se ha dicho arriba.

Fácilmente se deduce de todo lo expuesto, que la idea que preside en la Arquitectura románica en su forma perfecta, es la unión racional y armónica de los elementos latinos ó de basilica, y los elementos bizantinos ó de construcción central con bóvedas y cúpulas, siempre excluyendo las formas clásicas; pero se concibe, que ni todas las iglesias románicas entran de lleno en la idea, ni ésta se desarrolla por igual manera en todas las regiones.

146. Edificios de este período.—Son dignas de considerarse con distinción en la Arquitectura románica las clases de edificios siguientes.

Catedrales: se llaman así desde el siglo X por la cátedra del Obispo; hasta el siglo XII no tienen grande importancia arquitectónica generalmente, pues con frecuencia les superan las iglesias abaciales; prolóngase el ábside central para coro de Sacerdotes, á medida que la comunidad se hace más importante. El aspecto general de tales iglesias parece de castillo almenado ó de fortaleza con torreones, pues servían también para la defensa de las ciudades y eran á la vez sitios de reunión para asuntos civiles de interés común, porque la religión era el alma de todo. De esta época son célebres las Catedrales de Paderborn en Alemania, de Elna, Cahors y Mans, en Francia, de Jaca en Aragón, de Urgel en Cataluña, de Fiésole y Pisa en Italia, todas del siglo XI; la última, muy esbelta y suntuosa y con puros elementos clásicos en columnas y capiteles, no se ter-

minó hasta mediados del siglo XII. Otras muchas hubo célebres, que generalmente han sufrido esenciales reformas.

Iglesias menores: eran muy diferentes en dimensión, según su destino, y de una ó más naves: distínguese la iglesia de Loches en Anjou (Francia), la de Marmon-tier en Alsacia y S. Benito de Bages en Cataluña, empezadas en el siglo X; son del siglo XI las de Ntra. Se-



Fig. 189.—Iglesia de San Isidoro en León, siglo XI.

ñora de Magdeburgo y San Jorge de Colonia, en Alemania; las de San Pedro de Roda (Gerona) y San Isidoro de León, en España, etc. En Italia llega á su esplendor el estilo dicho *lombardo*, cuyo tipo es desde los siglos VIII y IX la iglesia de San Ambrosio de Milán (que ya existió en el siglo VI), aunque sus bóvedas son del último período romano.

Monasterios con sus iglesias abaciales: en los siglos X y XI fueron de capital importancia y se multiplicaron sobremanera; empezóse á trasladar por entonces el coro á un lado del crucero, costumbre que imitaron en siglos posteriores las Catedrales de España, situándolo en la nave del centro. Hasta el siglo X no ofrecieron interés arquitectónico los monasterios, pues los monjes, más que á la Arquitectura, se daban á roturaciones de terrenos y al mejoramiento y organización del estado social; pero, desde aquel siglo, las riquezas que por donaciones iban adquiriendo los monjes, y el favor que gozaban de los Señores feudales, proporcionábanles medios para las construcciones en grande escala. Los benedictinos, sobre todo, fueron los grandes arquitectos de los siglos X, XI y XII. Al comenzar el siglo XI, la Orden benedicti-

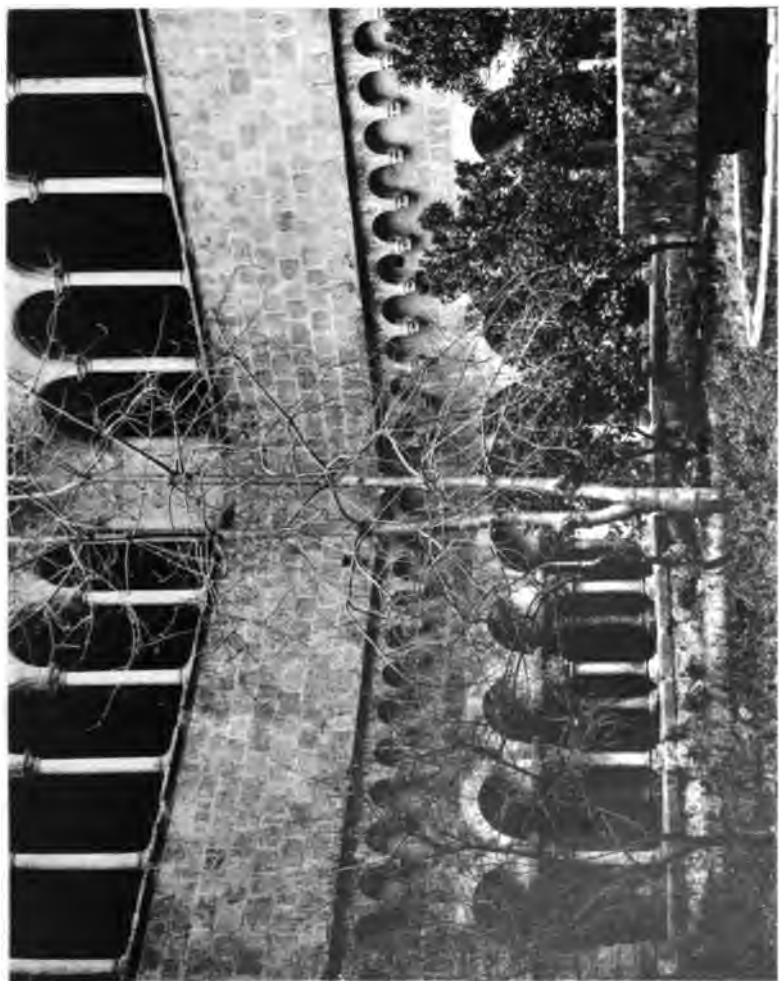


Lámina I (pág. 215).—Claustro románico de San Cucufate del Vallés
(Barcelona); siglo XI.

70 yvU
ANBOLIAO

na en sus diversas ramas llevaba fundadas más de 15.000 abadías. Y entre las muchas que gozaban de justa celebridad en toda Europa, empezó á ser centro floreciente en este período, mayormente para el arte, la Abadía de Cluny (Francia), que era una reforma benedictina del siglo x. En España florecieron principalmente los monasterios de Ripoll (siglo x, reconstruida la iglesia en el xi y restaurada á últimos del xix) en Cataluña, de S. Victorián en Aragón (fundado en el siglo vi, destruido por los moros en el viii, y reconstruido en el xi) con el de S. Juan de la Peña; en Navarra los de Leyre é Hirache; en la Rioja, el de San Millán de la Cogolla y el de Albelda; en León, el de Sahagún, como otro Cluny para los estados leoneses, del cual dependían muchos otros monasterios; en Galicia, el de Celanova, fundado por San Froilán; en Castilla, el de Santo Domingo de Silos y el de Oña. Gran número de poblaciones de España (como también del extranjero) deben su origen á los monasterios en los siglos x, xi y xii, principalmente en el reino de León; todos bajo la regla de San Benito.

Los *claustros*: eran, como ahora, patios interiores con peristilo, recuerdo de los atrios de las antiguas basílicas; se encuentran, ya desde este período (1), formando parte no sólo de los monasterios, sino también de las Catedrales. Se conservan todavía restos de claustros del siglo xi en varias Catedrales, entre otros los de Elna y Seo de Urgel; muchos hay de monasterios, como el de Santo Domingo de Silos, el de Ripoll, el de San Benito de Bages, etc., y de otras iglesias, como el de Manresa.

Los *campanarios* formaban parte principal de las igle-

(1) Empezaron en los monasterios del siglo ix; mas apenas se conocen hoy ejemplares anteriores al siglo xi en que principiaron á adquirir importancia.

sias ó estaban adjuntos á ellas: en Italia se construían con más independencia de las mismas; en Francia y Alemania empezaron á erigirse las torres gemelas á los lados de la fachada en iglesias importantes; pero lo común es que la torre-campanario se coloque en un lado del crucero. Por regla general, la planta es cuadrada, y los campanarios se elevan más que en el período anterior, llevando en cada frente cierto número de ventanas; cada piso está señalado exteriormente por cornisa románica; su remate es piramidal, no muy agudo; sus ventanas, con frecuencia, geminadas.

Los *cementerios*: se construían junto á las iglesias, ya desde siglos remotos; hasta el XIII no se daba sepultura dentro de ellas sino á los cuerpos de los Santos, Obispos, Abades, y Reyes, aunque estos últimos comúnmente se enterraban en criptas. Los fundadores de iglesias y monasterios, y otras personas de distinción tenían sus sepulcros en los pórticos ó en la pared exterior del templo ó en los claustros: en varias iglesias todavía se descubren manifiestas señales de esta práctica. Los sarcófagos eran poco suntuosos, consistiendo en cajas de piedra ó ladrillo más ó menos decoradas con exornación románica é inscripciones y, á veces, con el dibujo del difunto en relieve; también se cavaban en la peña, según costumbres regionales. Las urnas de piedra que se advierten aún en los claustros y paredes de iglesias románicas, no contienen otra cosa sino los huesos y cenizas de los difuntos beneméritos que se trasladaban allí, después de consumido perfectamente el cadáver con el tiempo: de aquí el nombre de *urnas-osarios* que llevan. Las *construcciones civiles*, como casas, palacios y castillos, se modelaban según la forma románica de las iglesias en el ornato, en las puertas, ventanas, etc. Los castillos no empezaron á llevar los saledizos llamados barbancas sino después del siglo XI; pero antes había

en lugar de ellos unas galerías cubiertas de madera, dichas *matacanes*.

147. Tercer período románico: sus causas.—La evolución ó progreso del arte, la necesidad de dar mayores proporciones á las iglesias, los conocimientos de Arquitectura oriental que se importaron por el trato con los árabes y por las Cruzadas, junto con todas las circunstancias de los dos siglos anteriores (núm. 144), disponían y preparaban el terreno para la Arquitectura ojival, constituyendo por de pronto una época de transición con el estilo *románico terciario*. La nota más saliente en la arquitectura de éste período fué dada por la Abadía de Cluny ó escuela cluniacense, á principios del siglo XII, al decidirse por elevar la bóveda de la nave central en las iglesias, dándole la forma de medio cañón, pero de arco apuntado, con el fin de disminuir los empujes y obtener luces directas á dicha nave, la cual resulta mucho más elevada que las otras; robustos y elevados estribos contrarrestan el empuje de dichas bóvedas. El período normal de esta época es el siglo XII, pero sin guardar límites fijos; pues mientras que en algunos puntos de Italia, Francia y Alemania se inició este período desde últimos del siglo XI, en otros lugares de dichas naciones y en varias provincias de España, se construían magníficas iglesias con el mismo estilo en lo más adelantado del siglo XIII. En nuestra patria comenzaría el período terciario bien definido, cuando ya el siglo XII se hallaba en la mitad de su curso, salvo algún caso excepcional.

148. Sus caracteres.—Aunque en lo esencial no difiere este período románico terciario del anterior, y más bien lo tratamos así para proceder con mayor claridad en el estudio y distinguir mejor la época á que se remontan los monumentos religiosos, se caracteriza, no obstante, por la mayor esbeltez, exornación y pulcritud de los edificios, en el conjunto y en los detalles, y por la introducción del arco ojival, combinado con el redondo, y la bóveda de cañón apuntada, ó sea, de sección ojival. Por esta última circunstancia, el estilo se llama *de transición*, y aun cuando no siempre le acompañe,

basta la mayor perfección indicada arriba, para que en todo evento pueda considerarse como un gran paso avanzado en dirección al arte ojival, y llenar con fundamento el nombre de referencia. Tal vez le cuadra con más propiedad la denominación de *románico florido*, por su mayor riqueza en adornos y de ejecución más acabada que en el anterior periodo; pero no siempre se hallan bien deslindados por esta parte los campos de uno y otro.

Detallemos algo más los elementos constitutivos del estilo románico, para fijar con mayor exactitud los caracteres del periodo que nos ocupa. La planta de las iglesias catedrales y colegiadas se hace mayor, y se abren capillas en el ábside principal; tienen más elevación las columnas, y sus capiteles son más delicados (figs. 190, 191) y esbeltos en su forma y en sus labores,



Fig. 190.—Capitel del Claustro de Santillana (Santander), siglo XII.



Fig. 191.—Capiteles románicos del s. XII (Claustro de las Huelgas en Burgos).

siendo frecuentes los grumos y hojas colgantes en los mismos (fig. 191); los arcos se adornan con baquetones ó molduras de perfil curvo (fig. 196), para dulcificar las aristas; las portadas se engalanan con mayor profusión de adornos geométricos, vegetales (fig. 193) y animales, con figuras de santos y de monstruos emblemáticos entre las archivoltas; en algunos casos se suprimen las

columnitas de la portada, quedando el capitel suelto como si fuera una repisa (fig. 193); con frecuencia los

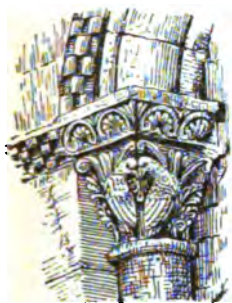


Fig. 192.—Detalle de una ventana de la iglesia del Castillo de Loarre (Huesca).

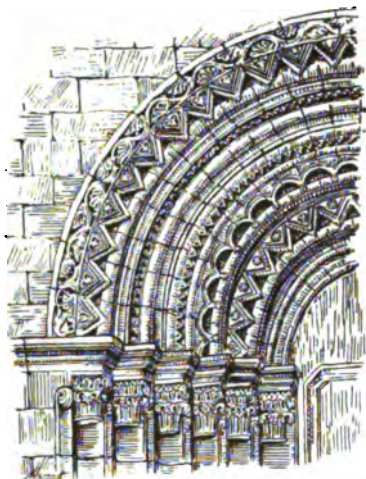


Fig. 193.—Portada de Nuestra Señora de Salas en Huesca.

arquitos ornamentales se convierten en verdaderas arquerías (fig. 197); las ventanas son mayores y con más



Fig. 194.—Rosetón de la iglesia de la Magdalena (Zamora).

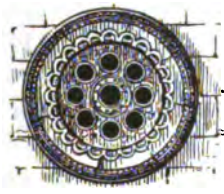


Fig. 195.—Rosetón de Santa María de Cambre (Coruña).



Fig. 196.—Ventana de la torre de San Esteban (Segovia).

adornos; se introduce el rosetón calado en la fachada,

unas veces en forma de círculos (fig. 194 y 195), y otras radiante sencilla (figs. 76 y 197); comienzan á ponerse vidrieras de colores en las ventanas, aunque en España se cierran con láminas de espejuelo (de yeso) ó de alabastro trasparente; se usan estribos más robustos para contrarrestar el empuje de las bóvedas, ya que éstas son mayores y más elevadas; empieza á introducirse el

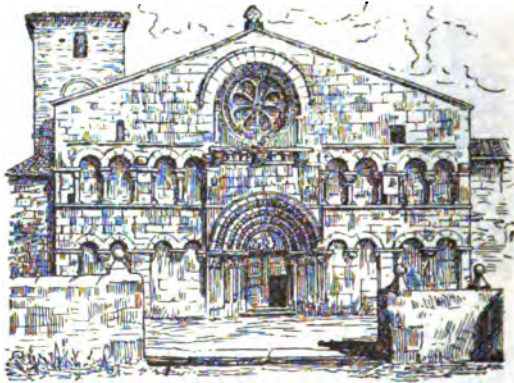


Fig. 197.—Fachada de la iglesia de Sto. Domingo en Soria, s. XII.

uso de los botareles y arbotantes, si bien no con la esbeltez del estilo ojival, de los cuales son prelude las bóvedas laterales rampantes. Aunque el edificio lleve arcos apuntados, se distingue de los propiamente dichos ojivales en que dichos arcos entran aquí sólo como elementos de construcción y no de adorno: cuando figuran en las portadas, los adornos románicos que llevan y otras circunstancias los denuncian como de transición ojival. También se usan las galerías interiores sobre las naves laterales, que en los períodos anteriores románicos se olvidaban casi siempre. Sobre el conjunto de las bóvedas se levanta una fuerte armadura para sostener el tejado, apoyada en los muros; pero sin tocar á



Lámina II (pág. 221).— Portada y esculturas románicas del tercer periodo;
siglo XII al XIII.—1, capitel de la Cat. de Tarragona;
2, relieves en la Cat. de Sto. Domingo de la Calzada; 3, portada
en Sta. M.^a de Uncastillo.

70 VIII
ABRORILLAS

las bóvedas, en vez de apoyarla en éstas, como se hacía en el anterior siglo. El aparejo de los muros se presenta siempre regular y con sillares bien cortados, sin que falten algunas obras exclusivamente de ladrillo.

Sirva de modelo para iglesias del mencionado estilo, bajo la forma sencilla y redonda, la fachada de la iglesia de Santo Tomás (vulgarmente de Santo Domingo) de Soria (fig. 197); bajo la forma suntuosa, la portada de la Catedral de Tudela (fig. 198), y con la forma semi-ogival, la Torre de San Esteban en Segovia (fig. 199).



Fig. 198.—Portada de Santa María de Tudela.

149. Edificios varios.—Recordando lo dicho en el periodo anterior (núm. 146), sólo añadiremos que las *Catedrales* iban ganando en importancia sobre las iglesias abaciales, como la ganaban los Monarcas sobre los

Señores feudales, perdiendo á una con éstos algo de su poder las Abadías; que las *Torres* se hicieron más esbeltas con chapitel más agudo; se llegó á preludiar la gallardía de las torres góticas, y se constituyó la torre de muchas caras y varios pisos, que iban gradualmente disminuyendo en anchura (fig. 200). Tuvieron las Catedrales y sus torres el aspecto de fortalezas, como es de ver en la Catedral de Sigüenza (fig. 201), en la de Ávila (fig. 202) y en otras.



Fig. 199. — Torre de S. Esteban en Segovia.

Son muchos los edificios notables de este período en España, como se dirá en el siguiente capítulo, y no menos en el extranjero. En Alemania, muchas iglesias de las ciudades á orillas del Rin, como las catedrales de Spira, Worms y Maguncia, aunque empezadas en el siglo xi y no ser pródigas en ornamentación, podrían incluirse en la última época del estilo románico, por su grandiosidad y atrevimiento: asimismo, son dignas de notarse las iglesias de Santa María del Capitolio y la de los Apóstoles en Colonia, y las Catedrales de Bamberga, Naumburg, etc. La iglesia de San Pablo en Halbertad, comenzada el año 1088, ostenta varios arcos ojivales. En



Fig. 200. — Torre del Clara-val milanés.

Francia, las iglesias de Cluny, Vezelay, Paray-le-Monial, desde principios del siglo xii, la de San Esteban del Monte en París, desde últimos del xi; Nuestra Señora de Dijón (véase su planta, fig. 5), hacia mitad del siglo xii, y la fachada occidental de Nuestra Señora de Poitiers, del mismo tiempo, son tipos románicos que tienen arcos ojivales; mientras que sin ojivas se construyen por la misma época las catedrales de Angulema, Angers, Aviñon, Carcasona, Puy-en-Velay, Valence, con las iglesias de San Gil y San Trofime en Arlés, y San

Germán de los Prados en París: San Frontín de Perigueux, que tiene arcos apuntados, y se atribuye á la primera mitad del siglo XII, es una iglesia románica de tipo muy bizantino, semejante á la de San Marcos de Venecia; á él se parecen las iglesias de Cahors, Angulema, Senieur, etc. La iglesia de San Sernín de Tolosa, de últimos del siglo XI, se considera tipo de



Fig. 201.—Catedral de Sigüenza.

nuestra Catedral de Santiago. En Italia están del siglo XI con algunos arcos ojivales, la iglesia de Santa Escolástica en Subiaco, y del siglo XII con el mismo elemento la de San Bernardo de Claraval en la diócesis de Sinigaglia, y las Catedrales de Monreale, Módena y Ferrara: el baptisterio (sus adornos ojivales son posteriores) y la torre inclinada de Pisa con otras varias iglesias son también de este período, aunque sin ojivas. En Inglaterra hay varias iglesias románicas, notables por lo robustas y grandiosas, como las catedrales de Norwich, Cantorbery, Winchester, Rochester etc., siendo típica la iglesia de Peterborough. En Portugal la Catedral de Coimbra y la Colegiata de Codofeita en Oporto.

En cuanto á monasterios ó abadías, continuaron siendo célebres en este siglo XII los mismos que en el anterior, con otros muchos que se iban fundando; entre los cuales sobresalen los cistercienses de San Bernardo, establecidos en Claraval

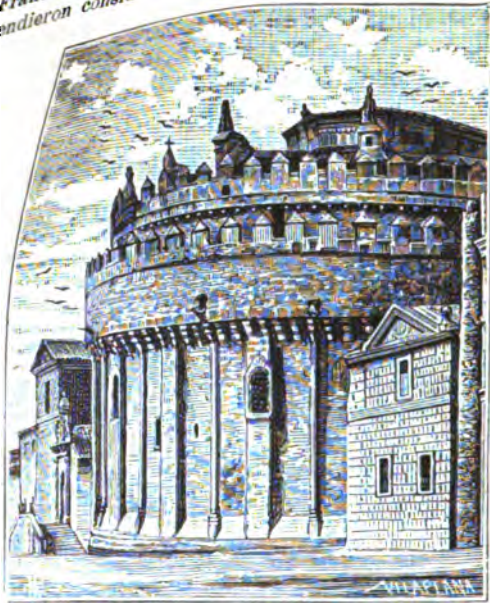


Fig. 202.—Abside románico de la Catedral de Avila.

Europa: construían con bastante sobriedad de adornos (2),

(1) Fundada esta casa en 1115, fué madre de infinidad de abadías cistercienses de ambos sexos en toda Europa; hoy es un penal para malhechores del Norte y Este de Francia: llegó á contener 700 religiosos dentro de sus muros, y hoy se albergan allí más de 1.000 penitenciados. ¡Mudanzas del progreso!

(2) El espíritu religioso que animaba al santo Abad de Clara-
 val, con los retoques de austeridad que le añadía la vida cisterciense, impulsábanle á declamar contra el lujo escultórico introducido en los monasterios, y que tan en boga se hallaba en las iglesias de su época. Referíase á los monstruos esculpidos en las portadas de la iglesias románicas, no siempre con verdadera y edificante representación simbólica. Véase cómo se expresa el *Melifluo Doctor* en su epístola titulada *Apología ad Guillelmum Ab-*

sobre todo los primeros, aunque con pureza de líneas; los Templarios levantaban sus iglesias de planta octogonal ó circular y pequeñas, en recuerdo del Templo del Santo Sepulcro de Jerusalén: éste se reconstruyó también por la misma época de estilo románico de transición. Casi todas las iglesias circulares ó poligonales que se hallan de este período y de los siguientes en Europa eran de Templarios. Contribuyeron asimismo las Ordenes de Calatrava, Alcántara y Santiago, fundadas en el siglo XII. Fueron, además, notables centros artísticos en el mismo siglo, sobre todo para escultura románica decorativa de fachadas, las abadías benedictinas de Moissach y Vezelay en Francia; y dieron la nota para el estilo románico florido las iglesias de Poitou y Saintonge, las cuales se distinguen por la riquísima ornamentación de las fachadas, cuyo tipo se halla en la tan celebrada iglesia de Nuestra Señora de Poitiers.

Fuentes.—Las del capítulo precedente, además de otras citadas en los anteriores, como REULEAUX, LAMPÉREZ, GUDIOL, LÓPEZ FERREIRO, etc.—CAUMONT (Mr. A. de), *Abécédaire ou rudiment d'Archéologie* (Caén, 1869); VIOLLET-LE-DUC (Mr. E.), *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI au XVI siècle*; DACROIX (Mr. Paul), *Les Arts au Moyen Age et à l'Epoque de la Renaissance* (Paris, 1869), y otros varios.

batem: «In claustris coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quædam deformis formositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundæ simiæ, quid feri leones, quid monstruosi centauri, quid semihomines, quid maculosæ tigrides, quid milites pugnantes, quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora; et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur in quadrupede cauda serpentis; illinc in pisce caput cuadrupedis», etc.

Véanse en el capítulo de la *Simbología*, algunas de las significaciones que tenían los referidos monstruos ó *bestiarios*.

CAPITULO VIII

ESTILO ROMÁNICO REGIONAL DE ESPAÑA

150. Objeto de este capítulo.—En la descripción general de los caracteres distintivos del estilo románico, no es posible descender á los pormenores que ofrecen dentro del mismo las diferentes regiones de un Estado ó Nación cualquiera; y, no obstante, es preciso bajar hasta ellos, si se trata de adquirir perfecta noción del arte patrio. Tanto más se requiere el mencionado estudio analítico en nuestra Península, cuanto que las diferencias entre los estados civiles de España durante la Edad Media constituyeron, como no podía menos de ser, diferencias de usos y costumbres y diversidad de estilos arquitectónicos. Á fin de distinguir bien, y de apreciar en lo que valen los religiosos monumentos que todavía conservamos de aquellas épocas gloriosas de nuestra brillante historia, no será ocioso emprender una excursión, rápida siquiera, por las regiones que antes del siglo XIII habían sacudido el yugo musulmán, viendo de pasada cuán perfectamente refleja el arte propio de un pueblo las ideas y sentimientos que le dominan.

Tal es el objeto del presente capítulo: asunto difícil y expuesto á mil equivocaciones, ya que no es dado examinar todos los monumentos, ni éstos conservan su forma primitiva en la inmensa mayoría de los casos. Por esto, y por no consentir los límites de esta obra elemental un minucioso estudio descriptivo, ceñimos nuestras excursiones regionales á lo más saliente que se ofrezca

entre los monumentos que aún existen, siguiendo para mayor claridad un orden geográfico.

151. Origen del estilo románico.—La introducción y el desarrollo del estilo *románico propio* en nuestros países atribúyese principalmente, además de las causas generales, á las estrechas relaciones que mediaron con Francia, ya militares ya civiles, sobre todo en la época de Alfonso VI; á las peregrinaciones compostelanas, y á las fundación de muchos conventos benedictinos cluniacenses desde Fernando I; pero el comercio con Italia, mayormente en Cataluña, trayendo corrientes bizantinas y lombardas, antes y á la vez que las francesas, y las influencias del arte arábigo, muy importantes en ciertas comarcas, modifican visiblemente los caracteres generales del estilo: de aquí los matices regionales y locales que presenta, si bien no con la distinción necesaria para formar escuelas arquitectónicas en todos los casos.

Quedaron suficientemente reseñados en su lugar (números 139, 141) los monumentos que se adjudican al primer período románico, y ahora sólo nos falta ver los pertenecientes al 2.º y 3.º No es de admirar la escasez de edificios cristianos anteriores al siglo XI en la Península, pues además de la poca solidez que debieron tener las construcciones, consta por la Historia, que las terribles campañas del funesto Almanzor destruyeron todo lo bueno que existía, debiendo comenzar la restauración después de la batalla en que fué vencido (1002), casi como en los tiempos de D. Pelayo.

152. Cataluña.—El arte catalán románico empieza á fines del siglo X: es robusto y sobrio, como lo revela el espesor de los muros y la sencillez de sus fachadas. Como no admite bóvedas por arista (salvo rarísima excepción), no exige contrafuertes ó estribos considerables, los cuales se limitan á la forma de bandas lombardas; pero en cambio, usa siempre de la bóveda de medio

cañón y con frecuencia de la cúpula sobre trompas; asimismo, aplica en varias ocasiones la bóveda de cuarto de cañón para contrarresto; repite los ábsides, de modo que frecuentemente acompañan al principal otros secundarios, y no faltan iglesias que tienen ábsides hasta en los brazos del crucero.

Son muchas las ermitas é iglesias rurales y aun otras mayores que pertenecen al estilo románico en toda Cataluña. Se distinguen sobre manera los claustros de antiguos monasterios, que son de bellísima fábrica y numerosos. La ornamentación no peca de excesiva, ni se usa la estatuaria para este fin, á no ser en algún raro frontis, como la celeberrima portada de Ripoll, y aun entonces en forma de relieve, alto ó medio. Pocas veces se adornan las cornisas con labores de escultura, y es raro que las tengan espléndidas las portadas, bien que no faltan ejemplares de ello; en cambio, los capiteles se presentan variados y ricamente labrados: son muy comunes los arquitos ornamentales. Las torres ó campanarios tienen por regla general forma cuadrada, de ancha base y poca altura. Es común en las torres catalanas la carencia de chapitel y la terminación plana con antepecho; pero esto es más bien debido á reformas y derribos posteriores (1).

Se distinguen las siguientes iglesias. En la provincia de Gerona datan del siglo XI (aunque alguna comenzada en el X) la del monasterio de San Daniel y la de San Nicolás en la capital, la Colegiata (hoy parroquia) de Vilabertrán, San Pedro de Roda, la pequeña iglesia parroquial de San Miguel de Fluviá, los ábsides de la antigua Colegiata de Santa María de Besalú, con la iglesia de San Vicente y la del monasterio de San Pedro en la misma villa, la parroquia de San Juan de las Fonts, resto de la iglesia de San Pol en San Juan de las Abadesas y, sobre todo, el magnífico monasterio de Santa María

(1) GUDIOL, obra cit., pág. 236.

de Ripoll con su soberbia portada (fig. 187) y sus tres ábsides secundarios á cada lado del principal. Del siglo XII son la iglesia de San Pedro de Galligans en la capital, la de Santa María en Porqueras (con arco de herradura en la portada), la Colegiata de San Juan de las Abadesas, la iglesia de Llanás y la de Camprodón, á una con varias torres campanarios, como la de Castellón de Ampurias.

En la provincia de Barcelona descuellan como propias del siglo XI las iglesias de San Pedro y Santa María en el pueblo de San Pedro de Tarrasa (la de San Miguel de íd. es anterior), la de San Miguel en Manresa, San Pedro de Caserras y la de San Benito de Bages, aunque ésta es de tipo sencillísimo y propia de un siglo antes. También es del mismo siglo la pequeña cuanto hermosa iglesia parroquial de San Martín de Sarroca. Del XII son las de San Pablo del Campo, Santa Ana, la capilla de Santa Lucía y Santa Eulalia Provenzana en la capital; la del pueblo de Santa Engenia de Berga, con su bella portada; las de San Poncio de Corbera, Santa María del Estany y San Jaime de Frontanyá, con la torre de la Catedral de Vich y otras.

En la provincia de Tarragona descuellan con todos los caracteres del estilo románico de transición, considerables porciones de la Catedral y de los monasterios de Poblet y de Santas Creus: también es digna de notarse la capilla de San Pablo en la capital (dentro del Seminario), del siglo XII.

En la provincia de Lérida se considera del siglo XI y mozárabe, aunque desfigurada, la primera porción de la iglesia de San Lorenzo en la capital (excepto las bóvedas), y de la misma época la iglesia de Ager con algunos otros restos en la provincia: también es del XI una puerta lateral de la Colegiata de Cervera y la mayor parte de la Catedral de Urgel, bien que terminada en el siglo XII muy adelantado y desfigurada por el Renacimiento en el siglo XVIII. Del siglo XII se cuentan en la capital la parroquia de San Juan Bautista, reedificada en el XIX por completo con estilo de transición, y en la provincia, el ábside de la Catedral de Solsona, el crucero con el ábside y una puerta del monasterio de Vallbona de las Monjas, con el monasterio de Gerri y otros: la iglesia parro-

quial de Agramunt con su bellísima portada de quince archi-voltas es del mismo estilo, propio del siglo XII, pero construída en el XIII. Y mezcla del ^{románico} ~~mismo estilo~~ con el ojival y con algún tinte árabe es la Catedral antigua de Lérida. Entre los claustros aún existentes, deben mencionarse los notabilísimos del Monasterio de Ripoll, San Cucufate del Vallés, San Benito de Bages y antigua Colegiata de Vilabertrán, que pertenecen al siglo XI; del XII se cuentan los de la Catedral y San Pedro de Galligans en Gerona, San Pablo del Campo en Barcelona, Santa María de Llusá, Santa María del Estany, el de Belpuig de las Avellanas, aparte de algunos restos de otros y del magnífico y espacioso románico-ogival de Tarragona, que es del siglo XIII. Notable por su rareza en Cataluña es el trozo de claustro de un monasterio en San Feliu de Guixols, que data del siglo XI y tiene arcos en herradura.

El siglo XIII fué en Cataluña, como en otras regiones de España, época de lucha entre el arte románico y el ojival: las iglesias de los monasterios de Santas Creus y de Poblet y la Catedral de Tarragona se empezaron románicas en el siglo XII para terminar ojivales en el XIII; la antigua Catedral de Lérida tiene elementos de ambos estilos, á pesar de haberse construído toda en el siglo XIII: son, pues, de transición románico-gótica. La parroquia de Agramunt, del último tercio del mismo siglo, es enteramente románica, mientras que á la vez se construían otras ojivales en Barcelona.

153. Aragón.—El estilo románico de Aragón se manifiesta bajo las dos formas consabidas, la propia y la de transición, siempre con sobriedad y solidez, salvo raras excepciones. El tipo del siglo XI ha de buscarse en el Norte de la provincia de Huesca; el de transición, en la de Zaragoza, y en ambas sobresalen los vetustos monasterios y las catedrales antiguas. Los monasterios del siglo XI (hoy iglesias rurales) se distinguen por su sencillez, dada la condición de los tiempos en que se fundaron y la posición montañosa que ocupan; los que pertenecen á los siglos XII y XIII se caracterizan por su sobriedad, por ser obra de cistercienses: sólo en algunas

iglesias del siglo XII y en la Catedral de Tarazona pueden buscarse primores del estilo. No obstante, es común la bóveda de medio cañón, aun en iglesias antiguas, y no faltan ejemplares de cúpula esférica (en Jaca y Loarre) ni portadas magníficas (en Uncastillo y Tarazona) ni capiteles bien labrados (en casi todas). Es característico en las iglesias románicas de Aragón el relieve del

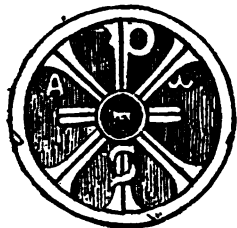


Fig. 203.—*Lábaro* de la iglesia de San Miguel de Tamarite.

Monograma de Cristo, vulgarmente llamado el *lábaro de Constantino* (fig. 203), que raras veces falta en el tímpano de la puerta ó encima de ella (1). En las iglesias del siglo XI apenas hay otros adornos que los arquitos románicos y el ajedrezado ó los billetes en fajas corridas y al derredor de la portada, lo cual también se advierte en algunas del siglo XII; en unas y

otras existen los capiteles de variadas labores, las portadas de arcos decrecientes y la torre cuadrada.

Las más notables iglesias son: en la provincia de Huesca, la antigua Catedral de Roda (hoy parroquia de la villa y algo desfigurada), los antiguos monasterios de Alahón (hoy pueblo de Sopeira), S. Pedro de Tabernas, Orema (hoy Urmella), Sta. Cruz de la Serós (probablemente del siglo X) y S. Juan de la Peña, las cuales iglesias, todas del siglo XI, están abiertas al culto como Parroquias ó Santuarios (2); también del mismo siglo, románica y muzárabe, parece ser la iglesia de S. Miguel en Tamarite, pequeña y sencilla, y la de S. Pedro de Loarre.

(1) En algunos pueblos de España existen iglesias con este símbolo, y se atribuyen falsamente á la época de Constantino, por la idea del *lábaro*, ó á la visigótica, por querer ver en él una protesta de fe contra el arrianismo.

(2) Además, el célebre monasterio de S. Victorián (cerca de Ainsa), que era el principal de Aragón, cuya iglesia servía de Panteón para los primeros Reyes: las reliquias del Santo se lleva-

La Catedral de Jaca, si bien conserva su tipo románico desde el 1063 en que fué consagrada, sufrió modificaciones ojivales y platerescas en el siglo xvi y se cubrió con hermosa bóveda de crucería. Del siglo xii se conservan la iglesia de Fraga, que es de transición; la de Pertusa, aunque desfigurada; la de Santa María la Blanca en Berbegal, que es de principios del siglo; la iglesia parroquial de Tamarite, hermosa Colegiata; la de Aínsa, ídem; la de Castro, la de religiosas cistercienses de Casbas, el famoso Monasterio de Sijena con su portada de trece archivoltas sencillas, y las de la capital, que se llaman San Pedro el Viejo (principios del xii) San Juan y San Miguel, además del santurio de Nuestra Señora de Salas en su fachada. Á mediados del xiii se edificó la notable iglesia de San Miguel de Foces en Ibieca, típico ejemplar románico de transición gótica, en el cual parecen señalarse los términos de ambas arquitecturas.

En la provincia de Zaragoza están la parroquia de Santa María de Uncastillo con bellísima portada, que lleva monstruos entre sus archivoltas y acabadas labores en sus columnas; la Catedral de Tarazona con bóvedas ojivales; las iglesias de Daroca, San Juan, Santo Domingo y San Miguel, todas del siglo xii. Y del mismo siglo con parte del xiii son los más bellos monasterios de Aragón: Veruela, Piedra y Rueda, con algunos elementos góticos, y los dos últimos más bien de verdadera transición ojival, como ya pertenecientes por entero al siglo xiii.

En la provincia de Teruel apenas hay edificios románicos; lo es la iglesia de la Magdalena en Alcañiz, de últimos del siglo doce.

Los claustros notables se reducen al severo y sombrío de Roda, al sencillo y grave de San Pedro en Huesca, al hermoso románico-ogival de Rueda, al ogival más que románico de Veruela (del tiempo de sus iglesias) y á varios restos de otros, como el de la Catedral de Huesca y San Juan de la Peña del siglo

ban en una arquita en las batallas, como Arca del Testamento. Posteriores reconstrucciones han transformado en churrigeresca la iglesia románica del siglo xi. También fué muy celebrado el de Montearagón, junto á Huesca, hoy convertido en ruinas.

xI. Algunas torres no carecen de importancia, como la de Uncastillo; es notable la de Fraga por señalar en sus alturas las vicisitudes del arte: románica en el primer cuerpo, ojival en el segundo y del Renacimiento en el tercero. El cimborio de la Cat. de Tarazona aparece como una gran torre con pináculos.

154. Navarra.—El arte románico en Navarra es verdaderamente espléndido, sin dejar de ser sólido y grave. Sus próximas relaciones con Francia, y, sobre todo, sus monasterios benedictinos, lo elevaron á la altura que aún hoy puede admirarse en las fachadas de sus iglesias; y por más que lo brillante de la arquitectura navarra no sea anterior á la segunda mitad del siglo XII, el impulso fué ya dado por Alfonso I *el Batallador*, que unía en sí las coronas de Aragón y Navarra.

Del siglo XI apenas se conserva edificio alguno digno de notarse, si no es la parte principal de la iglesia del monasterio de Leyre, la de San Miguel *in Excelsis* y la del pueblo de Gazolaz, y aun la hermosa portada que la primera ostenta, es románica del siglo XIII. Pero en cambio, el estilo románico florido desplegó su magnificencia durante la segunda mitad del siglo XII y primera del XIII, sobre todo en las iglesias de Pamplona, Estella, Puentelarreina, Tudela, Sangüesa, como se descubre en sus fachadas, en las cuales brilla la estatuaria con los bellísimos adornos de las grandiosas archivoltas; el arco de la puerta lleva hermosos caireles sobre el timpano, el cual falta á veces: tal es el modelo que nos ofrecen las iglesias del Poitou y Saintonge en Francia.

Navarra conserva de este tipo la portada antigua de la Catedral de Pamplona; la de Santiago, en Puentelarreina; la de San Pedro *la Rúa*, en Estella, y San Pedro de Olite. Grande arco abocinado con estatuitas en las archivoltas se admira en las portadas referidas de Pamplona, Puentelarreina y Estella, en la de San Miguel de esta última, en la antigua Catedral de Tudela (fig. 198) y en la de la Magdalena de la misma ciudad. Llevan estatuaria en la fachada las iglesias de San Miguel de

Estella y Santa María la Real de Sangüesa, que son de transición, y la de San Saturnino de Artajona, que, si bien es ojival, fué antes románica, perteneciendo á esta época las estatuas adheridas á su fachada gótica. Son además notables las iglesias que aún están en pie de las que pertenecieron á monasterios antiguos, como el de Hirache (tipo de transición ojival), de la Oliva, Iranzu y Fitero. Y entre románicas y ojivales se alzan las iglesias de San Cernín de Pamplona, Santiago de Sangüesa, San Pedro de Puentealarreina, San Pedro de Artajona, además de las citadas como de transición y alguna otra.

De planta octogonal, por haber sido iglesias de Caballeros Templarios, son las de Ntra. Sra. de Eunate en Muruzábal, otra en Puentealarreina y otra cerca de Los Arcos, románicas del siglo XII y de poco ornato. Románico-ojivales son los claustros de la antigua Catedral de Tudela, con una portada de la misma, y los de Santa María de Fitero, sin que haya en Navarra otros claustros dignos de mención en este periodo. Como ya insinuamos arriba (núm. 149), se distinguen las construcciones debidas á los cistercienses (pues lo eran los monasterios de la Oliva, Fitero, etc.), por su sobriedad en adornos, guardando exactitud y perfección en las líneas. Como edificio civil románico del siglo XII, se halla el Palacio de los duques de Granada de Ega, que hoy es un penal de Estella.

155. La Rioja.—Comprende esta región la provincia de Logroño y gran parte de la de Álava, que por lo mismo se denomina *Rioja Alavesa*. Por los escasos monumentos que de los siglos XI y XII han llegado hasta nosotros, puede conjeturarse que el arte románico de esta región debió ser típico y ejemplar como el más adelantado de nuestra Península. El haber pertenecido este país en distintas ocasiones á Navarra, hasta el punto de fijar sus Reyes la corte en la ciudad de Nájera, sita en el corazón de la Rioja alta, nos hace presumir que participaría en mucho del estilo de aquel reino; y el haber sido antes regada con los sudores de los dos grandes Santos arquitectos, Santo Domingo de la Calzada y San Juan de Ortega, en los siglos XI y XII, con la circuns-

tancia de servir de paso á los peregrinos que se dirigían á Compostela por la vía llamada *camino francés* (1), nos autoriza para tener por cierto que al arte románico de la Rioja le corresponde el caracter fijado arriba. Conocida es, además, la celebridad que obtuvieron en los siglos X y XI los monasterios de S. Millán y de Albelda, los cuales fueron centros de cultura artística y literaria.

El monumento más importante es la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, cuya parte absidal inferior es de últimos del siglo XI con todos los caracteres propios del estilo (figuras 184 y 186), obra del mismo Santo Fundador de la ciudad;



Fig. 204.—Basilica de Armentia (Álava).

lo demás de la iglesia (salvo el crucero y la capilla mayor, que son ojivales del tercer período), corresponde al románico de transición ojival; pero tan perfecto, que puede calificarse de ojival primario, no obstante de haber empezado su fábrica en 1158, terminándose en el mismo siglo (2). Y de estilo románico florido, con hermosas portaditas adornadas con *bestiarios*, quedan en pie las iglesias de Arce, Castilseco, Ochánduri,

(1) *Santo Domingo de la Calzada: Recuerdos históricos*, por D. Ignacio ALONSO (Haro, 1890), 2.^a edic., pág. 37.

(2) ALONSO, obra cit., págs. 80, 81, 100.—GONZÁLEZ TEJADA (D. José), *El Abraham de la Rioja* (Madrid, 1701), pág. 192.

Cerezo y Canales de la Sierra: en Bañares y en Cuzcurrita de Río Tirón se conservan dos ermitas de la Virgen, con sus respectivas portadas románicas de transición ojival muy típicas. Hay, además, buenos restos del mismo estilo en Villaseca, Tirgo y Sta. M.^a del Palacio en Logroño, con otras ruinas.

En la provincia de Álava se cuenta románica del siglo **xi** al **xii** la *Basilica de Armentia* (fig. 204) muy sencilla, y del siglo **xii** con estilo florido el santuario de Nuestra Señora de Estíbariz. Y no hay que buscar otros monumentos románicos, ni anteriores á ellos, en todas las provincias vascongadas.

156. Santander.—Sin duda, que habría muchas iglesias románicas del siglo **xi** en el Norte de Castilla, dada su antigüedad en la Reconquista; pero son rarísimas las que se hallan de construcción anterior á la segunda mitad del siglo **xii**. Las de esta última época ofrecen un aspecto sencillo y más bien escaso que abundante de ornamentación, fuera de los capiteles, en los cuales puede verse toda clase ornato propio del estilo. Es muy común, y se halla repetido como adorno, el ajedrezado en las impostas y cornisas y en una franja que voltea sobre el arco abocinado de las ventanas y portales: éstos se hallan constituidos por archivoltas cilíndricas ó baquetones en arco redondo. Hay otro tipo de iglesias en esta provincia, pertenecientes ya al siglo **xiii**, y es el de transición ojival, que sólo se diferencia del anterior en los arcos apuntados de la entrada y otros interiores, y en la mayor perfección de las labores de escultura.

Del primer tipo son la iglesia de Santa Cruz en Castañeda, la de Santillana con sus tres ábsides y su claustro, la de Ojedo con techumbre de madera y la de San Pedro de Cervatos. En el segundo tipo entran, con más ó menos modificaciones posteriores, la iglesia de Santa María del Puerto en Santofña, parte de la de San Vicente de la Barquera, la de Santa María de Piasca (que era célebre monasterio), la del monasterio de Santo Toribio de Liébana (cerca de la villa de Potes),

Ja de Santa María del Yermo en Cochicillos, la torre de Cervatos y la cripta de la Catedral de Santander. En la misma iglesia Catedral, que es gótica del siglo XIII, obsérvanse también influjos del estilo románico, sobre todo en las columnas. La mayor parte de las iglesias en las villas marítimas del Cantábrico empezaron á últimos del siglo XII, alcanzando el dominio del estilo románico en la región hasta la segunda mitad del XIII. En el uso frecuente de ajedrezados y en la factura de algunos capiteles nótese cierta semejanza con las iglesias de Aragón: en la colegiata de Castañeda hay capiteles idénticos al de la fig. 192.

157. Asturias.—El arte que tan gallardas muestras dió de su habilidad en el primer Reino de la Reconquista durante el siglo IX (núm. 141), se estacionó y aun atrasó andando el décimo siglo, no produciendo sino obras mezquinas é irregulares; sin embargo, en algunas, como San Salvador de Fuentes y el monasterio de Corias (éste ya del siglo XI), se vislumbra una reacción favorable y se observan algunos elementos bizantinos de los que constituyen el estilo románico. Hasta fines del siglo XI no penetró éste con decisión en Asturias; pero una vez domiciliado allí, no dió lugar á ninguna otra forma hasta mediados del siglo XIV, en que se fué haciendo gótica la Catedral románica. Se distinguen también aquí las dos formas de estilo románico, propio y de transición: la primera es bastante escasa en adornos, fuera de los capiteles, siendo comunes los ajedrezados y dientes de sierra; no faltan los ábsides semicirculares, á veces rectangulares, y éstos se hallan decorados generalmente con arcos de resalto, columnas é impostas ajedrezadas; la portada tiene arcos redondos en degradación y á veces relieves en el tímpano: la segunda forma consta de arcos ojivales, por lo menos en la portada, y de mayor exornación en las archivoltas, aunque raras veces puede calificarse de espléndida y variada, como en otras regiones. La primera forma es propia del siglo XII; la

segunda, de los últimos años del mismo y de todo el siglo siguiente hasta gran parte del catorce.

Pertenece a la primera, como interesantes iglesias, la de San Pedro de Villanueva (notables sus capiteles historiados, por representar la trágica historia de D. Favila), San Juan de Priorio, Santa Eulalia de Ujo, Santa María de Narzana, Santa Eulalia de Lloraza, la iglesia antigua de Villamayor y la de Valdebarcelona. Además, con algunas modificaciones, las iglesias de San Salvador de Cornellana, San Bartolomé de Nava, San Salvador de Celorio, etc. También, aunque bastante ricas de ornato, la Cámara Santa de Oviedo y los claustros de Villanueva. De la segunda son la Colegiata de Arvás y la iglesia de San Juan de Amandi, elegantemente decorada, que datan del siglo XII; la de Santa María de Valdediós y Santa María de Villaviciosa, Santo Tomás de Sabugo y San Nicolás de Avilés (con modificaciones ojivales), del siglo XIII, y la de San Francisco de Avilés, del XIV.

158. **Galicia.**—Tiene particular fisonomía el arte románico en las cuatro provincias gallegas, pudiendo muy bien constituirse con sus iglesias principales un grupo regional distinto. Son escasísimos los monumentos arquitectónicos del siglo XI; pero se encuentran muy repetidos los románicos del XII, ya con algunos arcos ojivos, ya sin ellos. Todas sus Catedrales y aun sus principales iglesias son románicas, y casi todas las iglesias ojivales ofrecen un sello románico, no difícil de descubrir en cada una: delante de la entrada hay hermoso pórtico en todas las iglesias principales. La bóveda más en uso es la de medio cañón para las naves de la iglesia, bien que las naves laterales llevan en varias ocasiones bóvedas por arista y de cuarto de cañón; son frecuentes los ábsides semicirculares con su cascarón, y los contrafuertes. Las portadas, con su arco abocinado, pocas veces tienen ornamentación espléndida: ésta consiste, á los principios del siglo XII, en billetes ó ajedrezados, cabezas de clavo, bezantes, postas y estrellas;

después se añaden, como típico de Galicia, las hojas grandes imitando á la col, las rosas ó florones y los relieves fantásticos: lo mismo sucede en las impostas. Los capiteles, sin salir del tipo románico, guardan casi siempre cierta idea del corintio ó compuesto. Los relieves iconísticos representan más comúnmente el sacrificio de Abraham ó la Adoración de los Magos en los tímpanos. Encima del arco del presbiterio se ve constantemente el *Agnus Dei* cargado con la cruz. Hay bellísimos y variados rosetones.

Son notables las siguientes iglesias. En la provincia de la Coruña sobresalen la Catedral de Santiago con su celebérrimo y grandioso *Pórtico de la Gloria* (á fines del siglo XII) decorado con numerosas y magníficas estatuas; notable el edificio por su elevación y grandiosidad, impropias de la época (1074-1128), aunque modificado exteriormente por el Renacimiento; su planta es de grande cruz latina con tres naves á lo largo, deambulatorio, tres naves en el crucero y nueve ábsides menores: en la misma ciudad se hallan las iglesias de S. Félix, Sta. Susana, Sta. María la Real, con las portadas de Sta. María Salomé y de la Corticela (antiguo monasterio del siglo XI); además, la parroquia de Santiago y parte de Sta. María del Campo en la ciudad de La Coruña, S. Tirso de Oseiro, Santa María de Cambre, S. Manuel de Piñeiro, con otras muchas por la Ría de Arosa, como la de Arañas, Villajuán, etc.

En la provincia de Lugo, la Catedral, que tiene muchos elementos ojivales, por haberse terminado en el siglo XIII, y varias reformas exteriores del Renacimiento; la de Mondoñedo, como la anterior, Sta. Marina de Sarria, y varias iglesias en Betanzos.

En la provincia de Orense, la Catedral, que es tipo de transición y sigue en importancia arqueológica á la de Santiago, una puerta de la iglesia de la Trinidad en la misma ciudad y la iglesia de S. Esteban de Ribas en Sil (antiguo monasterio de los siglos XI y XII), que tiene en el interior del edificio esculturas toscas atribuídas al siglo noveno.

En Pontevedra, la Catedral de Tuy desde principios del si-

glo XII, con adiciones ojivales del XV; la colegiata de Bayona, del siglo XIII, y tres iglesias en Rivadavia, dos de ellas bellísimas.

159. León. — En la provincia de León se hallan iglesias románicas en gran número, procedentes en su mayor parte de antiguos monasterios benedictinos de los siglos X, XI y XII; casi todas son del tipo románico del siglo XI, y pocas las que se puedan adjudicar al de transición. Varias conservan techos de madera, y otras presentan indicios de haberlo tenido. El adorno más común consiste en los ajedrezados y billetes, siendo los demás escasos. Tienen especial tipo las iglesias de Sahagún, constituido por el aparejo de ladrillo, que forma grandes y numerosos arcos de resalto en lo exterior de los ábsides, y por la torre ancha, cuadrada y abierta en muchos vanos. Pertenecen á este grupo las de San



Fig. 205. — Ábsides y torre de San Lorenzo en Sahagún.

Tirso, Santiago, la Trinidad y San Lorenzo (con varios arcos interiores en ojiva y exteriores en herradura), y algunos restos en las ruinas del célebre monasterio de Sahagún.

Del tipo ordinario son notables las iglesias de la comarca denominada *El Vierzo*, que eran de antiguos monasterios, como San Pedro de Montes y Santiago de Peñalba (que se atribuyen al siglo X) entre otros muchos de aquella región, hoy convertidas en humildes parroquias; asimismo, las iglesias de Santiago (con excelente portada), San Juan y San Francisco (ésta del siglo XIII) en Villafranca del Vierzo; las de San Esteban, San Miguel y San Pedro, en Corullón; las de Valencia de Don Juan (antigua Coyanza); la de Santa María de Sandoval, etc. De

tipo más elegante que ellas es San Isidoro de León (fig. 189), cuya cripta fué panteón regio, y algunos restos de la antigua abadía de Carracedo. Románica sencilla de transición es la del monasterio de Santa María de Gradefes.

160. Palencia.—El estilo románico del siglo XII y el de transición del XII al XIII forman el tipo general de las iglesias parroquiales y de las ermitas de esta provincia, con pocas excepciones. En la capital sólo se conservan restos románicos, además de la notable parroquia de San Miguel, que es de transición ojival, como edificada en los últimos del siglo XII y principios del XIII. En la provincia hay buenos modelos de todas las variaciones del estilo desde mediados del siglo XI hasta dentro del siglo XIII (1).

Corresponden al primero la iglesia del castillo de Támara, la de S. Martín de Frómista, las de S. Facundo y la Asunción de Arconada, ~~y la de Santa María en Carrión de los Condes~~. Del siglo XII se cuentan el monasterio de S. Isidoro de Dueñas, como tipo sencillo, y la iglesia de Santiago en Carrión de los Condes con muy hermosa portada, que lleva notable imaginería, como tipo elegante. La iglesia de Santa Cecilia en Aguilar de Campó es románica de transición, lo mismo que los restos de la iglesia y claustro de Santa María la Real en la misma villa. También como de transición pueden citarse las parroquias de Villamurriel (con elementos arábigos), la de Moarbes con preciosa imaginería sobre la portada, semejando un frontal románico, parecido al de Carrión de los Condes; la colegiata de Osillos, las iglesias de Santa Cruz de la Zarza, de Amusco (dos portadas), Santoyo, Dueñas, Villalcázar de Sirga, Santa María de Carrión de los Condes, la de Torremormojón y la de San Miguel de Palencia, si bien varias de ellas han recibido retoques ojivales. Digno es de mención especial el precioso claustro de San Andrés del Arroyo.

(1) Véanse los artículos sobre *los antiguos Campos Góticos*, por D. Francisco Simón y Nieto, en el tomo 2.º del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid, 1894-95).

161. Valladolid.—Los monumentos románicos de esta provincia ofrecen en su mayor parte un tinte arábigo-ojival que los caracteriza. Casi todos son del siglo XII y del tipo de transición ojival con elementos arábigos en los arcos y techumbre: más bien pueden llamarse mudéjares. Se distinguen los de Olmedo por su aparejo de ladrillo, que los aproxima á los de Sahagún y Cuéllar. Las iglesias que pertenecieron al siglo XI han sufrido tales modificaciones, que apenas quedan restos de su primitivo origen.

Son notables: en Olmedo, las iglesias de S. Julián, S. Miguel y S. Andrés de principios del siglo XIII; además, aunque reformadas, Sta. María y S. Juan, y la ermita de Sta. Cruz. En Bamba, la iglesia de los Sanjuanistas, y no lejos el monasterio de la Espina; en Rioseco, la iglesia de Santiago tiene buenos ábsides románicos, y la de S. Miguel con el tipo del siglo XI es de mediados del XII; en Villalón, la iglesia de San Miguel con su torre; en Mayorga, patria de Sto. Toribio de Mogrovejo, hay seis iglesias del mismo estilo con fuertes resabios arábigo-ojivales, con pórtico y torres; en Arroyo, su parroquia, pequeña y bonita, es del siglo XII; en la misma Valladolid, Sta. María la Antigua y Sta. María la Mayor (junto á la Catedral) traen su origen del siglo XI, pero actualmente son de transición; la primera conserva mucho de su primer estilo, con su vetusto campanario; la segunda fué reedificada á principios del siglo XIII.

162. Zamora.—Arraigó notablemente en esta provincia leonesa el estilo románico, hasta llegar al exclusivismo casi completo, y se presenta con un tipo muy singular en las iglesias de Toro y Zamora. En dichas poblaciones y en Benavente se halla concentrado casi todo el arte de la provincia, el cual data de mediados del siglo XII y se extiende hasta muy adentro del siguiente. En las iglesias de importancia consiste el tipo zamorano en esbeltos edificios con atrevida cúpula bizantina y soberbio cimborio, adornado en lo exterior con

arquiería ó galerías simuladas; la portada ofrece series de arcos más ó menos cairelados ó festonados y con adornos de elegantes hojas, en todo lo cual se advierte predominio de los elementos bizantinos y orientales: en las iglesias menores hay menos ornamentación y no existe el referido cimborio. Casi todas son de verdadera transición ojival, con bóvedas de arco apuntado, bien que en las iglesias de menos importancia es frecuente el uso de los techos de madera.

En Zamora se cuentan la Catedral, la Magdalena con lujo semi-oriental en la portada, San Vicente (lo mismo), San Isidoro, San Juan, San Antolín, San Esteban, Santo Tomé, Santiago, etc.: cada arrabal tiene su parroquia románica, lo mismo que las de la ciudad; y, excepción hecha de las iglesias de conventos, las demás, que son muchas en número, pertenecen al estilo románico, ó conservan restos del mismo. Rival de Zamora es Toro con su famosa Colegiata, más graciosa que la Catedral de Zamora y de transición como ella. á la cual siguen, aunque en grado muy inferior, las muchas iglesias de la ciudad referida. Sólo en Toro había 40 parroquias en el siglo xiv, además de los conventos. En Benavente se hallan románicas de transición las iglesias de Santa María del Azogue, San Juan del Mercado, San Andrés, San Nicolás, y Ntra. Señora de Renueva, aunque llevan algunas reformas.

163. Salamanca.—El estilo románico de esta provincia se contrae al siglo xii y se desarrolla profusamente en la capital, en Ciudad-Rodrigo y en Alba de Tormes: fuera de ellas hay poco notable. El tipo es vario, y casi todas sus iglesias tienen modificaciones y restauraciones que desdican de su primer estilo.

Recorriendo las tres ciudades referidas, hallamos en Salamanca la Catedral vieja, inaugurada en 1160, aunque no terminada hasta últimos del siglo xiii, magnífico modelo románico de transición, alzándose en él la esbelta ojiva sobre columnas y capiteles románicos. Repoblada la ciudad desde principios del siglo xii, construyeron en ella los diferentes pueblos

advenedizos iglesias románicas, según sus gustos particulares, llegando hasta 50 las parroquias levantadas casi á la vez. Entre ellas, hay todavía cinco de las erigidas por los zamoranos de Toro con su propio estilo, y son románicas la de San Martín, San Julián, Santa Eulalia y San Cristóbal. Además, se cuentan allí románicas la de Santiago, Santo Tomás Cantuariense, San Juan de Bárbalos, San Mateo y San Marcos. En Ciudad-Rodrigo está la Catedral, del último tercio del siglo xi, con estatuas en la fachada, y su claustro, románico en parte; San Isidoro, también románico del xii. En Alba de Tormes, San Miguel, Santiago y San Juan. En Ledesma hay buenos restos románicos del xii en la iglesia de Santa Elena.

164. **Avila.**—Tierra clásica del estilo románico es Avila, y más tal vez que otra alguna de las ciudades castellanas; aunque en la provincia, fuera de la capital, no se conservan edificios notables de este período. Sobresalen, como de primer orden, la Catedral y la basílica de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta, ambas del siglo xii y continuadas en el xiii, que han resultado románicas de transición, por más que en algunos trozos sean románicas con propiedad (fig. 202), y en otros, ojivales típicas. Lo más románico de la primera es el ábside, que á primera vista ofrece aspecto de fortaleza medioeval; en la segunda, su riquísima portada con estatuas á los lados.

Otras iglesias de la ciudad tienen su mérito artístico como tipos del siglo xii de forma sencilla, y son San Pedro, San Andrés, San Nicolás, San Sebastián ó San Segundo (todas de tres naves, y la última, acaso del siglo xi); San Esteban, de primeros del xiii, San Martín con su torre mudéjar, y Santo Domingo de Silos, del xiii. En la provincia se hallan restos románicos, principalmente en dos iglesias de Madrigal, y en las de Arévalo, las cuales son construcciones de ladrillo á semejanza de las de Sahagún; es también románica de primeros del siglo xiii la iglesia del pueblo Gómez Román.

165. **Segovia.**—En la ciudad y provincia de Segovia

se conservan numerosas iglesias románicas desde la segunda mitad del siglo XI hasta primeros del XIII, las cuales, por lo común, son hermosos y acabados modelos del estilo, no por la grandeza y suntuosidad de los edificios, sino por sus bellas proporciones, ornamentación regular y elegante disposición del conjunto. Las de la capital ofrecen un tipo singular y propio de ella en lo que no se ha destruido ó modificado con el transcurso de los siglos, y acusan grandes influencias orientales: consiste en el pórtico de columnas y arcadas que las rodea por de fuera, extendiéndose ante alguna ó algunas de sus alas, sin limitarse á la sola puerta; en el triple ábside y hermosa torre que de ordinario las acompaña, ofreciendo todas el mismo aspecto.

Pasaban de 30 las parroquias de la ciudad en el siglo XII, correspondiendo 16 á las afueras ó arrabales. Subsisten aún casi todas las 14 iglesias que estaban dentro de los muros, bien que algunas han sido profanadas y otras alteradas en su estilo. Sobresalen como artísticas las iglesias de San Martín, San Millán, San Lorenzo y San Esteban; siguen algo inferiores la Trinidad, San Marcos, San Sebastián, con varios restos de otras. Es notable la iglesia de la Vera-Cruz en las afueras, rotunda interiormente y poligonal en lo exterior, con tres ábsides y dos portaditas: era de Caballeros Templarios. Y famosa la torre de San Esteban (fig. 199), reina de las torres bizantinas de España. En la provincia existen, además, como notables las siguientes: en Navas de Riofrío, la iglesia parroquial, cuya bella portada se remonta á principios del siglo XII; en Turégano, la de San Miguel dentro del castillo, de transición á principios del siglo XIII; en Sepúlveda, la iglesia y torre del Salvador, del siglo XI, y Santa María de la Peña del XII con hermosos relieves iconísticos en la portada; en Cuéllar todas sus iglesias, que no hayan sido de conventos, son románicas más ó menos transformadas, y principalmente San Esteban, San Basilio, San Miguel, Santo Tomás, San Andrés y Santa María (figura 206); en Fuentidueña, su parroquia de San Miguel; en Sacramenia, las iglesias de San

Martín y Santa Marina, y el monasterio de Santa María la Real, que es de transición. Algunas de las citadas iglesias llevan en el dintel el monograma de Cristo, y otras tienen de madera la techumbre. Las iglesias de Cuéllar constituyen un estilo especial, que hemos definido al hablar de las iglesias de Sahagún: como éstas, son de ladrillo y tienen ábsides, que en las de Cuéllar son poligonales de muchas caras (1).

166. Burgos.—La importancia artística de la ciudad de Burgos y su provincia no está hoy en el estilo románico, y son escasos los monumentos que de él se conservan; con todo, revisten ellos gran interés para el estilo de transición, pues lo reflejan dignamente: tal es su principal carácter.

Fué célebre desde el siglo x el monasterio de San Pedro de Arlanza, reconstruido al terminar el siglo xi, y del cual sólo quedan ruinas; del xi y xii data el monasterio de Santo Domingo de Silos, cuyo claustro románico se conserva todavía rico en adornos y variado en capiteles (fig. 187), constituyendo una obra maestra del estilo (su iglesia actual es moderna); además hay algunos restos preciosos del mismo en otros lugares de la provincia, sobre todo en el antiguo monasterio de Oña. Del período de transición están la iglesia de San Juan B. en Oña, por lo menos la portada; la del antiguo monasterio de San Juan de Ortega en el pueblo de su nombre: la iglesia de San Nicolás en Miranda de Ebro, y, sobre todo, el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas en las afueras de Burgos. Los *claustrillos* de este monasterio son un



Fig. 206.—Iglesia y torre de Sta. M.^a de Cuéllar

(1) Véase el artículo de D. Enrique Serrano Fatigati sobre el arte de ladrillo en el n.º 17 de *La Ilustración Española y Americana*, año 1904.

primor (fig. 191), y en los claustros é iglesia se ven aliados el estilo románico, el ojival y el mudéjar de una manera excepcional y propia. Restos hay del siglo XII de menos importancia en el monasterio de San Cristóbal en Ibeas, é interesantes en la abadía de San Quirce y en la iglesia del Hospital del Rey en Burgos.

167. Soria.—No escasean en la ciudad ni en la provincia las iglesias románicas; pero son del siglo XII y de forma sencilla con regulares adornos; algunas pocas admiten arcos ojivales, constituyendo el estilo de transición en su propia forma, aunque también sencilla.

En la capital se hallan las ruinas de S. Juan de Duero, convento que fué de Caballeros sanjuanistas, y las de la iglesia de S. Nicolás, ambos monumentos nacionales; la Colegiata de S. Pedro con su bello claustro románico, y restos del mismo estilo en la iglesia; la de Sto. Tomé ó Sto. Domingo, cuya fachada es modelo (fig. 197), la del Salvador, etc., todas del siglo XII; y del mismo estilo románico, pero del siglo XIII, la de S. Juan de Rabanera. También hay varias ermitas en las afueras de la ciudad, la cual reunía en la Edad Media 37 parroquias dentro y 40 ermitas afuera. En Burgo de Osma está la Catedral del siglo XIII, de estilo románico ojival; en S. Esteban de Gormaz, la de Sta. Eulalia y dos iglesias más, también románicas; en Almazán, la de S. Miguel, que es de los mejores tipos románicos de la provincia; en Medinaceli, la de S. Román, que es románico-mudéjar con dos naves; en Ágreda hay seis iglesias románicas, sobresaliendo la de Ntra. Sra. de la Peña y la de S. Miguel; en S. Pedro Manrique está su iglesia parroquial del mismo estilo, y en el pueblo de Sta. Maria de Huerta hay un claustro románico de transición bueno.

168. Castilla la Nueva.—En toda esta región, tan vasta como noble, apenas se encuentra el estilo románico propio, si no es en algunas humildes parroquias, y con formas muy sencillas del siglo XII; pero hay algunos excelentes modelos de la época de transición gótica, justamente celebrados, construidos en la segunda mitad del siglo XII ó á primeros del XIII.

Brilla, ante todo, Sigüenza, en la provincia de Guadalajara, con su grave Catedral (1), flanqueada por sus dos torres con almenas (fig. 201), y con su Palacio-Alcázar del Obispo, que lleva torreones almenados y barbacanas, y sus dos iglesias de Santiago y S. Vicente, románicas de transición; además, en la misma provincia, se cuentan la iglesia de S. Martín en Molina de Aragón, también románica y con el *lábaro* sobre la puerta; en Cifuentes, otra iglesia románica de transición, y tres en Brihuega (Sta. María de la Peña, S. Miguel y S. Juan, aunque éstas llevan muchas restauraciones posteriores), ya del siglo XIII, con algunos otros recuerdos en la provincia. En Cuenca está la Catedral, de transición, con bastantes elementos ojivales y del Renacimiento (fig. 207); hay además algunos restos



Fig.—207.—Catedral de Cuenca.

en otras iglesias. En Toledo se observan influencias románicas en varias de sus iglesias de estilo árabe ó mudéjar. En Ciudad-Real se hallan la Catedral y la iglesia de S. Pedro, ojivales, con resabios románicos en sus portadas, y ruinas del mis-

(1) De este precioso monumento, acabado tipo de transición ojival, dice Mr. Street que es *genuinamente español*.—V. la obra *Some account of gothic architecture in Spain* (Londres, 1865).

mo estilo en la de Calatrava. En Talamanca, de la provincia de Madrid, hay también restos de este período en alguna iglesia.

169. Las demás regiones. —Las demás regiones de España no comprendidas en los números precedentes, como salidas del yugo sarraceno después del siglo XII, no contienen monumentos románicos sino por reminiscencia de las tradiciones aportadas á las ciudades, que se iban repoblando por españoles venidos á ellas del Norte y centro de la Península. Así, por ejemplo, existe en la Catedral gótica de Valencia una bellísima portada románica, muy parecida á otras dos de la Catedral antigua de Lérida, y son del siglo XIII; en Sagunto, en San Mateo y en Liria, de la misma provincia, hay portadas románicas en sus iglesias ojivales (la de Sagunto en la iglesia del Salvador); en Alcántara (Cáceres) la iglesia de Santa María es románica de transición de la segunda mitad del siglo XIII; en Valencia de Alcántara, la parroquia de Roque-Amador, del siglo XII, muy desfigurada, y en la villa de Brozas otra de tipo sencillísimo y de la misma época; en Sevilla y Córdoba existen varias iglesias ojivales, edificadas á raíz de la conquista, con recuerdos bizantinos ó románicos en alguna puerta, ó con resabios en los capiteles y en el exornó: así es de notar especialmente en Santa Ana, Santa Marina, San Julián y San Juan B. de Sevilla, y algo en San Lorenzo, San Andrés, la Magdalena y Sta. Marina de Córdoba.

Y poco más se hallará en estas provincias del estilo cuya descripción terminamos con este párrafo, y que tan elocuentes pruebas nos ofrece del espíritu religioso de nuestros mayores en la época gloriosa de la Reconquista.

Fuentes.—Las obras *Museo Español de Antigüedades y*

Monumentos arquitectónicos de España, citadas arriba (página 204); las indicadas en las notas de este capítulo y otras de los precedentes, como ~~SÁVEDA~~, ~~GUDIOL~~, ~~LAMPÉREZ~~, etc. Además, la colección titulada ~~España~~, *sus monumentos y artes*, etc. (Barcelona, 1884-1891). Los autores que figuran en esta obra compleja son D. Pedro de MADRAZO (Navarra y Logroño, Córdoba, Sevilla y Cádiz), D. José M.^a QUADRADO (Aragón, Asturias, León, Valladolid, Palencia y Zamora, Salamanca, Avila y Segovia), D. Rodrigo AMADOR DE LOS RÍOS (Santander, Burgos, Murcia y Albacete, Huelva), D. Teodoro LLORENTE (Valencia), D. Vicente de la FUENTE (Castilla la Nueva), Don Nicolás RABAL (Soria), D. MANUEL MURGUÍA (Galicia), Don Antonio PIRALA (Provincias Vascongadas), D. Pablo PIFERRER (Cataluña), D. Francisco PI Y MARGALL (Granada Jaén, Málaga y Almería), D. Nicolás DÍAZ Y PÉREZ (Extremadura). También se han tenido en cuenta, entre otros más, ~~XINADER~~ (D. Ramón), *Arqueología cristiana española* (Madrid, 1870); PICATOSTE (D. Valentín), *Descripción é Historia política, eclesiástica y monumental de España* (Madrid, 1890-1900) y otras monografías y diferentes obras de arte regional, como la de D. José GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental y artística* (Sevilla, 1896), los *Estudios histórico-artísticos, relativos principalmente á Valladolid*, por D. José MARTÍ Y MONSÓ (Valladolid, 1898-1901), *Aragón histórico, pintoresco y monumental*, por D. Sebastián MONSERRAT DE BONDÍA y D. José PLEYÁN DE PORTA (Zaragoza), etc.

CAPITULO IX

ESTILO OJIVAL.

170. Noción general.—Estilo *ojival* ó *gótico* se dice el sistema arquitectónico en el cual entran como elementos principales la bóveda de crucería y el arco apuntado, que se apoyan sobre columnas delgadas ó haces de ellas y se contrarrestan con botareles y arbotantes. No es indispensable el arco apuntado; pero entra en el sistema y constituye un factor importante del mismo.

Los artistas italianos del Renacimiento (siglos xv y xvi) le dieron el nombre de *gótico*, ya por atribuir su origen á los godos, ya por creerlo irregular y bárbaro, en atención á que se aparta completamente de las reglas clásicas ó greco-romanas. Afortunadamente se ha reconocido en nuestra época el mérito de la arquitectura ojival, y vase anticuando el apodo injusto con que la denigraron los artistas novadores: el calificativo de *ojival*, con que se distingue á este género de Arquitectura, se deriva del nombre que en la Edad Media se aplicó á la bóveda de crucería ó á los nervios diagonales de la misma (fig. 69, *M*), llamándolos *ojivas* (de *augere*, aumentar el refuerzo), nombre que desde el siglo xviii se da también á los arcos apuntados (fig. 36).

171. Su origen.—Mucho se ha discutido sobre el origen del estilo en cuestión, ya se trate de la ojiva sola, ya de todo el sistema, sin que hasta la fecha hayan logrado ponerse de acuerdo los críticos sobre estos dos puntos. Lo más común es suponer que el arco apuntado ú ojival se importó de Oriente con los sarracenos y los cruzados, que lo trajeron á Europa.

Es lo cierto que ya se halla en Korsabad de Asiria, en el arte sasánida, en algunas construcciones arábigas de Egipto, y en el palacio de Ziza, obra de los sarracenos de Sicilia en el siglo IX: consta, asimismo, en la mezquita de Córdoba desde las reformas que se hicieron con motivo de las obras de ampliación bajo el Califato de Hixem II, á fines del siglo X, y en la puerta antigua de la Bisagra en Toledo, que es del siglo XI; y, en fin, se ha descubierto en el arte pelásgico (fig. 37 y pág. 145), y es visible en las bóvedas por arista, de antiguo conocidas, y usadas por los romanos.

Pero el arco apuntado no es más que un elemento de la arquitectura ojival, y ella constituye un sistema completo y razonado, cuyo origen se ha de buscar en otra parte. Los ingleses, alemanes y franceses pretenden hallar en su respectiva nación la cuna del estilo completo, y hay quienes atribuyen á los normandos la formación del estilo precursor del ojival, ó sea, del románico de transición, ó por lo menos, su decidido influjo en ambos estilos.

Sea lo que fuere, y sin meternos á discutir puntos de orgullo patrio, no cabe dudar que el estilo ojival sea la evolución natural del románico terciario, como éste lo fué del secundario, y éste, á su vez, del primitivo lombardo. El empleo constante que se hacía de las bóvedas por arista en el estilo románico del último período, y la necesidad que hubo de atender á su solidez y estabilidad, mayormente habiendo de cubrir espacios tan grandes como eran las naves de los edificios románicos del mejor tiempo, exigió la colocación de nervios ó arcos diagonales que dieran apoyo á las aristas y facilitaran á la vez la construcción de ellas. De aquí procedió naturalmente el principal elemento del estilo gótico, á saber, la bóveda ojival ó de crucería. El arbotante, que es otro de los elementos principales, tuvo su preludio en la bóveda de cuarto de cañón, usada en el estilo románico (núm. 145). La elevación, por otra parte, y la extensión que se daba á los edificios religiosos, en armonía con la idea cristiana, y la tendencia á lo maravilloso, tan propia de los siglos medioevales, exigía el empleo constante de las bóvedas y de los arcos referidos como más adecuados al espíritu de la época, y de ahí la constitu-

ción de todo el sistema ojival, pues unos elementos llaman necesariamente á otros. Tal es, en verdad, el origen del estilo que nos ocupa: y como semejantes ideas dominaban simultáneamente en las naciones católicas de Europa, y el espíritu de unión internacional y de mutuo comercio se consolidaba, sobre todo en la época de las Cruzadas; por esto se desarrolló el estilo á la vez en todas aquéllas, y á porfía los pueblos y sus jefes, bajo la dirección de los Prelados (1), rivalizaban en la construcción de magníficos templos á honra del Dios vivo.

172. Sus componentes y carácter.—La idea que preside á las construcciones ojivales cristianas, puede considerarse bajo el punto de vista religioso ó simplemente arquitectónico. En la primera consideración nos detuvimos lo bastante á nuestro caso en su lugar correspondiente (núm. 40); de la segunda conviene fijar su alcance, para ver la razón suficiente de los elementos propios del estilo que estudiamos.

El problema que trata de resolver la Arquitectura se reduce á construir con la mayor solidez y elegancia posibles, y el menor material posible, un edificio que responda á su destino de la mejor manera posible, Y

(1) Los Papas concedían á los que contribuían á estas obras las mismas indulgencias que á los Cruzados; los Obispos eran á veces arquitectos, y frecuentemente otorgaban indulgencias á los que ayudaban, de cualquier modo que fuese, á tan piadosos fines, aun cuando se tratara de edificios religiosos erigidos en otras diócesis. Tan activo y fervoroso movimiento empezó ya en el siglo XI con los gremios ó cofradías que para semejantes construcciones se organizaban.—*Historia de S. Bernardo y su siglo*, por el Padre Teodoro RATISBONNE, t.º 2.º, pág. 196 (Sevilla, 1889).—El origen de los referidos gremios hay que buscarlo en los *Collegia fabrorum* de la antigua Roma, y aun éstos debían su primera organización al antiguo Oriente, sólo que en la Edad Media los asociados eran personas libres y bien consideradas.—V. *De las Asociaciones*, Memoria por D. JOSÉ O. MESTRES (Barcelona, 1875). Los signos lapidarios ó marcas especiales que llevan las piedras de muchos edificios románicos y góticos son distintivos de los gremios y agremiados.

ningún arte como el ojival ha dado con tanto acierto la solución del problema. Á este fin, procura disminuir los empujes, concentrarlos en determinados puntos, y aplicar allí todo el esfuerzo de resistencia que los neutralice. El arco ojival tiene menos empuje hacia los lados (núm. 52); la bóveda por arista y los arcos cruceros fijan en determinados puntos los empujes verticales y horizontales (núm. 55); las columnas interiores fasciculadas resisten al peso ó empuje vertical, y los contrafuertes, que son aquí botareles y arbotantes colocados fuera para que no estorben, neutralizan el empuje horizontal, que se trasmite por entero á ellos en defini-

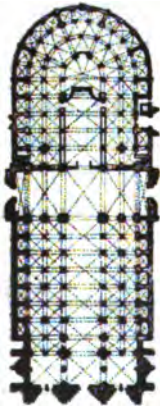


Fig. 208.—Plano de la Cat. de París, siglo XII.

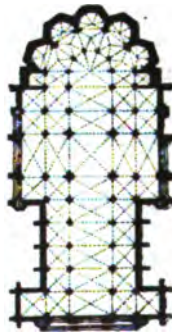


Fig. 209.—Plano de la Cat. de León, siglo XIII.

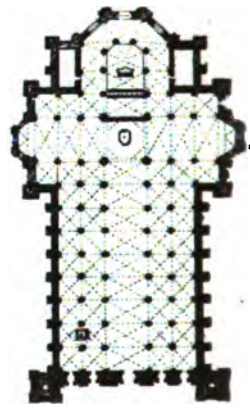


Fig. 210.—Plano de la Cat. de Milán, siglo XIV.

tiva. De aquí la posibilidad de aligerar y aun suprimir los muros, ya que no ejercen función de resistencia, y la oportunidad para abrir en ellos ventanas que den hermosa luz al recinto, y la facilidad de imprimir al edificio ese tipo aéreo, delicado y como inmaterial que le distingue: á ello contribuyen asimismo el adelgaza-

miento aparente de los arcos, por medio de baquetones ó molduras en el intradós de los mismos; la esbeltez de las columnas fasciculadas; la perspectiva de los arcos ojivales y demás líneas convergentes, que producen la impresión de lo grande, y dan al edificio mayor apariencia de lo que en realidad tiene; la magnitud y elegancia de los ajimeces y rosetones; la gentileza de los pináculos, la elevación de las torres gemelas, el despejo de las naves, y el aire místico y sublime que toma el conjunto.

Todo lo cual puede verse representado en las adjuntas figuras de otros tantos edificios ojivales, sin que sean necesarias ulteriores aclaraciones. (Véanse también las figuras 3, 5, 69, 93).

173. Su división en periodos.—Comúnmente se divide el estilo ojival en tres periodos con los nombres de *primario*, *secundario* y *terciario*, correspondientes á los



Fig. 211.—Interior de una iglesia ojival, con las bóvedas de una misma altura

siglos XIII, XIV y XV, si bien el primero abraza parte

del XII, y el tercero entra muy dentro del XVI. Al primero se le dice *robusto ó lancetado*, porque aún conserva mucho de la severidad y robustez del estilo románico, y porque sus ojivas tienen de ordinario la forma de lanceta (fig. 45); al segundo se le llama *gentil ó radiante*, por la elegancia y perfección de sus formas, constituyendo el verdadero tipo del estilo ojival, sin la dureza del primero y sin la exuberancia de adornos del último; á éste, ó sea, al terciario, se le designa con el nombre de *florido ó flamígero*, por la abundancia y hasta exageración



Fig. 212.—Sección transversal de una iglesia gótica (S. Quén en Ruán), siglo XIV, con naves de altura diferente.

de adornos que le distingue, y por la forma de llamas ó curvas entrelazadas y ondulantes que presentan sus calados. El tercer período, es de afeminación y decadencia, pues cuando los miembros arquitectónicos se sutilizan en demasía y se recargan de adornos con profusión de minuciosos detalles, pierden su pureza y sencillez artística y se apartan de su verdadero fin y objeto.

No se tenga por exclusiva la correspondencia indicada entre los mencionados estilos y los tres siglos en que se han desarrollado, pues la referida distinción sólo se fija en lo predominante de cada época. Además, la casi totalidad de los edificios levantados en el primer período, con su propio estilo y carácter, se han modificado en los siguientes, admitiendo muchos elementos propios de los mismos, sobre todo en el siglo XV.

Para distinguir los tres períodos ojivales entre sí, y conocer más al pormenor los elementos constitutivos del estilo en conjunto, ya que antes sólo se han fijado los esenciales con la idea ó carácter general del mismo,

será del caso establecer un estudio comparativo entre los componentes de unos y otros estilos parciales, observando las modificaciones principales que ofrecen.

174. Plantas.—La planta más común de la Arquitectura ojival en las grandes iglesias forma una cruz latina, con girola y capillas en el ábside, siendo éste poligonal (fig. 210): con frecuencia la parte absidal está constituida por un conjunto de pequeños ábsides en semicírculo (fig. 209). Hay otra forma bastante frecuente y de hermosa vista interior, que consiste en la supresión del crucero y disposición redondeada de la cabecera (fig. 208), de modo que ésta abrace todas las naves, las cuales dan vuelta en derredor de la capilla mayor ó presbiterio. En el siglo xiv se abren capillas junto á los muros de las naves, y en el siglo xv se introduce en España el plano rectangular ó de cabecera plana con algún pequeño ábside poligonal.

175. Basamentos.—No descansan las columnas inmediatamente sobre el pavimento, sino que se elevan sobre un zócalo poligonal, más ó menos moldurado; en el primer período los basamentos y las basas tienen alguna idea ó reminiscencia clásica y propia de la basa ática degenerada; en el segundo los basamentos son más elevados (fig. 213) y llevan nume-

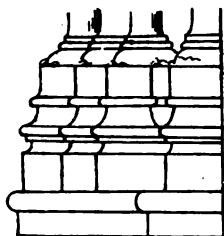


Fig. 213.—Basamento ojival, siglo xiv. Cat. de Toledo.

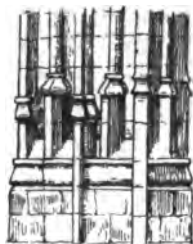


Fig. 214.—Basamento de la Cat. de Sevilla, siglo xv.

rosas molduras, distinguiéndose tantos zócalos como columnnatas agrupadas; en el tercero se destacan más los zócalos par-

ciales (fig. 214), semejando balaustres colocados en distintos planos, y elévanse á diferentes alturas las series de aquéllos.

176. Columnas.—Consisten siempre en cilindricos pilares ó en pilastras, á las cuales se adosan ó adhieren delgadas columnitas, que en los períodos 2.^o y 3.^o parecen simples baquetones aplicados á un cuerpo central: en el primer período, la sección horizontal de estos soportes presenta generalmente la forma de cruz (fig. 215 A); en el segundo, hay mayor número de columnitas (ib., B), son más delgadas y se elevan á mayor altura; en el tercero, aumenta el número de las columnitas agrupadas, con diferente magnitud en grosor, quedando entre ellas filetes de forma muy aguda, cavetos y escocias (ibid., C), y con frecuencia el plano ó sección del pilar interior es de forma octógona con caras cóncavas (ibid.); siempre y en todo caso, á cada nervio de las bóvedas corresponde su columnilla, en donde él se apea.

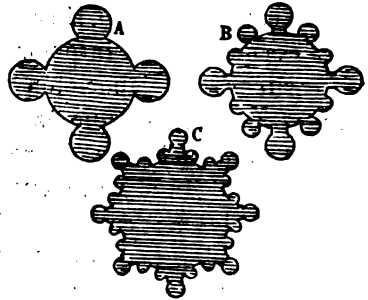
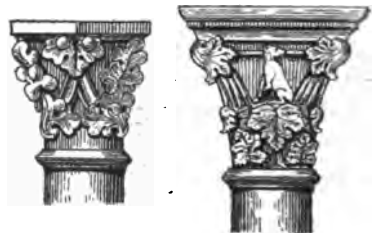


Fig. 215.—Secciones de columnas ojivales. A, siglo XIII (León); B, siglo XIV (Toledo); C, siglo XV (Sevilla).



Fig. 216.—Capitel ojival del siglo XIII. Catedral de Toledo.



Figs. 217 y 218.—Capiteles del siglo XIV. De la Catedral de Toledo.

177. Capiteles.—Están constituidos por un tambor, rodea-

do de follaje, cuyos motivos ornamentales se toman de la flora del país; en el período primario el capitel recuerda un tanto al corintio, y el ábaco tiene bastantes molduras (fig. 216); en el secundario, las hojas son largas y forman dos series que abrazan al tambor (fig. 217), y á veces se combinan con pequeños animalillos esculpidos con gracia (fig. 218); en el terciario se observa mucha variedad, pues á veces constan de bandas con distintos adornos en cada una; lo común es hallarse el tambor abrazado por hojas, solas ó entrelazadas con animalillos; sus ábacos se componen de tres ó cuatro molduras quebradas y salientes á trechos (figs. 219, 220), y es muy



Fig. 219.—Capitel del siglo xv. Catedral de Toledo.

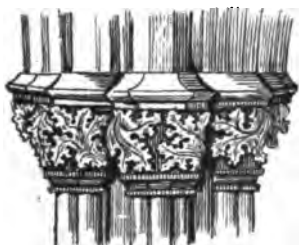


Fig. 220 —Capitel del claustro de San Juan de los Reyes (Toledo), siglo xv.

frecuente la supresión de los capiteles en este período, uniéndose las columnitas con los nervios de las arcadas sin solución de continuidad: en todos los períodos suelen unirse los capiteles de las columnitas sobre los pilares, de modo que forman una especie de friso ó capitel corrido en derredor de todo el soporte (fig. 220); unión que por lo menos se hace ostensible en el ábaco.

178. Arcos y archivoltas.—El arco *apuntado* constituye en todas sus variedades (figs. 45, etc.) un importante elemento de la Arquitectura ojival, siendo más común la ojiva lancetada en el primer período, la equilateral en el segundo, y la obtusa ó rebajada en el tercero; en éste se hacen frecuentes los arcos dichos conopial, tudor, carpanel y el cairelado ó adornado de

caireles, para puertas y ventanas. Se montan unos sobre otros, como dijimos de los románicos, siendo más amplio

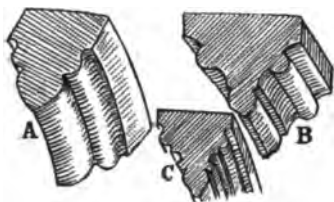


Fig. 221.—Secciones de arcos y molduras de la Catedral de León.—*A*, siglo XIII; *B*, siglo XIV; *C*, siglo XV.



Fig. 222.—Ábside ojival de una iglesia de Suecia, siglo XIII.

el de encima, hasta llenar todo el espesor del muro, y se adornan con molduras, constituyendo archivoltas por ambas caras y en el intradós, cuando se trata de arcadas interiores del edificio. La sección de tales archivoltas es distinta en los diferentes periodos: en el primario, las curvas tienden á ser cordiformes (fig. 221, *A*); en el secundario tiene la misma forma el toro central exterior, matándose la esquina á lo largo por un filete (id., *B*); en el terciario, los toros son piriformes, alternando con filetes, cavetos y escocias bastante profundas (id., *C*); pero se comprende que no siempre se guardan invariablemente los referidos detalles.

179. **Bóvedas.**—Son siempre de arista, además de las cúpulas, y están sostenidas y reforzadas por arcos cruceros ó nervios diagonales: éstos llevan molduras, semejantes á las archivoltas de las arcadas antedichas y se adornan con un florón en la clave respectiva, que es muy visible. En el segundo periodo se aumenta el número de dichos nervios con otros secundarios, por ser mayores las bóvedas; pero en el tercero se añaden más por puro adorno y se enlazan unos con otros por

medio de otros transversales y curvos, formando complicada red y caprichosas combinaciones de estrellas, en cuyos centros ó claves se esculpen mayores, más numerosos y elegantes florones (fig. 223). En las cons-

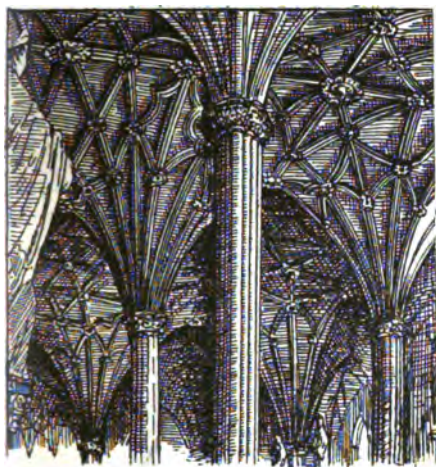


Fig. 223.—Columnas y bóvedas ojivales.
Catedral de Barbastro.



Fig. 224.—Botarel
de la Cat. de León.

trucciones inglesas adviértese esta forma, dicha *radiada*, ya desde el siglo XIII. El arranque de todo el conjunto de nervios sobre la columna semeja una palma que extiende sus ramos en todas direcciones.

Raras son las iglesias de alguna importancia, edificadas ó restauradas en el tercer periodo ojival, que no presenten la referida disposición de las bóvedas, por lo menos en la capilla mayor (fig. 225).

En muchas iglesias ofrece el ábside la particularidad de llevar dividido su cascarón en compartimientos (figura 222), formados por tabiques entre el fondo del ábside y los arcos ó nervios que se destacan mucho de él y se reúnen todos en un centro superior ó clave. Esta dis-

posición singular, al paso que refuerza el ábside, contribuye mucho á la sonoridad de la iglesia, mayormente para los que cantan en el presbiterio. Se atribuye á los normandos, y de hecho se halla en construcciones de Suecia del siglo XIII, extendiéndose esta forma no poco en las iglesias de Francia, Bélgica y Cataluña.

Las cúpulas constan de ténpanos ojivales, y están asimismo reforzadas con nervios á semejanza de las bóvedas por arista; con tan feliz disposición es dado aligerar el peso de unas y otras, y hasta prescindir del sistema de pechinas, toda vez que, de los ángulos determinados por los arcos torales, pueden inmediatamente partir las referidas nervaduras. El cimborio se manifiesta á la vista bajo la forma de una gran pirámide, sobre un prisma octógono ó exágono.

180. Botareles y arbotantes.—Se hallan en todos los períodos de la Arquitectura ojival y rara vez faltan en las iglesias de importancia, cuando éstas constan de tres ó más naves: su oficio quedó explicado en su lugar correspondiente (figs. 29, 212): el arbotante suele ser doble, es decir, repetido en un mismo plano vertical, para mayor seguridad en el contrarresto. El hallarse abandonados al aire libre y á las inclemencias del tiempo elementos tan necesarios como los botareles para la seguridad del edificio, es un defecto que se imputa al arte ojival. En no pocas iglesias se elevan las tres naves á la misma altura, y entonces se hacen imposibles los arbotantes (lo mismo que si no existe más de una nave), obteniéndose el contrarresto por las bóvedas mismas y los contrafuertes (fig. 69). Sobre el botarel se apoya un pináculo, tanto más esbelto y adornado, cuanto más va progresando el arte: su objeto es dar mayor peso y estabilidad al botarel ó contrafuerte: debajo del pináculo ó junto á él y en los aleros del tejado, se colocan gárgolas caprichosas, y el paramento del botarel se halla también decorado. En el primer período no existen dichos pináculos, y aunque se hallan á veces en los edificios del siglo XIII, son debidos á posteriores restauraciones.



Fig. 225. Interior de una iglesia ojival del siglo xv (San Vicente de Plasencia: iglesia de los Misioneros).

181. Fachadas.—Es magnífica y sorprendente la disposición que el arte ojival sabe imprimir en las fachadas de sus grandes templos; el imafronte se constituye por las tres hermosas portadas, correspondientes á las tres naves, y entre ellas, los contrafuertes que resisten el empuje de las arcadas (figs. 226, 229); encima de las puertas corre una galería, que responde á los triforios interiores; ábrese más arriba un grandioso rosetón calado y remata el frontispicio un gablete, ó un ático de hermosa crestería. Las empinadas torres con sus atrevidas flechas, que terminan y guardan los costados de la fachada; los pináculos y doseletes, que animan al severo contrafuerte; las estatuas y relieves, que pueblan las entradas y los tímpanos; todo, en fin, lo que el ingenio humano supo reunir en el frontispicio de la Casa de Dios, contribuye á causar la impresión más viva y profunda de lo sublime en el ánimo de quien penetra en la morada del Dios tres veces Santo.

182. Portadas.—Se disponen con aparato y elegancia en los tres periodos: la forma común es de arco abocinado y ojival, montado sobre columnillas, abierto en el espesor del muro y compuesto de varias archivoltas, lisas ó adornadas, circunscribiendo un tímpano, que por debajo se limita con un dintel horizontal: el ingreso en las grandes iglesias suele estar dividido por una columnita ó parteluz, decorado con una estatua; en el tímpano se esculpen relieves iconísticos, y á los lados de la puerta ó entre las columnillas ó en lugar de ellas es frecuente colocar estatuas bajo doseletes, representando á los Profetas, Apóstoles, etc.

Sobre el arco abocinado se suele montar un gablete, que se adorna con frondas. Se distinguen las portadas del segundo período en estar más adornadas y con mayor elegancia que en el primero; las del período terciario ofrecen caracteres muy especiales, que las distinguen

de modo que no pueden confundirse: el arco es con frecuencia de forma conopial ó lobulada, y se termina

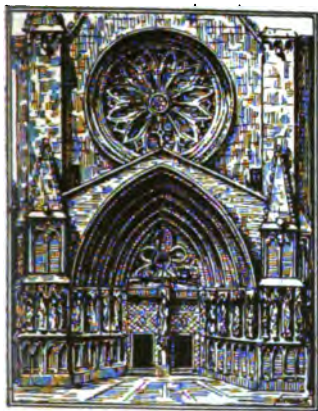


Fig. 226.—Portada de la Catedral de Tarragona, siglo XIII.

Fig. 228.—Portada de la iglesia de Santiago en Orihuela, siglo XV.

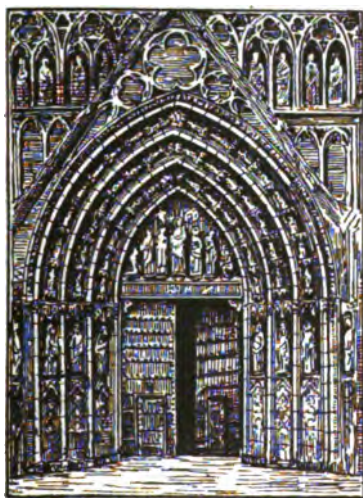


Fig. 227.—Portada de la Cat. de Valencia, siglo XIV.

en una macolla ó en un pedicelo para recibir alguna .

estatua; entre sus archivoltas hay franjas de ornato que descenden sin interrupción hasta el basamento; el dintel es un arco deprimido; el gablete, muy elevado, y toda la portada se halla como encuadrada por un lam-



Fig. 229 — Catedral de León.

bel ó marco. Los adjuntos modelos nos relevan de ulteriores descripciones (figs. 226, 227, 228); en ellos se ven,

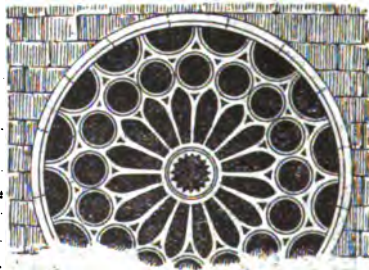


Fig. 230.—Rosetón de la Catedral de León, siglo XIII.

además, los adornos propios de cada periodo, como frondas, arquitos decorativos con sus distintas clases

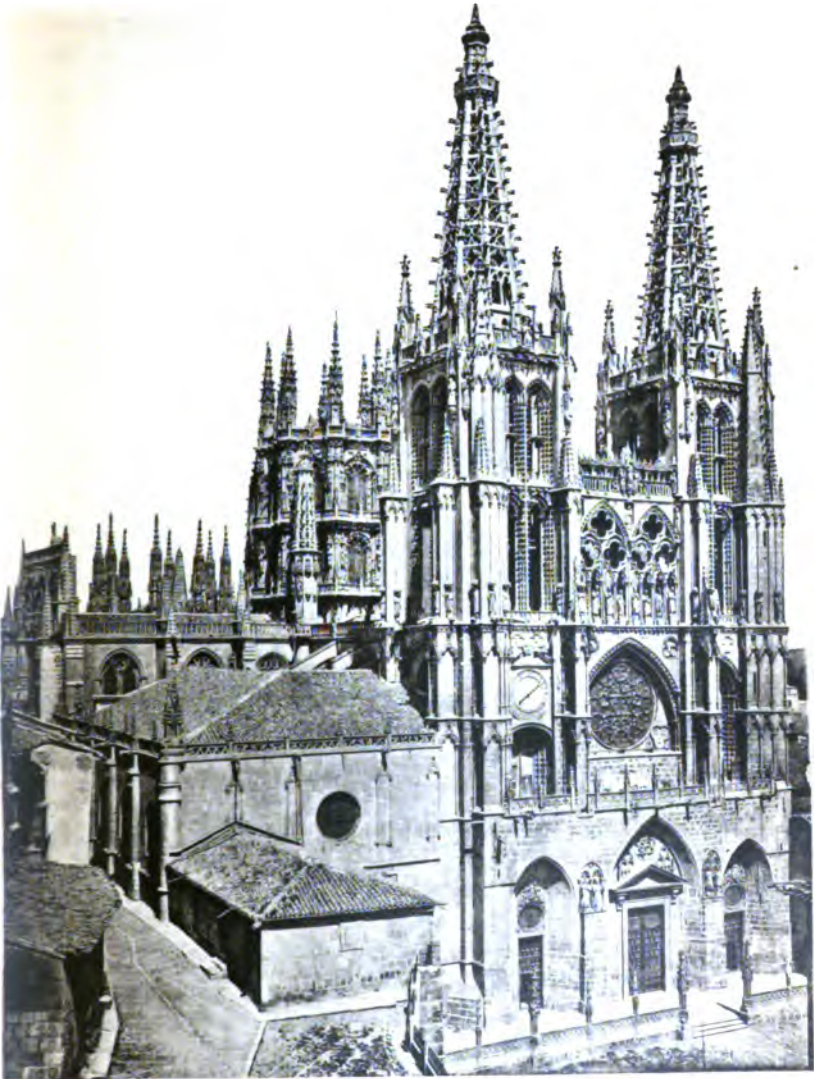


Lámina III (pág. 267).— Exterior de la Catedral de Burgos.

TO MY
MOTHER

de ojiva, curvas flamígeras, agujas ó pináculos flanqueando la portada, diferentes todos según el estilo propio de cada época.

183. Rosetones y ventanas.—Los rosetones del primer periodo son de más sencillo dibujo que en los otros (fig. 230): en el segundo, se complican las divisiones,



Fig. 231.—Rosetón de la Catedral de Toledo, siglo XIV.

los calados y las molduras del círculo (fig. 231); en el tercero, los calados son flamígeros (fig. 232).

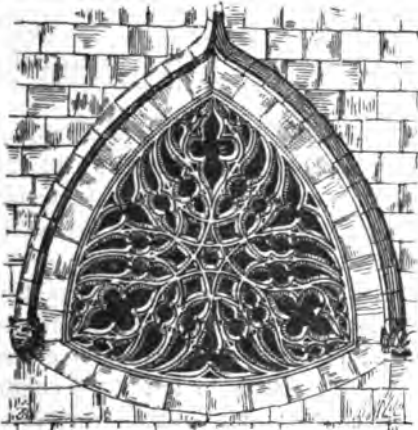
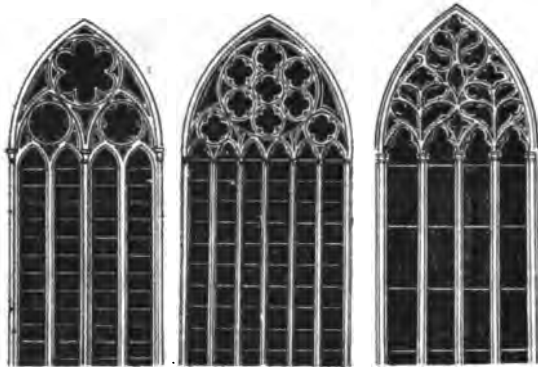


Fig. 232.—Rosetón de la Catedral de León, siglo XV.

Las ventanas ojivales tienen la forma de grandes aji-

meces formados por varios parteluces ó mameles con objeto de sostener las vidrieras, y llevan diferentes calados en el timpano ó parte arqueada superior del vano: en el primer período estos calados consisten en uno ó tres rosetoncitos lobulados (fig. 233); en el segundo se complican dichos rosetones, subdividiéndose en otros y lobulándose más, y las ventanas tienen mayor ampli-



Ventanas ojivales.

Fig. 233.
Cat de León,
siglo XIII.

234.
Cat. de Toledo,
siglo XIV.

235.
Cat de Barcelona,
siglo XV.

tud (fig. 234); en el tercero, los parteluces se ramifican, constituyendo calados flamígeros (fig. 235).

184. Miembros accesorios.—Son característicos algunos miembros accesorios, muy comunes en los edificios ojivales, principalmente los que siguen.

Antepechos para triforios y galerías, los cuales en el primer período constan de arcaditas ó de pequeñas columnas sosteniendo un pasamanos ó un arquitrabe; en el segundo son á modo de pretilos con calados de trifolios ó cuadrifolios (figura 236); en el tercero se hallan muy adornados con diferentes motivos ojivales (fig. 90) y sus calados son flamígeros (fig. 237).

Cornisas: son impostas corridas y variados cordones, cuyo plano superior está inclinado, y presentan diferentes moldu-

ras, guardando analogía en sus formas con las archivoltas de las arcadas (núm. 178).



Fig. 236.—Antepecho calado, siglo XIV (Catedral de Toledo).



Fig. 237. Antepecho flamígero, siglo XV.

Reptas y doseletes para estatuas: son comunes en todos los períodos y llevan los adornos propios de cada uno: en el primero, á modo de castillos de poca altura; en el segundo, parecen boveditas por arista, rodeadas de gabletes; en el tercero, terminan en un elevado pináculo, y los gabletes decorativos son más agudos (fig. 79).

Pináculos, agujas, gárgolas: entran igualmente con su propio carácter en los diferentes edificios góticos, según se colige de lo dicho en los números anteriores (figs. 72, 90).

Pavimentos: en el estilo ojival no se usan los mosaicos propiamente dichos, sino que se adornan los pavimentos con baldosas de piedra ó de barro cocido, formando distintas combinaciones y caprichosos dibujos, sobre todo con baldosas diversamente coloreadas y que llevan figuras de animales, etc.; en el siglo XV se usó el azulejo ó baldosa esmaltada.

Vidrieras: fueron muy comunes en los tres períodos, y de ellas se trata en la historia de la Pintura.

18 Adornos.—Al principio del siglo XIII siguen todavía los adornos geométricos del estilo románico; pero luego se abandonan por completo para dar lugar á los motivos vegetales y especialmente á las frondas y cardinas. Estas, en el período primario, llevan tallos prolongados que se encorvan sencillamente, constituyendo el *cayado vegetal* (fig. 238); se usan en los declives de los gabletes y en la decoración de las cornisas; en este último caso forman series con el nombre de *hojas acornisadas*; en el segundo período son más rizadas y se encorvan en sentido inverso que en el primario (fig. 239);

en el tercero son más retórcidas, mayores y mejor trabajadas.



Fig. 238.—Fron-
das del siglo XIII (Ca-
tedral de León).



Fig. 239.—Cardina
del siglo XIV (San-
ta María del Mar,
Barcelona).



Fig. 240.—Cardina
del siglo XV (Cate-
dral de Toledo).

(fig. 240) y nunca se emplean en las cornisas propiamente dichas. Se llaman *cardinas*, porque semejan la hoja del cardo.



Fig. 241.—Grumo
de la Catedral
de Toledo.

En el vértice de los pináculos, gabletes y arcos de portada se ponen florones, grumos ó macollas con más ó menos desarrollo (fig. 241). La hoja de acanto clásica desaparece en el estilo ojival; en cambio, abundan las de la flora indígena, como las de apio, cardo, vid, trébol, achicoria, encina, yedra, col, etc., tratadas con mejor imitación del natural (1) que en la época románica; tanto mejor, cuanto más se adelanta hacia el siglo XV.

Se emplean como adorno frecuente los trifolios, cuadrifolios, tracería, gabletes, arquerías y figuras de castillos: éstas últimas se usan en el siglo XIII, sobre todo en los sarcófagos y doseletes. Las molduras no escasean en el estilo, pero de sección elíptica, cordiforme ó piriforme, y no de semicírculo.

186. Iglesias: su estructura interna.—De lo apuntado relativamente á la planta de las iglesias y á la disposición de los demás elementos esenciales ó impor-

(1) Véase la nota 1.^a de la pág. 212.

tantes, puede colegirse la estructura interna de las iglesias ojivales, á lo cual deben añadirse algunos otros pormenores. Aunque por lo común las catedrales é iglesias mayores constan de tres naves, hay otras muchas de segundo orden que sólo tienen una, sin crucero (1). Tampoco la orientación (núm. 145) es constante, por más que sea lo típico del estilo.

Las naves laterales son más bajas comúnmente que la central, y los paramentos internos de ésta se hallan divididos horizontalmente, por lo menos en las grandes iglesias, en tres zonas: la inferior se compone de las arcadas de comunicación con las naves laterales; la media está formada por el triforio ó tribunas que son más estrechas que en el período último románico; la superior contiene las grandes ventanas (figs. 211, 212); á veces se suprime la intermedia: todas quedan divididas en compartimientos por las columnas fasciculadas que suben hasta el arranque de las bóvedas, al cual punto se aplican los arbotantes (ibid.) por encima de las naves laterales.

Hay también galerías ó antepechos en lo exterior de las iglesias, coronando los muros, ya laterales, ya de la nave central. Muchas iglesias están provistas de atrio ó pórtico, y desde el principio de esta época ojival empiezan á construirse las sacristías, que se generalizan á mediados de la misma en todas las iglesias, pues antes servíanse por lo común de nichos ó armarios para la guarda de los ornamentos.

El coro en las iglesias del primer período continúa, por lo general, como en las iglesias románicas; pero hacia el siglo xv se traslada en España definitivamente

(1) La planta de nuestras grandes iglesias se ha deformado no pocas veces con la adición de capillas exteriores y adjuntas, que la devoción de los fieles ha ido construyendo.

al centro de la iglesia en las Catedrales, constituyendo un espacio cercado, que roba mucha vista y desahogo al interior del templo. Los asientos del coro están dispuestos formando interiormente dos series, superior é inferior: los de aquélla se hallan más adornados con relieves de imágenes en los respaldos y doseletes encima de ellos. El coro alto á la entrada de las iglesias empezó á fines del siglo xv. Son notables por su acabada ejecución escultórica y rica ornamentación ojival en España, los coros de las Catedrales de León y Palma de Mallorca, con los de la Cartuja de Miraflores y Santa María la Real de Nájera, todos del siglo xv.

187. Iglesias varias.—Merecen recordarse, entre otras iglesias ojivales, las siguientes: en Francia, cuna más probable del estilo, figuran como típicas y de primer orden la iglesia abacial de S. Denis, (siglo xii), y las catedrales de París (del xii al xiii), Chartes, Amiens, Bourges, Ruán, Laón, Sens, del siglo xiii; las de Albi, Auxerre, Perpiñán, Toul, Tours, del xiv; las de Aix, Limoges, Moulins y la iglesia de San Gervasio de París en el xv. En Inglaterra, la catedral de Peterboroug, en el siglo xii; las de Wetminster, Worcester, Salisbury con buena parte de las de Lichtfield y de York, del siglo xiii; la de Exeter, York, gran parte de las de Bristol y Winchester, del siglo xiv; la de Oxford y capillas importantes en las catedrales de Windsor y Westminster, del siglo xv: todas suelen tener la planta de cruz arzobispal con los extremos rectangulares, y en la última época se presenta la elevación ó alzada con preponderancia de líneas verticales, constituyendo el gótico *perpendicular*. En Alemania, las catedrales de Friburgo (fig. 3), Strasburgo y Colonia (interrumpida en el siglo xvi y terminada en el año 1880) y Nuestra Señora de Tréveris en el siglo xiii: la de Metz y Nuestra Señora de Nuremberg, en el xiv; Nuestra Señora de Francfort y de Munich y San Martín de Cassel en el xv: todas (excepción hecha de las tres primeras típicas) son de estilo *gótico alemán*, que se distingue por dar la misma elevación á todas las naves, suprimir los arbotantes y escasear la ornamentación de fuera. En

Bélgica, la iglesia de los Dominicos de Gante y la de San Martín de Iprés en el siglo XIII; Nuestra Señora de Huy y la de Hall en el XIV; Nuestra Señora de Lablón, Santa Gúdula, la Catedral de Malinas, la iglesia de San Miguel de Bruselas, en el XV. En Italia, aunque son pocos los edificios ojivales en toda su pureza de estilo, participan mucho de él la Catedral de Siena y Santa María de Florencia, en el siglo XIII; la Catedral de Milán, Santa María *della Spina* en Pisa, San Antonio de Padua y los Santos Juan y Pablo de Venecia, del XIV; San Juan de Nápoles y la portada del baptisterio de Sena en el XV. En España, las catedrales de León, Burgos y Toledo, en su gran parte, del siglo XIII; buena parte de las mismas, y las de Barcelona, Gerona, Zaragoza y Pamplona, en el XIV; las de Palencia y Sevilla, en el XV (Véase el capítulo siguiente). En Portugal brillan como de primera magnitud entre los monumentos ojivales el monasterio é iglesia de Batalha; les siguen las iglesias de los Jerónimos y de la Concepción en Lisboa (esta última, bastante plateresca), y las de Thomar, Belén y Alcabada, todas del último período.

188. Torres.—El tipo más común de la torre gótica es la forma cuadrada para los cuerpos inferiores de ella y la octogonal para los superiores, rematándose en agudísima *flecha*: su posición es en algunos casos el centro de la fachada (fig. 3) ó sobre el crucero; mas lo típico está en colocar torres gemelas á los lados del frontis principal (fig. 229): llevan numerosos pináculos y amplias ventanas con los adornos propios de su época.

Son notables por su elevación, la torre de la catedral de Estrasburgo, que llega á 142 metros; la de Ruán, con 150; la de Hamburgo, con ~~154~~¹⁴⁵, y la de Colonia, con 156; por su delicadeza y maravillosa ejecución, las de Burgos; por su grandiosidad, la de Toledo; esbelta y atrevida, la de Oviedo; graves y severas, las de León y Palma.

189. Conventos y claustros.—Continuaron como en el período románico: los claustros aumentan en gallar-

día y llevan el sello propio del estilo en sus arcadas y bóvedas, mayormente en los calados de la parte superior de aquéllas. Los conventos se erigían imprescindiblemente con su claustro; y habiéndose fundado y extendido en el período ojival las órdenes mendicantes, éstas fueron propagadoras del estilo gótico, en su forma sencilla, como las monásticas lo habían sido del románico. Con todo, los nuevos conventos de las Ordenes antiguas que se fundaban en el período gótico, seguían

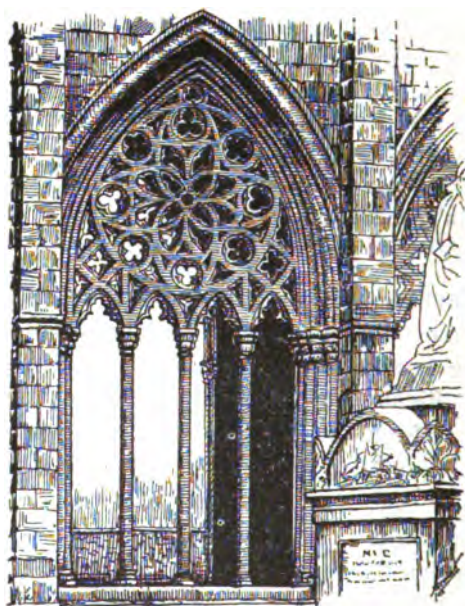


Fig. 242.—Ventana de los Claustros de la Cat. de Vich.

en sus construcciones el estilo reinante; distingúense en especial los cistercienses (ó monjes blancos), que se propagan notablemente en el siglo XIII y continúan en el estilo ojival con la tradición de San Bernardo, siendo muy sobrios en los adornos y muy exactos en la pureza

de las líneas; sus iglesias carecen de arbotantes y el contrarresto se verifica por robustos contrafuertes.

También las catedrales llevaban adjunto su claustro en comunicación con la iglesia. Son célebres los claustros de Tarragona en el siglo XIII, los de Vich (fig. 242), Burgos y Pamplona en el XIV, y los de San Juan de los Reyes en Toledo y monasterio de Batalha (Portugal) en el siglo XV.

190. Cementerios y sepulcros.—Siguióse la misma costumbre, que en la época románica, de no enterrar sino en los pórticos, claustros y en lo exterior de las iglesias, y aun esto sólo se concedía á los sacerdotes, bienhechores y personas de mucha distinción, reservando el interior para Obispos y Príncipes. Depositábanse los cadáveres de los demás fieles en el cementerio común, que se situaba junto á la iglesia. En el siglo XV se concedió con alguna facilidad á los sacerdotes y seglares beneméritos el enterramiento en las iglesias, y mucho más en el siglo XVI. En todos estos casos, tratándose de personas distinguidas, se erigían magníficos sarcófagos de piedra con capillitas ó arcosolios y con todo el ornato propio del siglo ó periodo en que se construían, no faltando las inscripciones, de que se hablará en su lugar. En la parte superior del sepulcro se esculpía un relieve ó una estatua yacente, con la figura de un perro ó un león á sus pies, simbolizando la fidelidad ó el valor del difunto, cuya estatua lleva los atributos propios de la dignidad del representado; si va con espada desceñida, indica haber muerto en tiempo de guerra. A los lados, y por delante del sarcófago, y á veces por encima de él, hay profusión de relieves, que representan la Adoración de los Magos ó un entierro. No son raros los sarcófagos aislados del muro y montados sobre columnitas. En el siglo XV se introduce el uso de

las estatuas orantes, que sigue en el xvi, y se afligran más los adornos.

Son célebres en el arte los Camposantos de Pisa y Milán, y los numerosos sepulcros de nuestras Catedrales, como Toledo, Burgos, etc., y los de la Cartuja de Miraflores y monasterio de Santas Creus (Tarragona), con otros innumerables.

191. Cruces monumentales.—Ya en la época románica se construyeron monumentos de esta clase; pero de ellos no se conserva ejemplar alguno: en la época ojival se hicieron muy frecuentes á la entrada de los pueblos y en las encrucijadas, como señal de alguna muerte allí ocurrida ó en conmemoración de algún hecho glorioso. Las más antiguas que se conservan son del siglo xiv, y comúnmente del xv. Constan de un basamento con gradas, sobre el cual se alza un fuste poligonal ó fasciculado, que se termina en un capitel ojival ó en un simple nudo, base de una cruz de piedra ó de metal, con la imagen de Jesucristo en una cara y de la Virgen Santísima en otra, y con cuadrifolios y símbolos en sus extremos. Por la traza de sus adornos y perfección escultórica se puede reconocer el siglo á que pertenecen.

192. Construcciones civiles.—Se acomodaban en sus rasgos principales á las religiosas, y todas llevaban el sello de la arquitectura propia de la época. Se conservan todavía palacios de los siglos xiv y xv, siendo más notables los de Lovaina y Bruselas en el último, y los de Iprés y Irujas en el anterior siglo, todos en Bélgica. En España están las Casas consistoriales de Barcelona en su parte antigua, y otros edificios, de que se hace alguna mención en el siguiente capítulo. Los castillos dejan el carácter sombrío de los anteriores tiempos y se convierten durante la época ojival en suntuosas moradas señoriales. La llamada *torre del homenaje*, que antes se elevaba aislada en la puerta del recinto fortificado, en los siglos de que tratamos forma parte del edificio que es habitación del Señor, y sirve como de atalaya. Continúan los fosos, puertas con puentes levadizos, barbancas, almenas, etc., como en la época precedente.

Son notables en España los Alcázares (ó castillos-palacios) de Segovia, Olite, Guevara (Alava), Ponferrada, Sotomayor (Pontevedra), etc.

Fuentes.—Las del capítulo VII (pág. 125) y la obra de BORELL antes citada (pág. 73), *sexta parte, estilo ojival*. Además: HOFFSTADT (Frédéric), *Principe du style gothique*, trad. del alemán (París, 1847; CORROYER (Edoard), *L' Architecture Gothique*, y otras.

CAPITULO X

ESTILO OJIVAL EN ESPAÑA.

193. Idea general.—Sin repetir lo que dijimos al encabezar el capítulo VIII, se comprende por el solo epigrafe, cuál sea el objeto del presente, y qué procedimiento hayamos de seguir en el mismo.

Empezó brioso el estilo ojival en nuestra Península con el siglo XIII, precediéndole medio siglo de ensayo con el estilo *de transición*; continuó extendiéndose en el XIV, y se hallaba tan fecundo y emprendedor en el XV y XVI, que á esta última época pertenece la mayor parte de sus obras. Y á pesar de la invasión pujante y avasalladora que el estilo greco-romano ó del Renacimiento ejerció en el siglo XVI, todavía se trazaban en el mismo y en parte del siguiente obras tan bellas como las Catedrales de Segovia y Salamanca. Todas las principales iglesias góticas llevan la mano de varios siglos, y por lo mismo constan de elementos correspondientes á diversos períodos, sin unidad completa.

Cómo y de dónde vino á España el estilo ojival, es punto que examinan los críticos, y no tan fácil de resolver ó dilucidar en estas breves páginas. Dichas quedan en resumen (núms. 144, 171) las causas del admirable concierto que formaron las naciones europeas, en su mayoría, al adoptar y desarrollar simultáneamente el sublime estilo, genuinamente cristiano; pero aun está por descifrar la incógnita del primer foco ú origen de donde partió el impulso de tan hermoso concierto artístico.

Sin embargo, ninguna otra nación como la francesa tiene en pro de su causa argumentos tan valederos, y es opinión muy autorizada la que fija el centro artístico en la comarca dicha del *Dominio Real ó Isla de Francia*, al norte del Loira; de allí y de otros puntos de la nación vecina procedieron los nuevos patrones para nuestras catedrales, en opinión de varios críticos modernos (1).

Los comienzos del estilo ojival en el reino de Castilla coinciden con los de las Catedrales de León (1199), Burgos (1211) y Toledo (1227), cuya primera piedra colocó el Rey San Fernando III en cada una. En Navarra debió entrar el sublime estilo con las restauraciones de principios del siglo XIII en los monasterios de Hirache y Leyre, y sabido es que por entonces y más adelante invadieron á dicho reino la escultura y arquitectura francesas. En Aragón aparecieron las primeras construcciones ojivales en la continuación y remate del monasterio de Piedra, á los principios del siglo XIII: el referido monasterio procedía del de Poblet en Cataluña. En esta última región comenzó el estilo gótico puro con la iglesia del convento de Dominicos en Barcelona (1240), aunque antes hubo secciones bastante ojivales en los monasterios de Poblet y Santas Creus. De donde se infiere que en el reino de Castilla se introdujo el estilo ojival puro, por el favor que le dispensaron Obispos y Reyes; en Navarra y Aragón entró desde luego por los conventos y monasterios.

Pero las causas modificadoras del estilo románico en España, indicadas arriba (núm. 151), entran igualmente.

(1) Véase la conferencia de don Vicente LAMPÉREZ, *Apuntes para un estudio sobre las catedrales españolas* (Madrid, 1896), y su obra antes citada.—De las más insignes catedrales de España, á principios del siglo XIV, era vulgar este adagio: «*Sancta, oventensis; dives, toletana; pulchra, leonina; fortis, salmantina*».

te muy válidas para el ojival, y determinan múltiples diferencias, cuyo estudio no puede ser fácil ni breve, ni posible en estas páginas.

En general se observa más robusto y grave el estilo ojival español, y menos aparatoso en lo exterior de las iglesias, que el francés de su época; suprime con frecuencia los arbotantes; no recarga tanto con estatuas y adornos los frontispicios é ingresos, y simplifica en lo posible todos los elementos, para hacerlos más fáciles y asequibles, como se irá viendo en la ligera excursión geográfica siguiente.

194. Cataluña.—El siglo de las grandes y hermosas construcciones en esta región fué el XIV; á él corresponden las principales iglesias de Barcelona. Hasta últimos del XIII poco se hizo en el estilo genuinamente gótico, pues casi todas las obras que se erigian en dicho siglo y aun algunas del XIV conservaban reminiscencias románicas bastante manifiestas. Las catedrales de Tarragona y Lérida (la antigua) y las iglesias de los monasterios de Poblet y Santas Creus son románicas en su planta y sostenes, pero ojivales en su término. Iniciada la decadencia del arte ojival en Cataluña con el siglo XV, continuó su idea por todo el XVI, influyendo poderosamente en las construcciones, á pesar de la íntima correspondencia en que se hallaba (como toda la corona de Aragón) con Italia, foco del Renacimiento. Tenaz y sobrio el estilo ojival de Cataluña, lo mismo que el románico, va en armonía con el carácter del pueblo que los desarrolla; y sin perder la grandiosidad y elegancia propias del arte ojival, no se ostenta con ciertas galas que tanto le distinguen y subliman en otras regiones. Apenas se hace uso de arbotantes ni de pináculos; cuando éstos existen, son de poca altura y decorados con parsimonia; los cimborios ofrecen poca vista y aparecen al exterior como chatas pirámides de base octógona, así como

octogonales son también las cúpulas; no están decorados los contrafuertes, ni en general se observa ornato exterior, fuera de las portadas y ventanas; se usa en aquellas la estatuaria, pero no en las archivoltas ó arcos en degradación (1), casi siempre exentos de adornos; con las ojivas se mezclan frecuentemente arcos redondos, aun en las construcciones del siglo xiv; la planta de las iglesias no ofrece la forma de cruz en el período propiamente ojival; el cascarón de los ábsides se halla con frecuencia dividido interiormente en compartimientos (fig. 222), y hay varias iglesias menores con techumbre de madera á dos vertientes sobre los arcos ojivales. Por lo demás, el interior de las iglesias es siempre correcto y elegante. Las torres carecen de chapiteles y pináculos, salvo rarísimas excepciones, y rematan en terrado con antepecho gótico.

Figuran como notables edificios los siguientes.

En la provincia de Gerona son del siglo xiv la Catedral y la iglesia de San Félix con su torre, en la capital; la iglesia parroquial de Bañolas y la de San Martín de Ampurias, siendo ya del siglo xv la hermosa portada de ésta y los claustros de la Colegiata de San Juan de las Abadesas.

En Barcelona datan del siglo xiv la bellísima Catedral y su claustro (la fachada empezó en el xv y terminó en el xix), y las grandiosas iglesias de Santa María del Pino y Santa María del Mar, con la de los Santos Justo y Pastor, los claustros de la iglesia de Montesión y de Santa Ana y la parte antigua de las Casas consistoriales; del xv son la Capilla Real de Santa Águeda (hoy Museo Arqueológico), la de la Audiencia y la iglesia de San Antonio Abad: la iglesia de Santa María de Junqueras, hermoso ejemplar del siglo xiii, fué derribada en 1869 y reconstruída luego con los mismos elementos ó materiales en el Ensanche, bajo la advocación de la Purí-

(1) No tenemos en cuenta la fachada de la Catedral de Barcelona, que es de construcción reciente imitando el estilo ojival del siglo xv.

simas Concepción de María. Además, son notables en la provincia, la Basílica de Manresa con las iglesias del Carmen y Santo Domingo de la misma ciudad, la iglesia parroquial de Tarrasa, la de Granollers, las de San Justo y Santa Clara de Vich, la de Cardona, la fachada de San Cucufate del Vallés y, sobre todos, el incomparable claustro de la Catedral vicense, hermosísimo ejemplar del siglo xiv.

En la provincia de Tarragona están la fachada con muchos elementos de la Catedral, el claustro y numerosos detalles del antiguo monasterio de Poblet, el Palacio del Rey Don Martín, junto al monasterio, los panteones reales y el claustro del monasterio de Santas Creus, todo de los siglos xiii y xiv; la Catedral de Tortosa (del siglo xiv, con su fachada greco-romana del xvii) y su claustro y torre, el convento de Santa Clara en dicha ciudad, la iglesia parroquial de Santa Coloma de Queralt, la de San Juan B. en Valls, la de San Pedro en Reus y la grandiosa parroquia de Montblanch (del xiv).

En la provincia de Lèrida, gran parte de la Catedral antigua; su torre y claustro del siglo xiv, y alguna porción de la iglesia de San Lorenzo con su fachada del xv y torre del siglo xiv en la capital; la iglesia de Santa María en Balaguer con la iglesia y claustro de Dominicos en la misma ciudad, la iglesia del antiguo monasterio de Bellpuig de las Avellanas, el claustro del convento franciscano de la villa de Bellpuig (del siglo xv), la Colegiata de Cervera con su torre del xiv, las iglesias de Santo Domingo y San Francisco en la misma ciudad (del siglo xv), y lo principal de la Catedral de Solsona.

En Palma de Mallorca, la Catedral, que data del siglo xiv, y el claustro del convento de San Francisco, á una con la fachada de la iglesia de San Miguel y la Lonja, que son del xv; en Ciudadela de Menorca, la Catedral del siglo xiv.

195. Valencia.—Reconquistada Valencia en el siglo xiii (1238), después de cinco siglos de yugo musulmán, se concibe que sus antigüedades arquitectónicas empiecen con el estilo gótico en la mencionada centuria, el cual fué allí brillante y fecundo. Desarrollóse especialmente en el siglo xiv; y conservan su tipo con algo

del xv muchas iglesias, por más que otras fueron invadidas y enmascaradas por el churriguerismo del siglo xvii: todo en armonía con el carácter ardiente é impresionable de los nacidos en el risueño jardín de España. La Catedral de Valencia (imitación en varios de sus elementos de la antigua de Lérida) y, sobre todo, su *Miguelete* (la torre) del siglo xiv, imprimieron cierto tipo en la región, pues la imitaron las torres de Alcalá de Chisbert, Benicarló, Burriana, Castellón y Villareal. entre otros edificios. La Orden de Montesa, fundada en el siglo xiv y extendida por el Maestrazgo, contribuyó á la difusión del estilo, y vemos aún dicha comarca llena de santuarios y ermitas de los siglos xiv y xv, debidas á dicha institución militar religiosa. No es pomposo el estilo ojival del reino de Valencia; pero sí elegante, y participa mucho del tipo de Cataluña.

Sus más importantes edificios son: en la ciudad de Valencia la Catedral con su empinado y elegante cimborio y su majestuosa torre octogonal (aunque bastante cargado de churriguerismo el interior de la iglesia y con una portada románica y otra barroca); la portada y los claustros de la iglesia de la Trinidad ó convento de Claras, la iglesia de los Santos Juanes, por más que ésta se halla lastimosamente enmascarada con el churriguerismo, y la Lonja entre los monumentos civiles (siglo xv) en la provincia, algunos trozos de la iglesia parroquial de Sagunto, otra iglesia en Utiel y dos en Requena. En la provincia de Castellón de la Plana, la iglesia mayor de la capital, felizmente desenmascarada en 1869, las iglesias parroquiales de las villas de San Mateo y Morella, la sala capitular y los claustros de la Catedral de Segorbe, el santuario de Nuestra Señora de la Salud y las torres antes citadas. En la provincia de Alicante, la Catedral



Fig. 243.—Ventana de la Lonja de Valencia.

de Orihuela con la iglesia de Santiago en la misma ciudad y la de Santa María en la capital.

196. Aragón.—No escasean las iglesias ojivales en Aragón; pero tienen generalmente poca apariencia exterior, sin arbotantes ni pináculos, salvo alguna como la Catedral de Huesca; en cambio, se distinguen mucho en bóvedas de crucería radiada, más ó menos complicadas y caprichosas, que llevan todos los monumentos ojivales, con rara excepción, puestas ó renovadas á últimos del siglo xv y principios del xvi; de las claves de sus nervaduras suelen pender magníficos florones dorados, á veces enormes y colgantes, como son de admirar en la Seo de Zaragoza: es tipo de hermosa distribución de estos adornos la Catedral de Barbastro, que ostenta en las claves de sus bóvedas 464 florones de diversos tamaños (fig. 223). Tan general se hizo el gusto por la referida clase de bóvedas, que no es raro hallarlas en iglesias románicas, como la Catedral de Jaca, y en otras de estilo greco-romano, aun de escasa importancia, por más postizas que parezcan. Son particulares de Aragón, y dignas de notarse, las torres octógonas y exágonas de estilo gótico-mudéjar, ó simplemente mudéjares, construidas en los siglos xiv, xv y xvi: llevan fajas de labores minuciosas y geométricas, hechas con diferentes combinaciones de ladrillos y azulejos, y algunos arcos ojivales. Del mismo género son algunas iglesias, como la de la Magdalena y la Parroquieta de la Seo en Zaragoza (siglo xiv).

Los edificios notables de estilo ojival son, en la provincia de Huesca la bellísima Catedral y buena parte de sus claustros; la Catedral de Barbastro, notable por sus airoas y delgadas columnas; parte de la iglesia parroquial de Tamarite, la grandiosa de Boltaña, la de Bielsa: todas, en lo principal, del siglo xv ó principios del xvi, si bien la de Huesca empezó con el siglo xiv. En la de Zaragoza, la Catedral de La Seo, que es del siglo xiv con ampliaciones del xv; las iglesias parro-

ojivales de Egea, Tauste y Sádaba con su gallarda torre; la iglesia de San Miguel y la de monjas de la Concepción en Tarazona; la de San Pedro en Calatayud y buena porción de los monasterios de Veruela, Piedra y Rueda: todo en la misma provincia. En la de Teruel, la torre de Alcañiz, el convento de San Francisco y la Catedral de la capital; bien que ésta ha sido tan reformada posteriormente, que resulta una iglesia pobre del Renacimiento. Son notables las torres del Salvador, S. Andrés y S. Martín en la misma, la de San Andrés, Santa María (con el ábside de S. Pedro de los Francos) en Calatayud: la de Tauste; la de la Magdalena y de la Catedral en Tarazona, y las de San Gil, San Pablo y la Magdalena en Zaragoza, etc., todas del género antedicho, al cual pertenecía la torre inclinada de Zaragoza, que era de transición del siglo xv al xvi.

197. NAVARRA.—El estilo ojival en Navarra sobresale, como el románico, por el buen gusto y acabada ejecución de las portadas, con estatuaria de esmerada escultura, ya desde el siglo xiii, debida á las escuelas de Chartres y del *Dominio Real* de Francia. De este orden se aparta la fachada de la Catedral de Pamplona, que es del Renacimiento (siglo xviii), aunque de buen gusto; pero en cambio, tiene la Catedral hermosos claustros, típicos del siglo xiv. Fuera de lo dicho, no llama la atención el exterior de los edificios ojivales de Navarra.

Son notables, además de la Catedral y sus claustros del mencionado siglo, las iglesias de Santa María la Real de Olite (cuya portada es de principios del xvi), Santo Sepulcro de Estella, San Saturnino de Artajona, la Magdalena de Tudela, ermita de San Zoilo en Cáseda, todo en el siglo xiii, con varios trozos de los monasterios de Hirache y de Leyre y de las iglesias románicas de transición (núm. 154); son del siglo xiv ó xv San Salvador de Sangüesa, Nuestra Señora de Ujué, los claustros de la iglesia parroquial de los Arcos, S. Juan de Obanos, y buena porción de las iglesias de Santiago y San Pedro en Puentelarreina.

198. PROVINCIAS VASCONGADAS.—Pureza y sencillez

en las líneas interiores de los edificios, y sobriedad en lo exterior, fuera de las portadas, es lo que forma el carácter de las iglesias de estas provincias, sobresaliendo las ciudades de Bilbao y Vitoria desde el siglo XIII.

En esta última ciudad son notables las iglesias de San Miguel, S. Vicente, S. Pedro y Santa María (la Catedral, del xv); además, en la provincia, la iglesia parroquial de Laguardia (del xv) y Nuestra Señora de Ayala. En la de Vizcaya, las iglesias de Santiago y S. Antonio en Bilbao, el santuario de Nuestra Señora de Begoña, la iglesia parroquial de Portugalete, la de Santa María de Orduña, la de Guernica (reconstruida en el siglo xix con el estilo que tenía del xv) y la de Nuestra Señora de la Asunción en Lequeitio. En Guipúzcoa, la de San Vicente en San Sebastián y las iglesias parroquiales de Oñate, Deva con su hermosa portada, Guetaria, Mondragón y San Sebastián de Azpeitia.

199. Asturias.—Apenas quedó tiempo al estilo ojival para desarrollarse en el Principado de Asturias, arraigado como estaba aún en el siglo xiv el estilo románico; y fuera de la Catedral de Oviedo con su gallarda torre y suntuosos claustros, no se encuentran más edificios ojivales que las iglesias de San Francisco y Santo Domingo en la capital, la iglesia parroquial de Llanes, Santa María la Mayor de Salas y la Capilla de los Alas en Avilés: la primera y la última de éstas son del siglo xiv; la de Llanes del xv, y las demás del xvi, con algunos elementos de estilo greco-romano. La Catedral vale por todas; es del siglo xiv en sus claustros, del xv en sus naves y del xvi en su torre y pórtico: buen tipo ojival, excepto algunos retoques del Renacimiento.

200. Galicia.—A pesar del arraigo que tomó en Galicia el estilo románico, se erigieron ya desde el siglo XIII iglesias ojivales, aunque muy resabiadas del estilo que dominada en el siglo XII, y aumentaron las construcciones en el xv y á principios del xvi con estilo ojival decadente. Se deben principalmente á las Ordenes

regulares de San Francisco y Santo Domingo las iglesias ojivales de Galicia; las dichas conventuales son, por lo común, de una sola nave (algunas pocas de tres) con uno ó tres ábsides, portada sencilla y bóvedas ojivales: en general, no pueden llamarse típicas, dentro del estilo, las iglesias de Galicia, pues las de los siglos XIII y XIV llevan resabios románicos; las del XVI tienen su mezcla del Renacimiento, y muchas han sufrido notables reformas. El símbolo del *Cordero*, tan común en el período románico (núm. 158), continúa lo mismo en esta época.

Son de importancia: en la provincia de La Coruña, varios elementos de las iglesias de Sta. María del Campo, Santiago y Santa Bárbara en la capital; la capilla del Hospital Real en la ciudad de Santiago, los claustros de la Catedral, la iglesia de Santo Domingo y portadas de San Lorenzo y colegio de San Jerónimo en la misma, la parroquia de S. Martín en Noya, las iglesias de Laje y Moraimo y la de Sta. Marina de Cambados.

En Lugo, el pórtico de la Catedral y muchos elementos de la de Mondoñedo; además, los conventos de San Francisco y Santo Domingo en la capital, y San Francisco y Santa María del Azogue en Retanzos.

En Orense, la iglesia de San Francisco y otros restos en la capital, y la iglesia de San Vicente en Monforte de Lemos. En Pontevedra las iglesias de San Francisco y Santa Clara en la ciudad, el pórtico y los claustros de la Catedral de Tuy, Santo Domingo de esta ciudad y el magnífico crucero de la Trinidad en Bayona.

201. León.—El antiguo reino de León tiene en sus edificios ojivales modelos para todo. Las catedrales de León y Salamanca (la nueva) señalan los límites del período ojival, y son á la vez obras maestras del estilo: la primera, aunque no sea notable por su amplitud, lo es por su artificio y delicadeza, constituyendo una expresión digna de la idea ojival (figs. 209, 229) del tipo de las catedrales francesas de Amiens y Reims, y reuniendo en su fábrica bellezas de todos los períodos del mismo;

la segunda, construida en el siglo XVI (desde 1513) y completada en los siguientes, nos da un precioso modelo ojival florido con minuciosas labores en su fachada: entre una y otra, media una gran serie de construcciones ojivales que, en su mayoría y casi en su totalidad, se reducen á dos tipos en las cinco provincias que abraza esta región: el primero es de las iglesias ojivales pertenecientes á los siglos XIII y XIV, que en general son sencillas y con más ó menos resabios bizantinos: el segundo es de las correspondientes á los siglos XV y XVI, de estilo ojival florido; en las provincias de Valladolid y Salamanca es más común y hasta casi exclusivo este segundo; en la de Palencia, el primero; y en las de León y Zamora hay pocos ejemplares de uno y otro. En todas, existen iglesias románicas, restauradas en el siglo XV ó XVI con bóvedas de crucería y otros elementos ojivales.

Son las más notables: en la provincia de León, además de

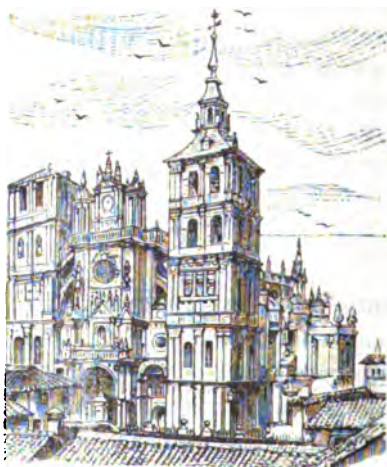


Fig. 244.—Catedral de Astorga.

la Catedral, la iglesia de San Marcos, residencia que fué de los Caballeros de Santiago á principios del XVI, en la capital:

fuera de ella, la Catedral de Astorga, de últimos del xv con aditamentos platerescos y barrocos en los demás siglos (figura 244), y la parroquia de La Bañeza: del tipo primero están la iglesia de San Francisco en Villafranca, la parroquia de Santa María del Mercado en León y algunas otras.

En la provincia de Palencia se hallan restos del tipo antiguo en cinco iglesias de la misma capital, sobre todo en la de San Pablo, que es de Dominicos, y en la torre de San Miguel; dos en Astudillo, tres en Aguilar de Campó, y la ermita de Nuestra Señora de las Fuentes en Amusco; además, otras que más bien las adjudicamos al período de transición románica. Del segundo tipo están la bella Catedral de Palencia, que, empezada en el siglo xiv, resultó más bien modelo del xv por la lentitud de su fábrica, y su claustro, también ojival del siglo xvi; además, la grandiosa parroquia de Támara, las parroquias de Becerril de Campos, Paredes de Nava (con su románica torre) y algunos recuerdos en la Colegiata de Ampudia, etc.

En la provincia de Zamora, las iglesias de San Cipriano, San Pedro y Santa María y algunos conventos de monjas, todo en la capital, son ojivales más ó menos regulares con restos bizantinos; las de San Pedro y San Julián en Toro, ojivales del último período, y la Colegiata de Toro, que es románica de transición ojival, como ya se dijo.

En Valladolid son notables las iglesias de San Pablo y San Gregorio, de estilo florido (fig. 245), muy exagerado en las fachadas; además, los elementos ojivales de Santa María la Antigua ya referidos (núm. 161) y otros de menos importancia en la misma ciudad; en la provincia, la iglesia de San Salvador de Simancas, dos iglesias en Torrelobatón, dos menos notables en Medina del Campo, Santiago y Santa María en Rioseco, y las iglesias de Aguilar de Campos, Cuenca de Campos y Santa Clara de Tordesillas, que son ojivo-arábigas; la iglesia de San Juan y San Pablo en Peñafiel es buen tipo de construcciones mudéjares, de ladrillo como todas.

En Salamanca, además de la Catedral nueva, se celebra mucho el convento, claustro é iglesia de San Esteban (su portada es plateresca); menos importantes son las iglesias de San

Isidoro, San Benito, Santispiritus y algunos conventos de monjas, todo del siglo xv al xvi: además, en la provincia, la



Fig. 245.—Imafronte de la iglesia de S. Pablo en Valladolid.

parroquia de Ledesma, la iglesia de Agustinos en Ciudad-Rodrigo y las iglesias parroquiales de Béjar.

208. **Castilla la Vieja.**—Marchando á la par con el reino de León, Castilla la Vieja nos ofrece acabados ti-

pos del estilo ojival en todas sus fases, mayormente en el último periodo, en el cual no es superada por región alguna. Burgos, sobre todo, ha sido desde el siglo XIII fiel intérprete de la Arquitectura ojival hasta los últimos del siglo XVI, resumiendo en su famosa Catedral cuanto de bueno y delicado produjo el sublime arte en los cuatro siglos de su glorioso imperio. Y la Catedral de Avila y la Cartuja de Miraflores y la Catedral de Segovia completan el carácter del estilo en la vasta región de Castilla la Vieja, el cual es allí fecundo en típicos monumentos del tercer periodo. Consérvanse algunos pocos del siglo XIII y menos del XIV. En el siglo XVI vemos (particularmente en esta región) formarse un estilo que puede llamarse *gótico moderno decadente*, constituido por machones cilíndricos, en vez de columnas, los cuales, sin tener molduras ni capitel, aparentan ramificarse en nervios que forman la bóveda de crucería; en dichos pilares hay líneas que anuncian la mano del Renacimiento; las naves llegan todas á la misma altura. De esta forma son las iglesias principales de Miranda, Haro, Berlanga y parte de la Catedral de Calahorra, etc.

Enumeremos los principales monumentos castellanos, siguiendo el orden de las provincias. En la de Santander, la Catedral con reminiscencias románicas y con florones en sus bóvedas de crucería; la iglesia parroquial de la Asunción en Laredo y la de Castro-Urdiales son del siglo XIII en lo dominante del edificio; del XIV, la del Seminario, y del XV las iglesias parroquiales de Pámanes y Solares con la de S. Francisco de Laredo (ésta del XVI) y con varias restauraciones hechas en iglesias románicas, dominando la bóveda gótica en muchas que, por lo demás, no son ojivales.

En la de Logroño, datan del siglo XIII la portada de S. Bartolomé y la *aguja* ó torre de Sta. María del Palacio en la capital; del XV se cuenta como notable en la misma la Colegiata de la Redonda (sus portadas son del Renacimiento), y en la provincia, el crucero y capilla mayor de la Catedral de Santo

Domingo de la Calzada (V. núm. 155), todo el interior de la de Calahorra (del xv y xvi), el Monasterio de S. Millán, el de Valvanera, el de Nájera con su hermoso coro (fig. 246) y sus

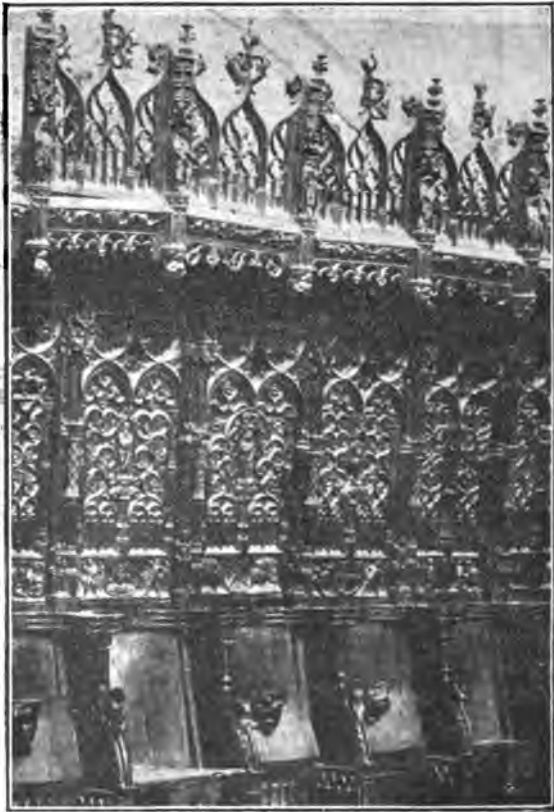


Fig. 246.—Sección del coro de Sta. María la Real de Nájera

magníficos claustros (éstos ya declinan en platerescos del xvi), las iglesias de los conventos de monjas en Cañas y Casalarreina, y las parroquias de Ábalos, Bañares, Briones y Haro (estas dos del xvi) con alguna otra.

En Burgos, además de la Catedral, con su magnífico cimbo-

rio del siglo xvi y aéreas torres del xv, se cuentan en la ciudad nueve iglesias ojivales, buenas aunque sencillas, de diferentes siglos (como son S. Gil, S. Esteban, S. Nicolás de Bari, la antigua Merced, la iglesia del Hospital del Rey con sus reminiscencias románicas y mudéjares, etc.); cerca de ella, la imponderable Cartuja de Miraflores, típico monumento del siglo xv. En el resto de la provincia, infinidad de iglesias del tercer período, salvo alguna muy rara del siglo xiii ó xiv, y sobresalen la Colegiata de Covarrubias con su claustro y otra iglesia en la misma villa; la de Sta. María (siglo xv) y la de S. Juan Bautista (siglo xiv) en Aranda de Duero; la del antiguo monasterio de Oña, con sus bellísimos claustros y afligranado sarcófago real; la iglesia de Sta. María en Miranda de Ebro, la del antiguo monasterio de San Pedro de Cardena, los claustros del arruinado monasterio de Fredeval; la capilla de S. Juan de Ortega en el ex-monasterio de este nombre, y algunos conventos de monjas.



Fig. 247.—Catedral de Segovia.

En la de Soria se distinguen la iglesia del antiguo monasterio de Santa María de Huerta, del siglo xiii, la del ab. de Es-

peja (siglo XIV), las de Berlanga, Medinaceli (antigua colegiata), claustros de la Catedral de Osma y restauraciones de otros edificios, todo del siglo XVI.

En la de Segovia campea exclusivamente el estilo del tercer período, correspondiente á los siglos XV y XVI, cuyos monumentos en la capital son: la Catedral, hermoso tipo ojival terciario, sin exuberancia ornamental, con su esbelta torre y claustros flamígeros; la iglesia de Santa Cruz, el monasterio del Parral, el soberbio Alcázar, y menos notables las iglesias de S. Miguel, S. Francisco y S. Antonio (con bellissimo alfarje sobre el presbiterio); en el resto de la provincia, las iglesias parroquiales de Carbonero el Mayor, Villacastín, Santa María de Nieva con su claustro semi-románico del siglo XIV al XV, Coca, La Losa y dos conventuales (S. Francisco y Sta. Clara) en Cuéllar.

La de Ávila reúne todas las formas ojivales en su Catedral, y las del tercer período en otras iglesias de la provincia: la Catedral es románica en su ábside y capilla mayor y en sus almenadas torres, pero ojival del siglo XIII en lo demás, con adiciones del XIV y XV; las demás iglesias notables son la de Santiago, Sto. Tomás y S. Francisco en la ciudad, y las parroquias de Arenas, Mombeltrán, Bonilla, Arévalo (excepto el ábside) en la provincia.

209. Castilla la Nueva.—Aunque todas las provincias de esta región tienen sus iglesias ojivales, no pueden llamarse monumentos sino las de Toledo y Cuenca y algún trozo aislado en las otras: casi todas (excepto las nombradas) son del tipo ojival terciario, salvo algunas pocas del siglo XIII; en muchas, que no pertenecen al estilo, se observan bóvedas de crucería, y todas ofrecen modelos sencillos, más ó menos adornados. La Catedral de Toledo es la expresión acabada de los siglos XIII y XIV, cuyos primores vemos repetidos por separado en los otros dos monumentos de Castilla la Nueva: la Catedral de Cuenca (fig. 207) es románica de transición y, en parte, ojival del XIII: San Juan de los Reyes (fig. 248) con su claustro, en Toledo, constituye un bellissimo tipo

del siglo xv. De los siglos xiv y xv hay en Toledo notables construcciones de ladrillo, pertenecientes al estilo

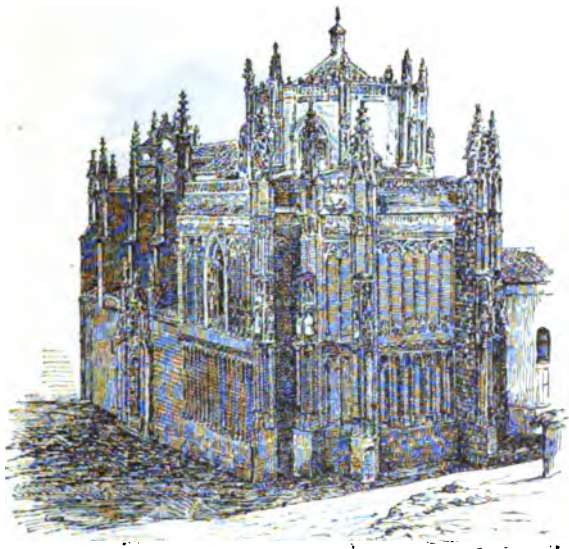


Fig 248.—San Juan de los Reyes (Toledo), siglo xv.

gótico-árabe, y mejor dicho *muléjar*, de las cuales damos alguna noticia al hablar del estilo así nombrado.

Entre las demás, son algo notables: en la provincia de Guadalajara, S. Felipe de Brihuega (siglo xiii) y las parroquias de Tendilla, Mondéjar y Cogolludo, del tercer período; y del mismo estilo, ya decadente, con mezcla del mudéjar y plateresco, es el Palacio de los Duques del Infantado en la capital; en la provincia de Cuenca, las iglesias de Alarcón (por lo menos sus fachadas), la parroquia de Belmonte y Santo Domingo de Villaescusa de Haro, del mismo período; en la de Madrid, la iglesia de San Jerónimo y parte de la Concepción Jerónima y Concepción Francisca en la Corte; una portada en la célebre Cartuja del Paular, la Colegiata de S. Justo en Alcalá de Henares (fig. 249), la parroquia de Torrelaguna, todas del ojival terciario; en la de Toledo, la

Colegiata y una parroquia en Talavera de la Reina, del siglo XIII, y la iglesia de los Dominicos de la misma, con la parro-

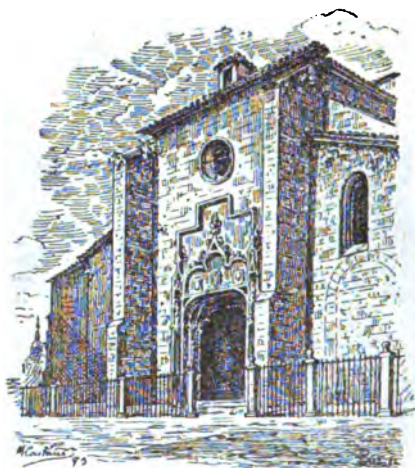


Fig. 249.—La Magistral de Alcalá, siglo xv.

quia de S. Pedro en Ocaña y S. Cristóbal de Almorox, del xv y xvi; en Illescas la iglesia parroquial es gótica, y su torre, mudéjar; en Ciudad-Real, las tres parroquias nacieron con la ciudad en tiempo de Alfonso x (siglo XIII) y tienen resabios románicos; una de ellas es hoy Catedral, bajo la advocación de Ntra. Sra. del Prado, y ha sufrido algunas transformaciones; además, en la provincia, son ojivales las parroquias de Montiel y Daimiel, de algún mérito, á una con la iglesia que se levantó sobre las ruinas de la célebre fortaleza de Alarcos.

210. Extremadura.—Reconquistada Extremadura definitivamente á principios del siglo XIII, empezó desde luego á erigir iglesias de estilo ojival, propio del periodo robusto, y aunque no sean monumentos de primer orden, ofrecen sus catedrales y algunas parroquias modelos más ó menos dignos del estilo en todas sus evoluciones, hasta principios del siglo xvi. No poco se destruyó en el xvii por la guerra con Portugal, y bas-

tante lo que se modificó según el estilo del Renacimiento; de modo que son escasas en número las iglesias ojivales modelos, y éstas, por lo común, de sencillas formas.

En la provincia de Badajoz sobresalen: la Catedral, del siglo XIII en lo principal, con portada del Renacimiento; además, las parroquias de Sta. María y Sta. Eulalia en Mérida, la Colegiata de Zafra, la iglesia de Santiago en Llerena y alguna en Jerez de los Caballeros. En la de Cáceres, las iglesias de Sta. María, S. Mateo y Santiago en la capital, sencillas del siglo XV; la Catedral de Plasencia, del tercer período, con su portada plateresca y sus claustros ojivales del siglo XIV; la Catedral de Coria, sencilla del tercer período; la parroquia de la Encarnación en Valencia de Alcántara; la de S. Nicolás y la iglesia de S. Vicente (fig. 225) en Plasencia, la de Santa María en Trujillo, y el antiguo monasterio de Puebla de Guadalupe, cuyos claustros tienen ojivas túmidas.

211. Murcia.—Abundante el reino antiguo de Murcia en construcciones del Renacimiento en los siglos XVII y XVIII, es muy escaso en monumentos ojivales, siendo los más antiguos de últimos del XIV, y no ofreciendo ahora sino tipos del tercer período ojival en corto número: ninguno es completo.

Se distinguen: en la provincia de Murcia, la Catedral con su fastuosa Capilla del Marqués de los Vélez: la fachada principal es greco-romana y más bien barroca, de mediados del XVIII; fuera de la capital, el interior de la parroquia de Sta. María y una puerta de la iglesia de S. Pedro en Lorca. En Albacete, algunas porciones ojivales de la iglesia de S. Juan Bautista, y algunos restos en Sta. María de Chinchilla y Sta. María de Yecla, en la misma provincia.

212. Andalucía.—No podía menos de implantarse vigoroso con la Reconquista el estilo ojival en Andalucía, como en efecto penetró y se arraigó profundamente, sobre todo en la provincia de Sevilla; pero el uso antiguo allí vigente del estilo oriental, hizo que se amal-

gamara el nuevo con elementos árabes ó mudéjares, y ahora resulta difícil dar con monumentos genuinamente góticos. Empiezan éstos en el siglo XIII, ó en la época de la Reconquista, siguiendo hasta muy entrado el XVI: y se observa que los edificios de Órdenes religiosas son de estilo ojival; los palatinos ó alcázares de los siglos XIV y XV, mudéjares; las demás iglesias tienen, por lo común, mezclados ambos estilos. Esta mezcla consiste en los techos de madera con alfarjes y en algunas labores geométricas dispuestas con ladrillos: la capilla mayor de las iglesias más ó menos ojivales siempre tiene bóveda de crucería, y las naves se elevan, por lo común, á igual nivel ó altura. Pocos son los edificios monumentales góticos de Andalucía; pero vale por muchos la grandiosa Catedral de Sevilla, del siglo XV, una de las mayores del mundo y la más suntuosa de España.

Son, además, dignas de notarse las siguientes iglesias, aunque más ó menos modificadas. En Jaén, las de San Juan, la Magdalena y S. Ildefonso, por sus bóvedas de crucería complicada; y en su provincia, las de S. Juan y S. Felipe en Baeza, las de S. Nicolás, S. Pablo y la Colegiata en Úbeda.

En Córdoba hay varias adiciones gótico-arábigas en la Catedral árabe, además de su cúpula ojival; también existen restos de antiguas mezquitas y otras iglesias en la parte baja de la ciudad, las cuales tienen mucho de ojivales, con resabios bizantinos, edificadas poco después de la Reconquista; por fin, otras iglesias se edificaron ojivales, como las del Hospital de Expósitos y S. Francisco en el siglo XV, y antes la de S. Pablo, que hoy se ha restaurado por completo (1), y la parroquia de S. Miguel, ambas desde el XIII.

En la provincia de Huelva apenas hay iglesia de estilo oji-

(1) Es actual residencia de los Misioneros, y ha sido restituida á su primitiva forma, á fuerza de estudio y trabajo, por el prologuista-censor de la presente obra. La iglesia es románica de transición ojival, con techo de alfarje: tiene buenas capillas árabes, ojival y mudéjar, y una sacristía que fué mezquita.

val puro, fuera de la de Ntra. Sra. de los Dolores y la de Santa Catalina en Aracena; las demás, con notables modificaciones mudéjares ó del Renacimiento: se distinguen, una en Palos, otra en Moguer, otra en Almonaster, otra en Aroche y la del convento de la Rábida.

En Sevilla se cuentan numerosas iglesias ojivales (además de su famosa Catedral del siglo xv), edificadas luego de la Reconquista, ó levantadas en el sitio donde hubo alguna mezquita, conservándose algunos restos de la primitiva construcción mahometana. A las que se apuntaron arriba (pág. 249), que son del siglo xiii, deben añadirse como propias del xiv y de estilo ojival-mudéjar la de *Omnium Sanctorum* (fig. 250)



Fig. 250.—Parroquia *Omnium Sanctorum* (Sevilla), s. xv.

con su torre almohade ó mauritana, la de S. Esteban, S. Vicente (aunque desfigurada), S. Andrés, S. Lorenzo, S. Pedro, San Román, Sta. Catalina, S. Martín, S. Marcos (con su torre almohade) y Sta. Inés: del xv, la capilla del Seminario, ojival-florido, y la iglesia de Sta. Paula, que es ojival-mudéjar: casi todas llevan alfarje en su techumbre. En la provincia se distinguen las iglesias parroquiales de Lebrija, Utrera, Morón, Osuna, tres en Marchena y cinco en Carmona.

En la ciudad de Cádiz no se conservan edificios ojivales, por haber sido destruídos en 1596 por los ingleses; en la provincia son notables las parroquias de Puerto de Sta. María, Medina Sidonia, Alcalá de los Gazules, Arcos de la Frontera, S. Lúcar de Barrameda, y, sobre todo, varias en Jerez de la Frontera, como S. Miguel, San Dionisio y otras, con su célebre Cartuja, ojival y plateresca.

En Málaga hay una puerta ojival de estilo florido en la parroquia del Sagrario, contigua á la Catedral (que es greco-romana), y en la provincia apenas se halla cosa notable, fuera de las iglesias de Sta. María y Sta. Cecilia en Ronda.

En Granada está la Capilla Real y la iglesia de San Juan de los Reyes, y en Motril la iglesia parroquial, también del mismo tercer período.

En Almería sólo es de notar la Catedral, del siglo **xvi**, oji-val decadente, con elementos del Renacimiento y con almenas y troneras para defensa contra los moros, que por entonces infestaban la ciudad.

En Canarias existe la Catedral de Las Palmas, de estilo gótico degenerado.

Fuentes.—Las mismas del capítulo VIII (pág. 249), y otras varias monografías, con multitud de *guías*, de diferentes ciudades.



CAPITULO XI

ESTILOS ARÁBIGOS

213. Su noción y origen.—Son estilos arábigos los adoptados por los árabes desde el siglo VIII, principalmente en España, y los derivados inmediatamente de ellos.

Los árabes tomaron la Arquitectura, como las demás artes, de los persas y bizantinos y de otros países conquistados; pero, modificando sus elementos, llegaron á formar un estilo propio, caracterizado por el arco en herradura, los adornos llamados arabescos, los arfarjes y los alicatados.

Se disputa mucho la influencia de los árabes en las artes europeas; para algunos fué nula; para otros, absoluta, pues se les atribuye gran parte de la cultura de la Edad Media: en ambas opiniones hay exageración manifiesta. No es posible estudiar á fondo el arte árabe en este compendio arqueológico; y así, dejando puntos cuestionables y minuciosas descripciones, limitamos nuestro trabajo á simples nociones sobre los períodos del referido arte en general y sobre las derivaciones del mismo, principalmente la del estilo *mudéjar*.

214. Su división.—El siglo VII y los principios del VIII constituyen el período de las grandes conquistas para los secuaces de Mahoma, en las cuales recogieron como precioso botín los elementos artísticos, que, á partir de esta época, empezaron á combinar en sus construcciones: de aquí data el estilo arábigo, el cual se divide

comúnmente en los siguientes periodos: 1.º, *bizantino-árabe* ó periodo de formación ó del *Califato*, desde el siglo VIII al X inclusive; 2.º, *mauritanico* ó de *transición* ó *sevillano*, en los siglos XI y XII; 3.º, *granadino* ó de *floreCIMIENTO y perfección*, en los siglos XIII, XIV y XV. Combinándose el estilo árabe, ya formado, con algunos elementos del país, da lugar al estilo *mudéjar* ó *arábigocristiano* en España, al *árabe-persa* en la Persia y al *árabe-indio* en el Indostán: el estilo *turco*, usado en Turquía, es también una variedad del árabe, formado

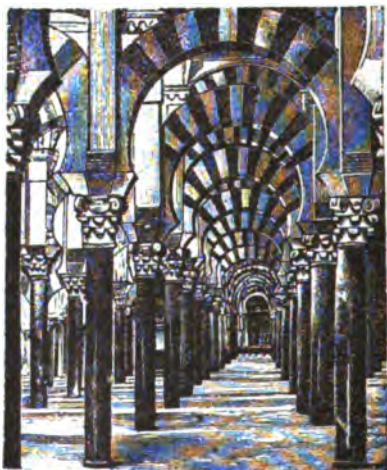


Fig. 251.—Mezquita (hoy Catedral) de Córdoba.

por la reunión de elementos bizantinos, persas é indos; por último, el *arábigojudáico* es una aplicación de las formas árabigas á los usos de los judíos.

215. Período de formación.—Los elementos arquitectónicos de este periodo se tomaron de edificios persas de arte sasánida, bizantinos y románicos primarios, ó se imitaron de ellos, añadiendo los árabes alguna originalidad suya. En España debieron, sin duda, tomar como tipos ó modelos las iglesias visigodas de más importan-

cia, ya que es indubitable el uso del arco de herradura entre los visigodos, así como el de otros elementos que-

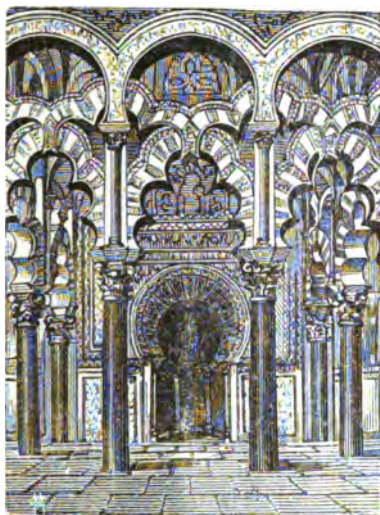


Fig. 252.—Entrada al Mihrab ó adoratorio de la Mezquita.

los árabes emplearon en sus primeras construcciones en la Península (núm. 139).

Las columnas del estilo en cuestión se elevan á poca altura, son cilíndricas y generalmente carecen de basa; los capiteles recuerdan á los bizantinos y corintios; los arcos tienen constantemente la forma de herradura, á veces lobulada; encima de las columnas se levanta otra columnita ó un largo zócalo, sobre el cual se apoya otro arco que viene á caer por encima del anterior; uno y otro son trasdosados (fig. 251); las ventanas, en ajimez; los arcos de los vanos quedan regularmente inscritos dentro de una especie de marco adornado con arabescos ó inscripciones, que se llama *arrabaa* (fig. 56); la techumbre, en alfarje ó en bóveda romana; el ornato es de arabescos, inscripciones cúficas (letra ma-

yúscula arábica) y pinturas policromas. Su carácter general es la rudeza en la construcción (excepto en la mezquita de Córdoba) y la sencillez en la ornamentación.

Son modelos de este período en España la antigua Aljama ó Mezquita mayor (hoy Catedral) de Córdoba y la pequeña iglesia (antes mezquita) del Cristo de la Luz en Toledo. La referida Mezquita de Córdoba fué construída á fines del siglo VIII y ampliada en el X; tiene 19 naves á lo largo y 35 á través, contándose 860 columnas de jaspe ó mármol exentas; es Catedral desde la Reconquista en 1236, y contiene multitud de capillas que la piedad de los fieles ha erigido en tiempos diferentes, adosadas al edificio árabe con variados estilos.

Fuera de España se conservan de este período restos del castillo de Ziza en Sicilia, varios en África, en donde se ha continuado hasta nuestros días con un estilo semejante, y la Mezquita de Omar en Jerusalén.

216. Período de transición.—Aunque sea discutida la existencia de este segundo período, se refiere comúnmente á su época (siglos XI y XII) la arquitectura arábiga que siguió al fraccionamiento del Califato de Córdoba, y especialmente desarrollada por los almoravides y almohades en España. Le caracteriza la emancipación que el arte árabe realiza de las formas bizantinas, y la grandiosidad, riqueza oriental, variedad y delicadeza en la ornamentación: las columnas aun tienen cierto corte bizantino; los arcos aparecen ya en ojiva túmida y angrelados ó con pequeños lóbulos; empiezan las bóvedas en forma de estalactitas, ó sea, de pequeñas pechinas agrupadas, y se hace uso de los alizares y alicatados y de inscripciones con letra arábica cursiva.

Los monumentos más importantes de este período se hallan en Sevilla, que por esto se dice sevillano el arte, y son, el primer cuerpo de la Giralda ó torre de la Catedral y las torres ó *alminares* de S. Marcos, Sta. Catalina, *Omnium Sanctorum*, etc., con la de Aracena (fig. 253) y alguna otra.



Lámina IV (pág. 305).—Estilo arábigo-zaragozano; by Google
siglo XI.—Arco de la Aljafería, en el Museo Arqueológico Nacional.

TO VISIT
ANZOTLIAO

Lo es también la Puerta de la Bisagra, antigua en Toledo, construida en el siglo xi, según modernos arqueólogos.



Fig. 253.—Torre almohade en Aracena (Huelva), siglo xii.



Fig. 254.—Capitel granadino.

Fuera de España se observan de este período ruinas en Egipto y en Siria, y, sobre todo, la portada de la Mezquita de Ulú en Ezzerum de Armenia.

Al mismo período hay que adjudicar el estilo *arábigo-zaragozano*, que se manifestó singular durante los Reyes de Taifas en Zaragoza (siglo xi) en el castillo de la Aljafería, y del cual se conservan algunos restos en dicho castillo, actualmente muy transformado, y en el Museo Arqueológico Nacional y en el Provincial de Zaragoza (1).

217. Período de perfección.—Ofrece mayor esbeltez y riqueza de ornamentación, debidas á influencias del arte arábigo-persa: sus columnas son esbeltas y con muchos astrágalos en la parte superior; sus capiteles,

(1) Véanse los artículos de D. Rodrigo Amador de los Ríos en el Boletín de la Sociedad de Excursiones, tomo 2, págs. 25 y 49.

cilíndricos en su parte inferior y cúbicos más arriba (fig. 254); los arcos, ojivales peraltados y angrelados; tiene bóvedas en estalactitas con profusión, cúpulas bulbosas, ventanas en ajimez inscritas en un recuadro; hace mucho uso de arrabaas, de inscripciones cúficas y cursivas, de adornos arabescos minuciosos, de estalactitas, y de azulejos para revestir los zócalos de las paredes.

El gran tipo de este período es la Alhambra de Granada, construida por los reyes *nasaríes* en el siglo xiv (fig. 255); también se cita, fuera de España, la Mezquita de Hasán en el Cairo.

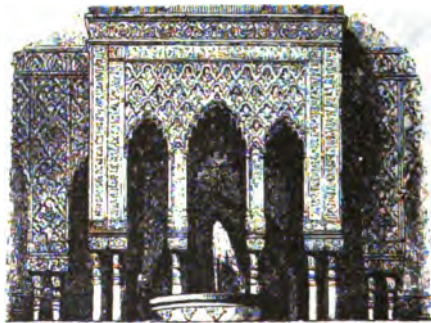


Fig. 255.—Detalle del Pórtico del *Patio de los leones* en la Alhambra de Granada.

Se observa en la Arquitectura árabe mucha severidad y dureza en los castillos y fortificaciones; pero gran riqueza, capricho y exornación en los palacios, reflejando bien el carácter de los árabes, tan afeminados en la paz como feroces en la guerra.

218. Estilos derivados en España: estilo mudéjar.— Llamábanse *mudéjares* los moros que vivían como súbditos de los cristianos; *mozárabes*, los cristianos que estaban dominados por los moros en España; *moriscos*, los moros bautizados que se quedaron en la Península después de la Reconquista. Estos tres nombres se aplican

respectivamente á los estilos arquitectónicos usados por cada una de las referidas clases, si bien cambiando más ó menos el significado, como diremos.

No estando bien definido el *estilo mozárabe*, se da el calificativo en general á todas las iglesias que los cristianos españoles conservaban en la dominación arábiga, sea cual fuere su estructura, las cuales sufrieron notables transformaciones luego de reconquistadas las poblaciones en donde existieron. Generalmente, las fundadas bajo el imperio musulmán eran de estilo románico, influido por el árabe primario.

El *estilo morisco* tuvo poco tiempo para formarse, ya que siguió pronto la expulsión de los moros á la pérdida de su monarquía *nasarí* ó de Granada, y sólo en esta población puede estudiarse. Consiste en el mismo estilo árabe, modificado para adoptarlo á los usos y costumbres de los cristianos: se cita como tipo la *Casa del Chapiz*, residencia que fué por algún tiempo de la familia *nasarí* ó *nasarita* destronada.

Aunque algunos han considerado como mudéjares las construcciones mozárabes y moriscas citadas, el *estilo mudéjar* propiamente dicho se distingue, ciertamente, de los anteriores, y representa la ingerencia de los estilos cristianos en el arte árabe y la fusión de éste con los otros. Puede estudiarse todavía en multitud de iglesias y torres construidas por artistas mudéjares (alaminés y alarifes) para el culto católico, desde el siglo XII, y en varios palacios hasta el siglo XVI inclusive.

Los componentes del estilo mudéjar son románicos, ojivales y arábigos, variando la importancia de los elementos según las épocas y regiones donde se desarrolla el arte. En Toledo, por ejemplo, dominan más los elementos románicos que en Sevilla; en Sevilla y en Granada campean más los ojivales en las iglesias y los arábigos en las construcciones civiles; en todas partes, gana terreno

el estilo ojival sobre el árabe, si se trata de iglesias, conforme se van aproximando las construcciones al siglo xv. A últimos de este siglo y por todo el xvi únense al estilo mudéjar elementos del *plateresco* (que diremos en su lugar), y se constituye una variedad muy en uso para construcción de palacios y casas importantes.

Particularizando más los componentes del estilo mudéjar, debe notarse que su aparejo más común es el ladrillo; que sus columnas y capiteles son semejantes á los árabes; sus arcos, ojivas diferentes en las iglesias y redondos ó en herradura en los palacios; techo con alfarje; las vigas se apoyan en zapatas con arábica ornamentación; ventanas ajimezadas como las árabes; mucho uso de azulejos, de arabescos, algo de inscripciones cúficas y cursivas, mezcladas con latinas; casi todo sobre estuco de yeso y en relieve: también se usan adornos en zodíaco: las iglesias tienen ábside poligonal, y las construcciones son menos atrevidas que las arábicas.

Son modelos del estilo, entre los edificios civiles, muchos palacios ó alcázares de Prelados y Próceres de Castilla, y sobre todos, el Palacio arzobispal de Alcalá de Henares (hoy Archivo general del Reino, fig. 256), el de los Mendozas en Guadalajara, el Alcázar de Sevilla (fig. 257) y la llamada Casa de Pilatos en Sevilla (antigua casa de los duques de Alcalá), muy ricos estos dos palacios en ornamentación y gusto árabe. Antes de todos ellos está la *Puerta del Sol* en Toledo, que se remonta á los orígenes del estilo en los comienzos del siglo xii. Entre las construcciones religiosas, además de las torres de Aragón ya citadas (núm. 196) y de varias otras de Toledo (como la de Santo Tomás, S. Román, Santiago del Arrabal, Sta. Leocadia, la Concepción, S. Miguel, S. Pedro Mártir) se cuentan muchas iglesias en Sevilla, Córdoba, Granada, Huelva, Toledo y sus provincias, en las provincias de Palencia Valladolid, Burgos, etc., según se ha indicado en los números correspondientes de los capítulos octavo y décimo de esta sección de la obra.

El estilo *árabe-judáico* se ha tenido como englobado en el mudéjar; pero se distingue de él en que sólo se

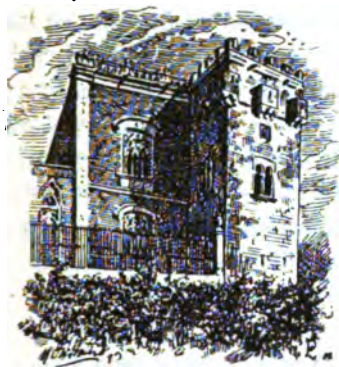


Fig. 256.—Torreón de Tenorio en el Palacio de Alcalá.



Fig. 257.—Salón del Alcázar de Sevilla.

aplica á las sinagogas establecidas en los dominios de los árabes y á las construidas por mudéjares. Estas sinagogas eran cuadradas, con pórtico, pero sin columnas ni arcos y sin distinción de naves; contienen muchos arabescos é inscripciones hebreas. Es modelo del estilo la iglesia llamada del *Tránsito* en Toledo; data del siglo XIV. La iglesia del *Corpus* en Segovia y Santa María la Blanca en Toledo (fig. 258), aunque también fueron sinagogas, se edificaron primitivamente como mezquitas (probablemente en el siglo VIII al X), pues tienen arcos y columnas árabes, y, antes de modificarse, hallábanse orientadas en sentido



Fig. 258.—Santa María la Blanca (Toledo).

Norte-Sur al estilo de mezquitas, á diferencia de las sinagogas que lo están de Este-Oeste: son, más bien, árabes de puro estilo en su origen (1).

219. Estilos arábigos de Oriente.—Los que se han enumerado arriba (núm. 294) como derivados del estilo árabe en Oriente, se distinguen por el uso frecuente que en ellos se observa del arco conopial, de la cúpula bulbosa, de los minaretes cilíndricos de poco diámetro, de los azulejos y arabescos, diferentes en dibujo de los de acá, pero muy parecidos en la traza general. Tanto es así, que se juzgan importación de dichos estilos en el granadino los adornos de bóvedas en estalactitas, de azulejos, de inscripciones, y otros.

Los monumentos típicos del estilo *indo-arábigo* se encuentran principalmente en Delhi, y los del *persa-árabe* en Ispahán: el estilo turco se halla típicamente representado en las mezquitas de Mahomed II y de Solimán en Constantinopla; tiene más elementos bizantinos que los demás estilos derivados, á pesar de su relativa posterioridad de origen.

Y nada más del estilo árabe, tan importante un día y tan decadente hoy, como el pueblo que le dió nombre y vida, sin que abrigue esperanzas de restaurarse.

Fuentes.—CONTRERAS (D. Rafael), Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba (Madrid, 1885); AMADOR DE LOS RÍOS, MADRAZO, etc., (obr. cit.); OLIVER HURTADO, *Granada y sus monumentos* (Málaga, 1875).

(1) Santa María la Blanca es, en su construcción, arábigo del primer período, por más que en su ornamentación sea mudéjar. (Véanse los artículos de D. Pedro A. BERENGUER con el epígrafe *La Sociedad Española de Excursiones en Toledo*, publicados en el tomo 1.º del Boletín de dicha Sociedad, págs. 65, 77, etc.). La iglesia del Corpus, muy semejante á la primera, fué completamente restaurada en 1902, después del incendio de 1899 (véase *Segovia-Corpus*, por D. Ildefonso RODRÍGUEZ. Madrid, 1902).

CAPITULO XII

ESTILOS DEL RENACIMIENTO

220. Noción y origen.—Se ha dado el nombre de *Renacimiento* á la vuelta de las ciencias y artes hacia las ideas y formas greco-romanas, que se inició en Italia durante el siglo xv y se extendió por casi todas las naciones europeas en los siguientes. El mismo significado que en la Historia de la Filosofía tiene el nombre de *filósofo del Renacimiento*, ha de reconocerse al de *artista del Renacimiento* en la Historia del Arte.

No fué el odio á la Iglesia lo que inspiró el estilo de que hablamos, á pesar de que éste anduvo intimamente unido con el desdén más atrevido é injusto contra el estilo ojival, genuinamente cristiano: los templos fueron sus obras principales; la católica Italia le dió vida, y Florencia y Roma constituyeron su teatro predilecto. Mucho, no obstante, influyó en la creación del estilo el filosofismo de la época, no tan cristiano, por cierto, como era la filosofía escolástica precedente; y bastante debió contribuir á lo mismo la frivolidad de las costumbres en la corte de Florencia; contra las cuales, lo mismo que contra su arte, primer ensayo del Renacimiento, clamó con tan fogoso ardor el insigne Savonarola; pero la causa principal del retroceso del arte á las formas greco-romanas parece ser el apego de los italianos á sus tradiciones antiguas, pues nunca logró echar raíces entre ellos la Arquitectura ojival en su pureza, ni se perdieron del todo las mencionadas formas en las construcciones principales, y hasta hubo ciertos conatos de restauración de las mismas en los siglos precedentes. Además, el descubrimiento de la obra de Vitrubio (núm. 114) á mediados del

siglo xv; el gusto en literatura, pintura y escultura, que se iba acentuando en favor de los estilos de Grecia y Roma, y la decadencia del estilo ojival por exceso de ornamentación, acabaron por determinar la Arquitectura en el expresado sentido, é hicieron triunfar en toda la línea la idea del Renacimiento. Y como varios de sus artistas eran á la vez arquitectos, escultores y pintores, llevaron á la Arquitectura los atrevimientos de su fantasía en las otras Bellas Artes.

Comenzó, pues, el Renacimiento en Florencia, á principios del siglo xv; se extendió luego por toda Italia; de aquí pasó en el xvi á España y Francia, por las relaciones comerciales y políticas, que mediaban entre dichas naciones, y luego se propagó á Inglaterra y Alemania.

221. Sus componentes.—Se constituye el estilo del Renacimiento por los elementos siguientes: adopción de los antiguos órdenes clásicos de la arquitectura romana, si bien con más libertad en las medidas y aun en la traza de fustes y capiteles; úsanse exclusivamente los arcos redondos de diferentes clases y contorneados por alguna archivolta; se emplean los arquitrabes y frontones, ya en función, ya decorativos; son frecuentes las bóvedas de medio cañón con lunetos y las de arista, excluyéndose las ojivales; las cúpulas, semiesféricas generalmente, montadas sobre tambor ó careciendo del mismo; el cimborio ó domo aparece también semiesférico y separado ó independiente de la cúpula interior; las puertas y ventanas rematan en un frontoncito ornamental y á veces llevan columnitas en las jambas; se adopta la planta basilical de cruz latina ó griega en las iglesias, con el ábside redondo ó poligonal (aunque muchas veces se suprime), la cúpula sobre el transepto y las torres gemelas: en lo alto de los muros hay siempre por dentro una ancha cornisa, sobre la cual se monta con frecuencia una balaustrada, formando verdadero triforio, aunque es más común sustituirlo por una serie de tribunas; en la capilla mayor de muchas

iglesias y santuarios se establece el uso de los camarines; en la parte exterior de los edificios, una imposta corrida, llamada cordón, indica la división de los pisos; la fachada de los templos tiende á la forma de un pórtico griego ó de un grande arco triunfal romano, sin que revele como en los edificios románicos y ojivales la estructura interior de ellos: la ornamentación, además de las pinturas murales, consiste en molduras diferentes, agallones, ovos, hojas acuáticas, postas, hojas de acanto, volutas, guirnaldas, quimeras, mascarones y medallones, como en la arquitectura clásica; hay esmerada ejecución en las obras de escultura ornamental y tallado, buscando el realismo. De todo lo cual se infiere, que la Arquitectura del Renacimiento es *ecléctica*, uniendo elementos griegos y romanos con bizantinos, y aun paganos con cristianos.

222. Su división en períodos y estilos.—A dos pueden reducirse los períodos del Renacimiento: el *de transición* y el *propio*; el 1.º abraza el siglo XV en Italia y los principios del XVI en las demás naciones; el segundo se divide en estilo del *Renacimiento clásico*, de la *decadencia* y de *restauración*, comprendiendo el primero casi todo el siglo XVI hasta principios del XVII; el segundo, todo el XVII hasta mediados del XVIII, y el tercero, la segunda mitad de este último, con muchas obras del XIX. El período de transición forma en Italia el estilo llamado *primitivo*; en España, el *plateresco*; en Francia, el *de Francisco I*, y en Inglaterra, el *de la reina Isabel*.

223. Renacimiento italiano primitivo.—Empezó por el *estilo florentino*, creado en Florencia por Brunelleschi en 1425, y principalmente continuado por Alberti en Rímimi, y por otras varias escuelas de Italia. Su carácter, además de los elementos generales dichos arriba, consiste en el brillo, grandiosidad y riqueza de la exor-

nación y de todo el conjunto: en él abundan las estatuas, los relieves, las guirnaldas, etc.

Son tipos del estilo en el siglo xv la cúpula de la Catedral de Florencia, la iglesia de San Francisco en Rímimi y la Cartuja de Pavía.

En España existen desde los siglos xvi y xvii no pocas fachadas de iglesias y de otros edificios á imitación del primer Renacimiento italiano, además de las platerescas; tales, por ejemplo, la de la Universidad de Oñate (Guipúzcoa), la de San Gregorio Ostiense en Mués (Navarra), la de Santa Maria la Redonda en Logroño, la de la Catedral de Valencia (siglo xvii), el primer cuerpo de la grandiosa torre de la Catedral de Murcia (1), etc. También hay varios sepulcros suntuosos del mismo estilo, y principalmente el del Cardenal Tavera en Toledo, el del Cardenal Cisneros en Alcalá de Henares, el del Infante D. Juan en Sto. Tomás de Avila, el de los Reyes Católicos en Granada, y el de los Cardonas en Belpuig (Lérida).

224. Estilo plateresco.—Resultado del estilo mudéjar y del ojival decadente, al mezclarse con el Renacimiento, fué en España el *estilo plateresco*, dicho así por haberlo adoptado primeramente en orfebrería eclesiástica los plateros: en Portugal se le dice *manuelino*. Se empleó en Arquitectura desde los últimos años del siglo xv y por toda la primera mitad del xvi; sus precedentes ornamentales parecen existir en la célebre Cartuja de Pavía y en los *grutescos* de Roma. Se constituye principalmente por minuciosa y caprichosa ornamentación en bajo-relieves y pinturas con los motivos arriba dichos (núm. 221): las columnas ornamentales toman for-

(1) Esta magnífica torre, que se eleva á una altura de 84 metros, pasa como el mejor tipo de torres que el Renacimiento ha producido en España y resume todos sus estilos: su primer cuerpo es de estilo italiano; el 2.º, del gusto severo de Herrera; el 3.º, algo barroco, y el 4.º, del estilo de la restauración de D. Ventura Rodríguez. (Véanse los artículos de D. Pedro A. Berenguer en el Boletín de la Soc. Esp. de Excurs., t.º V).

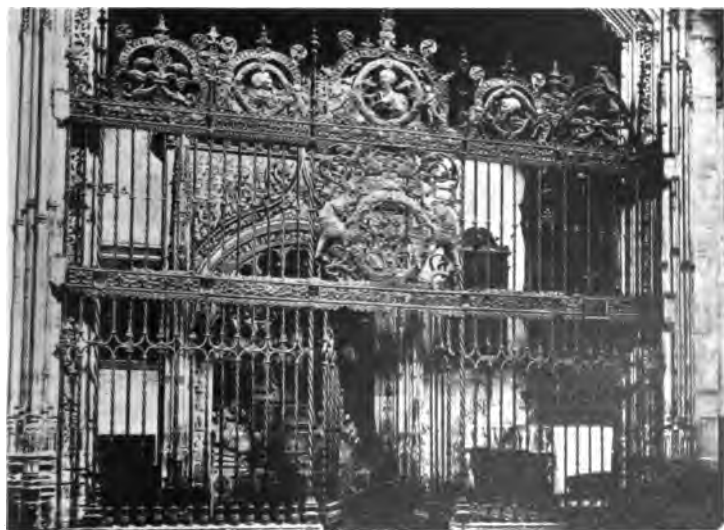


Lámina V (pág. 315).—Transición del estilo gótico al plateresco; siglo XVI.—
 1, portada de Sta. M.^a la Real de Olite;
 2, reja y sepulcro en la Cat. de Sto. Domingo de la Calzada.

70 VIND
ABROGLA

ma de balaustres adornados; pero sin caer nunca tales adornos en las exageraciones é irregularidades del churriguerismo. La planta y la distribución de las iglesias en esta primera época del Renacimiento español están de acuerdo con el plan del estilo gótico. Distinguiéronse como principales arquitectos el flamenco Enrique de Egas, que fué el primero, Diego de Siloe, Francisco de Coloma, Fernán Ruiz, Juan de Alava, etc.

Como este caprichoso estilo representa la transición del ojival terciario al greco-romano propiamente dicho, pueden distinguirse en él tres grados, según sea la mezcla de los elementos constitutivos; y así, entre los numerosos monumentos del estilo en cuestión, hay algunos pocos cuya base ó fondo es ojival con introducción de las nuevas ideas ornamentales, y á esta forma podríamos llamarla *ojival plateresca*: tales son, por ejemplo, los claustros de Sta. Maria la Real de Nájera (fig. 259),

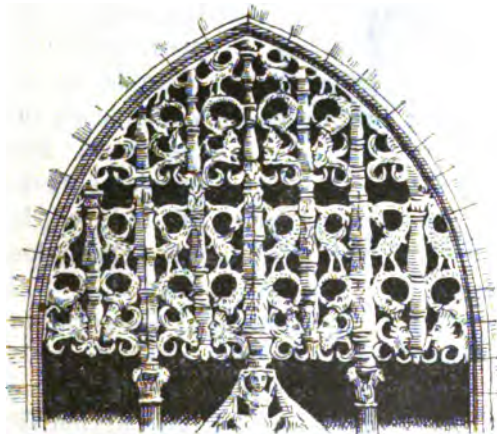


Fig. 259.—Calados platerescos de los claustros ojivales de Santa Maria de Nájera.

la fachada del convento de Sta. Paula en Sevilla (ojival-plateresco-mudéjar), el Salón de los Ciento en la

Casa Consistorial de Barcelona y otros. Algunos más tienen el fondo del Renacimiento, pero conservan reminiscencias ojivales en los adornos, y á este grado cuadra bien el nombre de *plateresco-ogival* ó con recuerdos ojivales: en tal número podrían colocarse la fachada de S. Esteban y de la Universidad de Salamanca, una puerta lateral de la Catedral de Burgos y otra de Calahorra, la del Hospital de Sta. Cruz de Toledo (fig. 260)



Fig. 260.—Hospital de Santa Cruz ó Academia Militar de Toledo.

y el Colegio de Sta. Cruz de Valladolid: estos últimos constituyen el primer ensayo del Renacimiento en España, empezando el de Valladolid, antes que todos, en 1486.

Pero la mayoría de los edificios platerescos prescinden casi por completo de la idea ojival, y no conservan de ella elementos formales ó propiamente dichos, sobre todo en las fachadas. Entre los muchos

que podrían citarse, están la iglesia de S. Pedro en Toledo (fig. 261), la fachada de la Catedral de Plasencia, el pórtico de la de Astorga, fachada de la Universidad de Alcalá, Convento de S. Marcos en León, claustros de la abadía de S. Zoil en Carrión (Palencia), fachada del Hospital del Rey en Burgos, portada de la Universidad de Oñate; las sillerías de los coros de la mayor, parte de nuestras Catedrales, como las de Toledo, Badajoz, Burgos, Huesca (fig. 262), Murcia, Pilar de Zaragoza, Pamplona, Tortosa, Sto. Domingo

de la Calzada, etc.; varias puertas y muchos trascoros de Catedrales y Colegiatas, como el de La Seo en Zaragoza y el de León; muchísimos sepulcros de personajes conspicuos, y entre ellos el de *El Tostado* en la Catedral de Avila (fig. 263), el de los Benavente en Santa María de Rioseco; varios edificios para escuelas, como los de Salamanca, Valladolid y Alcalá, y suntuosos palacios, como la llamada *Casa de la Infanta* en Zaragoza (1), las Casas Consistoriales de Sevilla, etc.

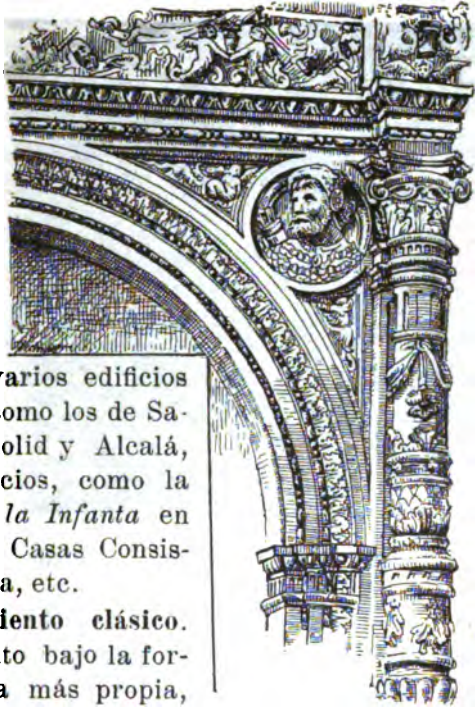


Fig. 261.—Portada de San Pedro en Toledo.

225. Renacimiento clásico.
—El Renacimiento bajo la forma greco-romana más propia, caracterizado por la mayor imitación de las formas clásicas, empezó en Italia con el insigne arquitecto Angel Bramante, en la segunda mitad del siglo xv. A él se debe el proyecto de la grandiosa Basílica de S. Pedro en Roma, empezada con planta de cruz griega en 1506, continuada por Miguel Angel,

(1) El hermoso patio y la galería de esta casa, tipos del estilo plateresco, convenientemente desmontados, fueron trasladados a París, donde se montaron de nuevo con su propia forma, en el año 1903.

quien puso la soberbia cúpula de 42 metros diámetro, y terminada por Maderna y Bernini, quienes le dieron

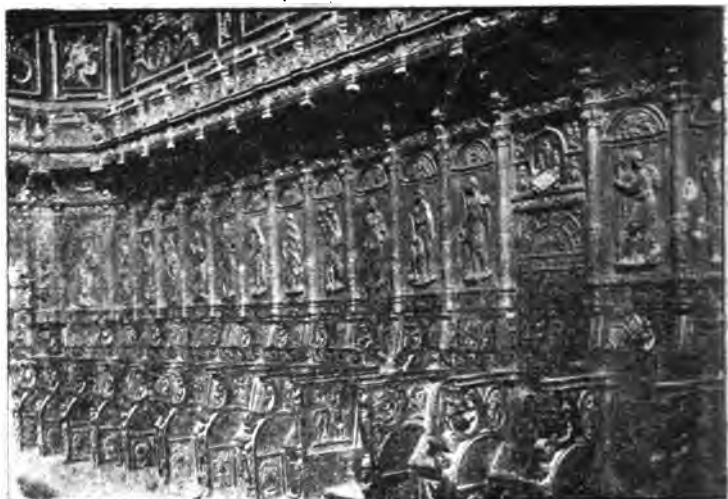


Fig. 262 — Coro de la Catedral de Huesca.

la forma de cruz latina en el siglo XVII, debiéndose al último los grandiosos pórticos que rodean la Plaza de S. Pedro (fig. 264). La gran Basílica, después de 120 años de trabajo constante, fué consagrada por Urbano VIII en 1626, y de ella se ha tomado el modelo para muchas obras del estilo de Renacimiento clásico. La que más se le parece, aunque en muy inferior escala, es la de S. Pablo de Londres, obra del arquitecto Cristóbal Wren, comenzada en 1675.

En España el principal origen del Renacimiento propiamente dicho ó clásico se halla en la obra titulada *Medidas del Romano*, compuesta por el Pbro. D. Diego de Sagredo en 1526, y dedicada al Arzobispo de Toledo, D. Alfonso de Fonseca. A dicho arquitecto agréganse D. Pedro de Machuca, D. Diego de Siloe y D. Alfonso

de Covarrubias, todos los cuales se inspiraron en la misma idea, saliendo de sus manos el Palacio de Carlos V en Granada (1), las Catedrales de Granada (ésta tiene

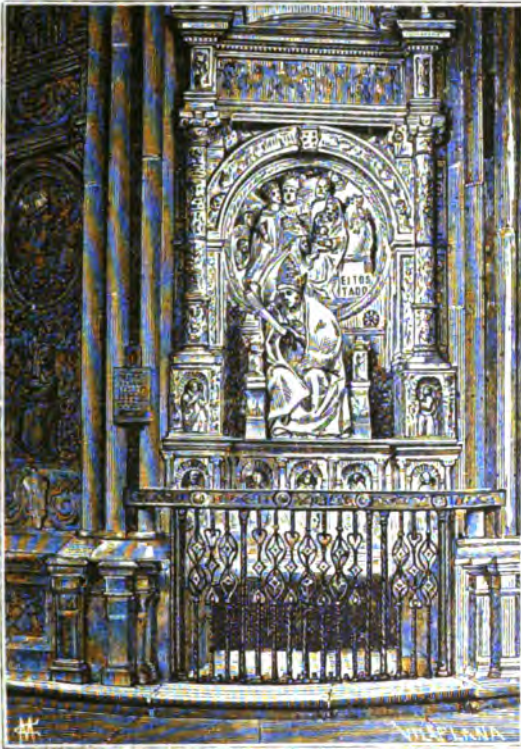


Fig. 263.—Sepulchro de *El Tostado* (Catedral de Ávila).

bóveda de estructura ojival) y Málaga, la Capilla de *los Reyes Nuevos* en Toledo (con bóvedas estrelladas), el Alcázar de Toledo (fig. 265) y otras obras de menos nombradía, empezadas en la primera mitad del siglo XVI. Sus

(1) Este palacio es el primero que se edificó en España con estilo genuinamente greco-romano del Renacimiento, y fué obra de D. Pedro de Machuca.

caracteres son los generales del estilo, prescindiendo de minuciosidades platerescas y de toda forma ojival,

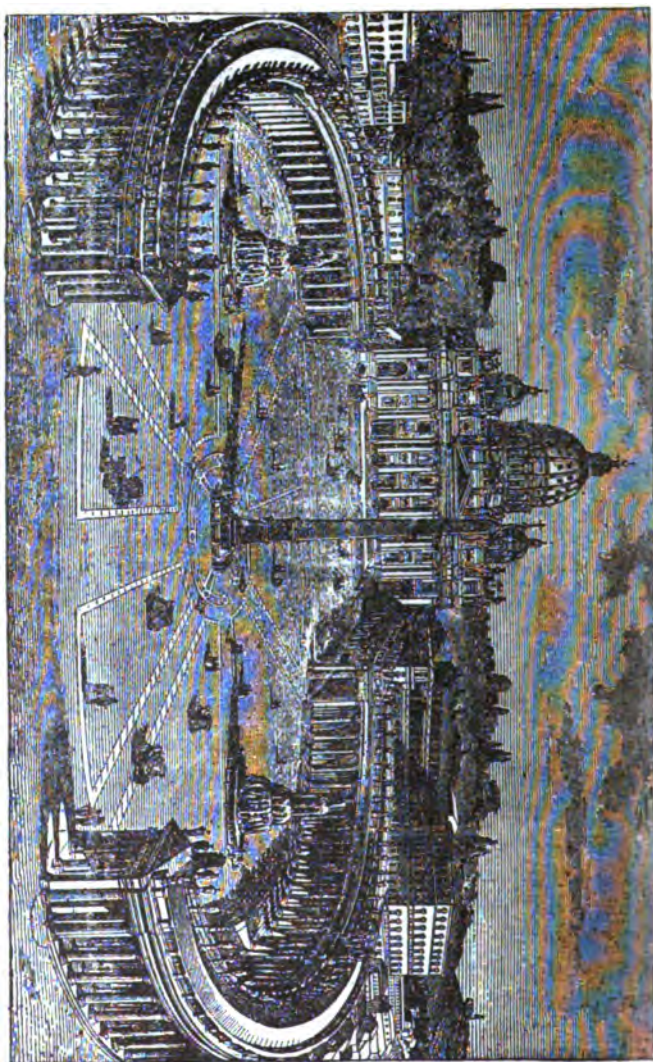


Fig. 264.—Basilica y Plaza de S. Pedro en el Vaticano.

excepto en las plantas de varias iglesias, como antes se ha dicho.

Durante el reinado de Felipe II, en la segunda mitad del siglo XVI, la Arquitectura española toma un matiz



Fig. 265.—Fachada del Alcázar de Toledo.

especial, llamado *estilo severo*, debido a los arquitectos del Monarca, D. Juan de Toledo y D. Juan de Herrera, matemáticos más aún que artistas. A la escuela de éstos pertenecen Villalpando, Vega, Vergara y Gómez de Mora, entre otros muchos de su época. Las obras principales y típicas del *estilo severo de Herrera* son el celeberrimo cuanto grandioso Monasterio de El Escorial (fig. 266), la Catedral de Valladolid (fig. 267), la Audiencia de Granada y la Catedral de Jaén, aparte de otras iglesias de menos importancia, como la de Santa Cruz en Rioseco, la de S. Francisco en Sto. Domingo de la Calzada (fig. 268), etc. El carácter de todas es la grandiosidad en las medidas, la sencillez y uniformidad en las líneas y la severidad en los adornos, guardando, por lo demás,



Fig. 266.—Fachada interior en el monasterio de El Escorial.

Lo tomaron por su cuenta D. Pedro de Ribera, D. José de Churriguera, Barbás, Donoso y otros arquitectos de segundo orden, ávidos de novelaria y de adquirir celebridad, la cual no acertaron á procurarse sino con el capricho y la extravagancia. Así acontece siempre á los artistas secundarios, cuando aspiran á igualarse con los grandes genios que les precedieron. Esto y el carácter frívolo, propio del siglo XVII, que

bastante ajustamiento á los preceptos clásicos en las formas de los miembros arquitectónicos, aunque no en sus dimensiones y distancias proporcionales.

226. Decadencia ó estilo barroco.—Empezó el barroquismo en Italia con el siglo XVII por los arquitectos Bernini y Borromini, y se introdujo en España por el italiano Juan B. Crescencio al construir el Panteón Real en El Escorial por mandato de Felipe III.



Fig. 267.—Fachada de la Catedral de Valladolid.

se manifestaba en las costumbres, y se reflejaba en su literatura, nos dan la explicación suficiente del origen

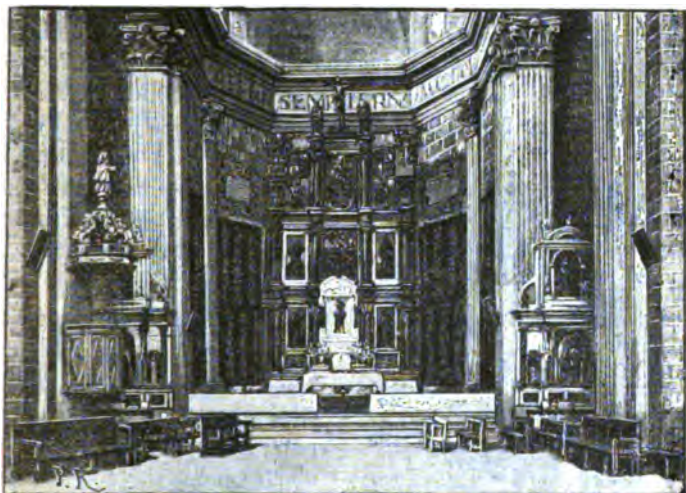


Fig. 268—Interior de la iglesia de S. Francisco en Sto. Domingo de la Calzada: Colegio de Misioneros del Corazón de María.

del estilo barroco y de la fama que gozó en su siglo. A tal punto llegó el apasionamiento y la demencia, que se mutilaron y se embadurnaron muchos edificios monumentales de estilo ojival, para acomodarlos al nuevo gusto, barbarie que ya se había iniciado en el precedente siglo. Todavía existen, desgraciadamente, en España iglesias de esta suerte enmascaradas.

Su carácter especial consiste en la adulteración de las formas greco-romanas, retorciendo las columnas, mezclando órdenes diferentes sin concierto, mutilando, desfigurando y hacinando miembros arquitectónicos sin orden ni simetría, invirtiendo columnas y pedestales piramidales, truncando y abriendo frontones, prodigando y exagerando los grutescos, jarrones, follajes, paños replegados, sartas de frutas, ángeles mofletudos, etc., con las más extrañas combinaciones: allí se ven delfines

rodeados de frutas, cabezas de león sosteniendo flores, robustísimas columnas apoyadas sobre genios, etc.

Son tipos de este género la fachada del Hospicio de Madrid (hoy derruido, fig. 269), la Catedral de Cádiz, la fachada principal de la Catedral de Santiago, la de Méjico, el Palacio de S. Telmo en Sevilla, el del Marqués de Dos Aguas en Va-

lencia y varios otros (fig. 270), con diferentes capillas en muchas de nuestras iglesias; también es célebre la sacristía de la Cartuja de Granada.

Las iglesias de la Compañía de Jesús y otras de Institutos religiosos de su época, son de estilo barroco en su mayor parte, pero moderado y con cierta elegancia; á esta moderación del barroquismo se la conoce con el nombre de *estilo jesuitico* (fig. 271).

Una variedad muy característica del estilo barroco en Francia recibe el nombre de *estilo rococó*, y responde á la época de Luis XV, ó sea, á mediados del siglo XVIII; por esto se le llama también *estilo Luis XV*. Se caracteriza por los adornos de extraño follaje artificial, como formado de recortes y hojas secas retorcidas, de rocas y escudos disformes, con otros varios dis-

tintivos del barroquismo (fig. 272). En España se ven tipos del estilo en cuestión en muchos retablos, muebles y portadas de la época: á él pertenece la Capilla de la Universidad de Cervera (Lérida), si bien guarda cierta moderación, y todo el edi-

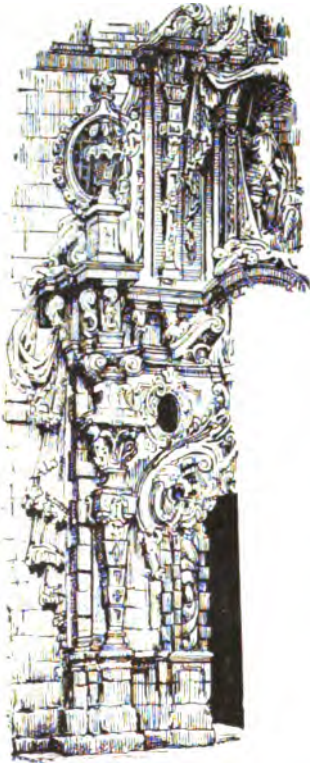


Fig. 269.—Detalles de la fachada del Hospicio, en Madrid.

ficio ex-universitario inicia la época de restauración clásica, con bastante sencillez y severidad en su conjunto. Antes del rococó introdujose en Francia el barroquismo italiano con el nombre de *estilo Luis XIV*, como propio de su época.

227. Período de Restauración.—Inicióse en Italia á principios del siglo XVIII, siguiendo España á mediados del mismo, por más que no todas las construcciones participaran igualmente del nuevo gusto: son sus principales arquitectos promovedores Juvara, Sachetti y Sabatini,

italianos; Medrano (D. Juan) y Rodríguez (D. Ventura), españoles, y Perrault, francés. Los dos primeros fueron llamados por Felipe V para la construcción del Palacio Real de Madrid y de S. Ildefonso en la Granja.

El vigoroso impulso que dicho Monarca dió á las artes, secundado especialmente por Carlos III; la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando á mediados de siglo; la divulgación de la obra de Vignola (1) y la actividad de D. Ventura Rodríguez, constituyeron en España los

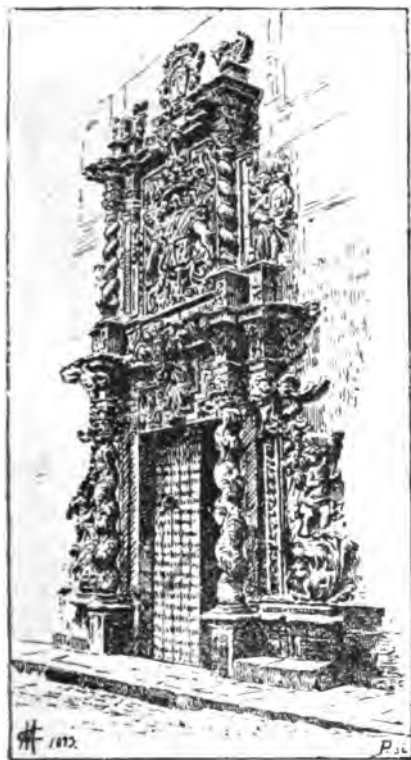


Fig. 270.—Palacio churrigueresco en Lorca (Murcia).

(1) Con este nombre es conocido vulgarmente el milanés Jacopo

factores de la restauración greco-romana, poniendo coto á la exageración del barroquismo. El carácter del nuevo estilo es muy semejante al de las formas severas del siglo *xvi*, con alguna mayor elegancia en los adornos, y con mucha finura y atildamiento en los detalles de escultura; en la ornamentación campea el follaje delicado, con tallos espirales de acanto poco natural,



Fig. 271. — Portada de la iglesia de S. Ramón Nonato en Portell.



Fig. 272. — Repisa de estilo rococó.

mascarones y quimeras; las pechinas de las cúpulas llevan frescos ó relieves iconísticos. Pueden servir de modelo para el estilo en general las figuras 273, 274, 275 y 277.

Los franceses llaman al estilo de este período, y principalmente á la ornamentación descrita, *estilo Luis XVI*.

bo Barozzio de Vignola, sucesor de Miguel Ángel en la dirección de la fábrica de la Basilica de S. Pedro en el Vaticano, célebre arquitecto del siglo *xvi*, cuya obra *Régole dei cinque ordini d' Architettura* ha sido el libro clásico de nuestros arquitectos en los dos últimos siglos.

Los edificios más notables de España, en el periodo de que



Fig. 273. — Catedral de Guadix.

hablamos, son el Palacio Real de Madrid, el del Real Sitio de S. Ildefonso con su iglesia, la ex-Universidad de Cervera en gran parte, las Catedrales de Vich y de Lérida (la nueva), las fachadas de las Catedrales de Pamplona, Murcia, Guadix y una de Santiago, las Salesas Reales y la rotonda de S. Francisco el Grande (fig. 264) en Madrid y la Santa Capilla y Templo del Pilar en Zaragoza. Hay también soberbias torres, coronadas con pináculos piramidales, como la de Santo Domingo de la Calzada y parte de las



Fig. 274. — S. Francisco el Grande (Madrid).

de Santiago, entre otras. En Roma es célebre la restauración de S. Juan de Letrán, cuya fachada es de este período (fig. 275), aunque anterior á todas las referidas.



Fig. 275. — Fachada de la Basílica de S. Juan de Letrán.

Fuentes.—Las mismas de los capítulos VII y VIII de esta sección, á una con varias monografías y Revistas contemporáneas.

CAPITULO XIII

ESTILOS CONTEMPORÁNEOS Y OJEADA RETROSPECTIVA.

228. **Razón de este capítulo.**—Terminada la reseña de los estilos arquitectónicos desarrollados en el decurso de la historia, no estará demás una ojeada retrospectiva, al objeto de establecer comparación entre ellos y formar su juicio crítico. Y habiendo hecho en su lugar correspondiente la crítica de los que se desarrollaron en la edad antigua, limitaremos nuestras apreciaciones á los propiamente dichos cristianos, ó que deben su origen á la Iglesia Católica. Pero antes conviene pasar revista sumaria á los estilos hoy en uso, pues ellos trazan el resumen de todos los que nos precedieron dentro de la idea cristiana, y forman el complemento de lo que llevamos dicho en estas nociones de Arquitectura.

229. **Carácter de la Arquitectura contemporánea.**—Puede afirmarse del siglo XIX que no tiene (ni aparece en el actual) orientación fija en Bellas Artes, siendo el *eclecticismo* ó el ensayo de todos los estilos, más ó menos desfigurados, el carácter especial que le distingue.

Durante el apogeo de Napoleón I estuvo muy en boga en las naciones europeas la imitación servil de las formas clásicas de Grecia y Roma, hasta con sabor pagano; y halagando á la vanidad del Emperador, se llamó á este renacimiento *estilo imperial*. Se erigieron arcos de triunfo en Alemania, Austria y Francia, en todo semejantes á los de la antigua Roma; se edificaron iglesias como la de la Magdalena en París y la de S. Pan-

cracio en Londres, con un exterior muy semejante y aun idéntico al de los templos de Grecia pagana. Los arquitectos españoles de aquel período también pagaron su tributo á la corriente.

El pretexto de engrandecimiento y reforma del plano de muchas ciudades, junto con los ribetes de indiferentismo é impiedad que le acompañan frecuentemente, ha hecho ser al siglo XIX *destructor* de monumentos arqueológicos; pero el amor á lo antiguo, que al fin se ha despertado y cundido por todas partes, le ha merecido posteriormente el concepto de *restaurador* é *imitador* de todos los estilos pasados, sin que se haya inventado uno nuevo.

230. Monumentos contemporáneos.—Como testimonio fehaciente del mencionado *eclecticismo*, bastará enumerar algunos de sus monumentos. Del estilo románico son representantes, más ó menos legítimos, la iglesia del Voto Nacional de Montmartre y la de S. Agustín en París, la del Corazón de Jesús en Barcelona, la de Covadonga y la cripta de la nueva Catedral de Madrid.

Del estilo *ogival*, la Iglesia Votiva de Viena, la Catedral de Nueva-York, el templo de las Salesas en Barcelona, el de la Sagrada Familia y el del Corazón de Jesús (monte Tibidabo) en la misma ciudad, el de Sta. Teresa en Alba de Tormes, la Catedral nueva de Madrid (1), el Palacio del Marqués de

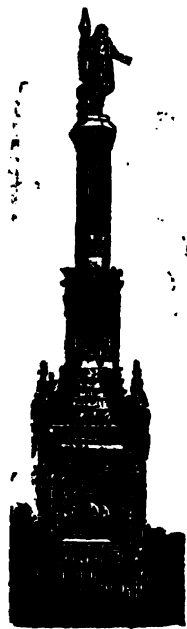


Fig. 276.—Monumento á Colón en Madrid.

(1) Las cuatro últimas iglesias mencionadas se hallan actualmente en construcción.

Comillas en Comillas, el monumento á Colón en Madrid (figura 276), la iglesia de Sta. Clotilde en París, el palacio del Parlamento en Londres, con otras varias en Europa y América. Del *Renacimiento* contemporáneo son notables las restauraciones hechas en algunas Basílicas de Roma, sobre todo las de la Basílica de San Pablo *extramuros*, y numerosos edificios profanos, como el teatro de la Ópera en París, el Palacio del Congreso y el de Museos y Bibliotecas en Madrid (fig. 277) con otros muchos. De estilo *neo-griego* se celebra el



Fig. 277.—Fachada del Palacio de Museos y Bibliotecas, Madrid.

Palacio de Justicia en Bruselas, y del *romano-cristiano* la Basílica de S. Joaquín en Roma.

En los cementerios modernos de las grandes poblaciones se reproducen templetos, capillas y sarcófagos de todos los estilos, con admirable gusto y elegancia, abundando más las ideas arquitectónicas de los sepulcros paganos de la antigua Roma.

En los retablos de las iglesias y en otros muchos objetos se nota igual eclecticismo, tomando generalmente los estilos la forma del período terciario respectivo.

Hemos dicho arriba que la época actual no ha producido estilos nuevos, afirmación que repiten casi todos los arqueólogos, sin dar el valor de *estilo* á las maneras de construir según el arte *modernista*; pero teniendo en cuenta la originalidad con que muchos arquitectos, mayormente los de las escuelas *vienense* y *belga*, han sabido llevar á cabo sus obras de *estilo ecléctico*, bien puede concederse á la época moderna ó contemporánea los honores de inventora de un nuevo estilo arquitectónico, el cual se ha desarrollado únicamente en edificios civiles ó profanos. Su característica está en las curvas ligeras y sinuosas que presentan los miembros, sobre todo los salientes; los cuales son muy comunes en el paramento del edificio (1).

231. Carácter de los estilos cristianos.—A cinco pueden éstos reducirse: el *romano-cristiano* de las basilicas primitivas (2), el *bizantino*, el *románico*, el *ojival* y el del *Renacimiento*. Los tres últimos se subdividen en tres períodos ó formas, como se ha visto.

El *romano-cristiano* es grave, majestuoso, elegante, acomodado á las necesidades del culto en la Iglesia de los primeros siglos, pero le falta inspiración cristiana,

(1) Véanse los artículos de MARTORELL Y TERRATS, sobre *arquitectura moderna*, Revista *Catalunya*, núms. 18 y 24 de 1903.

(2) Hoy el nombre de *Basilica* es un título que la Santa Sede otorga, junto con ciertos privilegios, á diferentes iglesias que por su antigüedad, grandeza ó importancia, se han hecho célebres y dignas de especial veneración. Cuatro de ellas reciben el nombre de *Basilicas Mayores*, y son las cuatro principales de Roma: *Lateranense*, *Vaticana*, *S. Pablo extramuros* y *Liberiana* ó *Sta. María la Mayor*. Ya se ve que no tomamos en esta significación litúrgica la palabra *basilica* al usarla en esta obra (núm. 125).

y es hasta frío, compensándose en gran parte el defecto con la magnitud de las proporciones y la majestad y riqueza del exorno interior, que sorprende.

El *bizantino* es grandioso, lleno de ostentación y riqueza, y no carece de inspiración religiosa, aunque en su arte decorativo se nota mucho convencionalismo y poca naturalidad; pero no tiene completa la inspiración de lo sublime.

El *románico* es sólido, robusto, sencillo y severo, sombrío y recogido en su interior, espontáneo y libre de trabas reglamentarias que sujeten la idea ó inspiración religiosa; de aspecto apacible y místico, sobre todo en sus ábsides y portadas, respirando cierta religiosidad y poesía encantadoras, á lo cual también contribuye la vetustez de sus muros y los recuerdos históricos á ellos ligados: es verdadera y esencialmente *estilo monástico*.

El *ojival* se distingue por su elevación, atrevimiento, esbeltez, claridad, inspiración religiosa y sublimidad, reuniendo al mismo tiempo gran solidez por su racional contrarresto de fuerzas, y notable delicadeza con tendencia á la inmaterialidad, por sus delgados muros y tenues columnas: es el estilo más genuinamente cristiano. Sus tres periodos se caracterizan, además, por la robustez el primero, por la elegancia el segundo y por la exuberancia ornamental el tercero: éste se presenta á menudo sin exceso de adornos en las iglesias menores, y entonces equivale al segundo.

Los *estilos del Renacimiento* reproducen las formas clásicas de la antigua Roma, pero con adición de la cúpula bizantina y con otras modificaciones importantes. En rigor, la Arquitectura del Renacimiento, aun en la forma dicha *clásica ó greco-romana*, es arquitectura de arco y bóveda como la románica y la ojival, si bien no tan esbelta: de modo que sus arquivoltas, cornisas y frontones ejercen un papel secundario y decorativo en

la inmensa mayoría de los casos. Podría definirse esta arquitectura como *bizantina*, *revestida de traje greco-romano*. En general, es aparatosa, elegante, solemne, rica, de ejecución admirable en los detalles, bien proporcionada en sus líneas generales, más grandiosa de lo que aparece, por lo mismo que sus tres dimensiones se hallan en justa proporción (núm. 38); pero falta de inspiración y fría en sentimiento religioso. La arquitectura del Renacimiento representa un verdadero atraso en el desenvolvimiento del arte, el cual llegó á su apogeo con la arquitectura ojival: así lo reconocen ahora comúnmente los críticos, en oposición á la fanfarronería y locura del siglo xvii, haciéndose justicia á los tiempos medioevales. En particular, la forma *plateresca* es demasiado minuciosa; buena para impresionar de cerca, pero de poco efecto en las grandes construcciones, que se han de contemplar de lejos; la forma *severa* es realmente grave, imponente, fría; la *churrigueresca* es ridícula y estrafalaria.

232. Destino más apropiado á cada estilo.—La particular perfección de cada estilo hace que sean más á propósito unos para un fin, y otros para otro, debiendo el artista escoger el más apropiado al destino de la obra. En términos generales, y prescindiendo de los elementos materiales disponibles en la práctica y del gusto dominante en la época ó en la región, propondríamos la combinación siguiente, según el carácter arriba descrito.

Estilo románico: para iglesias menores, ermitas, monasterios y conventos. Es muy recomendable la forma moderna, de la cual damos el modelo adjunto en su fachada y plano (figs. 278 y 279), que podrían servir de tipo en todos sus elementos para iglesias de religiosos y parroquias.

Estilo ojival: para iglesias mayores y catedrales; si es

de forma sencilla y con una sola nave, se acomoda bien á iglesias de Colegios y Seminarios.

Estilo greco-romano y plateresco: para edificios civiles, academias, palacios de nobles, moradas regias.

Estilo barroco: para teatros y salones de recreo.

Estilo árabe granadino: para quintas de recreo y jardines.

Explicando más la idea que envuelven estos modelos, debe notarse que la fig. 278 es un frontis de iglesia románica moderna de una sola nave con capillas laterales, sobre las cuales se alzan tribunas: éstas corresponden á los dos rosetones que se ven á los lados. Los contrafuertes, que se advierten hacia el medio, sostienen el empuje de los arcos formeros, ó de los que dan entrada á las capillas laterales. En la fig. 279 se representa lo mismo, siendo de advertir, como se deja ver en el



Fig. 278.— Fachada de una iglesia de estilo románico nuevo.

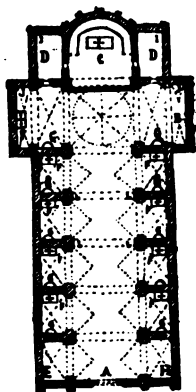


Fig. 279.— Plano modelo para iglesias.

plano, que los arcos torales no necesitan estribos exteriores, hallándose, como se hallan, contrarrestados por los muros divisorios de las capillas, que son robustos y suben por encima de éstas alcanzando la bóveda central. Si la iglesia fuera de tres naves, necesitaría contrafuertes externos, corres-

pondientes á cada uno de los arcos transversales (figs. 5 y 210). En las capillas se observan situados los altares (*F, F*) de modo que mire el Sacerdote hacia el altar mayor, y los confesonarios (*G, G*) en la parte opuesta. Detrás del altar mayor (*C*) hay un pasillo, especie de girofa falsa, para el camarín, etc.; las sacristías (*D, D*) comunican con el presbiterio y con el crucero de la iglesia; las torres podrían situarse en alguno de los puntos *I, J, E, H*; en el lado *B* del crucero hay una puerta secundaria; la parte *F J* del mismo puede servir para colocar el Monumento en Jueves Santo, y en el extremo del muro divisorio *G F*, entre el crucero y primera capilla lateral, estaría bien el púlpito. Las bóvedas son de arista encima de las capillas y en el crucero, como lo expresa el cruce de las líneas de puntos, y de lunetos en la nave, como se indica en su figura, pudiéndose colocar una ventana en cada luneto, por encima de las capillas, como se supone; en el transepto se alza una cúpula, conforme se indica en el plano.

Con sólo suprimir los muros divisorios de las capillas, y poner estribos correspondientes á los mismos en la parte exterior del edificio, y dar alguna mayor amplitud á las capillas, tendríamos convertido el plano de la iglesia descrita en otro para iglesias de tres naves.

Ya que no se adopte en todos sus pormenores el plano que ofrecemos, deseable fuera, en todo caso, la adopción de algunos de sus detalles en las iglesias que de nuevo se construyan ó se restauren. La situación, por ejemplo, de los altares y de los confesonarios debería ajustarse á la norma indicada, si se trata de impedir multitud de irreverencias y poner en orden á los fieles; las dos puertas señaladas para las sacristías evitarán que el pueblo tenga que subir al presbiterio para entrar en las mismas y que los ministros sagrados se vean en la precisión de atravesar el crucero en medio de la gente para officiar en la capilla mayor; las referidas puertas facilitan, asimismo, el acceso de los fieles al camarín en determinadas funciones, permitiéndoles entrar por una sacristía y salir por otra.

Y con esto hacemos punto final en la sección de Arquitectura.



SECCIÓN SEGUNDA

ESCULTURA Y PINTURA

233. **Asunto general.**—La semejanza que entre la Escultura y la Pintura existe, ya en su naturaleza, ya en sus estilos, nos obliga á tratarlas juntas en una sección después de la Arquitectura, de la cual fueron en un principio humildes auxiliares. Las acompañamos con la Simbología é Iconología, que por igual se relacionan estrechamente con ambas.

Imprescindiblemente nuestro trabajo ha de resultar muy compendioso, por no consentir otra cosa los límites de una obra elemental y no revestir el asunto para un curso escolar la importancia ó el interés del precedente. Tratamos en distintos capítulos la Escultura y Pintura por su lado histórico, enumerando y caracterizando sus estilos y escuelas principales; á seguida, fijamos en otros dos capítulos la significación de los símbolos cristianos primitivos y la manera de representar con imágenes á Dios y á los Santos, ya que ambas cosas han sido el objeto principal de la Escultura y Pintura en el arte cristiano. Esta razón de semejanza y conveniencia nos obliga á prescindir del rigor lógico, según el cual deberían considerarse en distinta sección la Simbología é Iconología (núm. 4).

CAPITULO I

HISTORIA DE LA ESCULTURA.

234. División de este estudio.—Salvas pequeñas diferencias, se admite en la Historia de la Escultura la misma división en periodos y estilos que en Arquitectura, por lo menos en las capitales agrupaciones. Y para no repetir lo que en el preámbulo de la sección anterior dejamos consignado, nos remitimos á dicho lugar, y pasamos á la breve descripción de cada uno de los estilos en los números siguientes.

235. Protohistoria.—Aunque á Grecia se atribuye por muchos la invención de la Escultura, no puede en verdad reconocérsele esta gloria, sino en el sentido de que la *estatuaria* llegó allí á tener su verdadero carácter: la Escultura, en general, se remonta á los tiempos protohistóricos (por lo menos á la época del hierro), y se cultiva con más ó menos éxito en las naciones primitivas civilizadas, según consta por los modernos descubrimientos.

En vasijas primitivas de barro, en las empuñaduras de algunas armas y en objetos de ornamentación, se hallan esculpidas ó modeladas por el hombre de la Protohistoria figuras en relieve, aunque toscas por demás, indicadoras del genio artístico predominante. Consisten dichos relieves en figuras de animales y en adornos geométricos sencillos, más bien *rayados* que esculpidos.



Fig. 280.—Jabalí de Cardeñosa (Ávila).

Son famosos los disformes *Cerdos* de granito, que se han hallado en Segovia, Ávila y Salamanca, y los *Toros* de Guisando, atribuidos unos y otros al período protohistórico, algunos de los cuales se conservan en el Museo Nacional (fig. 280).

236. **Escultura egipcia.**—El bajo-relieve y la estatua fueron desde los primeros tiempos del Egipto histórico el objeto de la Escultura, siguiendo ambos las mismas vicisitudes de estilo, según las épocas fijadas en la Historia del famoso pueblo (n.º 100).

En el *Antiguo Imperio* el arte fué *realista*, copiando con bastante perfección en estatuas y relieves la fisonomía y las escenas de la vida del representado en dichas obras, las cuales se hallan exclusivamente en las tumbas, y principalmente en las de Menfis y Sakkarah.

Las estatuas son verdaderos retratos del difunto que representan; colocábanse cerca de la momia en habitación aparte, muy ocultas á la vista de cualquier investigador, para que sirvieran de apoyo al *doble* (especie de sombra ó cuerpo sutilísimo que tenía la misma figura del cuerpo y era como la vestidura del alma después de la muerte, según la creencia de los egipcios), suponiendo que el alma se vería muy conturbada en la vida de ultratumba si no perseveraba íntegra su momia ó su retrato. De aquí también procedía el representar con la mayor exactitud en pintura ó en relieve dentro de las estancias sepulcrales las escenas de la vida doméstica, los rebaños de animales, los utensilios, las faenas agrícolas, los alimentos (que en un principio fueron reales), y demás, para que la simple sombra ó figura de estas cosas sirviera de constante pasatiempo al espíritu del cadáver. Y como auxiliares ó mandatarios del alma para tales ocupaciones servían los *respondientes*, que eran figuritas de bulto, semejantes á la momia, colocadas en las tumbas de la época tebana (1). Todo quedaba en lugar impenetrable á los curio-

(1) Reina todavía mucha oscuridad entre los sabios en punto á creencias del antiguo Egipto, ni es incumbencia nuestra el ex-

sos, para no turbar la vida del difunto en su eterno descanso.

A esta primera época corresponde también la gran Esfinge de Gizéh, tallada en un peñón, la cual, por su *hieratismo* y simbolismo, propios del período tebano, contrasta visiblemente con el realismo menfita, y hace sospechar á varios arqueólogos si acaso fué labrada su cabeza en el siguiente período, siendo tal vez una figura tosca y gigantesca desde el principio de la época histórica. De todos modos, ella es el único ejemplar escultórico de carácter religioso, correspondiente al período menfita. La singular perfección con que aparecen las obras de este período, sin precedente de toscos ensayos, hace presumir que la existencia de éstos no se ha revelado todavía, por más que debió ser un hecho, que ha de comprobarse por ulteriores descubrimientos.

Durante el *Imperio Medio* sigue la Escultura egipcia el mismo procedimiento que en el anterior, si bien decayendo poco á poco el realismo (con alguna rara excepción) y admitiendo más esbeltez y prolongación las figuras: son notables las estatuas de la tumba de Meidum y las pinturas de Beni-Hassán. La invasión de los Hiksos trastornó y detuvo la marcha del arte.

En el *Imperio Nuevo ó segundo Tebano* pierde la Escultura su carácter realista y se hace *hierática* (sagrada) y simbólica, tomando las figuras un tipo ideal y conven-

plicarlas. Lo que parece muy cierto y probado por los monumentos es que tenían los egipcios conocimiento de la inmortalidad del alma, del juicio particular después de la muerte, de la resurrección del cuerpo, de la existencia de un Dios único (no siendo los demás seres mitológicos otra cosa que personificaciones de los atributos divinos), y parece que la metempsicosis no era considerada sino como un procedimiento de purificación ó purgatorio para ciertas almas.—MASPERO, *Histoire ancienne...*, t.º I, pág. 33; PIERRET, *Dictionnaire d' Archéologie égyptienne*, 1877; DE VOGÜÉ, *Mélanges d' Archéologie orientale*, Paris, 1868, pág. 50; Mr. de ROUGÉ, *Etudes sur le Rituel funéraire des anciens égyptiens*, en la *Revue Archéologique* de 1860; WILKINSON, *Manners and customs of the ancient égyptians*, 1878, y otros varios (V. n.º 255).

cional, con actitud grave y majestuosa, si bien con perfección en los detalles y no descuidando por completo la semejanza en los rostros de los personajes. Se labraron estatuas colosales (hasta de 20 mets., como son las de Ramsés II en el *speo* de Isambul ó Abul-Simbel), adosándolas á los templos representando repetidas veces al Faraón á quien se dedicaban, y se esculpieron estas figuras en durísimas piedras de granito y basalto, como para eternizar la memoria del personaje: á una con ellas se introdujeron las calles ó avenidas de esfinges



Fig. 281.—Relieve de Necao II, hijo de Psamético I(1).

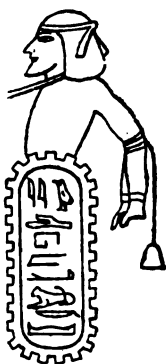


Fig. 282.—Relieve del templo de Karnak (2).



Fig. 283 — El dios Sebek.

(n.º 100, fig. 134). En los relieves, además de escenas domésticas, figuran los asuntos militares y las hazañas

(1) Tomado de la obra cit. de Rawlinson, pág. 360.

(2) Representa á Roboám vencido por el Faraón Sesac ó Sesonchis. El jeroglífico se traduce así: *Juteb Málek* (ó *Jehouda ha Málek*, el Reino de Judá). Este relieve figura al lado de otros muchos que representan á las naciones vencidas por Sesonchis, siglo x a. J. C.—CHAMPOLLION EL JOVEN, *Lettres écrites d' Egypte et de Nubie* en 1828-29, pág. 99 (Paris, 1833). No está demás advertir que Luksor, Karnak, Kurnah y Medinet-Abú son cuatro pueblecitos situados en las ruinas de la famosa Tebas de los egipcios.

del protagonista, grabadas ya en las tumbas ya en los templos. Empezóse á representar en muy diversas formas las divinidades mitológicas, dándoles en su rostro ó cabeza, figuras de animales varios (fig. 283), ya en relieves y pinturas, ya en pequeñas estatuas para la devoción supersticiosa del pueblo. Es notable la profusión de todas las sobredichas obras escultóricas en muchos lugares de Egipto durante la época de que tratamos.

El *período saíta*, que empieza con la dinastía XXVI, iniciado por Psamético I á mediados del siglo VII a. de J. C., representa una especie de renacimiento artístico dentro de la época tebana, y se caracteriza por la delicadeza y elegancia en las formas, que son más redondas y prolongadas; la perfección de los relieves jeroglíficos, la supresión de los colosos y el empleo de los materiales más duros: á este período corresponde también la mayor parte de los bronceos mitológicos guardados en nuestros Museos.

El *influjo griego*, que empezó ya en el período saíta, se hizo más poderoso desde la dinastía macedónica, ó sea, durante los Tolomeos, y produjo un arte greco-egipcio en Escultura, muy visible en varias estatuas de la época; por más que muchas otras continuaban con el hieratismo tebano, sin excluir las mismas que representaban á los Tolomeos.

Es digna de notarse la disposición que daban los egipcios á las figuras en relieve y que se ve constantemente observada lo mismo en ellas que en las pinturas. La cabeza está siempre de perfil, con los ojos y los hombros de frente (fig. 281); el pie izquierdo avanza ante el derecho; la cara, siempre sin barbas, excepto cuando se representan individuos extranjeros, á los cuales se les da el propio tipo de su región (fig. 282); no se observa un canon escultórico fijo, guiándose en las proporciones por la rutina y el buen ojo. En las estatuas, y

aun á veces en los relieves de figuras humanas, es frecuente el aspecto de risa melancólica.

237. Caldeo-asiria.—De la *primitiva Caldea* se conocen dos géneros de esculturas: las estatuas y relieves, á modo de los primitivos de Egipto, de carácter realista, y los grabados en cilindritos de piedras finas con figuras monstruosas y simbólicas.

Del primer género ó estilo son las estatuas sedentes que representan á Gudea (nombre inscrito en las mismas con caracteres cuneiformes), rey ó gobernador de Sergulla (ó Tello), encontradas en las ruinas de esta ciudad, y que figuran hoy en los museos de Louvre y Británico: varias están sin cabe-



Fig. 284.—Sello de Ur-sana, rey de Musacir, siglo VIII a. J. C. (1).



Fig. 285.—Relieve asirio del Obelisco de Salmanasar, siglo IX a. J. C. (2).

za, y por las que la tienen se nota que carecían de barbas como las egipcias. Los cilindritos se hallan dispuestos para sellar, teniendo finos relieves ó huecos abiertos en la superficie, cuyo desarrollo da la figura del sello (fig. 284); la cual generalmente consiste en representaciones de terribles y feísimas divinidades ó de superiores genios domadores de fieras,

(1) En el Gabinete Real de La Haya: *Gazette Archéologique*, Paris, 1879, pág. 249.

(2) Del *Obelisco Negro* en el Museo de Londres. Es el 2.º de los cuadros en relieve que ostenta la primera cara del Obelisco (tiene cuatro, y en cada una de ellas cinco cuadros, uno sobre otro en fila), y representa la sumisión de Jehú, Rey de Israel, al Rey de Asiria, siglo IX a. J. C.—MENANT, *Annales des rois d' Assyrie*, página 115, Paris, 1874.

acompañadas de inscripciones cuneiformes. Y aunque no faltan objetos de esta clase en el arte asirio, en su mayoría son caldeos los que se hallan en la Mesopotamia y figuran hoy en Museos importantes.

El *arte asirio*, muy parco en estatuas propiamente dichas, es muy abundante en bajo-relieves, de mayor resalto que los egipcios; casi todos en caliza ó alabastro.

El monumento escultórico más antiguo de Asiria, que hoy conocemos, es el bajo-relieve de Teglafalasar I, correspondiente al siglo XII a. J. C. Los asuntos más comunes y favoritos de tales obras de escultura, son las escenas del Monarca rodeado de su corte, sus hazañas guerreras, sus empresas y sus cacerías. En la técnica y estética de los referidos trabajos escultóricos, es de notar mayor realismo y más exactitud que en los de Egipto, aunque menos grandiosidad y finura; distingúense también por la notable perfección en las figuras de los animales, más que en las del hombre. En el manejo de éstas, como en todo, sobresale el período de Sardanápalo II (siglo VII a. J. C.), que es el siglo de oro del arte asirio. Las figuras en los relieves se presentan de perfil, como en Egipto, y con el ojo de frente, pero no los hombros ni el torso, ni aparece la sonrisa, ni se presentan sino rara vez en movimiento. Las facciones y la musculatura suelen ser muy pronunciadas; los cabellos y las barbas llevan rizos característicos; la vestimenta ofrece pliegues muy escasos, aunque ostenta franjas y bordaduras muy visibles (figs. 284, 285).

No faltan en el arte asirio representaciones simbólicas, aunque menos frecuentes y notables que en el egipcio: una de ellas es la de los toros monumentales, puestos á la entrada de los templos ó palacios. Se constituyen por miembros de toro, león y águila y con cara de hombre: los seres vivos más fuertes del mundo visible. A este género pertenece la *Bicha de Balazote* (fig. 286), descubierta en Balazote (Albacete), cuyo origen



Fig. 286.—La Bicha de Balazote (Museo Nacional).

asirio en la idea, cuando no en la factura, es manifiesto.

La escultura *medo-persa*, como heredera de la asiria, es algo semejante á ésta en las formas y procedimientos, aunque más atildada y con más tendencia á la imitación natural: en ella existen toros alados, personajes con barba rizada y franjas en sus vestiduras, etc.; pero se distingue notablemente el plegado de los paños (figura 287), que es minucioso en varios relieves desde la época de Darío I. Los asuntos representados en los relieves



Fig. 287.—Relieve de Persépolis: el rey Darío I.



Fig. 288.—Estatua greco-fenicia de Montealegre (Albacete).

no son acciones guerreras ni cacerías, sino simplemente escenas de ceremonial palaciego y algunas composiciones de carácter religioso. En la perfección de las figuras se nota evidentemente la influencia y, aun quizá, la mano griega.

238. Fenicia.—Bajo el nombre de esculturas fenicias se han comprendido muchas estatuas de los pueblos fenicios, libios, sardos, tirrenos, pelasgos, heteos, y chi-

priotas, que se diferencian no poco unas de otras y que aun no están bien estudiadas; pero todas ofrecen cierta rigidez y falta de naturalidad con visibles influencias asirias, egipcias ó griegas, según las épocas y los países.

El genio comercial de los fenicios difundió las artes orientales en Occidente, copiándolas y fundiéndolas, sin que inventara cosa alguna, sirviendo como lazo de unión artística entre los pueblos de uno y otro lado.

Hoy se estudian en los Museos sus estatuas é ídolos, procedentes de Chipre, donde se han descubierto en gran número: se suponen del mismo género las halladas en Montealegre (fig. 288) en el llamado *Cerro de los Santos*, algunas de las cuales presentan como las de Chipre y otras de Grecia el aspecto risueño ó *risa eginética* (1), á una con otros pormenores que á éstas caracterizan: hállase en el Museo Nacional de Madrid la colección de las encontradas en Montealegre, conocidas por el nombre de *Antigüedades de Yecla* (por haberse hallado cerca de esta ciudad), calificadas de visigodas por algunos críticos (2). Todas, á una con la *Bicha de Balazote* (fig. 286), la *Leona de Bocairente* (Museo Prov. de Valencia), el precioso *Busto de Elche* (hoy en el Museo de Louvre) y las *Esfinges de Agost* (Alicante), se consideran greco-púnicas y no anteriores al final del siglo III a. J. C., si bien hay varias de factura posterior, y no todas pueden atribuirse á un mismo pueblo ó á una misma generación allí residente.

(1) Así se llama cierta sonrisa con que aparecen las estatuas de la escuela griega de Egina en el periodo arcaico (n.º 241) y que no es sólo propia de las esculturas de esta ciudad, como antes se creía, sino que se halla en muchas otras de arte incipiente.

(2) Hoy se halla desautorizada semejante opinión, pues no revelan señal ó símbolo alguno cristiano. Con ellas se encontró un reloj de sol de tipo caldeo, en el cual se determinaba la hora por reflexión de la sombra en un espejo. Tiénense por falsas todas las inscripciones que se hallan en dichas estatuas. Véanse: *Boletín de la Academia de la Historia*, tomo XXXI; *Statuses espagnoles de style gréco-phenicien*, por Mr. León Héuzey en la *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale*, Paris 1891, II, págs. 96-114;

No hay para qué hablar de la escultura entre los hebreos, porque este pueblo, como es sabido, no cultivaba el arte que nos ocupa: las pocas representaciones zoomórficas que se saben del Templo de Salomón eran de factura fenicia y de estilo asirio-egipcio.

239. India.—Se caracterizan sus estatuas y relieves por su monstruosidad, pesadez, extraño simbolismo y gran profusión en los templos, de modo que abruman á la parte arquitectónica por fuera y por dentro. Casi todas son de asuntos mitológicos, los cuales se representan frecuentemente por extraña confusión de miembros de animales y multiplicación de cabezas y de piernas, como si se propusiera la escultura no otra cosa que inspirar terror y espanto á sus admiradores.

Al siglo VIII de nuestra Era se atribuyen los comienzos de la estatuaria india conocida, la cual reviste desde luego colosales formas. Las más notables por su magnitud, hasta de 55 metros, son las estatuas yacentes de Budha soñando, que están formadas de ladrillos con un revoque pintado y dorado: se adjudican al siglo XV.

En China y Japón se observa una escultura parecida á la india, aunque minuciosa en detalles, la cual parece haber influido notablemente en el arte americano indígena.

240. Americana.—A lo dicho en la reseña de la arquitectura americana sobre los orígenes y antigüedad de los pobladores del Nuevo Mundo (núm. 106), hay que añadir los datos que nos proporciona la Escultura. En las abigarradas estatuas de monstruosas divinidades, en las esfinges, en los relieves simbólicos y más ó menos históricos, y en los jeroglíficos de Méjico, Yucatán y

Antigüedades del Cerro de los Santos en el término de Montealegre, Discursos del Sr. RADA Y DELGADO, Madrid, 1875, págs. 81-85; *Monumenta linguæ ibericæ*, pars II, por Emilio HÜBNER, Berlín, 1893, y la *Arqueología* del mismo, cap. III.

Guatemala, se descubren muy notables reminiscencias egipcias, asirias é indias, que denuncian el origen oriental de sus moradores.

Distínguese, como en Arquitectura, el arte *nahua-maya* del *aymara-quichua*: éste se presenta más sencillo y desprovisto de adornos y más realista; aquél se distingue por exuberancia ornamental y simbólica, hasta llegar al barroquismo. El *quichua* se manifiesta principalmente en las vasijas peruanas, y antes en las estatuas de Costa-Rica y de Nicaragua, sin que falten algunos ejemplares de Méjico, por donde acaso bajaron las tribus que se fijaron después en el Sur de América. El arte *nahua-maya* se descubre en Tolán, Tula, Méjico (la piedra del Calendario mejicano y la del Rey Tizoc), y sobre todo en Palenque y en Guatemala. Obsérvase en los relieves la misma disposición de perfil con los ojos de frente, que hemos notado en el arte oriental, y las figuras alternan con jeroglíficos como sucede en Egipto.



Fig. 289. —Relieves del templo de Tlaloc en Lorillard (Yucatán).

Entre los relieves de Palenque es famoso el del *Templo de la Cruz*, en el cual se ve una grande cruz apoyada sobre un

monstruo y coronada con una ave misteriosa; á sus lados hay dos personajes en actitud de ofrecerle dones, y detrás de ellos se advierte multitud de jeroglíficos. Parecido á éste es el relieve de las ruinas de Lorillard, el cual forma parte del dintel de la puerta de un templo; sólo que los personajes se presentan más ricamente engalanados (fig. 289) y llevan en sus manos cruces, también coronadas con el ave fantástica; entre ambos personajes y diseminados por el dintel hay varios jeroglíficos. Supónense que la cruz entre los antiguos indios era símbolo del dios de la lluvia y de la fecundidad; pero más acertado será decir que este símbolo americano es una lejana reminiscencia del cristianismo, importada allí por los asiáticos en los primeros siglos de J. C., aunque unos y otros ignoraran su verdadero significado. Se encuentra en monumentos de Palenque, de Copán, de Cuzco, del Paraguay, etc.

241. **Escultura griega.**—Aunque Grecia floreció en todas las Bellas Artes, ninguna le distingue tanto como la Escultura, que en dicha nación llegó á lo sumo á donde ha podido llegar el humano ingenio, trabajando con pocas sus fuerzas, no obstante de ser la Escultura el arte de interpretación más difícil. Su carácter en los mejores tiempos de Fidias lo forman la expresión de la realidad idealizada, regular proporción orgánica, alejamiento de lo vago y monstruoso, precisión en los contornos y detalles, armonía y belleza en las formas y finura en la ejecución. Se cultivan tanto la estatua como el grupo y el relieve, en mármol ó en bronce; y los principales asuntos que se tratan son los mitológicos y guerreros, con retratos de personajes célebres. Es digno de censura, no obstante, el inmoderado cultivo del desnudo, característico del arte griego, sin que baste á justificarlo en muchísimas de sus obras el intento de glorificar la figura humana y el afán por alardear de peritos en el difícil arte de la Escultura.

Además del período *protohistórico* ó *micénico* (por los objetos principales hallados en Micenas), en el cual se

descubre un arte infantil que modela el barro y trabaja la piedra, el marfil y algunas veces el plomo y el bronce, produciendo relieves, grabados y pequeñas estatuas ó idolillos con tosquedad primitiva, suelen distinguirse en la historia de la Escultura griega los cuatro periodos siguientes: 1.º, el *de formación* (desde unos 620 á 540 a. J. C.); 2.º, el *arcaico* (de 540 á 460); 3.º, el *de perfección ó clásico* (hasta fines del siglo IV a. J. C.); 4.º, el *de difusión y decadencia*, después de Alejandro Magno, hasta la conquista de Grecia por Roma (de 323 á 146 a. J. C.).

En el primer período, después de los rudimentarios ídolos de madera, llamados *xoanon*, planos por delante y detrás y redondeados en los bordes, descubiertos en Delos (atribuidos al mítico Dédalo), va recorriendo el arte un camino de progreso que empieza en las escuelas jónico-asiáticas de Samos y Chios (islas del Asia Menor) y sigue en la dórica de Sicione (Peloponeso) á principios del siglo VI: las primeras se distinguen por cierta elegancia y simetría en el plegado de los paños (fig. 288); la última, por su robustez y aspecto varonil; todas, por los reflejos de la tradición asiática en que debieron inspirarse, imitando modelos de procedencia oriental, los cuales se hallaban en los productos industriales de Asia, traídos por el comercio. No obstante, en la escuela dórica se hace menos visible el influjo asiático y se revela claramente el espíritu de independendencia, sobre todo en la talla de sus Apolos desnudos y de varonil aspecto.

En los relieves de este período se advierte de ordinario la misma técnica de los asirios, arriba mencionada.

El segundo período se caracteriza por la independendencia que el arte griego, ya formado, va realizando respecto de imitaciones orientales, y por el tipo atlético dado á sus estatuas, que en su gran parte representan á los vencedores en los juegos olímpicos. Sobresalen como centros ó escuelas dóricas las ciudades de Esparta, Argos, Sicione, Egina y Atenas, con los escultores Gitiadas de la primera, Ageladas de la segunda, Kánacos de la tercera, Cayón, Onatas y Kaliteles de la cuarta,

y Kritios y Nesiotes de la última. Esta (y aun la precedente) más bien debe llamarse *escuela ática de influencia dórica*, pues seguía la tradición jónica en el plegado de los paños con bastante finura: las escuelas más propiamente dóricas son las tres primeras, situadas en el Peloponeso (hoy Morea). En el Asia Menor é islas del mar Egeo continúan vivas en este período las imitaciones orientales, y en todos los referidos centros aun se observa cierta rigidez, uniformidad y falta de expresión en las figuras, lo cual es el distintivo del período arcaico.

El tercer período señala el apogeo de la Escultura, siendo Fidias el héroe que á mediados del siglo v a. J. C. la llevó á su colmo; pero antes forman una especie de *transición* Kálamis y Mirón, que vencen la rigidez del anterior período, y dan á las figuras delicadeza y gracia el primero, y expresión de movimiento el segundo. Fidias, condiscípulo de Mirón en la escuela de Ageladas de Argos, se celebra como *escultor de los dioses*, pues nadie como él en el mundo pagano supo dar á sus creaciones artísticas el sello de lo divino, sin que le hiciera falta para ello el simbolismo. Obras suyas fueron, entre otras, las estatuas *criselefantiñas* (de oro y marfil) de Zeus (Júpiter) para el templo de Olimpia, y de Palas (Minerva) para el Partenón, además de las esculturas que adornaban los timpanos y frisos de este segundo templo. Contemporáneo y condiscípulo de Fidias fué Policeto, que en su tiempo alcanzó tanta fama como él, notable por la corrección del dibujo, finura en los detalles y expresión noble de la fuerza y forma humanas, en contraposición al tipo sobrehumano de Fidias. Policeto fijó el canon escultórico, modificado después por Eufanor y Lisipo, y representa con Mirón el progreso de la escuela *argivo-sicione* ó dórica de Kánacos y Ageladas.

Los imitadores de Fidias constituyen la escuela dicha de *tradición ática* ó jónica, en la cual brillan Alcámenes y Peonios: cuéntanse entre las mejores obras de la escuela, las cariátidas del Erecteo (n.º 110), los relieves del templo de la Victoria *Áptera* y las estatuas del frontón del templo de Olimpia: á la misma tradición se hace corresponder el *puteal* ó *brocado de pozo* con bajo-relieves, que guarda el Museo Nacional de Arqueología en Madrid.

Entrado ya el iv siglo a. J. C., la Escultura toma un carácter realista que degenera en sensualismo con Scopas y Praxiteles (pertenecientes más bien á la escuela ática), al buscar el sentimiento, la gracia y la muelle delicadeza, en vez de la grandiosidad y elevación que distinguía á los anteriores: de esta época, y sobre todo de Praxiteles, son varios Faunos y Venus y Apolos sin las formas atléticas de los dorios. A Scopas se atribuye el grupo de *Niobe* (la *Mater dolorosa pagana*), la *Deméter de Gnido* (otra *dolorosa*) y la *Victoria de Samotracia*, entre las mejores obras. A la misma época pertenecen algunas estatuas del Museo de Pintura y Escultura de Madrid. En cambio, los escultores de la escuela argivo-sicionita, como Eufranor y Lisipo, continúan fieles al espíritu clásico, sin dejar de ser muy realistas. A Lisipo atribuyó Plinio más de 1.500 estatuas, la mayor parte de bronce, y se distingue en la expresión del carácter individual que supo imprimir en ellas. De él es la cuadriga que hoy adorna la fachada de S. Marcos de Venecia, y de él fueron todas las esculturas que representaron al gran Alejandro (1). Entre los escultores del Peloponeso que siguieron la misma tendencia, figura Cares de Lindos, autor de la gigantesca estatua del Sol, conocida con el nombre de *el Coloso de Rodas*.

El cuarto período, que es *de difusión y decadencia*, se llama *alejandrino* por corresponder á la época de helenismo abierta por Alejandro: En él figuran las escuelas de Pérgamo, Rodas, Tralles y Roma, y se distinguen por su realismo, alguna exageración en las actitudes, voluptuosidad y cultivo del retrato. Son muy celebrados el grupo de *Lacoonte* de la escuela de Rodas y el *Toro Farnesio* de la de Tralles, que hoy se hallan respectivamente en el Museo del Vaticano y en el de Nápoles. La escuela griega de Roma, fundada por Pasiteles hacia el año 78 a. J. C., se caracteriza por la imitación de estilos arcáicos.

En todos los períodos enumerados cultivóse en Grecia con

(1) Dicese que este monarca sólo consintió en ser retratado por Lisipo en escultura, por Apeles en pintura y por Pirgoteles en glíptica.—Horacio, *Epist.*, lib. II, 1.^a

éxito maravilloso la glíptica, ya ensayada en el arte micénico (y antes en Egipto y Caldea), y se conservan todavía preciosos entalles (en hueco) y camafeos (en relieve) labrados en piedras finas para sellos, anillos y otros adornos. Además, las monedas de que se hablará en su correspondiente capítulo.

242. Etrusca y romana.—La escultura etrusca fué de tipo greco-asiático, y se distingue por sus formas severas ó poco elegantes y por la robusta musculatura de la figura humana: sobresalió en figuras de barro con caracter muy realista, quedando poquísimos restos en piedra. Hasta el siglo de Augusto no hubo en Roma otros escultores que los procedentes de Etruria ó Grecia, siendo los objetos artísticos, en su inmensa mayoría, importados de las naciones conquistadas. Los que se labraron en Roma procedían de los referidos artistas de la decadencia griega.

La escultura propiamente dicha romana (aun cuando sean griegos sus primeros artistas) empieza en el siglo I de J. C., y se presenta desde luego más varonil y robusta que la griega de los últimos tiempos, cubriendo la figura humana con amplios ropajes que se tercián y se recogen formando menudos pliegues, cuidadosamente labrados. Se cultivan en ella todos los géneros, especialmente el retrato y la alegoría; tanto, que las estatuas y los bustos representativos de personajes imitan el natural hasta en sus defectos, y llegan á personificarse en Roma con mayor estudio y más frecuentemente que en Grecia objetos materiales é insensibles, como el Nilo y el Tiber, y los inmateriales como la Retórica, el pudor, etc. Son también muy de notar los relieves históricos de los arcos triunfales, por la exactitud con que representan los hechos y sus pormenores. En los bustos, que son muy frecuentes entre los romanos, se distingue el tipo romano del griego en que éste lleva sin labrar la parte del pecho, la cual está verticalmente cortada por

sus cuatro lados, á diferencia de aquél que la ostenta labrada y redondeada, puesta sobre algún pedestal corto (figs. 290 y 291). Son también importantes los



Fig. 290.—Busto griego de Alejandro Magno. (Louvre) (1).



Fig. 291.—Busto romano de Octavio Augusto (Vaticano).

relieves de los sarcófagos y de las urnas cinerarias: éstas se fueron olvidando desde Antonino Pío (año 138), cuando se abandonó la cremación de los cadáveres.

El período decadente de la escultura romana se inició en el imperio de Septimio Severo (año 193) por el arcaísmo ó tendencia á la imitación de obras arcaicas orientales, que se introdujo en el imperio de Adriano, lo cual, junto con el sensualismo y la frivolidad de los asuntos, precipitaron la decadencia del arte en tiempo de los Emp. Antoninos y sucesores (siglo III), hasta desaparecer casi por completo, al comenzar el siglo cuarto, siendo total la decadencia en los tiempos de Arcadio y Honorio.

En España se ejerció el arte romano del siglo de oro con tanta perfección como en la Metrópoli, según lo atestiguan numerosos ejemplares que honran el Museo Nacional, el de Tarragona, Barcelona, Córdoba, etc. (V. pág. 159).

(1) Hallado en Tivoli por el Caballero Azara y regalado á Napoleón, quien lo adjudicó al referido Museo. Se cree ser el único retrato auténtico de Alejandro, y no de los primitivos, hechos por Lisipo, sino una copia antigua. Léase: ALEXANDROS PHILIPPOY.

243. Romano-cristiana.—La Escultura fué el arte especialmente cultivado en el paganismo, si no ya esencialmente pagano en la antigüedad, como puede comprobarse por lo que llevamos dicho; por esto, quizá, y por el riesgo que sin duda corrían las estatuas en tiempo de las persecuciones, y por la conveniencia de alejar más y más de los fieles conversos el peligro de un culto idolátrico, y por la falta de sosiego y habilidad que se necesita para labrar con perfección las estatuas, apenas tuvo el referido arte importancia en los primeros siglos del cristianismo hasta después de la undécima centuria.

La Escultura propiamente dicha cristiana no comienza hasta poco antes de la paz de Constantino, y su primer período alcanza hasta el siglo vi, siguiendo las mismas vicisitudes de perfección ó decadencia que el arte pagano. Se ejercita principalmente en relieves sobre sarcófagos de piedra y sobre placas de marfil ó de madera: también produce algunas estatuas de piedra y bronce. El estilo de dichas esculturas es el romano, tanto más perfecto ó menos decadente, cuanto más antiguas: los asuntos que se tratan, copiados de las pinturas de las Catacumbas, son emblemas y pasajes del antiguo y del nuevo Testamento en los relieves, y la imagen del Buen Pastor ó de algún Santo en las estatuas.

Hállanse sarcófagos en todas las naciones á donde llegó en aquella época el nombre cristiano; pero sobre todo son célebres los numerosos que reunen el Museo de Letrán y el Kirqueriano de Roma (1), pertenecientes á los siglos iv y v. Asimismo tienen su importancia varios españoles (n.º 128), como los de Zaragoza en la iglesia de Santa Engracia, el de Astorga, (todos del siglo iv) y el de Ecija (2), etc., el relieve de Cartago

(1) MARUCCHI, *Guida del Museo cristiano lateranense*, Roma, 1897.

(2) P. FIDELFITTA, *Boletín de la R. Academia de la Hist.*, t. X, pág. 267.—V. sobre el de Astorga *Museo Esp. de Ant.*, vi, 587.

en Africa, los de Arlés de Francia (1), etc. Como pequeña muestra de este género, véase la adjunta figura (fig. 292). En cuanto á placas de marfil, la más celebrada es la del *Relicario de Brescia* (Museo de Brescia), y para relieves en madera citase la puerta de la Basílica de Sta. Sabina en Roma, que data del siglo v (2). Las estatuas auténticas de este período se reducen á las del Buen Pastor (desde el siglo III, Museo de Letrán), y se discuten la de S. Hipólito (del mismo siglo, en dicho Museo), restaurada posteriormente, y la de S. Pedro (en el Vaticano, siglo v), que es de bronce (3). Véase el n.º 284.



Fig. 292.—Detalle del relieve de un sarcófago cristiano de mármol, siglo IV (Museo de Letrán).

249. Bizantina.—Por las causas ya dichas en la Historia de la Arquitectura, creóse en Constantinopla el estilo denominado *bizantino*, que toma su carácter propio á principios del siglo VI. Del IV y V se hallan en dicha capital los relieves de los zócalos sobre que se apoya la monumental columna ú obelisco de Teodosio, los cuales son de estilo romano. El bizantino procede del greco-romano en combinación con los asiáticos (4), y se caracteriza por cierto amane-

(1) LE BLANT, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886.

(2) BERTHIER, *La porte de Ste. Sabine a Rome*, Friburgo, 1892.

(3) Contra los impugnadores de su autenticidad, véase P. H. GRISAR, *Analecta Romana*, xv (Disertaciones complementarias de su obra *Storia di Roma e dei Papi nel medio evo*, Roma, 1899).

(4) Nada hemos dicho de la escultura *sasánida*, y bien se le debe algún recuerdo, aunque no sea tan merecido como el de su arquitectura (n.º 131). Se distingue por lo caprichoso, fantástico é inverosímil de sus figuras, heredando y exagerando las que el arte primitivo caldeo grababa en sus cilindros sigilares (n.º 237). A su vez el arte indio y el de China heredaron sus extravagancias del sasánida, y á éste se le atribuye además grande influencia en

ramiento ó poca naturalidad en las figuras, sobre todo en el plegado de los paños; por la uniformidad de sus caras, rigidez y falta de expresión en las imágenes; por su riqueza de adornos geométricos, sartas de perlas y diferentes joyas. En escultura religiosa apenas son notables otros objetos que los dípticos ó tablas de marfil y de madera con relieves: sabido es que desde el Emperador León el Isaúrico (726), que inició la persecución *iconoclasta* (destrucción de imágenes), hasta mediados del siglo IX (año 842) en que terminó definitivamente, era imposible el desarrollo de la estatuaría; y si desde esta fecha hubo restauración en la pintura y relieves de marfil, apenas se dejó sentir en la estatuaría, que paró casi en olvido.

250. Visigoda.—En los países dominados por los godos durante los siglos V (en parte), VI, VII y VIII, llevó muy lánguida existencia la Escultura, si hemos de dar fe á los modernos críticos, por más que la tradición en España nos ofrezca multitud de imágenes talladas en madera y piedra, las cuales, ocultas durante la invasión sarracena, se creen descubiertas milagrosamente en los siglos de la Reconquista (véase el cap. IV de esta Sección). Sea como fuere, por los escasos restos escultóricos en relieve de indubitable procedencia visigoda, que han llegado hasta nosotros, se infiere que dominó en esta época el estilo latino, degenerado por algunas influencias bizantinas: éstas fueron más visibles en los trabajos ó labores de orfebrería. Á la misma época se atribuyó la estatua de S. Juan de Baños, contemporánea de su iglesia (núm. 139); pero no dejan de ofrecerse en contra serios reparos, que hacen por lo

el arte románico, sobre todo en las esculturas de los *bestiarios*, propagadas en el Mediodía de Europa por los normandos invasores (n.º 144).

menos dudoso semejante origen, hoy desechado ya por críticos de nota (1).

Continúa el mismo estilo romano decadente y tosco en los primeros siglos de la Reconquista en España, como aparece por los relieves de Sta. Maria de Naranco y S. Miguel de Lino en Asturias (núm. 141) y algunos otros, sin que pueda asegurarse que la estatuaria se cultivara en esta Nación, ni en las otras occidentales, hasta el siglo XI próximamente. Los escritores de la época y los mismos Concilios y Sínodos, al hablar del culto á las imágenes, apenas citan otras obras que las de pintura.

Algún renacimiento hubo en el siglo IX por el impulso que dió á las artes el Emperador Carlomagno, pero fué muy débil y corto, á juzgar por los efectos.

251. **Románica.**—Pueden considerarse como preliminares de la Escultura románica los dípticos y demás relieves bizantinos ó latino-bizantinos de los siglos anteriores al XI; pero durante el mismo y el siguiente va adquiriendo la escultura un tipo más uniforme y un carácter más propio, multiplicándose las estatuas y los relieves iconísticos y ornamentales, corriendo parejas con las obras arquitectónicas. Á este periodo de la Escultura se le llama *románico*, distinguiéndose en él los dos tiempos, que corresponden al secundario y terciario de la Arquitectura, pudiendo quedarse con el nombre de *románico-primario* el que precedió á ellos desde el siglo VI en Occidente, ya descrito.

El estilo románico se caracteriza por la rigidez de las figuras, falta de proporción en los miembros, cierta an-

(1) Véase la réplica de Adolfo VENTURI en las Actas del Congreso internacional de Arqueología Cristiana, habido en Roma, Abril de 1900, ses. 2.^a (Revista *Conventus Alter de Archaeologia*, pág. 188, Roma, 1900). Asimismo, *La Escultura antigua y moderna*, por el Dr. ELÍAS TORMO Y MONZÓ, pág. 121, Barcelona, 1908.

State of
California



Lámina VI (pág. 358) —Escultura románica; siglo XI al XII.—1, el Descen-
dimiento de la Cruz; 2 y 3, capiteles:
relieves del Monasterio de Santo Domingo de Silos.



Lámina VII (pág. 359).—Escultura románica, siglo XII.—Sepulcro primitivo de D.^a Blanca, madre de Alfonso VIII en Sta. M.^a la Real de Najera: lleva al pie la inscripción REGINA DOÑA BIANCA.

70 VINU
ANBOLLAO

gulosidad típica de los pliegues y simetría de ellos en la vestimenta (figs. 293 y 294), que recuerda los del período arcaico griego y sus imitaciones antiguas (fig. 287, 288); repetición de los mismos tipos, y cierta tosquedad



Fig. 293.—Porción de un díptico italiano de marfil, del siglo IX (Museo Vaticano).



Fig. 294.—Cristo bendiciendo. Portada de Sta. M.ª de Uncastillo (Zaragoza), s. XII.

en la ejecución de la obra. Se tomaron modelos de los dípticos y demás placas de marfil esculpidas, de gusto bizantino, y de las iluminaciones pictóricas de los códices.

Son ejemplos notables de la época secundaria los relieves de la portada de Sta. M.ª de Ripoll, y muchísimas labores de capiteles con numerosas estatuas venerandas (V. cap. IV de esta Secc. y los capiteles románicos de la anterior).

A mediados del siglo XII empiezan a desaparecer los amaneramientos, la rigidez y el convencionalismo; se da más movimiento a las figuras; se tiende algo más a la copia de lo natural; pierden paulatinamente la forzada simetría y angulosidad los pliegues, los cuales se hacen más menudos, y la ejecución procede con mayor esmero, conforme se va acercando a la época siguiente. Es común la policromía en las esculturas de toda la

Edad Media, aunque sobria en colores, como es debido.

En el románico terciario distingue la estatuaria de las portadas de varias iglesias (n. 154, etc.), y singularmente las de Cluny, Vezelay, Moissac y Chartres en Francia, y la del *Pórtico de la Gloria* en la Catedral de Santiago (n. 158), maravilla escultórica del siglo XII, ejecutada por el inspirado *Maestro Mateo*, y muchas imágenes que hoy veneramos en santuarios de María. Son asimismo frecuentes en los siglos XI y XII las representaciones de animales y extraños monstruos, llamadas *bestiarios*, para decoración de las portadas de iglesias, como en su lugar quedó apuntado (1).

252. Ojival.—Desde últimos del siglo XII en algunas regiones, ó desde el XIII en otras, se van olvidando las formas románicas en Escultura, por la adopción paulatina de otras, más en armonía con la naturaleza de los objetos ó del mundo real, observándose á la vez este movimiento en Francia, España, Italia y Alemania. Se estudian los tipos de esta época ojival en las esculturas y relieves de las magníficas portadas que nuestras Catedrales góticas ostentan; en las devotas imágenes de la estatuaria religiosa; en los dípticos y pequeñas estatuas de marfil, y en los relieves y estatuas sepulcrales, que tanto abundan en iglesias antiguas y en nuestros Museos.

En todas las referidas obras artísticas se descubre mayor perfección y naturalidad en las formas del rostro y actitud del talle, comparadas con las románicas (figura 295); la vestimenta es más cumplida y cubre por completo á la efigie; los pliegues, más garbosos, largos, variados y á veces minuciosos, y todo el conjunto parece respirar devoción, sentimiento y vida, por más que no siempre se revele toda la exactitud anatómica en las

(1) Se ignoran los nombres de los escultores de la época románica (monjes, comúnmente), porque no escribían sus firmas en la obra; por excepción se sabe el de *Mateo*, sin más pormenores.



Lámina VIII (pág. 361).—Escultura gótica: detalles del retablo mayor
de la Cat. de Sevilla, siglo XVI.

70 1140
ANBOLIAO

estatuas. La perfección del trabajo y la forma de los adornos constituyen el mejor criterio para conocer el período á que corresponden, á falta de inscripciones.

Los siglos XIII y XIV fueron la época de oro para la escultura en marfil, la cual entró en su decadencia con el siglo XV, aunque no faltan buenas obras en dicha centuria (1).

Desde los comienzos del siglo XIV se hace el arte más realista, de modo que en las estatuas sepulcrales yacentes se busca el parecido con el difunto encerrado en el sarcófago, semejanza que no se halla en los anteriores á dicho siglo.

En el siglo XV se observa cada vez mayor riqueza de adornos y cierta afectación con algún defecto de naturalidad en las figuras, aunque haya mayor detalle y finura de ejecución en las numerosas obras que nos legó dicha centuria. Distingúense sobremanera las escuelas de Borgoña y Flandes en esta clase de labores, y son muy relevantes en nuestra España los trabajos escultóricos de las



Fig. 295. — Ntra. Sra. la Blanca, en la portada de la Cat. de León, siglo XIII.

sillerías corales, de los retablos, sepulcros, etc. (de los cuales hablamos en otros números), y célebres sus escultores Gil de Siloé, Miguel

(1) Véase la descripción de los *Objetos artísticos de marfil, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional*, por D. Manuel de ASAS: *Museo Español de Antigüedades*, t.º VII, pág. 114.

Ruiz, Juan de Olótzaga, Pedro Oller y Damián Formient,

sin contar á los flamencos Egas y Colonias, como habian sido famosos en el XIV Monforit y Castalls entre otros, y en el XIII el maestro Bartolomé, autor de las primeras estatuas de la portada de la Catedral tarraconense.



Fig. 296.—Moisés de Miguel Angel (1).

253. Renacimiento.— Ya en los últimos del siglo XIII y por todo el XIV se notó en Pisa (Italia) extraordinario movimiento hacia la imitación de la escultura greco-romana antigua, el cual se extendió á Bolonia, Sena y Orbiato, siendo sus promovedores Nicolás y Juan de Pisa (el primero, conocido con el nombre de *Pisano*). Casi al mismo tiempo, Cimabue, Giotto y Andrea

(1) Hallase esta famosa escultura en la Basílica de S. Pedro *ad Vincula*, y es una de las estatuas que debían figurar en el mausoleo del Papa Julio II, según el proyecto que por malas inteligencias quedó frustrado. Se ha discutido mucho el mérito de esta obra maestra de Miguel Angel; para unos es el *non plus ultra* del arte escultórico; para otros, una producción bárbara, sin ideal y sin verdadero realismo, no representando más que un vigoroso atleta ó un toro enfurecido (véase el *Estudio sobre el arte cristiano* por Eduardo CARTIER, que acompaña á la obra de Luis VEURKLOT, *Vida de Jesucristo*, Madrid, 1881): no cabe duda que hay exageración y apasionamiento en ambos juicios. Tal es el mundo.

Pisano, sucesivamente, proseguían la misma senda en Florencia, como precursores todos del renacimiento clásico; pero llegando al siglo xv, surgió en dicha corte vigoroso el moderno estilo con los genios de Ghiberti y Donatello, secundados por el arquitecto Brunelleschi.

Así quedó constituida la *escuela florentina*, de la cual se propagó el Renacimiento al resto de Italia, invadiendo pronto á las naciones vecinas. Verróchio, Luca y Andrea della Robbia y Leonardo de Vinci, con otros muchos, fueron en el mismo siglo xv maestros famosos de la escuela mencionada, en la cual se formó á últimos de dicha centuria el más grande artista del Renacimiento, que por su genialidad constituye escuela y estilo aparte en el siglo xvi, Miguel Angel Buonarotti. Pintor, escultor y arquitecto, llenó de obras monumentales á Roma y á Florencia, las cuales se distinguen por lo grandioso de su composición y forma, energía de sus perfiles y perfección en sus detalles, sobresaliendo en mérito el *Moisés* (fig. 296), el *David*, el *Cupido* y la *Piedad* entre las de escultura. Tras él siguió pronto la decadencia del arte, porque se extraviaron sus imitadores, si bien merece justa fama el florentino Cellini, estatuario y orfebrista.

El estilo del Renacimiento, en general, se caracteriza por su realismo, con frecuencia desvergonzado, por la belleza de la forma exterior, riqueza en los detalles y falta de unción religiosa. En España, no obstante, se presenta con más tinte religioso, con mayor gravedad y menos aberración sensualista.

Empezó en nuestra Nación el Renacimiento á fines del siglo xy, traído por el flamenco Enrique de Egea y el florentino Doménico Alexandro, entre otros, á los cuales siguieron Torrigiano, Leoni, etc. Por su cuenta, los españoles aprendieron el estilo en la misma Italia, y fueron célebres, entre muchos, Alonso de Berruguete (prin-

cipe de nuestros escultores), Diego de Siloé, Gaspar Becerra, Luis de Vargas, Gregorio Hernández, Arbulo Marguete y Diego Morlanes, en el siglo xvi; anteriores á ellos son Gil de Siloé y Damián Forment, que si bien trabajaron siguiendo el estilo gótico, representan el paso al Renacimiento, que iniciaron igualmente y ejecutaron con primor: el último de los mencionados es autor de bellísimos retablos góticos y de algunas obras platerescas en Aragón, á una con Esteban de Obray, artista de mérito. La multitud de obras de todos los referidos Maestros del arte, imposibilita su enumeración en este compendio. En las estatuas de madera es típica la decoración de pintura y estofado que ostentan.

El siglo xvii constituye el *período de la decadencia*, siendo en Italia célebres Algardi, Corradini y Bernini, y en España el neerlandés Juan de Juni, todos de gusto barroco. En cambio, Martínez Montañés (el *Fidias sevillano*), Alonso Cano, José de Mora, Pedro de Mena y Pedro Roldán, forman la *escuela andaluza*, prosiguiendo en el buen gusto escultórico del Renacimiento, que realzan con inspiración cristiana: la *decadencia* del arte español corresponde al siglo xviii, á pesar de la cual, se distinguió por su acabado cincel y sentimiento religioso el murciano Francisco Salzillo, al cual se atribuyen 1.792 obras de escultura. En el mismo siglo restauraron el gusto greco-romano en Italia, Antonio Canova; en España, Felipe de Castro y José Alvarez; en Francia, Chaudet y Luis David, sin hablar de muchos y muy notables artistas contemporáneos, nacionales y extranjeros. Conocidos son los nombres de Suñol, Vallmitjana, Bellver, Benlliure, Blay, Alcoverro, Susillo, Querol, Fuxá, Nobas, etc., que son orgullo de nuestra patria en el último siglo.

Fuentes.—Las obras cit. en las notas de este cap. y en las págs. 142, 160, 204, 225, 250. Además: PASSAVANT, *El Arte cristiano en España*, trad. y anotado por BOUTELOU, Sevilla, 1877; FONTANALS DEL CASTILLO, *Historia de la Pintura y Escultura*, Barcelona, 1895; VALLADAR, *Escultura y Pintura*, Barcelona, 1896; MANJARRÉS, *Historia de las Bellas Artes*.

CAPITULO II

HISTORIA DE LA PINTURA.

254. **Noción general y división.**—Puede afirmarse que la Pintura carece de verdadera historia, fuera del cristianismo, si atendemos á las obras que la antigüedad nos ha legado, casi todas puramente decorativas. La Iglesia emancipó este hermoso arte, le dió vida propia y lo sublimó, ya desde las Catacumbas: los nombres de Rafael, de Velázquez, de Murillo y de cien otros genios, recordarán siempre la altura á donde la idea cristiana puede elevar los colores materiales y el tosco pincel de un artista. Y si la *estatua* halló sus genios creadores en el arte griego, el *cuadro* los reconoce en el arte cristiano, dentro sólo de la Iglesia Católica.

Por lo mismo, aunque la división en períodos de la Historia de la Pintura corresponda á los ya vistos en las dos artes precedentes, fuerza será pasar de corrida todos los anteriores á la Era cristiana, y fijarnos algo más en el Renacimiento, época de auge y perfección y verdadero siglo de oro de la Pintura.

No se nos objete, contra lo dicho arriba, el famoso canon del Concilio Iliberitano, que á principios del iv siglo decretaba «Placuit picturas in Ecclesia esse non debere» (Canon xxxvi, según el Códice Emiliano), pues como se infiere del contexto y explican los Comentadores del mismo, sólo se trataba de una disposición regional y transitoria, obligada por la necesidad de evitar profanaciones, ya que no podían ser retiradas de las paredes las pinturas de imágenes en tiempo de terrible persecución religiosa, como fué la de Diocleciano.

En las Catacumbas y en los sitios donde no había semejante riesgo, usábanse las pinturas desde los primeros siglos de la Iglesia, como es notorio.

Recorramos brevemente los períodos y los pueblos que antes hemos saludado en la Escultura, y veamos de apreciar el carácter de sus producciones en la Bella Arte que nos ocupa, sin que hayamos de mentar lo perteneciente á la Protohistoria, en la cual sólo se hallan toscos dibujos y rudimentarias decoraciones.

255. Egiptea.—Los egipcios usaron la pintura en decoraciones de estatuas y relieves, de momias y ataúdes, de muros y de manuscritos ó papiros, tomando aquí su origen la *miniatura*: los procedimientos seguidos en el arte fueron probablemente el fresco, el temple y el encausto. Las pinturas más antiguas eran monócromas (de un solo color); pero muy luego se emplearon varios y vivos colores en cada escena. No conocieron los egipcios las leyes de la perspectiva aérea ni del claro-oscuro; pero cábales la gloria de



Fig. 297.—Pintura de una tumba egipcia de la dinastía V (1).

haber sido los primeros en establecer el arte con ciertas leyes ó reglas, que indican extraordinario progreso entre los pueblos antiguos (fig. 297). Suplieron el defecto de la perspectiva colocando las figuras humanas en filas sobrepuestas, ocultándose unas á otras, aunque sobresaliendo las cabezas con parte del cuerpo. Colocaban de perfil el rostro de las personas, y para darle más expresión, dibujaban de frente el ojo y parte del cuerpo; usaban colores vivos, que aún se conservan muy brillantes, y con tanta variedad, que se han hallado hasta 16 distintos en las paletas, lo cual podía suplir en gran parte la falta del claro-oscuro.

(1) Representa un mercado egipcio: MASPERO, en la *Gazette Archéologique*, t. VI, lám. XVI (Paris 1880).

El proceso histórico de la pintura egipcia sigue un trámite parecido al de su escultura; pero se nota en aquélla mayor libertad y movimiento en las figuras que en ésta. En el Imperio Antiguo apenas se hallan obras de pintura, fuera de las decoraciones aplicadas á estatuas y relieves para darles mayor realce y viveza.

Además de las pinturas murales con que se adornaban las tumbas, el arte pictórico en Egipto se ejercitaba con preferencia en la decoración de las momias y ataúdes (fig. 298) y en



Fig. 298.—Ataúd egipcio.



Fig. 299.—El peso de las almas: del Libro de los muertos (Museo de Berlín).

viñetas ó iluminaciones del *Ritual funerario* ó *Libro de los muertos* en las innumerables copias que de él se hacían (1).

(1) El objeto principal del arte egipcio es la tumba, como puede inferirse de lo arriba consignado (núms. 100, 236). Todo parece girar en torno de una idea: la conservación de la *momia* y la provisión de lo necesario para la vida ultramundana. *Momia* es todo cadáver preservado de la putrefacción por medios naturales ó artificiales. La momificación entre los egipcios se obtenía sumergiendo los cadáveres en un baño de natrón (carbonato de sosa), y vendándolos después de 60 días con cintas empapadas en bálsamos; cubriase luego la momia con cartones pintados con primor, representando en la cabeza la cara del difunto dorada, y poníasele el

Los ataúdes se decoraban con jeroglíficos y emblemas diferentes, llevando en un extremo representada la cara del difunto: sus proporciones y forma están calculadas de modo que se ajuste perfectamente la momia destinada á cada uno. El *Libro de los muertos* es un códice de papiro con varias preces y explicaciones de la vida ultramundana, iluminado con viñetas que representan el juicio de las almas y otras escenas (fig. 299).

Se pueden estudiar todos los referidos usos egipcios en los grandes Museos de Europa, y sobre todo en el Museo de Gizéh (antes de Bulak) de Egipto, donde se guardan infinidad de estos objetos (1).

256. La antigüedad asiática.—De los asirios, caldeos y medo-persas sólo se conocen las decoraciones de ladrillos pintados y vidriados ó azulejos, de relieve, y los estucos. En todos hay dibujos varios de personas, animales, flores, palmetas, inscripciones, etc., con mayor importancia arqueológica é histórica de la que ofrecen artística. De ellos tomaron modelo para sus azulejos los árabes, quienes importaron á España su conocimiento, pasando de aquí al resto de Europa. Los mosaicos deben también su origen á los asirios y persas, usándolos 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 varias escenas.

tocado peculiar de Egipto ó *claf* (figs. 132, 298), encerrándola, por fin, en el ataúd referido, y éste quedaba dentro del sarcófago de piedra. Las vísceras se trataban por el asfalto fundido y se guardaban en vasijas ó *canopos*. La costumbre de embalsamar así los cadáveres se apoyaba en la creencia de ser imposible la resurrección, mientras no se conservara íntegro el cuerpo. En los Museos se guardan también momias de diferentes animales *sagrados*, que se depositaban con las del hombre en la tumba, junto con otras figurillas y amuletos (n.º 236). En América se han descubierto momias semejantes á las de Egipto: en el Museo de Baltimore y en el de Berlín hay algunos, procedentes del Perú.

(1) MARIETTE, *Notice du Musée de Boulak*, 1868, donde se hallarán explicados los diferentes procedimientos de la momificación, pág. 26.

En China y Japón fué y continúa siendo la pintura muy minuciosa en detalles, que exigen gran dosis de paciencia, y original, estrambótica y abigarrada en sus composiciones.

257. **Americana.**—La pintura americana antigua, en las regiones ya dichas en otro lugar (núms. 106, 240), se presenta decorativa de muros, esculturas y vasijas de barro, y de manuscritos ó códices, que son de papel ágave, de piel ó de lienzo: se representan con ella historias nacionales y escenas mitológicas; los colores son vivos y chillones, con frecuencia; la traza de las figuras pictóricas corre parejas con lo dicho de las escultóricas. La figura humana está bárbaramente dibujada, sin proporciones, con muy poco estudio del natural; tampoco se observan las leyes de la perspectiva en los diseños de cualquier forma que sean.

La pintura mural americana más notable es la de una habitación del Palacio de Chichen-Itza, en la cual se representan variadas escenas con relativo gusto artístico (1), y célebres son las iluminaciones y jeroglíficos de los códices mayas y aztecas, que se guardan en diferentes Museos. Entre los posteriores á la conquista, es famoso el *Lienzo de Tlascalá* (en el archivo municipal de Tlascalá) por las viñetas de estilo menos bárbaro, más realista ó natural aunque infantil, trazadas por mano indígena en la época de Hernán Cortés, cuyas hazañas refiere (2). Véase el cap. de la Bibliografía.

258. **Griega.**—Toda la fama que tiene la pintura griega se debe á los historiadores (3), pues no se conserva de ella ni un sólo cuadro, ni se conoce una pintura siquiera de los famosos Zeuxis y Apeles: las obras pictóricas de los griegos, que han llegado á nuestros días, consisten exclusivamente en decoraciones de vasos y ánforas (fig. 200) y en placas de arcilla pintadas. Consta que los griegos decoraban las esta-

(1) CHAVERO, *México á través de los siglos*, t.º I, pág. 349.

(2) CRONAU (D. Rodolfo), *América, Historia de su descubrimiento* (Barcelona, 1892), t.º II, pág. 140.

(3) Véase C. PLINII SECVNDI *Historiæ Mundi Libri XXXVII* (Ginebra, 1615), libro XXXV.

tuas con pinturas y que hicieron cuadros murales; sábese que emplearon los mosaicos en pavimentos, llamados *lithostrotos*, y que estuvieron en uso 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 ó tradiciones.



Fig. 300.—Anfora griega con pinturas.

Divídese la pintura griega en tres períodos principales: 1.º, de *formación* y *arcaico*, hasta el siglo v antes de J. C., que tiene muchas influencias egipcias y asirias en los dibujos; 2.º, de *elegancia* y *nacional*, durante el siglo v y parte del iv, en que florecieron Zeuxis y Parrasio, y parece que inventaron el claro-oscuro; 3.º, *alejandrino* ó de perfección, en el cual Apeles rayó en lo más alto del arte pagano, tomando como asuntos la persona y hazañas de Alejandro; pronto siguió la *decadencia* con la vulgaridad y voluptuosidad de los asuntos, la cual aparece muy notable en los objetos de cerámica, por la desnudez de sus figuras.

Como apéndice del arte griego debe considerarse el *etrusco*, muy semejante á él en su primer período descrito, con poca más finura en todas las artes plásticas: se estudia en las pinturas murales de los sepulcros ó criptas funerarias que citamos antes (núm. 114) y, además en las decoraciones de las vasijas allí descubiertas (1) y que se guardan en los Museos. Es notable el estilo de caricatura que intencionadamente revelan varias de dichas obras, del cual se hallan antiguos modelos en el pueblo egipcio.

259. Romana.—El origen de ella es como el de la.

(1) Muchas de estas vasijas no son etruscas, sino griegas de origen y estilo, pues consta que las importaban de Grecia los etruscos; las de éstos eran menos primorosas.

Escultura; su procedimiento, el encausto y el fresco seco; sus géneros, el decorativo de vajillas y muros, y el histórico y mitológico en los cuadros murales descubiertos en Herculano, Pompeya (ó Pompei) y Roma: de éstos se infiere que los romanos conocían la perspectiva lineal, pero no la aérea. Las pinturas decorativas en las ant. *Termas de Tito*, halladas á fines del siglo xv, del género que se apellidó *grutesco*, sirvieron á Rafael de tipo y modelo para sus célebres *logias* del Vaticano. Estuvieron, además, muy en uso en Roma y en sus colonias los pavimentos de mosaico, muy notables por sus figuras históricas, no usadas hasta entonces, y por sus adornos geométricos. De ellos se conservan algunos importantes en España, como los que figuran en los Museos Nacional, de Tarragona, Barcelona, Gerona, Córdoba, Lugo, Mérida, etc. No carecen de interés las pinturas murales halladas en Cartagena (hoy en el Museo Nacional), semejantes á las de Pompei.

El carácter de la pintura romana consiste en la delicadeza, gracia y fantasía del dibujo ornamental, viveza del colorido, realismo y voluptuosidad en las figuras; esto último se nota asimismo con harta frecuencia en las decoraciones del mobiliario y de la cerámica.

260. Romano-cristiana.—Como toda la Pintura cristiana de los tres primeros siglos se ha de referir á las Catacumbas, situadas en el territorio romano, se concibe que debieron ser romanos los tipos de aquélla, pues no tenían los primitivos fieles otros modelos que imitar, mayormente hallándose reducidos á vivir en constante apretura. Y así sucedió en efecto: los numerosos frescos y pinturas al temple, que se admiran hoy en las Catacumbas, revelan un arte cristiano primitivo, enteramente romano, aunque lleno de espíritu y vida, el cual prosiguió activo dentro y fuera de aquellos subterráneos con la paz de Constantino hasta el siglo vi: desde este

siglo admite influencias bizantinas, que lo alteran visible y gradualmente, hasta acercarse el siglo XIII, en el cual la Pintura acaba por sacudir el yugo bizantino, y de progreso en progreso llega á la época del Renacimiento, que le imprime su especial fisonomía de natural belleza.

El estilo romano-cristiano en Pintura se estudia, pues, en las bóvedas y arcosolios de las Catacumbas y en los mosaicos de las Basílicas primitivas: es más correcto y de más variados colores en los siglos I y II, y decae paulatinamente, como las demás artes de la época (núm. 242), aunque siempre manteniéndose religioso y puro.

Distaba mucho de la verdad la afirmación de algunos protestantes, según la cual, todos los adornos y figuras de las Catacumbas son copias más ó menos fieles de monumentos paganos, sin que tengan significación cristiana; pues casi no hay otro símbolo de semejante origen que el de *Orfeo amansando las fieras*, y aun él está en armonía con la Escritura santa (Isa., XI, 6); en cambio, abundan sobremanera las figuras bíblicas y los pasajes del Evangelio, como se verá en el capítulo siguiente. El simbolismo se forma

en el siglo II; se desarrolla en el III y tiende á cesar con la paz de Constantino, al mismo tiempo que desaparece la *disciplina del secreto*, (siglo VI) de que hablan los historiadores eclesiásticos. El retrato y la representación de escenas de la vida real apenas se conocen antes del siglo IV (1).



Fig. 301.—El Buen Pastor; siglo II: Catacumbas de Priscila.

En los adjuntos grabados (figs. 301 y 302), que repre-

(1) MARUCHI, *Eléments...*, t.º I, pág. 261.

sentan pinturas de la época, se advierten los caracteres propios de las mismas, á saber: tipos y formas usuales, porque los romanos sentían repugnancia por los



[Fig. 302.—La Adoración de los Magos: fresco de las Catacumbas de S. Calixto.

usos extranjeros, que llamaban bárbaros; expresión tranquila, plácida y que revela cierto candor y alegría inocente, porque tal era el carácter moral de los primitivos fieles; naturalidad y sencillez en los trajes y actitudes, por lo mismo que la tenían ellos en sus corazones (1). También se observa sencillez en la composición y en el colorido, pues entran pocas figuras en escena, y cada una tiende más bien á ser monócroma que policroma. Se hallan muchas decoraciones de follajes y figurillas de genios y de animales, cuyo objeto es adornar el asunto principal del cuadro (2).

261. Período bizantino y románico.—Como ya que-

(1) PÉRATÉ, *L'Archéologie chrétienne* (Paris, 1892), pág. 43.

(2) Sobre las referidas pinturas véase la magistral obra de Mons. José WILPERT, *Le pitture delle Catacombe Romane*, que es continuación de la *Roma Sotterranea* de los DE ROSSI, Roma, 1904. Asimismo, la otra obra de WILPERT, *Sulla tecnica delle pitture cimiteriali e sullo stato di loro conservazione*, Roma, 1894.

da en otro lugar indicado, las invasiones de los bárbaros en Occidente y la afluencia de sabios y artistas á la capital del imperio de Oriente, hicieron retrasar el arte en los pueblos latinos, mientras se vió en auge y floreciente en Constantinopla. Desde el siglo VI quedó formado el estilo que llamamos *bizantino*, cuyo especial carácter fijamos arriba (n.º 249). Hasta el siglo VIII no se hizo patente el amaneramiento que tanto le distingue en siglos posteriores, pues aun conserva reflejos muy visibles del arte clásico; quedó herido de muerte con la persecución iconoclasta; decayó notablemente desde el siglo XI, y al llegar el siglo XIII, llega también á su apogeo la sequedad, rigidez, falta de expresión, angulosidad en el plegado de los paños, y constante amaneramiento, merced á los *Tratados de Pintura* que por entonces aparecieron para servir como de regla y dogma entre los pintores neo-griegos ú orientales.

A dar carácter al estilo bizantino contribuyó en gran manera el cultivo del mosaico, tan en boga desde que se trasladó á Bizancio la corte imperial, pues como no era cosa fácil dar expresión á los rostros, ni airosa curvatura al plegado de los paños, ni perfección al claro-oscuro, ni acabada perspectiva al conjunto, siguiendo el procedimiento del mosaico, por más que fuera éste rico y suntuoso, y como los pintores buscaban frecuentemente su inspiración en los mosaicos deslumbradores, que adornaban los muros y bóvedas de las grandes basílicas, no pudieron menos de resultar como trasladadas al pergamino, al muro y á la tabla, las referidas incorrecciones. No obstante, se admiran los cuadros bizantinos por la riqueza de oro y variedad de colores, apariencia tranquila y majestuosa de las imágenes, decoro y honestidad en la vestimenta.

Es bastante común el fondo de oro en los mejores cuadros bizantinos, á imitación de los mosaicos, y el

uso de inscripciones verticales á los lados y horizontales arriba, en caracteres griegos ó latinos, para fijar bien la idea ó la imagen que se trata de representar (figs. 303, 305); además, la falta de perspectiva y de



Fig. 303.—Mosaico de la Basílica de S. Vital en Ravena, s. VI (1).

naturalidad y el convencionalismo en ropajes y adornos: tales son los caracteres del estilo bizantino en Pintura.

Fué tanto el influjo del arte bizantino en Occidente, que hasta el siglo XIII lo invadió casi todo en las artes figurativas: con harta frecuencia se copiaban sus formas por autores griegos y latinos, cual si se trabajaran en Oriente; y cuando no, se introducían en más ó menos grado elementos bizantinos en todas las producciones artísticas, de modo que son leves las diferencias que existen durante dichos siglos entre los cuadros y mosaicos procedentes de uno y otro Imperio, aunque todos en conjunto ofrezcan variaciones de importancia, según la mano hábil que los produjera.

(1) Representa al Emperador Justiniano, un Magistrado y el Arzobispo S. Maximiano de Ravena.

Además de Santa Sofía en Constantinopla, fueron centros bizantinos para el mosaico las Basílicas de Roma y Ravena, como S. Apolinar y S. Vital de ésta, y Sta. María la Mayor, Sta. Práxedes, Sta. Inés, S. Pablo, S. Clemente, S. Juan de Letrán, etc., de aquélla; á las cuales debe añadirse por su gran importancia S. Marcos de Venecia. En las demás naciones occidentales de Europa es muy escaso el uso de los referidos mosaicos, limitándose en nuestra España á los *mosaicos de pavimentos* en algunas iglesias.

En vista de lo que llevamos expuesto en este número, y teniendo en cuenta que Italia fué la nación más directamente influida por Bizancio, podríamos distinguir en este periodo primero de la Edad Media cuatro clases de estilos pictóricos en esta forma:

Estilo *bizantino* ú oriental, que es el descrito y usado



Fig. 304.—Fresco en S. Lorenzo extramuros, Roma: imitación bizantina, siglo XI (1).

en los mosaicos (fig. 303) y en los cuadritos pintados en Constantinopla y esparcidos por Occidente.

(1) Representa á Jesucristo, sentado en su trono y bendiciendo á la griega; á sus lados están los diáconos S. Lorenzo y S. Esteban presentándole dos Obispos.—D' AGINCOURT. obr. cit., lám. CVI

Estilo occidental de imitación bizantina, derivado del anterior y usado en los frescos de algunas basílicas de Italia (figs. 304 y 306).



Fig. 305.—Pintura de la cripta de S. Urbano en la Caffarella (Roma), siglo VIII (1).

Estilo italo-bizantino, que es el romano-cristiano con influencias griegas, ó sea bizantinas (fig. 305), en Italia.

Estilo románico: resultado de la fusión completa de los estilos romano y bizantino (fig. 307), con el cual se hicieron



Fig. 306.—Fresco de S. Lorenzo extramuros, imitación bizantina, siglo XI.



Fig. 307.—Miniatura del manuscrito, núm. 4763, de la Biblioteca Vaticana, siglo XI al XII (2).

(1) Representa á la Sma. Virgen con el Niño, teniendo á S. Urbano á su derecha y S. Juan á su izquierda; á los lados de la Virgen se hallan las siglas griegas de *Méter Zeú* (*Máter Dei*), y al lado de los otros santos se leen verticalmente los nombres de los mismos S. VRBANVS y S. JOH(anne)S.—D' AGINCOURT, obr. cit., *Pintura*, lámina X.

(2) Representa los místicos desposorios de Sta. Catalina y de.

infinidad de iluminaciones de códices en Europa y se pintaron varios frescos y tablas en diferentes países, mayormente fuera de Italia (v. las figs. de la sec. 3.ª, cap. II).

En España corresponden á este último grupo los frescos de S. Pedro de Tarrasa (siglo x) y los de la Capilla del Cristo de la Luz en Toledo (siglo xii), entre los pocos de aquellos tiempos que han llegado hasta nosotros; además, algunas tablas románicas y frontales de altar, que se guardan en iglesias y museos, como la de S. Martín (siglo x) en el Museo Episcopal Vicense (n.º 288). Especialmente son de notar las *víñetas*, orlas, letras iniciales, portadas y demás adornos pictóricos que ilustran los códices de esta época, y, en general, todas las *miniaturas*, en las cuales se advierte muchísima incorrección en la figura humana y grande falta de perspectiva. Se hallan algunos frescos que tienden algo más á la *imitación bizantina*, como el de la iglesia del pueblo de Pedret (Barcelona), que representa la parábola de las diez vírgenes (siglo xii). Era muy común en la pintura sobre tabla recubrir la superficie con un lienzo pegado á la misma, sobre el cual se aplicaban algunas manos de yeso finísimo; una vez seco, se dibujaban en él diferentes relieves con punzón, y y luego se pintaba el cuadro (*al temple*, por lo común), que en muchos puntos aparecía de relieve.

262. Período ojival.—Aunque algunos tratadistas hacen partir del siglo xii el tercer periodo de la Pintura cristiana, no hay motivo para que deban fijarse sus comienzos antes del xiii, pues aun en la primera mitad de éste se hallaba muy sujeto el arte á las formas bizantinas. El tercer periodo de la Pintura cristiana se caracteriza por la independencia que logran las figuras de la rigidez y maneras bizantinas; por la variedad en la expresión y el misticismo que respiran los semblantes y actitudes de las figuras humanas; por la finu-

Sta. Margarita, mártires, que en el original se hallan á los lados, y á las cuales ofrece la Sma. Virgen el simbólico anillo de oro.

ra y naturalidad en el plegado múltiple de la vestimenta y por el constante progreso hacia la perfección en las formas de todos los objetos que entran en la composición del cuadro, imitando á la Escultura que fué la primera en seguir estas vías de progreso (n.º 253).

Transcurrió el siglo XIII con bastantes resabios del estilo bizantino en las pinturas: sus artistas fijabanse algo más en la figura humana, y más aún en la idea que se trataba de expresar, descuidando mucho lo restante; poco mejor fué transcurriendo el siglo XIV, fuera de Italia; pero al final de él, y durante el XV, entra la Pintura en una fase de verdadera perfección, dentro de los caracteres mencionados, aunque no logre toda la corrección anatómica en el desnudo hasta la época del Renacimiento: se da más expresión á los rostros, y se tratan con más cuidado los objetos que figuran en la composición, mayormente los de Arquitectura, los cuales se dibujan del estilo dominante en el país y época de que se trata (fig. 308).

Continúan en este período las pinturas murales, las tablas y las miniaturas; se perfecciona el mosaico, y se introducen los cuadros de lienzo; síguense también los procedimientos de las épocas anteriores, y se inventa la pintura al óleo en el siglo XV.

Sobre todo lo cual, importa añadir algunas observaciones. En la pintura mural española es ordinariamente monocromo y sencillo el campo ó fondo del cuadro, ó sea el espacio libre; pero en la tabla campea el dorado, que se aplica sobre una fuerte capa de yeso muy fino, previamente surcado con punzón, según se dijo arriba (pág. 378): el conjunto de surcos y relieves da un fondo burilado en las tablas del siglo XIII, puntillado en las del XIV y con ramajes en las del XV (ya adelantado) y en las del XVI; en estos últimos son notables dichos fondos por su espléndida ornamentación, denominada *estofado de oro*. Aparte de estos relieves, la pintura ojival en tabla los

lleva casi siempre en los pliegues de las vestiduras y en las auréolas de las imágenes: á éstas acompañan con frecuencia rútilos, pero siempre debajo de ellas ó en la diadema ó en las orillas del vestido, y nunca en la forma bizantina de la época anterior. También suelen figurar en el fondo del cuadro, tratándose de pinturas del siglo xv, los motivos arquitectónicos de la época. Los fondos con ramajes dorados, propios del mismo siglo, se dicen *diaprados*.

Aunque sea muy antiguo el uso de *los lienzos* como base de los cuadros, no se introdujo con toda propiedad hasta el siglo xv, pues antes limitábanse los artistas á pegarlo sobre una tabla ó cuerpo duro, como si únicamente se tratara de afinar y asegurar la superficie.

La *pintura al óleo* empezó á ensayarse con éxito en los comienzos del siglo xv, por los hermanos Huberto y Juan Eyck, pintores belgas que inventaron el empleo de aceites secantes: la invención, que fué un gran progreso en el arte de la Pintura, pasó á los italianos á mediados del citado siglo, y desde luego se extendió á las otras naciones, prevaleciendo en adelante sobre todos los demás procedimientos pictóricos.

Las *miniaturas* ó iluminaciones de códices van en auge durante la época ojival, ganando sobremanera en perfección el dibujo y tendiendo cada vez más á la imitación de lo real en la naturaleza para toda clase de adornos. En el siglo xv tuvo la miniatura su edad de oro, por el extraordinario lujo que en ella se desplegaba: usóse con profusión la orla caprichosa en los códices, y ocupáronse en esta labor, no ya sólo monjes, como en la época precedente, sino seglares, Príncipes y Reyes, hasta que la difusión de la imprenta y de los grabados en madera y cobre, inventados en el mismo siglo, acabó con el arte hacia mediados del siglo xvi (1).

(1) El grabado, en general, es tan antiguo como la escultura (n.º 237); pero como procedimiento de estampación por medio de

Las *vidrieras de colores* constituyen uno de los objetos de predilección en la Pintura de la época ojival, pues aunque ya desde siglos anteriores estuvo en uso la vidriera, incolora ó pintada (con pincel), no contenían los vidrios figuras ó imágenes en modo alguno, hasta mediados del siglo XII: generalizáronse en el XIII las vidrieras propiamente dichas *de color*, tomando la forma de mosaico en el fondo, con muchos compartimientos en toda la ventana, y representando cada división algún asunto simbólico ó histórico; pero sin llevar más de un color cada trozo de vidrio; en el siglo XIV se hicieron mayores dichos compartimientos y sus piezas de vidrio, lo mismo que las figuras; éstas aparecen más correctas, si bien el conjunto decae del brillo, riqueza y buena combinación del siglo XIII; en el XV las imágenes son mayores todavía y están como encerradas en templetos góticos, erizados de torrecillas, representando cada ventana un asunto, como si fuera un cuadro de pintura, con diversos colores en cada pieza: así continúan durante el siglo XVI, hasta que el Renacimiento, invadiéndolo todo, cambia tan hermosa decoración, sustituyéndola

la prensa, data, al parecer, del siglo XIV, toda vez que en él lo usaron los italianos para estampar los dibujos que servían de pauta en los bordados. La estampa más antigua que se conserva, obtenida por grabado en madera, es alemana, procedente de una cartuja de Suabia (Babiera), y data del año 1423: contiene la imagen de S. Cristóbal y se halla en Inglaterra. La *xilografía* ha sido la precursora de la imprenta, pues 20 años antes de que ésta se inventara por Gutemberg con caracteres ó tipos móviles (año 1450, lo más probable), ya el arte *xilotipográfico* había estampado dibujos y escritos en Italia y Alemania, y mucho antes en China é India. El grabado en cobre, al buril, es también contemporáneo del xilográfico, pues se conservan estampas de origen alemán con las fechas 1441 y 1451; el grabado al agua fuerte para estampación data del 1510, por Alberto Dürero en Alemania. El grabado en acero ó *siderografía* se inventó en Inglaterra por Heath en 1810.

V. Correcciones, pág. 15

por mosaicos geométricos de piezas de vidrio diversamente coloreadas. Escasas pueden contarse las vidrieras historiadas de los siglos xvii y xviii; en el xix se imitan las obras de los anteriores con variado gusto.

En España descuellan como preciosas las vidrieras de la Catedral de León (1), pertenecientes á todas las épocas del estilo ojival; las más bellas son las del siglo xv en las Catedrales de Toledo, León, Barcelona, Burgos y Avila; del siglo xvi son notables las de Sevilla y Oviedo, ni carecen de interés cuatro vidrieras del mismo siglo en la iglesia principal de Cervera (Lérida). En el Hospital Real de Santiago, hay una de estilo completamente del Renacimiento, aunque historiada. Considéranse como las mejores de Europa las de la Catedral de Chartres (Francia), siglos xii y xiii.

263. Escuelas de este período.—La costumbre de agremiarse los artistas, que empezó en el siglo xi, pudo contribuir en gran parte á la formación de *escuelas de pintura* (núm. 26), las cuales, sin embargo, no tuvieron grande importancia hasta el siglo xv, brillando sobremanera en el xvi y xvii. En cuanto al período gótico ú ojival, sólo merecen consignarse, como verdaderas escuelas que seguían más ó menos los principios del mismo, la *florentina*, en parte, y la *flamenca*, además de otros muchos pintores en España y en otras naciones, que no formaban escuela.

En la *florentina* (de Florencia, Italia) descuellan: Cimabue (1240-1302), que aun conserva muchos resabios del bizantinismo; Giotto, discípulo del anterior (1266-1337), que sacudió la rutina bizantina y trató de dar naturalidad á los cuadros; Juan de Fiésolo ó *Fra Angélico* (1387-1455), fraile dominico de muy devoto y místico pincel (figs. 308, 309); Fra Filippo Lippi (1406-1469),

(1) ROSELL Y TORRES (D. Isidoro), *Vidrieras pintadas en España*: Monografía, en el tomo II del *Museo Español de Antigüedades*, pág. 285.

místico también, y otros, como Orcagna, imitadores y



Fig. 308.—FRA ANGÉLICO: La Anunciación (Madrid, Museo del Prado: cuadro, núm. 14).

auxiliares de Giotto en las celebradas pinturas del Cam-



Fig. 309.—FRA ANGÉLICO: Episodio de S. Cosme y S. Damián (Florencia).

po Santo de Pisa, cuyos asuntos, generalmente bien tratados, son los cuatro novísimos. Pero todavía se resienten las figuras de alguna incorrección anatómica, á pesar del constante empeño de los pintores en imitar al natural, sobre todo en el siglo xv. En la primera mitad de éste floreció *Masaccio* (Tomás Guidi), que fué en su época el más independiente de todo convencio-

nalismo y el que más acertó con la imitación de la

naturaleza, preparando así el estilo del Renacimiento.

Y nada decimos aquí de las otras escuelas italianas que empezaron en el siglo xv, porque todas ellas pertenecen más bien al Renacimiento, aparte de otros artistas de dudosa filiación y de menos nombradía.

La *escuela flamenca* se presenta desde principios del siglo xv con formas góticas, bajo los hábiles maestros Wan-Eyck (Huberto y Juan), bastante imitadores del natural, correctos en el dibujo y vigorosos en el colorido, á los cuales se atribuye la invención de la pintura al óleo: siguiéronles Wan-der-Weyden y Memling, continuadores de su obra. Se distingue la escuela por su realismo de buena ley, sus figuras largas y serias, por lo común, y los fondos de motivos arquitectónicos ojivales en sus cuadros.

En España se distinguieron no pocos artistas en la época ojival, siempre con carácter místico y tendiendo á dar viveza de expresión á los ojos de las figuras. Descuellan en el siglo xiii Rodrigo Esteban, en Castilla, y Matías de Cervera, en Cataluña; en el xiv, los catalanes Ferrer Basa y Juan Cesilles, los aragoneses Ramón Torrente, Pedro de Zuera y Lorenzo de Zaragoza; en el xv, el insigne Luis Dalmau con muchos otros catalanes, Miguel Jiménez y Pedro de Aponte con varios aragoneses, Antonio del Rincón y Pedro Berruguete con algunos castellanos: en este último siglo se nota mucha influencia italiana y flamenca, pues realmente fueron varios los pintores de estas dos escuelas que ejercieron su arte en la Península. Uno de los más celebrados cuadros del siglo xv en España, y acaso el mejor de todos, es la *Tabla de los Concelleres ante la Virgen*, obra que el afamado pintor Dalmau ejecutó por encargo del Municipio de Barcelona para retablo de la Capilla de las Casas Consistoriales (1).

(1) Es notable en dicho cuadro el fondo con motivos arquitectó-



Lámina IX (pág. 385).—Pintura gótica; escuela flamenca.—1, cuadro de Van-der-Weyden: los Desposorios de la Sma. Virgen (Museo de Madrid, n.º 1817). 2, cuadro de Van-Eyck: la Virgen leyendo (ibid., n.º 1858).

70 1911
ABSTRACTS

267. Período del Renacimiento.—Después de lo



Fig. 310.—RAFAEL DE URBINO: La Madona de S. Sixto
(Museo de Dresde).

consignado en la Historia de las dos Bellas Artes que

nicos, que el pintor Dalmau quiso darle, rompiendo la costumbre seguida entonces en Cataluña, de emplear fondos diáprados. Lleva la fecha de 1445, y se conserva en el Museo de Pinturas de Barcelona.

antecedentes, relativamente al carácter de los estilos del Renacimiento, huelga su repetición en este número, pues no será difícil conocerlo en las obras de Pintura. Por esto, hay que ceñir nuestro resumido estudio á la enumeración de las más celebradas escuelas y de sus principales maestros, á contar desde mediados del siglo xv en Italia y de principios del xvi en España y en otras naciones, dando alguna noticia de su especial carácter. Conviene recordar, en general, que por más belleza de formas con que se manifieste la pintura del Renacimiento, por más atrevimiento y grandiosidad con que aparezca en la composición y viveza en el colorido, queda muy atrás de la ojival ó gótica en expresión mística, según puede comprobarse por multitud de ejemplos; baste el adjunto modelo (fig. 310), que representa una de las más celebradas Vírgenes de Rafael, comparándolo con otros de épocas anteriores: el naturalismo por exceso, la falta de unción religiosa y hasta la distracción ó desvío de la piedad son achaques nada raros en este género de pintura. Sin embargo, no todas las obras de tan famosos artistas merecen igual censura, pues no faltan muy honrosas excepciones. Y entre ellas lo son la mayor parte de las realizadas por los grandes artistas españoles del Renacimiento, los cuales no olvidan los buenos principios de las escuelas místicas de la Edad Media, y saben combinar lo mejor de aquéllas con lo más perfecto de las neo-clásicas ó modernas.

265. Escuelas italianas del Renacimiento.—No están de acuerdo los críticos en la división que se hace de las escuelas italianas, y menos en la clasificación de los maestros (1); para unos, todas ellas se reducen á

(1) Más lógica y más natural sería la clasificación de las escuelas por sus autores ó por las notabilidades de ellas; así, por ejemplo, la *Escuela de Vinci, de Rafael, de Murillo, de Ribera, etc.* El haber ejercitado el arte en una misma población no es motivo su-

tres, la romana, la toscana y la veneciana; otros hallan por lo menos quince.

Lo más común es admitir las referidas, añadiendo la lombarda y la boloñesa, de todas las cuales vamos á dar un rápido bosquejo.

La escuela toscana ó florentina, en su fase neo-clásica ó del renacimiento, reconoce al *Masaccio*, según hemos dicho, como fundador del estilo; á él siguieron Andrés Verocchio, Lucas Signorelli, *Boticelli* (Alejandro Filipepi) y *Ghirlandaio* (Dominico Bigordi) en el mismo siglo xv; á fines del cual y á principios del siguiente le dió gran renombre Leonardo de Vinci, tenido por el primer pintor genuino del renacimiento; pero sobre todos el famosísimo Miguel Angel Buonarotti, educado en la misma escuela, por más que sea genio singular y esté sobre todas las escuelas neo-clásicas. Después de él siguieron Sebastián del Piombo y Andrés del Sarto, viniendo muy pronto la decadencia de la escuela á mediados del siglo xvi; no obstante, aun sobresalen Carducci, Daniel de Volterra y Carlos Dolci; éste, sobre todo, por la expresión de sus cuadros.

Se caracteriza la escuela florentina por la grandeza de la composición y la gracia en las actitudes: sus principales obras son la «Cena» de Vinci, el «Juicio final» en la Capilla Sixtina del Vaticano, por Miguel Ángel, la «Madonna del Sacco» en la Anunciata de Florencia, con otras «Sacras Familias» de Andrés del Sarto.

La escuela romana empieza distinguiéndose á fines del siglo xv con el *Pinturricchio* (Bernardino de Betto Baggio), el *Perugino* (Pedro Vannuci), y, sobre todos, Rafael Sanzio de Urbino (ya en el siglo xvi), que es sobresaliente en dibujo y

ficiente para incluir á dos artistas en una misma escuela. Sobre todo en las escuelas españolas, obsérvanse no pequeña diversidad entre los diferentes pintores que se enumeran como pertenecientes á un mismo grupo. (véase á MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, t.º 2.º, pág. 586, Madrid, 1884).

artista excepcional, siguiéndole *Caravaggio* (Miguel Angel Américhi) y *Julio Romano* (Julio Pippi), y tras ellos la decadencia en el siglo xvii, aunque todavía fueron notables *Sasoferrato* y *Maratta* en el mismo.

Caracterizan á la escuela romana la corrección y nobleza en el dibujo, la belleza en las formas y elegancia en la composición. Las principales obras son varias «*Madonnas*», la «*Transfiguración*» y el «*Pasmo*» (1) de *Rafael*; de éste se celebran también grandemente los frescos de las «*Estancias*» y de las «*Logias*» del Vaticano, que son cuatro salas y tres galerías del Palacio, decoradas éstas en las bóvedas y aquéllas en las paredes con magníficos cuadros históricos y simbólicos.

La escuela *veneciana* empieza, como la anterior á fines del siglo xv con los dos *Bellini* (*Gentil* y *Juan*), *Andrés Mantegna* y *Giorgione* (*Jorge Bartelli*), que alcanzan todos al siglo xvi, del cual son también el *Tiziano* (*Ticio Vicelli*), el *Tintoretto* (*Joaquín Robenti*), *Pablo Veronés* (*Pablo Cagliari*), los tres *Bassano* (*Jacobo*, *Francisco* y *Leonardo da Ponte*) y el *Greco* (*Dominico Theotocopuli*); siguen otros, como *Palma el joven* hasta el siglo xvii, y algunos menos notables hasta el xviii.

Se distingue la escuela *veneciana* en la viveza del colorido, sobre todo con el *Tiziano*, y en la distribución acertada del claro-oscuro. Son sus obras principales el

(1) Este famosísimo cuadro llámase *El Pasmo de Sicilia*, por haber pertenecido al Convento de Sta. M.^a *dello Spasimo* de Palermo: el Convento lo regaló en 1661 á nuestro Felipe IV, quien retribuyó al Convento 4000 ducados anuales de renta, y otra de 500 al abad que trajo á España tan admirable obra, la cual representa muy al vivo el Encuentro de la Sma. Virgen con Jesucristo en la Calle de Amargura. Es también célebre en España una *Sacra Familia* de *Rafael*, con el nombre de *La Perla*. Dicese que en viéndola Felipe iv, luego de adquirirla, exclamó lleno de gozo: «*Hé aquí la perla de mis cuadros*». Ambos figuran, entre otros de *Rafael*, en el Museo Nacional de Pinturas.

«Retrato de Carlos V», la «Asunción» y el «Santo Entierro», de Tiziano, y el «Martirio de Santa Justina», del Veronés. Tiziano pasa por el mejor retratista del mundo, y fué el primero que acertó á desvanecer los contornos del dibujo, para que no fuera brusco y se aproximara al aspecto de las cosas.

La escuela *lombarda* ó *parmesana* se encierra en el siglo XVI, y su primer artista es *Correggio* (Antonio Allegri), al cual siguió el *Parmesano* (Francisco Mazzuola): se distingue por la dulzura y belleza de sus dibujos y la sabia distribución de las sombras. Del Correggio se dice que tuvo lo risueño de Leonardo, lo gracioso y correcto de Rafael, el colorido de Tiziano y el empasto de Giorgione. Los cuadros más notables de tan singular maestro son la «Noche» ó el «Nacimiento del Señor» y la «Asunción», pintados en la cúpula de la Catedral de Parma, que es la más famosa por este concepto, y la «Oración del Huerto» con la «Virgen del Canastillo», que están en el Museo de Pinturas de Madrid (el de la «Oración» es una copia antigua).

La escuela *boloñesa* (de Bolonia) fué sucesora de la anterior y se distinguió en los siglos XVI y XVII por los tres Carracci (Luis, Agustín y Aníbal), Guido Reni, y el *Domenichino* (Dominico Zampieri): se celebra mucho en ella el dibujo acabadísimo, la expresión digna y la ejecución fácil y espontánea, eclipsando á todas las italianas del siglo XVII. El fundador de esta escuela fué *Francia* (Jacobo Kaibolini, 1450-1533), muy elogiado en sus «Vírgenes», aun por el mismo Rafael. Se celebra mucho en Roma la «Comunión de S. Jerónimo», por el *Domenichino*.

También se admiten las escuelas *genovesa*, *napolitana*, *umbriana*, etc.: ésta última se reduce á la romana; las otras son menos importantes.

266. Escuelas españolas.—Siguen á las italianas, en

celebridad, las escuelas españolas, cuyo esplendor y apogeo corresponden á los últimos del siglo XVI y á todo el XVII, cabalmente cuando las demás artes y casi todas las escuelas de otras naciones se precipitaban en lastimosa decadencia. El origen del renacimiento español ha de buscarse en los artistas que fueron á Italia para imponerse en el arte, y en los flamencos é italianos que vinieron á España para ejercitarlo: entre los primeros figuran el pintor de los Reyes Católicos, Antonio del Rincón, Alonso Berruguete (hijo de D. Pedro) con Gaspar Becerra y otros varios; entre los segundos, los italianos Pablo de Arezzo y Francisco Neápoli, seguidos del Tiziano, del Greco y de Bartolomé Carduci, á una con el belga Pedro de Campaña y el inglés Antonio Moor. El primero de los citados artistas españoles trabajó en el siglo XV con estilo semigótico y representa la transición al renacimiento, junto con Pedro Berruguete y Fernando Gallegos, 'sus contemporáneos, y aun el *divino* Morales (Luis de Morales, siglo XVI).

Las escuelas españolas se caracterizan por su tinte religioso y místico, por su gravedad y decoro, sin que degeneren, como se les acusa, en tétricas y sombrías. Se distinguen dos agrupaciones de ellas: Castilla y Andalucía por un lado, Valencia y Aragón por otro; la primera es más independiente de antiguas formas y más homogénea que la segunda, la cual no tiene un determinado carácter y sigue por la parte de Aragón y Cataluña más adicta á los procedimientos góticos. Lo más común en el estudio de la pintura española es admitir las escuelas *castellana*, *andaluza* y *valenciana*.

La *castellana*, una vez que entró de lleno en el Renacimiento del siglo XVI, distínguese por su dibujo correcto, su brillante colorido, su realismo de buena ley, armonizado con su idealismo que le da vida.

En ella se cuentan Luis de Morales, llamado *el divino*

por el misticismo y la expresión de dolor que acertó á imprimir en sus imágenes; Alonso Sánchez Coello, insignie retratista, como sus discípulos Juan Pantoja de la Cruz y Felipe Liaño; Juan Fernández Navarrete ó *el mudo*, dicho también *el Tiziano español*, autor de gran parte de las pinturas del Escorial con Miguel Barroso;



Fig. 311.—VELÁZQUEZ: El Cristo Crucificado (Museo del Prado).

Blas del Prado, etc., todos del sig'lo XVI, los cuales, en general, suelen poner nubes en sus cuadros y darles un

tinte oscuro. En el siglo xvii brilla como astro de primera magnitud D. Diego Velázquez de Silva, natural de Sevilla, fundador de la escuela realista de Madrid en el mencionado siglo y rey de la pintura española: cultivó todos los géneros de pintura, sobresaliendo en retratos y cuadros de costumbres, sin que falten los de carácter religioso, como la «Adoración de los Reyes», el «Cristo en la Cruz» (fig. 311) y la «Coronación de la Virgen»: á él siguieron Juan Martínez del Mazo, Pereda, Pareja ó *el esclavo de Velázquez* y Claudio Coello.

La escuela *sevillana*, cuyo distintivo carácter es la perfección en el colorido y el reflejo de brillante fantasía, unidos á un vigoroso dibujo, tiene como notabilidades en el siglo xvi á los fundadores Juan Sánchez de Castro (del xv), Alejo Fernández (ambos más bien son precursores del Renacimiento) y Luis de Vargas; al racionero de Córdoba, Pablo Céspedes, y al clérigo Juan de las Roelas; pero en el siglo xvii raya en lo sumo con el príncipe del arte andaluz, el famoso Bartolomé Esteban de Murillo, precedido de Francisco Zurbarán, extremeño, y Alonso Cano (de la escuela de Granada), y seguido de sus discípulos Meneses, Sebastián Gómez (*el mulato*) y Villavicencio, y de Valdés Leal con los suyos, terminando en la decadencia del siglo xviii con Bernardo Germán de Llorente. Los cuadros de Murillo denuncian la armonía del realismo é idealismo, estrechamente unidos en un solo pincel, y en sus bellísimas «Concepciones» y en su estática «Dolorosa» y en su admirable «Cristo en la Cruz», no menos que en sus «Nacimientos», «Anunciación» y «Asunción», descubre lo maravilloso del ingenio, lo brillante y hermoso de la fantasía, lo profundo y elevado de la piedad religiosa. La falta de unidad de estilo, que se nota en las diferentes obras de Murillo, dió margen á los críticos para distinguir en él tres maneras, *fría, cálida y vaporosa*.



Lámina X (pág. 393).—Cuadros de Murillo: 1, Sta. Ana y la Virgen
(Museo de Madrid, n.º 872); 2, la Purísima Concepción (ibid., n.º 879).

70 1941
ANGLIA

correspondientes á tres épocas de su vida; pero no todos admiten semejantes calificativos y distinciones.

La escuela *valenciana* se manifiesta desde luego con diferencias considerables de estilo, según los maestros que forman la agrupación, sobresaliendo todas en la fuerza del colorido y en la corrección del dibujo. Pertenecen á la misma: Juan *de Juanes* (Vicente Juan Macip), suave en la representación de Jesucristo; los dos Ribalta, padre é hijo (Francisco y Juan), que corresponden ya al siglo xvii, con sus discípulos, y José Ribera (el *Spagnoletto* de los italianos), más realista que los anteriores: éste con Velázquez y Murillo son los artistas de primer orden que ha tenido España.

En Aragón descuella Tomás Pelegret en el siglo xvi, imitador de Miguel Angel; en el xvii, Jerónimo Cosida; en el xviii, los hermanos Bayeu (Francisco y Ramón), y sobre todos, Francisco José Goya, el cual lleva la representación de toda la pintura española de su época (1746-1828) con sus retratos de acabada perfección y extraordinario mérito y con sus célebres cuadros de costumbres, aunque demasiado naturalistas: no es tan afortunado en pintura religiosa, por falta de inspiración cristiana.

De Cataluña se conocen muchos pintores del Renacimiento, en el cual no entran completamente hasta llegar al siglo xvii, y aun conservando la costumbre de pintar sobre tabla: sobresalen durante dicho siglo el cartujo Fray Joaquín Juncosa y el vicense Francisco Basil; en el xviii, que es el siglo de oro de la pintura catalana del Renacimiento, campea entre muchos Antonio Viladomat, pintor de escenas de la vida de San Francisco y de multitud de cuadros religiosos, el mejor artista de su época en España (años 1678-1755).

En Galicia se distinguen, como pintores de la época, García Bouzas, Requejo y Bernabé Pefia.

En la decadencia del siglo XVIII se buscaron pintores extranjeros, y Francia impuso la moda á Europa, mediante los Houasse (René Antonio y Miguel Angel) que pintaron según el estilo pomposo de Le Brun. Felipe V hizo venir de París á Miguel Van Loó, pintor frívolo, el cual permaneció en España hasta el 1760: Carlos III mandó llamar de Italia al boemio Antonio Rafael Mengs, en 1761, buen pintor y escritor de menos genio que ingenio (en expresión de Madrazo) y cuyos discípulos más aprovechados fueron Bayeu y Maella.

267. Escuelas germánicas y francesa.—Hay que apuntar algo de las escuelas germánicas (flamenca, holandesa y alemana) y de la francesa, del Renacimiento, con otras modernas, para no dejar tan incompleto nuestro brevisimo trabajo.

En la *flamenca*, después de los Wan Eyck arriba citados, aparecen Memling y Quintín Messys, como de transición, y Juan de Mabuse ó Gossaert, ya bastante imitador de los italianos, en el siglo XVI; en el siguiente fué distinguido pintor el diplomático Pedro Pablo Rubens, que puso demasiado vigor y movimiento en sus figuras, y sus discípulos Wan Dick, menos exagerado y excelente retratista, y Teniers, llamado *el Prometeo de la Pintura*, por su facilidad en imitar los estilos de los otros.

La escuela *holandesa* empezó en el siglo XVI con Lucas de Leyden, muy realista, y brilló en el siglo XVII con Rembrandt, príncipe de dicha escuela realista, el cual dió mucha iluminación á las figuras y ejecutó con perfección los retratos.

La escuela *alemana* debe su origen y casi toda su personalidad al renombrado Alberto Durero, á fines del siglo XV y principios del XVI, notable en dibujo, vigoroso realista y distinguido en grabados y miniaturas: siguen *Cranach el viejo* (Lucas Müller) y Hans Holbein, de la misma época.

Á la escuela *francesa* dió comienzo la protección que Francisco I dispensó á las artes y á los artistas italianos: pero no tuvo importancia hasta Nicolás Poussin en el siglo XVII, al

cual siguieron Le Sueur, Le Brun y Mignard, y en el XVIII Jouvenet y Vateau. Se distingue Poussin por la exactitud y propiedad de sus figuras; el último con sus discípulos se inspira en lo poético y mitológico.

268. Escuelas contemporáneas.—En la época actual, desde los comienzos del siglo XIX, se cultivan todos los géneros de pintura, marchando los artistas con independencia en todas las naciones europeas, inventando é imitando todo lo que mejor les parece. De ellos, y más bien de sus obras, se forman las siguientes agrupaciones: *clásicos*, cuyos asuntos y maneras son de la antigüedad griega y romana, como el francés Santiago Luis David con muchos imitadores suyos; *románticos*, ó 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 francés Pablo 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, tratan de impresionar vivamente, como los franceses Monet, Renoir, y el catalán Rusiñol y otros muchos; *modernistas*, que son eclécticos, hábiles en dar novedad é interés á sus cuadros, por lo común poéticos y sensuales.

En España descuellan insignes artistas eclécticos y de bien merecida fama universal, como Rosales, Fortuny, Raimundo Madrazo (notable retratista), Rico, (afamado paisista), Federico Madrazo, Vera (excelente pintor místico), Mercadé, Sorolla, Aranda, Ribera, Villegas, Benlliure, Pradilla, Serra, y otros, mayormente en Cataluña, donde se cultivan todos los géneros.

Fuentes.—Las mismas del cap. anterior y las cit. en las notas del presente.—MADRAZO, *Catálogo descriptivo de los cuadros existentes en el Mus. del Prado*, Madrid, 1850-1873; Monografías varias en la obra *Mus. Esp. de Ant.*, por CATALINA (D. Mariano), TUBINO (D. Francisco), AMADOR DE LOS RÍOS (D. José); FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (D. Francisco), etc.; LUBKE, *Vade-mecum du jeune amateur des tableaux*, Lovaina.

CAPITULO III

SIMBOLOGÍA CRISTIANA

269. **Objeto de este capítulo.**—Razón fuera que, al tratar de la Simbología é Iconología como extensión y aplicación de la Escultura y Pintura, abrazáramos todo el campo recorrido en los dos capítulos que anteceden; más la imposibilidad de recorrer en un breve compendio tan dilatado plan, y la escasa utilidad que por ahora nos ofrecen los estudios mitológicos, obligan á reducir nuestro curioso estudio á la Simbología é Iconología cristianas, de reconocido interés para la Religión y la Historia.

Para dar un mentís á los protestantes y á otros herejes que osan inculpar á la Iglesia Católica de innovadora en materias de fe y de culto religioso, nada más eficaz y oportuno que exhibir los monumentos de la antigüedad cristiana, y leer las instrucciones que nos revelan sus símbolos é imágenes: tal es el objeto del presente capítulo, á una con buena parte del siguiente. Al expresado fin contribuyen, no poco, muchas de las afirmaciones demostradas en la Arquitectura, Escultura y Pintura de los primeros siglos del cristianismo, y las que hemos de consignar en la sección última de esta *Segunda Parte*.

Hay esencial diferencia entre *símbolo* é *imagen*, como se hizo notar arriba (n.º 4). La imagen representa inmediata y directamente á una cosa ó persona, siendo, como es, un reflejo de su forma; el símbolo es representación inmediata de un objeto, por medio del cual veni-

mos en conocimiento de la persona ó cosa que primeramente se quiso expresar. Así por ejemplo, la figura de una azucena es *símbolo* de la Sma. Virgen, y la de una Matrona sentada con el Niño en sus rodillas es su *imagen*. Aparece, por lo mismo, justificada la distinción de capítulos entre la *Iconología* y la *Simbología*, que respectivamente versan acerca de imágenes y de símbolos, por más que no siempre se halle bien deslindado el terreno de ambas en la práctica. Una línea perfectamente divisoria en estos campos artísticos é históricos es imposible.

270. El simbolismo cristiano.—Si natural es al hombre la expresión de las ideas abstractas y de las cosas suprasensibles por medio de símbolos ó emblemas, como lo acredita el uso constante en todas las naciones del globo, no lo ha de ser menos al cristiano, que posee ideas sublimes y conoce misterios profundísimos de orden sobrenatural, imposibles de ser representados por medio de imágenes adecuadas. Además de esto, la necesidad en que se veían los primitivos cristianos de ocultar á la mirada de los infieles ciertos misterios y prácticas, junto con la devoción que les inspiraban las representaciones pictóricas de las parábolas de Jesucristo, dió lugar al simbolismo cristiano, que vemos muy en uso en la Iglesia desde los primeros siglos (número 260).

Prescindiendo ahora de las pinturas decorativas, usadas ya desde el principio en las Catacumbas, y que no pueden considerarse como símbolos, tres clases de éstos hallamos repetidos en las primitivas obras pictóricas y escultóricas del arte cristiano, á saber: *figuras emblemáticas*, *figuras históricas* y *figuras alegóricas* ó *representaciones de parábolas*. Las primeras se toman de la naturaleza y de objetos de arte: las segundas son historias del Antiguo Testamento, figurativas del Nuevo, y

las terceras contienen alegorías tomadas de las parábolas del Evangelio. Enumeremos las principales.

271. **Figuras emblemáticas.**—Las figuras emblemáticas, ó símbolos propiamente dichos, tomadas de objetos naturales y artísticos, se refieren casi todas al Salvador, al fiel cristiano y á la vida futura, y tienen su fundamento en expresiones de la Escritura santa. Las más comunes é interesantes son como sigue.

El pez, que es el más importante de los símbolos antiguos y data del siglo II, puede considerarse como una cifra ó jeroglífico del Salvador: su fundamento se halla en el nombre griego del pez (*ichthys*) y en algunos textos de la Escritura, que aluden al mismo. *Piscis assus, Christus passus*, dijo San Agustín (*Tract. CXXIII in Joann.*). Muy expresivo es, por cierto, el significado que envuelven las letras de la palabra griega *ichthys* (el pez), que tan repetidas se hallan en objetos cristianos de los tres primeros siglos (fig. 312), y se leen de este modo:

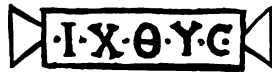


Fig. 312.—Nombre simbólico de J. C.



Fig. 313.—Áncora y pez.



Fig. 114.—Símbolos eucarísticos.

Jesous Xristos Theou Vios Soter (que significan *Jesus Christus Dei Filius Salvator*), como así lo indicó S. Agustín. En la fig. 313 se observan las mismas letras y el pez sobre el áncora en forma de cruz: así se halla en una gema (piedra preciosa), que se guarda en el Museo de

Viena: la fig. 312 está asimismo tomada de otra gema. Los *pececillos*, que se ven grabados en algunas lápidas sepulcrales, son símbolo de los fieles, según el Evangelio (Mat., IV, 19); y cuando se dibujan con un pan en la boca, según se observa en una lápida de Módena, evidentemente se alude á los fieles, que se alimentan de la Eucaristía. El *delfín*, considerado en la antigüedad como amigo del hombre, se halla unido á un tridente ó áncora en el simbolismo cristiano, y representa á Jesucristo Crucificado, nuestra salud y esperanza: se ve en sepulcros y anillos de los primitivos fieles. El símbolo del pez fué cayendo en desuso después de la paz de Constantino: en Roma, desde luego; pero en las provincias se conservó todavía por algunos siglos.

El *pan*, ya se le dibuje suelto, ya en canastillos, ya en combinación con el pez (fig. 314), tiene evidente significación sacramental, como lo advierten los Stos. Padres. Las palabras de S. Jerónimo (Ep. CXXV *ad Rustic.*), *Nihil illo ditius qui Corpus Domini in canistro vimineo et sanguinem portat in vitro*, aludiendo á la costumbre de los primitivos fieles, parecen ser una explicación de las figuras halladas en las Catacumbas de S. Calixto por De Rossi, una de las cuales representa el grabado: en el canastillo descúbrese también la figura de una ampollita con vino. Para dar mayor expresión al símbolo, suelen llevar los panes dos rayas en forma de cruz.

El *áncora* (fig. 313) es también frequentísima como símbolo, cuya interpretación no es dudosa, recordando la bella expresión del Apóstol: *Confugimus ad tenendam propositam spem: quam sicut anchoram habemus animæ tutam ac firmam* (Hebr., VI, 18, 19). Se encuentra muchas veces en lápidas funerarias, y en no pocas va unida á un pez, representando el misterio de la Cruz de Jesucristo: el símbolo del pez en combinación con el del áncora es una especie de jeroglífico, equivalente á la

frase que se lee inscrita en varias lápidas funerarias: *SPES IN CHRISTO*.

El *mar* y la *nave* no son raros ni difíciles símbolos, cuyo significado del mundo actual y del viaje á la vida futura se evidencia desde luego.

El *ramo de palma* es símbolo de fiesta (Levit., XXIII, 40; Joan, XII, 13) y de triunfo (Apoc., VII, 9): grabado en los sepulcros, es indicio del martirio (fig. 315), por



Fig. 315.
Signos de mártir (1).

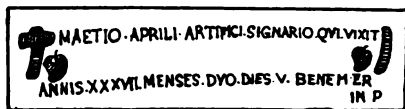


Fig. 316.—Lápida funeraria con símbolos.

lo menos cuando va acompañado con otras señales, como botellitas de sangre, según se ve frecuentemente en las Catacumbas. Igual significación tiene la *corona de*

(1) Publicó esta figura el sabio D' Agincourt, y la incluimos por vía de ejemplo, aunque varios arqueólogos modernos le niegan autenticidad en vista de la inscripción *SA* y atendido el carácter de la letra. De todas maneras, es frecuente hallar en las Catacumbas frasquitos semejantes, de vidrio y de barro, que los fieles depositaban junto á los sepulcros de personas queridas, poniendo en ellos diferentes perfumes, agua bendita ó tal vez sangre del mártir á quien se trataba de honrar.

En los sepulcros paganos es asimismo frecuente hallar botellitas por el estilo, que se llaman *lacrimatorios*: dicese que servían para depositar en ellos las lágrimas de los que lloraban ante el sarcófago ó urna cineraria; pero es más probable que su oficio era contener perfumes, lo mismo que otros frasquitos mayores, llamados *unguentarios*. También suelen hallarse en tales sepulcros platitos ó vasos de poco fondo para libaciones ó para depositar en ellos el vino y la leche que llevaban al sepulcro los deudos del muerto: se los conoce en los Museos con el nombre de *libatorios*.

Jaurel ó *láurea*, que es de ver en los mismos lugares.

La *paloma*, que tan repetida se observa en las losas funerarias antiguas, y que suele acompañar á la representación pictórica del Bautismo de Jesucristo, bien se comprende que simboliza al Espíritu Santo y á las almas fieles. Tertuliano, S. Cipriano y otros Padres llaman al justo *palumba sine felle*. No es raro hallar dibujadas palomas ú otras aves con el *ramo de olivo*, símbolo de la paz, ó bebiendo en un vaso, emblema de la Eucaristía y de las fuentes del Salvador, á lo cual alude la frase *Bibe Deo*, que llevan inscrita algunos objetos de las Catacumbas. Representan asimismo á las almas otras *avecillas* que se divisan en las pinturas de los primeros siglos: el *pavo real*, muy en uso durante el siglo III, simboliza la vida eterna, pues los antiguos suponían que era de carne incorruptible; el *ave fénix*, aunque fabulosa, representa ya de antiguo la resurrección y la eternidad.

El *cordero* (fig. 301): símbolo muy común en los primeros siglos y de fácil interpretación en cualquiera de las varias actitudes en que se le encuentra; porque unas veces se halla con nimbo ó con una cruz ó sobre un altar (desde el siglo V ó VI), y entonces representa á Jesucristo Crucificado; otras, formando manada ó contemplando al pastor, y no cabe dudar de su alusión al pueblo cristiano.

Otros animales, como el *ciervo* y el *caballo*, que se dibujan en algunos sepulcros (fig. 162), aluden á textos muy expresivos de las sagradas Letras (Psal. XLI; I ad Cor., IX, 24) y se refieren al siervo de Jesucristo.

El *orante*, que es una figura humana con los brazos extendidos, se halla frecuentísimamente en las pinturas de las Catacumbas, y es representación del alma, suelta de las ataduras del cuerpo, y del cristiano que aspira á lo celestial y espera en el Señor. Por esto se graba en

las piedras sepulcrales y se pinta en los arcosolios.

Las *personificaciones* de las virtudes, como la Paz, la Justicia, la Piedad, etc., pueden considerarse como pertenecientes á este grupo.

Hay otros emblemas de la clase llamada *símbolos parlantes*, que son como jeroglíficos del nombre que llevaba el difunto, en cuyo sepulcro se ven esculpidos; v. gr., la *cabritilla* en el sarcófago de una cristiana llamada *Capreola*. Análogos son los *símbolos de profesión*, como el *martillo* en el sepulcro de un artesano (fig. 316), y los *instrumentos del martirio*, como el fuego en el de Sta. Filomena; pero bien se comprende que tales símbolos no envuelven significación mística.

Por vía de adorno, y con representación simbólica, se hallan á veces entre las inscripciones funerarias algunas figuritas en forma de hojas de hiedra y de corazones (ibid.), que envuelven la idea de la perpetuidad y del amor hacia el difunto.

Podríamos llamar *símbolos literarios* al *monograma de Cristo* con el *alpha* y *omega*, que tan frecuentes se han hecho en los monumentos cristianos, y cuyo uso empezó á lo menos en el tercer siglo. El monograma primitivo (fig. 317) se compone de la *X* y *P* griegas, que son las primeras letras del nombre *XPISTOS* (*Christos*), y á la vez que representan el nombre, recuerdan la figura de la Cruz. Muy pronto se cambió la traza de la *X* en verdadera cruz, siendo esta nueva forma muy usada en Oriente á principios del siglo IV; ambas se han empleado indistintamente en infinidad de monumentos de todos los países. Con mucha frecuencia acompañan al monograma las letras primera y última del alfabeto griego (figs. 318, 319), aludiendo evidentemente á las palabras del Apocalipsis: «Ego sum *alpha* et *omega*, principium et finis» (Apoc., I, 8). Posteriores á los antedichos monogramas, y derivados de ellos, son otros que

vemos en pinturas y monedas bizantinas, como *XC*, *XY*,



Fig. 317.
Monograma de Cristo.



Fig. 318. Fig. 319.
Monogramas de Cristo con
alpha y omega (1).

IC, y el latino *IHS* que ha prevalecido en nuestros días desde San Bernardino de Sena (siglo xv).

272. **Figuras históricas.**—Los hechos del Antiguo Testamento, por más reales que ellos sean, constituyen alegorías significativas de los acontecimientos del Nuevo, como advierte el Apóstol (I. Cor., X, 11); y no es de admirar, por lo mismo, que en la primitiva Iglesia se pintaran y esculpieran dichas historias, figurando los misterios de Jesucristo, puestos á la consideración de los fieles. Tal es el objeto significado en las repetidas y variadas formas con que se representan, entre otros pasajes bíblicos, el de Adán y Eva, Noé y el Arca, Abraham é Isaac (fig. 292), Moisés, Josué, David, Elías, Tobías, Job, Susana, Daniel entre los leones, los tres Jóvenes del horno de Babilonia, Jonás; cada uno en los actos más significativos de su vida, para que mejor representen los misterios de Jesucristo y de su Iglesia que ellos en su persona simbolizaban.

(1) La figura 317 representa una lápida funeraria hallada en *Sivaux* (Viena de Francia); la 318 es un relieve de una de las antiguas casas cristianas de Siria (ambas publicadas por Martigny); la 319 es uno de tantos modelos de monogramas que reunió DE ROSSI en su obra *De Inscrip. christ. Rom.* (Véanse otros en las figs. 162, 203 y en inscripciones y monedas de la 3.^a Parte de esta obra).

Que tal fuera el intento de los primitivos cristianos al fijar por el relieve ó la pintura en paredes, bóvedas y sepulcros los pasajes bíblicos referidos, se demuestra, sobre todo, por las intencionadas variaciones que en ellos se introducen y por la *compenetración de asuntos* que se establece. Así, por ejemplo, se halla figurado en el Cementerio de Domitila el profeta Daniel en medio de los leones, no dentro de una cueva ó cárcel, sino apareciendo el Profeta con los brazos extendidos sobre un monte, en cuya falda se divisan las fieras: claramente se alude allí al misterio de la Resurrección de Jesucristo. El pasaje de Moisés golpeando á la roca para que dé agua, se dibuja no pocas veces con la particularidad notable de llevar Moisés el título de *Petrus* en la inscripción que le acompaña (fig. 343): señal manifiesta de que se trata aquí de una figura, en virtud de la *compenetración* referida. San Pedro era para los primitivos fieles *el Moisés* del nuevo Israel, según indica nuestro poeta Prudencio; la piedra es Jesucristo (I. Cor., X, 4), del cual hace brotar el agua de la gracia para los fieles la acción de Pedro, su Vicario. La *vara*, símbolo de autoridad, no se halla nunca sino en las manos de Jesucristo, de Moisés ó de Pedro. A estas figuras, entre las numerosas que podrían aducirse, hay que agregar varios pasajes del Evangelio, como la resurrección de Lázaro, la curación del paralítico, la pesca milagrosa, las bodas de Caná, etc., que por su alegórica significación pueden tomarse como verdaderas figuras históricas.

273. Representación de las parábolas.—Este grupo de figuras participa del carácter de los dos precedentes. En vez de un símbolo aislado, representase toda una escena, la cual está inspirada en las parábolas de Jesucristo, cuya significación es la misma que nos revelan los sagrados Evangelios y descifran los comentadores ó intérpretes.

Las más frecuentes representaciones de parábolas son la del Buen Pastor (figs. 301, 320), que es comunísima en todas las Catacumbas y se presenta con variadas actitudes; la de la viña, la de las vírgenes fatuas y prudentes, la del convite ó cena (fig. 321), en el cual siem-



Fig. 320.—El Buen Pastor: Catacum. de S. Lorenzo.



Fig. 321.—Convite eucarístico. Catacum. de S. Calisto.

pre se ven 3, 5 ó 7 comensales, número simbólico.

Y no hablamos de otros pasajes históricos del Evangelio, representados en las Catacumbas, porque no contienen de suyo idea de símbolo, sino más bien son imágenes directamente representativas del asunto venerando y pertenecen á la Iconología propiamente dicha, como la Anunciación, la Epifanía, etc.

274. El símbolo de la Cruz.—Por el especial interés que inspira este símbolo, merece ser tratado en párrafo distinto de los otros grupos (aunque pertenezca más bien al primero), tanto más, cuanto que en sus formas propias y variadas es posterior á la época de las Catacumbas.

La señal de la cruz, que tan venerada y común era entre los cristianos de los primeros siglos, como aseguran Tertuliano y otros Padres, no se encuentra representada de una manera explícita en los monumentos cristianos de los tres siglos primeros; por más que, según testimonios de historiadores fidedignos, se grabara en objetos manuales. En monumentos públicos, habida consideración á lo dicho arriba (núm. 270) y á la repug

nancia que inspiraba el suplicio de cruz, todavía en uso para los criminales, no aparecen sino emblemas ó indicios de la Cruz, como son el áncora (fig. 313) el tridente, la figura orante, la X del monograma de Cristo y la *Thau* griega ó *T*, que se observa en algunas inscripciones. A fines del siglo IV ó principios del V empieza en la forma propia de cruz latina, ó griega, dibujándose primero en las monedas; bien que nuestro insigne Prudencio (1) nos habla de la cruz como de un objeto venerable que en dicho siglo brillaba con preciosos adornos [entre los esplendores del culto, y era conducida como en triunfo sobre hasta de oro en las funciones religiosas; lo cual hace suponer que por lo menos á fines del siglo IV estaba muy en uso.

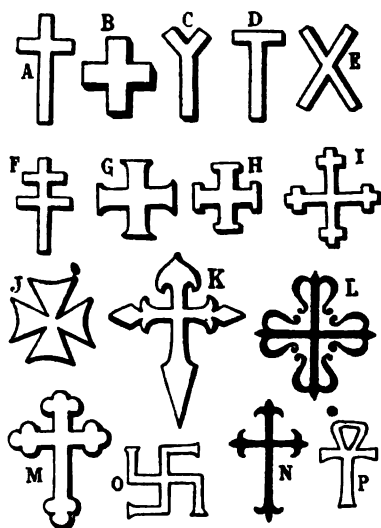


Fig. 322.—Formas varias de cruces.

Reuniendo aquí las principales formas de cruz adoptadas

(1) Así en su libro *contra Symmachum*:... *Effigies Crucis, aut gemmata refulget. Aut longis solido ex auro praefertur in hastis.*

en diferentes siglos y países, enuméranse las siguientes: cruz latina (fig. 322, *A*), griega ó de brazos iguales (ib. *B*), *immissa* ó de brazos que se cruzan en medio (cualquiera de las dos anteriores), *bifida* (ib. *C*), *commissa* ó en forma de *Theu* (*D*), *decussata* ó cruz de S. Andrés (*E*), *patriarcal* ó de dos travesaños (*F*), *papal* ó de tres palos traveseros, *patada* ó ensanchada (*G*), *potenzada* (*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 á la anterior), *trebolada* (*M*), *florenzada* (*N*), *gammata* (*O*), *egipcia* ó de *asa* (*P*).

La cruz *gammata*, que empezó á introducirse en el siglo *iv* en la Iglesia, es también conocida con el nombre de *svástica*, y se hallaba en uso desde muy antiguo; dicese que la grabaron los indios y persas en sus monumentos, y es cierto que la usaron los cántabros y romanos: la cruz egipcia se observa muy común en los jeroglíficos de Egipto (fig. 299) como símbolo de la vida: los griegos y los romanos usaban también de la cruz griega como símbolo misterioso, según se ha encontrado en gran número de objetos. La cruz latina es de origen cristiano; la trebolada no es anterior al siglo *x*, ni la florenzada se remonta más allá del *xi*; y aunque de estos mismos siglos consten algunas cruces patriarcales (como la del Conde Fernán González, del siglo *x*, en Burgos), no se generalizaron hasta el *xii* en que las usaban los Caballeros del Santo Sepulcro. Las cruces patada y potenziada son muy comunes en la época románica; las de forma trebolada y florenzada lo son más en el período ojival ó gótico; las formas patada y de Malta reconocen muy antiguo origen (fig. 303); las de Calatrava y Santiago datan de la fundación de las órdenes militares (pág. 225).

Las formas de los *Crucifijos* pertenecen con más propiedad á la *Iconología*, objeto del capítulo siguiente, y las de *Cruces procesionales*, *episcopales* y *de altar* se tratan en el *Mobiliario*, como en su lugar propio.

275. Otros símbolos morales.—La representación de las virtudes y vicios por medio de figuras de personas y animales constituye un simbolismo especial que exigiría largas explicaciones, si hubiera de ser tratado con algún detenimiento.

Bastarán ligeras indicaciones para nuestro propósito: y aunque ya de antiguo tienen su representación simbólica, más ó menos natural, jamás como en la Edad Media se vieron dichas afecciones humanas tan impresas en la materia inerte por medio del simbolismo en relieves ó esculturas.

Ya dijimos en otro lugar (pág. 224, nota 2) el objeto que tenían los *bestiarios* en la época románica; y por más que frecuentemente consistieran en juegos ó caprichos de la fantasía, sin otro fin que adornar una portadita ó una cornisa ó un capitel, muchas veces constituían enseñanzas morales muy elocuentes. Formaban en conjunto una especie de zoología mística, en la cual los monstruos y los animales fieros representaban, por lo regular, los vicios, y la figura humana con diferentes atributos y los animales nobles, las virtudes.

Así, por ejemplo, la soberbia se representaba por una águila en actitud arrogante ó por un erguido pavo; la avaricia tenía su símbolo en el mono; la lujuria en un hombre con cabeza de puerco ó en un sátiro (monstruo parecido á un macho cabrío con rostro medio humano); la ira se indicaba por águilas en lucha ó por una fiera sanguinaria; la gula, por un cerdo, un lobo ú otro animal voraz; de la envidia era emblema el perro en actitud desconfiada; de la pereza, la tortuga ó un animal sentado. La hidra con tres cabezas representaba el mal; el dragón de siete cabezas, los pecados; el centauro (medio hombre y medio caballo), la crueldad; la cabeza de medusa, la discordia y la herejía; una cabeza con dos lenguas, la mentira y la calumnia; la sirena (medio mujer y medio pez), la seducción, etc.

Otros muchos emblemas hanse aplicado por los artistas en el decurso de los siglos para simbolizar los vicios, las virtudes, las estaciones del año y otros seres abstractos, que sería salir de nuestro objeto el enumerarlos en este compendio.

Fuentes.—Las obras de BOSSIO, DE ROSSI, ARMELLINI, MARCHI, GARUCCI, MARUCCHI, MARTIGNI, D' AGENCOURT y otros. citados en varios lugares de esta obra.

CAPITULO V

ICONOLOGÍA.

276. **Asunto de este capítulo.**—Definida en su lugar esta rama de la Arqueología, y dada la razón de tratarla por separado en estos ELEMENTOS (núm. 269), se comprende fácilmente qué puntos haya de abrazar nuestro breve estudio: redúcense á las formas con que se ha representado á Dios, á Jesucristo, á la Sma. Virgen y á los Santos desde los comienzos de la iglesia. Lógica y natural deducción de tan importante y religioso estudio, será la antigüedad del culto á las imágenes, negado por los novadores protestantes, y el desarrollo que ha tenido en el transcurso de los siglos.

277. **Atributos iconográficos.**—Las imágenes sagradas se distinguen, á falta de otros adjuntos, por ciertos símbolos ó atributos que las rodean, ó por las inscripciones que las acompañan. Fijándonos ahora en los atributos, hallamos ser comunes el *nimbo* y la *gloria*. *Nimbo* es un círculo luminoso que se pone detrás y al rededor de la cabeza en alguna imagen (fig. 304); si únicamente rodea la frente ó parte superior de la cabeza, se suele llamar *auréola*. *Gloria* es una serie de rayos de luz, que parecen salir de todo el contorno de la efigie. *Nimbo crucífero* se dice el que dentro de su círculo lleva dibujada una cruz de brazos iguales, ensanchada en sus extremos: es distintivo especial de Persona Divina (figuras 304-306), y el *nimbo triangular* lo es de la Persona del Padre.

El *nimbo* trae su origen del arte egipcio, y usóse por los

griegos y romanos, los cuales, no sólo adornaban con él las estatuas de sus dioses, sino aun á veces las de sus Emperadores, como símbolo del poder y grandeza. No estuvo en uso en la Iglesia durante los tres primeros siglos; desde el iv al x era señal indiferente, y sirvió también para distinguir á los Emperadores (fig. 303) y á las personificaciones de las virtudes; después se hizo constante y exclusivo de los Santos. La *gloria* se emplea muy raras veces en las imágenes de los Santos y es frecuente en las del Señor ó de la Sma. Virgen: tiene diferentes formas, como la ovalada y la *amigdaloides*, llamada también *almendra mística*.

Hay, además, numerosos atributos que son especiales de alguna categoría de Santos; como la *palma*, de los mártires; la *mitra* y el *báculo*, de los Prelados, ó singulares de cada uno, como el *Agnus Dei* sobre el libro sellado, peculiar distintivo del Bautista; la cruz en aspa, de S. Andrés, etc., lo cual sería largo de enumerar. Baste advertir, que antes del siglo xiii eran muy raros los atributos singulares ó individuales, y rarísimos antes del siglo x; los generales ó comunes á una clase, como los ornamentos propios de su dignidad, acompañan á muchas imágenes desde el principio de la época bizantina y se generalizan desde el siglo xi.

En las figuras de la Edad Media es muy frecuente ver inscripciones en rollos desplegados ó en cintas dibujadas, que se llaman *flacterias*; por ellas se reconoce de ordinario el fin ú objeto que se propuso el artista al trazar el cuadro ó labrar la estatua.

278. La Santísima Trinidad.—Hablando en rigor, la personificación ó representación iconográfica de la Trinidad augustísima, es del todo imposible, y hay que apelear al simbolismo para sensibilizar el misterio. Por esto, ya desde muy antiguo, se representó á la Sma. Trinidad por el símbolo de un triángulo, que encierra el monograma de Cristo con el *alpha* y *omega*, como se ve en algún relieve hallado en Africa, bien que sean muy raras tales representaciones y no se remontan más allá del siglo v. Símbolo es de la Trinidad la figura del Bautismo

de J. C., que nos ofrecen antiquísimas pinturas, en las cuales el Padre Eterno se ve representado por una mano misteriosa que sale de la nube, y el Espíritu Santo por la mística paloma, en conformidad con el texto del Evangelio (Luc., III, 22). Pero lo que tiene más visos de *imagen* de la Sma. Trinidad es la triple figura humana con que se halla expresado el misterio en un sarcófago del Museo Lateranense, que se remonta al siglo IV. Se representa en él la creación del hombre, y se ven esculpidas las figuras de tres personajes de igual edad y de venerable aspecto; el Padre en pie, como primer principio; el Hijo, sentado ante Adán y en actitud de hablar, porque su hablar es obrar; el Espíritu Santo asistiendo al acto y poniendo la mano sobre la cabeza de Eva, como para santificarla.

279. Jesucristo.—Las primeras representaciones de Jesucristo en las Catacumbas son ideales ó simbólicas, v. gr. la del Pastor, siempre joven é imberbe; el tipo real, desde el V ó fines del IV, ya se presenta con barbas (fig. 323); varonil, sin barbas y con cabellera, em-



Fig. 323.



Fig. 324.

Tipos del Salvador hallados en las Catacumbas.

pieza en el siglo IV, si bien algunos arqueólogos suponen del siglo II una pintura semejante, hallada en las Catacumbas de S. Calixto. De todos modos ha prevalecido el

tipo adjunto, aunque sea convencional, para representar á Jesucristo, y se consideran apócrifos los retratos atribuídos á S. Lucas, á S. Nicodemus ó al mismo Jesucristo, suponiendo que envió uno al rey Abgaro de Edessa, etc. San Ireneo y San Agustín afirman que no existía un retrato ó un tipo auténtico del Salvador. Igualmente son apócrifas la carta de Jesucristo al rey Abgaro y la del Procurador Publio Léntulo al senado romano, sobre la vida y Pasión de Jesucristo.

Cuando se le presenta en actitud de bendecir (y lo mismo si se trata de otros personajes que bendigan), se distingue la *manera latina* de la *griega* en que ésta ofrece unidos los dedos pulgar y anular, extendiendo los otros (fig. 304); pero en aquélla se extienden el pulgar,



Fig. 325.—La conversión del agua en vino, representada en una vasija de plata cincelada, s. iv.



Fig. 326.—La Cruz Vaticana del siglo vi (1).

índice y medio, quedando los demás doblados (fig. 306): una y otra forma tienen su simbolismo.

(1) BORGIA (Card. Stephanus), *De cruce vaticana*, Roma, 1779:



Lámina XI (pág. 415).—Crucifijo de marfil, de D. Fernando I y D.^a Sancha: siglo XI (Museo Arqueológico Nacional).

Entre los diferentes pasos ó misterios de la vida de Jesucristo, son frecuentes en los primeros siglos las representaciones del Nacimiento, y de la Adoración de los Magos, el milagro de la conversión del agua en vino (fig. 325), el Bautismo á orillas del Jordán, la curación del paralítico, la resurrección de Lázaro: en todos estos casos va mezclado lo real y lo simbólico, pues frecuentemente se suprimen circunstancias históricas para hacer resaltar más la idea ó el misterio allí encerrado. La Resurrección de Jesucristo se representa en la anti-güedad sin la figura del Salvador, pero se hace notar el sepulcro vacío. Desde el siglo iv empiezan á ser frecuentes las escenas de J. C. rodeado de sus Apóstoles, siendo muy célebre entre todas la de las Catacumbas de Domitila: en ella se ve la figura de J. C., de aspecto juvenil, sentado sobre un trono, á cuyos lados se hallan San Pedro y San Pablo sentados también, y los demás Apóstoles en pie al rededor del divino Maestro: se trata de manifestar en tales pinturas y relieves la misión de los Apóstoles.

La Pasión de Jesucristo, más bien que representada, se encuentra simbolizada en los primeros siglos, y aun con parsimonia. El tribunal de Caifás y el de Pilatos se hallan esculpidos en algún sarcófago, y una sola vez se indica el paso de Jesucristo con la Cruz á cuestas, bajo la figura de un hombre de baja estatura que lleva una cruz, en un sarcófago de las Catacumbas. En los relieves de la puerta de Santa Sabina en Roma (siglo v), se representa con mucha claridad este paso y á la vez la sentencia de Pilatos contra Jesucristo.

El lavatorio de los pies y la entrada en Jerusalén son asuntos que alguna vez se hallan figurados en las Catacumbas en forma muy sencilla.

Los Corazones de Jesús y María se ven ya representados en el siglo xv, como son de notar en una Cruz del Museo Vicense.

280. El Crucifijo.—Más tarde que la representación de la Cruz de Jesucristo (n.º 274), se adoptó la de su crucifixión; tanto, que en el siglo vi aun era rara la figura del Crucifijo. La primera conocida es un blasfemo

esgrafito (del italiano *graffito*), que se trazó en la pared del antiguo palacio de los Césares en Roma, y se ha descubierto en sus ruinas (1); contiene una de las más groseras calumnias propaladas entonces por los enemigos del nombre cristiano. Se advierte en él un hombre con cabeza de asno y sujeto á una cruz, ante el cual hay otro en pie adorándole; debajo de ambos se lee en caracteres griegos la farsa que se representa: *Alexaménos adora á su Dios*. El crucificado viste *perizoma*, y el dibujo en cuestión se atribuye al siglo III. De él se infiere, siquiera por oposición, que los primitivos fieles veneraban los misterios de la Pasión de J. C. y adoraban sus imágenes, privadamente por lo menos.

La más antigua representación cristiana de la Crucifixión se halla en uno de los relieves que adornan la puerta de la Basilica de Santa Sabina en Roma, que data del siglo V: en él se ve la figura del Salvador en medio de los ladrones, en actitud de orante y sin clavos: la cruz misma está simbolizada, más bien que en su forma real. Igual actitud presenta la figura del Señor en una de las *fiolas* ó botellitas que guarda el Tesoro de Monza (Italia) y es del siglo VI.

Mas la primera forma cristiana del Crucifijo, de que se tiene noticia, menos simbólica que las anteriores, data del siglo VI y se conserva en el Vaticano. Consiste (fig. 236) en una preciosa cruz muy adornada, cuyo centro ostenta el Cordero con nimbo llevando una cruccita sobre las espaldas; en lo alto y bajo de aquélla hay sendos medallones con el busto del Señor, también nimbo (2). Muy luego, y desde el mismo siglo, se repre-

(1) Se conserva hoy en el Museo Kircheriano.—P. GARRUCCI, *Il crocifisso graffito in casa dei Cesari*, Roma 1857.

(2) Parece que sería costumbre de la época representar de este modo la Crucifixión, cuando S. Paulino de Nola escribía, al comenzar el siglo V, aquel conocido verso, entre otros alusivos: *Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in Agno*, que se grabó en la Basilica de Fundi.

sentó á Jesucristo Crucificado en su forma natural, vestido unas veces con la túnica llamada *colobium*, sin mangas, ó con una simple faja, algunas pocas. Sólo un ejemplar de Crucifijo se halló en las Catacumbas, y es una pintura del siglo VII en la cripta sepulcral de San Valentín (1). Desdè el siglo IX se generaliza la forma del sencillo *cinctus* ó *perizonium* (ó faja en derredor), el cual es más corto desde el siglo XIV; la figura del Señor aparece recta y como estirada, tomando los brazos una posición horizontal; hacia el siglo XII empieza á tener la figura más movimiento, el cual es más notable desde el XIII. Hasta este siglo nunca lleva el Señor corona de espinas, pero con frecuencia la tiene real ó de gloria desde el siglo XI; se halla sujeto con cuatro clavos en la cruz, y casi siempre se representa vivo y con los ojos abiertos mirando al pueblo.

El título de la cruz con las iniciales *I. N. R. I.* data del siglo XIII; antes del cual no era constante la forma ni aun el uso del título; de ordinario se escribían en una cartela ó cinta las iniciales de *Jesus-Christus* en griego ó en latin, ó todo el nombre, ó el título *Jesus Nazarenus Rex Judaeorum*, por entero.

En España son muy raros los Crucifijos del siglo X (2), apócrifos ó dudosos los que se dicen anteriores á dicha centuria, numerosos (en pintura, relieve ó de bulto) los de la segunda mitad del XI en adelante.

En Cataluña es frecuente durante los siglos XI, XII y XIII un tipo de Crucifijos llamados *Majestades*, copias de algún modelo bizantino, y que se distinguen por el ves-

(1) BOSIO: *Roma sotterranea*, lib. III, c. 65, Roma, 1632.

(2) Puede verse en una miniatura de un trozo de Misal que perteneció al monasterio de S. Millán de la Cogolla y hoy posee la Real Academia de la Hist.—Véase la *Iconografía de la Cruz y del Crucifijo en España*, por D. JOSÉ GODOY DE ALCÁNTARA, en el tomo III del *Mus. Esp. de Ant.*, pág. 65.

tido ó *colobium* muy completo con mangas y ceñidor. No es raro ver el mismo tipo en Francia, procedente de

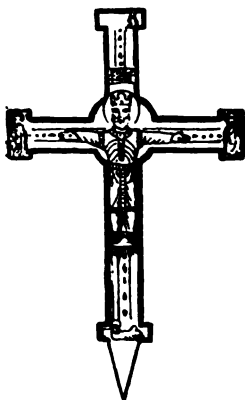


Fig. 327.—*Majestad*:
Museo Vicense.



Fig. 328.—La Virgen orante con el Niño, en un arcosollo de las Catacumbas de Sta. Inés, siglo IV.

los talleres de Limoges (fig. 327) y se diferencia del de Cataluña en que éste va sin corona. Esta clase de Crucifijos se halla menos común desde el siglo VIII y rarísimo en los siguientes, aunque llegan á construirse algunos hasta el siglo XVIII.

281. **Iconología mariana.**—Cultomariano.—El culto de la Sma. Virgen María data de los primeros días de la Iglesia. Prescindiendo aquí de las respetables tradiciones que lo atestiguan, lo vemos asegurado en la iconografía de las Catacumbas, pues se hallan imágenes de María, por lo menos desde la primera mitad del siglo II. De tal época es, según De Rossi y Armellini con muchos otros arqueólogos, la descubierta en las Catacumbas de Priscila: consiste en una pintura al fresco, en la cual se representa á la Madre de Dios sentada y con el Niño en sus brazos; ante ella hay un personaje, indicando con su derecha una estrella que está sobre la cabeza de la Virgen, aludiendo al profeta Isaías (Isa., IX,

2, y LX, 2, 19): la Señora viste una túnica con mangas cortas y un sencillo manto, llevando sobre la cabeza un corto velo. Son innumerables las imágenes que en las Catacumbas se hallan de María (1), ya sea en actitud de *orante* como Abogada, ora sentada en un trono y escuchando el anuncio del Arcángel, ora con el Niño en su falda y recibiendo los dones de los Magos, etc. Los lugares de distinción en que se la ve figurada; la cátedra ó trono en donde se la coloca (fig. 302); la posición ó actitud que guarda, á veces en medio de S. Pedro y San Pablo; el traje propio de personas elevadas que usa, como es la dalmática de entonces con bandas de púrpura (dalmática *clavata*), y la repetición frecuentísima del asunto, nos dan bastante á conocer que no se trata de una figura decorativa, como pretenden los protestantes, sino de una idea que formaba las delicias del pueblo cristiano, y de un objeto de religioso culto, como siempre lo ha reconocido la Iglesia en su Liturgia.

Y no porque entonces no figurase en los altares, ni ardiesen lámparas ante dichas efigies, ni pendieran *ex-votos* de sus paredes, hay derecho á negar que se les diera culto, pues semejante deducción probaría mucha ignorancia de lo que significa el culto religioso, el cual varía en su manifestación externa según los lugares y tiempos. Baste saber que las referidas imágenes se hallan en los sitios de más veneración y en donde no se pintan asuntos decorativos; que figuran en los arcosolios (figura

(1) Asegura el docto y piadoso Armellini, que es imposible formar una estadística exacta de las imágenes existentes en las Catacumbas de Roma; pues casi no hay lápida sepulcral, cripta, arcosolio ni galería, donde no se halle de un modo ú otro figurada, pintada ó esculpida, y que á pesar de las devastaciones que han sufrido aquellos santos lugares, todavía asciende á muchos miles el número de tales imágenes: *Notizie storiche intorno all' antichità del culto di Maria Vergine*, pág. 11, Roma, 1887.

328), verdaderos altares de la época; que se les conceden los honores de distinción dados á las imágenes de Jesucristo, y se asocian al místico Pastor repetidas veces, y se las rodea ó acompaña de los Apóstoles ó de los más celebrados mártires; para inferir la veneración que la primitiva Iglesia tributó siempre á la Virgen Madre, á quien habían de llamar bienaventurada todas las generaciones (Luc., I, 38).

Y es de notar, que la piedad cristiana nunca se recató ni anduvo con rodeos cuando se trataba de manifestar sus creencias y su amor respecto de María. Fué contiento la mano de los primitivos artistas para representar algunos misterios de J. C., y de ahí los símbolos del pez y del pan, que arriba describimos; pero tratándose de María, la dibujó en su propia forma y en sus misterios más admirables, sin velos que pudieran ocultar la intención del artista. Y como si trataran los fieles de prevenir ó evitar dudas, se encarga el pintor en muchos casos de expresar la idea con varias señales y hasta con epígrafes ó rótulos. Así es de ver especialmente en los dibujos que representan algunos vasos de vidrio (1), explícitamente con el nombre íntegro: *MARIA* (figura 329). En las Catacumbas de Alejandría de Egipto se halló en 1864 una pintura representativa del milagro de las Bodas de Caná, en la cual se ve á la Santísima

(1) Dichos vasos se hallan numerosos en las Catacumbas: en varios de ellos hay una laminita de oro (sobre la cual está el dibujo) aprisionada entre la doble placa de vidrio de que constan los fondos de los mismos: créese que servían para los ágapes. El tipo más notable es el que representa á la Sma. Virgen de forma juvenil y en pie entre los Apóstoles S. Pedro y S. Pablo: pertenecen á los siglos III, IV y V.—Véase GARRUCCI: *Vetri ornati di figure in oro...*, tab. I, III, VII, IX, X (Roma, 1858), donde se hallará larga explicación de estas figuras, y de donde tomamos la presente, cuyo original se conserva en el Museo Borgiano de Propaganda Fide: asimismo la fig. 343, cuyo original está en la Bibliot. Vaticana.

Virgen ocupando honorífico lugar, y sobre su cabeza estas palabras: *AFIA MAPIA* (*Agia María, Santa María*).



Fig. 329.—Fondo de un vaso vitreo de las Catacumbas, reducido a la mitad de su diámetro.

Avalora las consideraciones precedentes el hecho de que tan espléndido culto tributado á María fué anterior al Concilio de Éfeso, en el cual se definió como dogma de fe la Maternidad divina de la Santísima Virgen: dato importante

contra los novadores.

Tan singular y fervorosa devoción del pueblo cristiano para con María, lejos de menguar en la Iglesia con el correr de los tiempos, ha ido en aumento progresivo, sin jamás interrumpirse, como lo prueban los millones de templos, imágenes, obras literarias y asociaciones que se le han dedicado, las festividades que se han instituído y las múltiples advocaciones, bajo las cuales se celebra y aclama. La idea de María iluminó en todos tiempos la fantasía de los más célebres artistas cristianos; y las mejores obras escultóricas y de pintura, que celebra el arte religioso, fruto han sido de esta inspiración, toda celestial y divina.

282. **Imágenes de María.**—El tipo más común de las imágenes de María en la antigüedad es el de una Matrona sentada en su trono, con el Niño entre sus brazos ó sobre las rodillas, vestida de túnica, manto ó dalmática y velo, calzada y en posición de frente (figs. 302, 305, etc.). Otras veces se presenta en actitud de *orante*, sin el Niño y con aspecto más juvenil (fig. 329): en estos casos representase el tipo de *Virgen*, así como en el an-

terior modelo se revela y manifiesta la *Virgen-Madre* (1).

Tipo antiguo y muy celebrado es el de las Vírgenes llamadas de *S. Lucas*, el cual se distingue por el aspecto algo bizantino del rostro y de la actitud; la imagen es de medio cuerpo, y suele estar señalada con una crucécita ó una estrella en la parte del velo que cae sobre la frente, ó en el hombro: el Niño vuelve algo su cara hacia la Madre, la cual le sostiene en su brazo izquierdo. Las adjuntas figuras (figs. 330-335) recuerdan seis de las principales imágenes de María atribuidas á San Lucas en Roma (2), por este orden: en la línea superior, *Santa*

(1) Véase lo que decimos en el capítulo de la Numismática sobre las monedas bizantinas. Puede consultarse la obra de J. B. DE ROSSI, *Imagini scelte della B. Vergine Maria dalla Catacombe romane*, Roma, 1863; item, la monografía de RADA Y DELGADO titulada *La Virgen con el Niño Jesús*, en el tomo VII del *Museo Esp. de Ant.*, pág. 293; item, *La Virgen con el Niño en los brazos*, por el Vizconde de PALAZUELOS, en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo III, pág. 168. Asimismo, la *Vida de la Virgen María con la Historia de su culto en España*, por D. VICENTE DE LA FUENTE, Barcelona, 1879.

(2) Ha sido cuestión muy debatida la del *Pintor Lucas*, al cual se atribuye un extraordinario número de pinturas y aun esculturas en Italia, España, Francia, Alemania y Oriente. La tradición y respetables escritores antiguos, desde el siglo vi, afirman que el pintor fue S. Lucas Evangelista; pero en el día no hay crítico de nota que se atreva á sostenerlo, y en cambio, muchos y muy respetables niegan rotundamente semejante especie (véase Luis LANZI, *Storia pittorica dell' Italia*, Milán, 1831, t.º 1.º, pág. 40. y t.º 3.º, pág. 114). Es lo más verosímil que habría en el siglo v, y acaso también en el xi y en el xiii, algún pintor llamado *Lucas*, verdadero autor de varias imágenes atribuidas al Evangelista. Las notables diferencias de estilo que se advierten en dichas efigies, y la multitud innumerable de ellas, abonan realmente la conclusión de los modernos críticos. Sólo en España se encuentran más de veinte efigies de María (y algunos Crucifijos), que se dicen talladas por Nicodemus, pintadas por S. Lucas y traídas por los Apóstoles. Ninguna de estas suposiciones puede resistir los reparos de una razonable crítica.

En varias iglesias de España hay cuadros de la Virgen á imitación de la *del Pópulo*, como el que se halla en la iglesia de Tobed,



Figs.: 330, Ntra. Señora del Pópulo; 331, en la Mayor; 332, en Trastevere; 333, la Nuova; 334, en la Via Lata; 335, Virgo Virginum.

María del Pópolo, Ntra. Sra. en Sta. María la Mayor, Sta. María in Transtevere, cada una en su Basílica y plaza del mismo nombre (la de Sta. María la Mayor, en una capilla). En la línea inferior, *Sta. María Nuova* en la iglesia de Sta. Francisca Romana, *Sta. María in Via Lata* en la Basílica de este nombre en el Corso, *Sta. María Virgo Virginum et Mater Omnium* en la iglesia de S. Agustín. Bien se echa de ver que no guardan uniformidad de estilo las venerandas imágenes, dichas de S. Lucas, cuyo tipo más genuino se halla en las 1.^a, 2.^a y 4.^a de las citadas. La 6.^a es evidentemente una copia bizantina del siglo XII ó XIII (V. fig. 306), al cual siglo podrían atribuirse las demás, sin dificultad alguna.

En cuanto á misterios y advocaciones de María, consta por testimonio de historiadores y por monumentos auténticos, que las imágenes de la Anunciación se remontan al siglo IV (en un arcosolio de las Catac. de Priscila); las de la Asunción ó Coronación en el cielo, al siglo V (en la puerta de Sta. Sabina en Roma) (1); las de los Dolores, ó de María al pie de la Cruz (2), alcanzan al siglo VI (pintura en las Catacumbas de S. Julio en la Vía Flaminia, y en el Tesoro de Monza): consta que la fiesta de la Natividad de la Sma. Virgen se celebraba en el

cerca de Calatayud, y también se dicen antiquísimos ó pintados por S. Lucas; pero es el caso que la mayor parte de ellos son pinturas *al óleo*, y sabido es que hasta el siglo XV no se conoció este género en el arte. El referido cuadro de Tobed es un lienzo pintado *al temple*, acaso del siglo XIV.

! (1) Muy probablemente se halla representada en el célebre sarcófago con relieves que se guarda en la cripta de Sta. Engracia en Zaragoza, pues parece referirse á este misterio la figura de una santa, que, tomada por una mano celeste, sube al cielo.—FERNÁNDEZ GUERRA (D. Aureliano), *Monumento zaragozano del año 312, que representa la Asunción de la Virgen*, Madrid, 1870.

(2) El tipo de estas imágenes consiste en la actitud en pie de la Señora, apoyando una de sus mejillas con la mano; la otra mano (y á veces las dos) se levanta hacia lo alto de la cruz. En parecida forma se ve á S. Juan Ev. al otro lado del Crucifijo.

siglo VII en Roma; la Purificación, en el V; la Concepción, en el mismo siglo V entre los monjes de S. Sabas, en el VIII en Oriente según el Menologio griego, en el IX en Occidente según el calendario antiguo napolitano; la Expectación del Parto y Anunciación, en el siglo VII en España. Las advocaciones particulares del Carmen, Rosario y Merced, dadas á imágenes, del siglo XIII; las de los Dolores y Soledad (en la forma que hoy se usa) empiezan en el siglo XV. De la forma antedicha de María al pie de la cruz hay en España algunos ejemplares del siglo XI en pintura ó miniatura.

283. **Iconología mariano-hispana.**—La multitud innumerable de imágenes de María, que se veneran desde tiempos remotos en España; las incontables iglesias, capillas y santuarios, que se han erigido en su honor; las múltiples y respetables tradiciones que de este culto se conservan, y las prácticas devotas con que el pueblo español obsequia á María, demuestran con evidencia la ferviente y constante devoción de los españoles para con la divina Madre, y acreditan que España es la *Nación mariana* por excelencia. Vamos á dedicar unas líneas, siquiera, á este punto de excepcional importancia en la Arqueología cristiana española, ensayando alguna clasificación de las referidas imágenes.

Fijándonos en las antiguas esculturas de María (y no hablamos de las pinturas, porque, sobre ser las antiguas muy escasas, no difiere su tipo gran cosa del que ofrecen las de talla), hemos de limitar nuestras indicaciones á los tipos más comunes de las imágenes venerandas y á la antigüedad relativa de ellas, dentro de los tiempos medioevales.

En general, todas llevan el Niño en sus brazos; visten túnica, manto y velo, y usan el calzado más ó ménos puntiagudo: el Niño va cubierto con un vestido semejante al de la Madre (aunque sin velo y á veces sin

manto) y descalzo. Tanto la Madre como el Niño suelen llevar corona en Cataluña, hecha de la misma pieza ó materia que la estatua; en Aragón y Castilla se hallan muchos ejemplares sin corona fija, sobre todo en el Niño, que no suele llevarla. Hasta el siglo XIII se representa constantemente á María sentada en un sillón ó en un escaño; desde entonces empiezan las estatuas en pie, las cuales van en aumento en los siglos XIV y XV, hasta llegar al siglo XVI, en que se generalizan casi por completo (1). Aunque son varias las formas de las referidas imágenes, pueden reducirse á tres principales tipos: el *hierático*, el de *transición* y el *humano*, comprendiéndose en cada uno de ellos no pocas *variantes*. Los tipos se caracterizan por la actitud y expresión de la Madre y del Niño, que es lo verdaderamente capital en Escultura. Las *variantes*, dentro de un tipo, se distinguen por las diferencias de traje y por los objetos que llevan en las manos el Niño y la Madre.

Tipo primero: *forma hierática*. Las imágenes se presentan de frente, con aspecto grave, rígido y como dirigiéndose al pueblo; siempre sentadas en sillón ó en una especie de escaño á modo de arqueta (figs. 336, 337, 338), y son de cortas dimensiones: el vestido se halla como tirado hacia abajo, sin pliegues terciados. El Niño va sentado entre las dos rodillas

(1) Algunas efigies llevan en el dorso ó en el asiento una cavidad cerrada con portezuela, en donde se ponían reliquias de Santos para invocarlos y merecer su protección en las batallas. Opinan algunos escritores, que se llevaba también allí el Sino. Sacramento, pero no hay datos suficientes que permitan asegurarlo

En el siglo XIII se hicieron varias imágenes de plata, y otras de madera antiguas se chapearon con láminas de dicho metal ó se platearon sencillamente. Algunas de ellas han perdido ya semejante decoración; pero otras, como la de Puy de Estella, conservan todavía el chapeado; con ocasión de él se transformaron ó cambiaron varias, sin duda, quedando á los ojos del pueblo como si fueran idénticas ó intactas.

de la Madre y levanta los dedos índice y medio de la mano derecha en actitud de bendecir; con la izquierda sostiene un



Fig. 336.—La Vir- Fig. 337.—Ntra. Sra. de Fig. 338.—Ntra. Se-
gen de Arrijaca la Peña: Calatayud. ñora de Valvanera
(Murcia). en la Rioja (1).

libro, que simboliza el Evangelio ó el Libro de la Vida. Se va corriendo el Niño hacia la mano izquierda en las efigies menos antiguas, llegando en muchas á sentarse sobre la rodilla izquierda de la Madre, al final del período histórico á que responde el tipo, mas siempre de frente. La Madre presenta con su mano derecha al Niño una manzana, símbolo del pecado

(1) Es muy excepcional esta forma de la Virgen de Valvanera: la actitud del Niño, el manto cerrado ó ajustado en el cuello, la toca, los dibujos de pedrería y algunos otros pormenores son inusitados ó rarísimos en estos países, mayormente en la Rioja, en donde casi todas las imágenes antiguas de Maria ofrecen el tipo de las figuras 339 y 340, propio del siglo XIII. Algunas pocas hemos visto de la forma hierática, muy parecidas á las figs. 336 y 337, y corresponden á los últimos años del siglo XI ó primeros del XII. La de Valvanera parece ser también de esta época, por más que se cuente en el número de las atribuidas á S. Lucas.

original, mostrándose intercesora, y más adelante un pomo odorífero, emblema de las virtudes. En Cataluña es muy constante el referido tipo, con el asiento en forma de sillón ó trono, el cual tiene sus cuatro columnitas de los ángulos rematadas en esferas ó pomos, y circular su respaldo.

La materia de las efigies descritas es comunmente la madera decorada, sobre todo en Castilla; en Cataluña y Aragón se emplean algunas veces el mármol y el alabastro, decorados también, aunque con parsimonia.

Corresponde el tipo, con sus variantes, á los siglos x, xi y xii, siendo más toscas y rígidas las más antiguas de esta serie, y escasísimas las que puedan atribuirse á una época anterior al siglo xi (1) con certeza.

Las principales variantes de la forma descrita consisten, ya en la sobreveste de *dalmática* (fig. 337) que llevan el Niño y la Madre (2) y que debe pertenecer al siglo xi ó principios del xii, ya *la toca* que rodea á la cabeza y al cuello de la Madre (fig. 338) y que debe atribuirse al siglo xii en sus principios, ya al manto, que á modo de *lacerna* ó capa romana se cierra ante el pecho con una joya (ibid.), etc.

(*) Tipo segundo: *de transición*. Las imágenes de este grupo difieren de las anteriores en la expresión, que es algo más dulce, y en el aspecto general, que es más humano, junto con mayor tendencia al movimiento, aunque no dejan de ser toscas en su mayoría. El Niño se apoya enteramente sobre la rodilla izquierda de la Madre (salvo rara excepción), ya esté sentado en el brazo izquierdo, ya en pie (figs. 339, 340), y con frecuencia se ladea un tanto, como si no se ocupara del

(1) La Virgen del Pilar (dice D. Vicente de Lafuente), aunque de grandísima antigüedad, no pudo ser representada en asiento, sino de pie, porque había de estar sobre la columna. Opina dicho crítico que en el siglo xvi se le cambió el Niño por el que ahora lleva. V. su obra cit., t.º II, págs. 99, etc.

(2) Compárese la vestimenta de esta fig. 337 con la de la figura 391, y su trono con la fig. 355; asimismo, los pliegues inferiores de la fig. 338 con los de la fig. 307 y se verá la identidad que existe. La corona de la fig. 337 es postiza y muy posterior á la hechura de la imagen: lo mismo debe decirse de la fig. 336.

* V. Correcciones, pag. X

todo con el hombre, sino que atendiera á obsequiar á la Madre, aunque muchas veces preséntase de frente, y siempre bendiciendo. Los pliegues de la vestimenta son más naturales y menos simétricos que en el tipo anterior; el manto se terciaba casi siempre, formando con la túnica, ó ésta sola en defecto del manto, pliegues hondos entre las rodillas. La decoración es más rica; las dimensiones de las estatuas son mayores, y mejor el material: desaparece el sillón ó trono casi por completo, y se usa comunísimamente el escaño ó arqueta.

Corresponde el tipo á los primeros tiempos de la época oji-val hasta tocar en el siglo xv.

Las variantes más comunes consisten, ya en la posición del Niño, más ó menos ladeado y en pie, ya en los objetos que llevan el Niño y la Madre: ésta ofrece un pomo odorífero en vez de la tradicional manzana en muchos ejemplares; en otros, un cetro ó los atributos propios de su advocación. El Niño sostiene casi siempre el globo del mundo, en lugar del libro que



Fig. 339. — N. Sra. del Puy (Estella), s. XIII.



Fig. 340. — Imagen del tipo de transición (Museo Vicense), s. XIII al XIV.



Fig. 341. — Tipo de las imágenes del siglo xv (Museo de Cervera).

traía en la época anterior: con frecuencia aprisiona entre sus manos un pajarito, símbolo del alma inocente; el cual, á veces, parece rebelarse y resistir, simbolizando al pecador rebelde. La vestimenta ofrece asimismo sus variantes, suprimiéndose

en algunas el velo, para dar lugar á la corona postiza, ó sustituyéndose por el manto, que baja desde la cabeza; otras veces el manto se cierra ante el pecho con una *fibula*.

Tipo tercero: *forma humana*. Las efigies de este grupo están en pie, teniendo al Niño sentado en el brazo izquierdo de la Madre: la idea que envuelven es la manifestación expresiva de afecto y, á la vez, la contemplación y el gozo, pues el Niño parece ocuparse en acariciar á la Madre, y ésta contempla risueña la hermosura y la gracia del Niño. La Madre recoge el manto por el lado izquierdo y se inclina un tanto hacia el derecho, sosteniendo con su mano derecha un cetro ú otro objeto propio de su advocación: el Niño tiene un libro, un pajarito ó un globo. El plegado de los paños es garboso, más natural que en los tipos anteriores y nada simétrico; la actitud y todo el conjunto de detalles parecen buscar el realismo, por lo cual llamamos al tipo *forma humana*.

El período propio de este tipo es el siglo xv (fig. 341); pero ya desde el xiii existen algunas imágenes en pie, si bien mucho menos frecuentes que las sentadas, y con expresión más propia del tipo segundo casi todas.

Las variantes más en uso, además de las indicadas en el tipo, se refieren á la actitud recta é indumentaria copiosa, que se advierte ya en el siglo xiii (fig. 295), y á la vestimenta del Niño, el cual se presenta desnudito desde el pecho arriba y á veces casi por entero; práctica naturalista que se inició en la segunda mitad del siglo xv, para continuarla en el siguiente con demasiada frecuencia.

En el siglo xiv empezáronse á vestir con ricas sedas y oro las imágenes de talla, aunque rarísima vez, y sólo con manto y velo; hizose más frecuente la práctica en el xv, y se aumentó y generalizó en los demás siglos.

Llámanse *imágenes de vestir* las que no tienen labradas sino la cabeza y las extremidades, cubriéndose de ropaje ó vestido propio todo lo demás: empezaron en el siglo xvii. En este siglo, y algo en el precedente, se mutilaron y transformaron imágenes antiguas en gran número, con el reprobable intento de vestir las según el

pésimo gusto de la época. Compárese el resultado estético y religioso que dan las imágenes de la Edad Media (figs. 339, 341), con el de las churriguerescas efigies de los siglos XVII y XVIII (fig. 342), y se verá por cuál de estas formas convenga decidirse. Por fortuna, lo ha comprendido el siglo presente, y vemos ya restablecido



Fig. 342.—Ntra. Sra. del Pino en Teror (Canarias).

en muchos lugares el mejor tipo de la época ojival en las estatuas de pie, añadiéndoles la perfección escultórica y de anatomía que se echaba de menos en aquellas, y modificando en algunas el calzado y vestido: adolecen varias de excesiva esbeltez ó prolongación del talle, no siempre con toda proporción orgánica.

Con lo indicado en este número y lo referido en los capítulos 1.º y 2.º de esta *Sección*, relativamente á la

Escultura de la Edad Media, queda apuntado lo suficiente para determinar la antigüedad y significación de las imágenes venerandas de María en España, por lo menos en la generalidad de los casos.

No se objete en contra de nuestras afirmaciones la respetable y múltiple tradición de las *imágenes aparecidas* y de las *aquerópitas* (no labradas por mano del hombre), que se conserva en España, argumento sobre el cual hacemos las siguientes advertencias:

1.^a Que no combatimos las venerandas tradiciones, sino la autenticidad de las efigies, pues consta que muchas veces los Prelados y los Párrocos hicieron desaparecer algunas imágenes muy toscas y las sustituyeron por otras de mejor hechura en los siglos XIII y XVI. al perfeccionarse el gusto estético, y quizá también con motivo de chapearlas ó decorarlas, como se ha dicho arriba: 2.^a, que no excluimos toda excepción, pues sin duda las habrá en las reglas generales dadas en este número: 3.^a, que muchas veces, las tradiciones de este género no tienen más fundamento que los apócrifos y desacreditados cronicones, inventados en el siglo XVI, titulados de *Hauberto*, *Liberato*, *Flavio Dextro*, *Julían Pérez*, *Marco Máximo*, *Luitprando*, *Fragmentos de S. Braulio y Heleca*, justamente condenados por la R. Academia de la Historia; pues hasta que se publicaron semejantes falsedades, no mencionó escritor alguno imágenes de S. Lucas en España (1) ni otras mil curiosi-

(1) Una excepción merece en este punto el lienzo antes nombrado de Tobed (pág. 420, nota 2) del cual consta por documento del Rey de Aragón D. Martín, fechado en 1400 (se guarda en el Archivo de Alcalá), que el Monarca recibió dicho cuadro del Rey de Francia (Carlos VI) como pintura de S. Lucas junto con unos cabellos de la Sma. Virgen, de lo cual hizo donación á la iglesia de Tobed el Rey D. Martín. El famoso cuadro no es otra cosa, según Lafuente, que una de varias copias, mandadas sacar por el mencionado Rey de Francia, de otro cuadro que él poseía como obra de S. Lucas y que se decía haber pertenecido á Sta. Pulqueria, Emperatriz de Oriente. Desde entonces empezó en España la idea de atribuir á S. Lucas varias imágenes de escultura, idea que estamparon y fomentaron después los mentirosos cronicones adu-

dades que han resultado ser engendros de loca fantasía, inventadas en el siglo xv, consignadas y aumentadas en el xvi (1): 4.^a, que será imprudente en multitud de casos hacer ante el pueblo aplicación de las reglas antedichas sobre la antigüedad de las imágenes, pues no conduciría sino á indisponer los ánimos, sin provecho para la religiosidad de los fieles: 5.^a, que muchos críticos modernos, de muy sano juicio y probada ortodoxia, opinan resueltamente en contra de la supuesta antigüedad y autenticidad de las imágenes, cuando se las quiere hacer remontar á las épocas visigótica ó apostólica.

Es creíble, en vista de todo, que hacia el siglo x se labrarian imágenes toscas por los cristianos de la Reconquista y por mozárabes; que en los siglos xi y xii fué en aumento la talla de imágenes de María; que en las épocas de riesgo por las incursiones de los moros, principalmente por las de Almanzor, se ocultarían varias imágenes por los fieles; que aparecieron ó se hallaron después, y que muchas se reformaron ó sustituyeron en los siglos xiii, xvi, etc. (2).

284. Los Angeles.—Hasta el siglo iv no se nota especial simbolismo para la representación de los ángeles, y si alguna vez se hallan en las Catacumbas las figuras de S. Gabriel y S. Rafael, tomando parte en alguna escena histórica, revisten la forma de personajes con túnica y manto; en el relieve de Cartago, que representa á la Sma. Virgen con el Niño, y que se atribuye al siglo iv, se ve un ángel con alas por vez primera; asimismo aparecen los ángeles alados en un mosaico del siglo v en Sta. María la Mayor de Roma, y más adelante se representan los serafines (fig. 293), como los describe Isaías (Isa. vi, 2), que estaban junto al trono de Dios.

cidos. Entre las varias reliquias reunidas por D. Martín en el Castillo de Aljafería de Zaragoza y repartidas luego á varias iglesias, figura el *Cáliz del Señor* de la Catedral de Valencia (fig. 357).

(1) Véase la *Historia de los falsos cronicones*, por D. José GODOY DE ALCÁNTARA, Madrid, 1868.

(2) Véase la obra de LAFUENTE antes cit., t.º II, págs. 12, 98, etc.

Desde la época románica se ven los ángeles, mayormente S. Gabriel y S. Rafael, en la forma que ahora los vemos representados, ó en traje de caballeros.

285. Los Santos.—El culto de los Santos en los primeros siglos de la Iglesia está probado por mil testimonios de los Padres y por las significativas inscripciones que se grababan en los sepulcros de los mártires: en muchas de ellas se declara explícitamente la devoción que tenían los fieles de encomendarse á las oraciones de los mártires, y la grata y religiosa memoria que guardaban de ellos, en lo cual consiste la esencia del culto.

Lo mismo se demuestra por los relieves y pinturas que representan á los Santos, ya desde el siglo III (figura 329), y por la inscripción de sus nombres en los dip-ticos (núm. 289) y celebración de sus fiestas y memorias anuales: desde el siglo V adóptase la misma práctica con los santos Confesores no mártires.

Respecto á la iconología de los Santos, poco hay que estudiar en los primeros siglos de la Iglesia, por lo escasa que resulta. Anotemos varios pormenores de ella, relativamente á algunos Santos, dejando los demás por no alargar el asunto ni ser difícil su estudio.

San José: aunque no en las pinturas de las Catacumbas, se le ve representado en varios sarcófagos al lado de la Virgen, vistiendo corta túnica, á veces también manto, y empuñando encorvado bastón: en el sarcófago de S. Celso en Milán aparece con el hacha en la mano, y en un mosaico de Sta. María la Mayor lleva ya la vara florida. Antes del siglo IV tiene el aspecto de un joven; en adelante, se le representa de edad avanzada.

San Pedro y San Pablo: no se hallan imágenes suyas en los tres primeros siglos, fuera de Roma; pero son muy frecuentes en monumentos de esta Ciudad: desde el siglo IV abundan en muchos lugares.

Es célebre el medallón de cobre con los bustos de los

santos Apóstoles Pedro y Pablo en relieve, hallado en las Catacumbas de Domitila, y que se atribuye á los últimos del siglo I ó principios del II; á su imitación se hicieron otros en los siglos III y IV. De estos últimos son también las figuras sobre vasijas de vidrio en las Catacumbas, indicadas en otra parte; en ellas se ve á Jesucristo coronando á los dos Apóstoles á sus lados. La famosa estatua de bronce, que hoy se admira en S. Pedro del Vaticano, y que representa al Príncipe de los Apóstoles, se atribuye al siglo V, mandada labrar por S. León Magno. Las llaves, que simbolizan la potestad suprema, figuran en las manos de S. Pedro, lo mismo que el gallo á sus pies, desde el siglo IV; la espada en la mano de San Pablo no se encuentra antes del siglo X.

La fe de la primitiva Iglesia en el Primado (1) de San Pedro se demuestra por elocuentes y repetidos testimonios y monumentos arqueológicos de los primeros siglos. Además de inferirse suficientemente por lo que llevamos dicho (núm. 272), son muy expresivas las figuras bíblicas, grabadas ó pintadas en sarcófagos, muros y vidrios de las Catacumbas, por las cuales representase al Príncipe de los Apóstoles cual otro Moisés de la Ley Nueva golpeando la mística roca de Horeb (fig. 343), ocupando el lugar de J. C. como Vicario suyo (*Petra autem erat Christus*; I. Cor., X, 4), y como Pescador en el río de la gracia, que brota de dicha piedra, y como

(1) Después de S. Cipriano, no habrá otro Padre de los cuatro primeros siglos que tan elocuentemente haya hablado de la Cátedra ó Primado de S. Pedro como nuestro admirable Prudencio, el cual se expresa de este modo en su himno á S. Lorenzo: *Hic nempe jam regnant duo—Apostolorum Principes—Alter vocator gentium—Alter Cathedram possidens—Primam recludit creditas—Aeternitatis januas*. Y en el himno de S. Hipólito: *Una fides vigeat, quam Paulus retinet quamque Cathedra Petri*, donde se insinúa la infalibilidad pontificia.

Ministro de los Sacramentos, bautizando con la misma agua, y como Sacerdote que consagra la Eucaristía, simbolizada en el pan y en el pez sobre los cuales extiende su mano: que todo esto se contempla en los frescos de la llamada *Cámara de los Sacramentos*, descubierta recientemente en las Catacumbas de S. Calixto y explicada por De Rossi (1), quien los adjudica á los comienzos del siglo III. Junto con dichas pinturas, cuyo principal sujeto parece ser el mencionado Apóstol, ya que dependen todas las figuras de la primera,



Fig. 343.—Fondo de un vaso vitreo de las Catacumbas (en la Bibliot. Vaticana), reducido á la mitad de su diámetro.

que evidentemente le representa, se halla el *Banquete Eucarístico* figurado en otro cuadro (fig. 321) y que termina la idea. En un sarcófago del siglo IV, que se guarda en el Museo de Letrán y se halló en la Basílica de San Pablo *extramuros*, se ve entre otras figuras la de S. Pedro con la vara de autoridad en su mano: del mismo tenor citanse otros monumentos grandemente significativos de la verdad mencionada. Y no vale la objeción de que no siempre se coloca la figura de S. Pedro á la derecha de la de Jesucristo, y que á veces parece ser preferida la de S. Pablo; pues si alguna fuerza tuviera, probaría que Jesucristo es inferior á S. Pablo, y la Sma. Virgen lo es á Sta. Inés, ya que también se han hallado respectivamente á su izquierda, formando grupo.

Apóstoles y Profetas: no tuvieron individual representación iconológica, fuera de S. Pedro y S. Pablo,

(1) DE ROSSI, *Roma sotterranea*; ARMELLINI, *Le catacombe...*, p. II, c. IX; MARUCCHI, *Éléments...*, t. I, pág. 281.

hasta la época ojival, pues antes de ella aparecen uniformemente vestidos con túnica y manto, empuñando un rollo ó un libro; lo mismo sucede con los Profetas y Escritores. En la iconografía románica se encuentran unos y otros con el rollo desplegado ó el libro abierto, llevando en él inscrita alguna sentencia propia del Santo de quien se trate ó el nombre del mismo: también se distinguen por el aspecto más ó menos varonil del rostro. A los Evangelistas se los representa, además, con los símbolos propios de ellos, que son los cuatro misteriosos animales que describen Ezequiel (cap. I) y San Juan (Apoc., IV, 6), la cual representación simbólica data del siglo v y es común en los antiguos mosaicos. Desde el siglo XIII acompañan á las imágenes de los Apóstoles los instrumentos de su martirio, y á la de San Juan una copa con una serpiente que sale de la misma.

Los demás Santos: en la época románica es difícil distinguirlos si no llevan inscripción, ya que son raros los atributos singulares; desde el siglo XIII basta conocer su vida para acertar con la significación de los atributos que ordinariamente les acompañan (n.º 277).

Fuentes.—Las mencionadas en las notas de este capítulo, además de las generales citadas en un principio y de las apuntadas en el cap. ant. Además: D. Manuel de ASSAS, *Crucifijo de marfil del Rey D. Fernando I y D.ª Sancha*, monografía en el *Mus. Esp. de Ant.*, t. I, pág. 193; D. Juan de D. DE LA RADA, *Imágenes de la Virgen de Atocha y de la Almudena*, en la misma obra, tom. V, pág. 175. Pueden también consultarse, para la Iconología Mariana, las obras de CAMÓS, FACI y VILLAFANE, sobre las imágenes y santuarios de María, respectivamente en Cataluña, Aragón y Castilla.

SECCIÓN TERCERA

ARTES SUNTUARIAS

286. Objeto de esta sección.—Los monumentos que son producto de las *Artes suntuarias* (núm. 32) constituyen un objeto muy principal de la Arqueología, aunque subordinado al de las precedentes secciones. No puede caber en nuestro plan el estudio al por menor de todas las referidas artes, pues la índole de nuestra obra sólo permite consignar brevemente lo que ofrece mayor interés para el arte cristiano ó religioso.

Para que mejor se aprecie ahora todo el plan de esta Segunda Parte, adviértase que en la primera *Sección* se habla preferentemente del *lugar* en donde se da culto al Señor, que es el templo; en la segunda, de la representación y simbolismo de las *personas* á las cuales se da culto (por lo menos, en lo principal del tratado); y á esta *Sección Tercera* corresponden las *cosas* ó medios con los cuales se tributa al Señor el culto.

Y como estos medios ó instrumentos del culto religioso pueden ser de dos clases, unos que van adheridos á la persona del ministro, á manera de ornato, y otros que á modo de *utensilios* sirven á éste en su ministerio, de aquí la división natural en dos capítulos de toda la materia que abraza la Sección presente. En uno de ellos trátase de la vestimenta con el título de *Indumentaria*, y en otro, de los utensilios, bajo el epígrafe de *Mobiliario*, empezando por este segundo, más importante.

CAPITULO I

MOBILIARIO .

287. **Asunto general.**—Bien se comprende, que el asunto de este capítulo ha de resultar por demás variado y complejo, toda vez que en el género de *muebles* entra cualquier objeto que sirva al hombre de comodidad y ornato en sus habitaciones. Para ordenar tan complicada materia en este rápido estudio, podría establecerse una división basada en las artes productoras de los objetos del Mobiliario; y así, trataríamos separadamente de los utensilios de *orfebrería, broncearía, cerrajería, vidriería, cerámica, esmaltado, gléptica, eboraria, ebanistería*, etc.; pero, aunque racional esta división, sería menos apropiada al fin que nos proponemos y al objeto formal indicado en el número precedente.

Por esta razón, y prescindiendo de las artes que han producido los referidos objetos, de las cuales algo se dijo en su lugar respectivo (núms. 64, 71), y limitando el asunto á los utensilios religiosos, creemos más oportuno clasificarlos por el servicio á que se destinan, y considerar en cada agrupación la antigüedad de los mismos con la forma que han revestido en las distintas épocas de la historia.

Los principales grupos que deben hacerse, dentro ya de los límites señalados, pueden reducirse á los siguientes: *altares* y sus accesorios, *pilas, cátedras, vasos sagrados, objetos de adoración, ofrendas, lucernas, insignias, libros litúrgicos, campanas, instrumentos músicos, cerraduras* y *objetos decorativos*. Cada uno de estos gru-

pos generales se subdivide en otros más especiales, como se irá viendo en los números sucesivos, al describirlos por el mismo orden ahora consignado (1).

Variada es la materia de que constan los referidos muebles, siendo más comunes la piedra, la madera y los metales: los más preciosos objetos de estos últimos suelen decorarse con filigranas, esmaltes (2), cinceladuras y otros adornos que se mencionaron en su lugar oportuno. Para conocer la antigüedad relativa de cualquiera de estos objetos, además de los pormenores que se irán consignando, sirven grandemente los adornos é inscripciones que tal vez los acompañen y que denuncian la época de su labra.

288. **Altares.**—El *altar* ó *ara* (3), sobre el cual se ofrece el Santo Sacrificio, ha estado en uso desde los tiempos apostólicos, aunque no siempre con la misma forma. Los primitivos consistían en una simple tabla de madera ó arqueta, como el de S. Pedro, que se conserva en la Basílica de S. Juan de Letrán en Roma. En las Catacumbas se hallan indicios de cuatro clases de altares: los *portátiles*, á manera de tripode ó de mesa; los *aislados* y *fijos*, formados por una lápida sobre un pie derecho en medio de un *cubiculum* (núm. 122); los *adosados*, á modo de cipo ó de sarcófago aplicado á un muro; los *arcosolios*, ó sepulcros de mártires insignes, cuya tapa ó cubierta servía de ara.

(1) Anómalo parecerá incluir en el grupo del *Mobiliario* los altares, retablos y objetos parecidos; mas la forma primitiva de los mismos y la idea de *utensilios sagrados* expuesta arriba, nos aconsejan la inclusión presente. No es lo mismo, en rigor, mueble que utensilio; mas comprendemos á éste dentro de aquél por extensión ya admitida.

(2) Fueron célebres en este género de orfebrería religiosa, mayormente en esmaltes de color azul, las fábricas de Limoges (Francia) durante los siglos xi al xiv inclusive: son muchos los objetos que aun se conservan de esta procedencia en España.

(3) Altare ab altitudine nominatur, quasi alta ara. (S Isidoro).

Desde la paz constantiniana se construyeron los altares de mayores dimensiones y se consagraron con el santo Crisma; por lo común, tenían la forma de mesa de piedra, sostenida por una columna en el centro (fig. 344) ó por cuatro en los extremos, y colocábanse en el centro del ábside ó presbiterio (fig. 160 M); la parte superior de la mesa, hasta el siglo X ú XI, parecíase á una pila rectangular de muy poco fondo, con algún orificio en sus extremos.

En las basílicas suntuosas cubriase con un templete, llamado *ciborium* ó *baldaquino* (figs. 345, 347), uso que

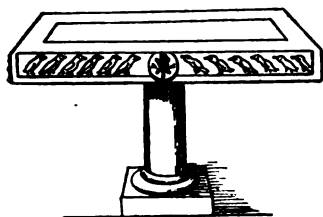


Fig. 344. — Altar del siglo V, hallado en Auriol (Francia).

aun continúa en las Basílicas de Roma y que en España estuvo más ó menos vigente hasta el siglo XIII, siendo rarísimos los posteriores. En esta disposición, el altar permanecía aislado, y el celebrante se colocaba en la parte de

atrás, frente al pueblo. En momentos dados, corriase las cortinas que rodeaban al *ciborium*, y así el altar como los oficiantes se ocultaban de la vista de los fieles. La misma práctica se sigue en la Iglesia Oriental con el iconostasio ó *iconóstasis* (pág. 172), cuyas puertas

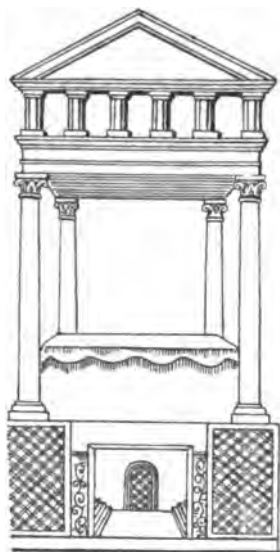


Fig. 345. — Baldaquino de la Basílica de S. Clemente (Roma).

se cierran en los momentos solemnes del Sacrificio.

Llámase *confessio*, *martyrium* ó *confesión* á la cripta situada debajo del altar en algunas basílicas, en la cual se guardaban las reliquias de algún insigne mártir ó *confesor de la fe*. Cuando no era fácil la construcción de dicha cripta, elevábase el altar sobre una plataforma en el plano, dejando lugar para una reducida cámara, á modo de cripta (fig. 345), donde se ponían reliquias de Santos, constituyendo así una especie de *confesión* simplificada.

En las épocas románica y ojival siguió la misma forma en los altares, ya prismática, ya de mesa con una ó más columnas, colocándose las reliquias en una pequeña cavidad abierta en el soporte de la mesa. Dichas reliquias llevaban un envoltorio de lienzo fino y se encerraban en botellitas de vidrio ó en cajitas de madera, además de otras que, encerradas en sus relicarios, poníanse sobre la mesa en la parte de atrás, como objetos de veneración y ornato. No faltan en dichas épocas algunas criptas ó confesiones, á imitación de las del anterior período.

Para cubrir y decorar el frente del altar, á semejanza de los sepulcros decorados con relieves, usáronse los frontales ó *antependium*, que eran tablas recubiertas con precioso metal cincelado ó esmaltado, ó decoradas con pinturas (núm. 314).

Consérvanse de dichos frontales interesantes recuerdos en las tablas de los siglos x, xi y xii, que guardan los Museos Episcopales de Vich, Lérida y otros. En el mismo grupo deben incluirse los retablos (mejor, frontales) de Santo Domingo de Silos (uno en el Monasterio y otro en el Museo Prov. de Burgos), que datan del siglo xi y constan de una lámina de cobre esmaltado y decorado con gemas; llevan imágenes de relieve con las cabezas de bulto, figurando hallarse dentro de arcaditas románicas.

Durante la época de lucha entre españoles y sarracenos, mayormente en los siglos XI, XII y XIII, fueron muy comunes en España los altares *portátiles*, que ya en tiempo de las persecuciones había usado la primitiva Iglesia con el nombre de *altaria portatilia*, *viática*, *itineraria*, *gestatoria*: eran tablas de mármol ó jaspe, guardadas en sus bordes con marco de madera labrada ó con metales preciosos; las llevaban los Obispos y Abades en sus viajes, como los primitivos cristianos las tenían en sus calabozos y destierros (1).

En la época ojival se va extendiendo más la costumbre de los altares adosados, pues así lo reclamaba la práctica de poner retablos en ellos; de modo que, á partir del siglo XVI, son rarísimos los altares aislados, fuera de los mencionados arriba en las Basílicas de Roma.

Aunque por lo regular en las basílicas primeras no existía más de un altar, no faltan ejemplos de haberse erigido varios en una misma iglesia desde los tiempos más remotos; en el siglo VI se aumentó el número de altares, y en el XIV se extendió más la práctica en Occidente (núm. 174), quedándose en Oriente la costumbre antigua.

Con los altares guardan estrecha relación los *retablos*, cuyos precedentes se hallan en los *antependium* y más aun en los *dípticos*.

289. Dípticos.—Son los *dípticos* unas placas de marfil, madera ó metal, unidas de modo que puedan plegarse á manera de tapas de un libro ó por medio de charnelas: si constan de tres hojas ó láminas, reciben el nombre de *trípticos*, y si tienen más, *polípticos*. Estuvieron muy en uso entre los romanos, sirviendo como libros

(1) Hoy se da el nombre de altar portátil á toda ara que no esté unida invariablemente con el soporte, sean cuales fueren sus medidas: esta clase de aras son regularmente de cortas dimensiones y deben llevar el sepulcro ó *confesión* en medio; su uso empezó á generalizarse en el s. XVI, y actualmente son las más comunes.

de notas, y constituían artículos de lujo para regalos, cuando las placas eran de marfil y llevaban en su parte exterior hermosos relieves. Desde el siglo II, por lo menos, consta que empleó la Iglesia objetos semejantes,



Fig. 346.—Triptico italiano del siglo XIII (D' Agincourt, lám. 112)

llamados *dípticos eclesiásticos*, ya tomándolos de los que estaban en el uso común, ya labrándolos ex profeso y con tipo verdaderamente cristiano: en ellos se escribían gráficamente ó sobre pergaminos que se pegaban en la superficie interior, los nombres que

habían de tenerse presentes en el santo Sacrificio. Unos dípticos llevaban los nombres de los difuntos en una lámina y de los vivos en otra; había dípticos para los nombres del Papa, Obispos y Magistrados protectores; otros, para los mártires y demás bienaventurados; algunos contenían las listas de los catecúmenos (1). Fácil es reconocer en los dípticos el origen de los *Mementos del Canon* de la Misa, pues la identidad de objeto es manifiesta.

Hacia el siglo IX desapareció el uso de los dípticos, ó fué rarísimo, para las referidas conmemoraciones en la misa; pero continuaron como objetos de piedad y devoción, de suerte que durante la época ojival estuvieron muy en boga, haciéndose en ellos notables labores de relieve ó de pintura, con representaciones de los misterios de la Religión y adornos propios del estilo de la

(1) En aquella época se tenía por una especie de excomunión el ser borrado de los dípticos el nombre de alguna persona, lo cual daba origen á serias cuestiones, según refieren los historiadores eclesiásticos, en donde pueden verse.

época: servían para avivar la devoción de los celebrantes en la misa ó de los fieles en sus casas (fig. 346): de ellos se originaron los retablos.

290. **Retablos.**—El nombre de retablo (de *retro-tá-bula*) denota el conjunto de tablas con imágenes, colocadas detrás del altar y frente al pueblo para avivar la fe, mover la piedad y excitar la atención religiosa de los fieles. Hacia el siglo XI comenzó la práctica de poner sobre los altares dípticos piadosos, á una con la cruz y las arquetas ó cajas de reliquias: aumentándose cons-

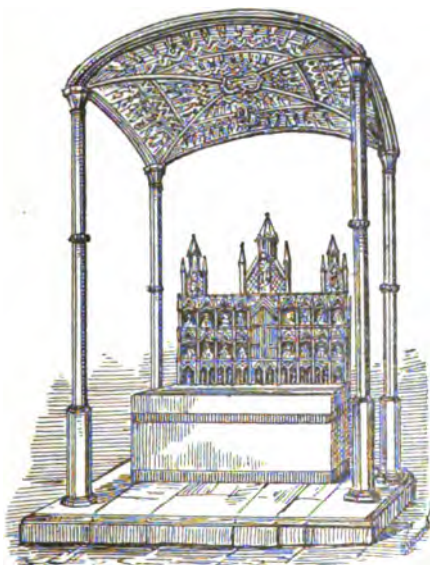


Fig. 347.—Retablo y baldaquino de la Cat. de Gerona (siglo XIV).

tantemente las dimensiones de los dípticos, llegaron á convertirse en retablos fijos hacia el siglo XII: eran de pintura, de bronce ó de metal precioso, con engastes de pedrería ó con esmaltes y de poca altura, semejantes á los frontales arriba dichos, y coronados á veces con pequeñas estatuas. De este modo, los dípticos y las

decoraciones de la cara anterior de las arquetas-relicarios (recuerdo de los antiguos sepulcros de mártires ó imitación de los frontales) señalan el origen de los grandiosos retablos, que hoy se construyen sobre los altares. Por demás es advertir que, al celebrar la Misa ante un retablo, el Sacerdote no estaba de cara al pueblo, pues ya desde el siglo IX comenzó á perderse esta costumbre de las basílicas (núm. 288).

En los buenos tiempos de la arquitectura ojival, desde



Fig. 348.—Retablo de la Catedral de Huesca.

el siglo XIV, sin abandonar el uso de los dipticos, hicieronse retablos de mayores dimensiones y con formas ojivales (fig 347); eran de tabla con pinturas ó de piedra

con relieves ó de plata cincelada, y se dividían en varios compartimientos: en el central colocábase de ordinario la imagen de Jesucristo llagado y en pie, como saliendo del sepulcro. En el siglo xv y principios del xvi se generaliza la costumbre de los retablos y crecen extraordinariamente sus dimensiones, presentándose como encuadrados en una especie de marco ornamental, con una elevación en su parte media y superior (fig. 348), ó erizado de torrecillas: no es difícil ver en ellos el origen



Fig. 349.—Retablo de estilo plateresco, siglo xvi.

que traen de los dípticos, pues recuerdan su forma, aunque gigantesca.

En el periodo plateresco el retablo tiene todos los caracteres del estilo y suele abundar en compartimientos, separados por columnitas, conteniendo cada uno estatuas ó tablas pictóricas (figs. 225, 268, 349), forma que dominó en el siglo xvi; desde el xvii hasta mediados del

XVIII continúan de la misma traza en general, aunque se añaden frontones abiertos, columnas salomónicas, grutescos, uvas y pámpanos, etc., siguiendo el estilo barroco. Hacia mitad del siglo XVIII se introduce en España el estilo *rococó* en los retablos de muchas iglesias (fig. 350), tomando otros la forma y el aspecto de soberbias portadas de templos greco romanos; por fin, el siglo XIX ofrece muy variado gusto en los retablos, según el procedimiento seguido en Arquitectura (número 229).

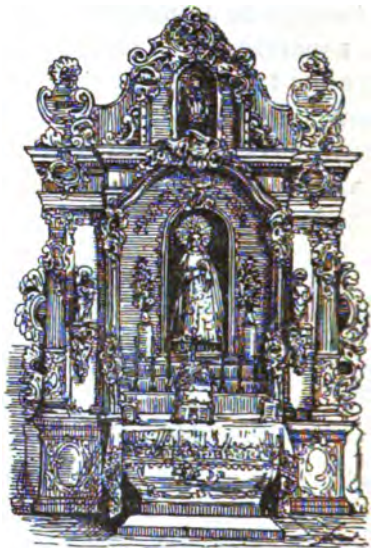


Fig. : 50. — Retablo de estilo *rococó*.

Son célebres en el estilo románico, del siglo XII, el díptico ó retablo portátil de la Catedral de Oviedo y el retablo de S. Miguel *in Excelsis* en Aralar (Navarra), con otros varios que se admiran en los Museos; aunque los de éstos más bien parecen ser frontales que retablos, según se dijo arriba.

Aunque muy escasos, todavía existen algunos ejemplares de retablos pertenecientes á los siglos XIII y XIV: al primero se adjudica el de plata del baptisterio de Florencia, y del XIV al XV es el de la Catedral de Gerona, también de plata (figura 347): al último siglo mencionado corresponde el de piedra caliza que se halla contiguo al Mayor de la Catedral de Tarragona, y el de alabastro de Santa Pau (cerca de Olot, Gerona): del siglo XV y principios del XVI consérvanse muy preciosos ejemplares de retablos góticos, mayormente en las Catedrales de Tarragona, Huesca, Zaragoza, Burgos, León, Toledo y Sevilla: son justamente celebrados los de alabastro ó caliza de

Aragón y los de madera de Burgos (1) y Sevilla. De estilo plateresco pueden mencionarse los pequeños retablos que hay en los trascoros de muchas catedrales de España, el de la Capilla Real de Granada, el del Altar mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, el del Monasterio de Rueda en Aragón y muchos otros. *V. Correcciones, pag. X.*

291. Sagrarios.—A los retablos acompañan de ordinario los *sagrarios*, por lo menos en las iglesias catedrales y parroquiales, con objeto de reservar en ellos el Santísimo Sacramento. Los sagrarios y tabernáculos datan de la época constantiniana, aunque no tuvieran la forma hoy en uso. En la era de las persecuciones llevaban los fieles á sus casas el Santísimo (lo indican los *Hechos de los Apóstoles*, II, 46), reservándolos entre lienzos y cajitas; después, en las basílicas y en las iglesias románicas reservóse, ya en un nicho del ábside, ya en la sacristía; á veces suspendíase dentro de una cajita de oro sobre el altar, ó bien se apoyaba sobre el mismo en el acto de la celebración de la Misa; más adelante, se llegó á poner detrás del retablo, y por fin, desde el siglo xv, se fué generalizando la práctica de situar los tabernáculos en el centro y parte inferior del retablo (fig. 349), como en el día de hoy está en uso.

292. Credencias.—Accesorios del altar son las credencias, destinadas á guardar junto al mismo los objetos que han de servir en él. En las Catacumbas se notan vestigios de credencias; en las basílicas romanas guardábanse los objetos en las piezas ó sacristías próximas al presbiterio; en la época románica fueron rarísimas las sacristías en nuestros países, llenando su objeto las arcas y nichos ó armarios que se situaban en las paredes de la iglesia, próximas al ábside; por lo común se disponían en el lado de la Epístola y se decoraban según

(1) Véase la interesante Memoria de D. Enrique SERRANO FATIGATI, *Retablos españoles ojivales y de transición*, Madrid, 1902.

el estilo de la época. La construcción de verdaderas sacristías, en las iglesias de España, empieza con la época ojival, y se hace común desde el siglo XIV.

293. Pilas.—En el género de pilas entran las *bautismales*, las *de agua bendita* y las *piscinas*.

Las *pilas bautismales* datan de las Catacumbas: en aquella época tenían forma rectangular y estaban hundidas en el terreno, saliendo únicamente los bordes encima del plano, á fin de representar mejor el sepulcro de Jesucristo, según la expresión de S. Pablo: *Consepulti enim sumus cum illo per baptismum* (Rom., VI, 4). Todavía se conserva en las Catacumbas de S. Ponciano uno de los baptisterios, en el cual se ve una hermosa cruz pintada, cuyo pie llega hasta el interior de la pila, denotando que por virtud de la Santa Cruz tienen las aguas bautismales la facultad de regenerar al hombre. A dichas pilas iba el agua corriente por conductos subterráneos, siempre que era posible, y donde no, trasportábase á mano desde algún depósito. En los baptisterios contruidos al aire libre desde la paz de Constantino, se observa la misma costumbre de pilas grandes y hundidas, cuadradas, poligonales ó circulares, con agua corriente y abundante. Como hasta el siglo XIV estuvo en uso el bautismo *por inmersión*, las pilas necesariamente debían ser grandes, á manera de cubetas; desde aquel siglo se hizo común la forma de bautismo *por infusión*, disminuyéndose el tamaño de las pilas, como era consiguiente, y dividiéndose en dos compartimientos, de los cuales servía el uno como depósito y el otro para recoger el agua que caía del bautizado.

Las formas de las pilas bautismales resultan muy variadas, y para conocer su antigüedad, hay que atender más á su tamaño y á los adornos que las embellecen, propios del estilo y época de su construcción (figs. 351, 352, 353), que á su forma general, pues no deja de ser

varia en toda época: también son muy varias las cubiertas de las pilas; se distinguen las del siglo xv por su elevación y forma de cimborios ó torres. El sitio de las fuentes bautismales era siempre el centro del edificio, tratándose de baptisterios (fig. 171), ó el *nártex*, si se



Fig. 351.—Pila bautismal románica (Museo de Bruselas).



Fig. 352.—Pila bautismal gótica, siglo xiv.

trata de antiguas basílicas, ó la primera capilla cerca de la entrada, si las iglesias son posteriores, como en la actualidad se observa.

En muchas iglesias del Norte de España se conservan todavía las fuentes bautismales del siglo xi, y en algunas aun existen del x ó del ix siglo, en el cual se mandó definitivamente por el Papa León IV que todas las parroquias tuvieran su fuente bautismal, como ya la tenían muchas desde el siglo vi (núm. 127).

Las pilas de agua bendita se remontan á los primitivos tiempos de la Iglesia; pues tal oficio desempeñaban, según graves arqueólogos, ciertos vasos ó pequeños depósitos de barro cocido y de mármol que se hallan en las Catacumbas: por otra parte, está fuera de duda que ya entonces se hacía uso del agua bendita. La forma y situación de las pilas, tal como ahora las vemos á la entrada de las iglesias, empezó en el siglo xii; pero no se hizo muy general hasta últimos del xiv: son parecidas en la forma á las pilas bautismales, aunque de menor capacidad y fondo. Los acetres ó calderillas para el

agua bendita se hallan desde el siglo x, y se cree debieron existir en siglos anteriores, por lo mismo que estaba en uso el agua lustral; por sus adornos é inscripciones puede rastrearse la antigüedad que las distingue. En la época románica sirvió de aspersorio alguna ramita vegetal, y luego después introdujose la forma de pinceles, que ha durado hasta nuestros días.



Fig. 353. — Pila bautismal mudéjar, siglo xv (1).



Fig. 354. — Acetre de mármol en S. Ambrosio de Milán, s. x.

Las *piscinas* ó sumideros para verter el agua de las abluciones sagradas, comienzan de un modo estable en el siglo ix, en que fueron mandadas por León IV; se pusieron junto á las credencias ó debajo de ellas, y se adornaron convenientemente: allí se depositaba el agua que había servido para las lociones de los vasos y lienzo sagrados, [junto con las abluciones del Sacerdote después de la Comunión en la Misa, pues el uso actual de sumir éstas el Celebrante no empezó hasta el siglo xii; desde el siglo xvi desaparecen las piscinas de las iglesias y se trasladan á la sacristía. También son verdaderas *piscinas*, en otro sentido, las pilas y fuentes que hubo para uso común en el atrio de algunas basílicas y en las más principales iglesias románicas; asimismo, los depósitos de agua en alguna dependencia de las iglesias en la Edad Media, que se destinaban para lociones y abluciones litúrgicas de los clérigos y catecúmenos. Aunque en España no son conocidas estas últimas piscinas, consta su existencia en Italia, Francia y Oriente.

(1) Consérvase en Alcalá de Henares, y es opinión común que en ella fué bautizado el inmortal Cervantes, en 1547.

294. **Cátedras.**—Pertenecen al género de *cátedras* todos los sillones que tienen un oficio litúrgico, y principalmente las *cátedras episcopales*. Existen ya en las Catacumbas, y se encuentran en el testero de los *cubiculum*, talladas en la misma roca (fig. 159, *f*); tienen la forma de sillón de brazos con respaldo (fig. 158). En las primeras basílicas y durante la época románica estuvo la cátedra en el fondo del ábside ó de la capilla mayor

(fig. 160, *G*), levantada sobre el suelo con gradas: ostentaba rica ornamentación, formada con relieves cuando la silla era de mármol (fig. 355), añadiéndose incrustaciones de marfil si constaba de madera. Al trasladarse el coro al medio de la catedral (núm. 186), se trasladaba igualmente la cá-

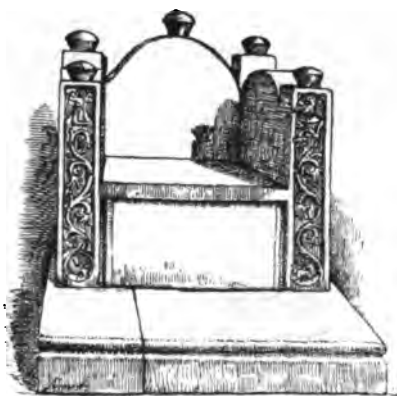


Fig. 355.—Cátedra episcopal en la Catedral de Gerona: siglo XI al XII.

tedra del Obispo, pudiendo también situarse en el presbiterio: desde el siglo XIV la cubre un dosel de respeto, como hoy se estila. Del baldaquino ó palio, bajo el cual andan los Obispos en las procesiones, habla Inocencio III, como ornamento litúrgico usado en su siglo XIII.

Con oficio y honores de cátedras había también sillones movibles, dispuestos unos á modo de *sillas curules* romanas ó sillas de tijera; otros eran *sillas gestatorias* con anillas laterales, por donde pasaban unos fuertes barrotes horizontalmente para llevarlas sobre los hombros: de esta última clase es la *Cátedra de S. Pedro*, que se venera en la Basílica del Vaticano, y que regaló á S. Pedro el senador Pudente; de la forma curul es la

silla de S. Ramón, Obispo de Barbastro, que se guarda en la antigua Catedral de Roda (núm. 153).

Los *confesonarios* pueden contarse en el número de cátedras, toda vez que se reducían á un simple sillón con alto respaldo antes del siglo XVI: la invención de la forma que ahora tienen se atribuye con fundamento á los PP. de la Compañía de Jesús. En las Catacumbas hubo confesonarios idénticos á las cátedras episcopales; pues no otra cosa parece que fueron los sillones sin forma presidencial situados en algunas criptas, sobre todo los del *cubiculum* del Cementerio de Sta. Inés (fig. 158).

Las *sillas de coro ó estalos* para los clérigos y monjes asistentes al coro, parece que existieron en la época románica, por más que sean rarísimos los vestigios que de ellas nos han quedado; sábese que desde la más remota antigüedad cristiana poníanse bancos semicirculares, llamados *exedrae*, á los lados de la cátedra episcopal (figs. 159, *g*, y 160, *H*); pero las sillas corales en la forma que hoy se estilan con asiento movable y giratorio hacia arriba, con respaldo y doselete (fig. 356), no empezaron hasta la época ojival, y datan desde últimos del siglo XIV las conocidas; en las épocas siguientes sólo se diferencian los coros y las sillas en la ornamentación propia del estilo reinante (figs. 246, 262).



Fig. 356—Sillas altas ojivales de coro.

295. Púlpitos y atriles.—Tienen grande analogía los *púlpitos* con las cátedras y coros del número precedente: se usaron en las primitivas iglesias ó basílicas con el nombre de *ambones*. Disponíanse á la entrada del coro, á manera de tribuna rectangular, sobre una plataforma de poca elevación, á la cual se subía por gradas laterales: en ellos se cantaban la

Epístola y el Evangelio, y se anunciaban al pueblo las fiestas. Continuaron los ambores con más ó menos amplitud y elevación hasta el siglo xiv, en que se fué adoptando el actual sistema de púlpitos, los cuales en la época ojival tienden más á la forma exágona, y se adornan en todas las épocas con elementos propios del estilo corriente: el tornavoz se usa desde el siglo xvi.

Necesario acompañante del coro y aun del púlpito es el *atrile* para sostener los libros: se llama *facistol* cuando es de grandes dimensiones y tiene cuatro caras que giran sobre un elevado pie: vienen usándose en las iglesias desde las primeras basílicas; mas apenas se conserva ejemplar alguno anterior al siglo xv. En general, presentan los atriles antiguos la forma de un plano inclinado ó de unas parrillas, descansando sobre el dorso de una águila de metal, que simboliza la contemplación de las cosas celestiales. El uso de los atriles para sostener el misal en el altar empezó á fines del siglo xiv, pues antes servía para este oficio una almohadilla, más ó menos rica en adornos, y aun ésta no debió de estar en uso en los primeros siglos hasta el ix, toda vez que el misal, los dípticos y otros objetos eran sostenidos á mano por acólitos.

296. Vasos eucarísticos.—Entre los vasos sagrados ó que se destinan al culto, ocupan lugar preferente los *eucarísticos*, que pueden ser *cálices* y *patenas*, *ciborios* ó *pixides* y *ostensorios* ó *viriles*.

Los *cálices* para el servicio del altar son de tres clases: *consagrados*, *ministeriales* y *ofertorios* (1). Los primeros se han empleado siempre en la consagración del *Sanguis*; los segundos, para la distribución del mismo á

(1) Algunos arqueólogos llaman *cdices funerarios* á los de estaño ó cobre dorado que se hallan en sepulcros de Obispos ó de sacerdotes insignes en la Edad Media, y suponen que semejantes vasos no tenían otro objeto que el de servir como insignia de la dignidad sacerdotal en los funerales (fig. 359). No está bien probada la tal aseveración, ni carece de serios reparos; por esto no añadimos esta distinción de cálices á las enumeradas. Hay cálices *pendentes*, que más bien son *ofrendas*, de las cuales trataremos.

los fieles, y los terceros, para recoger el vino que los fieles entregaban en el ofertorio de la Misa: estas dos últimas clases no se distinguían de la primera sino por su magnitud y menor preciosidad, ni pasan de la época románica ó del siglo XII á esta parte, y es en ellos más constante la forma de *cántharus* ó de copa con asas (1).

La materia de los cálices fué la madera y el vidrio en los siglos de persecución; los de madera debieron ser muy raros; los de vidrio, cobre, estaño, plomo y asta continuaron en los primeros siglos de la paz, según la



Fig. 357.—El Cáliz del Señor (Cat. de Valencia): es de ágata, oro y perlas.



Fig. 358.—Cáliz románico de ágata (en S. Isidoro de León), siglo XI (2).

penuria de las iglesias. Usáronse algunos cálices de plata y aun de oro en la Iglesia de las Catacumbas, y se hicieron más frecuentes desde la paz de Constantino, á

(1) Hasta el Concilio general de Constanza (1415-1418) se usó más ó menos en la Iglesia la Comunión bajo ambas especies, bien que desde el siglo XII ibase abandonando la especie de vino para los legos (V. núm. 297).

(2) Fué regalado á dicha iglesia por D.^a Urraca, hija del Rey D. Fernando I de León; lleva en el pie la dedicatoria con estas palabras: *In nomine Domini, Urracca Fredinandi filia.*

una con otros de piedra preciosa, adornándolos con elegancia. En el siglo IX prohibió el Papa León IV los cálices de madera, plomo y vidrio, que ya desde el siglo VII eran muy raros, y desde principios del XIII se abandonaron los cálices cuya copa no fuera de oro, plata ó estaño, en conformidad con el *Decretum* de Graciano que así lo ordenaba: actualmente se halla también prohibido el estaño.

La forma de los cálices sirve en gran manera para determinar la época de su fábrica. Hasta el siglo VI fué común el cáliz con asas (fig. 357): en dicho siglo y en el siguiente fueron raros los de esta forma, y aun el asa convertíase en aleta; pero los *ministeriales* siguieron con asas. Los cálices de profunda copa, corto pie y sin asas duraron hasta el siglo IX, en el cual, y sobre todo en los siglos XI y XII, tomaron la forma semiesférica en la copa (figs. 358, 359, 863) y se adornaban con oro y pedrería los más preciosos. Hubo cálices de forma cónica en dichos siglos, siendo también más anchos que profundos en la copa.



Fig. 359.—Cáliz y patena del sepulcro de S. Bernardo Calvo (Catedral de Vich), siglo XII.

Al empezar el estilo gótico va desapareciendo la forma semiesférica y se introduce la débilmente acampada y algo cónica; en el siglo XIV se generaliza la forma lobulada ó estrellada del pie (fig. 360) y se añade á veces la subcopa; en el XV, se adorna todo el cáliz con elegancia ojival (fig. 361), continuando las mismas formas anteriores. Los cálices del Renacimiento se distinguen por sus adornos de cabezas de ángeles, guirnaldas

y demás motivos platerescos, y tienen la copa en forma

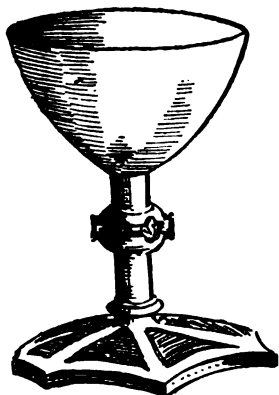


Fig. 360.—Cáliz ojival del siglo XIV en Cataluña.



Fig. 361.—Cáliz ojival del siglo XV (Barcelona).

de campana; los del siglo XVII suelen tener muy ancha la base y un filete saliente al rededor de la copa.

Las *patenas* acompañan siempre á los cálices y se dividen como éstos en distintas especies. Las más antiguas tienen forma de plato de considerables dimensiones y de poco fondo; llevan adornos de pedrería y relieves las más ricas, y es muy frecuente en su fondo el dibujo del Salvador ó de una cruz ó de una mano en actitud de bendecir, formas que pertenecen á la época románica y duran aún en la ojival; en ésta son más planas y menores, con ornato propio de su estilo; en llegando al Renacimiento, se hacen cóncavas y sin adornos (V. fig. 386).

Para reservar la Eucaristía en las iglesias, costumbre que se estableció desde la paz constantiniana, empleáronse recipientes metálicos en forma de caja ó *pixis* y de copa ó *ciborium*. El tipo más común y más antiguo de la primera es la *paloma eucarística* (fig. 362), de oro,

plata ó cobre dorado, que á veces suspendíase del baldaquino sobre el altar; también se usaron desde el siglo v al x unas cajitas cilíndricas de marfil ó de metal, llamadas *turres*: las *columbas* llegaron hasta bien entrado el período ojival. En España fué muy común en la época románica la pixide cilíndrica de cubierta cónica, hecha de cobre dorado y esmaltado, á la cual se añadió por fin un pie ó montante, constituyéndose de este modo el verdadero copón ó custodia (fig. 363), que fre-



Fig. 362. — *Columba eucharística* (Iglesia de S. Nazario en Milán).

cientemente presenta la forma globosa: continuaron así los dos tipos durante el período ojival, con más ó menos



Fig. 363. — Copón románico del siglo XIII (Museo Vicense).



Fig. 364. — Trono de plata del Rey D. Martín (1).

cientemente presenta la forma globosa: continuaron así los dos tipos durante el período ojival, con más ó menos

(1) En él se lleva procesionalmente en el día del Corpus y Custodia de la Cat. de Barcelona.

angulosidades y adornos del estilo, y de la misma suerte continúan en la época moderna, aunque más en forma de globo y con adornos del Renacimiento: las cajas se usan actualmente para llevar el Viático, y los copones para distribuir la Comunión á los fieles.

Los *viriles* ú *ostensorios* para la exposición del Santísimo Sacramento no empiezan hasta después de instituida la fiesta *del Corpus*, ni se fija su forma hasta el siglo xv bien adelantado; en el xiv se emplearon imágenes, cruces, copones y otros objetos con el expresado fin, acomodándolos de diversas maneras á su nuevo destino, no quedando siempre visible la Sagrada Hostia; desde mediados del siglo xv tomó la forma de torre ó de templete ojival, erizado de pináculos y sostenido por elegante pie y artística base; en la época del Renacimiento se construyeron asimismo en forma de templete romano, y desde últimos del siglo xvi comienzan las que hoy se hallan más en uso, á modo de sol radiante. En España se estableció á mediados del siglo xv la costumbre de llevar en carroza ó en ricas andas y en trono (figura 364) la custodia ú ostensorio en la procesión del *Corpus*, cuando es de grandes dimensiones, como sucede en muchas Catedrales (1).

Como prueba de la magnificencia que ha desplegado España en el culto al Smo. Sacramento, superior al de otras naciones, basta recordar los más notables ostensorios que aún se conservan, á pesar de las depredaciones sufridas á principios del siglo xix. Por su antigüedad sobresale la de Vich, que data del 1413; por su riqueza en detalles, la de Toledo (2); en suntuosidad, la de La-Seo de Zaragoza y la de Barcelona (3);

(1) Véanse los artículos del Dr. D. José BARBA Y FLORES en la *Revista Eclesiástica* de Valladolid, t.º IV, pág. 322.

(2) Esta custodia se halla decorada, entre otros adornos, con 260 estatuillas de diferentes tamaños, y mide 2,55 metros altura.

(3) Lleva como adornos, 115 ópalos, 5 zafiros, 1205 diamantes, 2100 perlas y 300 turquesas.

en gallardía y esbeltez, la de Cádiz, que mide 4 metros de altura. Son célebres además, entre otras muchas, las custodias



Fig. 365.—Ostensorio de la Cat. de Vich, siglo xv.

ú ostensorios de Córdoba, Gerona, León, Palma de Mallorca, todas de estilo ojival, y las de Palencia, Teruel, Sevilla y Valladolid, de estilo plateresco.

297. Ánforas.—Además de los vasos eucarísticos, hay otros muy en uso desde tiempos remotos en el divino culto, que más bien pertenecen al género de *ánforas*: á este grupo corresponden las *crísmas* y *vinajeras*.

Las *crísmas* son vasos cilíndricos de metal con tapa, destinados á guardar los Santos Óleos: cuando son grandes, á modo de jarras, como los que se usan en las Catedrales, se conocen

con el nombre más propio de *ánforas*. Por documentos históricos se prueba la existencia de semejantes utensilios en España desde los primeros siglos de la Reconquista; pero no constan auténticos ejemplares anteriores á la época ojival: ya en ésta, fué costumbre guardar como ahora las anforitas dentro de otra caja, que se adornaba conforme al estilo corriente.

Las *vinajeras* actuales han reemplazado á las antiguas ánforas que con el nombre, de *hama* ó *ámula* servían para recibir y llevar á los cálices el vino que los fieles ofrecían en la Misa. Con frecuencia eran hermosas jarras de metal, ricamente decoradas (fig. 325); otras se hacían de vidrio ó de barro (fig. 386): la forma reducida de las vinajeras actuales data, por lo menos, del siglo XIII.

Para verter en el cáliz el vino que ha de consagrarse, establecióse en varias iglesias medioevales el uso de una cucharilla, la cual ahora sirve únicamente en las Misas del Papa y en las iglesias de España, para mezclar el agua con el vino del cáliz; costumbre que ya se hallaba en el siglo XIV. En el rito griego ú oriental se viene usando la cucharilla litúrgica para administrar á los fieles la Hostia consagrada, humedecida con *Sanguis*, atribuyéndose el origen á S. Juan Crisóstomo. En la Iglesia de Occidente nunca estuvo en uso semejante práctica, pero sí la de unos tubitos metálicos llamados *cdlamus*, *phistula*, *siphon*, con los cuales se participaba del cáliz consagrado, por más que se ignore la fecha precisa de este uso: créese, por lo menos, del siglo III, continuándose hasta que desapareció el rito de la Comunión en ambas especies. Consta, sin embargo, que ni era uniforme la práctica, ni la Comunión se administraba siempre bajo la especie de vino, siendo aún más frecuente la de una sola especie en las Iglesias de rito latino (V. pág. 454, nota 1).

Con los objetos de este grupo se relacionan estrechamente las bandejas, salvillas ó platillos y diferentes vajillas, usadas en las iglesias para recibir el ofertorio del pueblo y recoger las limosnas de los fieles. Las hay de madera, de cerámica esmaltada ó barnizada y de metal: no son raras las que se remontan al siglo XVI y aun al XV, apropiándose al caso algunas piezas que antes habían servido como platillos de lámpa-

ras (núm. 301). Varias de estas vasijas son muy apreciadas por sus embutidos y demás labores, mayormente las de cerámica barnizadas, cuando ostentan hermosos reflejos metálicos (1).

298. Objetos de adoración.—Forman interesante grupo los objetos destinados á la adoración ó veneración de los fieles, comprendiendo en él *cruces*, *relicarios* y *portapaces*.

De las *cruces* se ha tratado lo que respecta á su forma, simbolismo é imagen del Crucifijo que le acompaña (números 274, 280); resta consignar lo que se refiere á su destino y cualidad de mueble religioso. Bajo este con-

(1) A esta clase de vajilla se la conoce con el nombre de *cerámica morisca* ó *hispano-morisca*, por más que no siempre eran moros sus fabricantes. En los siglos xiv y xv hubo en diferentes puntos de la Península notables alfarerías mudéjares, cuyos productos se distinguen por la ornamentación ojivo-árabe que llevan, realzada con figuras de leones rampantes, antilopes, escudos de armas é inscripciones góticas; muchas de estas vasijas ostentan hermoso vidriado con metálicos y aun dorados reflejos sobre fondo azul: en varios objetos se notan de relieve los adornos. La cerámica propiamente *morisca* es anterior á la precedente y coetánea: su procedencia es árabe ó de países no reconquistados; sus adornos son menudos arabescos, junto con reptiles, aves y antilopes: los reflejos metálicos se destacan de fondo rojo. De Baleares pasó á Italia la fabricación de lozas moriscas, y se perfeccionaron allí con el nombre de *mayólicas*, de ejecución muy fina y delicada, siendo su apogeo hacia el 1530. Por entonces hubo en España muchas fábricas de loza con imitaciones de los objetos fabricados en anteriores siglos, y también se imitaron las obras italianas, mayormente las admirables de *Lucca della Robbia*: así puede notarse en un retablo que se guarda en el Museo Nacional Arqueológico.

No hay Museo arqueológico de importancia en España que no reúna buena colección de objetos de cerámica morisca, al lado de curiosos ejemplares del famoso *barro saguntino* ó cerámica *romano-hispana*, de color rojo uniforme y de superficie lustrosa: suelen estos barros llevar diferentes relieves de animales y follaje, y pertenecen, por supuesto, á la época de la dominación romana.

cepto se dividen las cruces en *procesionales* y *de altar*, á las cuales pueden añadirse las *cruces monumentales* de que hablamos en otro punto (núm. 191), las *patriarcales*, las *pectorales* y las *votivas*, que después veremos.

Las *cruces procesionales* debieron estar muy en uso ya desde el siglo IV, según se infiere del insigne Prudencio en sus versos contra Símaco (núm. 274): se adornaban con riqueza; se colocaban sobre una espiga ó asta presidiendo en las funciones religiosas, y á veces se llevaban simplemente en la mano. La misma cruz de las procesiones servía para el altar, pues el crucífero situábase con ella junto al ara, cuando se ofrecía el santo Sacrificio; y aunque después se fijó sobre el altar, de allí se tomaba con frecuencia para las procesiones, durante las épocas ojival y románica. Antes del siglo VIII no se

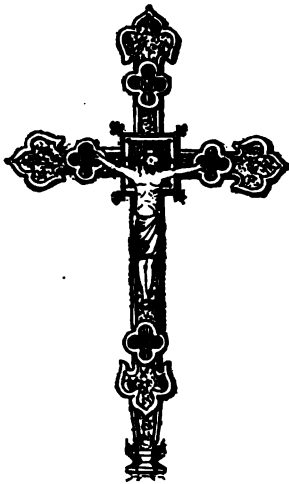


Fig. 366.—Cruz procesional gótica, siglo XV (Catedral de Barcelona). Fig. 367.—Cruz de Caravaca, siglo XIII (Murcia).

apoyaba la cruz en el altar, sino que pendía sobre el mismo, costumbre que siguió hasta el siglo XI; desde el siglo X todas llevan regularmente pintada ó en escultu-

ra la imagen del Crucificado. Las cruces se fijaban en los altares ó retablos por medio de una punta ó espigón inferior (fig. 327), y aunque desde el siglo XII comienzan á estar en uso los pedestales ó basas para dar pie á los Crucifijos, continúan muchos ejemplares góticos llevando el espigón referido.

En los extremos de las cruces, ya sean potencias (ibid.), ya cuadrifolios (fig. 366), suelen estar figurados los cuatro Evangelistas en esmalte ó en relieve, tratándose de las épocas ojival y románica; otras veces hay pequeñas estatuas ó relieves de la Sma. Virgen y de S. Juan con algún otro Santo. Desde el siglo IX son frecuentes las cruces formadas por chapas de metal, revistiendo un fondo de madera.

En todas nuestras Catedrales é iglesias de importancia se hallan cruces magníficas y preciosas, de tal suerte que su enumeración habría de resultar por demás prolija. Como preciosas y antiguas, son muy notables las llamadas *Cruz de los Angeles* (año 778) y *Cruz de la Victoria* (a. 878) y otra semejante á la *de los Angeles* (a. 874), todas tres en la Catedral de Oviedo (1); del siglo X son la bizantina de Bagá (Barcelona) y la del monasterio de S. Pedro de Arlanza, que pertenece á la Mitra de Burgos; como bellas de estilo ojival, la *Cruz Arzobispal* de Toledo, la de S. Cucufate del Vallés, y otras muchas.

Aunque antes del siglo XIII ya era costumbre ó privilegio de varios Metropolitanos el llevar ante sí la cruz alzada, no se extendió á todos los Arzobispos hasta dicha centuria, ni tampoco la referida cruz ha sido de la forma llamada *patriarcal* (fig. 322): sólo dos Prelados en la Iglesia latina (el Patriarca de Venecia y el Arzobispo de Agria en Hungría) gozan del privilegio especial de llevar la mencionada cruz doble (2).

(1) HÜBNER, *Inscriptiones Hispaniae Christianae*, n. 247, 249 y 252, Berlín 1871.

(2) Véanse, respecto de estas cruces episcopales, los Comentarios del P. José CATALANI al *Pontificale Romanum*, París, 1850, t. I,

La cruz triple, dicha también *papal*, no ha existido sino en la fantasía de los pintores.

Las *cruces pectorales*, como distintivos obligados de la autoridad episcopal, no son anteriores al siglo **xiv**: en su origen fueron simples relicarios que se llevaban pendientes del cuello, según costumbre de los cristianos en los primeros siglos: en el **xiii** aun era potestativo el llevarlas ó no los Obispos, y no faltan autores que suponen no haber existido práctica general obligatoria hasta el siglo **xvi**. La forma del pectoral es la de una cruz adornada y con reliquias en su interior; desde el siglo **xi** suele llevar como otras un pequeñísimo trozo de la santa Cruz del Señor, llamada *Vera-Cruz* ó *Lignum Crucis*.

Entre otras célebres cruces-relicarios se halla la típica *Cruz de Caravaca*, en el santuario de su nombre (provincia de Murcia), la cual es de madera (se supone del sagrado Leño), guarnecida con chapas de oro que forman una especie de cajita, sobre la cual hay engastados diamantes y piedras preciosas (fig. 367); se atribuye su aparición al siglo **xiii**, aunque lleva posteriores adornos.

Los *relicarios*, para guardar con veneración las reliquias de Santos, tienen su origen con el nombre de *encolpium* en los primeros siglos de la Iglesia, pues ya desde el **iv** se llevaban pendientes del cuello cajitas de diferentes formas, conteniendo reliquias venerandas (1). Estos relicarios portátiles (que son los propiamente dichos *encolpia*) se hicieron muy comunes y repetidos en la época románica y por toda la Edad Media, en la

pág. 399, y t. II, pág. 402. Asimismo, O' BRIEN-ED-EVEN, *Storia della Mesa*, Roma, 1895, págs. 84 y 143.

(1) También eran comunes ciertas botellitas ó frasquitos de vidrio, metal ó barro con relieves, conteniendo algodón empapado en aceite que había servido en las lámparas, junto á los sepulcros de los mártires: este aceite se bendecía y se distribuía como reliquia. S. Gregorio Magno envió á Teodelinda, reina de los lombardos, 65 de estas *fiolas* ó botellitas, de las cuales todavía se conservan algunas en el tesoro de Monza (Italia).

Para reliquias de poco volumen usáronse ciertas placas de metal

-cual se tenían por felices los pueblos que llegaban á poseer, aun á costa de trabajos, reliquias insignes de algún celebrado Mártir ó renombrado Confesor: todavía sigue viva en el pueblo fiel la misma práctica. Las formas de los aludidos relicarios es variadísima; desde la modesta cajita metálica ó de madera, hasta la torre y el templete de metal precioso, adornado con esmaltes y cuajado de pedrería. Y cuando la reliquia es un hueso considerable del brazo ó de la cabeza, suele tener la caja una configuración parecida al brazo ó al busto del Santo, colocada sobre artística base.

Tratándose de relicarios para guardar todos los restos de un Santo ó la mayor parte de ellos, la forma que tomaron en la Edad Media fué la de una arquita, hecha de piedra, madera, plata ó bronce dorado, con esmaltes, incrustaciones y variados relieves; la cubierta se disponía á modo de tumba con dos vertientes; arcaturas de forma románica ú ojival, según las épocas, y coronamiento de pináculos y crestería en la última, suelen constituir el adorno de las más elegantes que aun se conservan. También hay arquetas arábicas de la Edad Media, las cuales se distinguen por su coronamiento en forma de pirámide truncada y sus adornos arabescos.

De estilo bizantino y arábigo, es muy celebrada como antigua la urna ó *Arca Santa de las Reliquias*, que se guarda en la Cámara Santa de Oviedo y que se remonta á los últimos del siglo xi; de la misma época, y también de madera chapeada de plata con relieves como ella, es la arqueta de la Catedral de Astorga; y de puro estilo arábigo-persa distínguese la famosa arqueta de la basílica de S. Isidoro de León, que data

con sus adornos correspondientes, sobre las cuales se engastaban las reliquias, fijándose la chapa sobre una lámina de madera: tales relicarios se conocen con el nombre de filacterios ó *amuletos*, voces que se extienden igualmente á toda clase de recuerdos piadosos y relicarios pequeños. La palabra *amuleto* tiene vulgarmente significación de objeto supersticioso.

del siglo xi (1). De factura ojival del siglo xiv es la hermosa urna de plata sobredorada que guarda las reliquias de San Cucufate en la iglesia parroquial del mismo nombre en Barcelona; del siglo xv se hallan en muchas iglesias preciosos relicarios en forma de custodias, adornados con motivos arquitectónicos propios de la época.

Los *portapaces* son objetos usados desde los primeros siglos para dar á los fieles, de una manera honesta y religiosa, el ósculo de paz en las sagradas funciones. Aunque su forma es muy variada, lo mismo que la materia; sin embargo, ha prevalecido desde la época ojival la de un cuadrado de metal con imágenes de relieve, semejando la portada de una iglesia ó un retablo de la época. En el período románico y en los anteriores era común la forma de una varilla con algún emblema ó atributo religioso en su extremidad, para darla á besar á los fieles, y todavía existen ejemplares de dichas épocas.



Fig. 368.
Cruz votiva
de Lucscio.



Fig. 369.
Cruz votiva
visigoda.



Fig. 370.—Corona votiva de
Suintila, hallada en Gua-
rrazar (ños 621-631).

299. Objetos votivos.—Entre las ofrendas, que anti-

(1) V. la Memoria de D. José AMADOR DE LOS RÍOS en el *Museo-Esp. de Ant.*, t. I, pág. 49, titulada *Arquetas y Cajas-relicarios*.

guamente se hacían á las iglesias para honra del Señor, pueden considerarse como principales las *coronas votivas*, las *cruces* y los *cálices pendentiles*, lo cual compréndese en el nombre genérico de *exvotos* ú *objetos votivos*. Las coronas votivas datan desde los primeros siglos de la paz, y tuvieron grande importancia en la época visigoda, continuando en la románica: consistían en grandes cercos de metal precioso, cuajados de pedrería, y con pinjantes ó pendientes de vidrio, metal, perlas, etc. (figura 370); se ofrecían por Reyes y magnates á las iglesias, para suspenderlos sobre el altar, expresando casi siempre alguna inscripción la ofrenda y el nombre del oferente. Las cruces votivas (figs. 368, 369) pendían ordinariamente del centro de las coronas, y servían para cruz del altar al mismo tiempo (1). Los cálices

(1) Los grabados de este número representan algunos de los objetos del célebre *Tesoro de Guarrazar*, hallado en 1858 y 1860 en los sitios denominados *Huertas* y *Fuente de Guarrazar*, término de Guadamur, provincia de Toledo. En aquel mismo sitio, que fué cementerio visigodo, hallóse una lápida, de la cual hablamos en la epigrafía visigoda. Las inscripciones de las coronas y cruces demuestran evidentemente, que los preciosos objetos del tesoro son de procedencia visigoda y corresponden al siglo VII. Nueve de las coronas, y entre ellas la de Recesvinto, pasaron la frontera antes de conocerse el hallazgo en España, y hoy figuran en el Museo de Cluny (París); sólo dos han quedado enteras en España (hallanse en la Armería Real de Madrid) y son la corona de Suintila y la del Abad Teodosio y la cruz de *Lucetius*, entre restos de otras. Al rededor de las coronas ó en la cruz pendiente se divisa la dedicatoria con estas palabras: *In nomine Domini, Lucetius offeret* (sic), ú otras equivalentes.

Entre las joyas se hallaron dos piedrecitas finas con relieves. á modo de camafeos, representando la Anunciación de la Sma. Virgen. Lo tosco y bárbaro de su dibujo desmiente, al parecer de los críticos, la suposición de varios autores al atribuir origen visigodo á las imágenes [del mejor gusto románico (fig. 339)]. La misma conclusión puede inferirse de la Numismática visigoda.

votivos eran preciosos y grandes vasos en forma de cáliz, labrados con el mismo fin que el de las coronas y cruces antedichas. Aunque en formas distintas, el uso de los *exvotos* ha continuado hasta nuestros días, como es de ver en multitud de objetos que penden constantemente de las paredes en las capillas ó santuarios más famosos.

300. Incensarios.—Entre las ofrendas con que se honra al Señor en el culto público, está desde muy antiguo la del incienso; el cual exige utensilios á propósito para quemarlo y ofrecerlo, conocidos con el nombre de *incensarios*. Los escritores de los primeros siglos de la Iglesia, que nos hablan de esta práctica, y de los cuales se infiere que probablemente se hallaba en uso en la época de las persecuciones, no mencionan la forma de los incensarios, y tampoco se han descubierto ejemplares de los mismos en las Catacumbas: créese que debieron consistir en una especie de urna perforada en su cubierta, y consta que se labraron de ricos metales en los primeros siglos, como los dos incensarios de oro y pedrería que regaló Constantino á la Basilica de Letrán, según refiere Anastasio *el Bibliotecario*. Por miniaturas ó iluminaciones de algunos códices de los siglos x y xi, se viene en conocimiento de que por entonces ya se usaban los incensarios con cadenas, y que tenían la forma globosa. Los que se hallan en las iglesias y museos acaso no se remontan más allá del siglo xii.

Se distinguen los tres estilos en los incensarios, de este modo: los *románicos*, globosos y con calados más ó menos circulares (fig. 371); los *ojivales* llevan torrecillas y castillos en la tapadera, ó se halla ésta perforada con calados góticos (fig. 372); los del *Renacimiento* tienen ornamentación propia de su época: los primeros datan de los siglos xii y xiii; los segundos llegan hasta el xvi inclusive, y los últimos son los ordinarios desde el siglo xvii. Hay, también, incensarios de grandes

dimensiones y con suspensorio fijo para ser movidos con aparato, como el *botafumeiro* de la Catedral de Santiago.

Con el incensario va la *acerra* ó *naveta* para contener el incienso, la cual es una caja, comunmente en forma de nave, con adornos propios del estilo que tiene el incensario.



Fig. 371.—Incensario románico (Museo Vicense).



Fig. 372.—Incensario ojival (Museo Vicense).

301. Objetos para iluminación.—Para iluminar el interior de las iglesias, honrar á la vez los actos del culto y avivar la devoción de los fieles, adoptó la Iglesia desde los primeros siglos el uso de *lámparas*, *candeleros* y *coronas luminosas*, que son los tres tipos de los aparatos de iluminación, empleados en las funciones religiosas. Las *lámparas*, ó sencillos vasos con aceite, formaron el primer sistema de iluminación en las Catacumbas: si están cerradas, dejando sólo aberturas para la mecha y para verter aceite, se llaman *lucernas*, que pueden ser de metal (fig. 373) ó de barro (fig. 374); también se dicen *lychnus*, y llámanse *bilychnus* ó *polychnus* según el número de puntas ó mecheros que tenga. Las

más elegantes suelen tener una asa con algún símbolo y el Monograma de Cristo (fig. 373, A) y con orificios para suspenderlas, constituyendo *lámpara pensil*. Es asombrosa la multitud de lucernas que se hallan en las Catacumbas, en donde se usaban también para honrar la memoria de los difuntos, haciéndolas arder ante su sepulcro.

Las lámparas en forma de vaso abierto y suspendido por tres cadenas, con salvilla ó receptáculo inferior pa-

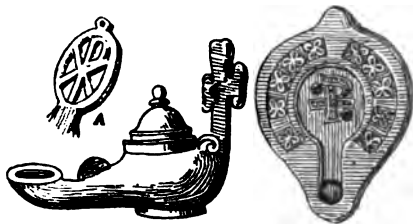


Fig. 373.—*Lychnus* de cobre.

Fig. 374 —Lucerna vista de frente.

ra mayor limpieza, se generalizaron desde el siglo VII, y han atravesado todos los períodos hasta nuestros días: el platillo toma grandes proporciones desde la época del Renacimiento, hasta convertirse en una especie de calderilla con exteriores adornos.

Los *candeleros*, que ya estaban en uso entre los romanos, y cuyo destino es sostener velas ó cirios, se emplearon siempre en la Iglesia desde las Catacumbas. Las velas fueron de cera, siguiendo la costumbre de los hebreos que así las habían usado. Los candeleros de altar, ó para colocarlos sobre el mismo, no se hallan en la Iglesia latina hasta el siglo X; todavía no ha llegado el uso á la Iglesia griega, en la cual los ministros del altar sostienen las velas con sus manos ó las apoyan sobre pedestales, junto al ara. Las formas de los candeleros han variado conforme á los estilos que han ido suce-

diéndose: á veces se han hecho de muy grandes dimensiones para colocarlos junto á los altares, ó con varios brazos y distintos mecheros, á modo de coronas, á todos los cuales se les llama *candelabros*. La fig. 375 representa uno de éstos, que es de mármol, el cual, habiendo sido pagano de origen, se adaptó al culto



Fig. 375.—Candelabro romano (Museo Vaticano).

en la iglesia de Sta. Constanza en Roma, y hoy figura en el Museo Vaticano; de él y de otros parecidos se tomó, sin duda, la norma para nuestros candeleros usuales; en la parte superior del mismo hay una punta para clavar en ella la vela correspondiente. Los de la época románica se distinguen por sus adornos propios de ella, y los de la ojival tienen diferentes formas, según el número de mecheros; pero la más común es la de un trípode, continuado por un espigón nudoso, y terminado en alguna corona por la parte superior (figura 376) con adornos góticos.

Las *coronas luminosas*, llamadas en latín *phárum*, *cántharum*, *corona*, son grandes anillos metálicos, suspendidos con cadenillas ó apoyados sobre un pie de considerable altura, sobre los cuales se colocan en derredor lámparas ó velas para mayor esplendor del culto: suelen llevar torrecillas y otras figuras entre los mecheros. Datan las coronas luminosas desde el siglo v, en el cual no eran raras las que tenían la forma de candelabros radiantes, como algunos de la época gótica. En tiempo de los visigodos se usaron las coronas luminosas, como las votivas antes mencionadas: continúan hasta nuestros días en una forma ú otra, y se transforman

en *arañas* metálicas ó de cristal desde el siglo xv.

302. **Insignias.**—Como distintivos de la autoridad, hay en el mobiliario eclesiástico ciertos objetos, que varios autores consideran como accesorios de la indumentaria, y son: *báculo*, *etro*, *cruz patriarcal*, *cruz pectoral* y *anillo*.

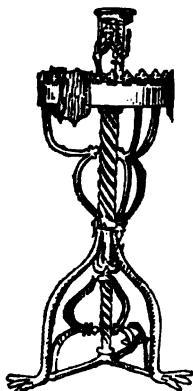


Fig. 376.—Candela-ebro ojival, s. xv (Cat. de Sigüenza).



Fig. 377.—Báculo romano de hierro, del siglo XIII (Cat. de Barcelona)

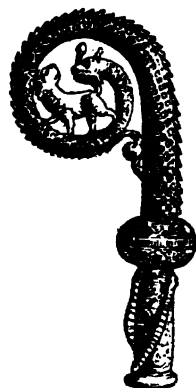


Fig. 378.—Báculo romano de cobre esmaltado, s. XIII (1).

El *báculo episcopal* proviene del bastón que desde muy antiguo se consideraba como distintivo de autoridad; primitivamente era recto, como lo es aún en la Iglesia griega; pero se termina comunmente desde el siglo vi en una pieza horizontal á modo de *T* ó en una bola; desde el siglo x empieza á encorvarse para los Obispos del rito latino (fig. 390); se complica más el cayado conforme se adelanta en la época románica, y toma figuras ó motivos ojivales estando ya en el período

(1) Pertenece á una iglesia de Estella y es obra de las fábricas de Limoges. Las figuras del cayado representan al león vencido ó sujetado por la serpiente, y simbolizan la fuerza, dominada por la prudencia ó virtud del Prelado.

del arte gótico. Los hay de madera, de hierro (fig. 377) ó de cobre esmaltado (fig. 378), de plata, de marfil, etc. Son escasos los modelos que se hallan de dichas épocas anteriores al siglo xvi; los del Renacimiento no son difíciles de distinguir, por su traza ó sus adornos propios del estilo.

Báculo cantoral se llama en algunas iglesias el bastón largo de madera con revestimiento de plata, que lleva el Chantre, como recuerdo de su dignidad, la cual en lo antiguo le daba presidencia sobre el cuerpo de cantores; *cetros* se dicen unos bastones semejantes á los dichos, terminados en púa ó maza, que empuñan los caperos en el coro de nuestras Catedrales en los oficios solemnes, y *bordones* se llaman los cetros que llevan los directores de procesiones. Por lo menos datan del siglo xi los referidos báculos, más cortos y más preciosos entonces que en la actualidad: los cetros y bordones son de la época ojival.

De la *cruz patriarcal* y *cruz pectoral* se ha dicho arriba lo más interesante á nuestro objeto.

El *anillo*, adorno común en la antigüedad para toda clase de personas (véase el capítulo de la Sigilografía), ha sido adoptado como distintivo de la dignidad episcopal desde el siglo vi en Occidente: en los siglos xiii y xiv llegaron á colocarse en todos los dedos á la vez, durante las grandes solemnidades. En aquellas épocas figuraban verdaderas colecciones de anillos preciosos en los inventarios de los Obispos, y todos con su piedra preciosa, que en la actualidad suele ser amatista, esmeralda ó topacio: la primera es más común y más modesta.

Las *banderas* y *gonfalones* ó *estandartes* pueden contarse entre las insignias eclesiásticas, y de ello existen memorias pertenecientes al siglo xii; desde el siglo xvi se hicieron más propias de las cofradías, como está hoy en uso.

303. Libros litúrgicos.—Desde los primeros tiempos

de la Iglesia tuviéronse en grande estima los libros que sirven para las funciones sagradas, llamados por lo mismo *litúrgicos*, y se adornaron con primor; mas cuando los fieles gozaron de libertad, se empleó todo el ingenio de los artistas y lo más precioso de las joyas en adornar por dentro y por fuera los libros en donde se contenía la palabra de Dios, á la cual se la veneraba tanto como al mismo Jesucristo. Prescindiendo de las miniaturas con que más adelante se ilustraron los códices sagrados, estuvo en uso desde la paz de Constantino adornar ricamente las cajas y tapas que contenían dichos volúmenes. Servían para esto placas de marfil con relieves, láminas de plata y de oro con engaste de piedras preciosas y con finas labores de cincel y de repujado (fig. 379).



Fig. 379.—Tapas de plata de un Evangelionario ojival de principios del siglo XVI (Museo Vicense).

En la referida encuadernación de los libros litúrgicos pueden distinguirse cuatro épocas: 1.^a, hasta el siglo XI, en que se hizo uso casi exclusivo del marfil con relieves; 2.^a, durante dicho siglo y hasta fines del siguiente

te, en que el marfil se engasta en fondo ó montura de metal precioso, adornado con pedrería; 3.ª, desde últimos del xii y por todo el siguiente, en que las tapas se cubren por entero con metal precioso y piedras finas; 4.ª, desde el xiv en adelante, en que se emplean indistintamente maderas, metales, pieles y telas.

La enumeración y descripción de los diversos libros litúrgicos, usados en lo antiguo por la Iglesia, será objeto de otro número en el cap. de la Bibliología.

Se citan como objetos antiguos y preciosos en este género unas placas de oro y pedrería conservadas en el Tesoro de Monza (Italia), que pertenecen al siglo vii; un misal con láminas de marfil en sus tapas, que guarda la biblioteca Barberini en Roma y perteneció en el siglo vii á la iglesia de Florencia; una placa de marfil bizantina del siglo xi, que posee el Museo Episcopal de Vich; otras dos tapas de marfil y plata dorada, que guarda la Catedral de Jaca, también del siglo xi; las tapas del Evangelionario de la Catedral de Vich del siglo xvi, y varias otras láminas en los Museos principales: de la época ojival y sobre todo del Renacimiento abundan más estos objetos en nuestras iglesias.

304. Campanas.—Consta la existencia de las campanas en los pueblos antiguos, sobre todo egipcios, hebreos y romanos (1): consta, asimismo, que en el siglo vi (y antes, sin duda) ya las había adoptado la Iglesia para convocar á los fieles, según se dijo arriba (número 142). Aunque han tenido variadas formas, prevalecieron las semiesféricas y elipsoidales en la época romá-

(1) El nombre primitivo de las campanas en la Iglesia fué el latino *tintinábulum*; mas luego prevaleció el de *campana*, por estar en boga en el siglo v ó vi el bronce de Campania (*æs campanum*), según dicen varios Autores. Hübner supone que le dió nombre el servicio que prestaba para reunir á los fieles diseminados en la campiña (*Boletín de la R. Acad. de la Hist.*, t. XXV, pág. 40).

nica (fig. 380); después del siglo XII tomaron formas parecidas á las actuales, y siempre con inscripciones, más ó menos alusivas al objeto á que se destinan (1).



Fig. 380.—Campana románica.

En la época ojival aparecieron los *carrillones*, ó ruedas con campanillas; también se da dicho nombre á un juego de tres ó cuatro campanillas para el altar y que suenan á la vez. La campanilla para hacer señal en diferentes ocasiones en la Misa no es anterior al siglo XV, aunque antes se usaba para el Viático. Son bastante comunes las campanillas con fechas del siglo XVI, muy legibles al

rededor de las mismas (2).

305. Instrumentos músicos.—Á tres grupos se reduce esta clase de instrumentos, los cuales forman parte muy principal del mobiliario eclesiástico, á saber: instrumentos *de viento*, *de percusión* y *de cuerda*. Al 1.º pertenecen las trompetas, flautas y órganos; al 2.º, los timbales, tambores y campanas; al 3.º, las violas, cítaras ó liras, salterio y arpas. Este último grupo se divide en instrumentos *de cuerda pinzada*, *golpeada* y *frotada*. El piano equivale á una arpa horizontal golpeada: el armonio es una derivación del órgano; el mediófono participa todavía más del carácter del mismo.

(1) La mayor campana conocida es la de Troitzkoi, cerca de Moscou, fundida en 1746; pesa 196.464 kilogramos. En España se celebra como de extraordinarias dimensiones la de Toledo, fundida en 1753, y cuyo peso es 17.748 kilogramos.

(2) En la Exposición Eucarística de Milán, año 1895, presentóse un nuevo sistema de campanas de origen inglés, que no deja de ser recomendable en determinadas circunstancias. Consiste en un simple tubo, perfectamente cilíndrico, cuyas proporciones son de 3 centímetros diámetro por 50 de altura: basta el solo golpe externo, dado por un martillo, para que produzca un sonido relativamente fuerte y agradable. Sus constructores, Harrington, Latham y C.ª en Coventry.

De todos ellos, el que ha merecido con justicia llamarse *rey de los instrumentos*, es el órgano, sobre cuyo origen reina grande incertidumbre. Se cree originario de la China, ó según otros, del pueblo hebreo, bien que en una forma rudimentaria; fué conocido y usado por los romanos, y de él hablan Vitruvio y Suetonio. Quedó introducido en las funciones de la Iglesia por el Papa Vitaliano (657-672), y las historias nos hablan de uno que el Emperador Constantino Coprónimo regaló á Pipino *el Breve* en 757 y que se instaló en una iglesia de Compiègne (Francia).

Los órganos pueden ser *portátiles* y *fijos*, según que estén ó nó dispuestos de suyo para ser trasladados; *hidráulicos* ó *neumáticos*, según que el viento se produzca por la tensión ó presión de agua fría ó caliente, ó bien por los fuelles del sistema actualmente en uso. La invención de éstos parece remontarse al siglo iv en Oriente, pues se dibujan en un bajo-relieve del grande Obelisco de Teodosio en Constantinopla; hasta el siglo xii se emplearon los dos sistemas, resultando siempre muy embarazosos, y al llegar el siglo xiii se abandonaron completamente los hidráulicos; generalizóse desde entonces en las iglesias este hermoso instrumento, el cual fué adquiriendo lentamente su perfección, hasta el siglo xvi: en el xiv simplificóse el juego de fuelles, que antes exigía la fuerza de muchos hombres, y se convirtió en cromático el teclado que antes era diafónico; en el xv se construyeron órganos de mayores dimensiones y fijos, continuando los portátiles y pequeños para iglesias menores, y se le añadieron pedales; en el xvi se aumentó el tamaño de los órganos, se les encerró en la caja, según hoy está en uso, y se inventaron los teclados sobrepuestos; en el siglo xix se perfecciona hasta el punto de abrazar un solo órgano la extensión de 10 octavas con 5 teclados: últimamente, con la aplicación de la electricidad á los órganos, se ha conseguido simplificar los sistemas de palancas transmisoras, y dar mayor precisión, amplitud y rapidez á todos los movimientos (1).

(1) *Diccionario técnico de la Música* por D. Felipe PEDRELL, Barcelona, 1894; la obra cit. de M. BORELL, t.º 2.º, pág. 265; la *Historia de la Música*, por SÁNCHEZ GAVAGNACH, Barcelona, 1896.

Fueron notables en la época ojival los *órganos de campanas*, llamados también *carrillones*, los cuales han llegado hasta nuestros días en algunas iglesias. Constan de un armónico sistema de campanas, dispuestas para ser golpeadas por martillos dependientes de un teclado ó de un conjunto de barillas.

306. Cerrajería.—Dignas de mención especial en este grupo son las verjas, las cerraduras y los herrajes de las puertas en las iglesias y capillas. Se conservan algunas desde el siglo XII; en el período románico tienen formas redondeadas los adornos varios que en las rejas se forman; en la época ojival son angulosos; en el siglo XV, erizados de pináculos y con labores flamígeras; en el XVI tienden á la forma plateresca. Los herrajes ó hierros aplicados á los batientes ú 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 llamar á la puerta no carecen de arte por lo común; su forma ordinaria en los períodos ojivales se reduce á una gruesa anilla con figura de cabeza de león ú otra semejante.

307. Objetos decorativos.—Además de los objetos del mobiliario, cuyo fin directo es la utilidad para el servicio del culto, hay algunos otros de carácter puramente decorativo, y de los cuales bastará una simple enumeración para complemento de este capítulo. Los principales son: *tapices*, *doseles*, *alfombras*, *cornucopias* y *floreros*.

Los *tapices* son telas destinadas á cubrir las paredes y las columnas del templo en días solemnes, ó para honrar algún sitio de especial veneración, ó decorar los sitios, etc. Están hechos al telar, y presentan dibujos ó figuras muy variadas, añadiéndose estampaciones de asuntos, generalmente históricos. Otros llevan exquisitos bordados de lana ó seda sobre un fondo de cañamazo, de

modo que no aparezca la tela primitiva (1). Se usaron desde la época visigoda, y constan por documentos de la historia desde principios del siglo v; mas los que ahora se conservan antiguos datan del siglo xv, á lo sumo, salvo rarísimas excepciones. Se celebran algunos de Alemania, hechos en el siglo xii, y el famoso tapiz de Bayeux (Francia), que es del siglo xi, y el no menos interesante de la Catedral de Gerona, del siglo xii, el cual representa escenas de los días de la creación. En nuestras Catedrales se guardan preciosas tapicerías desde los siglos xv y xvi en adelante: son riquísimas las colecciones góticas y del renacimiento que poseen las Catedrales de Burgos, Tarragona, etc., y que ostentan en las mayores solemnidades; pero ninguna supera en España ni en el extranjero á la colección del Palacio Real, que llega á unos dos mil tapices (2).

Se han usado también ricas telas de seda, sobre todo los terciopelos y damascos, para el mismo objeto que los tapices, y se llaman *telas de empaliar*; no son raras los que aun existen desde el siglo xvi. Y con más ó menos riqueza, se usan paños de púlpito, cortinajes, tapetes, etc., desde la época gótica (3).

(1) Se da el nombre de *tapicerta* á la misma pieza del tapiz, considerada por razón de su tejido. Hay tapicerías de *alto lizo* y *bajo lizo*, según la dirección de la trama, y tapicerías *bordadas* y *pintadas*. Se dicen *paños de ras* ó *de Arras* unas tapicerías procedentes de la fábrica flamenca de Arras, que fué la más célebre en el siglo xiv, desde el cual figuran como centros importantísimos de fabricación de semejante artículo las ciudades de Bruselas, Lille y Tournay. De los tejidos, en general, hablamos más adelante.

(2) Por uno solo de la serie «Conquista de Túnez» se ofrecen millón y medio de francos (Boletín de la Academia, t.º 42, pág. 465).

(3) En las épocas románica y ojival, y antes de ellas, usáronse cortinas para aislar el presbiterio del resto de la iglesia en la celebración de los divinos misterios, corriéndolas ó descorriéndolas á sus tiempos: todavía se conserva esta práctica en algunas iglesias. Véase también lo que decimos de los frontales en otros números (págs. 378, 440).

Los doseles para el trono de los Obispos y Reyes constan desde principios de la época ojival, y llevan sus bordados, escudos de armas, franjas de oro y adornos semejantes. También comienzan en la misma época los palios y umbelas para llevar el Santísimo Sacramento.

Las *alfombras* son para el suelo ó pavimento lo que los tapices para los muros, y aunque parecidas á tapices, son más groseras, como es consiguiente: se usan en España desde los primeros siglos de la Reconquista. Entre las antiguas se estiman mucho las de origen arabesco; pero en realidad son de época reciente las que ahora se conservan en iglesias y museos.

Las *cornucopias* son espejos ornamentales, como se dijo en otro lugar (pág. 23), que datan del siglo XVIII, de estilo Luis XV. Los *floreros* artificiales no parecen anteriores al siglo XVI, por lo menos en las formas en que hoy los vemos.

Fuentes.—En la parte histórico-litúrgica, además de las obras citadas en las notas, se han consultado: DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*, París 1879; ROHAULT DE FLEURY, *La Messe: études archéologiques sur ses monuments*, París, 1883-1889; J. F. VAN DER STAPPEN, *Sacra Liturgia*, t.º III, Malinas, 1902; Card. BONA, *Rerum liturgicarum libri duo*, París, 1676; la Revista *Ephemerides Liturgicae*, desde 1887, Roma.—Para lo industrial y artístico, MIQUEL Y BADÍA (D. Francisco), *Industrias artísticas, El Mobiliario, La Casa*, Barcelona, 1879; BORRELL (D. Mariano), su obra cit. (pág. 73); LAOIROX (citada pág. 225); MAURI (L. de) *L'Amatore di maioliche e porcellane*, Milán; y multitud de Monografías relativas al asunto, publicadas en los once tomos del *Mus. Esp. de Antigüedades*, debidas á la pluma de los Sres. Amador de los Ríos (D. José y D. Rodrigo), ASSAS (D. Manuel de), FERNÁNDEZ DURO (D. Cesáreo), FULGOSIO (D. Fernando), JANER (D. Florencio), MADRAZO (D. Pedro de), RADA Y DELGADO, ROSELL Y TORRES (D. Isidoro), VILLA-AMIL Y CASTRO (D. José), entre otros varios.

CAPITULO II

INDUMENTARIA SACRA

308. Extensión del asunto.—Objeto de la *Indumentaria* son los vestidos que el hombre usa para abrigo, decencia y adorno, junto con los accesorios de ellos. No caen, por lo mismo, bajo esta denominación los objetos que se destinan al ornato de las habitaciones, por más que sean tejidos ó bordados y revistan sus paredes: tales objetos, como se ha visto, pertenecen á la sección de *Mobiliario*.

Indumentaria sacra es el estudio de los vestidos con sus accesorios, usados por los Ministros del Señor en el ejercicio del culto. Por extensión, pueden incluirse en este número las ropas ó telas que sirven para revestimiento del altar, ya que en él se personifica el mismo Jesucristo, y más todavía las que inmediatamente envuelven las especies sacramentales.

Á tres puntos cabe reducir cuanto abraza el estudio presente: *origen, materia y forma* de los ornamentos sagrados. Para estudiar la forma se han de recorrer uno por uno los citados ornamentos en especie, los cuales pueden considerarse distribuidos en tres grupos, á saber: ornamentos *diaconales* (incluyendo los de otros ministros inferiores), *sacerdotales y pontificales*, añadiendo, por fin y complemento, los *del altar*, que pertenecen á este ramo. La enumeración de todos ellos irá haciéndose en párrafos sucesivos.

309. Origen de los ornamentos sagrados.—Es doctrina corriente, fundada en los datos que nos ofrecen

las pinturas antiguas y en el silencio de los escritores eclesiásticos primitivos, que hasta el siglo VI no hubo material distinción entre las vestiduras profanas y las que servían para el culto, ya que éstas no eran sino las mismas usuales entre la gente de honesta vida. Cambiando los trajes del pueblo hacia el siglo VI por la mudanza de usos y costumbres, debida á la mezcla de tribus y razas diversas, como efecto de las invasiones de los bárbaros, la Iglesia no quiso abandonar en sus funciones sagradas los trajes antiguos, sino que, añadiéndoles adornos proporcionados, constituyólos en ornamentos propios del culto.

Ya desde el siglo V distinguiáanse los trajes sagrados de los profanos en la preferencia, hasta el exclusivismo, que daba la Iglesia al color blanco, y en otros pormenores: en el siglo VI las distinciones de forma resultaron más visibles; en el IX ya poco faltó para quedar uniformemente fijados los ornamentos en las iglesias de Occidente, aumentándose los colores litúrgicos; desde el siglo XII se van adoptando los que hoy existen, y el Papa Inocencio III fija en el siglo XIII el uso respectivo de estos colores, según las festividades del año.

Hallándose en los trajes antiguos de los romanos el origen de los sagrados ornamentos, muy oportuna será la descripción sumaria de aquéllos, para conocer á fondo la naturaleza y representación de los segundos.

Los trajes romanos exteriores ó visibles eran la *túnica*, el *cingulum*, la *toga*, la *pénula*, la *clámide* y *lacerna*, la *dalmática*, la *stola*.

La *túnica*, semejante al *chiton* de los griegos, era una vestidura estrecha que cubría todo el cuerpo hasta las rodillas, con mangas hasta el codo: se prolongaba más ó menos, según la condición de las personas (figs. 301, 302); si carecía de mangas ó las tenía muy cortas, llamábase *colobium*, y si le faltaba una manga, dejando descubierto el brazo y hombro dere-

cho, se decía *exomis* (fig. 320), siendo propia de pastores y braceros. Tomaba asimismo los nombres de *alba* y *línea*, por el color y tejido de lino, respectivamente, y se llamaba *talaris* por los latinos y *poderis* por los griegos, cuando se prolongaba hasta los pies, lo cual era propio de nobles. Y cuando ésta se hizo común al pueblo, los nobles adornaron sus túnicas con franjas de bordados.

El *cinctum*, *cingulum*, *zona*, *báltheus* era un cinto ó faja con que se ceñía la túnica; á veces llevaba ricos adornos de pedrería, y era señal de distinción en la sociedad culta.

La *toga* consistía en una vestidura holgada y abierta por delante desde el cuello hasta la cintura, pero cerrada en lo demás; la llevaban los senadores y personas ricas sobre la túnica á modo de manto, recogiéndola por el lado derecho y terciándola hacia el hombro izquierdo (fig. 381). Por lo común,



Fig. 381.—Romano con toga.

Fig. 382.—Romana con palla.



Fig. 383.—Augur con pallium y lituo.

era de lana y de color blanco; los aspirantes á cualquier magistratura la llevaban siempre blanca ó *cándida*, y de aquí les vino el nombre de *candidatos*; los magistrados la ostentaban con bandas de púrpura (*praetexta*), y los emperadores, recamada de oro (*picta*) ó toda de púrpura (*toga purpúrea*). Durante el imperio de Domiciano (años 81-86) fué sustituyéndose la toga por la *pénula*, ya de antes conocida.

La *pénula*, se reducía á un manto cerrado y de corte cir-

cular, con un orificio en el centro para pasar la cabeza; si estaba hecha de paño burdo, como fué en un principio, y algo corta, llamábase *pénula viatoria*, y si era de telas preciosas ó con franjas de púrpura, constituía la *pénula noble*, usada, como se ha dicho, desde fines del siglo primero. Llamóse *planeta* en significación de *errante*, porque giraba al rededor del cuerpo sin fijeza. Para hacer uso de los brazos con esta vestidura, era necesario levantarla por los lados hasta los hombros.

La *capa* ó *lacerna* tenía mucha semejanza con las capas actuales, sólo que se cerraba ante el pecho con un corchete ó hebilla (*fibula*); la *clámide* ó *pallium* sujetábase con broche ó fíbula sobre el hombro derecho (fig. 303), y era de corte ó hechura cuadrangular, como formada por dos piezas rectangulares unidas, aunque no siempre de la misma forma.

La *dalmática* venía á ser una túnica ancha, con mangas enteras, adornada con diferentes bandas ó tiras de color y sin cíngulo; traía su origen de la Dalmacia, y se hizo de moda en el siglo II; fué muy usada por los cristianos desde el siglo III, prolongándose hasta los pies en el traje usual.

La *stola* consistía en una especie de túnica larga con ricas bordaduras, que llevaban las mujeres nobles; la *palla*, también de las señoras, correspondía á la toga ó al *pallium* de los hombres (fig. 382).

El *manipulum*, *sudarium* ó *máppula* equivalía á nuestro pañuelo de bolsillo; el *cucullus* era una especie de capucha, que á veces iba junto con la toga, *pénula* ó *lacerna*, para cubrir la cabeza.

Á la vestidura interior se la llamaba en términos generales *indumentum*; á la más exterior, *amictus*. El calzado común era la sandalia (*sólea*), ligada con unas correas (*corrigiæ*), constituyendo así la *cáliga*; el especial ó que cubría más ó menos el pie, decíase *cálceus*, *udon*, *campagus*: éste era pro dio de gente distinguida, y el *coturno* ó calzado alto, de los cómicos.

Entre los adornos fué muy común el *clavus*, que era la banda ó bandas de púrpura ó de otro color, antedichas, las cuales bajaban desde los hombros ó espalda hasta el extremo inferior de las piezas á que se aplicaban, como túnicas, togas, etc. De-

ciáanse *angusticlavi* ó *laticlavi*, según que eran estrechas ó anchas. *Callícula* era un adorno á manera de círculo ó florón, que se aplicaba en diferentes puntos del vestido.

310. Materia de los ornamentos.—El lino, la lana y la seda, dispuestas en tejidos y combinadas frecuentemente con oro, plata (1) y diferentes bordados, constituyen la materia de los ornamentos, aunque en la actual disciplina están excluidas las piezas de lana.

No estará demás una enumeración de los principales tejidos que están ó han estado en uso para ornamentos sagrados. En general, se dice *estofa* cualquier tejido de seda ó lana con labores ó figuras; y si éstas son de personas y animales, se llama *estofa historiada*; *bordado* es toda labor de ornamentación en relieve, que se añade sobre la tela, con auxilio de la aguja, por diferentes procedimientos (2); *brocado* es un tejido de seda,

(1) Aunque á veces se aplican en el tejido la plata y el oro en forma de cintas estrechísimas, lo ordinario es que se usen recubriendo en forma de hilos tenues y arrollados en hélice á otro de seda, al cual dan apariencia de hilo metálico macizo y flexible; también se dispone el hilo de oro ó plata en forma de tubo de hélice, llamado canutillo, muy usado en bordados y flecos de lujo. Por demás está el decir, que se falsean é intencionadamente se imitan dichos metales preciosos en las telas, sustituyéndolos por otros de inferior clase: á estas imitaciones, hechas sin engaño, se las distingue con el nombre de *entrefinos*. Los tejidos de seda suelen adulterarse con algodón ú otras materias textiles, poniéndolas con tal artificio, que á pesar de constituir el cuerpo firme de la tela, no aparecen á la vista, pues las encubre una tenuísima capa de filamentos de seda. Para descubrir estas y otras falsificaciones en los tejidos, basta deshacerlos por una orilla, y observar atentamente los hilos de la urdimbre y de la trama. No tan fácil es distinguir el algodón del lino en muchas telas; el mejor medio consiste en sobarlas un poco y observar la borra que se produce, sabiendo que el algodón es mucho más susceptible de ese deterioro que el lino.

(2) Entre los diferentes bordados que están en uso, hállanse más comunes los siguientes: *al pasado*, en el cual pasan los hilos de la bordadura de una parte á otra sin más elementos; de *punt*

realzado con figuras varias de follaje y animales, hechas con hilos de oro y plata; *tisú* es la tela de seda en la cual entran ramajes y figuras con hilos de oro y plata, pasando el dibujo á través de la tela de una cara á otra, aunque sólo brille por un lado; *espolón* es una tela de seda con flores y ramajes, que no pasan al otro lado sino en los bordes ó contornos de ellas; *lama* se dice la hojita ó laminilla metálica, á modo de larga y estrechísima cinta, que entra en varios tejidos, y también la misma tela así formada y tejida con seda; *brocatel* se denomina una tela que imita al brocado, aunque muy inferior á éste, siendo el fondo de algodón ó de hilo, y de seda los adornos ó recamados; *damasco* es un tejido de seda con ramajes de uniforme color con el fondo; *lampás* se llaman hoy aquellos tejidos de seda cuya urdimbre es de color diferente que el de la trama, resultando flores y ramajes muy vistosos, que se destacan de un fondo que tiene color uniforme y distinto de ellos; *terciopelo* se dice la tela de seda de color uniforme y finamente velluda por un lado; *raso* es la tela de seda brillante y lisa por una cara y uniforme en color y tejido; *tafetán* es una tela de seda, muy delgada y tupida, cuyos hilos están cruzados como en las telas ordinarias; *cedal* es una tela de seda ó lino muy ligera y transparente. La *púrpura* no es un tejido especial, sino cualquier tela de seda ó lana, teñida del color denominado *púrpura*, rojo-vinoso, que se elaboraba con el líquido extraído de unos moluscos. El *guadamecí* ó *guadamacil* es un cuero curtido y con adornos de pintura finos y muy permanentes.

Las estofas y los bordados son propios de todas las épocas en Oriente; en Occidente se extendieron mucho desde la fundación de Constantinopla. Por entonces hallábanse muy en boga los tejidos orientales, cargados de ornamentación fantástica, historiada y á veces religiosa; también eran frecuentes los que llevaban adornos geométricos. La seda se cultivó y elaboró en

de cadeneta y de *punto plano*, por la forma que toma el hilo que pasa; *de canutillo*, por el uso que se hace del canutillo de oro ó plata; *de realce*, por el resalto que tiene el bordado, merced á otros elementos ó piezas que se interponen; *de sobrepuesto* ó *de aplicación*, por hacerse el bordado aparte, cosiéndolo después á la tela.

Europa desde el Imperio de Justiniano (siglo vi), trayendo noticias circunstanciadas de ella unos Misioneros que habían ido á evangelizar la China. A las telas de seda se las conocía con el nombre de *holosérica*, y si llevaban mezcla, *subsérica*, llamándose *chrysoclava*, si la mezcla era de hilos de oro (1).

En la época románica se estimaron mucho los tisúes orientales, y desde el siglo xi los moros cultivaron esta industria en Andalucía y en Sicilia: eran también caprichosamente historiadados ó adornados con figuras de animales fantásticos



Fig. 384.—Estofa de seda con brocado de oro: manufactura siculo-árabiga con influjo persa: siglo XIII.



Fig. 385.—Tisú italiano de influencia morisca, s. XIV; manufactura de Lucca.

(fig. 384). Fueron célebres, entre otros de la época, los paños llamados de *tirace* ó *tiraz* de Sicilia, el de Venecia, el de Lucca

(1) Los bordados de la época románica son sencillos, pasando el hilo de seda encima de los de plata ú oro y debajo de la tela, sin que éstos la atraviesen: se usa la cadeneta para bordar con seda de color. En la época ojival se hallan muchos bordados de *sobrepuerto*, que ya empezaron al fin de la románica, y {continúan los anteriores con mucha finura; bien entrado el Renacimiento, empieza el bordado de gran realce y el de canutillo, del cual se hace en la actualidad muy frecuente uso.

y los de España; éstos, generalmente, moriscos. Los de Venecia tenían el fondo de oro ó plata y los adornos de seda, al revés los de Lucca; ambos empiezan en el siglo xii.

Continuó en la época ojival extendiéndose la fabricación de los tisúes y de otras sedas á diferentes puntos de Italia y España, sobre todo en los siglos xiv y xv; desde este último se usan los brocateles, desde el anterior se generalizan los damascos y terciopelos, y del xiii, los brocados. En los siglos xv y xvi llegó á su colmo la perfección del tisú y del brocado. Los adornos de esta época son de motivos ojivales, los cuales continúan hasta el siglo xvii: los ornamentos sagrados preciosos llevan en sus dibujos y bordados abundante imaginaria, desde fines del siglo xiv (1), la cual ya estaba en uso desde el siglo viii, según consta de documentos pontificios.

311. Ornamentos sagrados diaconales.—Empezando por los ornamentos que usan los diáconos y ministros inferiores, hay que tratar del *amito*, *alba*, *cíngulo*, *manípulo*, *estola* y *dalmática*.

El *amito*, dicho así (*amictus*) porque su destino era cubrir la cabeza y las espaldas del celebrante y de los sagrados ministros, se halla en uso desde el siglo vi; de él nos habla S. Isidoro de Sevilla con el nombre de *anabolabium*. En los antiguos libros litúrgicos se le llamó *amictorium*, *anagolaium* y *anabolagium*, *ephod* y *superhumerales*. Por su forma y posición, parece que se origina del velo con que se cubrían la cabeza las vírgenes; sirvió en lugar de bonete para la celebración de la Misa, por lo menos hasta el siglo x, y aun hoy quedan recuerdos de esta práctica en algunas Ordenes religiosas. En

(1) Gozaron de fama universal hasta mediados del siglo xvi las fábricas españolas de sedería, especialmente las andaluzas. Dicese que hacia el siglo xiii, solamente en Sevilla, funcionaban 16.000 telares, que tenían ocupados á 130.000 obreros; á fines del siglo xvi sólo quedaban allí 15 telares. También eran muy estimados en todas partes los paños de lana y telas de algodón de procedencia española (Diccionario de Serrano, art. *Seda*).

los primeros siglos era de lana este ornamento; pero durante las épocas románica y gótica fué de lino, como ahora, con ricos adornos en los bordes y en su parte visible; desde el siglo XVI van desapareciendo los referidos adornos, quedándose en la forma actual, con más ó menos bordados blancos y encajes en sus orillas.

El *alba* (dicha también *camiso*, *camisia* y *chamisia*, en la Edad Media) tiene desde el principio la forma de *túnica talaris* blanca (fig. 386), siendo generalmente de



Fig. 386.—Miniatura de un pontifical del siglo IX: Biblioteca de la *Minerva* en Roma (1).

lino en todos tiempos, aunque no faltan escritos de la antigüedad que prueban haber sido de lana, de oro, de seda, de color verde, etc., y aunque de lino, llevaba algunas veces en la época románica mezcla de algodón ó lana. Las *albas* lujosas de la Edad Media se adornaban en las orillas y bocamangas (figs. 387, 388) con bordaduras sobrepuestas y recortes de telas preciosas, que se

(1) Como se ve por la figura, los Ordenandos visten *alba* y *cingulo*; á la izquierda está el Obispo ordenante, que les entrega el cáliz y la patena vacíos; á la derecha, el Arcediano que les da el *ámula* y la *salvilla* ó *platillo*; el Obispo viste *casulla* de color con *capuchón* ó *cucullus* (tal vez sea el *amito*) sobre la *dalmática* y *estola*; el Arcediano viste *dalmática* blanca con franjas de tisú como la del Obispo: éste lleva detrás de la cabeza la *mitra* de entonces, y en todos se divisa la *corona* ó *tonsura* muy abierta.

le añadían á modo de franjas postizas (albas *paratas* ó *apparamentatas*, se decían); en el siglo **xvi** se adornaron con algunos bordados de seda en la orla inferior y bocamangas, y en el **xvii** empezaron los encajes ó puntillas que ahora se usan. El alba constituyó desde el siglo **iv** el ornamento propio de los sacerdotes, diáconos, subdiáconos y lectores en la celebración de la Misa.

Del alba se derivan la *sobrepelliz* y el *roquete*, que no son sino albas disminuidas, y no tienen forma constante en los diferentes países en que se usan. La *sobrepelliz* tomó el nombre del latín *superpelliceum*, porque se llevaba sobre los vestidos usuales, que eran de pieles en Inglaterra, donde comenzó á usarse en el siglo **xi**; el *roquete* viene del alemán {*rock* (camisa), y no se halla antes del siglo **xiv**. Encima de la *sobrepelliz* se lleva *muceta* en el coro, la cual es desde la época románica una especie de esclavina con capuchón.

El *cíngulo* es una derivación del *cinctum* romano, y se usó desde el principio en forma de cordón con nudo, ó á manera de faja sujeta con nudo, *fíbula* ó equivalente; se hizo de materias muy variadas y muy ricas durante todas las épocas; pero desde el siglo **xvi** ofrece constantemente la forma de cordón, hecho de lino ó seda, {mezclado á veces con hilos de oro, pendiendo del mismo elegantes borlas. Es propio de todos los ministros que usan alba.

El *manípulo* tuvo al principio el mismo objeto y la misma forma que el *sudarium* romano; en el siglo **vi** empezó á considerarse como ornamento de diáconos; en el **ix** se hizo común á diáconos y sacerdotes, y luego se extendió á los subdiáconos. Su forma era más ó menos cuadrada en los primeros siglos; se tejía de lino y lana, por lo cual se llamó *pannum linóstinum*, y se llevaba en la mano; después tomó la forma prolongada, durante las épocas románica y ojival, y se fijó en el brazo (fig. 387);

entonces se hacía, como ahora, de telas preciosas y se adornaba con riqueza de bordados, etc. En varios documentos de la Edad Media se le llama *fanon* ó *phanon*.

La *estola*, llamada *orarium* en los escritos que hablan de la misma hasta el siglo X, tenía de antiguo la forma de banda, como ahora, y parece que procedió de las franjas que adornaban la *stola* de los romanos. El sobredicho nombre primitivo se deriva de *ora* ú orilla, según varios arqueólogos, fundados en el origen referido, ó bien, de *orare*, según otros, porque se usaba la estola para la oración del sacerdote. El uso de la estola fué privativo de sacerdotes (sin excluir á los Obispos) y diáconos, ya desde el siglo IV; la de aquéllos era preciosa, la de éstos sencilla, y como estaba hecha de lino y lana, se llamó *palla linóstima* (1): los sacerdotes la llevaban cruzada ante el pecho y en cualquier función eclesiástica; los diáconos únicamente durante el Sacrificio, y pendiente del hombro izquierdo (fig. 386). Durante los tiempos románicos y ojivales se adornó la estola con ricos bordados, pendiendo de ella hermosos flecos y pinjantes metálicos, entre los cuales mediaban algunas veces pequeñas campanillas.

La *dalmática* es el ornamento más propio de los levitas ó diáconos desde principios del siglo IV, y por esto se la llamó también *levitonarium*; tenía la forma de las dalmáticas de uso profano con las mangas bastante holgadas (fig. 386) y con sus *clavi* (franjas) y sus *calliculae* en las espaldas y á veces por delante; desde el siglo XI se va estrechando en las mangas y cuerpo, haciéndose en éste algunas aberturas para comodidad (fig. 387); en la época ojival continúan prolongándose las aberturas, llegando al fin hasta el comienzo de las

(1) Véanse en el Breviario Romano las lecciones del segundo nocturno (lec. 5.^a) en la fiesta de S. Silvestre Papa.

mangas, y se le añaden franjas horizontales; en el siglo XVI se abren por completo los lados de la dalmática y de sus mangas (en Roma no están abiertas las mangas), y desde el siglo XVIII toma la actual forma. Las telas más ricas y las franjas de bordados han servido en la Edad Media para la confección de las dalmáticas. El collar de éstas empezó á usarse en el siglo XV.

La *tunicella*, como propia vestidura del subdiácono, data del siglo XI y era semejante á la dalmática, si bien con menos adornos y más corta en sus mangas; desde el siglo XV se han igualado ambas en la forma.

Propia de dichos ministros mayores se considera también la *planeta plicata*, que se lleva en las misas de tiempo de penitencia, en recuerdo del uso antiguo de la casulla que tuvieron ambos ministros.

312. Ornamentos sacerdotales.—Son ornamentos propios del sacerdote la *casulla* y la *capa pluvial*, si bien todos los que pertenecen al diácono le corresponden igualmente ó le han correspondido en algún tiempo. En los primeros siglos llevaba el sacerdote la casulla sobre la dalmática (figs. 388, 389).

La *casulla* ó *planeta* es una derivación de la *pénula* romana, con la cual se identifica en los primeros siglos: se le dió el nombre de *casulla* por asemejarse á una casita, cubriendo al sacerdote, y se le llamó *planeta*, porque gira en derredor de la persona (1). Fué común desde un principio á los sacerdotes y ministros inferiores; pero desde el siglo VIII se hizo exclusiva de los primeros, y aun quedó propia del diácono y subdiácono en ciertas funciones. Era de ricas telas y llevaba los adornos dichos *clavi*, *calliculæ* y otros; la abertura de la cabeza solía ser cuadrada (fig. 388). Careciendo de mangas y de orificios para los brazos, era necesario

(1) S. ISIDORO. *Etymologiarum, sive De Originibus*, lib. XIX, c. 21.

replegarla sobre éstos lateralmente para hacer uso de los mismos (fig. 389), y de aquí procede la costumbre de



Fig. 387.—El Diácono S. Lorenzo: de una tabla del Museo Vicense, siglo xi.



Fig. 388.—San Apolinar: mosaico del siglo vi (1).

levantar el acólito los extremos de la casulla en el momento de la elevación de la Hostia y del Cáliz. Aunque ya en los primeros siglos se llevaba algo más corta por delante, se acentuó esta desigualdad en la época románica, recortándose á la vez por los lados para mayor comodidad (figs. 389, 390, 391), terminando por delante y por detrás, ya en corte de punta, ya redondeada.

Las casullas preciosas llevaban adornos de franjas bordadas, las cuales, principalmente desde el siglo xi, se colocaron en los bordes y en medio, por regla general, subiendo del centro de las espaldas y pecho hasta el hombro otras franjas en ángulo (ibid.); en el siglo xiv desaparecen estos adornos angulares, y en cambio se hace más ancha la franja central y se añade otra horizon-

(1) De la Basilica de S. Apolinar *in classe* en Ravena. Se advierte en la figura el alba con franjas en sus mangas; encima, la dalmática, y sobre ésta, la casulla con el palio. Es notable la forma reducida de la casulla, para ser del siglo vi.

tal, conteniéndose en ellas ricos bordados de imágenes entre motivos arquitectónicos. En el siglo XVI toma la



Fig. 389.—Ordenación de los Presbíteros: miniatura del siglo IX (1).



Fig. 390.—El Obispo Gomelo: miniatura del siglo XII (2).

casulla el tipo actual, si bien con mayor amplitud que ahora, según se ve en algunos cuadros y sarcófagos (fig. 392); esta forma se ha ido haciendo más raquítica en España, al paso que en otras naciones se notan los adornos centrales en forma de ancha cruz en las espaldas y alguna vez por delante.

La *capa pluvial* tiene su origen en la romana *lacerna*, la cual en un principio se confundía con ella, hasta el punto de servir para ornamento sagrado las mismas capas de príncipes ó magnates que éstos donaban á las iglesias. Eran muy lujosas con frecuencia, mayormente en el broche que las cerraba por delante. Hasta el siglo XIV llevaban el apéndice del *cucullus* para la cabeza,

(1) Tomamos la figura del mismo códice antes citado (fig. 386): en ella se advierten á la derecha los Ordenandos, vestidos de alba, estola y casulla con capuchón; á la izquierda está el Obispo ungiendo las manos de ellos, y viste los mismos ornamentos que en la figura citada; detrás, el Secretario ó Arcediano, con dalmática, tiene un rollo de pergamino en sus manos.

(2) Tomado del *Libro de los Testamentos* de la Catedral de Oviedo, siglo XII. El Obispo viste alba, dalmática y casulla, y empuña el báculo.

y entonces fué sustituido por el capillo ó escudo que hoy lleva en la espalda, aunque en un principio fué triangular y reducido: introdujéronse adornos de imaginaria en la misma centuria, y se emplearon en la exornación de las capas todas las habilidades del arte, como ahora,



Fig. 391.—S. Millán: placa de marfil, s. XI (1).



Fig. 392.—S. Felipe Neri: cuadro de Guido Reni, siglo XVII.

sin que falten en todo tiempo variados ejemplares de capas muy sencillas. Llámase *pluvial*, porque se usa de antiguo en las procesiones á lejanos sitios, con peligro de lluvias y demás accidentes atmosféricos. No era exclusivo de los sacerdotes el uso de la capa en los anteriores siglos, sino más bien constituía el ornamento propio de los cantores en las procesiones.

313. Ornamentos episcopales.—Son ornamentos propios del Obispo ó del Arzobispo la *mitra*, el *calzado*, los *guantes*, el *anillo*, el *palio*.

La *mitra*, que en lo antiguo se llamó también *infula*, era en sus principios desde el siglo VI un ornamento de

(1) Relieve de una de las placas de marfil que adornan la urna de las reliquias de S. Millán de la Cogolla en su monasterio.

la cabeza del Obispo, á modo de banda ó diadema, que se sujetaba con cintas (*redimicula*) ó simplemente se arrollaba detrás de la cabeza (figs. 386, 389). Parece que en Oriente empezó á dárselé forma (fig. 393), acaso



Fig. 393.—Mitra de Constantinopla



Fig. 394.—Mitra del siglo XII (1).

tomada de la Persia ó del antiguo Sumo Sacerdote de los hebreos: en el siglo VI el Obispo de Constantinopla, Juan de Capadocia, adoptó una forma de mitra semejante á la actual, con bordados y otros adornos. Se extendió dicha forma á la Iglesia de Occidente, y en el siglo X quedó ya constituida como ahora se usa (2), bien que empezara con poca elevación y á veces tuviera las puntas á los lados en vez de estar de frente (fig. 394); hicieronse más agudas las puntas en el siglo XIII (figura 395), y desde el XV elevóse la mitra considerablemente, por lo menos fuera de España; en nuestra Península es poco notable dicho aumento hasta el siglo XVI, en el cual va desapareciendo la franja vertical ó *títulus* y aun la circular inferior ó *circulus*, que tan ricas de ornamentación se habían ostentado en el periodo ojival. En el siglo XVII se da á todo el conjunto una forma que

(1) De la losa sepulcral del Obispo Guillermo Jordá, en los claustros de la antigua Catedral de Elna (Rosellón), que lleva la fecha de 1186.—BRUTAILS (Juan Augusto), *Notes sobre l' Art religiós en el Roselló*, trad. por J. Massó Torrents, Barcelona, 1901.

(2) *Ephemerides Liturgica*, t.º XV, Roma, 1901, pág. 560.

tiende á ser oval, y una altura desmedida. Las cintas que penden por detrás (fig. 393, A) se han llamado *fanones* y *trascolos*, y se han adornado con mucha elegancia, pendiendo á veces campanillas de oro en sus extremos. Á fines del siglo XI empezó á concederse el uso de la mitra á ciertos Abades, que por esto se dicen mitrados.

La *tiara* es la mitra y corona del Sumo Pontifice; tuvo desde el principio forma cónica, más ó menos, y últimamente resulta semiesférica en el remate; empezó



Fig. 395. —Mitra de S. Olegario: Cat. de Barcelona, siglo XIII.



Fig. 396. —Sandalia de los Obispos de Mondoñedo, siglo XII.

en el siglo VIII, admitiendo luego una corona en el borde inferior; en los principios del siglo XIV recibió segunda corona, y á mediados del mismo empezó á colocarse la tercera, constituyendo así el *triregno* ó *tiara* de tres reinos.

El *palio* ú *homophorion* es un ornamento propio de los Metropolitanos, que á veces se concede á otros Obispos como señal de distinción honorífica; tiene actualmente la forma de una faja circular, de la cual penden por lados opuestos dos tiras rectangulares de igual hechura; es de lana blanca, y en ella se destacan seis crucecitas negras; se lleva rodeando al cuello y dejando pendientes ante el pecho y espalda las piezas adicionales referidas. Su origen es semejante al de

la estola, y data de los primeros siglos, aunque no haya tenido siempre igual forma (fig. 388).

Los *guantes* litúrgicos empiezan en el siglo VII; son de lana y se adornan con bordados de oro, especialmente en la parte que cubre las muñecas, la cual era muy cumplida en la época ojival; en el dorso de la mano solía tener un medallón ó una piedra preciosa.

Las *sandalias* litúrgicas se mencionan como ornamento de Obispos desde el siglo IX, y se adornan en las diferentes épocas según el estilo reinante (fig. 396). Desde el siglo VI constan privilegios á favor del alto clero de Roma y Ravena para llevar especial calzado: éste no era otro que el antiguo *campagus*, del cual ha podido originarse la *sandalia* de los Obispos, más bien que de la antigua *sólea* ó sandalia, á la cual no se parece.

Al principio se confundían las sandalias con las *caligas*; mas luego se distinguieron, quedando al fin reducidas éstas á la forma actual, que es la de *tibialia* ó medias.

Desde épocas remotas (acaso el siglo V) hasta muy dentro del siglo XIV, estuvo en uso el *peine* litúrgico, de marfil generalmente, con puntas por ambos lados, con el cual un presbítero ó un diácono peinaba al Obispo al revestirse de pontifical: todavía se conservan varios de estos peines en iglesias principales y en los museos. Los objetos de esta clase que se han hallado en las Catacumbas, demuestran que debieron estar en uso entre los primitivos fieles como piadosa práctica de significativa ceremonia: son de madera ó hueso y de cortas dimensiones.

El *báculo*, el *pectoral* y el *anillo*, ornamentos del Obispo y accesorios de la indumentaria, se han tratado en otros números anteriores (núms. 298, 302), sin que sea necesario añadir aquí otra cosa respecto de los mismos.

314. Ornamentos de altar.—Fáltanos ver, para complemento de la Indumentaria, lo que podríamos llamar vestiduras de los altares, que se reducen á los *manteles, corporales y frontales*.

Desde los primeros siglos data el uso de los corporales de lino, y según consta por Anastasio el *Bibliotecario* (célebre escritor del siglo ix y bibliotecario del Vaticano) se emplearon antes de lana ó seda, pues hubo de proscribir S. Silvestre todo paño que no fuera de lino para tocar inmediatamente la Hostia santa. Hasta la época ojival eran los corporales de grandes dimensiones, de modo que, extendidos sobre el altar, pudieran servir por un extremo para cubrir el cáliz en vez de la hijuela que ahora se usa y que no es anterior al siglo xi (1). El *purificador* se adoptó al establecerse la práctica de sumir las abluciones (núm. 293) el sacerdote (2). Con frecuencia se adornaban los extremos de los corporales con bordados de oro y seda.

Los mismos corporales servían de manteles en la primera época, según parece; desde el siglo vi siguióse la práctica de cubrir los altares con ricas telas ó tapices, los cuales, en opinión de graves arqueólogos, hacían oficio de manteles. Más adelante, por lo menos desde el siglo x, consta ya la existencia de los manteles de lino, además de los corporales, y desde el siglo xv son tres constantemente dichos manteles, adornándose al estilo de los corporales.

Para mayor pulcritud y ornamento del altar, se cubría éste

(1) P. FRANCISCO STELLA en las *Ephemerides Liturgicæ*, t. I, pág. 282, Roma, 1887, donde se hallará un exacto resumen.

(2) No obstante, se confundían en uno el purificador y la hijuela de los corporales, y sin duda tardaron más de tres siglos á distinguirse. Ni el Papa Inocencio III, ni el Obispo Durando (ambos del siglo XIII) ni aun los autores del siglo XVI mencionan el purificador entre los paños de la Misa, á pesar de hacerse minuciosa descripción de todos en sus obras litúrgicas. En la Iglesia griega empléase hoy una esponja en vez de purificador, uso que debió seguirse en nuestros países antes de la adopción del referido paño. La bolsa de los corporales, en la forma que ahora tiene, data del siglo XVI.

por delante y costados con preciosas telas ó con tablas, que llevan en conjunto el nombre de *pallium* en ciertos documentos, dándose el nombre de *antependium* ó frontal á la parte de frente (núm. 288), costumbre que empezó en los siglos VIII ó IX, como no sirviesen también para lo mismo los tapices antedichos. Durante la época románica hizose el *antependium* de madera ó de metal precioso, cincelado y esmaltado; en la época ojival empleáronse con más frecuencia las telas bordadas para este objeto; desde el siglo XVII son comunes para el mismo fin los bastidores de madera con lienzos pintados ó con guadameciles ó con telas de seda, dispuestos de modo que puedan cambiarse con facilidad según el color del día, costumbre que aun hoy se observa en muchas Iglesias.

Entra en el número de vestiduras propias del altar el *copeum*, que está ordenado por las rúbricas para cubrir el sagrario (fig. 349), y que ha de ser de telas de seda y de color blanco ó del que exigen las rúbricas para el oficio del día. Su origen se halla en las cortinas que pendían de los *baldaquinos* (núm. 288), y el uso de ellos empezó con los sagrarios de la forma actual (núm. 291). En España, no sabemos por qué razones, apenas se ve practicada tan laudable costumbre y prescripción de la Iglesia.

Fuentes.—Las obras de Liturgia citadas en el cap. ant. y otras allí omitidas, como la de BENEDICTO XIV, *De Sacrosancto Missæ Sacrificio*, Madrid, 1791; la del Obispo de Mende, Guillermo DURANDO, *Rationale divinatorum Officiorum*, Venecia, 1577; la traducción de la obra de Durando y copiosas notas sobre la misma, hechas por Mr. Carlos BARTHÉLEMY, París, 1854; las *Lezioni di sacra Liturgia* por el Pbro. Rafael PATRONI, Nápoles, 1889.—En la parte profana, las siguientes: VIS-VERA (Inocenzo), *Antichità greche e romane*, Nápoles, 1839; PUGGARI (D. José), *Monografía histórica e iconografía del traje*, Barcelona; HOTTENROT (Federico), *Historia del traje en la antigüedad y en nuestros días*, trad. del alemán, Barcelona, 1881; Mr. MICHEL, *Recherches sur les étoffes de soie, d'or et d'argent, pendant le Moyen Age*, París, 1884.

315. Tratados que abraza la Parte Literaria.— Vastísimo es, por demás, el horizonte que abraza la Arqueología en su *Parte Literaria*, según puede colegirse de lo apuntado arriba (núms. 4 y 8), y de importancia suma para el fin que persigue la ciencia arqueológica es indudablemente su estudio, pues en ella se ven reflejadas con más precisión que en otra alguna rama de estas ciencias, las costumbres é ideas que han dominado en el mundo, y cuyo conocimiento pertenece á la parte formal de la Arqueología (núm. 1).

Comprende esta última parte de nuestros sencillos ELEMENTOS la Paleografía con las ramas en que se divide y las ciencias que inmediatamente se relacionan con ella; por esto, en capítulos distintos hemos de ver sumariamente lo principal de la *Paleografía*, *Epigrafía*, *Bibliografía*, *Diplomática*, *Sigilografía* y *Numismática*, añadiéndoles la *Heráldica*, por la semejanza que tiene con las últimas, y encabezándolas todas con algunas nociones de *Cronología*, por la necesidad que hay de su conocimiento para la inteligencia de la data que llevan las inscripciones y los diplomas.

CAPITULO I

C R O N O L O G Í A

316. Objeto de este capítulo.—Con mucha propiedad se dice que la Geografía y la Cronología son *los dos ojos* de la Historia: la primera nos describe el *espacio*, y la segunda nos da razón del *tiempo*, en los cuales se han desarrollado los *hechos* de que nos habla la última.

Aunque repetidas veces en la *Segunda Parte* de esta obra se han exigido conocimientos de las referidas ciencias auxiliares de la Arqueología, y se han fijado algunos pormenores de ellas para la cabal inteligencia de lo que se trataba (núms. 99 y sigg.); en llegando al estudio de la Paleografía, y más aún de la Diplomática, se hace del todo necesario algún recuerdo y resumen de las principales nociones de Cronología, las suficientes á lo menos para la interpretación de las datas que llevan escritas los monumentos que deben estudiarse. Tal es el objeto de este capítulo, en el cual, y en gracia de la brevedad, prescindimos de casi todas las nociones técnicas que no sean indispensables al fin que nos proponemos.

317. Definición y divisiones.—Se entiende por *Cronología* (de *cronos*, tiempo, y *logos*, discurso), el tratado del tiempo, ó sea, la ciencia que tiene por objeto determinar el orden y las fechas de los sucesos históricos. Se divide en *teórica*, *histórica* y *práctica*, según que se consideren sus elementos en sí mismos, ó en el uso que de ellos han hecho los diferentes pueblos á través de los siglos, ó se trate de resolver por su medio problemas cronoló-

gicos. Aquí tratamos dichos elementos á la vez por los tres aspectos, con el fin de evitar repeticiones y abreviar el estudio.

318. Elementos cronológicos.—Son elementos cronológicos las divisiones que ordinariamente se hacen del tiempo, las cuales provienen de dos géneros de causas, naturales y artificiales. Causa natural de la división del tiempo en periodos es el movimiento celeste, y artificial, el convenio ó la determinación de los hombres. Los elementos de una y otra clase mas comunes, en especie, son: el *día* con sus divisiones, la *semana*, el *mes*, el *año*, los *ciclos* de años y las *eras*. De éstos son naturales, por lo menos en su fundamento; el día, el mes, el año y varios ciclos.

319. Día.—Se llama *día natural* el tiempo comprendido entre dos pasos consecutivos del sol por un mismo meridiano; *día civil*, el mismo tiempo en cuanto se acomoda al uso de la sociedad humana, y así puede ser *día eclesiástico*, *legal*, *festivo*, *feriado*, etc. Por la manera de computar el día, distinguen los tratadistas el *día babilónico*, el *judaico*, el *egipcio* y el *arábigo* ó *astronómico*: el primero se cuenta de un orto del sol al siguiente; el segundo, de un ocaso á otro; el tercero, de media noche á media noche; el último, de mediodía al siguiente.

Los caldeos, egipcios y griegos dividieron el día en 24 partes iguales, como está hoy en uso; los judíos distinguían la noche en tres vigilias de á cuatro horas, y el día, en cuatro de á tres; los romanos, en cuatro horas la mañana (*vigilia prima*, *tercia*, *sexta*, y *nona*) y otras tantas la tarde (*hora prima*, *tercia*, etc.), á la cual práctica se acomodaron los judíos en tiempo de la dominación romana.

320. Semana.—Es de institución divina, como consta en las sagradas Letras, y no reconoce fundamento astronómico. Sin duda, que debió ser conocida y observada esta división de tiempo desde la dispersión de las gentes, toda vez que su universalidad y antigüedad acreditan una tradición pri-

mitiva. No obstante, los griegos contaban por décadas; los romanos por octavas; los persianos por novenas; los mexicanos por mil décadas. Los nombres que lloran los días de la semana (excepción hecha del domingo, que es cristiano) traen su origen de los indios y corresponden á los astros Sol, Luna, Marte, Mercurio, Júpiter, Venus y Saturno.

321. Mes. Tiene su fundamento en la evolución completa de la Luna. *Mensis secundum nomen ejus est* (Eclli.; III, 8). Pero como 12 lunaciones sinódicas (cada una de 29 días, 12 horas y 44 minutos) no llegan á componer un año solar (le faltan 11 días), fue necesario aumentar el número de días del mes lunar, constituyendo así el mes solar, reforma que se llevó á cabo por Julio César. Y antes de llegar á esta combinación, constaba el mes de 30 días, alternando con otro de 29, método usado por los pueblos orientales y antiguos romanos, y actualmente por los secuaces de Mahoma. Al final de los 12 meses, contados de esta suerte, ó al cabo de tres años, se intercalaban algunos días (mes *embolismal* ó días *epagómenos*) para nivelar el año solar con el lunar, siendo varias en esto las costumbres de los pueblos antiguos.

Los romanos dividían el mes en tres porciones desiguales, empezando por las Kalendas (el 1.º de cada mes), siguiéndolo por las Nonas (el 5 del mes) y terminándolo por los Idus (el día 13); pero en los meses de Marzo, Mayo, Julio y Octubre se retrasan dos días las Nonas y los Idus: esta excepción se fija en la memoria de los escolares con la palabra *Mar-ma-jul-oc*. En tal sistema se nombran los días del mes con relación al periodo próximo siguiente, así: *tertio kalendas Septembris*, significa el tercer día contando hacia atrás desde el 1.º de Septiembre, ambos inclusive, ó sea el 30 de Agosto; la víspera se dice *pridie kalendas ó idus*, etc.

Los nombres de los meses en las lenguas europeas se

derivan de los romanos, quienes los fijaron definitivamente desde la época de Augusto, pues antes de ella (y aun con frecuencia después), julio se llamaba *quintillis*, y agosto, *sextilis*. Los israelitas tomaron de los caldeos sus meses, no se mencionan pues tales nombres en los Libros sagrados anteriores á la cautividad de Babilonia.

322. Año.—El *año natural, solar ó trópico* es el tiempo de la evolución completa del sol en sus relaciones con la tierra: consta de 365 días, 5 horas, 48 minutos, y 46 segundos. El *año lunar* es el conjunto de 12 lunaciones sucesivas, que componen 354 días, 8 horas, 48 minutos y 45 segundos.

Año civil ó usual es el adoptado por los diferentes pueblos ó naciones para los cómputos ordinarios. Las diferencias del año civil en los diversos pueblos, reconocen su origen ó causa en la manera de compaginar los años solares con los lunares, ya que no tienen número de días exacto, ni fácilmente se ajustan con adiciones intercalares fijas. Omitiendo las prácticas observadas en el mundo antiguo, bastará consignar el valor de los años *juliano, gregoriano y mahometano*, por el interés que ofrecen para nuestro objeto.

El año *juliano* trae su origen de Julio César, quien para evitar la confusión que se originaba del método de los años lunares con un mes intercalar cada dos años, seguido hasta entonces en Roma, y ayudado del astrónomo Sosígenes, llegó á fijar la duración del año trópico en 365 días y 6 horas, y determinó que el año civil fuera de 365 días y que se añadiera un día en el mes de Febrero cada cuatro años, constituyendo así el año bisiesto, de 366 días. Comenzó el primer año juliano en 1.º de Enero del 708 de la fundación de Roma, 46 a. J. C.

El año *gregoriano* se dice así por la reforma del *juliano*, debida al Papa Gregorio XIII, en 1582. Con ayuda de eminentes astrónomos, logró determinar exactamente la duración del año trópico, y viendo que le faltaban más de 11 minutos para igualar al de Julio César, resolvió, para obtener la nivelación apetecida entre el año civil y el natural, que dejaran de ser bisiestos los centenarios, ó sea, los años en que terminan los siglos, excepción hecha de uno cada cuatro siglos. En

virtud de esta resolución, se han contado de 365 días los años 1700, 1800, y 1900, que por el decreto juliano debían de ser bisiestos, pero lo será el 2000. Además, se suprimieron diez días al mes de Octubre en el año de la expresada reforma gregoriana, para descontar el exceso de minutos que anualmente se habían acumulado en el año civil desde Julio César.

Como las naciones cismáticas (Rusia, Grecia, Oriente) no aceptaron la reforma de Gregorio XIII, y siguen todavía con el año juliano, llevan su cómputo con 13 días de retraso en la actualidad, respecto del nuestro, y así han de continuar durante los siglos XX y XXI, si no se reforman.

El año *musulmán* ó *mahometano* es un año lunar con meses alternos de 29 y 30 días, formando un total de 354; pero cada dos ó tres años añádese un día al mes último de 29, de modo que en un ciclo de 30 años resultan 11 días añadidos. Como el año musulmán se diferencia del solar en 11 días aproximadamente, por necesidad han de estar en discordancia sus meses con las estaciones del año, y ha de ser difícil y complicada la reducción de fechas de su cómputo al nuestro.

Añadamos una palabra sobre el *año eclesiástico*, dada la importancia que reviste, dejando lo demás para los tratadistas especiales. *Eclesiástico* se llama el mismo año civil en cuanto se acomoda á las festividades de la Iglesia. Empieza en la 1.^a Dominica de Adviento, ó sea en el domingo más próximo al primer día de Diciembre. En la computación de las fiestas movibles principales, sigue la Iglesia el año lunar, y se rigen todas por la situación que debe ocupar el día de Pascua, el cual ha de coincidir con el domingo siguiente al plenilunio de Marzo. Llámase plenilunio de Marzo el que precisamente cae en 21 de dicho mes ó próximamente le sigue. La determinación, por tanto, del domingo de Pascua en un año cualquiera, dependerá del conocimiento de la epacta y de la letra dominical del mismo año, como puede inferirse de lo que decimos en el num. siguiente.

323. Ciclos de años.—Se llama *ciclo* el conjunto y sucesión de años, al fin de los cuales vuelve á empezar alguna evolución ó algún cómputo como de primero. Entre los muchos que han estado en uso en la cronolo-

de los pueblos, deben notarse las *olimpiadas*, la *indicción*, el *ciclo lunar* y el *ciclo solar*, además de los vulgares *lustro* y *siglo*.

Las *olimpiadas* son ciclos de 4 años, instituidos por los griegos para la celebración de juegos públicos en Olimpia. Se cuentan sencillamente los años 1.º, 2.º, 3.º y 4.º de cada olimpiada, las cuales empezaban en el solsticio de Junio.

Indicción es un período de 15 años, establecido por el Emp. Constantino en el año 312, probablemente con ocasión de exigir un tributo. La indicción estuvo muy en uso en las cancellerías reales de la Edad Media, y aun hoy continúa en la del Sumo Pontífice. Se distingue la indicción *romana* de la *griega*: aquella empieza en 1.º de Enero; ésta, en el mes de Septiembre, contándose la griega común ó bizantina desde el 1.º del mes y la imperial desde el 24 del mismo. Para hallar la indicción de un año cualquiera en nuestra Era Cristiana, se añaden tres unidades al número del año en cuestión; se divide la suma por 15, y el residuo expresará la indicción correspondiente: si no quedara residuo, la indicción es el mismo número 15. Así, al año 1904, le corresponde la indicción 2. Ya se ve que semejante cómputo sólo determina al año dentro del ciclo, y no el número de ciclos transcurridos desde la fecha normal ó *proléptica*.

Ciclo lunar es el período de 19 años, al cabo de los cuales vuelve á comenzar la luna sus evoluciones en el mismo día del año solar en que las empezó de primero. Fué inventado este ciclo en 433 a. de J. C., por el ateniense Metón, y de tal modo lo celebraban los griegos, que fijaban con letras de oro en sitio público el número de cada año dentro del ciclo, de donde le viene el nombre de *áureo número*. Para hallarlo en nuestra Era, se añade una unidad al número del año de que se trate; se divide por 19, y el residuo expresa el

áureo número. El número de días que tiene en 1.º de Enero la lunación comenzada antes del mismo, en cualquier año, se llama *epacta*.

Ciclo solar es el periodo de 28 años, al fin de los cuales vuelven los días de la semana á coincidir con los mismos días del mes que en un principio, durante todo el año: equivale al *ciclo de la letra dominical*, cuyo uso se explica por los tratadistas de cómputo eclesiástico. Desde la reforma gregoriana (año 1582), este ciclo no es completo sino al cabo de 400 años.

324. Eras.—Se llama *era* la sucesión de los años á partir de un punto fijo é importante en la historia. Su nombre se deriva, según S. Isidoro, *ab aere reddendo*, de la fecha de la imposición de algún tributo; mas otros quieren derivarlo de las siglas *A-er-A*, tomadas de la frase *Annus erat Augusti*. Dichos puntos fijos pueden ser naturales, como un eclipse ó un terremoto, y artificiales, como un acontecimiento humano de trascendencia. Las eras más importantes que han servido para los cómputos del tiempo, son: la del *mundo* ó creación del hombre, la de las *olimpiadas*, la de la *fundación de Roma*, la de los *fastos consulares*, la *hispánica*, la *cristiana*, la de los *mártires* y la *hégira*, sin hablar aquí de las eras egipcias, asirias, persas, indias, seléucidas, etc.

La *era del mundo* no tiene data fija ó cierta entre los críticos, y llegan á 117 las opiniones diversas que se han admitido como probables, oscilando entre unos 7,000 y 3.600 los años según ellas transcurridos desde la creación del hombre hasta la venida de J. C. El Martirologio Romano admite 5199 años entre ambas fechas; los cálculos hechos sobre la Biblia *Vulgata* no revelan más de 4004 años, que es lo comúnmente recibido por los cronólogos.

La *era de las olimpiadas* fué la más admitida en Grecia por los escritores; desde la época de Alejandro Mag-

no; empieza en el año 776 a. de J. C. (según la opinión común), procediendo en adelante por ciclos de cuatro años: cesó de una manera oficial este cómputo en el año 394 de nuestra era, bajo el imperio de Teodosio. El primer año de la Era Cristiana es el 1.º de la olimpiada 195. Para saber el año a. de J. C. que corresponde á una fecha olímpica, se multiplica por cuatro el número de la olimpiada completa precedente, se añaden al producto los años de la olimpiada corriente, y el total se resta de 776 (1); la resta determina el año que se busca.

La *fundación de Roma* sirvió á los romanos como base del cómputo (*ab urbe condita*), fijándola en el tercer año de la olimpiada VI, según Varrón (correspondiente al 753 a. J. C.), ó en el siguiente, según los *Mármoles capitolinos*.

La era ó cómputo de los *fastos consulares* empieza en el año 245 de la fundación de Roma, en el cual se instituyeron dos cónsules, que se mudaban anualmente y daban nombre al año: terminó este cómputo á mediados del siglo VI d. J. C., bien que algunos tratadistas lo prolongan hasta fines del VII. Para reconocer por ellos alguna fecha, hay que recurrir á las tablas ó listas de consulados que traen los cronólogos (2), relacionadas con el año de Roma y con las olimpiadas.

La *era hispánica* reconoce su origen, según los historiadores, en la pacificación completa de España bajo el dominio de Augusto y en el tributo impuesto por el mismo; data del año 38 a. J. C., y por ella se han contado las fechas en multitud de lápidas y escritos de la Península, hasta el siglo XIV. Para reducir los años de esta era á la vulgar, basta quitarles el número 38.

(1) Así, por ejemplo, el año 2 de la olimpiada 100 es el 378 antes de J. C., porque $99 \times 4 = 396$; y $396 + 2 = 398$; y $776 - 398 = 378$.

(2) Cesar CANTÚ, *Historia Universal*, tomo XI, pág. 66, Barcelona, 1891.

La *Era vulgar ó cristiana* parte de la venida de Jesucristo al mundo: comenzó á usarse en Italia á mediados del siglo VI, introducida por el monje Dionisio *el Exiguo*, el cual sentó como base que el año del Nacimiento del Salvador coincidía con el 754 de la fundación de Roma. En Francia se introdujo esta cuenta en la época de Carlomagno, y en España desde el siglo XII, si bien no se hizo exclusiva ni general hasta el siglo XIV. Hoy se llama *vulgar*, por ser común en los pueblos cristianos.

Posteriores investigaciones de los críticos han descubierto el error de fechas en que incurrió Dionisio *el Exiguo*, y se considera cierto que el año de la Natividad de Jesucristo coincidió con el 747 ó el 748 de Roma, seis ó siete años antes de la era vulgar ó cristiana.

La *era de los Mártires ó de Diocleciano* comienza en 284 d. J. C., primer año del imperio de este gran perseguidor de la Iglesia, que locamente se gloriaba de haber llegado á borrar el nombre cristiano de la tierra.

La *hégira* (voz árabe que significa *huida*) es la era mahometana, cuyo principio está en el 16 de Julio del año 622 de J. C., en conmemoración de la fuga de Mahoma desde Meca á Medina, verificada en la noche del anterior día. Para reducir los años de la hégira á los nuestros, no basta añadirles el número 622, pues la diferencia de su año lunar respecto del solar importa muchas complicaciones que hacen la reducción harto difícil. Por lo mismo, hay que atenerse á las tablas calculadas al efecto por los cronólogos (1) para obtener con exactitud la fecha; pero si únicamente se desea con bastante aproximación (con error de un año, á lo sumo), el método se reduce á multiplicar el año de la

(1) V. *España Sagrada*, por el P. FLOREZ, t.º 2.º; *Tratado de Numismática árabe-española* por D. FRANCISCO CODERA, página 284, Madrid, 1879. En menor escala, el *Manual de Cronología y Cómputo*, por D. LIBORIO AZPIAZU, pág. 83, Vitoria, 1904.

hégira por el núm. 0'97, y á sumar el producto con 622. Al contrario, para reducir los años de nuestra era á los de la hégira, se resta de aquéllos el núm. 621, se divide el resto por 33, y el cociente se suma con dicho resto (1).

Por último, ha servido como punto de partida en cuestiones de cómputo el comienzo del reinado de varios Monarcas y Obispos, como aun hoy sirven los años del Pontificado de los Papas, etc., según se manifiesta en Epigrafía y Diplomática.

325. Monumentos cronológicos.—Son los monumentos cronológicos las verdaderas fuentes históricas de la Cronología, toda vez que señalan con precisión los puntos de partida y la sucesión de años de las eras. Además de las observaciones astronómicas, son fuentes generales de la Cronología las Sagradas Escrituras, las Historias clásicas, las Crónicas eclesiásticas, y las inscripciones epigráficas y numismáticas. Entre las Historias clásicas, prescindiendo de los catálogos de egipcias dinastías por Maneton y de los Monarcas asirios por Beroso (núm. 99), deben contarse principalmente los *Cánones* de Eratóstenes (siglo III a. J. C.) y de Tolomeo (su *Almagestum*, siglo II de J. C.) con series de Monarcas y Magistrados antiguos; también, las historias de Herodoto y Tucídidea (siglos IV y V a. J. C.), de Tito Livio, Plinio, Estrabón (siglo I d. J. C.), etc. Entre las eclesiásticas, el *Cronicón de Eusebio de Cesarea* (siglo IV), que encierra catálogos de Reyes y Jefes de Estado caldeos, asirios, medos, etc. Entre las inscripciones cronológicas sobresalen los *Mármoles de Paros*, descubiertos en 1627 (hoy en la Universidad de Oxford), que abrazan cronologías de Reyes y Arcontes atenienses, desde tiempos remotos hasta el 355 a. J. C.; los *Mármoles capitolinos*, descubiertos en Roma en los siglos XVI y XIX (hoy en el Capitolio), que comprenden series de Cónsules romanos desde el año 261 de Roma hasta el 776, con algunos intervalos, y fechas de acontecimientos notables; la *Necrópolis judaica de Crimea*,

(1) Por ejemplo: el año 1810 corresponde al 1225 de la hégira, porque $1810 - 621 = 1189$, y $1189 : 33 = 36$, y $1189 + 36 = 1225$. El año 1025 de la h. equivale al 1616 de J. C., y al 1904. el 1322 h.

que lleva inscripciones de fechas, tales como los años de la creación y de las cautividades asiria, babilónica y romana del pueblo israelítico. Hay otras varias procedentes de Asiria, como la *Tableta de sincronismos* ó ladrillo asirio con inscripciones (hoy en el Museo Británico) del siglo x a. J. C., que contiene preciosos datos históricos de los cuatro siglos anteriores, y otras de Egipto, como la *Tabla de Abydos* (en relieve sobre piedra) y el *Canon real de Turín* (en papiro), ambas con genealogías de los Reyes de Egipto, etc.

* **Fuentes.**—Las obras de CÉSAR CANTÚ, CODERA, AZPIAZU y P. FLÓREZ, que se citan en las notas, con la *Clave Historial* del último. Además, VALLEMONT (P. L. L.), Pbro., *Gli Elementi della Storia; della Cronologia, del Blasone*, etc., Venecia, 1714; la célebre de varios AA. titulada *Art de verifier les dates des faits historiques*, 2.^a edic., Paris 1849. Asimismo, PETAUVIO, *Rationarium temporum y De doctrina temporum*, Venecia, 1758; ARMELLINI (obra cit., pág. 177), y otras, entre las cuales, principalmente para el cómputo eclesiástico, las obras litúrgicas cit. en el cap. ant., sobre todo la de PATRONI, t. 1.^o. Para la cronología oriental (pág. 120) hemos consultado: RAWLINSON (Jorge), *The Five Great Monarchies of the Ancien Eastern Wold*, Londres, 1865; LEPSIUS, *Koenigsbuch der alten Aegypter*, Berlín, 1858; PINCHES, *List of Babyloniam kings*, Londres, 1884, y otros.

CAPITULO II

PALEOGRAFÍA GENERAL

326. Definición y división de la Paleografía.—La *Paleografía* (del griego *palaia*, antigua, y *graphe*, escritura) es el estudio de la escritura antigua, ó la ciencia que tiene por objeto conocer y descifrar los escritos de anteriores épocas. Puede ser *general* y *especial*; la primera se ocupa en toda clase de escritos; la segunda se limita á los propios de cada una de las ciencias estrechamente relacionadas con la Paleografía y que forman parte de la Arqueología literaria; así, se dividirá en Paleografía *epigráfica*, *diplomática*, *bibliográfica* y *numismática*, según que estudie, respectivamente, las inscripciones lapidarias (y otras semejantes) ó la escritura de los diplomas ó la de los códices ó las inscripciones monetarias (1).

Ciencias estrechamente relacionadas con la Paleografía, y hasta cierto punto subordinadas á la misma, son, por lo dicho, la *Epigrafía*, la *Bibliología*, la *Diplomática* y la *Numismática*; las cuales no se limitan á estudiar los caracteres de la escritura de sus objetos materiales, sino que examinan la autenticidad, el estilo

(1) Es bastante común fundar la distinción entre Paleografía y Epigrafía en la materia escriptoria tan sólo, que emplea cada una, y no es raro confundir la *Paleografía* con la *Diplomática*. Por lo dicho en este número y en los que encabezan los siguientes capítulos, no será difícil apreciar la verdadera diferencia.—V. *Manual de Paleografía diplomática española*, por D. Jesús Muñoz y Rivero, Madrid, 1889, pág. 7.

y formulismo propio del escrito, á una con las demás circunstancias que lo distinguen.

En este capítulo consideramos la Paleografía en sus líneas generales, compendiando simultáneamente y en gracia de la brevedad todo lo relativo á las especiales ramas antedichas, pero limitando el estudio á los elementos gráficos, sin cuidarnos por ahora del formulismo, estilo y demás pormenores de los monumentos literarios.

Hay que distinguir los elementos materiales ó *materia escriptoria*, de los formales ó *elementos gráficos*. Estos pueden ser de dos clases, *principales* y *accesorios*. En el primer grupo entran los *ideogramas* y *alfabetos*; en el segundo, los *signos ortográficos* y las *abreviaturas*. De todo ello hemos de ver en los números sucesivos lo más saliente que nos ofrece la historia de la escritura, fijando la consideración principalmente en los alfabetos más importantes, en especial de la Nación española, con la brevedad que un compendio exige.

327. Materia escriptoria.—Antes de considerar lo formal de la escritura antigua, que son las letras y signos, importa ver en términos generales su elemento material, que puede reducirse á tres géneros: *láminas* ó superficies, *plumas* ó punzones y *tintas*.

Al primer género pertenece lo que podríamos llamar elemento pasivo de la escritura, el cual se presenta muy variado en todas las épocas. Los materiales bajo este concepto más comunes son: la piedra, que ha servido constantemente desde que se inventó la escritura; el barro cocido, elemento de primera importancia entre los caldeos y asirios; los metales y especialmente el bronce, que tuvieron su famosa época entre los griegos y romanos; la madera encerada ó blanqueada, muy en uso también, por griegos y latinos; el papiro, formado por tiras sutilísimas (*philyræ*) del tallo de un arbusto palustre llamado *papyrus*, pegadas y prensadas, que

formó el grande elemento escriturario de Egipto, y cuyo uso continuó en Europa hasta el siglo XI; el lienzo, usado á menudo por los egipcios, mayormente en las inscripciones sobre las momias; el pergamino (1), llamado también *membrana* (S. Pablo, II *ad Timot.*, IV, 13), conocido ya por los asirios, hebreos y griegos, de grande importancia en la Edad Media; la vitela, especie de pergamino más delicado, hecho de piel de ternera (*vitella*); el papel (de pasta de lino, cáñamo ó algodón), que data en Europa desde el siglo IX, y cuyo uso fué extendiéndose por todas partes desde mitad del siglo XIII (2). Al pergamino y al códice hecho de este material, raspado ó borrado y nuevamente escrito, se le llama *palimpsestus* ó palimpsesto, la cual práctica se usó en tiempos antiguos y más desde el siglo VII, y con harta frecuencia en los siglos XI, XII y XIII, cuando decayó el papiro y no se había extendido el uso del papel y andaba escaso el pergamino.

Hoy se restauran los palimpsestos, haciendo desaparecer la escritura sobrepuesta y revelando la que desapareció, lo cual ha servido para descubrir antiguas obras desconocidas. La restauración se verificaba en otro tiempo sometiendo el pergamino á la acción de la tintura de agallas; pero en la actualidad se logra ventajosa-

(1) Se llama así por suponerse invención de Eunomenes II ó de Átalo, reyes de Pérgamo (siglo II a. J. C.); pero [no debe ser sino que en la época de estos monarcas se perfeccionaría en su ciudad la invención, ya de antiguo conocida.

(2) Su origen es chino; pero desde principios del siglo VIII lo fabricaron los árabes en Oriente (en Samarcanda) y de allí lo trajeron á España. Aunque ya en el siglo IX se conocía, no consta que se fabricara en esta Nación antes del siglo XII, y sábese que el primer centro fabril estuvo en Játiva: en el mismo siglo y en el siguiente se extendió la fabricación y el uso del papel á las demás naciones europeas; pero los más antiguos documentos que hoy se conservan escritos en papel son de principios del siglo XIV.

V. Correcciones, pág. X

mente con el sulfidrato de amoniaco (tintura de Jaubert) ú otros reactivos.

Al género de *instrumentos para escribir* ó elementos activos, pertenecen: para grabar en seco, los cinceles, buriles y estilos; para escribir con tinta, la caña y la pluma. Se dió el nombre de *estilo (stylus)* á un punzón de marfil ó hueso, con el cual se escribía rayando en tablitas enceradas; tenía una cabeza ó una cucharita por un extremo, para borrar lo escrito cuando conviniere: si el *stylus* es de metal, llámase *graphium*. Desde tiempos remotos usaban los egipcios la pluma de oca para la escritura con tinta negra sobre los papiros, aunque en Europa no se conoció apenas sino después del siglo vi; lo más común fué servirse de una especie de caña (*calamus*), la cual á menudo era metálica, semejante á nuestras plumas de acero prolongadas.

Las *tintas* de uso más común en los pueblos antiguos se reducen á la negra, compuesta de negro de humo ó negro animal y goma; la roja, formada con minio, bermellón ó púrpura; las de oro y plata, que se hacían con polvos de estos metales. Desde el siglo xii se usa la tinta clásica de infusión de agallas y sulfato de hierro (caparrosa verde); desde el siglo xi empleóse el oro en láminas sutilísimas para las letras ornamentales y otras decoraciones en los códices de lujo. El lápiz data del siglo xi y se hace común en el xiii.

328. *Escritura y sus géneros.*—Se llama *escritura* la manifestación del pensamiento por medio de signos y figuras convencionales, que se trazan ó fijan sobre una superficie. Divídese en *ideográfica* y *fonográfica* ó *fonética*, según que los referidos signos representen inmediatamente ideas, ó bien sean representación de sonidos, los cuales formen la palabra, que es á su vez la expresión oral de la idea. La primera se subdivide en *figurativa* y *simbólica*, según que las ideas se representen por

ALFABETOS ANTIGUOS

	FENICIO	IBERICO	GEROGLIFICO
A	Ⲁ	ⲁ	Ⲁ
B	Ⲃ	ⲃ	Ⲃ
C	Ⲅ	ⲅ	Ⲅ
D	Ⲇ	ⲇ	Ⲇ
E	Ⲉ	ⲉ	Ⲉ
F	Ⲋ	ⲋ	Ⲋ
G	Ⲍ	ⲍ	Ⲍ
H	Ⲏ	ⲏ	Ⲏ
I	Ⲑ	ⲑ	Ⲑ
K	Ⲓ	ⲓ	Ⲓ
L	Ⲕ	ⲕ	Ⲕ
M	Ⲗ	Ⲍ	Ⲗ
N	Ⲙ	ⲍ	Ⲙ
O	Ⲛ	Ⲏ	Ⲛ
P	Ⲝ	ⲏ	Ⲝ
Q	Ⲟ	Ⲑ	Ⲟ
R	Ⲡ	ⲑ	Ⲡ
S	Ⲣ	Ⲓ	Ⲣ
Ss	ⲣ	ⲓ	ⲣ
T	Ⲥ	Ⲕ	Ⲥ
Th	Ⲧ	ⲕ	Ⲧ
Tz	Ⲩ	Ⲍ	Ⲩ
V	Ⲫ	ⲍ	Ⲫ
Y	Ⲭ	Ⲏ	Ⲭ
Z	Ⲯ	ⲏ	Ⲯ

Fig. 397.—Alfabetos fenicio y egipcio-geroglífico, de Mr. Manuel de ROUGE (*Origine égyptienne de l'alphabet phenicien*, París, 1874), y alfabeto ibérico de D. Antonio DELGADO (en su obra de Numismática, 1871): consultada también la obra *The Alphabet*, de Isaac TAYLOR, Londres, 1883.

A'	Ⲁ
A	ⲁ
A	Ⲃ
I	ⲃ
U	Ⲅ
Ü	ⲅ
F	Ⲇ
B	ⲇ
P	Ⲉ
K	ⲉ
K'	Ⲋ
T	ⲋ
T'	Ⲍ
Ts	ⲍ
M	Ⲏ
N	ⲏ
R	Ⲑ
R, L	ⲑ
S	Ⲓ
Sch	ⲓ
X	Ⲕ
H	ⲕ
H'	Ⲍ

Fig. 398.—Alfabeto egipcio-geroglífico, tomado de la *Gramática Copto-Jeroglífica* de Francisco ROSSI (Turín, 1878).

	ULTERIOR	CITERIOR
A	Ⲁ	Ⲁ
B, P, G	Ⲃ	Ⲃ
C, G, G	Ⲅ	Ⲅ
D, E, V	Ⲇ	Ⲇ
E, F	Ⲉ	Ⲉ
Z, H	Ⲋ	Ⲋ
Th	Ⲍ	Ⲍ
I	Ⲏ	Ⲏ
K	Ⲑ	Ⲑ
L	Ⲓ	Ⲓ
M	Ⲕ	Ⲕ
N	Ⲗ	Ⲗ
O	Ⲙ	Ⲙ
S	Ⲛ	Ⲛ
Q	Ⲝ	Ⲝ
R	Ⲟ	Ⲟ
Ss	Ⲡ	Ⲡ
T	Ⲣ	Ⲣ
	Ⲥ	Ⲥ
	Ⲧ	Ⲧ
	Ⲩ	Ⲩ
	Ⲫ	Ⲫ
	Ⲭ	Ⲭ
	Ⲯ	Ⲯ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	Ⲷ
	Ⲹ	Ⲹ
	Ⲻ	Ⲻ
	Ⲽ	Ⲽ
	Ⲿ	Ⲿ
	Ⲱ	Ⲱ
	Ⲳ	Ⲳ
	Ⲵ	Ⲵ
	Ⲷ	

imágenes y figuras de los objetos ideados, ó bien por símbolos y signos naturales ó convencionales (núm. 269). La escritura fonética se divide á su vez en *alfabética* y *silábica*: en la primera, los caracteres ó signos representan aisladamente vocales ó consonantes, y en la segunda cada uno de dichos signos representa una sílaba ó una palabra (1).

Fácilmente se comprende, que el alfabetismo debe ser lo más perfecto entre los géneros de escritura, pues con él bastan muy pocos signos ó letras para formar innumerables palabras, que resultan de la combinación de aquéllas. Por el contrario, la escritura figurativa sería embarazosa é imposible, si hubiera de constituir un sistema completo, pues no todo es susceptible de ser representado con figuras.

La escritura simbólica, y también la combinación de caracteres figurativos, simbólicos y fonéticos, dan por resultado el *jeroglífico*.

(1) Dividen los filólogos en tres grupos las *lenguas habladas*, á saber: *monosilábicas*, *aglutinantes* é *inflexivas* ó *por flexión*. En las primeras (como las de China) son monosílabos todas las palabras, y no se sujetan á inflexión alguna; las segundas (como el vascuence y las lenguas turánicas, malayas y de Guinea) constan de varios elementos, y modifican gramaticalmente las palabras, adicionando á la radical otras radicales por yuxta-posición, sólo al final de la misma; las terceras (propias de casi todos los pueblos de la raza blanca) modifican sus palabras con prefijos y desinencias, que forman una sola voz con la radical modificada. Las inflexivas se dividen comúnmente en *semiticas* y *arias* ó *arianas*, incluyendo en las primeras á las caldaicas, asirias, hebreas, fenicias y arábigas, y en las segundas (dichas también indo-europeas), á las ándicas ó de la India, iránicas ó persas, célticas, helénicas, itálicas y neolatinas, védicas (eslavas) y teutónicas; todas las cuales se dividen en otras especies. La lengua egipcia, aunque guarde estrecha analogía con las semíticas, se incluye por varios filólogos en otro grupo inflexivo, llamado *camítico*, en el cual entra asimismo el primitivo lenguaje babilónico ó *accadiano*.—MAX MÜLLER, *Lectures on the science of language*, Nueva York, 1875.

Con los mencionados géneros de escritura se relacionan estrechamente la *taquigrafía*, la *braquigrafía* y la *criptografía*, de las cuales importa consignar la noción más somera.

La escritura taquigráfica ó la *taquigrafía* (de *takys*, pronto), cuyo objeto es conseguir en la escritura la rapidez del lenguaje hablado, consiste en un sistema de trazos y signos que representan letras, sílabas y palabras, participando del carácter silábico y alfabético antedichos. Conociase en Roma desde la época de Cicerón, según Plutarco.

Análoga es la *braquigrafía* (de *brakys*, corto), ó arte de escribir por medio de abreviaturas, las cuales son representaciones compendiosas de palabras. Dichas representaciones pueden hacerse por medio de letras ó de signos: en el primer caso se llaman *siglas* aquellas abreviaturas que constan de la letra inicial de la palabra representada, y cuando á la inicial acompaña otra letra de aquélla, se dicen *siglas compuestas*; pero si la abreviación se hace por medio de varias letras, por *contracción* ó por *suspensión* de la palabra (sincopa y apócope) y con signos añadidos (como son puntos, rayitas y pequeñas letras encima ó debajo ó al fin de una letra ó palabra), se tiene la *abreviatura propiamente dicha* (1). Hay abreviaturas simbólicas (como son las de Química); otras, de solo signos y trazos (como la taquigrafía), y exclusivas de ciertas artes, como las de la Música, etc.

Otra forma de escritura es la *criptografía* (de *kryptos*, oculto) ó arte de escribir enigmáticamente con ciertos procedi-

(1) Es antiquísimo el uso de las abreviaturas, pues consta en inscripciones fenicias, griegas y romanas. Fueron aumentando en el pueblo romano de tal modo, que el Emp. Justiniano con público edicto hubo de prohibir el abuso. Lo mismo sucedió en la Edad Media: en España se prohibieron para documentos legales por la Ley 7.^a, tit. 19, part. 8.^a de *las Partidas*, aunque varias se hallan autorizadas por la misma Academia de la Lengua.

mientos convencionales y secretos: se llama también *esteganografía* y *poligrafía*. El uso de la correspondencia secreta y cifrada es muy antiguo y múltiple en sus procedimientos, motivado por la necesidad de comunicarse reservadamente en las guerras. La clave de la escritura cifrada es el alfabeto convenido: puede formarse con letras, números y signos arbitrarios. Clave sencilla es la que sólo emplea un alfabeto, y doble la que lo tiene distinto para cada palabra: se emplean también letras y palabras *nulas*, sin valor alguno, con objeto de confundir ó desorientar al que no esté iniciado en el secreto, y en este caso suele aplicarse al escrito un cartón (llamado *tropa*) con orificios y recortes, de suerte que sólo permita leer los caracteres útiles, cubriendo los *nulos*.

Entre los procedimientos criptográficos de la antigüedad son notables el de Julio César y el *escitalo* de los lacedemonios. Consistía el primero en sustituir una letra del alfabeto común por otra; así, la 3.^a en vez de la 1.^a, la 4.^a en lugar de la 2.^a, etc., y además, en variar el procedimiento de la sustitución, según las personas á quienes se dirigía el escrito. Llámanse *escitalos* unos rodillos de madera de igual diámetro, al rededor de los cuales se arrollaba en hélice una larga y estrecha tira de papel, sobre la cual, así arrollada, se escribía de un modo ordinario. Para leer el escrito, una vez desplegada la tira, es indispensable arrollarla de nuevo en un cilindro idéntico al primero.

329. Ideogramas y alfabetos.—*Ideograma* es toda figura y signo de los empleados en la escritura ideográfica, y *alfabeto*, el conjunto de los signos ó caracteres que expresan distintos sonidos simples de voz articulada, propios de un idioma cualquiera.

El sistema ideográfico es el más antiguo en la escritura, si hemos de dar fe á los monumentos explorados hasta el presente (1): la simplificación de dicho sistema.

(1) No obstante, se afirma por varios arqueólogos contemporáneos la existencia de caracteres *alfabetiformes* prehistóricos, hallados en objetos de cerámica egipcia, anteriores á la 1.^a dinastía,

y la introducción gradual de caracteres que representasen las palabras ó nombres dados á las cosas, condujeron al *silabismo* y *alfabetismo*, según podrá inferirse de lo que luego explicamos (núms. 330, 331). En el sistema fonético existen á menudo caracteres *homófonos* (de igual sonido, á pesar de su trazo distinto) y caracteres *polifonos* (de sonidos diferentes, á pesar de su trazo idéntico), los cuales dificultan no poco el estudio y la investigación é interpretación de las antiguas escrituras.

No se puede fijar con certeza el punto donde se inventó y del cual partió el primer sistema ideográfico ó alfabético, y es doctrina corriente que, si bien guardan semejanza de procedimiento las escrituras antiguas, no han podido reducirse á un solo tipo común hasta la fecha. Lenormant reconoce cinco orígenes ó tipos: 1.º, los jeroglíficos egipcios; 2.º, la escritura china; 3.º, la *cuneiforme*; 4.º, los jeroglíficos mejicanos; 5.º, la escritura de los *Códices Mayas* del Yucatán: todos, ideográficos en un principio, llegan después hasta la evolución fonética.

Siendo imposible en la presente obra el estudio individual de los alfabetos más principales, nos limitamos á presentar facsímiles de las clases de escritura más adecuadas á nuestro

y que siguieron en uso hasta las dinastías XII y XVIII, por lo menos, los cuales tienen semejanza estrecha con los primitivos de Caria y de España y lo mismo con los de Lybia y los *tifnagh*, que todavía usan en la escritura los nómadas *tuaregs*.—V. los artículos de Mr. J. CAPART en la Revista *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, t. 17, año 1903, págs. 470 y sig.

Son también dignos de notarse los caracteres *alfabetiformes* de las *Cuevas escritas* de Fuencaliente y las inscripciones de Batanera, etc. (V. la obra del Sr. Góngora, cit. en la pág. 117), lo mismo que los signos prehistóricos de Alvão en Portugal y de los dólmenes de Tras-os-Montes (V. *Antiquidades monumentaes do Algarve*, 1851, t.º IV, pág. 298; ítem, la Revista *Portugalia*, t.º 1.º, pág. 738 y sig., artículos de D. Ricardo SERRA, Oporto, 1903).

plan y de ellas podrán inferirse los alfabetos correspondientes; además de reproducir íntegros el jeroglífico de Egipto, el fenicio y el ibérico, por el especial interés que ofrecen.

El más principal es el primero de los enumerados: de él se originó la escritura hierática egipcia (núm. 330), y de ésta, según Rougé y Lenormant, procede el alfabeto fenicio, del cual nacen las escrituras semíticas é indo-europeas por seis ramas: la hebrea primitiva, la aramea, la central, la occidental, la septentrional y la indo-homerita. De la 1.^a se deriva la hebreo-samaritana; de la 2.^a, el hebreo cuadrado y el rabínico, el sabeo y el árabe, entre otros; de la 3.^a, el griego, etrusco y latino; de la 4.^a, el ibérico y sus afines en España; de la 5.^a, el rúnico; de la 6.^a, el alfabeto del Yemen y sus derivados himarítico, ario y devanagari de la India (1).

330. Escritura egipcia.—Tres diferentes clases de escritura se hallan en los monumentos egipcios, atendido el rasgo ó trazo de la misma: *jeroglífica*, *hierática* ó sacerdotal y *demótica* ó vulgar (fig. 400): la primera se compone de figuras que inmediatamente representan objetos de la naturaleza y del arte, de las cuales unas son fonéticas (fig. 401) y otras ideográficas (fig. 402); la segunda es una especie de taquigrafía de la primera, y la última, un extracto y simplificación de la precedente. La jeroglífica se usaba en monumentos arquitectónicos, desde las primeras dinastías al siglo III d. J. C., sin variación de formas; escribíase á los principios en series ó columnas, de arriba abajo, empezando por la derecha; después, horizontalmente, á partir del mismo lado, y raras veces en sentido opuesto; la hierática (*magrada*) se llamó así por haberse empleado en los Ritualces y libros sagrados de los egipcios, y se escribía también de derecha á izquierda, lo mismo que la demótica; la cual

(1) Mr. LENORMANT (Francisco), *Essai sur la propagation de l' alphabet phenicien*, Paris, 1872, y su obra *Histoire ancienne de l' Orient*, Paris, 1881, t.º 1.º.

servía para los demás documentos comunes, y data del siglo VII a. J. C.: cayeron en olvido las tres formas (algo antes la jeroglífica) en la época del Emperador Teodosio, al adoptarse en definitiva el alfabeto *copto* (coptos se dicen los cristianos de Egipto), formado del griego con mezcla de 6 caracteres demóticos; pero conserván-

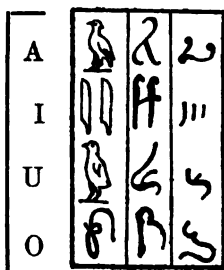


Fig. 400.—Muestra de escrituras egipcias (1).

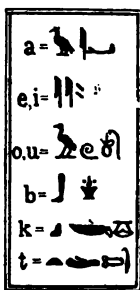


Fig. 401.—Jeroglíficos fonéticos.



Fig. 402.—Jeroglíficos ideográficos (2).

dose, no obstante, el lenguaje primitivo, que aun se habla con leves modificaciones por corto número de habitantes en el moderno Egipto.

Partiendo de este fundamento, que por cierta intuición supuso el célebre Champollión el Joven (Francisco), al estudiar la famosa *Piedra de Roseta* y el *Obelisco de File* (3), precedido

(1) La 1.^a columna es jeroglífica; la 2.^a, hierática; la 3.^a, demótica: sacadas de la Gramática de Rosi, arriba citada.

(2) La explicación de este grabado es como sigue: 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.

(3) La *Piedra de Roseta* es una piedra monumental egipcia, que se encontró en Roseta por los franceses en 1799 y que luego cayó con dicha ciudad en manos de los ingleses, quienes guardan el monumento en el Museo Británico. Contiene un decreto de los sacerdotes de Isis en honor de Tolomeo V, y lleva la fecha del año 196 a J. C.: está escrita en tres caracteres de letra, jeroglífico,

en sus investigaciones y seguido luego por otros sabios, logró dar la clave para descifrar las escrituras del antiguo Egipto (1), que por 15 siglos habían permanecido mudas ante los curiosos que se limitaban á contemplarlas. Porque observó, estudiando los nombres propios escritos en la referida piedra, que muchas de las figuras esculpidas en los jeroglíficos representan las letras iniciales respectivas de los nombres que tienen los objetos figurados. Así, el águila representa una *A*, porque empieza por *A* el nombre *ahom*, que en copto y en egipcio antiguo significa águila: la misma vocal (con aspiración suave) representase por una hoja de caña, que en egipcio se dice *ake*. La figura de una lechuza equivale á *M*, porque así empieza la palabra *muladsch* (lechuza): de la misma suerte, un león (*labo*) representa la *L*, y una plantación de papiro (*schné*) equivale á *Sch*, y una cuerda trenzada (*hage*) vale tanto como *H*, que es una aspiración media entre *A*' y *Ā* (fig. 398). Las otras letras *K*' y *T*' aspiradas valen como *G* y *D*.

El número de figuras empleadas en la escritura jeroglífica pasa de 3.000 contando sus variantes (2), y de ellas unas son alfabéticas, otras silábicas y otras figurativas ó ideográficas, mezclándose todas en la escritura monumental. Es digno de notarse que los nombres de Reyes y ciudades van encerrados dentro de un rectángulo con las esquinas redondeadas, que se llama *cartucho* ó *cartela* (fig. 403), el cual tiene los bordes dentados cuando se trata de representar ciudades ó reinos (fig. 282), como indicando sus fortificaciones.

demótico y griego: por este último (que no es sino traducción de los anteriores) se lograron descifrar los otros. El citado *Obelisco de File* se halló en la isla de File (en medio del Nilo), y lleva en caracteres jeroglíficos y griegos varias noticias de Tolomeo Evergetes y Cleopatra. Posteriormente se ha estudiado por Lepsius y Mariette otro monumento más importante, conocido con el nombre del *Decreto de Canopo*, escrito en jeroglífico, demótico y griego. De esta suerte se han logrado fijar los alfabetos egipcios y leer los monumentos de los antiguos Faraones y Tolomeos.

(1) CHAMPOLLIÓN, *Grammaire égyptienne*, Paris, 1836-1841.

(2) BRUGSCH, *Grammaire hiéroglyphique à l'usage des étudiants*, Leipzig, 1872.

Como prueba de esta combinación ó mezcla de signos de diversas especies, vayan los ejemplos de las figs. 282 y 403. En la primera son alfabéticos los 8 primeros caracteres (fácilmente legibles con auxilio del alfabeto, fig. 398), y figurativo

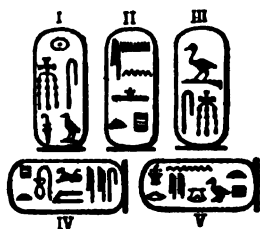


Fig. 403. — Cartelas reales egipcias (1).

el último, que significa *pais montuoso*, como lo era el reino de Judá.

En la fig. 403, la cartela n.º 4 es alfabética en todos sus signos, *Ptolomis*, y son mixtas las demás cartelas. Así, la primera se encabeza con el signo silábico *Ra* (el sol); sigue otro ídem, *mes*; á continuación, otro alfabético *s*, otro figurativo ó ideográfico de *suten* (rey), terminando en el ideograma de *se* (hijo): total,

Rames(e)s suten-se, (*Ramsés, hijo del Rey*). Es de advertir que los egipcios no escribían la letra *e*, aunque la pronunciaban; por esto hay que suplirla. En la cartela segunda es silábico el signo segundo, que significa *men* (estabilidad); el cuarto es ideofonográfico, *hotep* (ocaso, el sol poniéndose en el horizonte), y con los dos últimos se compone *t(e)p*, que significa *superior ó cabeza*; total, con los otros dos signos alfabéticos, *Amen-en-hotep-tep* (*Amenenotep, cabeza, el rey Amenenotep*). La cartela n.º 3 empieza por la figura del ibis, ave sagrada que simboliza al dios *Thot ó Thut*, y junto con los otros signos ya conocidos en la primera cartela, se lee *Thutsmes* (el rey llamado Tutmosis por los griegos). La última cartela tiene como signo ideográfico el ave palmípeda, que es señal de femenino y vale *t*; además, con los dos últimos signos se compone *t(e)p* como en la segunda cartela, é interpretando los otros alfabéticos y supliendo la *e* vocal, resulta *B(e)r(e)nik-t-t(e)p* (*Berenice, reina*).

331. Escrituras cuneiformes.—Llámase *cuneiforme* (por la forma de cuña con que se presentan los caracte-

(1) Los nombres inscritos en estas cartelas, según el orden numérico, son los de Ramsés, Amenotep, Thutmes, Ptolomeo y Berenice: desde el 1443 al 80 a. J. C.

res) la escritura usada por los caldeos, asirios, medos y persas del mundo antiguo, aunque sea muy diferente su respectivo lenguaje. El principal elemento y casi el único es en realidad el trazo en forma de cuña, tan sencillo y fácil de imprimir en las tablas de arcilla (número 327) y aún en las piedras, y tan complicado en sus variadísimas combinaciones. Atendida la traza de la escritura cuneiforme, se distinguen tres clases de la misma: la *arcaica* (fig. 404, A), la *moderna* (fig. id., B, C,) y la *cursiva* (ib., D): todas son ideográficas y fonético-

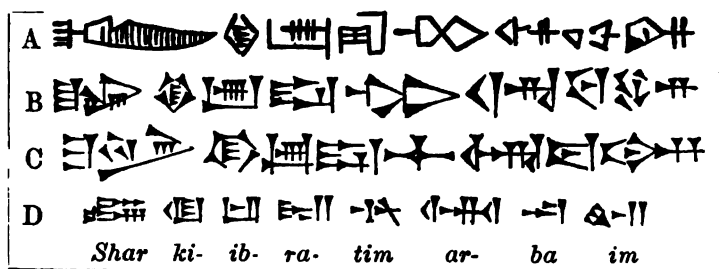


Fig. 404. — Muestras de escritura cuneiforme (1).

silábicas, (contándose en ellas unos 90 signos silábicos ó caracteres simples) y se derivan de otras precedentes,

(1) Contiene repetido en cada línea el título *Shar Kibrátim arba im* (*Rey de las cuatro regiones, ó Rey de toda la Babilonia*) que se halla en varias inscripciones caldeo-asirias. La primera línea está copiada de un vaso de alabastro del rey caldeo Naramsin (siglo XIX a. J. C.); la segunda, de la inscripción cuneiforme fonética más antigua que se conoce y se halla sobre el canal del Rey Hammurabi de Babilonia (hacia el 1550); la tercera se forma con caracteres de la piedra de Rammán-Nirari, rey asirio, hacia el 1310 a. J. C.; la última se compone de tipos iguales á las escrituras de la famosa Biblioteca de Sardanápalo (884 a. J. C.).—HOMMEL, *Storia di Babilonia e dell' Asiria*, edición de Milán, trad. del alemán, 1886, pág. 49, aunque le hemos variado las fechas, en consonancia con la adoptada cronología de RAWLINSON (v. n.º 99), *The five great monarchies*, 3.ª edic., Londres, 1873.

como son la *jeroglífica* y la *hierática*, de las cuales sólo restos y vestigios se conservan.

La forma arcaica es siempre constante, pero la cuneiforme *moderna* ofrece variantes de

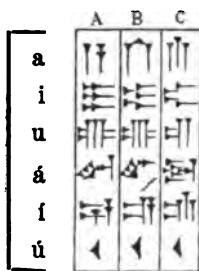


Fig. 405. — Escritura cuneiforme *moderna cursiva* (1).

consideración en las tres ramas en que se divide, *babilónica*, (fig. 405, A) *asiria* (ib. B) y *medo-escita* ó turánica (ib., C): todas se escriben y se leen como las nuestras, de izquierda á derecha. La *arcaica* es de trazo rudo y se encuentra en los monumentos de los primeros Monarcas de Caldea (desde los 21 ó 23 siglos a. J. C.); la escritura *moderna* es más pulcra y sencilla que la anterior y estuvo mayormente en uso desde el siglo X hasta la conquista de Ciro; la *cursiva* es una forma compendiosa de la monumental, y se usaba en escrituras privadas, así como las otras dos inscribíanse en los grandes monumentos asirios, medos y babilónicos.

Fué también cuneiforme y de carácter perfectamente alfabético la *escritura persa*, más sencilla que las anteriores, cuyo uso empezó luego de la conquista de Ciro (siglo VI a. J. C.): con ella se inscribieron las hazafías de Darío I en la roca de *Behistun*, sirviendo de base á los modernos orientalistas para el descubrimiento de las otras escrituras cuneiformes (2).

(1) La primera columna es de escritura babilónica; la 2.^a, asiria; la 3.^a, meda. Aun los mismos caracteres que expresan vocales pueden considerarse como *silábicos*, por ser más bien aspiraciones que vocales determinadas y sencillas.

(2) Fué la *Roca de Behistun* para la escritura cuneiforme lo que la *Piedra de Roseta* para la egipcia. El inglés Rawlinson (Enrique) llevóse en 1835 copia de toda ella, y siguiendo los estudios que sobre la escritura cuneiforme otros habían ensayado, logró distinguir en la roca tres diferentes lenguas, cuyas escrituras eran

Hoy se estudian en el Museo Británico los 20.000 y tantos volúmenes (tablitas ó ladrillos grabados con caracteres cuneiformes) que formaban parte de la Biblioteca de Assurbanipal (Sardanápalo II), hallados en las ruinas del palacio de Senaquerib en Nínive, y se leen no de otra manera que en tiempo de Nabucodonosor estudiarían en sus bibliotecas los jóvenes israelitas de la cautividad (*Danielis*, I, 4), pues la mitad de los referidos libros son gramáticas y silabarios para descifrar los restantes (1). Otras varias han sido las bibliotecas de este género exploradas por los orientalistas, y de sus volúmenes gramaticales han sacado partido no escaso los asiriólogos para la interpretación de la escritura cuneiforme de las mismas tabletas y de los grandes monumentos públicos.

332. Otras escrituras asiáticas.—La escritura china siguió en el transcurso de los siglos un proceso muy semejante al de la caldeo-asiria. Figurativa y simbólica en sus principios, fué modificándose sucesivamente con la simplificación de sus trazos, los cuales, sin dejar de ser ideogramas, tienen actualmente un tipo del todo convencional y caligráfico. Únicamente en los nombres propios se emplean los signos aislados con valor exclusivamente fonético.

Aunque la escritura china sea todavía una combinación de caracteres ideográficos y fonéticos, la japonesa que de ella procede ha llegado al fonetismo completo, de carácter silábico, lo mismo que su lengua.

traducción una de otra, á saber, la persa, la asiria y la media. Como de la primera había dado la clave el alemán Grotefend, que fué el primero en estudiarla á principios del siglo XIX, por medio de ella y á fuerza de comparaciones y perfeccionamientos de la misma, llegaron á descubrir y descifrar las otras, con los trabajos de muchos orientalistas.—OPPERT (Julio), *Grammaire assirienne*, París, 1868; MÉNANT, *Le syllabaire assirien*, París, 1869.

(1) LENORMANT, *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient*, París, 1869, t. II, pág. 168; MÉNANT, *La Bibliothèque de palais de Ninive*, París, 1880.



Fig.—406.
Muestra de
alfabeto
persepoli-
tano.

En el pueblo *heteo* ó *hittita* hubo un género de escritura figurativo y simbólico, á juzgar por los monumentos hallados en Karkemis á orillas del Eufrates, acaso estrechamente relacionado con el primitivo jeroglífico caldeo, y que no ha logrado interpretarse con seguridad de acierto. Heteos igualmente se dicen otras inscripciones jeroglíficas, mezcladas con signos *alfabetiformes*, que parecen de tipo fenicio: hallanse en Cilicia y en Ibriz de Licaonia (Asia occidental) y necesitan ser más estudiadas para que se juzguen bien comprendidas.

Las *escrituras de la India* han corrido en la estimación de los sabios la misma suerte que su arquitectura (núm. 104) y su etnología. No hace muchos años que se aceptaban como indias en su origen la raza, lengua y cultura de Europa, concediendo al pueblo indo una antigüedad que está muy lejos de poseer y que justamente hoy se le niega. Y no solo esto, sino que las relaciones de semejanza, existentes por un lado, ú otro entre los europeos é indios, más bien se deben á ingerencias de los primeros en los segundos que viceversa.¹

El lenguaje y escrituras de la India conócense con los nombres de *prakito* ó vulgar y *sánskrito* ó sagrado: esta última forma, que ha gozado de más celebridad por suponérsela influyente sobremanera en los idiomas europeos, es la lengua y escritura que usan en los *libros sagrados* los Brahmanes (sacerdotes de Brahma), y cuya formación se atribuye hoy al 1.º ó 2.º siglo de nuestra Era, sin que haya correspondido jamás á lengua alguna viva del dominio público. Su alfabeto, que se llama *devanagari* (escritura de los dioses), consta de 38 letras, racionalmente clasificadas y distribuidas en vocales, semivocales, consonantes, y éstas en guturales, linguales, etc.; la forma de cada una consiste en trazos rectos y curvos pendientes de una raya horizontal de trazo firme.

Consérvanse además en la India inscripciones monumentales en rocas y columnas, escritas en *prakito* y en otros caracteres que hoy se toman como preliminares del *sánskrito*: datan del siglo III a. J. C. (1).

(1) SENTENACH (D. Narciso), *La lengua y la literatura sánscritas*, Córdoba, 1898.

Entre las escrituras asiáticas debe incluirse la *fenicia*, de la cual tratamos en otro número por el interés que ofrece.

333. Escrituras americanas.—De la América *precolombina* se conocen dos tipos diferentes de escritura, aun cuando no fueron ellos los únicos que estuvieron en uso, llamados *azteca* ó *mejicano* y *maya* ó *yucateco* (del Yucatán); á éste se agrega el *quiché-maya* ó del Centro América: ambos se componen de elementos figurativos, simbólicos y fonéticos; pero se ignora cómo se hacía la combinación de los mismos, y no se ha dado aún con la clave para descifrarlos por completo, especialmente los del segundo tipo.

Los monumentos literarios de una y otra son los códices (núm. 357) y los relieves epigráficos. De éstos son célebres entre los aztecas las figuras del *Calendario mejicano*, y entre los mayas, los jeroglíficos de varios monumentos arquitectónicos (fig. 289, hacia el centro). La escritura maya se dice *katúnica* y *calculiforme* por la forma redondeada de sus caracteres; la de sus códices se denomina también *hierática*, por ser como una abreviación ó simplificación de la jeroglífica que está en las piedras, y por usarse en los libros sagrados de aquella gente. Existe un alfabeto de dicha escritura hierática, arreglado por un Obispo de Yucatán, Fray Diego de Landa, á principios del siglo *xvi*, del cual se guarda una copia en la R. Academia de la Historia; pero es creíble que no fuera el verdadero alfabeto *maya*, sino un medio para enseñar á los indígenas nuestra lengua: de todos modos, es muy deficiente (1).

334. Escrituras fenicia, griega é ibérica.—Punto muy debatido entre los filólogos y paleógrafos es en la actualidad el origen y la importancia del alfabeto fenicio. Teníase por inconcusa su filiación egipcia, desde que Mr. de Rougé y Lenormant (obras cit. arriba) lo afirmaron, á pesar de que los nombres de sus letras no

(1) SENTENACH, *América precolombina*, pág. 87.—Véase la obra *Ensayo sobre la interpretación de la escritura hierática de la América Central*, por Mr. León de ROSNY, trad. por Rada y Delgado, Madrid, 1881.

se acomodan en manera alguna á los que debieron tener las egipcias (1), y á pesar de la poca semejanza que media entre los caracteres de una y otra escritura. El orientalista Maspero concluye por afirmar que es unánime la opinión de los sabios en atribuir á los fenicios la formación del primer alfabeto propiamente dicho, y que de éste se derivan los griegos, latinos y otros (2). Pero las últimas investigaciones arqueológicas realizadas en Knossos de Creta (Candia) y en otras islas y costas del mar Egeo por eruditos egiptólogos (3), demuestran la existencia de una escritura *pre-fenicia* con caracteres alfabéticos, los cuales guardan estrecha semejanza con los *alfabetiformes* prehistóricos y de la primera dinastía egipcia (núms. 329, 332) y que pudieron influir en la formación de la misma escritura fenicia. Estas observaciones, lo mismo que las apuntadas sobre el sánscrito y los vestigios alfabéticos prehistóricos, tienden á emancipar hasta cierto punto la cultura europea de las orientales y egipcias, antes tan ponderadas.

Sea como fuere, son innegables la extensión é importancia del alfabeto fenicio en la antigüedad europea y del extremo occidental del Asia, corriendo parejas con la difusión de ese pueblo mercantil y atrevido (número 103). Su alfabeto puede verse en la fig. 397; sus inscripciones epigráficas, que son numerosas, descúbranse

(1) Así, los nombres *áleph*, *beth*, *ghimel*, *dálet*, que tienen las primeras letras del alfabeto fenicio, lo mismo que las del hebreo, significan respectivamente, *toro*, *casa*, *camello*, *puerta*, y estos objetos no se ven figurados en el alfabeto egipcio, como sucedería si de él procediera el fenicio.

(2) MASPERO, *Histoire ancienne des peuples...*, t. 2.º, pág. 575.

(3) A. J. EVANS, *Primitive pictographs and a pre-phoenician script*, en el «Journal of the Alphabet», Londres, 1899, t. 1.º, página 70; Mr. PETRIE, *Naqada, Royal Tombs, I*, etc., Londres, 1890; y las Revistas arriba citadas.

principalmente en Chipre, siendo la antigua *Citium* (hoy *Larcaná*) su más abundosa fuente (1). Carecía de vocales el alfabeto (lo mismo que el hebreo primitivo), no siendo sino aspiraciones (*spiritus asper*, *spiritus lenis*) las letras que pasan como vocales y que se omitían con harta frecuencia en la escritura. Atribúyese á los fenicios la aplicación del alfabeto á la numeración en esta forma: A—1; E—5; I—10; N—50; P—100, etc.

Estrechamente unido con el alfabeto fenicio está el *griego arcaico*, del cual se conocen dos formas, la oriental ó jónica y la occidental ó calcídica, bastante parecidas: sus caracteres difieren poco de los fenicios, y se observa en muchos de ellos identidad en la forma, aunque invertidos en la dirección de la escritura: prueba manifiesta de que los fenicios, como todos los semitas, escribían de derecha á izquierda, al revés de los griegos y de nosotros. Del griego antiguo se dice, no obstante, que en un principio se escribía á partir de la derecha como el fenicio; pero que luego se admitió la dirección opuesta para el renglón siguiente de la página, alternando así las direcciones conforme se iba escribiendo, lo cual se dice *escritura bustrofedona* (de surcos de arado); después se adoptó definitivamente la que hoy se usa.

A fines del siglo v a. J. C. unificáronse los diferentes alfabetos griegos, y se adoptó el moderno de 24 letras, que aun está en uso para la impresión de obras clásicas en Grecia. El trazado de la escritura, que en los primeros siglos era mayúsculo, modificóse en los manuscritos hacia el siglo III a. J. C., añadiéndose las formas *uncial* y *cursiva* (pues no son anteriores á dicho siglo los ejemplares que se han hallado, escritos en papiró, y que están en los grandes Museos de Europa): la primera se

(1) DE VOÜË (Mr. le Compte). *Melanges d' Archéologie Orientale*, París, 1868; PERROT Y CHIFFEZ, *Histoire de l' art...*, tomo III.

distingue por lo sueltos y redondeados que se trazan sus caracteres, y la segunda por lo rasgueados y unidos; y aunque en sus comienzos apenas se diferenciaban, fueron separándose cada vez más, según el carácter dicho. Las letras *minúsculas* griegas no aparecieron hasta el siglo. VI d. J. C.: su trazado es más regular y redondo que el anterior cursivo (1).

El *alfabeto ibérico* se supone originado del fenicio y griego primitivo, y realmente ofrece grandes analogías con uno y otro (fig. 397): se encuentra usado en multitud de piezas numismáticas autónomas de la Península Ibérica, lo mismo que en varias inscripciones epigráficas; pero no se han descubierto códices ó manuscritos: cesó en los primeros años de nuestra Era, y se ignora á punto fijo su lengua. Divídese en *ulterior* ó *turdetano*, y *citerior* ó ibérico propiamente dicho (fig. 399), correspondientes á la España Ulterior y Citerior de los romanos: el primero se escribe á la manera fenicia, de derecha á izquierda; el segundo, en sentido contrario, aunque hay indicios de haberse conformado en sus orígenes con la anterior práctica. Como puede verse en la citada figura, existen caracteres silábicos en el alfabeto ibérico citerior, que más bien son y deben llamarse ligaciones de letras: además de las consignadas, se hallan otras muchas de interpretación dudosa.

Otros pormenores de la escritura ibérica y el descubrimiento de su alfabeto en la segunda mitad del siglo XIX, tendrán su lugar más propio en los capítulos de Epigrafía y Numismática (2), lo mismo que lo relativo á inscripciones fenicias y griegas en la Península.

(1) THOMPSON, *Paleografía greca e latina*, trad. del inglés por José Fumagalli, Milán, 1899.

(2) Ha dicho hasta el presente la última palabra sobre la escritura ibérica el ilustre alemán Emilio HÜBNER en su *Monumenta linguae ibericæ*, Berlín, 1893, donde puede verse resumido. depu-

Con el alfabeto fenicio se relaciona también otra escritura usada en algunas localidades meridionales de España, al mismo tiempo que dominaba el ibérico y el fenicio, escritura que se conoce con el nombre de *libio-fenice* y que únicamente se ha descubierto en las monedas, sin que se halle perfectamente conocida.

335. **Paleografía romana.**—El etrusco y el latino son los alfabetos que más descollaron en la Italia antigua, sin contar el griego, usado en las numerosas colonias helénicas allí establecidas. Aun están por descifrar las inscripciones etruscas, bien que su alfabeto se tenga por una derivación del griego arcaico, del cual no difiere gran cosa.

El *alfabeto latino* primitivo encuentra su origen inmediato en el fenicio, aunque no faltan paleógrafos que lo hacen derivar del griego antiguo, con la supresión, adición y modificación de algunas pocas letras. Fué perfeccionándose paulatinamente hasta llegar al siglo de Augusto: en sus principios se escribía siempre con caracteres de forma capital ó mayúscula, tanto en lápidas como en manuscritos; desde el primer siglo de nuestra Era adóptanse otras dos formas, llamadas *capital rústica* y *cursiva*, á las cuales se añadieron otras dos, la *uncial* y la *semi-uncial*, desde el siglo IV. Total, cinco variedades de escritura romana.

La *capital cuadrada* es aquella cuyos trazos horizontales forman con los verticales ángulo recto: se halla tratada con perfección en la época de Augusto, hasta fines del II siglo de J. C., y en este período suelen tener

rado y perfeccionado cuanto se ha escrito sobre la materia. Son asimismo dignos de mucha consideración los artículos que respecto del asunto se han publicado en el *Boletín de la R. Academia de la Historia*, debidos al doctísimo P. Fidel FITA, á una con su obra *Restos de la declinación céltica y celtibérica en algunas lápidas españolas*, Madrid, 1878, y otros varios.

las letras más notables una altura igual ó poco mayor que su anchura (fig. 407); desde la época de Septimio-



Fig. 407.—Inscripción capital cuadrada, de la época de Augusto (Barcelona) (1).

Severo (193 d. J. C.), se encorvan los trazos y se pierde la elegancia, y en los siglos IV y V hácese disformes, aunque no faltan ejemplos en contrario. La *capital rústica* no se dice tal porque se forme de groseros trazos, sino por estar escrita con mayor libertad, tener bastante más prolongadas sus líneas verticales que las horizontales, y hallarse éstas respecto de aquéllas en posición más ó menos oblicua y obtusa (fig. 427). Una y otra se usaban en los comienzos de capítulos y en los frontispicios de los libros, cuando en éstos se introdujeron las otras formas para el texto.

La *uncial*, dicha así porque en sus principios tenía una pulgada de altura (la dozaba parte del pie, como la *uncia* respecto de la libra), se adoptó en los manuscritos para facilitar y abreviar el trabajo de los amanuenses: distínguese por sus trazos redondeados (figura-

(1) Hallada en las ruinas de las antiguas murallas de Barcelona, y se conserva en el Mus. Arqueol. de la ciudad. Léase: C(ajus) COELIVS ATISIF(ilius), II VIR(Duunvir) QVIN(quennalis), MUR(es), TURRES, PORTAS FAC(iendum) COER(avit).—P FIRA, *Boletín Acad. Hist.*, t. 42, pág. 482.

410), mayormente en las letras A, D, E, G, H, M, Q, T, V, que resultan las más alteradas.

La *semi-uncial* se caracteriza por ser menor y más ligada que la uncial; equivale á la que varios paleógrafos denominan *minúscula*, de la cual, no obstante, la semi-uncial es precursora: empleóse en anotaciones marginales y en glosas de los manuscritos unciales. La *minúscula* propiamente dicha empezó en el siglo VI (1).

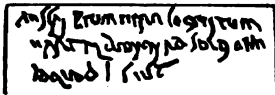


Fig. 408.—Cursiva romana, siglo II (2).

La *cursiva*, usada para notas y documentos de menor importancia, es más irregular que todas, y ofrece variados caracteres, según los lugares y tiempos (fig. 408). Los *es-*

grafitos (*graffiti*) ó inscripciones rayadas en muros y tejas, etc., están en letra cursiva, por lo común, ó imitan descuidadamente la capital lapidaria.

Los más antiguos ejemplares de escritura romana que se conocen, remóntanse al siglo VI de la fundación de Roma, aunque los hubo de más remota fecha: la forma capital rústica aparece por vez primera en algunos papiros hallados en las ruinas de Herculano, que deben ser del siglo I los más recientes; la escritura uncial se encuentra en varios manuscritos del siglo IV (entre ellos el palimpsesto de la obra de Cicerón *De República*, en la Bibliot. Vaticana), y la cursiva, en las tablas enceradas descubiertas en Pompei, año 1875, así como en los *esgrafitos* murales. La uncial dejó de ser común en el siglo VIII, y la capital en el VII; pero ambas continúan alguna que otra vez en códices de la época carolingia, y sigue en adelante la capital degenerada, usándose en lápidas y en títulos de obras y de capítulos.

(1) THOMPSON, obra cit., págs 71 y 74.

(2) *Tableta de Transilvania*, año 167. Léase: *Descriptum et recognitum—erat Alb(urno) Majori ad statione—id quod i(n)fra s(c)riptum est.*—Véase: «Corpus Inscript. Latin.», t.º III, lámina II, Berlin, 1873.

En España no se conservan de la época romana documentos escritos, fuera de las inscripciones lapidarias con letra capital, cuadrada ó rústica (núm. 348): hay, además, algunas inscripciones cursivas en objetos de cerámica.

336. Escrituras nacionales.—Extendida la escritura romana con todas sus variedades á las naciones sometidas al imperio de la Capital del mundo, y adoptada por ellas (aunque en Inglaterra é Irlanda no fué admitida sino con ciertas restricciones), hubo de modificarse cuando por efecto de la invasión de los bárbaros y caída del Imperio de Occidente, se emanciparon las Provincias. Origináronse de aquéllas las variedades de escritura conocidas con el nombre de *nacionales*, fundadas sobre la base de la romana cursiva con cierta mezcla de uncial degenerada, que resultaron bien distintas y constituidas á principios del siglo VIII.

Son las siguientes, como principales: la *longobárdica* (figura 409), usada en Italia, y que tuvo su época gloriosa en los

Subdiaconi patenam³ et calicem³
cum pollice dexteræ fac cruce[m]

Fig. 409.—Caracteres longobárdicos, siglo IX (1).

monasterios de Monte-Casino y en otros del siglo IX, terminando en el siglo XIII; la *merovingia* ó del imperio Franco, minúscula prolongada y difícil, que se usó en Francia desde el siglo VII hasta últimos del VIII, bien que siguiera reformada durante los siglos IX y X, perdiendo terreno; la *franco-longo-*

(1) Rúbricas del código romano que se cita en las figs. 386 y 389, alusivas á lo representado en ellas. Léase: «Subdiáconi patenam et calicem....», en la primera; en la segunda, que se refiere á la otra figura, dice: «Cum póllice dexteræ fa(cit) cruce[m]».

barda, mezcla de las anteriores y más uniforme que la *merovingia*, usada también por los franceses; la *anglo-sajona*, de Inglaterra, hasta mediados del siglo xi; la *visigótica*, de España, desde principios del siglo viii (aunque tuvo sus precedentes de formación en el siglo vii) hasta el xii; la *carlovingia*, que fué un renacimiento de la uncial y minúscula romanas, debido á Carlomagno (desde el 789), siendo su principal centro la Abadía de S. Martín de Tours, bajo el monje Alcuino (796-804); se adoptó gradualmente en Francia hasta llegar al exclusivismo desde el siglo x, y se extendió por toda la Europa occidental en el xi, sirviendo después de base para la escritura llamada *gótica* ó *escolástica* de los s. xiii, xiv y xv.

Dejando el estudio de las variaciones paleográficas ocurridas en las otras naciones, y sin hablar del alfabeto *rúnico* de la Escandinavia (siglo iv), ni del *ulfilano* (del Obispo arriano Ulfilas, que en el siglo iv lo introdujo entre los godos, antes de sus invasiones), que era el mismo griego acomodado á la pronunciación de los godos; ni del *ruso*, que se deriva del griego y quedó constituido en el siglo vii; ni de otros más extraños á nuestra lengua; pasemos al examen de la escritura española hasta el siglo xviii, en que termina el estudio paleográfico.

Los caracteres de letra que han dominado en España durante los mencionados siglos, se reducen á los conocidos con el nombre de letra *visigoda*, *galicana*, *gótica* y sus derivaciones, *redonda*, *cortesana*, *itálica* y *proce-sal*. En las referidas derivaciones entran las llamadas *letras de privilegios*, *de albalaes* y *alemana*.

337. **Paleografía visigoda.**—Como se ha dicho arriba, la escritura de la época visigótica en España fué de tipo romano con más ó menos alteraciones secundarias (fig. 410); pues aunque los invasores trajeron la escritura ulfilana, no estuvo jamás en uso sino para los arrianos, y quedó abolida al convertirse al catolicismo con Recaredo. Aun en el siglo vii no fueron muy notables las modificaciones sufridas por la cursiva romana, base de las escrituras *nacionales*; mas desde principios del viii siglo, se observa formado el tipo que se llama *visigótico*,

I
 EXPLICIT LIBER V INCIPIIT LIBER VI
 I UT DICISITATUM HORDO SERU ETUR.
 I M P P P GRATI ANUS VALENTINIANUS ET THEODOSI
 US ^{AAA} AD CLEARCUM PRAEFECTUM
 Nihil est tam in iuriosum in conseruandis et custodiendis
 dis gradibus dicitur quam usurpationis ambiguo
 perit enim omnis prerogativa meritorum si absque
 respectu et contemplatione uel qualitate aetiam

Fig. 410. — Facsimil de letras capital y uncial romanas, usadas en manuscritos visigodos, sacado de la obra *Legis Romanae Visigothorum fragmenta ex Codice palimpsesto sanctae Legionensis Ecclesiae*, publicada por la R. Academia de la Historia, Madrid, 1896, pag. 86. — La primera línea es de letra capital degenerada, y lo mismo la *N* marginal; pero las demás son unciales.

Dice así: «Explicit (Codicis Theodosiani) liber V; incipit liber VI. — (Titulus) I. Ut dignitatum hordo seruetur. — Imperatores Gratianus, Valentinianus et Theodosius Augusti, ad Clearcum Praefectum. — Nihil est tam in iuriosum in con-

servandis et custodiendis gradibus dignitatum, quam usurpationis ambitio; perit enim omnis prerogativa meritorum, si absque respectu et contemplatione uel qualitate etiam... — Este códice comprendia fragmentos varios de la Sagrada Escritura y del *Código de Alarico II*, llamado comúnmente *Breviario de Amiano*: escribióse á mediados del siglo VI, y se borró cuatro siglos más tarde para escribir en el pergamino la versión latina de la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea. (Del *Proemium* de la referida obra, compuesto por D. Francisco de Cárdenas y el P. Fidel Fita).

dicho también *toledano* por la regularidad que más adelante alcanzó en Toledo (siglo x).

Se distingue la letra *visigótica* por la tendencia á la forma curva, frecuencia de nexos ó ligaciones, abertura de sus *aes* y tra-

zo especial de su *r* y *t*, muy semejante en esto á la longobárdica

(fig. 411). Continuó empleándose hasta el siglo XII la menciona-

da letra en los códices y documentos cristianos de España, si exceptuamos la región de Cataluña.

Además de la letra minúscula, estuvieron en uso la uncial y la capital, de tradición romana, para iniciales y epígrafes en los códices (fig. 412) é inscripciones lapidarias (fig. 432), y la *cursiva* (que era más rasgueada y menos regular), para documentos en Asturias y León, y

raras veces en Aragón y Navarra. En el siglo xi modificóse algún tanto la letra visigótica por influencia de la carlovingia, constituyendo una especie de transición, que algunos llaman letra *semi-gótica*, más bien formada é inteligible que

Fig. 411.—Muestra de minúscula visigótica, siglo VIII (1).

Fig. 412.—Minúscula visigótica del siglo x (2).

letra *semi-gótica*, más bien

(1) De la Biblia visigoda de la Cat. de Toledo, año 708. Dice así: «Et hec est victoria q(ue) vincit mundum, fides nostra. Quis est autem qui vincit mundum, nisi qui credit quia Jesus filius dei est?»

(2) Del *Códice Vigilano*, que se halla en El Escorial, escrito en el año 976. Léase: «Non oportere absolute quoslibet clericos ordinare, nisi in proprio. Concilio calcedonense, Título VI.»

la primera (fig. 412). Cesaron todas en el siglo XII por la adopción de la carlovingia ó francesa.

Nada decimos de la escritura árabe, usada por los invasores en esta época; la mozárabe se diferenciaba poco de la visigótica descrita.

338. **Escritura galicana.**—La escritura carlovingia (núm. 336), modificada bajo el reinado de los Capetos en Francia (siglo XI), constituye la forma llamada *galicana* ó *francesa*, introducida en Castilla, León, Aragón y Navarra por los monjes cluniacenses (pág. 215) durante la segunda mitad del siglo XI; generalizóse un siglo después, é hizose exclusiva en códices y documentos á fines del mismo XII. Antes, sin embargo, de estas fechas era conocida en España la letra carlovingia, pues se introdujo en Cataluña con la dominación de Carlomagno, y continuó en dicha región como en Francia, siguiendo sus vicisitudes (1).

Facta carta naiare. iii. nonas. Nouem-
bris. Era. m̄. c̄. lxxviii. predicto impatore alde-
fonso impante i toledo. legione. Saragocia. Navarra.
Castella. Galecia. Ego Aldefonsus impator
hanc cartam quã iussi fieri anno. vii. mei impij. cõfir-
mo. et manu mea robto.

Fig. 413 —Letra galicana ó francesa. siglo XII (2).

El distintivo de esta hermosa escritura consiste prin-

(1) EWALD (Pablo) y LOEWE (Gustavo), *Exempla Scripturas Wisigothicae, XL tabulis expressa*, Heildeberg, 1883.

(2) Conclusión de una carta de privilegios, expedida en Nájera por Alfonso VII *el Emperador*, á favor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, que dice así: «Facta carta naiare (en Nájera) iii nonas Novembris, Era MCLXXVIII (3 de Noviembre de 1141), predicto aldefonso imp(er)atore, imp(er)ante in toledo, etc.»

principalmente en la tendencia de sus trazos á la rectitud, regularidad y buena proporción; carencia de inclinación caligráfica y de nexos ó ligaduras, y en el contraste de perfiles y trazos gruesos que presenta (fig. 413). En cambio de las referidas ventajas, dificulta su lectura en la mayor parte de los manuscritos, el gran número de abreviaturas que admite de todas clases.

339. Letra gótica.—A principios del siglo XIII admi-

Sciendum ergo quod pater non est maior filio, nec pater et filius major spiritu sancto, nec majus aliquid duæ sunt simul personæ quam una, nec tres simul majus aliquid quam duæ; nec major est essentia in tribus quam in duabus, nec in duabus quam in una, quia tota est in singulis. Unde johannes damascenus ait: Confitemur deitatis naturam omnem perfecte esse in singulis personarum, omnem in patre, omnem in filio, omnem in spiritu sancto. Ideoque, perfectus deus pater, perfectus deus filius, perfectus deus spiritus sanctus.... (De nuestra colección particular).

Fig. 414.—Letra gótica francesa, siglo XIV (1).

Nobles: discretos: varones
que: soberanos: a: toledo
en aquestos escalones
desertado: las: atenciones
codicias: amor: y miedo:
por: los comunes provecchos
dexado: los particulares
pues: nos fizo: dios: pilares
de: tan rriquisimos techos
estad: firmes: y derechos:

Fig. 415.—Letra gótica alemana, s. XV (2).

tió la escritura española una modificación, que ya estaba

(1) Fragmento de un códice que perteneció al Monasterio de Poblet (Tarragona), cuyo tenor, supliendo las abreviaturas, es como sigue: «Sciendum ergo, quod pater non est major filio, nec pater et filius major spiritu sancto, nec majus aliquid duæ sunt simul personæ quam una, nec tres simul majus aliquid quam duæ; nec major est essentia in tribus quam in duabus, nec in duabus quam in una, quia tota est in singulis. Unde johannes damascenus ait: Confitemur deitatis naturam omnem perfecte esse in singulis suorum ypostaseon id (est) personarum, omnem in patre, omnem in filio, omnem in spiritu sancto. Ideoque, perfectus deus pater, perfectus deus filius, perfectus deus spiritus sanctus....» (De nuestra colección particular).

(2) Hállase esta inscripción en una lápida que está en la escalera de las Casas consistoriales de Toledo: su lectura no es difícil; los versos se atribuyen al célebre Jorge Manrique.

en uso medio siglo antes en varias naciones de Europa occidental, pero no se hizo común en la Península hasta mediados del siglo. Se ha dado en llamar *gótico* este nuevo carácter de letra, acaso por su semejanza con el estilo arquitectónico del mismo nombre, sin que los godos hayan tenido que ver nada en la formación de uno y otro, y que mejor se denomina con los nombres de letra *angulosa* y *escolástica*. Se caracteriza, en efecto, por la angulosidad de los extremos de los trazos rectos que entran en la caja del renglón, aunque sean curvos los que salen de ella por arriba ó por abajo. Se distingue el *gótico francés* (fig. 414) del *gótico alemán* ó *letra alemana* en la mayor altura ó estrechez de ésta, junto

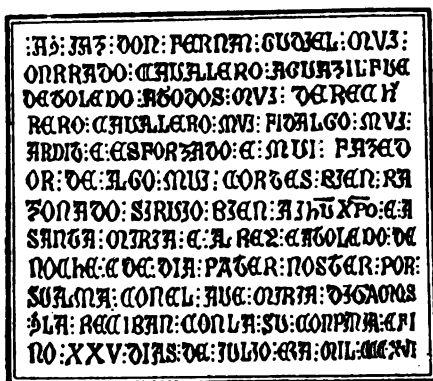


Fig. 416.—Inscripción gótica. Lápida funeraria de la Catedral de Toledo, siglo XIII (1).

con su angulosidad más pronunciada: la uniformidad y rectitud de sus trazos dificulta á veces su lectura, por la confusión que en algunas letras se produce. Junto

(1) Es la primera inscripción que [se halla en verso castellano, aunque deficiente. Se lee así: «Aquí iaz don Ferrán Gudiel—muy onrrado cavallero—aguazil fué de Toledo—á todo; muy derecho»;

con el gótico minúsculo, que es el descrito, se formó el de letras mayúsculas, también esquinadas y con adornos ó apéndices (fig. 416) con frecuencia inútiles. Cuando estas mayúsculas tienen formas redondeadas, sin esquinas, y presentan curvos los trazos firmes que en el alfabeto romano son rectos, denominanse *monacales*, y son las ordinarias en la epigrafía de esta época ojival y en las iniciales de códices y documentos (fig. 417). El

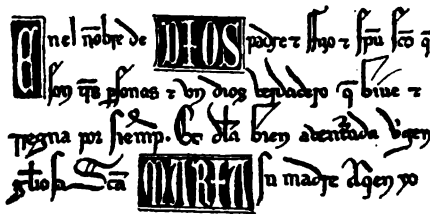


Fig. 417.—Letra de privilegios, siglo XIV (1).

gótico francés minúsculo admitió una variedad, llamada *curialesca* ó *minúscula diplomática*, de letra más cursiva pequeña y ancha y menos regular que la ordinaria (ésta, por contraposición, se llama letra *formada*): unas y otras se cargan de abreviaturas difíciles.

Durante la época ojival estuvieron en uso todas las formas dichas, empleándose las minúsculas en los cón-

tero,—cavallero muy fidalgo—muy ardit é esforzado—é muy face-
dor de algo—muy cortés, bien razonado—sirvió bien á Jhu XPO
(Jesucristo)—é á Santa María—é al Rey é á Toledo—de noche é de
día—pater noster por su alma—con el ave María—digamos que la
reciban—con la su compañía—é finó 25 días de Julio, era 1316
(año 1278).

(1) Comienzo de una *carta de privilegios* del Rey D. Pedro I de Castilla á la Catedral de Sto. Domingo. Se lee así: «En el nombre de dios padre é fijo é spiritu sancto, que son tres personas é un dios verdadero, que vive é regna por siempre. Et de la bien aventurada virgen gloriosa Sancta Maria, su madre, á quien yo...» Lleva la fecha de 30 de Noviembre de la era 1389 (año 1351).

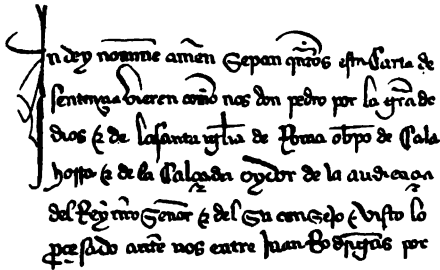
ces y documentos (la alemana desde el siglo XIV), y las mayúsculas adornadas, para los títulos é iniciales de los mismos: en inscripciones lapidarias campeó el alfabeto mayúsculo; desde fines del siglo XIII empleóse alguna vez el minúsculo alemán, que se hizo más frecuente en el XIV y frecuentísimo en el XV.

Variedades de la forma gótica son las escrituras de *privilegios* y de *albalaces*, usadas en los Reinos de Castilla, Aragón y Navarra en los siglos XIII y XIV. Distinguese la primera en la prolongación de los trazos altos y bajos, los cuales, por lo común, se doblan hacia la izquierda, y en la abundancia de rasgos inútiles (figura 417); la de *albalaces* (documentos de menor importancia) tiene menor altura, es más ligada y cursiva y lleva más aplanados sus rasgos. En el siglo XIV se van redondeando una y otra forma, y hacia la mitad del mismo se convierte la primera en tipo de transición para la *redonda* y la segunda se transforma en *cortesana*, ambas dominantes en el siglo XV.

340. **Escritura del siglo XV.**—A las formas denominadas *redonda* y *cortesana* se agregaron en el siglo XV la *bastardilla* ó *itálica*, la *procesa* y el frecuente uso de la *alemana*.

La primera es semejante á la actual *redondilla*, ancha, gruesa, desligada y con pocas abreviaturas; llámase también *letra de juros*, y empleóse en documentos de gran importancia y en algunos códices: la única dificultad que ofrece su lectura está en no llevar bien divididas entre sí las palabras. La *cortesana* (fig. 418), derivación de la de *albalaces* y que empezó á usarse á fines del siglo XIV, es todavía más redonda y menuda que su fuente, muy ligada y con muchos rasgos curvilíneos que á veces encierran dentro de sí toda una palabra: usóse en cartas y despachos reales y en documentos de particulares. La escritura *itálica* ó *bastardilla* es muy se-

mejante á la cursiva de imprenta; se introdujo de Italia en el reino de Aragón por las relaciones que mantenía éste con aquella Península, en donde estaba en uso,



In dey nomine amen Sepan quatos esta carta de
sentencia vieren ante nos don pedro por la grã de
dios e de la santa iglesia de roma obpo de Calahorra
e de la Calzada oydor de la audiencia
del Rey nro Señor e del su consejo visto lo
presentado ante nos entre Juan Rodrigues por

Fig. 418.—Letra cortesana, siglo xv (1).

tomada de documentos pontificios; se extendió luego por toda España, usándola comúnmente los literatos y hombres de ciencia. La *gótica alemana* cundió en este siglo empleándola en inscripciones: de ella se sirvieron los inventores de la imprenta para sus caracteres ó tipos, y aun hoy está muy en uso en los impresos alemanes. La escritura *procesal* es una degeneración de la cortesana, que en manos de los actuarios y notarios fué estropeándose de día en día con exageradas ligaciones y dilataciones, llenando inútilmente el espacio: comenzó en el último tercio del siglo xv y no desapareció hasta últimos del xvii. En el Reino de Aragón fué menos exagerada esta letra y menos constante su uso que en el de Castilla.

(1) Encabezamiento de una sentencia dictada por D. Pedro de Castro, Obispo de Calahorra, á 11 de Agosto de 1445: «In dey (Dei) nomine, amen. Sepan quantos esta carta de sentencia vieren; como nos, don pedro, por la gracia de Dios e de la santa iglesia de Roma, obispo de Calahorra e de la Calzada, oydor de la audiencia del Rey nuestro Señor e del su consejo: visto lo presentado ante nos entre Juan Rodrigues por....»—Se conserva con los anteriores (figs. 413 y 417) en el Archivo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada.

341. La escritura después del siglo XV.—Continuaron en el siglo XVI las letras cortesana, itálica, procesada y gótica alemana: ésta para algunos códices litúrgicos; la cortesana y la itálica, lo mismo que en el siglo anterior, si bien aquélla mejoró notablemente sus condiciones por combinarse con ésta (fig. 419); la procesal fué empeorando. Prohibióse ésta por los

In nombre de la vida
amarga en extremo

[Fig. 419.—Letra de Santa Teresa (Avila): muestra de letra cortesana influida por la itálica.

Reyes Católicos en 1503, y, á pesar de todo, siguió usándose en las escribanías de los Consejos, aunque no en las cancillerías y secretarías reales. En el siglo XVII sólo quedaron en uso la *bastarda* ó *bastardilla* y la procesal, que se llamó *encadenada* por la costumbre de los notarios de no levantar la pluma del papel mientras escribían: á mediados del siglo dominó la primera en los instrumentos públicos, y al final del mismo desapareció por completo la segunda (1).

342. Ortografía.—No basta conocer y distinguir los alfabetos y los diversos caracteres de letra, para leer con perfección un escrito; es indispensable tener conocimiento del recto uso de dichos caracteres y de los variados signos que se aplican á la separación de las palabras ó modifican el valor fonético de las letras, lo

(1) La decadencia de la escritura á fines del siglo XV ocasionó la favorable reacción que promovieron los escritores calígrafos, á los cuales en gran parte se les debe la reforma que paulatinamente se llevó á cabo por medio de la *bastarda*. Distingiéronse en el siglo XVI los calígrafos Iziar, Madariaga, Lucas, Cuesta y Pérez; en el XVII, el jesuita P. Pedro Flórez, Díaz Morante, José Casanova, Diego Bueno y el P. Lorenzo Ortiz; en el XVIII, Aznar, Patiño, Palomares etc.

mismo que alguna noticia de las incorrecciones que suelen cometerse en las diferentes épocas de la escritura. Digamos algo, siquiera, de los *signos ortográficos* y de las *incorrecciones*, generalmente consideradas.

Aunque ya en los antiguos manuscritos griegos se observan signos de *interpunción* ó separación de palabras y períodos, y sea muy frecuente hallarlos en las inscripciones lapidarias de Roma, y aun en sus códices; puede afirmarse que ni en la Edad Antigua ni en la Media se observaron preceptos fijos y constantes de puntuación ortográfica, á pesar de las reglas que señalaban los gramáticos latinos; y esta omisión, á una con la falta de separación de palabras, dificulta notablemente la lectura de los documentos y códices antiguos.

En los manuscritos españoles hasta el siglo XII se notan con frecuencia varios signos en forma de puntos y comas ó grupos de ellos, que se usan indistintamente para señalar pausas de punto, de coma, de dos puntos, etc. A fines del citado siglo hasta el XIV, se regularizó algún tanto el uso de los signos ortográficos, los cuales desaparecieron de los manuscritos posteriores, y fué necesario que dominase la escritura itálica, para que con ella viniera la regular puntuación, que no se hace general hasta últimos del siglo XVII. V. figs. 411-418.

El signo de admiración consistía en la Edad Media en un círculo, atravesado por una raya ó señalado con un punto céntrico. La interrogación se indicaba lo mismo que la admiración, ó con alguna rayita quebrada. El guión al final de los renglones, cuando ha de quedar incompleta la palabra, señalase desde el siglo XII con una raya oblicua (fig. 413). El punto sobre la *i* empieza en el siglo XV con la letra itálica. El acento propiamente dicho ortográfico no se conoció en los escritos de la Edad Media, ni apenas en los siglos XVI y XVII, sino á lo más como señal distintiva de la doble *ii* para no con-

fundirla con la *u*, y es probable que tampoco estuvo en uso entre los romanos y los griegos, pues son de posterior mano los que figuran en sus pergaminos. Signo de corrección era de ordinario un punto debajo de la letra ó palabra que debía suprimirse (fig. 414, renglón 8.º letra últ.). Además de los mencionados signos, existen muy frecuentes los de abreviaturas (véanse las figuras 411 - 418), tan comunes en los escritos que datan desde la introducción de la letra galicana.

Entre las *incorrecciones ortográficas* (sin hablar de las que son propias de la epigrafía romana, que en su lugar se apuntan) encuéntrase en la Edad Media como principales y más constantes, el olvido de la letra mayúscula en los nombres propios y en el comienzo de los párrafos, cuando se trata de códices y de escrituras de albalaes, cortesana y procesada, así como el abuso de mayúsculas dentro de las palabras; además, el confundir en documentos latinos la letra *b* con la *p* ó con la *v* y con la *u*; asimismo, la *c* con la *q* y la *t*; la *d* y la *t*; la *e* y la *i*; la *f* y la *v*; la *i* con la *j*, etc. También era frecuente la supresión de la *h*, tanto en latín como en castellano, y el uso de la misma en vez de la *f*. En el castellano antiguo la *ñ* se expresaba con dos *nn*, la *u* servía en vez de *v*, la *y* se confundía con la *i*, muy de ordinario, y la *x* se empleaba en lugar de la *j*, etc. La causa de tantas incorrecciones en los documentos latinos españoles, se hallará fácilmente en la impericia de los notarios y amanuenses, motivada por el desconocimiento de una lengua, que estropearon los godos y que en muchos puntos casi se identificaba con el vulgar romance.

343. Abreviaturas.—El deseo de economizar tiempo y espacio obligó á los escritores amanuenses al frecuente uso y abuso de las abreviaturas, ya desde remotos siglos. Las que se usaron en los escritos de la Edad Media encuentran sus precedentes en las empleadas por los romanos en sus mejores tiempos. Quedan ya consignadas arriba (núm. 328) las diferentes maneras de abreviar que han estado en uso común desde los romanos,

bien que algo olvidadas por los godos, y restablecidas y multiplicadas con la propagación de la escritura francesa. Son las siguientes: por *siglas*, por *contracción* (sincopa), por *suspensión* (apócope), por signos especiales que representan palabras, por *nexos* ó enlaces abreviados, por *letras sobrepuestas*, por *monogramas* y por *letras numerales* ó números romanos. Es de notar que las cifras árabes (que son las cifras actualmente en uso para designar los números) no empiezan hasta mediados del siglo XII y aun rarísima vez se hallan hasta el XIII; en el XVI entraron en el uso común, pero no dominaron hasta el XVII.

Largo sería el estudio, é impropio de esta obra, si hubieran de puntualizarse las mencionadas abreviaturas en detalle: basten algunos ejemplos, que pueden verse de todas las especies referidas en los facsímiles ó grabados que anteceden, remitiéndonos para lo demás á los tratadistas especiales y á los apéndices de estos ELEMENTOS.

344. Notación musical.—Oportuno complemento de las precedentes nociones de Paleografía serán, sin duda, breves apuntes sobre la *notación musical* (1). Como la voz articulada (la palabra) tiene su representación gráfica en la escritura, así la voz modulada (el canto) ha de tener su representación material en una especie de escritura que se llama *notación*. Es, por tanto, la *notación musical* el arte de representar gráficamente por signos convencionales las modulaciones del sonido. Por ella se fija el valor de los sonidos musicales, y se transmiten á la posteridad los adelantos que se realizan en el *arte divino* de la Música.

(1) No cabe en el plan de esta obra tratado alguno sobre la Música, por no ser esta bella arte una de las que se desarrollan en el espacio, como las plásticas, sino en el tiempo, que es fugaz y no permanece. En lo que tiene de fijo y permanente, como es la *notación*, puede tratarse con derecho y con la brevedad que exigen los límites de este libro.

Y como el lenguaje escrito ha pasado por sucesivas evoluciones hasta lograr su perfecto desarrollo, así la notación ha sido varia y progresiva hasta conseguir la uniformidad moderna é internacional, que en vano han pretendido alcanzar para sí las lenguas habladas y escritas.

En un principio se usó la *notación alfabética*, debida á los griegos, por la cual se aplicaban las letras del alfabeto á representar los sonidos de la escala. Atribúyese á Boecio el cambio de las letras griegas por las romanas, y á esta forma se le da el nombre de *notación boeciana* (1). No se conservan libros ni códices que sigan exclusivamente el referido sistema; pero no faltan algunos que llevan la notación alfabética junto con la musical propia; sin duda, para facilitar el estudio de la Música: á este género pertenece el famoso *Antifonario de Montpellier*, del siglo xi.

Hacia el siglo vii (ó quizá en el vi, por S. Gregorio) empezaron los escritores á usar un sistema de notación especial, consistente en un conjunto de rasgos y de puntitos, que forman la notación llamada *neumática* por los modernos, bien que no se

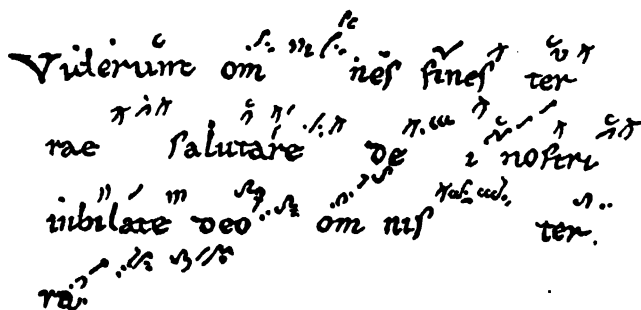


Fig. 420.—Notación neumática: del Antifonario de S. Gregorio en el Monasterio de S. Galo, siglo ix.

conserven ejemplares anteriores al siglo ix. Más bien debiera decirse *notación musical propia*. Dichos signos fonéticos se escribían encima del texto que había de cantarse, y con

(1) Anitii Manlii Severini BOETHI, Opera (*De Musica, libri V*) pág. 1063; Basilea, 1546.

sisten sencillamente en puntos diminutos y rasgos angulares y curvos, que no son otra cosa en un principio sino ligaciones cursivas de puntos musicales: á esta clase de notas se las distingue con el nombre de *neumas* (del griego *pneuma*, respiro), que los modernos tratadistas distinguen con diferentes nombres, inútiles á nuestro propósito. Los signos divídense por razón de su forma en *latinos* y *góticos*; éstos, más angulosos que los latinos, parécense á las letras hebreas; aunque unos y otros son á la vez de todos los siglos (desde el x los góticos) hasta el xv: también hay signos de claves y de bemoles desde el siglo xi. Al principio no tenían pauta ó pentagrama las notas, ni claves las melodías; á fines del siglo x comenzó á ponerse una línea sobre el texto literario; Guido de Arezzo en el siglo xi añadió otra línea como pauta, y puso claves; en el siglo xiii quedó constituida la pauta de cuatro líneas, y en el xv resultó el *pentagrama* (pauta de cinco líneas), que es el usado en la actualidad por los escritores de Música. Los rasgos antedichos ó neumas iban perdiendo su forma cursiva á medida que se adelantaba el siglo xi, quedando más visibles los puntos unidos, los cuales conviértense en cuadrados ó rombos desde el siglo xii (1).

Habida consideración á los datos que anteceden, pueden distribuirse los códices musicales en varios grupos, correspondientes á épocas distintas en la historia de la Música, y reconocer su antigüedad por medio de las mencionadas evoluciones de la notación neumática.

Cifando la cuestión á nuestra España, en donde ya desde los tiempos de S. Leandro (siglo vi) se cultivó este género artístico religioso, pueden dividirse los códices en tres grupos, que para mayor claridad los basamos en el pautado, á saber (2): códices *blancos* ó sin pantas, *tetragramados* y *pentagramados*.

Códices blancos: van sin pauta ó, cuando mucho, tienen una simple línea; tampoco llevan signos de claves, y correspon-

(1) P. POTHIER, *Les melodies grégoriennes*, Tournai, 1880; P. URIARTE (Eustoquio), *Tratado de Canto Gregoriano*, Madrid, 1896.

(2) De los *Apuntes inéditos* de D. Ignacio ALONSO, Santo Domingo de la Calzada, 1903.

den al período del siglo VIII hasta principios del XIII. Distínguense en dos clases: *códices visigodos*, cuyo texto literal lleva escritura visigótica (núm. 337), y se estienden hasta los años de Alfonso VI (siglo XI), y *códices galicanos*, cuyo texto es de letra francesa, y abrazan el período de fines del siglo XI hasta ya entrado el siglo XIII: en los primeros la notación es *rasgada*, predominando la curvatura de las líneas, lo cual hace muy difícil su traducción fonética; los segundos llevan la notación *perflada*, y sus puntos cuadrados varían desde un milímetro de lado, y aún menos, hasta seis ú ocho.

Códices tetragramados: tienen pauta de cuatro líneas y pertenecen á los siglos XIII, XIV y principios del XV. Todos llevan las claves de *Ut* (*do*) ó de *Fa* al principio de las melodías; las notas son cuadradas, bien determinadas y perfladas, y miden dos milímetros por lado en el siglo XIII.

Códices pentagramados: llevan pauta de cinco líneas, claves y demás, como en el grupo anterior, y pertenecen al siglo XV hasta nuestros días.

Puede afirmarse que desde el siglo XIII quedó ya perfecta la notación musical como la vemos en nuestros días, pues el pentagrama no hizo sino facilitar la interpretación ó traducción fonética.

Fuentes.—Las numerosas obras que se indican en las anotaciones de este capítulo, y sus semejantes citadas en las páginas 142, 160, etc. Además: BERGER, *Histoire de l' Ecriture dans l' antiquité*, París, 1891; PAOLI (César), *Programma di Paleografia latina e di Diplomatica*, Florencia, 1875; MUÑOZ Y RIVERO, *Paleografia visigoda*, Madrid, 1881; las obras de los conocidos paleógrafos españoles, el Pbro. D. Cristóbal RODRÍGUEZ (Madrid, 1729), el P. Esteban de TERREROS (ibíd. 1758), el P. Andrés MERINO, (ib., 1780), D. Venancio COLOMERA (Valladolid, 1862), D. Antonio ALVERÁ (Madrid, 1857) y otras. Véase también la *Paleografia musicale*, publicada por los PP. Benedictinos de Solesmes (Solesmes, 1889 y sig.).

CAPITULO II

EPIGRAFÍA

345. Definición y divisiones.—Llámase *Epigrafía* la parte de la Arqueología que tiene por objeto las inscripciones en materiales duros, considerando en ellas y describiendo su escritura, su lenguaje, su estilo, su formulismo, sus datos, su autenticidad y demás circunstancias. La *Paleografía epigráfica* no es más que una rama de la Epigrafía, como se infiere de lo dicho.

Dividese la Epigrafía, por su objeto, en *sagrada* y *profana*, y por razón del lugar ó del tiempo á que se refiere, en española, francesa, romana, de la Edad Media, de la Antigua, etc., como fácilmente se comprende.

Puede también dividirse la Epigrafía como las inscripciones que ella estudia, las cuales se reducen á seis grupos: *votivas*, *dedicatorias* ó *sacras*, dedicadas á la Divinidad ó á los Santos; *jurídicas* ó *decretorias*, que contienen leyes, convenios y decretos; *públicas* ó *monumentales*, grabadas en monumentos públicos, v. gr., edificios, arcos de triunfo, puentes, piedras miliarias, etc., expresando su objeto; *históricas*, ó conmemorativas de un hecho importante; *honoríficas*, dedicadas á honrar la memoria de un distinguido personaje; *funerarias* ó *sepulcrales*, que se refieren á la muerte de alguna persona.

El plan de un tratado de Epigrafía, después de abrazar las ideas generales de la misma, debería proceder examinando en cada uno de los pueblos antiguos y en todas las naciones diferentes del globo, los distintos caracteres que ofrecen las inscripciones de todas las espe-

cies enumeradas, en cualquier época de la Historia. Las ideas ó nociones generales que puedan convenir á nuestro objeto, se han visto ya en el capítulo precedente; la epigrafía de los pueblos orientales en la Edad Antigua se ha tratado suficientemente para nuestro caso al hablar en general de la Paleografía: réstanos, pues, el estudio de las inscripciones ó epígrafes de la época romana y de la Edad Media, fijando especialmente la consideración en la epigrafía española. Y para que á ésta no se falte en lo que es debido, empezaremos por algunas indicaciones sobre la epigrafía *ante-romana*. Tal es el plan y la división del presente capítulo.

346. Epigrafía hispánica ante-romana.—Comprende el estudio de las inscripciones grabadas en nuestra Península con anterioridad á la dominación romana ó en los primeros siglos de la misma, pero en idioma diferente del latino. Tres son las lenguas en que se escribieron tales epígrafes: la fenicia, la griega y la ibérica.

De la primera sólo se conservan inscripciones numismáticas y dos más en pequeños objetos, á saber, una sortija y un vaso griego (1), siendo apócrifas las que se hallan en las esculturas del *Cerro de los Santos* (pág. 346).

Sólo cuatro ó cinco *inscripciones griegas* auténticas han llegado hasta nosotros, de las grabadas en la Península; una en Beja de Portugal, otra en Sevilla, otra en Málaga y la de Ampurias (fig. 421), además de las que se hallan en las monedas acuñadas en Ampurias y Rosas.

Las *inscripciones ibéricas* se encuentran numerosas en las monedas celtiberas y en no pequeño número de lápidas y láminas, distribuidas por varios lugares en toda la Península. Hübner describe en su monumental obra 45 epígrafes ibéricos de la España Citerior (Cata-

(1) BERLANGA (D. Manuel de), *Hispaniæ anteromanæ syntagma*, Málaga, 1881. pág. 396; HÜBNER. *Monumenta*, etc.

luña, Aragón, Navarra, Castilla, etc.) y 31 de la Ulterior

ΘΕΣΠΙ
ΑΡΙΣΤΟΛΕΟΥ
ΜΑΣΣΑΛΙΗΤΑ
ΧΑΡΕ

Fig. 421.—Inscripción griega de Ampurias (1).



Fig. 422.—Inscripción ibérica, hallada en Iglesiasuela del Cid (Teruel) (2).



Fig. 423.—Lápida ibérica, hallada en Barcelona (3).

(Galicia, Portugal, Andalucía), además de 62 inscripciones falsas ó sospechosas. Posteriormente se han descu-

(1) Hallada en Ampurias (la griega *Empóriton*) en 1896. Es la única lápida con inscripción griega descubierta en dicho lugar hasta el presente, fuera de unos fragmentos de otra. Léase: *Thespi Aristoleoy Massalieta, jare*; y se interpreta: «Oh Tespis, (hijo) de Aristolao, marsellés, salve!»—HÜBNER, *Supplementum* (1897), la atribuye al primer siglo antes de J. C. y la describe en el n.º 291.

(2) La describe HÜBNER, *Monumenta (regio II, n.º XV)*, y la interpreta así: IQNUCINI ILDUQLESEIN, ó sea, *Iquonuncio Ild*(onis filius) *q*(ua)lesinus. Y el P. FITA: *Iquucivi* (nombre del difunto) *ildur-glese—yn* (de los dueños de Teruel ó Iglesiasuela): *Boletín de la Academia*, t.º 25, pág. 284.

(3) HÜBNER, obra cit. (*regio I, n.º IV*), lee: NUCE ILTRAZUI, que se interpreta: *Nuce ilerdensis* (hic sita est). Es de notar, que poniendo en línea los tres renglones de la inscripción, aparece en los cuatro signos intermedios el nombre que se halla inscrito en las monedas ibéricas de Lérida. La letra antepenúltima puede interpretarse Z ó G, dice Hübner.

bierto otras 'varias (1), y es de presumir que vaya aumentando el número. Algunas de ellas, aunque ibéricas en el idioma, no lo son en la escritura, que es romana; otras, en muy escaso número, presentan á la vez las dos lenguas (bilingües) á semejanza de algunas monedas que ofrecen igual estilo.

El alfabeto primitivo español, que la Numismática nos ha revelado (fig. 399), sirve admirablemente para leer todas las referidas inscripciones ibéricas, mas no para descifrarlas ó interpretarlas, por sernos desconocido el idioma hablado; el cual, si bien tiene grandes afinidades con el vascuence, distan mucho de identificarse ambos. Casi todos los epígrafes se juzgan ser funerarios, excepción hecha de los que van inscritos en objetos pequeños: uno de ellos (el bronce de Lúzaga) es un tratado de alianza entre varios pueblos de la región Numantina.

A las indicaciones generales hechas arriba sobre la escritura ibérica (núm. 334), hay que añadir algo referente á las inscripciones epigráficas. En ellas son frecuentes las omisiones de vocales, tanto más, cuanto de mayor antigüedad sea el epígrafe; asimismo, las *interpunciones*, que consisten siempre en uno, dos ó tres puntos redondos, situados entre las palabras, aunque á veces se omiten y jamás se usan en las inscripciones monetarias. La omisión de vocales debe proceder de tradición fenicia, y el uso de los puntos, de la costumbre romana, pues los fenicios no conocieron la *interpunción* en sus epígrafes.

La antigüedad que se atribuye á las inscripciones ibéricas de todo género, lo mismo que á las otras mencio-

(1) V. *Boletín de la R. Acad. de la Hist.*, t. 30, págs. 226 y 518; t. 31, pág. 414; t. 36, pág. 499, y el *Supplementum de Hübner* de 1897, y las *Ephéméris Epigráfica* de Berlín, vol. IX, año 1903, etc.

nadas en este número, no parece ser mayor que la de sus piezas numismáticas respectivas, la cual no se remonta más allá del siglo III a. J. C.

Los más importantes monumentos de epigrafía ibérica, hasta hoy descubiertos, se reducen al hermoso bronce de Lúzaga (Guadalajara), que lleva 8 renglones de escrito; al plomo de Castellón de la Plana (hoy en el Museo Nacional), hallado en un sepulcro; al vaso de plata de Cástulo (Cazlona), y á la taza de plata de Montiego en Umbria (Italia), probablemente abandonada allí por algún ibero que militaba en el ejército de Asdrúbal y pereció en la batalla de Sena, junto al río Metauro, donde apareció la taza (1).

347. Epigrafía romana.—El interés que ofrece en los pueblos latinos la epigrafía romana, por la multitud de inscripciones que en estos países tan á menudo se descubren, y la base que ella misma ofrece para la inteligencia de muchos epígrafes cristianos, exige alguna mayor detención en su estudio, especialmente por lo que se refiere á las inscripciones funerarias, que son las más comunes. La trataremos desde un punto de vista general, indicando después algunas particularidades que ofrece la epigrafía romano-española, sin salirnos en este número de las inscripciones paganas. En ellas hay que examinar la parte material y la formal del monumento epigráfico, y en lo formal (que es la escritura), deben estudiarse la *paleografía* de las letras, la *ortografía* de las palabras (incluyendo aquí también las abreviaturas) y el *formulismo* empleado en la redacción literaria del monumento; de este formulismo hay que determinar sus variaciones según las diversas clases de epígrafes (número 345).

En cuanto á la *parte material*, ya se ha dicho que la

(1) HÜBNER, *Arqueologia...*, pág. 280.

constituyen objetos duros, como la piedra, el bronce, la arcilla cocida; lo común es que las inscripciones funerarias se esculpan en mármol ó en piedra ordinaria (el mármol no se empleó en Roma antes del Imperio) y las jurídicas en bronce, y que en los objetos de arcilla solo se graben los epígrafes menores, marcas de fábrica, é



Fig. 424.—Cipo romano.

inscripciones cursivas. La forma de los monumentos funerarios es la de cipo (fig. 424), urna cineraria ó simple losa; á veces la urna se apoya en un cipo. Los otros monumentos presentan las formas de placa, de pedestal ó de columna, según los casos.

La *paleografía epigráfica* debe inferirse de la general explicada arriba, siendo de notar que sólo se emplean caracteres mayúsculos en estos monumentos, excepción hecha de algunos objetos de arcilla que los llevan cursivos y que se refieren á títulos de escasa importancia.

No es cosa fácil deducir la edad ó fecha aproximada de una inscripción por el sólo carácter paleográfico, pues hay que tener en cuenta la impericia del grabador y la precipitación y escasez de medios con que se ha llevado á cabo una de estas obras. En general, están bien formadas las letras de la época de Augusto (figuras 408, 426), menos bien las del siglo III, y bastante mal las del IV y V; antes del Imperio son poco regulares (fig. 425). En las Provincias y lejos de los centros de cultura, los caracteres resultan menos bien trazados, como es consiguiente.

Algo puede contribuir á fijar la época de las inscripciones, la forma de los puntos que median entre las palabras, y cuyo oficio es distinguir unas de otras. Son rarísimos antes de Octavio Augusto; la forma triangular y la cuadrada parecen ser las más antiguas; hacia

el siglo II, y aun antes, se hacen redondos, y en el III siglo se reemplazan con frecuencia por la hoja de yedra, simbolo de la perpetuidad (*hédera distinguens*), ya usada aunque rara vez en siglos anteriores.

La *ortografía* se halla muy bien atendida en la época de bella latinidad, de Augusto á Trajano; pero en las

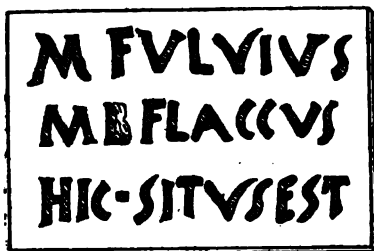


Fig. 425.—Lápida del s. II a. J. C. (1).

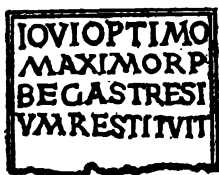


Fig. 426.—Lápida del siglo de Augusto (2).

Colonias y aun en la Metrópoli en los tiempos de Galieno y de Claudio *el Gótico* (siglo III) se trata con bastante descuido por los grabadores. Los errores y anomalías en que suelen incurrir en todo tiempo y que dificultan la lectura de las inscripciones son como sigue.

En la *ortografía de las letras*: se escriben varias latinas con caracteres griegos, como la *E* en forma de *II*, la *L* por Δ , la *M* como $\Delta\Delta$, la *Y* como *V*, y otras. No es raro poner letras de gran tamaño en medio de la palabra, sin motivo; escribir dobles las letras que han de ser sencillas, y viceversa; omitir, á veces, alguna letra sin razón, sobre todo la *M* y la *N*, ó aña-

(1) Es de jaspe negro: se halla formando parte del muro de la iglesia parroquial de Ceheguin (Murcia) y debió pertenecer á *Begastri*: se interpreta de este modo: M(arcus) FVLVIUS, M(arcus) L(ibertus), FLACCUS, HIC SITUS EST.—HÜBNER, n.º 3686.

(2) Inscripción del ara dedicada á Júpiter, que se halló en las ruinas de la antigua *Begastri*, próxima á Ceheguin. Dice así: IOVI OPTIMO MAXIMO, R(es)P(ública) BEGASTRESIUM RESTITUIT.—HÜBNER, n.º 5948.

dir otras sin necesidad, como la *N* y la *X*. Sustitúyense con alguna frecuencia la *B* por la *V* y viceversa, como *placabile* por *placabile*, *biixit* por *vixit*; la *B* con la *P*, como *sup* en vez de *sub*, *conlabsum* en lugar de *collapsum*; la *C* con la *G*, como *macistratus* por *magistratus*, ó con la *Q*, por ejemplo, *acuarius* por *aquarius*, y viceversa, *loqus* por *locus*; la *I* por la *E*, como *finis* por *finis*; la *K* por la *C*, como *sackrum* por *sacrum*; la *M* con la *N*, como *impensa* por *impensa*; la *N* por la *S*, como *messis* por *mensis*; la *O* por la *U*, como *hoc*, *equom* por *huc*, *equum*; la *R* por la *L*, como *superléctile* por *supellectile*; la *T* con la *D*, como *set* por *sed*; la *NT* del final del pretérito perfecto se confunde con la *M*, como *perfecerum* en vez de *perfecerunt*; la *X* se presenta á veces por *CS* ó *SS*; la *U* siempre se escribe *V* en las lápidas, y en el siglo de Augusto sustituye muchas veces á la *I*, en casos como éstos: *lácramæ*, *máxumus* en vez de *lácrimæ*, *máximus*; asimismo, reemplaza á la *Y* ó á la *O*, como *súboles*, *suria* en lugar de *sóboles*, *syria*.

En los diptongos: se omiten con frecuencia, como en *vítæ bonæ*, poniendo *vite bone*; se añaden sin motivo, como en *sæcunda* en lugar de *secunda*; se sustituyen por otros anticuados, como *Aimilius* por *Æmilius*, *Aidilis* por *Ædilis*, *provinciai* por *provinciae*, *castreis* por *castris*, uso que fué universal y clásico antes de Augusto.

En la puntuación: á veces se omiten los puntos en todas las palabras y abreviaturas, ó se prescinde de ellos al capricho en algunas tan sólo; en el siglo II de J. C. es frecuente separar con puntos las sílabas y hasta las letras de algunas palabras.

Las abreviaturas no tienen regla fija: unas veces llevan la inicial sola; otras, la inicial con la final, ó las dos ó tres primeras letras de la palabra, ó las iniciales de cada sílaba. No faltan abreviaturas que tienen la forma de monogramas ó son ligaciones de letras: por el contexto pueden ordinariamente descifrarse. Es frecuente escribir una *I* muy alta en vez de *ii*.

El formulismo usado en las inscripciones varía según la clase á que pertenezcan, y exige para su interpreta-

ción conocimientos no vulgares de las costumbres romanas, de los títulos y dignidades con que se honraban los ciudadanos, del estilo especial que estaba en uso para cada género epigráfico, etc. Por este concepto divídense las inscripciones en *sencillas*, *adornadas* y *singulares*: las primeras, aunque elegantes en la forma y expresión, se distinguen por el lenguaje conciso en que están redactadas; las segundas llevan adornos de lenguaje y pormenores varios que las ilustran; las últimas se apartan de la ordinaria estructura por alguna rareza ó singularidad que ofrecen. Todas las inscripciones romanas, en general, se caracterizan por la *brevedad*, *sencillez* y *gravedad* de estilo.

En la imposibilidad de consignar aquí la estructura y el formulismo de todas las clases arriba mencionadas (núm. 345), que son propias de la romana epigrafía, detallamos lo concerniente á las inscripciones funerarias, que en nuestro país se presentan más comunes, y antes de todo compendiamos lo principal que á todas afecta, relativamente á los nombres de personas y dignidades que suelen figurar en ellas. Suplimos lo demás en lo posible, con los ejemplos que se aducen luego de varias clases, y con el *Diccionario de siglas* que al final de la obra se incluye.

Los nombres que llevaban los ciudadanos romanos solían ser tres por lo menos, desde la última época de la República (antes no pasaban de dos), y á veces cuatro ó cinco, por este orden: *praenomen*, *nomen*, *cognomen* y *agnomen*: el primero es el personal del individuo; el segundo, el de la estirpe ó linaje de que descende (*gens*, y por esto se llama también *gentilitium*); el tercero, el de la familia que procede con otras de la misma estirpe, y el último, accesorio, consiste en algún sobrenombre que por hazañas personales se ha conquistado el individuo: el primero suele ir escrito en abreviatura. Los hijos adoptivos llevan todos los nombres del adoptante, añadiendo el suyo de familia (1). El derecho de llevar tres nom-

(1) Así, por ejemplo, *M. Tullius Cicero* lleva el primer nombre

bres (*jus trium nominum*) era propio de los ciudadanos romanos; las mujeres solo llevan escrito el *nomen* y *cognomen*, añadiendo en caso el de su marido en genitivo; los esclavos tienen un solo nombre, que es el impuesto por el amo (*nomen servile*), y cuando se hacen *libertos* legítimamente, toman el *praenomen* y el *nomen* ó *gentilitium* de su patrono, quedándose el suyo para *cognomen*. Según la organización de Roma hecha por Servio Tulio (578-534 a. J. C.), cada ciudadano debía registrarse en alguna de las 35 tribus en que la Ciudad se dividía, y de aquí provino el acompañar en las inscripciones el nombre de la tribu al del ciudadano, poniéndolo en abreviatura y en caso ablativo, delante del *cognomen* y después de la indicación del parentesco; así, por ejemplo (tomándolo de una inscripción del Museo de Tarragona): *L. Minicius L. Fil. Gal. Apronianus*, debe leerse *L(ucius) Minicius Apronianus, L(ucii) Fil(ius), ex tribu Gal(eria)*. En las inscripciones del III siglo, desde Septimio Severo, ya es raro hallar la indicación de la tribu, y jamás se encuentra en las del siglo IV y siguientes. Desde la época de los Antoninos (fines del siglo II) se trastorna el orden de los nombres y se añaden varios *pre nombres* y *gentilicios*.

Los *títulos honoríficos* más comunes en las inscripciones son los de *V. C.* (*vir clarissimus*), *C. F.* (*clarissima femina*), *C. P.* (*clarissimus puer*), para los individuos de familia senatorial; para los de orden equestre, *V. E.* (*vir egregius*), *E. M. V.* (*egregiae memoriae vir*), y otros que se verán en el *Diccionario de siglas*. Los Emperadores llevan títulos especiales como sobrenombres adquiridos en sus hazañas militares (como *Parthicus*, *Dacicus*, etc.), además de otros generales, como *Imp.*, *Cons.*, *P. P.* (*Imperator*, *Cónsul*, *Pater Patriae*), y al heredero del trono, desde el Emp. Adriano, se le llama *Caesar*, *Princeps*

Marcus (*praenomen*) como suyo propio; *Tullius* es gentilicio ó de la estirpe (*gens Tullia*); *Cicero*, de la familia de los Cicerones. Otro: *P. Cornelius Scipio Emilianus Africanus Numantinus*, tuvo los tres primeros nombres por adopción (fué adoptado por un hijo del gran Escipión *primer Africano*); el cuarto, por su familia (hijo de Paulo Emilio); los dos últimos, por sus hazañas (*destructor de Cartago* y *de Numancia*).

juventutis, y después de la muerte se divinizan con frecuencia llamándoles *Divus*. Otros títulos hay especiales de los cargos ú oficios desempeñados en la sociedad romana, que se hallan á menudo en los epígrafes; tales son, *II Vir* ó *III Vir* ó *VI Vir* (duúmviros, tríúmviros, séxviros), que se refieren á Magistrados ó Regidores de Municipios, á los cuales títulos se añaden las siglas *Q. Q.* (Quinquennalis), cuando la duración del cargo era por cinco años; asimismo, el título *Aed.* (aedilis), propio de los funcionarios encargados de las obras y festejos públicos, y otros.

Viniendo á la *estructura de las inscripciones funerarias*, se observa que empiezan generalmente por la dedicación á los *dioses manes* con la fórmula *D. M. S.* (Diis Manibus Sacrum); sigue el nombre del difunto; después del *nomen* y antes del *cognomen* se indica la filiación ó parentesco y la tribu del mismo (si la tuvo); á continuación, el nombre de la ciudad ó del país de origen (en genitivo ó ablativo, ó adjetivándolo y concertado con el nombre del difunto) y el de la profesión, cargo ú oficio que desempeñaba el sujeto, con su edad y fecha de la muerte (lo cual falta muy á menudo); se expresa la defunción con la fórmula *H. S. E.* (hic situs est) ó *H. C. E.* (hic crematus est) ú otra equivalente; se añaden los nombres y títulos de las personas que han elevado el monumento y la razón ó motivo que han tenido para hacerlo; se fijan las medidas del mismo para que se respete el derecho de propiedad, y se termina con alguna aclamación ó deseo de buen augurio, junto con imprecaciones contra los que osen violar el sepulcro. No todas las inscripciones funerarias, como se comprende, reúnen todos los datos ó pormenores descritos, sino que unas ofrecen unos y otras otros según las circunstancias, como puede observarse en los ejemplos que siguen.

Las *fechas de años*, cuando figuran en las inscripciones, se determinan por el nombre del personaje que á la

sazón ejercía el consulado (núm. 324), y en España se cuenta (aunque rara vez) por los años de la Era hispánica: sirven igualmente para fijar la data los años de la Tribunicia Potestad ejercida por los Emperadores y que se hacen constar en muchas inscripciones monetarias y lapidarias de Roma. Para su inteligencia debe notarse, que los años de dicha potestad coinciden con los del imperio del Emperador al cual se refieren, hasta la época de Trajano; luego después se cuentan los años de la Potestad Tribunicia á partir del 10 de Diciembre.

348. *Epigrafía romano-hispana.*—La epigrafía romano-hispana sigue el mismo plan que la general de la Metrópoli, explicado en el número precedente. Se distingue por la sencillez de estilo y por llevar con más frecuencia que en Italia y en otras Provincias el nombre de la patria ó población de origen de los personajes que figuran en las inscripciones. Por ellas se han descubierto nombres de poblaciones ignoradas y de muchos personajes ibéricos, olvidados en la historia. El número de inscripciones hispano-latinas de todas clases, catalogadas y descritas en diferentes obras, pasa ya de 8000 (1), abundando las funerarias. Son muy escasas las de los siglos I y II a. J. C.; pero abundan las del II y III de la Era cristiana. Para dar alguna muestra de ellas, incluímos el presente *Cuadro*, que ofrece modelos de diversas

(1) Aumentan de día en día, especialmente las procedentes de Mérida, como puede verse por las relaciones que de ellas hace el Marqués de Monsalud, y por los valiosos artículos del insigne P. Fita en el *Boletín de la R. Academia de la Historia*. Para todo lo referente á inscripciones romano-hispanas véase la obra de HÜBNER, *Inscriptiones Hispaniae Latinae* (que es el tomo II de la obra monumental *Corpus inscriptionum latinarum*, de la Academia de Berlín) con sus suplementos (Berlín 1869-1897), á la cual nos referimos en las citas que de Hübner hacemos en las inscripciones de este número; además, los tomos del mencionado *Boletín* y los de las *Ephèmeris Epigráfica* de Berlín, desde 1872.

clases, además de los que van en las figuras 408, 425 y 426. Sigue la explicación del *Cuadro*.

1. Modelo de inscripción votiva concisa: *Jovi O*(ptimo) *M*(áximo), *Sempronia dat.*—Ara que se halló en Varea (Logroño).—P. Fita, *Boletín*, t.º 42, pág. 304.

2. Inscripción votiva con anomalías gráficas. Léase: *Teus ca, Petrei f*(ilia), *Jovi v*(otum), *a*(nimo) *l*(ibens), *s*(olvit): Hallóse en Villar del Rey (Badajoz).—P. Fita, *Boletín*, t. 42, pág. 281.

3. Inscripción funeraria sencilla ó incorrecta.—Léase: *Manilia Hilara hic sita est.*—En Santany (Mallorca).—Hübner, n.º 3088.


4. Modelo de abreviaturas y de medidas; lápida funeraria: *Faustus offector* (tintorero) *h*(ic) *s*(itus) *e*(st): *s*(it) *t*(ibi) *t*(erra) *l*(evis). *In f*(ronte) *l*(ocus), *p*(edes) *XXV*; *in ag*(ro), *p*(edes) *XXIV*.—Hallada en Pedro Abad (Córdoba), *Boletín*, t. 37, pág. 431.

5. Modelos de inscripción funeraria sencilla y elegante, con expresión de los tres nombres y de la tribu: *C*(ajo) *Atilio*, *L*(ucii) *f*(ilii), *Quirina* (tribu), *Geniali*, *Atilia Festa*, *avo.*—*L*(ucio) *Atilio*, *C*(aji) *f*(ilii), *Quirina*, *Festo*, *Atilia Festa*, *patri optimo.*—*Atilia L*(ucii) *f*(ilia) *Festa*, *et sibi se viva fecit* (1). 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).—Hübner, 2973.

6. Inscripción funeraria con nombres de matronas y títulos militares: *D*(iis) *M*(anibus). *G*(aius) *Val*(erius) *Firmanus*, *vet*(eranus) *Leg* ionis *VII G*(eminae) *P*(iae) *F*(elicis), *et Luc*(ilia) *Paterna uxor*, *Val*(eriae) *Paratae*, *fliae innocentissimae*, *m*(ensium) *VIII*, *d*(ierum) *XI*.—Hállase en Tricio (Logroño).—Hübner, 2888; P. Fita, *Boletín*, t. 43, pág. 545.

(1) No es difícil la versión española de las inscripciones de todo este cuadro, y por esto las omitimos. Aquí, por ejemplo, debe leerse: «*Atilia Festa* (dedica este monumento) á su abuelo Cayo Atilio Genial de la tribu Quirina, hijo de Lucio». Y así las demás. En la del n.º 6, la lectura se hace así: «A los dioses Manes.—Gayo Valerio Firmano, veterano de la Legión 7.ª Gémina, Pía, Feliz, y Lucilia su mujer (dedican esta lápida) á su inocentísima hija Valeria Parata (que murió) de 8 meses y 11 días.

CUADRO DE INSCRIPCIONES ROMANO-HISPANAS

1 IOVI O. M. SEMPRO NIA. DAT	2 TILVSCA PIITRIII F. IOVI V. A. L. S	3 MANILA HILERA HIC. SETA. EST	4 FAVSTVS OFFECTOR. H. S. E. S. T. T. L. IN. F. L. P. XXV IN. AG. P. XXIII
5 C. ATILIO. L. F. QVRINA. GENIALI ATILIA. FESTA. AVO L. ATILIO. C. F. QVRINA. FESTO ATILIA. FESTA. PATRI. OPTIMO ATILIA. L. F. FESTA. ET. SIBI SE. VIVA. FECIT		6 D. M. G. VAL. FIRMANVS. VET. LEG VII. G. P. F. ET. LVC. PATE RNA. VXOR. VAL. PARATE FILIAE. INNOCENTISSI MAE. M. VIII. D. XI	
7 C. SENTIO. SAT. COS K. SEXTILIB DEI . MANES RECEPERVNT ABVLLIAM. N. L. NIGELLAM	8 GENIO. COL. I. V. T. TARRAC L. MINICIVS. APRONIANVS II VIR. Q. Q. TESTAMENTO EX. ARG. LIBRIS XV- PONI. IVSSIT		9 T. MAGILIVS RECTVGENI F. VXAMA ARGAELA A. XXX H. S. E.
10 IMP. NERVA CAESAR. AVG TRAIANVS GER. PONT MAX. TRIB POT. IIII. P. P COS. IIII. RESTI TVIT. A. COMPL XIII	11 L. MINICIO L. FIL. GAL APRONIANO AEDIL. Q. II. VIR ET. Q. Q. COL. I. V. T. T FLAM. DIVI TRAIANI. PARTHICI HEREDES EX. TESTAMENT		12  D. M. M. TER. BOD. VA POS. MAT SVE. CARV OC. C. A. REC AE ANN. XXCIIX COS. CCCXXIIX S. T. T. L.

7. Inscripción con fecha del Consulado; lápida funeraria: *C(ayo) Sentio Sat(urnino) Co(n)s(uli), K(alendis) Sextilib(us), Dei Manes receperunt Abulliam Nigellam, N(atu) L(iberam),* ó de condición libre.—En Córdoba.—Hübner, 2255.—Es del año 19 a. J. C. ó 735 de Roma, en el cual era Cónsul C. Sentio Saturnino.

8. Inscripción votiva al Genio tutelar: *Genio Col(oniae) J(uliae) V(ictrici),* (etc., vide n.º 11), *ex arg(enti) libris* (denarios) *XV (cum) II (unciis).*—En el Museo de Tarragona.—Hübner, 4071.

9. Modelo de inscripción funeraria, con indicación de la patria del difunto: *T(itus) Magilius, Rectugeni filius, Uzama Argaela* (de Burgo de Osma), *a(nnorum) XXX, h(ic) s(itus) e(st).*—En Herramélluri, antigua Libia (Logroño).—Hübner, 2907; P. Fita, *Boletín*, t. 43, pág. 545.

10. Inscripción monumental solemne; piedra miliaria: *Imp(erator) Nerva, Caesar Aug(gustus), Trajanus Ger(mánicus), Pónt(ifex) Máx(imus), Trib(unitia) Pot(estate) IV, P(ater) P(atriciae), Co(n)s(ulatu) IV, restituit* (hanc viam). *A(d) Com(p)lutum, XIV* (14 millas).—El cuarto consulado de Trajano corresponde al año 101 d. J. C.—Hallóse en el despoblado de Valtierra (Toledo).—Hübner, 4914.

11. Inscripción funeraria con expresión de varios cargos que tenía el difunto: *L(ucio) Minicio, L(ucii) fili(o), Gal(eria)* (tribu), *Aproniano, Aedil(i) Q(uinquennali), II Vir* (Duómviro) *et Q(uaestori) Q(uinquennali) Col(oniae) J(uliae) V(ictricis) T(ogatae) T(arraconensis), Flam(ini) divi Trajani Parthici, heredes ex testamento.*—Se indica la divinización ó apoteosis de Trajano, del cual era sacerdote (*flamen*) el difunto.—Hallase en el Museo de Tarragona.—Hübner, 4274.

12. Inscripción funeraria con fecha, patria del difunto y anomalías gráficas: *D(iis) M(anibus) M(onumentum). Ter(entius) Bod(de) Va(diniensis) pos(uit) mat(ri) su(a)e Carvoccarecae, ann(or)um LXXXVIII, co(n)s(ulatu) CCCXXVIII. S(it) tibi t(erra) U(evis).* Corresponde la fecha al año 230 de la Era vulgar (y año 6.º de Diocleciano), según el cómputo de la *Era Hispana*. Precede á la inscripción el simbólico signo cántabro de la cruz *svástica*. Hallóse en Corao (Asturias): *Vadinia* fué

una antigua población que probablemente se reduce á Bárcena la Mayor (Santander).—Hübner, 2714.

En todos nuestros Museos de alguna importancia se hallan muchas de estas inscripciones, sobresaliendo el Arqueológico Nacional por los célebres *Bronces de Osuna* y otros análogos (1).

349. Epigrafía romano-cristiana.—El deseo de honrar la memoria de los fieles difuntos, mayormente de los héroes que daban su vida por la fe, y la adopción de las costumbres romanas en lo que tenían de compatible con la religión verdadera, hicieron brotar ya en los primeros siglos de la Iglesia la epigrafía cristiana, por más que hasta estos últimos siglos no se haya estudiado como ciencia. La epigrafía *romano-cristiana* comienza, pues, en las Catacumbas y se extiende hasta el siglo VI inclusive, por lo que respecta al estilo y carácter gráfico de la misma.

Hasta fines del siglo IV casi todos los epígrafes se reducen al género de inscripciones funerarias, salvo los brevísimos rótulos que se escribían en vasos y muros ó en objetos manuales: desde la citada fecha se erigen lápidas votivas ó dedicatorias de basílicas á Dios y á los Santos. Hállanse monumentos epigráficos de esta primera época cristiana, en Italia, Africa romana, España y Francia, como principales fuentes.

Siguiendo un plan semejante al de la epigrafía paga-

(1) Estos *bronces* se han publicado en diversas Revistas arqueológicas y en obras importantes. Véase una relación sumaria de ellos, es decir, de los procedentes de Osuna, Málaga, Salpens y Bonanza, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º 11 de 1897, artículo del Sr. MÁLIDA. Asimismo, la *Memoria* del señor Rada y Delgado y del Sr. Hinojosa (D. Eduardo de) en el t. VIII del *Museo Españ. de Antig.*, pág. 115.—El Gobierno español adquirió en 30.000 pesetas las dos tablas de Osuna (ant. *Colonia Julia Genetiva*) que figuran en el Museo Nacional, y que contienen la ley romana constitutiva de la mencionada Colonia.

na, débese estudiar aquí lo relativo á la parte *material*, á la *gráfica*, á la *gramatical* y á la *literaria* ó de formulismo en los epígrafes cristianos de los primeros siglos, deduciendo por fin, como interesante corolario, lo que se refiere á la parte *doctrinal* ó teológica de las mismas inscripciones. Lo que especialmente se refiere á España se tratará en el número siguiente.

El material empleado por los fieles de la primitiva Iglesia consiste en lápidas de mármol, barro cocido y madera, y en objetos de marfil y vidrio; pero, á diferencia de las inscripciones paganas que se fijaban de ordinario en urnas y cipos, las cristianas esculpíanse siempre en losas ó placas. Utilizábanse á menudo lápidas de sepulcros paganos, que hallaban los fieles ó que adquirían de los artistas de oficio, aunque paganos. La precipitación con que habían de inscribirse los epitafios y disponerse las *memorias de los mártires*, y las necesidades económicas de los fieles, obligábanles á prescindir con alguna frecuencia del grabado, y se contentaban con trazar interinamente al carbón ó con tinta (negra ó roja, n.º 327) los epígrafes, valiéndose no pocas veces de la tinta para realzar el grabado ó el relieve.

Los elementos gráficos de las inscripciones cristianas son las *letras*, *puntos* y *figuras*. Aunque no faltan ejemplares de hermosa paleografía, lo común es que los caracteres de letra se hallen bastante descuidados, como propios de la época en que se trazan. Son de letra capital rústica (fig. 427), mezclada á veces con uncial (fig. 428) ó señalada con poco arte (fig. 429). Una excepción muy honrosa debe hacerse con las inscripciones *damasianas*, que el Papa S. Dámaso († 384) dictó y mandó esculpir en los sepulcros de los más venerandos mártires (fig. 431), costumbre que imitaron los Papas sucesores hasta el siglo vi: sus caracteres no pueden confundirse con otros, por su elegancia, terminación de

los trazos rectos en adornos más ó menos flordelisados y rectitud de la *M*, hasta entonces siempre inclinada en sus palos extremos. Los puntos usados en las inscripcio-

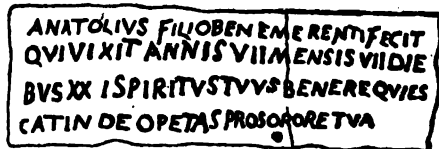


Fig. 427.—Inscrpción funeraria-dogmática: (Mus. de Letrán (1).

nes cristianas no difieren de los que llevan las paganas de Roma ni aun en la hoja de yedra (núm. 347). Las figuras ó signos ideográficos caracterizan la epigrafía cristiana en contraposición á la del paganismo romano: úsanse en las inscripciones los símbolos de la paloma, del pez, del áncora, de la palma y corona, explicados arriba (núm. 271), y se ven ya empleados en las más antiguas inscripciones, aunque sean numerosos los epitafios que de ellos carecen. Después del siglo III raras veces se encuentra el símbolo del áncora, y antes de Constantino el Grande no se halla de una manera cierta y definida el monograma de Cristo, bien que en forma de estrella de

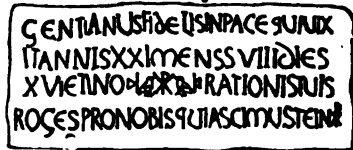


Fig. 428.—Inscrpción con letras capitales rústicas y unciales: Museo de Letrán (2).

(1) Léase: «Anatolius filio benemerenti fecit (hunc titulum), qui vixit annis VII, mensibus VII, diebus XX. Ispiritus tuus bene requiescat in Deo. Petas pro sorore tua.» Hermosa profesión de fe en el dogma de la *Comunión de los Santos*.

(2) Léase: «Gentianus fidelis, in pace, qui vixit annis XXI, mensibus VIII, dies XVI; et in orationibus tuis roges pro nobis, quia scimus te in Christo.» Bellísima profesión de fe, como la de la fig. 427: ambas del siglo IV.

seis líneas radiantes (como compuesto de la I y la X sobrepuestas) ya se observa en epígrafes del siglo II. La

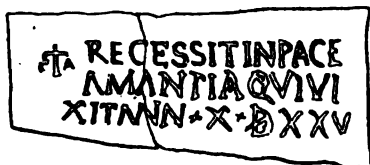


Fig. 429.—Inscrpción rústica del siglo IV (1).

cruz *gammata* se halla en todas las épocas, y después de Constantino es comunísimo el monograma en sus distintas y variadas formas. El lenguaje y la ortografía de las inscripciones denuncian

la fecha de las mismas no pocas veces, pues mientras que las más antiguas se distinguen por su corrección, á partir del siglo IV preséntanse con numerosos defectos,

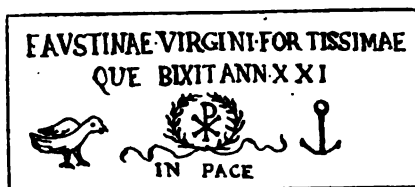


Fig. 430.—Inscrpción con símbolos y errata, en las Catacumbas: siglo IV (Boldetti).

ya en el uso de las letras (fig. 430), acomodándolas á la pronunciación vulgar, ya en la introducción de términos familiares (como *tata* en lugar de padre, *nunnus* en vez de abuelo), que desdican de la primitiva nobleza. Antes del siglo III escribiéronse muchas lápidas en lengua griega en las Catacumbas; pero desde aquella fecha se hicieron cada vez más raras en este idioma.



Fig. 431.—Inscrpción *damasiana*: Catacumbas de S. Calisto.

(1) Hállase con los restos de la Santa en la Capilla de S. Juan de Saladeuras, cerca de Vich, y procedió de Roma. Léase: *Recessit in pace Amantia, qui vixit ann(os) X (quizá XXX), d(ies) XXV.*

El *formulismo* epigráfico es ciertamente lo que más distingue á los piadosos monumentos cristianos, pues en contraposición á los del paganismo, que no descubrían rayo alguno de esperanza, los de la verdadera Religión respiran vida y están llenos de consuelo, aun en presencia de la muerte. Pueden considerarse en este punto los *nombres* de las personas, las *aclamaciones*, la *indicación de la muerte*, los *elogios* y la *estructura literaria*. Esto, aparte de las *omisiones* que en la epigrafía cristiana se notan respecto de la pagana.

Se omite siempre la invocación de los dioses manes (salvo error del artista *lapicida* y exceptuado el caso de aprovechar alguna lápida pagana); nada se dice de la herencia ó derecho de sepultura (aunque sí de la compra del lugar, desde el s. v), ni del rango social y parentela del difunto; ni se adoptan aquellas fórmulas tan comunes en el paganismo, que sólo miran al terrenal descanso. Si algún resabio de frase pagana se llega á descubrir en los epígrafes cristianos, más bien se hallará en los siglos iv y v, después de la paz constantiniana.

Los *nombres personales* de los epígrafes cristianos se reducen á uno para cada persona (bien que en alguna rarísima lápida de remota antigüedad se escriban los dos ó tres nombres de la epigrafía clásica); desde el siglo iv es muy frecuente el uso de dos nombres, de sabor cristiano, especialmente el segundo ó *cognomen*; el cual suele terminar en *antius*, *entius*, *ontius*, etc., como *Amantius*, *Vincentius*, *Leontius*, *Maturius*, *Refrigerius*, *Renatus*...

Las *aclamaciones* son fórmulas que expresan un deseo ó un sentimiento vivo de las personas que dedican el epitafio. En la época de las persecuciones son breves y sencillas, con alguna de estas formas: *Pax tecum*, *In pace*, *Vivas in Deo*, *in Christo*, *in Domino cum Sanctis*, *cum tuis*, *In refrigerio*, *Pete pro nobis*.... En los vasos de

vidrio (rara vez en los epitafios), es común la fórmula griega *PIE ZESES*, que va escrita en caracteres latinos y significa *bibe et vive*, aludiendo sin duda al celestial convite ó á los ágapes: esta aclamación que estaba en uso entre los romanos de la época, se halla desde los últimos del siglo III. Con la paz de Constantino van desapareciendo casi por entero las aclamaciones, pero queda en una forma ú otra la común *In pace*, que dura hasta el siglo VI.

La fecha de la muerte y del sepelio se indican desde la paz constantiniana con las fórmulas recessit a saeculo, recessit in pace, hic positus est, depositus, requiescit, y desde el siglo V, hic jacet. La mayor parte de las inscripciones llevan la fecha del mes y día de la defunción (las más antiguas lo callan), especialmente desde el siglo III; las indicaciones del año son rarísimas antes del mencionado siglo; algún tanto frecuentes durante el mismo, y comunes desde el siglo IV. El cómputo se hace por consulados ó por indicciones, aunque éstas no se hallan en los epígrafes anteriores al siglo VI. En España se cuentan los años según el cómputo de la Era hispánica.

Los elogios que se tributan á los difuntos, antes de la paz de Constantino, se reducen á breves y sencillas manifestaciones de afecto, tales como filio dulcissimo, dulcis anima; después de la paz, se usan fórmulas ampulosas y elogios algún tanto exagerados, v. gr., mirae sanctitatis, mirae sapientiae....

La estructura literaria dista mucho de ser uniforme en las inscripciones, dada la variedad con que se presenta; mas en todo caso, el estilo es muy sencillo, aunque elegante, en la época que precede á Constantino; después toma cierta afectación, propia de quien pretende exhibirse al público. En el siglo III se hallan composiciones métricas y quasi métricas, muy breves, en los epitafios; desde el IV se hacen más frecuentes y ma-

yores. Son célebres, sobre todas, las inscripciones *damasianas*, por la elegancia de los versos, corriendo parejas con la de sus caracteres gráficos.

Por fin, del estudio sobre las inscripciones funerarias de los primeros siglos de la Iglesia, puede inferirse un importante conjunto de verdades dogmáticas, tal que por sí sólo demuestra de una manera inequívoca la fe de los primitivos cristianos, en todo conforme con la nuestra: la creencia en un solo Dios y en la divinidad de Jesucristo, la fe en la Sma. Trinidad, el culto de los Santos, las oraciones por los difuntos y otras verdades que de éstas se deducen, constituyen el rico tesoro dogmático de los fieles primitivos, revelado y cien veces repetido por los mármoles y los muros de las Catacumbas (1).

550. Epigrafía hispano-cristiana.—Lo consignado en el número precedente, respecto de la epigrafía cristiana, tiene su aplicación perfecta en Roma y regiones vecinas de Italia; mas en las provincias del Imperio, á donde siempre llegaban tarde los cambios de la Metrópoli, hay que suponer modificados no pocos de sus pormenores, mayormente después de la invasión de los bárbaros. Cifrándonos á España, en cuya epigrafía se observan no pocas singularidades, que le dan especial carácter, podríamos distinguir en ella las épocas admitidas por los historiadores y críticos del arte español, y así, no andaría desacertada una división del estudio epigráfico cristiano en los siguientes períodos: *romano*, *visigodo*, de la *Reconquista* (y en éste, de la época *románica* y de la *ojival*) y del *Renacimiento*. Pero considerando que apenas se hallan inscripciones ciertas del primero de dichos períodos, y que los de las épocas visigoda y

(1) MARUCCHI, *Eléments...*, pág. 180; ARMELLINI, *Lezioni...*, pág. 539; DE ROSSI, *Inscriptiones christianae urbis Romae...*, Roma, 1861.

ANATOLI VS FILOBEN EM E A NTI F ECIT.
QVI VIXIT ANNIS VII MENSIS VIIDIE
BVS XX I SPIRITVS TVS BENE REQVIET
CATTIN DE OPETAS PROCIOR ET VA

SENTIANUS DE USINPACE SVI IUX
TIANI XXII MENSIS VIIDIE
XVIETINORIS XIRATIONIS TVS
XOCES PRONORIS SVI ASCITVS ENA



RI HANC DOMVM IV
RS TVI PLACATA POSSIDE
MARTIR EV LALA
VT @GNOSCENS INIMOS
@NFVS VS ABS CEDAT
VT DOMVS HECE M HAB
TATORIBVS TE PROPTVA TE
FLORESCANT
A M E N

Lámina XII (pág. 577).—Inscripciones romano-cristianas y visigodas.—1 y 2, de Roma; 3 y 4, de Mérida. Las dos primeras véanse en la pág. 572. La 3.^a léase: «Cantonus, famulus Dei, vixit annos LXXVII, requievit in pace, die XI kalendas januarias, era DL quinque» (año 517). La 4.^a: «Hanc domum juris tui placata posside, martyr Eulalia; ut cognoscens inimicus confusus abscedat; ut domus hæc cum habitatoribus, te propitiant, florescant, amen»; es una dedicatoria de la basilica de Sta. Eulalia; siglo VI.

románica hasta ya entrado el siglo XI (salvo rara excepción) aseméjense de tal modo en la escritura y formulismo, que á no llevar fecha podrian confundirse (1); entendemos que no es posible otra división racional de la epigrafía española hasta el siglo XVI, que la fundada en los dos grandes períodos de la paleografía nacional, á saber, el *visigodo* y el de la época *ojival ó gótica*, admitiendo, á lo sumo, como periodo de transición el siglo XII.

Estudiando ahora el primero de dichos períodos, que desde fines del siglo IV se extiende hasta mediados del XI, débense considerar en la epigrafía hispano-cristiana los siguientes puntos: *clases de títulos* ó inscripciones, su *lengua y paleografía*, *simbolos*, *nombres* de personas y sus *títulos*, *fechas*, *formulismo* y *estructura* literaria.

Las clases de títulos que existen de la referida época son las mismas generales de la Epigrafía (núm. 345); pero sólo tienen importancia las *sepulcrales* ó epitafios (que suman las tres cuartas partes del número total), las *voativas* de objetos religiosos consagrados al culto (en coronas, cruces, relicarios) y las *dedicatorias* de iglesias ó basílicas, muy semejantes en su objeto á las anteriores. Difieren estos grupos únicamente en el objeto y formulismo literario, pero no en los caracteres gráficos, los cuales se usan indistintamente de la misma forma en unos que en otros.

El idioma usado en las inscripciones de la mencionada época es el latín, con más ó menos incorrecciones y barbarismos: hay, no obstante, algunos títulos en griego (cuatro ó cinco), y unos pocos *trilingües* (latín, griego y hebreo) de procedencia judaica.

(1) HÜBNER, *Inscriptiones Hispaniae Christianae* (Berlín, 1871) *Praefatio*, n.º 14. A esta obra y al *Supplementum* de la misma (Berlín, 1900) nos referimos en las citas de este número.

La paleografía epigráfica de esta época es la romana degenerada, que se presenta con diferentes variaciones,

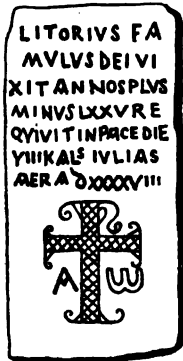


Fig. 432.—Lápida visigoda s. vi (1).

+ IN NOMINE DOMINI CONSECRATA
 TAECLESIA SCETEMARIE
 IN CATOLICO DIE PRIDIE
 IDVS APRILIS ANNO FLAVII
 QVIVIT IN PACE DIE
 NOSTRI GLORIOSISSIMI FL
 RECCAREDI REGIS ERA
 DCXXV

Fig. 433.—Inscripción dedicatoria visigoda (2).

SOCIATVS RESURGAM
 HIC VITE CURSO ANNO FINITO
 CRISPINVS PRBST PECCATOR
 IN XPI TACE TTESCO ERA DEC

Fig. 434.—Inscripción funeraria visigoda del siglo VII (3).

las cuales más bien caracterizan á los lugares en donde se hallan, que á los siglos á los que pertenecen. En las

(1) Hallóse en un olivar de Talavera de la Reina. Dice así: *Litorius, famulus Dei, vixit annos, plus minus, LXXV. Requi(e)vit in pace, die VIII kalendas julias, aera DXXXVIII* (año de 510). — HÜBNER, n.º 44.

(2) Es de la Basílica primitiva de Toledo, y se conserva en la Catedral; dice así: «In nomine Domini consecrata eclesia scete (*sanctae*) Mari(a)e, in catolico die pridie idus aprilis, anno feliciter primo regni dni (*Domini*) nostri gloriosissimi Fl. (*Flavii*) Reccaredi Regis, era DCXXV» (12 Abril del 587). — HÜBNER, n.º 155.

(3) Es un fragmento de la inscripción funeraria de una lápida que se halló en el mismo sitio del *Tesoro de Guarrazar* y se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid: la porción copiada en la figura es la parte íntegra de la inscripción (que se halla muy deteriorada en lo demás) y dice así: ... *sociatus resurgam hic vite curso anno finito Crispinus pr(e)sb(y)t(er) peccator in XPI* (*Christi*)

figuras 432, 433 y 434 pueden observarse los caracteres dominantes, y notar sus diferencias del tipo genuinamente romano. La forma primera, elevados más ó menos sus trazos firmes, se halla muy constante, perseverando hasta el siglo XII; asimismo la segunda, en varias de sus letras, bien que la traza de sus *D*, *E*, *G*, *P*, *R*, parezca más propia de los visigodos en Toledo, desde el siglo VI al VIII (v. fig. 410), y la *C* admita en adelante la forma rectangular ó cuadrada. El carácter de letra de la fig. 434 se halla en las cruces votivas de Guarrazar (pág. 467) y en las de Oviedo (pág. 463), á pesar de sus diferencias en época histórica, y conserva grande semejanza con el de las inscripciones monetarias bizantinas, como puede notarse en los facsímiles que en su lugar se intercalan. Es muy común la letra *D* atravesada con una raya oblicua (fig. 429) para indicar el *dda*, y no se ha interpretado aún la abreviatura formada por dicho signo, precedido de una *I*, que se halla en varias inscripciones y que no siempre equivale á *idus*. Son frecuentes las ligaciones de letras, el cambio de unas por otras (como la *H* por la *K*, la *C* por la *S*), la inclusión de unas en otras, y no son raras las abreviaturas. Se suprime casi siempre la letra *a* en los diptongos, y con mucha frecuencia se omiten los puntos de división entre las palabras, los cuales se reemplazan á veces por crucecitas y hojas de yedra. Se usa muy á menudo la *T* para representar el valor de mil; la *X'* con virgula vale 40, y la *I*, más alta que sus compañeras, equivale á dos unidades.

. Los *símbolos*, que tan importante papel juegan en la epigrafía romano-cristiana, no carecen de interés en la

pace quiesco, era DCC. No está completada aquí la fecha, pues termina la línea con estos caracteres menores *cv*, y en la siguiente léense en el original estos solos *XXXI*, que HÜBNER traduce *CU(m) XXXI*, ó sea, la era 731, año 693 —HÜBNER, n.º 158.

visigoda, especialmente las palomas y el monograma de Cristo. Las primeras se dibujan siempre pareadas, quedando el monograma intermedio, lo cual es propio de los epitafios del siglo VI; el símbolo del pez es rarísimo; el monograma, comunísimo; la cruz sola, menos frecuente. Las inscripciones funerarias de Mérida en el siglo VI (que son numerosas) van siempre rodeadas por corona de palmas ó laureles.

Los nombres propios que figuran en las inscripciones toman su origen de otros romanos y griegos, paganos ó cristianos (como *Aurelius, Crispinus, Venantia, Eulalia, Zenon*), aunque también se hallan varios exclusivos de España, ya latinos (*Acisclus, Bracarius, Salvianella*), ya griegos (*Caonius, Ithacius, Siricia*), ya godos (*Agilo, Froila, Sonnica*); otros son bíblicos, y no faltan algunos africanos y galos. Es constante el uso de un solo nombre para cada persona y el prescindir de la filiación y estirpe de la cual proceda el difunto, lo mismo que el omitir toda indicación de los oficios y condición social que él tuviera, salvo los que pertenecen á la dignidad eclesiástica.

Los títulos honoríficos dados á los difuntos en las inscripciones se reducen á los de *illustris* (sic) y *clarissimus*, además del comunísimo y humilde *fámulus Dei* ó *fámulus Christi*, casi privativo de España.

La fecha del año en que aconteció la muerte ó se dedicó el monumento, es otra de las particularidades que ofrece la epigrafía española, ya que resulta rarísimo el caso de omitirla. El cómputo se hace por la *Era hispánica*, en la mitad por lo menos de las inscripciones (1), y no es raro que al año de la Era acompañe el del Obis-

(1) No es raro hallar fechas que expresan los años en números redondos ó centenarios, despreciando los transcurridos dentro de la centuria, y cree Hübner ser debida semejante práctica, á que el difunto se preparaba la inscripción mientras vivía, esperando que después se añadiría el año fijo.

po ó del Monarca reinante, ó sólo se indique el año del Obispo, sin el de la Era; una sola vez se observa el cómputo por consulados; otra, por los años del Emperador de Constantinopla (Emp. Mauricio), y algunas, por la indicción romana. El mes y el día de la fecha se indican por el sistema romano de kalendas, nonas é idus, escribiéndolas en acusativo; así, v. gr., *kalendas februarias, nonas maias, idus decembres*, precediendo las palabras *die* ó *sub die* cuarto, quinto, etc.

En el *formulismo* de las inscripciones votivas entra constantemente la palabra *offert*, siendo común para encabezamiento la frase *In nomine Domini* (pág. 467), la cual también se halla en algunos epígrafes funerarios. En éstos se observa muy perseverante la fórmula *vixit annos..., menses..., dies...*, ó *vixit annos, plus minus...*, para declarar la edad que tenía el difunto: durante el siglo v y en la primera mitad del vi no suelen hallarse indicaciones tan precisas, de modo que las inscripciones más vagas ó menos determinadas en este concepto, son más antiguas. A veces, de tal modo se embrollan estas indicaciones, que resultan verdaderos enigmas: así, en una lápida del siglo vii, encontrada en Villafranca de Córdoba, para manifestar que el difunto contaba 29 años al morir, se escribió: «Decies et ternos ad quater quaternos vixit per annos». La fórmula *vixit in hoc saeculo*, unida á la edad que tenía el difunto, es del siglo vii, á excepción de algunos epígrafes métricos del siglo vi. Para indicar la muerte es común fórmula *recessit* ó *requienit in pace*, la cual sigue usándose hasta fines del siglo x. En España, como en las Galias (1), no se diferen-

(1) LE BLANT, *Manuel d'Épigraphie chrétienne, d'après les marbres de la Gaule*, pág. 75, Paris, 1869. En esta obra y en la del mismo A., titulada *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* (1856 54), se puede notar la semejanza del formulismo usado por los cristianos en la epigrafía de una y otra parte de los Pirineos, á imitación del que antes siguieron los fieles de Roma.

cian las fórmulas por tiempos, sino por regiones en donde se usan. Así, son propias de la Bética (Andalucía) *recessit in pace, receptus in pace, hic túmulus, in hoc túmulo jacet, deposita, obiit, sepultus quiescit*; de la Bética, en parte, y de la Lusitania (incluyendo Estremadura), *requievit in pace*; de la Tarraconense, *requiescit in pace, obiit in pace, transiit, depositus in pace, in isto loco sepultus*. Nunca se usan fórmulas paganas ni con resabios de ellas, en parte alguna.

La estructura de la composición literaria no puede reducirse á un plan fijo, y basten las indicaciones precedentes para conocerla: sólo añadimos que los epígrafes más sencillos son los más antiguos, y que no faltan inscripciones en verso, aunque vulgar y mal ordenado, con metro *dactylico*. Desde mitad del siglo VII se abandona el metro de sílabas y se fija tan sólo el acento de las palabras, como en este verso de Córdoba: *Ista vorax fossa—Dominici continet ossa....*, que puede atribuirse al siglo IX.

El número de inscripciones hasta el presente descubiertas en España, correspondientes á las épocas visigoda y románica hasta principios del siglo XI, descritas por los arqueólogos (1), asciende á unas 550, sin contar las sospechosas y tenidas como falsas, que pasan de 100. Hállanse diseminadas por toda España, pero abundan más en Mérida, Sevilla, Toledo y Oviedo. La inscripción más antigua, de fecha cierta, data del año 387 (2); se halló en la villa de Granátula (Ciudad-Real), y es la única que tiene fecha del consulado (de Valentiniano III y Fl. Eutropio), pues aunque antes de ella se labraron algunos sepulcros, y entre ellos uno de los que están en la Cripta de Santa Engracia en Zaragoza (año 312), no consta la fecha de sus inscripciones, y se atribuyen las de éste al siglo V ó VI. Es curiosa la incorrección de este epígrafe zaragoza-

(1) HÜBNER, obras cit., y *Boletín* (v. pág. 566).

(2) HÜBNER, *Supplementum* de 1900, n.º 399.

no: dice así, debajo de las figuras de santos que lleva el sepulcro: *Muses* (Moyses), *Aron*, *Incratiu* (Engratia), *Zo* (Job?), *Zaco* (Jacob), *Petrus*, *Paulus*, *Facceus* (Zachæus), *Xustus* (Xistus, Papa).

351. Epigrafía de transición y gótica.—A mediados del siglo XI, y con la introducción de nuevas formas de escritura (núm. 338), se alteran visiblemente los caracteres por entonces empleados en Epigrafía, los cuales van tomando direcciones curvas y extrañas maneras, mezclándose en una inscripción diferentes alfabetos. A estas formas singulares, que alcanzan hasta mediados del siglo XIII en la epigrafía española, podríamos llamarlas de transición por la inestabilidad ó inconstancia que se nota en el uso de las mismas y por la extraña mezcla referida (figs. 435, 436). También es vario y caprichoso el estilo de los epígrafes, sin que pueda verse en ellos un plan fijo y razonable.

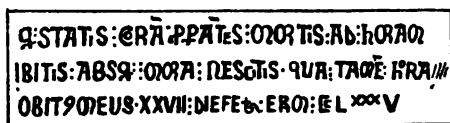


Fig. 435.—Inscripción del s. XIII: Cat. de Toledo (1).

Con el siglo XIII comenzaron en la epigrafía española otros caracteres más estables, que fueron ganando terreno en el mismo siglo y dominaron por completo en los dos siguientes. Definidos quedan arriba con los nombres de caracteres *monacales* y *góticos*, y éstos con sus dos variantes (núm. 339), siendo de tipo minúsculo los de la alemana. Aunque varios tratadistas dan el primer

(1) Es el comienzo y el fin de la inscripción funeraria de Pedro Illán, que dice así: «Qui statis coram, properantes mortis ad horam, ibitis absque mora, nescitis qua tamen hora... Obitus meus, XXVII die februarii, era MCCLXXXV» (año 1247).

nombre á los caracteres usados en Epigrafía desde el siglo IX, no hay razón para atribuir semejante califica-



Fig. 436. — Lápida funeraria del siglo XIII en Plasencia (1).



Fig. 437. — Lápida funeraria en la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada, s. XIV (2).

tivo á una escritura que no se diferenciaba de la romano-visigoda sino en variables accidentes (pág. 579). Los

(1) Es del caballero D. Diego González de Carvajal, cabeza de los Carvajales de Plasencia, hijo de Gonzalo y tío de los famosos Carvajales despeñados: murió en 1253. Léase: «Didacus Gun(*disalvus*) (hijo de Gonzalo) de Carvajal, placenti(*nu*s), ejusdem famili(*a*)e sator, quem tenet híc diu (ó tal vez *pl*a) última domus». Hállase en la colección arqueológica de D. José Benavides, Canónigo de Plasencia.

(2) Epitafio del Obispo D. Juan del Pino ó de Santo Domingo, cuyo tenor es como sigue: «Aquí iaze el mucho onrado señor don Juan, natural desta ciudat, Obispo q(ue) sué de Cartagena: éste fizo muchas entradas en tierra de moros en servic(i)o de Dios é de nuestro señor el Rey don Alfonso é entró á Margel infante é la quemó, é fu(é) trasladado por el Papa Juan al obispado de Calafora é de la Ca(lza)da, é fizo fazer de nu(e)vo los pal(a)cios de Calafora

verdaderos caracteres dichos *monacales* empiezan á fines del siglo XII, y parecen derivados de los unciales romanos y carlovingios (compárense los mayúsculos de la fig. 417 con los unciales de la fig. 428); para muchos tratadistas se confunden con los góticos, de los cuales se diferencian en las formas redondas de sus trazos. Además, los góticos van más perfilados en sus trazos horizontales y en los accesorios. Unos y otros caracteres guardan uniformidad en la escritura é igualdad en los renglones; no se prestan á nexos difíciles y complicados, ni se cargan mucho de abreviaturas. Entre una palabra y otra suelen llevar las inscripciones dos ó tres puntos en fila vertical, aunque no es raro prescindir de estas señales divisorias (figs. 415, 416, 437).

El *idioma* en que se escriben los epígrafes de toda esta época es el latino; pero á mediados del siglo XIII empieza á introducirse el idioma vulgar y se hace indiferente el uso de uno ú otro desde la mitad del siglo XIV en adelante.

El formulismo y la *composición* literaria de los epitafios en este período ofrecen no pocos variantes según los países y los tiempos. Lo más ordinario es empezar por las fórmulas *hic jacet* (ó traducida al castellano, *aquí yace*) y terminar con la fecha de la muerte ó del sepelio, la cual á veces encabeza el epitafio. La composición contiene generalmente un elogio del difunto (figu-

é de Bitoria é la Claustra desta Iglesia, é finó sábado á XXI días del mes de Enero, Era de mil é CCC é LXXXIII años, é Dios perdone la su alma, amén.» El Papa, á que se refiere la inscripción, es Juan XXIII; el Rey, D. Alfonso XI; la población Margel-infante debe ser alguna de Argelia, pues no se halla entre las antiguas de España, y es probable que corresponda á *Mars-el-fahm* en la provincia de Constantina, como asegura el Pbro. D. Mariano BARRUSO en su *Historia de Santo Domingo de la Calzada*, pág. 292., Logroño, 1887.

ra 416) ó un resumen de sus hechos principales (fig. 437). Son frecuentes las composiciones métricas, en versos que se dicen *leoninos*, ó en la forma de la época precedente. Las inscripciones votivas y dedicatorias suelen ser breves y limitarse por lo común á fijar datos cronológicos é históricos del monumento á que se refieren.

En varias pinturas de la época ojival se observan inscripciones verdaderamente falsas é indescifrables. El artista pretendió sencillamente adornar la imagen con imitaciones al azar de letras griegas y hebreas, que nada significan.

El cómputo seguido en esta época es el de la Era Hispánica hasta mediados del siglo XIV en que fué abolido (en Cataluña se abandonó á fines del XII) para sustituirlo por el de la Era cristiana ó vulgar que ya en el siglo XIII había empezado á introducirse (v. núm. 362). La numeración va siempre con letras romanas, y aunque desde el siglo XIV se observan empleadas alguna vez las cifras arábigas (1), no se generaliza hasta el siglo XVII el uso de las mismas.

Entrado ya el siglo XVI, la invasión del Renacimiento impone los tipos romanos en las inscripciones, y se renuevan ciertas fórmulas del paganismo clásico, especialmente en Italia. Una de ellas, bien que se le haya dado significación muy cristiana, es la dedicación del monumento á Dios, que se hace con las siglas *D. O. M.* (*Deo Optimo Máximo*), en vez de la fórmula *In Nómine Dómini*, de otras épocas.

Sirva como ejemplo de inscripciones del renacimiento clá-

(1) Por este dato y por el anterior del idioma en que se inscribían los epitafios, se podrá juzgar de la autenticidad que tengan los que se atribuyen á los siglos IX, X y XI en los Monasterios de S. Juan de la Peña, S. Salvador de Oña y otros, pues se leen fechados con cifras arábigas y redactados en estilo relativamente moderno: son, sin duda, muy posteriores á la fecha que llevan, grabados por algún monje del siglo XV.

sico el epígrafe que se halla en el magnífico sarcófago de un legista en la famosa Cartuja de Pavía.

Como se ve por la muestra, suprímense todas las fórmulas cristianas, y si bien no se reproducen las idolátricas ó supersticiosas del paganismo, se renueva el gusto romano por completo. La puntuación sólo se aplica en este epitafio á las abreviaturas, olvidando la práctica antigua romana.

ALEXANDRO TARTAGNO IMOLEN.
LEGVM VERISS. AC FIDISS. INTER
PR. Q. V. AN LIII. FILII PIENTISS. P.
OP. B. M. POS. OBIIT AN. MCCCCLXXVII

En España no ha estado en uso esta forma de inscripciones funerarias modernas, pues nunca se han olvidado completamente las fórmulas cristianas.

Fuentes.—Las indicadas en las notas del capítulo y las obras análogas á ellas de los capítulos precedentes. Además: BORGNANA (Carlos), *De stylo lapidario*, Roma, 1848; GAUME (L' Abbé J.), *Essai sur les inscriptions*, París, 1875; RICCI, *Epigrafía latina*, Milán, 1898; RADA Y DELGADO, *Inscripciones romanas* que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional (Memorias en el *Mus. Esp. de Ant.*, t. VI, pág. 477, y t. VIII, pág. 259), etc.

(1) No es difícil su lectura: *Alexandro Tartagno imolentino (de Imola), legum verissimo ac fídissimo intérpreti, qui vixit annos quinquaginta tres, filii pientissimi, patri optimo benemerenti, posuere. Obiit anno 1477.*

CAPITULO IV

BIBLIOLOGÍA

352. Definición.—Llámase *Bibliología* la ciencia de los libros, ó sea, el estudio del libro en sus condiciones materiales, paleográficas, literarias, de antigüedad y de autenticidad, con relación á las diferentes naciones y épocas de la Historia. Llámase también *Bibliografía*, pero no es tan adecuada esta denominación, pues con ella no se significa más que la simple *descripción de libros*.

Desde luego se comprende la diferencia que media entre la Paleografía y la Bibliología: abraza ésta respecto del libro un campo mucho mayor que la primera, y la Paleografía se extiende en materia de escrituras á un dominio mucho más dilatado que la segunda. Y se diferencia la Bibliología de la Diplomática, en que ésta sólo se refiere á documentos, considerados como tales, y no á libros, aunque tal vez los documentos se transcriban en los mismos.

Habiéndonos de fijar únicamente en las nociones más comunes de la Bibliología, limitamos el estudio al *libro* en sí mismo considerado; á la *biblioteca*, donde se contiene; á la *composición de libros* en la Edad Antigua; ídem en la Edad Media, y á la *enumeración de algunos códices* más notables, terminando con breves indicaciones sobre los *Libros litúrgicos*.

353. El libro y sus formas.—Se entiende por *libro*, en general, toda colección ordenada de hojas escritas y unidas, y se llama *códice* el libro manuscrito anterior á la divulgación de la imprenta.

A cuatro pueden reducirse las formas que desde la

más remota antigüedad ha tomado el libro, a saber: *volumen*, *tabla*, *díptico* y *códex*. La primera forma se halla como primitiva entre los egipcios; la 2.^a, entre los caldeo-asirios; la 3.^a, entre los griegos, y la 4.^a, empezó con el Imperio romano.

Dábase el nombre de *volumen* (de *volvo*) á una gran tira ó faja de papiro ó de pergamino, que se arrollaba en un cilindro de madera para conservarla, y se desenvolvía cuando había de leerse. Entre los romanos el cilindro de madera llamóse *scapus*, y sus extremos, *cornua*; cada uno de los cuales recibía el nombre de *umbilicus*, si remataba en bola ó perilla. Los primeros volúmenes se hicieron de papiro, egipcio, el cual, como no se prestaba fácilmente á recibir dobleces sin quebrarse pronto, debía tomar la referida forma. Formábanse tiras, que á veces llegaban á 25 metros de largo por unos 70 centímetros de anchura, y se escribían sólo por una cara, bien que en el reverso se colocaba el título de la obra, escrito al principio de la faja, de modo que resultara visible, una vez arrollado el volumen. Más adelante, se hizo lo mismo con el pergamino. El papiro se fabricaba en Egipto; en el siglo x hubo también fábricas en Palermo, y aun antes las tuvieron los árabes en algún punto de Sicilia, desde la segunda mitad del siglo VIII.

Las *tablitas scriptorias*, que entre los romanos se conocían con el nombre de *pugilares*, fueron para los caldeos y asirios el exclusivo elemento de la composición de libros, los cuales sencillamente consistían en la reunión ordenada de tabletas de arcilla, sin que mediara entre ellas trabazón alguna. El orden de las hojas se obtenía por numeración de cada una y por la repetición del título del asunto al pie de las tablillas que formaban un libro. Constaba dicho título de las primeras palabras del texto de la obra ó del asunto.

Los *dípticos*, *trípticos* y *polípticos* fueron los primeros libros de los griegos y romanos (además de los *volúmenes*), y no eran otra cosa sino *pugilares* unidos por un lado con anillas ó cordones. Formábanse con delgadas tablitas de madera, hueso, marfil, plomo ú otros metales, blanqueadas (*album*) ó enceradas por la cara interior para que se pudiera escribir en las mismas. Llamábanse también estos libros *códex* ó *cáudex* (de *Caeso*, cortado), y servían como cuadernos de notas y cuentas ó para documentos de menor importancia, como también para la correspondencia epistolar. Durante el Imperio y más adelante se hicieron de marfil con preciosos relieves (núm. 289); pero continuaron á la vez los de forma sencilla, extendiéndose el uso de los mismos por casi toda la Europa occidental, no cesando hasta el siglo xv (1).

El *códex* propiamente dicho no empezó hasta el primer siglo de la Era cristiana, pues de él nos habla el poeta Marcial (años 40-104) como de cosa nueva: consistía en una reunión de hojas rectangulares de pergamino ó de papiro (á veces alternando ambas materias), que se doblaban formando cuadernillos, los cuales, uniéndose como ahora se estila, constituían el *códex* completo. Los de papiro debieron ser menos comunes y necesitaban reforzarse por el dorso. Los cuadernillos se denominaban por los romanos, *duerniones*, *terniones*, *cuaterniones*, *quinterniones*, según que el número de hojas, antes de doblarlas, fuera 2, 3, 4 ó 5, y siendo lo regular que lo formaran cuatro (dobladas, ocho), ha quedado el nombre de *cuadernos* (*quaterni*) para los librillos parciales, aunque consten de más hojas. El

(1) El original de los sermones de S. Bernardino de Sena escribióse en tablitas enceradas, ni más ni menos que si fuera obra de los primitivos romanos: dichas tablitas fueron reunidas en Sena, en 1427, como se dice en el prólogo de sus obras. Y como éste podrían citarse otros ejemplos.—V. THOMPSON, obra cit., pág. 6.

pergamino de los códices, á diferencia de los volúmenes, se escribía ordinariamente por ambas caras, y en esta forma se decían *opistógrafos*.

Algo diferente de estas formas, propias de libros en el Antiguo Mundo, es la de los *Códices americanos* indígenas, constituidos por largas hojas de piel, de lienzo ó de papel ágave (de fibras de pita) recubierto con una sustancia calcárea blanquecina y dobladas como se dobla un lienzo cualquiera: no se arrollan ni se juntan lateralmente formando libro, sino que van pegadas á continuación unas de otras.

El uso del papiro como elemento material de volúmenes y códices terminó definitivamente en el siglo xi; durante la Edad Media campeó el pergamino, y con la invención de la imprenta, el papel ordinario. El pergamino se teñía de amarillo ó púrpura en los códices lujosos.

Para guardar sin deterioro los volúmenes, se colocaban en tubos ó cajas, por lo común cilíndricas, de madera ó de metal, conocidas con el nombre de *scrinium*, las cuales podían contener varios volúmenes, según las dimensiones, colocados siempre verticalmente ó en sentido del eje.

Encuadrnábanse los libros ó códices con tapas de madera ó simplemente con pergamino; pero en los más lujosos empleábase, ya en tiempo de los romanos y durante la Edad Media, gran riqueza de material en las encuadrnaciones (núm. 303).

354. La Biblioteca.—La sala ó recinto que se destina á guardar los libros y también la misma colección de ellos se dice *Biblioteca*, la cual data desde los tiempos remotos del Imperio Asirio (más de 3.000 años a. J. C.). Las exploraciones verificadas en estos últimos años en las regiones de la antigua Mesopotamia han logrado descubrir grandiosos edificios con vastos salones destinados á contener los libros de la época, arriba descritos. Las principales bibliotecas de este

género, descubiertas y estudiadas por los asiriólogos hasta el presente, son las de Larsam, Erech, Ur, Sippara, Calach y Nínive, de cuyas ruinas se han extraído por millares los famosos ladrillos cubiertos de inscripciones, que hoy figuran principalmente en el Mus. Británico. La más célebre de todas (núm. 331) es la descubierta en Koyundjik (1) entre las ruinas del palacio de Senaquerib, fundada ó engrandecida por Assurbanipal (Sardanápalo II). El orientalista Joaquin Menant (2) calcula, no sin fundamento, que entre los tratados científicos, jurídicos, históricos, filológicos, etc., reunidos hoy de los restos de la expresada Biblioteca, se podrían formar 500 volúmenes de nuestros libros en 4.º, de 500 páginas cada uno. Y este conjunto de libros, que en las actuales condiciones podría encerrarse holgadamente en una caja de medio metro cúbico, en la forma asiria de tabletas ó ladrillos compone una masa de más de cien metros por cada lado.

Escasas en número son las bibliotecas de Egipto y Grecia, cuya noticia ha llegado hasta nosotros, ó que se han descubierto en exploraciones científicas. Cuéntanse, no obstante, la del Faraón Osymandias en Menfis, y restos de otra hallados por Champollión en Thebas. Pero vale por todas la famosa de Alejandría de Egipto, fundada por Tolomeo I Soter (322 antes de J. C.), la cual llegó á poseer 700.000 volúmenes. Para ella hizo traducir Tolomeo Filadelfo (285 a. J. C.) la Sagrada Biblia de los judíos, del hebreo al griego; traducción conocida con el nombre de *Versión de los Setenta*. Pereció definitivamente aquel centro del saber antiguo, destruido por los árabes al conquistar la ciudad en el año 640. Tienen asimismo su celebridad histórica la biblioteca de Pérgamo, fundada por Eumenes II y Atalo II (198-137 a. J. C.), en la cual se reunieron 200.000 volúmenes, y la que se dice fundada en Atenas por Pisistrato (siglo VI a. J. C.) quien la situó en el *Atrium*

(V. Correcciones, pág. XI.)

(1) Koyundjik es un pueblecito situado en una colina que se hallaba dentro del recinto de Nínive; á un kilómetro hacia el sur de aquél se halla otro, llamado Nebbi-Yunus, también sobre una colina, menor que la primera, donde se contienen las ruinas de otro palacio, que mandó hacer Assurbanipal.

(2) *La Bibliothéque du palais de Ninive*, Paris, 1880.

libertatis sobre el monte Aventino. El Emp. Octavio Augusto reunió la segunda en el templo de Apolo sobre el monte Palatino. Otras varias se fundaron entonces y en posteriores siglos en Roma, sobre todo la *Ulpiana* de Trajano. Antes de las bibliotecas públicas hubo colecciones particulares, que los nobles romanos buscaban y se procuraban á gran precio ó se llevaban de las ciudades griegas conquistadas, y este afán continuó activo durante el Imperio. La primera colección de esta clase fué la de Paulo Emilio, año 160 a. J. C. En el siglo IV contaba Roma 24 bibliotecas públicas, que los bárbaros del Norte se encargaron de destruir, casi por completo, y sin duda que en otras ciudades romanas se hallarían magníficas colecciones de libros, cuando sólo en Herculano se ha descubierto una con 1.700 rollos.

Luego que los cristianos pudieron disfrutar de libertad y dedicarse á las letras, fundaron también sus bibliotecas aun antes del triunfo de Constantino, y la Historia nos ha transmitido los nombres de las más célebres, que sin duda fueron la de Cesarea, fundada por S. Pánfilo y aumentada por el historiador Eusebio; la de Antioquía, la de Hipona y las colecciones de volúmenes sagrados que todas las iglesias poseían.

El Emperador Constantino reunió más de 6.000 volúmenes en la Biblioteca por él fundada en Constantinopla, la cual contaba 100.000 á la muerte del Emp. Teodosio.

Desde la invasión de los bárbaros, refugiadas las ciencias y literatura en los Monasterios y Catedrales como únicos centros del saber, á ellos debe acudirse para hallar bibliotecas en la Europa occidental durante la Edad Media. En los documentos de los siglos IX, X y XI se habla con frecuencia de colecciones de libros que los Obispos dejaban en testamento á las bibliotecas de Iglesias y Monasterios, y notoria es la solitud que los monjes desplegaban para conservarlas y enriquecerlas (núm. 356).

Desde la invención de la imprenta, la multiplicación y engrandecimiento de las bibliotecas ha ido en progresión creciente. Francia posee hoy más de 400 bibliotecas públicas; en los Estados Unidos del Norte de América se cuentan más de 15.600 mayores, además de otras pequeñas que son innume-

rables. En España, además de las numerosas de Madrid, existen bibliotecas en las capitales de Provincia (en algunas de ellas, varias en número) y en muchas otras ciudades importantes, fundadas gran parte de ellas con libros de conventos suprimidos. Sobresalen *la Nacional*, fundada por Felipe V en 1712, y *la del Escorial*: ésta contiene más de 4.000 códices y 24.000 impresos; es heredera de la que tuvieron los árabes en Córdoba, que llegó á contener 250.000 volúmenes.

Se llama *Bibliotecomía* el arte de conservar, ordenar y administrar una biblioteca. Se ordenan las bibliotecas mediante la clasificación acertada de los libros que la componen, la cual suele abrazar los grupos siguientes: 1.º, Teología ó ciencias sagradas; 2.º, Jurisprudencia; 3.º Ciencias y Artes; 4.º, Bellas Letras; 5.º, Historia. Cada una de estas secciones se subdivide en otras. Hay, por supuesto, muchos otros métodos de clasificación, y debe tenerse en cuenta el especial carácter de la biblioteca para la elección del método más apropiado.

355. El libro en la Edad Antigua.—Tratándose de los procedimientos seguidos en la Edad Antigua para la composición de libros, poco hay que añadir respecto de los pueblos orientales á lo dicho arriba: en Caldea y Asiria todo había de reducirse á grabar trazos en forma de caña, oprimiendo con algún instrumento la masa de arcilla, antes de someter los prismas y tablitas á la cocción ó endurecimiento. Consta por el examen atento de las mismas, que se empleaban moldes ó clisés de madera para imprimir y obtener numerosas copias de un escrito. Los egipcios escribían y pintaban sus papiros, lienzos y tablas con tinta negra y colores (núm. 255), que aplicaban con pincel ó caña, y tal debió ser la perfección de los medios empleados, que sus escritos se conservan todavía inalterables y con singular viveza de color, hasta el presente en que se descubren y admiran. La enseñanza y dirección de este arte se hallaba confiado á los sacerdotes, de quienes lo aprendían los niños, según refiere Diodoro Sículo. Entre los numerosos papiros egipcios de moral, preces, viajes y cuentos ó leyendas, que se han hallado de algún interés (siempre menor que el de las tabletas caldeo-asirias), se cuenta como principal, siquiera por lo repetido, el *Libro de los muertos* (v. pá-

gina 368), del cual se ponía una copia ó algún fragmento en los sepulcros: el más antiguo que se conserva data de la 5.^a dinastía (2.800 a. J. C.).

De los griegos no se conservan manuscritos anteriores á la fundación de la Escuela greco-egipcia de Alejandría, y sin duda que seguirían en la escritura los mismos procedimientos de ella, donde se cultivaba todo lo mejor inventado en Egipto. Los manuscritos griegos de mayor antigüedad que hasta el presente se han logrado descubrir y que figuran en los grandes Museos de Europa, se deben al Egipto y á las ruinas de Herculano, y son papiros que datan del III siglo a. J. C.: los pergaminos más antiguos, así griegos como romanos, alcanzan á lo sumo al tercer siglo de nuestra Era, y se conservan en muy escaso número.

Del libro entre los romanos se saben por la historia noticias más circunstanciadas. Se escribían con grande esmero los códices, corriendo el trabajo á cuenta de los esclavos instruídos (*servi litterati*), que se adiestraban para ello. También había copistas ó amanuenses de profesión, que generalmente eran libertos ó extranjeros, griegos sobre todo. Los autores, por lo común, escribían sus obras con letra cursiva, y los referidos esclavos ó amanuenses tomaban á su cargo el ponerla en limpio con letra capital ó uncial, añadiendo curiosas y variadas decoraciones, miniaturas, dorados, etc. Para obtener en los renglones del escrito la hermosa igualdad ó uniformidad que tanto lo realza, señalábanse previamente las hojas de pergamino con plumbagina ó lápiz-plomo, trazando líneas verticales cerca del borde de las páginas para determinar bien la margen de cada una: luego se dividían estas líneas á lo largo en partes iguales por medio de un compás, fijando bien los puntos, y por ellos se trazaban líneas horizontales, constituyendo así lo que se decía *membrana sulcata*. En los códices más antiguos hay menos líneas ó rayas que renglones de escritura. La tinta en uso para el texto era la negra, reservándose la roja para iniciales y títulos.

Los opulentos patricios romanos aprovechaban la destreza de sus esclavos para copiar las obras de autores de su predilección, que después guardaban en sus bibliotecas, magnífica-

mente decoradas, y leían en sus tertulias. Los esclavos instruidos y hábiles para semejante oficio se cotizaban á muy alto precio, llegando á valer uno solo hasta 100.000 sextercios (25.000 pesetas), durante los dos primeros siglos del Imperio.

356. El libro en la Edad Media.—Iniciada, ya en el siglo I, entre los Eclesiásticos la tarea de componer y transcribir libros, imitando sin duda el procedimiento romano, quedó como tradicional en el Clero de la Edad Media esta práctica honrosa, que tanta gloria le ha conquistado. Sabido es que los monjes de los más oscuros siglos de aquella época de revolución social fueron los encargados providenciales de conservar los tesoros científicos y literarios de las generaciones que les precedieron, consagrando buena parte de su laboriosa vida á la transcripción é iluminación de los antiguos manuscritos y á la composición de otros nuevos. A este fin había en el interior de los conventos un lugar retirado y fuertemente abovedado, que se destinaba á la formación de códices, llamado *scriptorium*; allí cada uno de los oficiales tenía su pupitre con los libros y utensilios al efecto, incurriendo en pena de excomunión quien extrajera los códices del lugar donde estaban adjudicados. Uno era el escribiente ó *pendolista*, y otro el iluminador ó *miniaturista*; el primero dejaba sin escribir las letras capitales é iniciales y las portadas, al componer su libro, y el segundo se encargaba de esta labor, después que el primero había terminado la suya. No son raros en las bibliotecas y archivos los códices que todavía se hallan sin haberles llegado el turno para la formación de las letras ornamentales, quedando en blanco el sitio para ellas dispuesto. Las referidas letras iniciales se adornaban caprichosamente con variado gusto, sobre todo después del siglo VIII: unas eran *antropomórficas*, así dichas porque sus elementos eran figuras humanas; otras, *zoográficas*, si sus trazos se formaban

con figuras de cuadrúpedos; *ictiomorfas*, si eran figuras de peces; *ornitóideas*, si lo eran de aves, etc.

Queda ya dicho arriba el material empleado en estos códices y la manera de disponerlo, pues no era otra que la usada por los romanos. Desde el siglo XIV se introduce el papel en los códices, alternando á veces con pergamino. Empleábase la tinta roja para títulos y advertencias ó *glosas* (que por esto se llamaban *rúbricas*), y se escribía con pluma de oca, ya en uso común desde el siglo VI. No hay que repetir lo apuntado en otros lugares sobre la clase de letra y el idioma en que se escribía: éste, por lo común, era el latino; pero á mediados del siglo XIII empiezan á redactarse diferentes códices en lengua vulgar, que estaba ya formada y bien distinta. En el mismo siglo, la noble afición literaria sale de los monasterios y se difunde á los seglares; en el XIV y XV se organizan corporaciones ó gremios de libreros y copistas, é inundan la Europa de variados y hermosos códices, que son de ver hoy en los Museos y en otras colecciones.

Nada hay que advertir sobre el libro de la Edad moderna, por lo mismo que es visible la diferente manera de componerlo, comparada con la antigua: la invención y divulgación de la imprenta cambió esencialmente los procedimientos. Llámense *incunables* los libros impresos antes del año 1501, por considerar á la imprenta como en su cuna en los años que precedieron á la mencionada fecha. Los primeros libros se imprimieron con procedimiento *xilográfico* (pág. 380); después se inventaron los caracteres movibles (1), adoptando el tipo

(1) Reina todavía no pequeña incertidumbre respecto del verdadero inventor de la imprenta y de las fechas de su invención y del primer libro impreso con caracteres movibles. Lo común es decir que en el año 1450 se imprimió por *Gutenberg* (Juan Gensfleisch) en Estrasburgo un *Donatus* (Gramática latina del romano *Caelius Donatus*), y en 1455 una Bula del Papa Nicolao V sobre indulgencias, y que en 1452 asocióse Gutenberg con Juan Fust y

de letra gótica alemana; á este tipo siguieron los de *bastarda francesa* y de letra *itálica*, y por fin ha quedado éste más en uso. Célebres son en la historia de la imprenta las familias de los *Aldi* en Venecia (1495—1597), de los *Stephanus* en Francia (siglo xvi), de los *Plantin* en Amberes (desde 1550), de los *Elzevir* en Leiden y Amsterdam (1580—1712), todas por su esmerada impresión de obras clásicas y especialidad en tipos elegantes.

357. Códices notables.—Entre los códices más notables que han llegado á nuestros días desde la época romana merecen notarse del extranjero: el *Códice Vaticano* de la Biblia del siglo iv, repasado en el x (el más antiguo, en pergamino); un *Virgilio* (la Eneida), copiosamente ilustrado con miniaturas en los siglos iv y v; varios libros del Antiguo Testamento escritos en los siglos vii, ix y x; un *Menologio griego*, iluminado en la misma época (s. ix), todos en la Biblioteca Vaticana; en la Biblioteca de la Minerva en Roma, un *Pontifical* del siglo ix (fig. 386); en la de S. Lorenzo en Florencia, un *códice siriaco* del siglo iv; en la Iglesia Capitular de Verona un *Sacramentario Leonino* del siglo viii; en la Biblioteca Imperial de Viena, un *Dioscórides* (libro griego de Medicina) del siglo vi y un *Génesis* con preciosas iluminaciones del siglo v; en la Biblioteca de Upsal, el *Códex Argenteus* de los

Pedro Schöefer en Maguncia para la impresión de la *Biblia Pauperum*, que después continuaron estos dos asociados y terminaron en 1455, habiéndose desprendido de Gutenberg; pero otros suponen que los mencionados libros eran *xilográficos* y que los tipos movibles se usaron por primera vez en Venecia, año 1461, por el francés Nicolás Jenson, ó por Juan de Spira en 1469, también en Venecia. En España se gloria la ciudad de Tortosa de haber impreso el primer libro (*Rudimenta Gramaticæ Nicolai Perroti*) en el año 1477 por Nicolás Spindeler alemán, y Pedro Bru, saboyano. —V. *Gudiol, Arqueología...*, pág. 518. La introducción de la imprenta en España fué debida á los alemanes.—La más célebre obra impresa en nuestra Nación en los comienzos del s. xvi fué la *Polyglota Complutense* del Cardenal Cisneros, que tiene 6 volúmenes en folio de esmerada impresión, hecha por Guillermo de Brocar (años 1514—1517), y contiene la Biblia en 4 lenguas.

(*) V. *Correcciones*, pag. XL.

Evangelios de Ulfilas, escrito con caracteres de plata sobre vitela purpúrea en el siglo vi, etc., etc.

En España se conservan: una copia de las *Etimologías* de San Isidoro (año 733) en la Biblioteca del Escorial; la *Biblia* del siglo ix en la Universidad Central; los *Cronicones* de la iglesia de Roda, un *Donato* y un *Fuero Juzgo* de la iglesia de Toledo (todos del s. ix), en la Biblioteca Nacional; los *Diálogos* de S. Gregorio Magno de la Cat. de Toledo (hoy en la Biblioteca Nacional) del año 945; ítem el de la Cat. de Urgel, siglo x; los *Comentarios de Beato* sobre el Apocalipsis en la misma Cat. y en la de Gerona y en la Biblioteca Nacional, los de ésta son del siglo xi y los de aquéllas del x; la *Biblia de Ávila* en la misma Biblioteca, siglo xii; el *Códice Vigilano* ó *Albeldense* (del monje Vigila en el monasterio de Albelda) del siglo x, en la Biblioteca del Escorial; el *Códice Emilianense* (del monje Velasco en el monasterio de S. Millán) de la misma época y en la misma Biblioteca, á una con otros varios del mismo siglo y del siguiente; el *Libro de Rezo* de D. Fernando I en la Universidad Compostelana, siglo xi; el libro de los *Testamentos* ó privilegios de la Catedral de Oviedo, siglo xii. De los siglos xiii, xiv y xv, mayormente del último, son muchísimos los códices que se guardan y admiran por sus curiosas miniaturas: entre ellos el libro de las *Cántigas* de D. Alonso el Sabio (siglo xiii) en El Escorial, la *Vulgata* en caracteres microscópicos, de la Universidad de Salamanca (s. xiii); el *Códice de Privilegios* de Mallorca, en el Archivo de Palma (s. xiv), y el muy célebre *Misal Rico*, de fina vitela (s. xv), usado por el Cardenal Cisneros, que se guarda en la Biblioteca Nacional. En la formación de los hermosos caracteres y brillantes miniaturas de acabada ejecución y buen gusto que se admiran en este precioso Misal de 7 tomos, se ocuparon 3 pintores, trabajando 15 años. Por último, en los archivos de las Catedrales de Burgos, León, Tarragona, Toledo, etc., se custodian magníficos y variados códices de inestimable valor; en la Real Academia de la Historia los hay excelentes desde el siglo vii al xv, recogidos de los monasterios españoles suprimidos, y otros muchos en la Bibliot. Nacional etc. También se conservan diferentes *códices aljamiados*, ó sea, manuscri-

tos de los moriscos en lengua castellana y escritura árabe.

Una palabra sobre los *Códices americanos*. Ya se ha indicado arriba su forma (núm. 353) y su escritura (núm. 333); á ésta, que suele ir á los lados de la hoja, acompaña el dibujo ó miniatura, que ocupa el centro. Se distinguen los códices en dos clases: los *mejicanos* y los *mayas*; estos últimos, en papel *águave*; los primeros, en lienzo ó en pieles, siendo unos anteriores y otros posteriores á la conquista. Los posteriores se distinguen por la mayor perfección del dibujo y por su materia, que es papel ó lienzo.

Los *Códices mayas* han alcanzado mayor celebridad que todos, y de ellos se conocen únicamente 4: el *Códice Dresense*, de la Biblioteca Real de Dresde (de 74 páginas ó dobleces); el *Pereciano*, de la Bibliot. Nac. de París (de 42 páginas); el *Cortesiano*, y el *Troano*, ambos en la Bibliot. Nac. de Madrid, que son fragmentos de uno solo y que juntos componen 6'81 metros con 56 páginas: todos parecen ser libros religiosos y astrológicos, procedentes de Yucatán y Centro América; los nombres que llevan aluden á sus anteriores dueños, que eran, respectivamente (fuera del primero, que tiene el nombre de su Biblioteca), un tal Pérez, el célebre Hernán Cortés y D. Juan de Tro, Catedrático que fué de Paleografía.

Asimismo los *Códices mejicanos*, por lo menos los anteriores á la conquista, son rituales mitológicos y calendarios de los indígenas, y se hallan diseminados por varias Bibliotecas europeas y americanas.

358. **Libros litúrgicos.**—Son los destinados por la Iglesia para la administración de los Sacramentos, celebración de la Misa y ejercicio de las demás funciones sagradas.

El período de la formación de los libros litúrgicos empieza en los primeros siglos y termina en la época de Carlomagno para la Iglesia Romana, pues aunque después de la mencionada fecha se hicieran modificaciones ó se establecieran diferentes liturgias, fueron aquéllas muy accidentales, y éstas muy privativas de algunas regiones.

El libro litúrgico de más importancia en la antigüedad era el *Sacramentario*, pues bajo este nombre se entendía una especie de Misal incompleto, que reunía las preces ú oraciones comunes para el santo Sacrificio, ó sea, para la confección de la Eucaristía (el *Sacramentum* por excelencia), y que fueron recopiladas y fijadas por S. Gelasio y S. Gregorio Magno, Papas; siguen después el *Evangelionario*, que abraza los Evangelios dispuestos con orden para las Misas en el decurso del año y que fué ordenado por S. Jerónimo, encargado á su vez por el Papa S. Dámaso; el *Epistolario* ó *Leccionario*, con las Epístolas ó Lecciones para las Misas, atribuido igualmente á S. Jerónimo; el *Antifonario*, con los introitos, gradual, ofertorio, etc., cuyo principal autor es S. Gregorio; el *Misal*, que en un principio era el *Sacramentario*, y que después fué completándose con los otros libros enumerados hasta constituirse en *Misal plenario* ó completo hacia el siglo IX y quedar en esta forma, único para las iglesias menores; el *Bendicionario*, que reúne las bendiciones de la Iglesia y se atribuye en gran parte á S. Gregorio; el *Pontifical romano* y el *Ritual*, que abrazan respectivamente las oraciones y prácticas de los Obispos ó de los Párrocos en la administración de los Sacramentos que les ineumbe; el *Breviario* ó libro del rezo eclesiástico, dicho así por haberse determinado en forma breve por S. Pío V, según interpretan algunos ó por haberse impreso en reducido volumen según otros, 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 el coro, y los libros del rezo se llamaban *liber oratorium* ú *officiarium*.

En España usábanse durante los primeros siglos de la Reconquista el Misal y el Breviario de rito *mozárabe* ó *muzárabe*; dicho rito ó liturgia no era sino una modifi-

cación de la visigoda, fijada por S. Isidoro en el iv Concilio de Toledo, descendiente de las tradiciones apostólicas. En el último tercio del siglo xi se abolió el rito mozárabe en toda España, sustituyéndole el romano que impuso S. Gregorio VII; pero aun quedaron algunos restos de aquella hermosa liturgia que sellaron nuestros mayores con su sangre, y hoy se halla reducida á una Capilla en la Catedral de Toledo por fundación del gran Jiménez de Cisneros.

Fuentes.—Las obras de Asiriología y Egiptología cito en otros capítulos, y para lo eclesiástico, ARMELLINI, MARTIGNY, etc. Además, THOMPSON, LACROIX, PAOLI (obras cito.); CASTELLANI, *Le Biblioteche dall' antichità*, Bolonia, 1884; DE FORIO, *Officina dei papiri*, Nápoles, 1835; CARINI, *Il papiro*, Roma, 1888; GERAUD, *Les livres dans l' antiquité*, París, 1840.



CAPITULO V

DIPLOMÁTICA

359. Definiciones y divisiones.—*Diplomática* ó ciencia de los diplomas es el estudio de los documentos oficiales, por razón de su materia, escritura, lenguaje, formulismo y demás requisitos, para juzgar de su autenticidad é interpretarlos. Señaladas quedan arriba sus diferencias de la Paleografía y Bibliología (núms. 326, 352), que la definición misma resume.

Llámase *diploma*, en sentido lato (pues antes sólo se entendía de los reales despachos), cualquier instrumento ó documento expedido por autoridad pública. Entre los diferentes nombres con que se le conoce en la antigüedad, se ven más repetidos los de *cártula*, *carta* ó *karta* (fig. 413), *instrumento*, *testamento*, *página*, *escritura*. Se da el nombre de *cartulario*, *libro becerro* ó *tumbo*, al libro manuscrito que reúne las copias literales de los diplomas ó privilegios concedidos á una iglesia ó corporación, y que se guarda en el archivo de la misma; *registro* se dice el libro y la oficina en donde se apuntan ó consignan los documentos que se expiden.

Los diplomas se dividen por razón de su autor, de su origen escriturario, de su objeto ó asunto y de las formalidades que les acompañan. En el primer caso dicense los diplomas *eclesiásticos* ó *civiles*, *pontificios*, *regios* ó *presidenciales*, *autos judiciales* ó *notariales*, etc., según procedan de autoridad eclesiástica ó civil, del Papa ó de un Rey ó de un Presidente, de un Juez ó un Notario. En el segundo caso pueden ser *autógrafos* ó *apógrafos*,

según que se trate de originales auténticos ó meras copias de los mismos. Los autógrafos se dividen en *ológrafos* y *quirógrafos*, siendo los primeros de la propia mano del autor, y los segundos obra de amanuense con la firma de aquél; los apógrafos pueden distinguirse en simplemente tales y en autorizados ó refrendados. Por el objeto que los motiva, son los diplomas *cartas de privilegios* ó concesiones que la autoridad hace á particulares y corporaciones; *actas*, *sentencias judiciales* y *escrituras notariales*, cuyo fin es bien conocido; *ejecutorias* ó documentos que atestiguan haber una persona obtenido en juicio sentencia declaratoria de nobleza de sangre; *cartas credenciales*, que dan fe de la misión ó embajada que se ha confiado á una persona en nombre del Soberano para con el de otra Nación. Por las formalidades que acompañan al documento puede ser éste *privilegio rodado* (que lleva el signo rodado), *carta plomada* (con sello de plomo), y *albalá*, documento real de merced ó provisión ó licencia para cosas de interés secundario; *carta partida por A, B, C*, ó escritura por duplicado, en la cual se ponen dichas letras entre los dos ejemplares y se cortan á través, para que no se pueda falsificar, quedándose cada una de las partes contratantes una de las porciones.

No ha de ser tarea propia de este breve capítulo la de recorrer una por una las clases de documentos referidas, sino que generalizando el asunto, se han de ver las principales nociones de Diplomática, siguiendo las condiciones señaladas en la definición y limitando el asunto á nuestra España. Algo se añadirá, por fin, sobre documentos pontificios.

360. Materia de los diplomas.—La materia de los diplomas es el pergamino ó la vitela, para los que son de importancia; desde el siglo XIII se distingue por su mayor blancura, con la especial preparación que lleva:

en la antigüedad, hasta el siglo XI, usóse también el papiro; y en el siglo XIII comenzó á emplearse el papel en documentos de inferior condición, lo cual se hace común desde el XV; se distingue el papel antiguo por lo grueso y flojo que resulta, especialmente el de antigüedad más remota. La tinta usada comúnmente es la negra; pero desde el siglo XIII se observa muy alterada y de color rojizo, sin duda por la descomposición química, lentamente obrada por la acción del tiempo. Los diplomas de privilegios y otros importantes se escriben sólo por una cara. En España no consta el uso del papiro.

361. Lengua y escritura de los diplomas.—El idioma en que se redactaron los diplomas en la Península, durante las épocas visigoda y románica, fué siempre el latino, aunque barbarizado. Desde últimos del siglo XII en Castilla, y del XIII, en Aragón, escribiéronse no pocos diplomas en lengua vulgar, aumentándose el número á medida que se acercaba el siglo XV; en el cual, se hizo indiferente la redacción de los diplomas en una ú otra lengua (en Castilla, ya desde el siglo XIII), menos cuando habían de dirigirse al extranjero.

La letra usada en los diplomas varía según el tiempo y según la importancia de los mismos, como se dijo arriba (núms. 337—341). A la escritura acompañan los adornos, que suelen ser más sobrios en los diplomas que en los códices. Las iluminaciones ó miniaturas se aplican por lo común tan sólo á las iniciales y á los signos rodados.

362. Formulismo.—El formulismo de los diplomas solemnes tiene lugar especialmente en los encabezamientos y en la conclusión de los mismos. Se empieza invocando el nombre de Dios ó de la Sma. Trinidad, precediendo el *crismón* ó monograma de Cristo (fig. 438) durante la época románica; el crismón se reemplaza con frecuencia por una simple cruz desde el siglo XIII. Después de la invocación, ya explícita, ya implícita por

medio de la referida señal, sigue el nombre de la persona que dirige la carta, acompañado de los títulos que

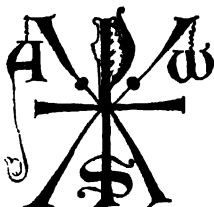


Fig. 438.—Crismón de un privilegio de Don Alfonso VIII en Toledo, año 1174.

la distinguen (figs. 417, 418), y termina el encabezamiento nombrando y saludando á la persona ó corporación á la cual se dirige el escrito, si se trata de privilegios, cartas de amonestación ó de gratitud y equivalentes. Las cartas que se dicen *abiertas* y las sentencias van dirigidas sin salutación á todos *cuantos las vieren* (fig. 418), uso que data por lo menos del siglo XII

con la fórmula *notum sit omnibus...* La fórmula *conoscida cosa sea data* de ~~Alfonso X~~ *Fernando VII*. La forma de salutación más común en España es *salud y gracia*, que desde el siglo XII la usaron los Reyes de Castilla con las palabras *salutem et gratiam*. Cuando se trata de instrumentos notariales, el encabezamiento consiste en fijar el lugar y fecha del acta, y luego el nombre del que la autoriza y el de los comparecientes al acto, como hoy se usa.

Una vez consignado el asunto que motiva el diploma, con su preámbulo y su resolución, se concluye con la intimación de no contravenir á lo mandado, usándose á veces terribles fórmulas imprecatorias, como son las amenazas de la indignación divina ó de la condenación *cum Juda proditore*, que en el siglo XIII caen ya en desuso. Es comunísima en los documentos castellanos desde Alfonso X esta sencilla intimación: «E non fagades ende al, sopena de la mi merced». Terminan, por último, con la fecha y las firmas (fig. 413).

363. Fechas.—Respecto de la fecha debe notarse, que siempre y cuando se escribe la palabra *era*, se entiende la *Era Hispana*, y si no figura dicha palabra, suelen contarse los años con la Era vulgar ó con los del

reinado de algún Monarca (fig. 413). Si el documento se halla redactado en latín, se fija el día por el sistema de *calendas, nonas é idus*, y en todo caso se escriben los años con cifras romanas; en el siglo XVI se hacen comunes las arábicas (núm. 343).

La *Era Hispánica* estuvo en uso constantemente en León y Castilla hasta el año 1383 en que fué abolida por las cortes de Segovia; en Aragón lo había sido antes, por las Cortes de Monzón, año 1351; en Cataluña se introdujo el cómputo dionisiano ó el sistema de la Era Cristiana ya desde el siglo IX, debido, sin duda, á la influencia francesa. En el citado siglo y después hasta el XII inclusive, fechábanse en Cataluña comúnmente los documentos por los años de reinado de los monarcas franceses; los Condes Ramón Berenguer, en donaciones á las Iglesias de Tarragona y Barcelona, usaron indistintamente el cómputo de la Era Hispana y el de la Cristiana, y en 1180 quedó definitivamente fijado éste por un concilio de Tarragona. En Portugal no se fijó hasta el año 1432. En el cómputo por la *Era Cristiana* no fué constante la designación del punto de partida: unas veces se fijaba en el día de la Natividad del Señor y otras en el de la Encarnación, usando expresamente los términos *Anno ab Incarnatione Domini...*, *Anno a Nativitate Domini...* Y aunque es doctrina corriente que en el reino de Castilla significaban lo mismo ambas locuciones, y que el año se contaba desde 1.º de Enero (conformándose con el uso vulgar que así lo practicaba), opinan varios escritores que, por lo menos en Aragón y Cataluña, se distinguían las datas en los documentos, conforme á dichas fórmulas (1). La indicación de la fecha se hace desde el siglo XII con las palabras *notum*,

(1) Véase la *Historia Eclesiástica de España* por D. Vicente DE LA FUENTE, tomo II, §. CCXXXVI, Barcelona, 1855.

datum, factum, ó data, facta (fig. 413), y en castellano, *data, fecha*. Se añade el nombre del lugar, donde se firma el documento, por lo menos desde el mencionado siglo, y á continuación siguen el día, el año y la firma.

Hasta el siglo XIII no suelen llevar los documentos reales firma clara del nombre de quien los otorga, pues comúnmente los monogramas ó simples signos ó estampillas de sellos representan la firma, y en general son raras las firmas de todos los documentos anteriores al siglo XII. No faltan diplomas con firma de personajes que ya habían muerto al fecharse el documento.

364. **Signaturas.**—A la firma de los diplomas suele acompañar la *signatura*, que es un dibujo caprichoso y variable, ejecutado á pluma, como las actuales rúbricas de los Notarios (fig. 439): desde el siglo XII tomó la forma de *signo rodado* (fig. 340), muy usada por los Obispos

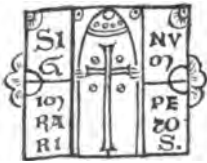


Fig. 439.—Signatura de Alfonso VII (Archivo de la Catedral de Sigüenza).

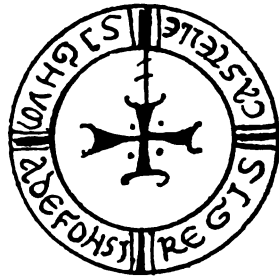


Fig. 440.—Signo rodado de Alfonso VIII.

y Reyes de Castilla hasta fines del siglo XV. En los documentos de Alfonso X se iluminaron dichos signos con variados colores, y en los de Pedro I tomaron proporciones colosales, llegando á exceder su diámetro en documentos solemnes hasta de 16 centímetros.

Terminada la redacción del documento, se autoriza con el sello correspondiente, en cuyo examen ó estudio se ocupa la *Esfragística*.

365. **Diplomas pontificios.**—Los principales documentos pontificios que estudia la Diplomática son las *Bulas* y los *Breves*, que de ellas se derivan. *Bula* es un documento emanado de la Santa Sede sellado con el sello del mismo nombre, que es de plomo ó de oro y pendiente, y lleva impresas desde el siglo xi las figuras de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo. Se expide por la Cancillería Apostólica, para negocios graves de la Iglesia. Se distinguen las Bulas en *solemnes* y *menores*, distinción basada en la formalidad de las firmas, que en las últimas no existen, sino únicamente la del Secretario. En tiempo del Papa Eugenio iv (a. 1431) ó poco antes, las Bulas menores se transforman en *Breves* con su especial sello, dicho del *anillo del pescador*, y se despachan por la Secretaría Apostólica de Breves.

La materia de los diplomas pontificios es el pergamino y el papiro hasta el siglo xi; después, sólo el pergamino. El más antiguo documento papal sobre papiro que se conoce con fecha cierta, es una bula del Papa Esteban III (año 757), y el más reciente, otra del Papa Juan XVIII (a. 1004). Para los Breves se usa un pergamino blanco y fino, y se escribe sobre la parte áspera; las Bulas se extienden sobre pergamino más grueso y por la cara más suave.

La *salutación* en las Bulas se hace desde Urbano II (a. 1088) con la fórmula *ad perpetuam rei memoriam*, bien que no sea constante hasta el siglo xiii. El título de *seruus servorum Dei*, que acompaña al nombre del Pontífice y precede á la salutación dicha, data del siglo vii. Los Breves llevan á la cabeza, en forma de título, el nombre del Pontífice, y la salutación se dirige ordinariamente á la persona á quien va el rescripto, poniendo su nombre en vocativo de este modo: *Dilecte fili, salutem, et apostolicam benedictionem*. Las fechas de los documentos pontificios seguían en un principio el cóm-

puto por consulados hasta Juan III (560-573), cuando se ponía data (pues en las primitivas, antes de S. León I se omitía comúnmente); desde el siglo VII se fechan con el año del Emperador, y desde principios del VIII, con el de la Encarnación de J. C., cesando de nombrar á los Emperadores desde los comienzos del siglo XII. También suelen fecharse, además, con el año del reinado del Pontífice cuya es la Bula ó el Breve, desde Clemente III (a. 1187), por lo menos; su antecesor, Gregorio VIII, introdujo en las bulas menores la indicción romana. Contando los años por la Era Cristiana, se distinguen las Bulas de los Breves en que las primeras comienzan el año *ab Incarnatione Domini* (25 de Marzo), y los segundos á *Nativitate Domini* (25 de Diciembre).

La letra de las Bulas era de carácter gótico, sin puntos, sin comas, sin acentos y sin diptongos hasta León XIII; en el siglo XVII tomó formas quebradas y rasgos que dificultan la lectura: hoy se redactan en letra ordinaria y perfectamente inteligible, como los Breves, los cuales se escribían con letra itálica, muy bien formada. Es de notar que la Cancillería Romana no tuvo épocas decadentes en la escritura, como las tuvieron las demás Cancillerías europeas.

366. Cancillerías y Archivos.—Se llama *cancillería* y *cancillería* el despacho ú oficina destinada á registrar y sellar los documentos reales: el funcionario principal de la misma ó Secretario del Rey, encargado de guardar los sellos, se denomina *Canciller*. Este oficio data de Constantino; en la Corte Pontificia se conoce desde el siglo XI; en España, desde Alfonso VII, año 1128; en Aragón desde Jaime I, y en Navarra desde Teobaldo I, á mediados del siglo XIII. El Rey de Castilla, Don Sancho IV, creó los *cancilleres de la poridad*, que eran secretarios encargados del sello secreto de los Reyes, á quienes acompañaban en todo lugar y tiempo. Como en la Edad Media y antes de Alfonso X eran por lo común Eclesiásticos los que ejercían los cargos de Notarios y Secretarios, de

aquí el formulismo eminentemente cristiano que se introdujo en los documentos.

Los *Registros* reales datan en Aragón de Jaime I, y en Castilla, de Alfonso X. Los libros llamados *cartularios*, *bece-rrros*, etc., empiezan á fines del siglo xi. Los llamados *lumen domus*, *cábreus*, *speculum*, donde se conservaban notas relativas á los impuestos y cobro de rentas, datan asimismo del siglo xi. No se conocen documentos anteriores al siglo viii.

Archivos se dicen los depósitos oficiales de documentos públicos y privados. En otro tiempo se llamaron *chartarium*, *scrinium*, etc. Consta su existencia en el antiguo Egipto, en Asiria, en Grecia, en Roma, etc., y consta por las Sagradas Escrituras que existían en el Pueblo de Israel. Por regla general, excepción hecha de los palaciegos asirios y persas, el archivo se hallaba en el recinto de los templos en el mundo antiguo. En Roma se conservaban los tratados de paz y alianza en el templo de Júpiter Capitolino; los anales de los pontífices, en el de Juno; los registros de los nacimientos, en el de Saturno. La Iglesia tuvo archivos desde sus principios, para conservar los Libros santos y las actas de los mártires. Constan los archivos del Vaticano desde el siglo v.

En España se conocen los archivos más ó menos generales de Castilla desde Juan II y Enrique IV, siendo los primeros el Castillo de la Mota (Medina del Campo) y el Alcazar de Segovia. Felipe II fundó el de Simancas (1561) y el de Roma. Hoy son los más importantes el Central de Alcalá de Henares, el Histórico Nacional de Madrid, el de Simancas y el de la Corona de Aragón en Barcelona: éste es modelo de todos por su buen orden, y conserva documentos desde el año 848. Hay otros archivos importantes en Madrid y en Provincias, ya regionales, ya provinciales, municipales, judiciales ó de las Audiencias, notariales, catedrales, parroquiales, etc.

Fuentes.—Casi todas las obras citadas en el cap. de la Paleografía. Además: P. MABILLÓN, *De re diplomática, libri VI*, con Suplementos, París, 1709; P. P. MAURINOS (Tassin y Toustain), *Nouveau traité de Diplomatie*, París, 1750-65; FUMAGALLI, *Istituzioni diplomatiche*, Milán, 1801.

CAPITULO VI

SIGILOGRAFÍA

367. Definiciones.—Por nombre de *Sigilografía* (del latín *sigillum*, sello) y de *Esfragística* (del griego *sphragis*, sello) se entiende aquella parte de la Arqueología cuyo objeto es el estudio de los sellos antiguos, que se aplican á los documentos para autorizarlos. *Sello* es una pieza de metal, de cera ó de otra sustancia equivalente, que lleva estampadas figuras y signos representativos ó contraseñas de la persona que lo usa. El cuño, troquel ó matriz que sirve para estampar el sello, suele llamarse también con el mismo nombre. *Contrasello* es una marca de menor diámetro que el sello, añadida á éste para evitar falsificaciones. Los sellos pendientes metálicos, se dicen *bulas*; si son de cera, *flaones*.

El estudio de la Sigilografía procede examinando en los sellos el *instrumento* ó matriz con que se imprimen, la *materia* de que están formados, las *figuras* que se estampan y el *uso diplomático* que de los mismos se ha hecho en las diferentes épocas de la historia y naciones del globo. Sólo nos es posible dar aquí algunas nociones generales, y limitar las especiales al uso de los sellos en nuestra Nación y en la Corte pontificia.

368. Troqueles.—Los instrumentos sigilares más antiguos que se conocen, son los cilindros caldeo-asirios y los anillos y gemas labradas de los egipcios. Los primeros consistían en rollos de piedra grabada con figuras, los cuales, girando por medio de un montante, se hacían resbalar sobre alguna sustancia blanda, imprimiendo

en ella los dibujos de la superficie cilíndrica (fig. 284). Los anillos y las referidas gemas, que se hallan con profusión en los sepulcros egipcios, debieron utilizarse indudablemente como sellos, según opinan los arqueólogos y parece indicarlo la Sagrada Escritura (*Génes.*, XLI, 42). Los griegos y romanos, de cuyos anillos, entalles y camafeos hay repetidos y bellísimos ejemplares en todos los Museos de importancia, servíanse de tales objetos preciosos para sellar sus cartas, despachos, etc. Los primitivos fieles de J. C. no hicieron mas que cambiar de símbolos y figuras en sus anillos, adoptando por lo demás el uso corriente (figs: 441-443). Entre los ro-



Fig. 441. Fig. 442. Fig. 443.
Anillos de los primitivos cristianos, en las Catacumbas.

Fig. 444. —Sello de plomo de una Bula (1).

manos adquirió el troquel su verdadera forma sigilar, pues ya no se limitó á un anillo de pequeñas dimensiones, sino que fué transformándose en placa metálica, dispuesta para oprimir la masa donde habían de estamparse las figuras. Los demás pueblos de Europa tomaron y aprendieron de los romanos el referido uso: no es raro encontrar en la Edad Media reyes y magnates que aprovechan los mismos anillos y sellos que hicieron los griegos y romanos, y los emplean sin cambio alguno ó con ligeras modificaciones, para sellar sus documentos. Por fin, en la Edad Moderna se han inventado los *timbres* de varias formas, que imprimen con tinta ó en seco las figuras sobre el papel, sin otro intermedio.

(1) De Pascual II (a. 1103): reducida la figura á las dos quintas partes de su diámetro. Encima de los bustos se indican los personajes que representan: S. PA(ulus) S. PE(trus).

369. Materia de los sellos.—Considerando lo material de los sellos, divídense en varias clases. Por razón de la sustancia que los constituye, pueden ser de oro, de plata, de bronce, de plomo, de cera, de *maltha* (pasta de arcilla, pez y grasa ó cera), de *creta asiática* (tierra arcillosa), de oblea, de lacre, de estampación ó de tinta y en seco. Por la forma exterior, se distinguen los sellos en circulares, elípticos, esferoidales; por su colocación, en adheridos ó de placa y pendientes; por su magnitud, en mayores y menores. Las referidas sustancias han servido para sello desde la época de los romanos, por lo menos, excepción hecha del lacre y de la oblea: ésta se usa con papel encima para recibir el cuño, y data del siglo XVI; el lacre (*cera hispánica*) empezó con el siglo XVII. Los sellos estampados con tinta y en seco datan del siglo XVIII. Los de cera de forma esferoidal ó amigdaloides, pendientes, son desde el siglo XIII, aunque en Francia y en Inglaterra ya se conocían en el XI. Para resguardo de éstos y de otros que sean de materia deletnable y pendientes, suelen adaptarse á los mismos cajitas ó bolsas que los encierran: la cajita, de madera ú hojalata, empieza en el siglo XV; la bolsa, desde el XIV.

370. Figuras impresas.—Lo formal del sello está en las figuras é inscripciones que lleva. Consta, por lo mismo, de dos elementos: el *tipo* ó figura, y la *leyenda* ó inscripción que le acompaña: ésta se relaciona de tal modo con el tipo, que ambos componen ó expresan una misma idea.

Entre los tipos, se hallan como principales grupos los siguientes: el *mayestático*, propio de reyes, con la figura ó retrato del Monarca; el *ecuestre*, propio de caballeros, cuya imagen llevan figurada sobre un caballo (que á veces han usado también los reyes guerreros); el *heráldico*, que lleva sólo la figura de algún escudo de armas, distintivo de caballeros (empleado por los reyes para

La leyenda rodea por lo común al tipo, escrita en una sola línea; pero las bulas pontificias la llevan en una cara del sello y en líneas horizontales. El contenido de la leyenda es el nombre de la persona física ó moral, cuyo es el sello, con los títulos de la misma, y alguna sentencia ó lema, que á veces le acompaña. El idioma en que está escrita la leyenda es siempre latino en Europa, desde los romanos hasta el siglo XIII; desde esta fecha se introducen los idiomas vulgares; pero los sellos eclesiásticos y los de Reyes suelen continuar con el latín hasta la época moderna. Los Reyes de Francia adoptaron su lengua en los sellos á principios del siglo XVII, y los de España en tiempo de Isabel II.

371. Uso de los sellos en España.—Consta el uso de los sellos y anillos sigilares en España desde la época visigoda: por lo menos los empleaban ciertamente los Obispos en funciones litúrgicas, v. gr., para sellar el baptisterio en el día de Jueves Santo y las cajas de reliquias, que se ponían en los altares, etc. Pero no se sabe que autorizaran los documentos con el sello, bastando quizá la signatura en todo caso.

El primer dato cierto que hay en España respecto del uso diplomático de los sellos, se refiere á D. Alfonso VI á fines del siglo XI. Por entonces los sellos eran raros y de placa, obtenidos por troquel ó cuño metálico; muy luego se hicieron pendientes, ligados con tiras de pergamino ó cordones de seda á los documentos; desde el siglo XIII se generalizan á Obispos, Abades, Cabildos y Municipios, los cuales usan cera blanca, y van adoptando la forma pendiente amigdaloides con preferencia á la de placa, á medida que adelanta el siglo. A fines del mismo XIII se usa la cera roja, la cual, por lo común, presenta su color sólo en la superficie, quedando en lo demás amarillenta, y alternando á veces capas rojas y amarillas. Ya desde el siglo XII se observa en los sellos reales la distinción entre mayores y menores, según la solemnidad del documento: á los menores se les llama *sellos de la poridad* en Castilla, y *secretos* en Aragón y Navarra. En el mismo siglo se establece el contrasello para los sellos pendientes, que general-

mente no están marcados más que por un lado (plano, y el otro, convexo) y en el siglo XIII usan los Obispos el contrasello.

Los sellos reales de plomo se introducen por Alfonso VIII en Castilla á fines del siglo XII; luego después, adóptanse por los Reyes de Aragón, pero nunca por los de Navarra ni por los Obispos.

Con la introducción del sello de oblea en el siglo XVI, queda éste para los documentos ordinarios, reservándose los de plomo y cera pendientes, para los más solemnes.

372. Sellos pontificios.—Conforme á la distinción arriba notada entre Bulas y Breves, está la diferencia entre los sellos pontificios. El nombre de *Bula* viene del sello usado para autorizarla, el cual tiene algún parecido con las *bullae* de los romanos, que eran ciertos adornos de forma globosa que se llevaban pendientes del cuello. Desde muy antiguo usaron los Sumos Pontífices el referido sello, y aunque se dice que el Papa S. Silvestre sirvióse de él, no consta su existencia hasta el siglo VII. El Papa Agatón (a. 360) selló con cera, y en un documento del Papa Deusdedit (a. 614), que se guarda en el Vaticano, se observa por primera vez el sello de plomo con la imagen del Buen Pastor y el nombre del Pontífice. La Bula más antigua que se conoce con el sello que hoy es propio de esta clase de documentos (fig. 444), data del pontificado de Pascual II (1103). Usaron también los Papas el sello de oro ó *bullá aurea*, por lo menos en las bulas que confirmaban la elección de los Emp. del Sacro Romano Imperio. Los Emp. alemanes desde Lotario I sellaban los documentos de grande importancia con sello de oro, que también se llamaba *bulla aurea*. 678

El sello de los Breves llámase *Anillo del Pescador*, porque representa á S. Pedro pescando: se usaba únicamente de cera roja, y en el siglo XIX substituyóse por la tinta del mismo color: data del siglo XV, como sello diplomático.

Fuentes.—Las mencionadas en el cap. precedente. Además: LECOY DE LA MARCHE, *Les Sceaux*, París, 1889; CHASSANT, *Dictionnaire de Sigillographie*, París, 1860; M. Z. (edit. Migne), *Dictionnaire de Numismatique et de Sigillographie*, París, 1852.

CAPITULO VII

NUMISMÁTICA

373. Definiciones.—*Numismática* es la parte de la Arqueología que estudia las monedas y medallas. Por *monedas* se entienden las piezas de metal acuñadas, que sirven para transacciones en el comercio humano, y por *medallas*, las mismas piezas cuando tienen por objeto conmemorar algún acontecimiento, honrar algún personaje ó servir para la piedad de los fieles. Las monedas muy antiguas también se dicen medallas.

Pocos monumentos arqueológicos, en verdad, revisten la importancia de los que son objeto de este capítulo, ya que en las monedas y medallas ha grabado el hombre sus ideas dominantes, y, por lo mismo, en ellas se revela el carácter propio de los pueblos que las fabricaron. Por otra parte, los conocimientos numismáticos se enlazan de un modo tan estrecho con los de epigrafía, paleografía, simbología, historia del progreso y decadencia del arte, etc., que es imposible formar cabal concepto de alguna de estas ciencias, sin poseer algo más que vulgares nociones de Numismática.

Dar una sucinta idea de los principales grupos de monedas antiguas, especialmente de las españolas, y sobre todo, de las cristianas, para que se entiendan algo y se aprecien más éstos curiosos é instructivos monumentos, es el fin á que se dirigen las presentes nociones. En ellas, después de considerar lo técnico de la Numismática en general, se estudian los caracteres particulares de los grupos en que se divide la Numismática

española; mas como ésta depende originariamente de la griega, de la romana y de la bizantina, se indica lo más saliente de todas ellas, antes de caracterizar las diferentes secciones de la española.

374. Elementos de la moneda.—En toda moneda ó medalla hay que estudiar la parte material y la parte formal de la misma: la primera consiste en el metal de que está labrada y en la forma exterior que presenta; la segunda, en las figuras, inscripciones y demás elementos que allí introduce el cuño.

Los metales que se han empleado para moneda en las diferentes naciones y tiempos son: el oro, la plata, el *electrum* (mezcla de oro y plata), el *vellón* (plata de baja ley ó con mucha liga de cobre), el cobre (que en Numismática se llama bronce), el latón, el hierro, el plomo, y últimamente el aluminio. También se han labrado monedas de conchas, madera, hueso, cuero, tierra cocida, etc. La forma exterior de la moneda es discoidal ó redonda, por lo común; á veces, cuadrada. En la antigüedad se batieron monedas fundiendo el metal, que después se vaciaba en moldes previamente grabados con la figura que había de imprimirse; pero muy luego se introdujo el procedimiento de reducir á láminas el metal é imprimirle el troquel en frío, ya por brusca percusión ó á martillo, como se hacía hasta el siglo xvi, ya por fuerte presión ó por sistema de cilindros, como ahora se practica (en España desde el siglo xvii). *Flan* ó *cospel* es la pieza circular dispuesta para recibir el cuño.

Como *elementos formales* de la moneda se cuentan: la *gráfila*, orla de puntos ó línea circular que sigue concéntrica al borde ó *cordón*; el *área* ó *campo*, espacio interior circunscrito por la gráfila, prescindiendo de las figuras; *tipos*, las figuras de la moneda; *cuerpo*, el conjunto de todas las figuras de la misma; *exergo*, espacio del campo fuera del sitio ocupado por los tipos y leyen-

da; *leyenda*, inscripción que rodea á las figuras; *inscripción propiamente dicha*, la grabada en línea recta en una de las áreas, en sustitución á las figuras; *anverso*, la cara en donde se halla el tipo principal, y en su defecto, la cara donde está el nombre principal según la condición de la moneda; *reverso*, la cara opuesta; *módulo*, el diámetro de la pieza; *volumen*, su grosor; *contorno*, la superficie cilíndrica del canto, en donde se inscribe algún lema en los tiempos modernos (desde últimos del siglo xvii). Se dice *nombre tópicó* el de la localidad para cuyo uso se acuñó la moneda y que va inscrito en la misma; *tipos parlantes*, los que expresan con figuras el nombre de la nación, del pueblo ó del Soberano (así, el castillo, lo es de Castilla; la rosa, de Rosas); *marcas de valor*, las que expresan el valor relativo de la pieza; *marcas de ceca*, las indicadoras de la fábrica (*ceca*), donde se acuñó la moneda, ó del fabricante; *contramarca*, el resello que se le añade á veces para cambiar su valor ó autorizarla en países distintos de aquéllos para los cuales se había acuñado.

375. Clases de piezas numismáticas.—A las medallas y monedas, ya definidas, hay que añadir como piezas similares: las *téseras*, piezas de metal, madera ó marfil, que servían entre los romanos como premios en los juegos públicos ó de billetes de entrada ó bonos de cobranza; las *tarjas* ó *jetones* (del francés *jettón*), fichas ó 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 á moneda, que se distribuían en los Cabildos á los asistentes al coro para cambiarlas luego por moneda contante.

Atendida la forma, pueden ser las monedas: *incusas*, que presentan igual figura por ambas caras, una en relieve y otra en hueco; *dentadas* (*nummi serrati* de los romanos), con dientes en su contorno; *forradas*, recu-

biertas con una capita de plata ú oro; *esquifadas* (*nummi scyphati*), cóncavas por un lado y convexas por otro; *bracteadas*, formadas por una hoja sutil; *frustradas*, mal acuñadas ó mutiladas; *flor de cuño*, bien grabadas y conservadas, como si fueran recientes.

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 ó de la potestad que las autoriza, se distinguen las monedas en *autónomas*, cuando se emiten por un Estado ó ciudad que funciona por sus leyes propias; *coloniales*, si se labran en municipios dependientes de una metrópoli, fuera del territorio de ésta; *obsidionales* ó de necesidad, que son las acuñadas en poblaciones sitiadas por el enemigo; *imperiales*, *reales*, *episcopales*, *pontificias*, etc., según sea la autoridad en cuyo nombre ó por cuyo mandato se hace la emisión; *consulares* ó *familiares*, las que se labraban entre los romanos por las familias consulares que tenían derecho de acuñar moneda; *anónimas*, las que no llevan nombre personal que exprese la autoridad por la cual se emiten; *municipales* ó *regionales*, si únicamente se destinan al uso del municipio ó de la región; *de omonoia* (voz griega que significa *alianza*), las acuñadas para una ciudad ó Estado y que pueden circular libremente en otro por virtud de algún pacto ó alianza entre ambos; *reselladas* son las que llevan contramarca. Por último, se dicen *únicas*, *raras*, *inciertas*, nombres cuya significación desde luego se comprende.

376. Antigüedad de la moneda.—Conviene los historiadores y críticos en afirmar que la invención de la moneda se remonta al siglo VII (1) a. de J. C., y pasan

(1) DELGADO (D. Antonio), *Nuevo Método de clasificación de las Medallas autónomas y coloniales de España* (Sevilla, 1871), Prolegómenos, I; VAZQUEZ QUEIPO (D. Vicente), *Essai sur les Systé-*

como inventores de ella los griegos de Lydia y Egina. No cabe duda, que antes de la mencionada época eran conocidos el oro y la plata en el comercio humano para cambios ó transacciones, pues de ellos nos habla la Biblia en diferentes puntos del Antiguo Testamento; pero en aquellos tiempos remotos empleábanse dichos metales sin cuño oficial (que es lo característico de la moneda) y sin forma propia, en barras ó lingotes.

Parece, no obstante, que la invención del *papel moneda* ó *letras de cambio*, negociables como las que hoy están en uso, data de fecha un tanto más remota que la moneda de los griegos, pues entre las famosas tablitas de escritura cuneiforme halladas en Babilonia, se han reconocido muchas con el referido carácter, y se remontan á los últimos del siglo VIII ó primeros del VII (1).

La introducción de la moneda en España se atribuye al tercero ó cuarto siglo antes de J. C., siendo las primeras que se labraron en su territorio las griegas de las colonias focenses de Ampurias y Rosas (*Empóriton* y *Rodeton*, y después, bajo el imperio de los romanos, *Emporia* y *Rode*); en pos de ellas vinieron luego las fenicias de Cádiz é Ibiza (*Gades* y *Ebusus*); siguieron pronto las ibéricas de *Cose* (probablemente Tarragona), y á ellas muchas otras en diferentes lugares de la Península, desde los principios de la invasión romana (siglo III a. d. J. C.). Los metales que sirvieron para moneda en España, fueron desde el principio la plata y el cobre, si bien la primera comenzó antes y el segundo

mes métriques et monétaires des anciens peuples (Paris, 1859), t. I, págs. 90 y 391.

(1) El banquero que figura en estas operaciones bursátiles lleva el nombre de *Egibi é hijos*, de origen hebreo: su casa funcionó probablemente cuatro siglos, desde Sargón ó de Senaquerib hasta la época de Alejandro (704-325 a. J. C.).—LENORMANT (Francisco), *La Monnaie dans l'antiquité* (Paris, 1878), t. I., pág. 117 y sig.

concluyó más tarde en la Edad Antigua. Cesó por completo la acuñación de moneda nacional con el imperio de Calígula, y no reaparece hasta el reinado de Leovigildo, en que por primera vez se acuñó el oro, sin que se hayan descubierto monedas nacionales de este precioso metal antes de la mencionada fecha. Hay, no obstante, algunos *áureos* que se suponen labrados en España durante los imperios de Augusto, Galba, Vespasiano y Hadriano, pero á nombre de los Emperadores y no como piezas autónomas, ni coloniales. Además, existen los trientes de oro acuñados por los suevos desde el 411 con tipos y leyendas del Emp. bizantino (núm. 397).

377. Clasificación de las monedas.—Pueden clasificarse las monedas por varios métodos, basados en las diferencias apuntadas arriba (núm. 375); pero lo común es distinguirlas por naciones, y en cada nación por épocas ó evoluciones históricas. También se adopta el orden alfabético de pueblos; lo cual sucede tratándose de colonias ó de municipios, dependientes de una sola metrópoli, cuando en ellos se acuñaba moneda con permiso del poder supremo: lo mismo suele hacerse con pueblos autónomos de una misma lengua.

La clasificación seguida en estos breves apuntes numismáticos, referente á las monedas españolas, es por demás natural y sencilla; partiendo de las tres edades históricas, *antigua*, *media* y *moderna*, distingúense en la primera siete grupos, correspondientes á las diversas lenguas de las inscripciones monetarias; pero antes de enumerarlos y describirlos, danse algunas nociones de las monedas griegas y romanas, que son base de las españolas; en la Numismática de la Edad Media se distribuyen los grupos monetarios según los Estados y las naciones existentes ó sucesivas en nuestra Península durante la misma época. Y antes de dichos grupos se habla de las monedas bizantinas, que los precedieron y

acompañaron. De la edad última ó moderna poco hay que advertir, toda vez que son fáciles de conocer y descifrar sus monedas. Tal es el plan que se va exponiendo en los siguientes números.

378. Monedas griegas.—El tipo de estas monedas en su período más bello y nacional, es la dracma ateniense (fig. 446) ó *dracma ática*, moneda de plata de cuatro gramos y 30



Fig. 446.—Dracma ática (1).

centígramos de peso (equivalente á una peseta española aproximadamente): lleva en su anverso el busto de Minerva, y en el reverso, la simbólica lechuga con inscripciones y otros símbolos secundarios. Sobre la dracma contábanse como múltiplos la *didracma*, *tetradracma*, *hexadracma*, etc. (dos, cuatro, seis dracmas, etc., respectivamente), y divisores, el *tetróbolo*, *trióbolo* (ó media dracma), *dióbolo* y el *óbolo* (un sexto de dracma), *hemióbolo*, etc., 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 *semistáter*, tercio, cuarto, sexto y dozavo: un *státer* valía 20 dracmas. El talento fué moneda nominal, equivalente á 50 minas ó 6.000 dracmas, si era de plata, ó á 600 minas y 60.000 dracmas, si el talento se decía *de oro*. La moneda de cobre empezó á éntrar en circulación en el siglo v a. de J. C., pues los griegos (al contrario de lo que después hicieron los romanos) no acuñaban sus monedas sino en metal precioso en sus primeros siglos. Hacia el siglo II (a. d. J. C.) todas se rebajaron de medida, llegando á reducirse la moneda casi á la mitad de su anterior peso.

El tipo más común de las monedas griegas es el indicado en la figura, á saber: en el anverso, la cabeza de una divinidad

(1) Reducido su módulo en la figura á las dos terceras partes del original. Lo mismo debe tenerse en cuenta para las demás de este capítulo. Para obtener el verdadero módulo de las mismas, tómesese la mitad de la figura y triplíquese. A excepción de las monedas bizantinas, los dibujos de las otras se han hecho en vista de los mismos originales de nuestra colección particular.

mitológica (ó del Monarca, si se trataba de alguna monarquía); en el reverso, algún símbolo propio de la ciudad donde se acuñaban, ó la representación de algún hecho heroico atribuído á la misma, junto con alguna inscripción relativa al pueblo: en todas, el relieve se presenta muy saliente y convexo. Acuñábanse monedas griegas en diferentes pueblos de la Grecia propiamente dicha y de la Grecia asiática ó Asia Menor y en las numerosas colonias establecidas en Occidente, sobre todo en Silicia, en donde llegaron á una perfección admirable. Asimismo, los Tolomeos introdujeron en Egipto con la dinastía griega la moneda de tipo griego, pues hasta dicha época no fué conocida la moneda en Egipto. Se comprende, que las monedas griegas del Asia adoptaran un tipo más oriental ó babilónico.

379. Monedas romanas.—En dos grandes agrupaciones se encierra la Numismática romana, con los nombres de *monedas consulares* y *monedas imperiales*; las primeras corresponden á la República, y las segundas al Imperio. Antes de aquéllas hubo algunas de los primitivos reyes de Roma, que se reducen al grupo de las consulares, como antecesoras y preparatorias de éstas, y más todavía deben incluirse en el mismo grupo las *anónimas* de la época republicana.

En el primer grupo se hallan tres tipos de monedas: el *as*, el *denario* y el *áureo*; el primero es de cobre y tiene origen remoto (siglo v a. J. C.); el segundo, de plata, empieza en el año 486 de la fundación de Roma (268 a. de J. C.), y el tercero, de oro, en el 547 de Roma; pues hasta las citadas fechas no se acuñó la plata ni el oro en Roma, sino que procedía de Grecia ó de sus colonias todo el numerario que de los referidos metales hallábase circulando en la gran República.

El *as* (fig. 447) llevaba en el anverso la figura de la doble cara de Jano, y en el reverso, la proa de un barco: sus divisores eran el *semis* (medio *as*) con la cabeza de Júpiter en el anverso; el *triens*, el *quádrans*, el *séxtans* y la *uncia*, cada

uno con el mismo reverso que el as y con diferente cabeza de divinidad pagana en el anverso. En una de las caras, ó en las dos, se advierten las marcas de valor en esta forma: el as lleva un trazo que indica el número uno; el semis, una *S*; el triens, cuatro globulitos en línea; el cuádrans, tres globulitos;



Fig. 447.—As anónimo de la República Romana, siglo III a. d. J. C.

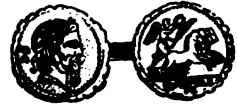


Fig. 448.—Denario consular de la familia Antonia, siglo I antes de J. C. (1).

el séxtans, dos, y la uncia, uno. El as equivalía á 12 *uncias*, y realmente su peso fué una libra (*æs libræ* ó *grave*) hasta el 364 de la fundación de Roma, bien que á los principios no estaba acuñado (*æs rude*); en tiempo de Servio Tulio, que fué el primer romano que mandó acuñar moneda, se grabó una oveja como marca (2), de donde vino al dinero el nombre de *pecunia* (de *pécora*): hacia el año 363 de Roma se redujo el peso á la mitad, y así los divisores del mismo; continuó la reducción de peso en adelante, llegando hasta una onza en 537 y hasta un cuarto de onza en 714, desapareciendo por completo en el imperio de Augusto. Los romanos debieron tomar de los etruscos dicha moneda, aunque el *as etrusco* tenía menos relieve y más sencillo cuño que el romano.

El *denario* (fig. 448) era una moneda equivalente á diez ases; tenía en su anverso, generalmente, una cabeza mitológica, á semejanza de las dracmas griegas; en el reverso era muy común la figura de una biga ó cuadriga (tronco de dos

(1) Anverso: cabeza de Júpiter barbado y laureado; detrás, *S*(onatus) *C*(onsulto); delante, anillo. Reverso: la Victoria con palma y corona en carro tirado por cuadriga veloz; debajo, la inscripción *Q*(intus) *ANTO*(nius) *BALB*(us) *PR*(ætor), con ligaciones de letras.—BABELÓN, *Monnaies de la République Romaine*; familia Antonia, PARIS, 1885.

(2) PLINIO, *lib. xxxiii*, c. III.

ó cuatro caballos) tirando del carro de la victoria (fig. 448), ó en su lugar figuraban objetos varios de superstición; debajo de los tipos del reverso están los nombrés de la persona ó familia consular á quien pertenece la emisión de la moneda. Son divisores del denario el *quinario* y el *victoriato* (llamado así por llevar grabada en su reverso la victoria en carro triunfal, siendo su peso el de un *quinario*), el *sextercio* y el *dupondio*, con los valores respectivos de cinco ases, dos y medio, y dos, indicados por regla general en el exergo del anverso. Durante los dos últimos siglos de la República, el valor del denario fué de unos 82 céntimos de peseta.

El *áureo*, muy escaso en esta época, valía en un principio sesenta sextercios; al fin de ella quedó reducido á solos veinte: sus tipos eran parecidos á los del denario (1).

En el segundo grupo, arriba indicado, se conservan los tipos del *áureo* y denario, aunque variando de peso; los ases y divisores quedan reemplazados por varias monedas de cobre, que los numismáticos distinguen con los nombres de *gran bronce*, *mediano bronce*, *pequeño bronce* y *mínimo bronce*. Se extiende el periodo hasta la caída del Imperio de Occidente; pero conservan el tipo romano aun las de Constantinopla, hasta que se forma el estilo bizantino al empezar el siglo VI.

Todo este largo periodo, á contar desde Augusto, puede distinguirse en cuatro tiempos: 1.º, de Augusto á Diodo Juliano (a. 193); 2.º, hasta Galieno (a. 260); 3.º, hasta la conversión de Constantino (311); 4.º, hasta Justiniano (527); después siguen las monedas bizantinas.

El primer tiempo es de perfección; los demás van en decadencia; el último puede llamarse romano-cristiano. Hasta el segundo tiempo se acuñan la plata y el oro de buena ley; mas el despilfarro de crecidas sumas emple-

(1) Dejando, por brevedad, las diferentes cuestiones que se ventilan acerca del valor de las antedichas unidades monetarias en sus diferentes épocas, nos atenemos á lo consignado por César Cantú en su *Arqueología y Bellas Artes*, Barcelona, 1891, pág. 624.

adas en comprar la subida al poder, que se hallaba entonces á merced de los pretorianos, obligan á Didio Juliano al aumento de liga en los metales preciosos, especialmente en la plata, la cual va decayendo más en los reinados siguientes. El arte sigue el compás de la crisis monetaria, y desde Galieno y Claudio *el gótico* hasta Diocleciano, apenas existe otra plata que el vellón, el cual á menudo se identifica, ó poco menos, con el bronce.

Todas las monedas en conjunto, hasta la época de Constantino, se caracterizan por llevar en el anverso



Fig. 449.—Denario de Tiberio, siglo I (1). Fig. 450.—Mediano bronce de Trajano, s. II (2). Fig. 451.—Pequeño bronce de Constantino, s. IV (3).

el busto del Emperador, de perfil, con la leyenda formada por el nombre del mismo y sus títulos (pág. 564); el reverso es variadísimo, y consiste de ordinario en figuras de objetos supersticiosos ó de asuntos históricos, ó

(1) Anverso: busto de Tiberio con diadema á la derecha; leyenda: TI(berius) CAESAR DIVI AVG(usti) F(ilius) AVGVSTVS. Reverso: Livia sentada, á la derecha, con asta y una flor en sus manos; leyenda: PONTIF(ex) MAXIM(us).—COHEN (Enrique), *Description des monnaies romaines* (2.^a edit., Paris, 1880-93), I, n.º 16.

(2) Anv.: busto de Trajano con corona radiante á la derecha; leyenda: IMP(eratori) CAES(ari) NERVAE TRAIANO AVG(usto) GER(manico) DAC(ico) P(ontifice); M(aximo) TR(ibunitia) P(otestate) CO(n)S(ulatu) V, P(atri) P(atriæ). Rev.: personificación de la abundancia, tocando con una varilla un escudo; en el campo, S(enatûs) C(onsulto); leyenda: S(enatus) P(opulus)Q(ue) R(omanus), OPTIMO PRINCIPI —COHEN, II, n.º 506.

(3) Anv.: busto de Constantino laureado á la derecha; leyenda: *Constantinus Max(imus) Aug(ustus)*. Rev.: el Lábaro entre dos soldados; leyenda: *Gloria exercitus*.—COHEN, n.º 308.

en alegorías y personificaciones del valor, de la fuerza, de la abundancia, riqueza, fortuna, victoria, etc., (figuras 449, 450): su leyenda es algún lema alusivo á dichas figuras. En el reverso de las monedas de cobre se advierten las siglas *S. C.* (*Senatûs Consulto*, por decreto del Senado), en las dos primeras épocas mencionadas, (constantemente en la 1.^a) hasta Galieno (a. 260), y aun en las de este Emperador se hallan alguna rara vez, pero no en adelante. El denario en los tiempos de Augusto á Domiciano valía de 79 (durante el imperio de aquél) á 70 céntimos de peseta (en tiempo de éste).

Desde la 2.^a época usóse el vellón para monedas equivalentes al denario, y con los tipos del mismo, con bastante frecuencia: las figuras de todas las monedas van perdiendo aquella convexidad que distinguía á las de los siglos anteriores, y la ejecución del grabado y los dibujos mismos resultan más incorrectos.

Desde Constantino *el Grande* se destierran de las monedas los símbolos paganos (excepto algunas de Juliano *el Apóstata*), y empiezan los cristianos con el monograma de Cristo ó *labaro* (fig. 451 y pág. 402). Entre las leyendas de las monedas imperiales hállanse bastante comunes las *volivas*, y son las que expresan los votos públicos que se hacían por la salud de los Emperadores, con motivo de su cumpleaños: su fórmula general consiste en estas palabras: *VOT. V. MVLT. X* ó *XX*, que significan haberse hecho votos por cinco años (*quinquennales*), y que muchos los hicieron por diez ó veinte: están por lo común, en forma de inscripción en el reverso.

En España se cuentan por millones las monedas romanas, sobre todo desde Augusto hasta la caída del imperio de Occidente.

380. Monedas hispano-helénicas.—Limitóse á las colonias focenses de Ampurias y Rosas (*Empóriton* y *Rodeton*, fundadas en el siglo v a. J. C.) la producción

de monedas de este grupo, las cuales se distribuyen en dos secciones: *monedas helénicas* (griegas) ó *ibero-helénicas*: en las primeras todos los caracteres son griegos; las segundas ofrecen el mismo tipo que las anteriores de última época, y llevan inscripciones ibéricas muy variadas. Unas y otras son de plata, y aunque las hay de cobre con el tipo emporitano, llevan leyenda exclusivamente ibérica, propia de la ciudad indígena, llamada *Indica* (junto á *Empóriton*), y son, por lo mismo, de la serie ibérica propiamente dicha. La acuñación de monedas griegas empieza en nuestra Península con el siglo III y cesa hacia el año 133 a. J. C.

En la primera sección hay tres tipos diferentes: 1.º pequeñas moneditas de plata, anepígrafas unas, y con dos ó tres letras iniciales del nombre tópico las otras, del tipo greco-

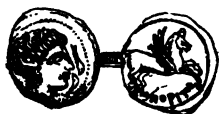


Fig. 452.—Dracma emporitana siglo III a. J. C. (1).

babilónico, variado en sus dibujos, que son las más antiguas (siglos III ó IV a. d. J. C.); 2.º, dracmas del *caballo quiescente* (tipo púnico-siciliano), coronado por la victoria, en el reverso, con cabeza de divinidad pagana en el anverso, y leyenda griega *Empóriton*; 3.º, dracmas del *pegaso* ó caballo alado, con los demás caracteres del anterior; después se añade á

la cabeza del pegaso la figura del *Chrysaor* ó *Cabiro* (fig. 452), que consiste en una figurita humana asiendo el pie con su mano derecha.

Las monedas de Rosas (*Rodeton*) llevan el mismo anverso que las de Ampurias, y en el reverso una rosa abierta, con la leyenda *Rodeton* en griego, aunque algunas hay anepígrafas; todas son dracmas, que se remontan al siglo III a. d. J. C.

(1) Anv.: busto de Diana á la derecha: delante, dos delfines. Rev.: el Pegaso-Cabiro; debajo, *Empóriton*.—HÜBNER, *Monumenta...*, pars I, Nummi, n.º 5. En dicha obra pueden verse registradas y descritas las monedas fenicias é ibéricas que más abajo incluimos, sin que sea necesario repetir las citas.

Las monedas *ibero-helénicas* tienen el mismo tipo dicho arriba, y fueron labradas en Ampurias, al decir de los críticos, para *omonoia* de varias poblaciones ibéricas, cuyos nombres figuran en las respectivas monedas con algún signo griego.

381. Monedas hispano-fenicias.—Las monedas que se hallan en la Península y Baleares con tipos é inscripciones fenicias forman tres distintos grupos: *monedas fenicias* propiamente dichas, *monedas cartaginesas* y *monedas libio-fenices*.

El primer grupo comenzó unos dos siglos y medio antes de Jesucristo, al mismo tiempo que las monedas de Empóriton aparecían como el tipo del caballo y del pegaso; comprende ocho pueblos del Sur y Este de Andalucía, además de *Ebusus* (Ibiza), siendo los principales *Gades* (Cádiz), *Malaca* (Málaga), *Ebusus*; en ésta y en la primera se acuñaron de plata y cobre; en las demás

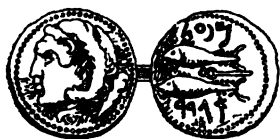


Fig. 453.—As fenicio de Gades.



Fig. 454.—Didracma púnica.

sólo de cobre. El tipo más común es la figura de una divinidad pagana en el anverso, principalmente la de Hércules fenicio, vestido con piel de león (fig. 453); en el reverso, la leyenda y figuras de atunes, delfines ó espigas. Varias de ellas son bilingües, ó sea latino fenicias. Las más antiguas de la serie son las de plata de Gades y Ebusus, las cuales ofrecen el tipo púnico-sículo.

Las monedas *púnicas* ó *cartaginesas* ó *barkidas* (figura 454), acuñadas por los Gobernadores cartagineses Aníbal y Asdrúbal, de la familia de los Barkas, ignorándose el punto de las cecas (probablemente en *Carthago Nova*), son piezas de cobre y de plata: el tipo de

éstas es la dracma, pero existen múltiples de ella hasta la hexadracma. Todas son anónimas y anepígrafas; cuando más, llevan alguna letra fenicia suelta en el reverso. Sus tipos más comunes son: cabeza de divinidad en el anverso, y caballo parado, cabeza de caballo, elefante ó palmera, en el reverso. Al principio de sus acuñaciones pareciase el tipo á las africanas de Carthago; pero muy luego se hicieron especiales de la colonia hispano-púnica. Las emisiones monetarias se extienden, aproximadamente, tan sólo desde 223 á 210 años antes de Jesucristo.

Las monedas *libio-fenices* toman su nombre de las inscripciones que llevan en lengua *libio-fenice*, dicha así por los numismáticos y no bien conocida hasta el presente: se cree propia de tribus fenicias venidas de Africa. Se acuñaron estas monedas en unos ocho pueblos meridionales de Andalucía á los principios de la dominación romana, principalmente en *Asido* (Medina Sidonia), *Iptuci* (cerca de Prado del Rey) y *Lascuta* (cerca de Alcalá de los Gazules). Todas son de cobre; muchas, bilingües (latín y la lengua dicha): su tipo del anverso, cabeza de divinidad; del reverso, el caballo, elefante, ara, espiga.

382. Monedas ibéricas.—Se distingue con este nombre una gran serie de monedas que llevan caracteres ibéricos (fig. 399), y pertenecen á multitud de pueblos, situados casi todos en la *España Citerior*. La época de estas acuñaciones se encierra entre los años 226 y 133 antes J. C., bien que en *Saguntum* y *Emporia* continúan un tanto más, por el favor que los romanos dispensaban á los mencionados pueblos. En *Saguntum* comenzaron hacia el año 226; en *Tarraco*, hacia el 217; después siguieron los otros pueblos.

Es común doctrina de los numismáticos modernos, que las referidas emisiones monetarias se hicieron todas con el permiso y aun bajo la dirección de los romanos, que ya entonces eran realmente los dueños de la mayor-

parte de nuestra Península, y así se explica la uniformidad que guardan entre sí los tipos ibéricos, y la identidad de su sistema monetario con el de los romanos, según se puede reconocer en los modelos adjuntos.

La prudencia natural y la táctica de buen gobierno, que distinguía á los dominadores (véase el libro I de los Macabeos, VIII, 3), aconsejó á éstos la benignidad con los pueblos sometidos, y de aquí el permitirles que siguieran por de pronto con sus antiguas leyes y usaran de su propio alfabeto en la acuñación de la moneda, cesando luego y paulatinamente tan honrosos privilegios (1).

Ascienden á 120 los pueblos de la antigua España Citerior que gozaron del privilegio de acuñar esta clase de moneda, la cual era de cobre en todos ellos, y de plata, además, en algunos. Sobresalieron las poblaciones de *Cose* (probablemente Tarragona), *Ilerda* (Lérida), *Segóbriga* (Segorbe), *Kélsikan* ú *Oscá* (atribuidas á Huesca), *Celse* (Jelsa ó Velilla del Ebro), *Turiaso* (Tarazona), *Iessona* (Pamplona, probablemente), *Contrebia* (Lagata), además de *Saguntum* y *Emporiæ*.

El tipo de la inmensa mayoría de estas monedas consiste en el busto de Hércules ibérico, dibujado con vigor en el anverso, junto con algunos símbolos; en el reverso, la figura de un jinete ó de un caballo suelto ó del pega-

(1) Es ejemplo notable de estas evoluciones y testimonio fiel de la mencionada táctica, la serie de monedas ibérico-romanas de *Bibílis* (Calatayud). Las primeras emisiones ofrecen el tipo enteramente ibérico (fig. 459); luego después se modifica, tomando las figuras un tinte más romano y cambiando en latinas las letras ibéricas; añádese entonces al nombre de *Bibílis* el sobrenombre de *Itálica*, como perdiendo su carácter hispano; en otra emisión se inscribe el nombre de *Augustus* en el anverso, pero continúa el jinete ibérico; en otras siguientes desaparece todo vestigio indígena, y en vez del caballo se graba una corona cívica, rodeada por los nombres de los duúmviros; por fin, desaparecen éstos, para dar lugar á los cónsules del Imperio, consumándose la sumisión y el servilismo, y cesando luego todo privilegio.

so, con el nombre tópico en la parte inferior, apoyándose generalmente la leyenda sobre una línea.

Se conocen de plata únicamente *denarios* y *quinarios*; de cobre, *dupondios*, *ases* y divisores del *as*: todos según



Fig. 455.—Denario ibérico de Osca.



Fig. 456.—As ibérico de Cose (Tarragona)

el sistema romano, salvo las figuras. No son de igual módulo todas las piezas que tienen el mismo valor; pues se fijaban más los tipos que la magnitud relativa. Los *denarios* (fig. 455) ofrecen el tipo común antedicho, con el jinete en el reverso; asimismo los *ases* (fig. 456), aunque de mayor tamaño y de cobre; los *semises* (figs. 457,



Fig. 457.—Semis de Carbeca.



Fig. 458.—Semis de Sesars.

458), con el caballo suelto en el reverso, los *trientes* (fig. 359) con el caballo ó el pegaso y cuatro globulitos indicadores del valor, los *cuadrantes* (*quádrans*) con el



Fig. 459.—Triente de Kolighem.



Fig. 460.—As de Bilbilis.

pegaso y tres globulitos (no siempre), los *sextantes* (*séxtans*) con el delfín en el reverso. Los símbolos acceso-

rios más comunes son el delfin (fig. 461), la maza ó clava (fig. 456), el arado, la palma, etc.

El busto de Hércules suele ir imberbe ó con barba formada de perlas y con rizado cabello, raras veces con diadema (figura 459); el jinete lleva, por lo común, palma al hombro en las



Fig. 461.—As de Aarsaes.



Fig. 462.—As bilingüe de Obulco.

monedas procedentes de Cataluña (fig. 456); empuña lanza en ristre en las provincias de Valencia, Aragón y centro de Castilla (fig. 460), y lleva un dardo ó arpón, en las del Norte de Castilla y en Navarra (fig. 461), bien que no puede darse una regla fija.

Para la interpretación de las inscripciones que se hallan en las siete últimas figuras, lo mismo que para todas las ibéricas, sirve el alfabeto de la pág. 518, supliendo las vocales, que se omiten con harta frecuencia. La fig. 455 se lee así *KeLSiKAN* (celsitanos), y se atribuyen dichas monedas á Huesca, porque en aquella región se encuentran abundantes del referido tipo y era célebre el *argentum oscense* de aquella época entre los romanos. La fig. 456 léese *CoSE* (cosetanos, adjudicándose á Tarragona, capital de la Cosetania). La fig. 457 se interpreta *CarBeCa* y se atribuye á Caravaña ó á Daroca, en donde se hallan tales monedas: en algunos ejemplares se ve expreso el carácter *R*. La fig. 458 ha de leerse *SESARS*, según el alfabeto, y se sospecha que pertenecen sus monedas á Hostalrich ó á Tolosa. La fig. 459 dice *KoLIGHeM*, de atribución dudosa; se conjetura que debe ser Aliaga (Ternel). En la figura 460 sin dificultad se lee *BILBILIS*, y en la 461 *ARSAHeS*, que son respectivamente Calatayud (junto al despoblado de Bámbola) y Arce ó Foncea en la provincia de Logroño.

Aunque la inmensa mayoría de las monedas ibéricas no tiene más inscripción que la del nombre tópico y algunas letras sueltas, que son señales de ceca ó de *omonoia*; existen varias

otras bilingües, como algunas de *Saetabi*, *Celsa*, *Gili*, *Osicerda*, etc., llevando en el anverso la traducción latina del reverso (1).

Otro grupo muy especial debe hacerse con las monedas de *Obulco* (Porcuna, prov. de Jaén), que se dicen *turdetanas*, y más bien *ibéricas de la España Ulterior*. Son piezas de cobre y bilingües, que llevan el nombre de la localidad en el anverso con tipos romanos, y otros nombres indígenas, de Magis-

(1) La referida circunstancia, con otras suministradas por la Geografía, sirvieron de base al eminente numismático D. Antonio Delgado, para coronar en su obra «Nuevo Método de Clasificación de las medallas autónomas de España» (Sevilla, 1871), los esfuerzos que antes habían desplegado en orden á descubrir el alfabeto ibérico los eruditos escritores Antonio Agustín, Velázquez, Saulcy, etc. Aunque todavía reina incertidumbre sobre algunos puntos de menor importancia, cabe afirmar que el Sr. Delgado llegó á descubrir el alfabeto que usaron los españoles antes de la dominación romana, bien que otros después de aquél hayan reformado más ó menos su obra (pág. 518).

El descubrimiento se funda: 1.º, en la existencia de monedas bilingües, que tienen el nombre tónico en tipos ibéricos por un lado y en latinos por el otro, tales como *Celsa* (Jelsa, en Zaragoza) y *Gili* (Peñáguila, en Alicante); 2.º, en la sencilla transformación de unos tipos en otros, como se observa en la serie numismática de algunos pueblos, tales como *Bibbilis* y *Segóbriga*; 3.º, en la frecuencia con que determinadas monedas se descubren fortuitamente en ciertas comarcas y no en otras, viendo por otra parte, cómo los nombres ibéricos inscriptos en ellas corresponden á los que se dieron por los geógrafos antiguos á pueblos de aquella región ó comarca; 4.º, en la correspondencia de los nombres monetarios con los de los geógrafos, si aquéllos se leen con el alfabeto descubierto por Delgado, aun en monedas que se podrían tener como fortuitamente depositadas en un lugar que no fuera el suyo.

Fundados en la 3.ª y 4.ª base, nos atrevemos á rectificar el juicio del Sr. Delgado sobre las monedas que llevan la inscripción ibérica *HSOY* \leftarrow *N*, y que él atribuye á Hellín (Albacete), atribución que no rectifica Hübner; pues los únicos ejemplares conocidos en España (uno en poder de D. José Saderra, de Olot, y otro en nuestra colección particular) han sido hallados cerca de Guisona (Lérida), á la cual deben adjudicarse.

trados ó gobernantes, en el reverso: no hay otras figuras que la cabeza de una divinidad en el anverso y la espiga con el arado en el reverso (fig. 464). Los caracteres son los ibéricos de la España Ulterior, que antes se decían *turdetanos* (pág. 518).

383. Monedas hispano-latinas.—Comprende este grupo todas las monedas coloniales de Roma, acuñadas en nuestra Península y en *Ebusus* con caracteres latinos, abrazando un periodo de 212 años, con varias interrupciones.

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 a. de J. C., respectivamente; poco después (año 133 a. d. J. C.), vencida la inmortal Numancia, prohibieron los romanos las acuñaciones en toda España, quedando sólo las de cobre en *Saguntum* y *Emporiæ*. Durante la guerra sertoriana (de 49 á 45 años antes de J. C.) restablecióse la emisión de monedas en siete ú ocho pueblos de la España Citerior, tomando caracteres latinos; y, por fin, llegado el año 29, anterior á la Era Cristiana, permite el Emperador Augusto la acuñación de monedas de cobre y la tón en las tres provincias hispano-romanas (Tarraconense, Bética y Lusitania), lo cual no pasa más acá del imperio de Calígula (41 d. J. C.) en la 1.^a, ni de Tiberio (14-37) en las otras (1).

Pueden dividirse en dos secciones todas las monedas hispano-latinas, según que los pueblos en donde se acuñaron pertenecieran á la *España Citerior* ó á la *Ulterior*: á esta segunda corresponden 67-pueblos, y 28 á la primera. Sobresalen *Cesaraugusta*, *Calagurris*, *Carthago Nova*, *Celsa*, *Clunia*, *Tarraco*, entre otras, en la Citerior, y

(1) Durante el imperio de Claudio I se labraron numerosísimas piezas de cobre á nombre del Emperador, idénticas á las imperiales de Roma, sin duda para compensar de este modo la prohibición de nuevas acuñaciones coloniales y utilizar las fábricas que iban á ser abandonadas. Esto explica la extraordinaria abundancia de las referidas monedas que hay aún en la actualidad, no obstante el destrozó que se ha hecho en las mismas.

Carmo, Carteia, Córdoba, Emérita, Obulco, en la Ulterior. Todas las monedas de esta serie son de cobre, latón ó bronce, pues aunque se llegó á labrar plata en este periodo, sucedió rarísimas veces, y no con tipos coloniales, sino con los de algún denario consular ó imperial en *Calagurris, Osca y Emérita*.

El tipo más común de los pertenecientes á la España Citerior consiste en el busto del Emperador con leyenda imperial (fig. 463) en el anverso, y el toro ó utensilios



Fig. 463.—As de Augusto, en Caesaraugusta (1).



Fig. 464 —As de Augusto, en Colonia Patricia (2).

del culto pagano ú otros emblemas, en el reverso: en éste figuran ordinariamente los nombres de los Duúmviros ó Magistrados del Municipio de que se trate, junto con el nombre tópicó, ó las siglas del mismo. Las acuñadas antes del imperio, en vez del busto imperial, llevan una cabeza mitológica; algunas, aunque pocas, son bilingües (ibérico-latinas).

Las mismas formas tienen las monedas de la España Ulterior en algunos Municipios más importantes, como

(1) Anverso: busto del Emperador Augusto laureado, á la izquierda; delante, *simpulo* (calderilla para las libaciones) y *lituo* (bastón de adivino); leyenda: IMP(erator) AVGVSTVS XIV (año 14 de su generalato, 8.º antes de J. C.).—Reverso: dos bueyes guiados por un sacerdote; leyenda: CAESARAVGVSTA. M(arco) PORCI(o), CN(neo) FAD(io) II VIR (Duúmviris).—HÜBNER, n.º 35.

(2) Anv.: busto de Augusto, á la izquierda; leyenda: PERMISSV CAESARIS AVGVSTI.—Rev.: *aspergilo* (aspersorio), *prefericulo* (ánfora para las libaciones), *patera* (plato para los sacrificios) y *lituo*; leyenda: COLONIA PATRICIA (Córdoba) —HÜBNER, n.º 124.

son *Córdoba* (fig. 464), *Emérita, Rómula* (Sevilla); pero en casi todos los otros en que se acuñó moneda, obsérvese menor perfección del dibujo y grabado, y más



Fig. 465.—Semis de Carissa (1).

variedad de figuras en los reversos; suprimense á menudo los nombres de los Magistrados, y se escribe el nombre tópico en el anverso ó en el reverso, sin abundar otras leyendas ó inscripciones

(fig. 465). Se hallan también algunas bilingües, las cuales son anteriores á la forma imperial.

Los Magistrados ó funcionarios que suelen figurar en las monedas hispano-latinas (cuando llevan expreso el título) son siempre *duúmviros*, *cuatórviros* ó *ediles*: los primeros y los últimos llevan con alguna frecuencia el título de *quinquenales* (v. pág. 565).

384. Numismática de la Edad Media en general.—

El carácter de las monedas medioevales consiste en la expresión religiosa de sus figuras, leyendas y símbolos, á una con la tosquedad ó imperfección artística de sus dibujos. No se crea, sin embargo, que todo es descuido y abandono en lo que se refiere al atildamiento de las exteriores formas, pues hay monedas que descubren no pequeña habilidad en sus fabricantes; pero éstas se hallarán más bien al terminar el período mencionado, ó á lo sumo, en el siglo XIV. El metal de estas monedas es el vellón con harta frecuencia, aunque se usan también los otros; el relieve pierde la convexidad que tenía entre los griegos y romanos de los mejores siglos y se hace plano; el volumen, estrecho. Pero lo que más las distingue es la idea cristiana que se descubre sin esfuer-

(1) Ciudad romana que estuvo próxima al sitio que hoy ocupa la villa de Lebrija (Sevilla). Es de notar la inversión de las letras, efecto, sin duda, de la antigua práctica de la España Ulterior (v. pág. 634).

zo en las acuñaciones de todos los pueblos que adoran á Jesucristo; son raras las piezas que de un modo ú otro no lleven la cruz ú otros símbolos cristianos; los bustos se colocan de frente, como propios de la majestad, en vez del perfil que distinguía á las figuras de las anteriores épocas.

Aunque ya desde Constantino empiezan las monedas á señalar la época del reinado social de Jesucristo, por llevar con mucha frecuencia inscrito ó simbolizado su adorable Nombre, aumenta el simbolismo y la expresión desde que se forma el tipo bizantino en el siglo vi. El Emperador de Oriente, Anastasio I (años 431—518), introdujo el mencionado tipo en las monedas, bien que no con todos sus caracteres propios, que al fin se completaron durante el imperio de Justiniano (527—565). Las formas bizantinas influyeron poderosamente en las naciones dominadas por los bárbaros, las cuales adoptaron con más ó menos fidelidad el sistema.

La España visigoda empieza sus emisiones monetarias nacionales en el último tercio del vi siglo, y no interrumpe la acuñación hasta la venida de los sarracenos. En los primeros siglos de titánica lucha con el poder musulmán, no era posible formalizar el ejercicio de las artes suntuarias, y fué necesario que llegara el siglo xi para que volvieran á reaparecer las acuñaciones, bien que dos siglos antes habían comenzado parcialmente en Cataluña. Se fabrican desde entonces en los nuevos Estados de la Reconquista monedas nacionales, y no cesan ya las emisiones en toda la Edad Media, progresando cada vez más el arte en perfección y gusto.

Al mismo tiempo, los invasores de España repiten sus numerosas acuñaciones de moneda en oro y plata, no cesando hasta que pierden su vida oficial en nuestra Península.

Tal es el cuadro que ofrece la Numismática en la

Edad Media, por lo que interesa á nuestra Nación, y que brevemente se expone en los siguientes números.

385. **Monedas bizantinas.**—Los bizantinos acuñaron en los tres metales comunes; pero sus monedas típicas fueron el *sólido* ó *sueldo* de oro (la sexta parte de una onza) y el *triens* ó *triente* (la tercera parte del *sólido*): éste pesaba unos 150 centigramos. Las inscripciones se hallan en latín ó en griego, y no es raro encontrarlas en idioma griego con caracteres latinos degenerados.

A Justiniano se debe el tipo más genuinamente bizantino, que en las monedas consiste en la figura del Emperador, de frente, con un globo en su mano derecha, terminado por la cruz; más adelante, se dibujaron á menudo figuras de medio cuerpo y aun de cuerpo entero en el anverso, práctica ya antigua para el reverso. Se hallan entre las bizantinas no pocas monedas *esquifadas*, uso que aun hoy tienen los turcos de Constantinopla.

En el imperio de Justiniano II (años 685-711) apare-



Fig. 466.—Sólido de Justiniano II (1).



Fig. 467.—Sólido de León VI (2).

cen por vez primera monedas con la figura de Jesucristo

(1) Rev.: Busto de Jesucristo, de frente, coronado por la cruz, con el libro del Evangelio en su izquierda y bendiciendo con la derecha; 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.—SABATIER, *Description generale des monnaies byzantines* (Paris, 1862), lámina 37, n.º 2.

(2) Anv.: Busto del Emperador con globo y cruz patriarcal; leyenda: LEON EN CRISTO BASILEVS ROMEON.—Rev.: busto de la Sma. Virgen, de frente, en actitud orante; leyenda: MARIA; en el exergo, MR OY (*Mater Dei*).—SABATIER, *ibid.*, 45, n.º 11.

(fig. 466), á quien se representa á veces coronando al Emperador con la mano derecha; en el de Juan I Zimisces (969-976) llega en algunas piezas á desaparecer la figura del Emperador, para dar todo el espacio á Jesucristo (fig. 468); en el de León VI (886-911) se introduce en la Numismática la figura de la Sma. Virgen (fig. 467), que se repite en adelante muchas veces y de varias maneras, ya sola y orante (León VI, Juan I, Constantino XII, etc.), ya con el Niño

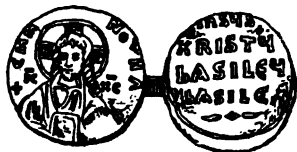


Fig. 468.—Bronce de Juan I (1).

y de frente ambos (Focas, Romano IV, Eudoxia), ya con el Niño y orante á la vez (Nicéforo III, Alejo I), ya coronando á los Emperadores (Romano III, Teodora), ya exten-

diendo las manos sobre la ciudad como para protegerla (los Paleólogos, Miguel VIII, Andrónico II, Juan V): en el imperio de Miguel VI (1056) comienzan á figurar las imágenes de los Santos en las monedas bizantinas, práctica muy extendida posteriormente en las acuñaciones locales italianas.

386 Monedas papales.—Como apéndice de las bizantinas, de las cuales se derivaron en un principio, incluimos aquí algunas nociones de las monedas *papales*. Empieza esta serie en el siglo VIII, luego que los Papas obtuvieron la Soberanía temporal de Roma y dependencias. El primero que labró moneda fué S. Gregorio III (731-741), de forma cuadrada, sin figuras y de cobre (fig. 469); Hadriano I (772-795) acuñó plata con tipos bizantinos; desde León III (795-816), que asoció á su nombre el nombre y la figura de Carlomagno, Emperador de Alemania y Rey de Italia, se adopta el tipo franco-germano;

(1) Anv.: Busto de J. C. con el Evangelio; leyenda: EMMA-NOYHA (Emmanoel); en el exergo, IC XC, siglas de *Jesus Christus*. Rev.: inscripción sola: IHSVS X RISTVS BASILEV(s) BASILE(on) (*Jesus Christus Rex regum*).—SABATIER, *ibid.*, 48, n.º 3..

lo mismo hizo Benedicto III (885), juntando el nombre de Lotario I con el suyo propio; duró este tipo francés hasta mediados del siglo xi. Después de algunos intervalos, dejan de

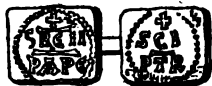


Fig. 469.—Primera moneda papal (1).

acuñar moneda los Papas desde Pascual II, encargándose de ello el Senado romano (siglos xii y xiii), el cual introdujo el oro en el sistema monetario de los Estados Pontificios y labró hermosas piezas con el nombre y figura de S. Pedro, por lo común, en actitud de entregar una bandera al Senador de Roma. Desde Bonifacio VIII (1294), que restablece la acuñación á nombre del Papa, ya no se interrumpe la serie pontificia hasta la usurpación de Roma por el Rey del Piamonte (1870). Las monedas de este largo período (de plata, vellón y cobre, y desde Juan XXII también de oro) llevan el busto del Papa ó el emblema de su escudo en el anverso, con la leyenda que expresa el nombre del Pontífice; en el reverso se halla frecuentemente la figura de S. Pedro ó de otro Santo, con leyenda alusiva al mismo ó con una sentencia moral expresiva.

Entre las numerosas y bellísimas sentencias de este género, que se refieren por lo común al buen uso que debe hacerse de la moneda, apuntamos por vía de muestra las siguientes: «Ubi thesaurus, ibi cor»—«Radix omnium malorum»—«Videant pauperes, et laentur» (Inocencio XI); «Tanquam lutum aestimabitur»—«Non sit tecum in perditione»—«Egeno et pauperi»—«Ut detur» (Inocencio XII); «Ferro nocentius aurum»—«Divitiae non proderunt»—«Quis pauper? Avarus» (Clemente XI); «Dispersit, dedit pauperibus»—«Novit justus causas pauperum»—«Ut alat eos in fame» (Benedicto XIV); «Oblectat justos misericordia» (Clem. XIII). (2).

Hasta el siglo xvi no llevan las monedas papales fecha del año de J. C. ni del Pontificado; desde Paulo III es fre-

(1) Anv.: inscripción coronada por la cruz, dentro de gráfila: GRE(gor)II PAP(a)E (*Moneta*).—Rev.: S(an)C(t)I P(e)TR(i) (*Moneta*).—CINAGLI (Angel), *Le Monete de' Papi descritte*, núm. 3, Fermo, 1848.

(2) CINAGLI, obr. cit., pág. 439 y sig.

cuentísimo uno ú otro, y constante sólo desde el xvii.

387. Monedas visigodas y suevas.—Posesionados los visigodos de la mayor parte de la Península ibérica, no fueron tan prontos en restablecer la acuñación de numerario como en adoptar las costumbres y legislación romanas (núms. 139, 337), pues no se sabe que hasta Leovigildo se acuñaran monedas visigodas. Los *trientes* y *sólidos* bizantinos que llegaban de Constantinopla, y que á una con las antiguas monedas romanas circulaban libremente en la Península, fueron los patrones que tomaron los reyes visigodos desde Leovigildo (a. 573) hasta D. Rodrigo (709-711) para la acuñación de sus *trientes* de oro, única moneda que se debió labrar en estos países durante aquella época. Se considera puramente nominal el *sólido de plata*, de que nos habla S. Isidoro (1).

Los primeros trientes visigodos son imitaciones, aunque groseras, de los bizantinos, variando sólo el tipo del Emp. y el nombre; cesó esta servil imitación á los últimos del reinado de Leovigildo, y después ya no conservan de aquéllos más que el nombre de trientes con su valor y talla: el peso oscila entre 106 y 163 centigramos.



Fig. 470.—Triente visigodo (2).

Se distinguen las monedas visigodas por su bárbara acuñación en figuras é inscripciones, de suerte que no es fácil confundirlas.

Llevan todas una cara ó un busto muy mal trazado y casi siempre de frente, en el anverso (fig. 470); en el reverso, otro busto ó una cruz: sólo en

(1) Aloÿss HEISS, *Description générale des monnaies des Rois Wisigoths d' Espagne* (Paris, 1872), pág. 25.

(2) .Anv : busto de Ervigio, de frente; inscripción: I(n) D(ei) N(o)M(i)N(e) ERVIGIVS REX.—Rev.: cruz sobre pedestal; leyenda: TARRACO PIVS.—HEISS, *Ervigio*, n.º 11.

las primeras piezas de Leovigildo y en las de S. Hermenegildo se graba la figura de la victoria andando, en el reverso. La leyenda consiste en el nombre del Monarca con el título *Rex*, en el anverso, y en el nombre tópico, seguido de un adjetivo laudatorio del Rey (*justus, felix, inclitus, pius*), en el reverso.

El alfabeto que se usa es el romano con alguna intrusión de letras griegas (la *D* y la *T*) y con otras modificaciones accesorias; á veces, suprimense letras en medio de la palabra, y se reemplazan con puntos.

Los numismáticos distinguen 9 tipos diferentes, basados en accidentales modificaciones del busto ó en la figura del reverso; mas no hay para qué detenernos en explicaciones. Las ciudades que más descuellan como acuñadoras de estas piezas son: *Barcinona, Cæsar Augusta, Córdoba, Elíberis, Hispalis, Emérita, Toletum, Tarracona*, etc.

Antes de que los visigodos intentaran la fabricación de los referidos trientes, la habían puesto ya en práctica los suevos de Asturias, Galicia y Lusitania, formando así una agrupación monetaria, conocida con el nombre de *monedas suevas* (1). Son todas ellas trientes, á imitación de los bizantinos, que llevan hasta el nombre mismo y la figura del Emperador de Oriente; á veces presentan el nombre suevo con la figura del Emperador bizantino: su peso es de 150 centigramos y son de oro de ley. Las emisiones abrazan el período de los años 430 á 457 en Lusitania, y 411 á 584 en Galicia.

388. Monedas arábigo-hispanas.—Dueños los árabes de casi toda la Península ibérica luego de ocurrido el desastre (2)

(1) Así lo entienden algunos numismáticos, siguiendo á Mr. Alois Hæiss, quien las publicó en la *Revue Numismatique* de París, año 1891, cuaderno 2.º.

(2) Hoy está probado por el Sr. Saavedra (D. Eduardo) con

llamado comúnmente *del Guadalete* (711), empezaron á labrar moneda para sus transacciones comerciales con el pueblo subyugado y también para las suyas propias, no cesando en esta labor hasta la completa desaparición de su dominio en 1492. Acuñaron los metales de oro, *electrum*, plata, vellón y cobre; las piezas de oro y *electrum* se llaman *dinares*; las de plata y vellón, *dirhemes*, y si son de plata de los Almoravides, *quirates*; las de cobre, *feluses*. Tienen mucha importancia histórica las monedas árábigo-hispanas por la riqueza de datos que ofrecen y la exactitud con que fijan el año de su labra.

La Numismática árábigo-hispana comprende siete épocas: 1.^a, monedas con algunos tipos latinos, desde 711 á 718; 2.^a, monedas árabes, bajo la dependencia de los Califas de Damasco y por los Amires, hasta Abderrahmán III, de 718 á 912; 3.^a, árabes del Califato independiente de Córdoba, hasta 1058; 4.^a, idem de los Régulos ó reyes de Taifas, hasta el 1106; 5.^a, idem de los Almoravides y sus Régulos, hasta el 1174; 6.^a, idem de los Almohades y de sus Régulos, hasta el 1269; 7.^a, monedas de los Reyes *nasaries* de Granada, de 1134 á 1492 (1).

El carácter de las monedas del primer período consiste en el uso del alfabeto latino con alguna figurilla tosca; muy luego se mezclan leyendas latinas con árabes, siguiendo en esto los musulmanes la misma táctica dicha arriba de los romanos. Las inscripciones latinas son bárbaras, juntándose todas las letras sin distinción entre palabras y cifras.

Aunque raras las monedas del grupo anterior, no lo son las de plata de los otros grupos, sobre todo en Andalucía. Todas ellas se caracterizan por la ausencia absoluta de figuras y símbolos, y por la abundancia de inscripciones árabigas (fig. 471), de modo que los ignorantes de la lengua en que van escritas, hallarán todas las piezas idénticas entre sí ó poco

otros varios Académicos y escritores, que la batalla decisiva en que fué derrotado D. Rodrigo no se verificó sobre el río Guadalete, sino en los campos de Medina Sidonia, junto al río Barbate.

(1) CODERA (D. Francisco), *Tratado de Numismática árábigo-española*, Madrid, 1879.

menos. En las inscripciones suele repetirse constantemente la profesión de *fe musulmana*, la fecha, el nombre de la ceca y el del Califa ó Régulo. Los *Reyes de Taifas* acuñaron los metales de oro y plata de muy baja ley, casi de cobre. Las monedas de los Almoravides suelen ser muy pequeñas, cuando son de plata; los Almohades las acuñaron de forma cuadrada (las de plata) ó con



Fig. 471.—Dinar de Abderrahmán III (1).

un cuadrilátero inscrito en el círculo de la moneda (las de oro), y carecen de fecha: lo mismo debe decirse de los *Reyes nasaries ó nasaritas* de Granada, si bien sus *feluses* revisten novedad por su estilo y llevan fecha.

389. Monedas hispano-cristianas de la Reconquista.

—Ya se han indicado arriba el comienzo y los caracteres más generales de esta serie monetaria (n.º 384). Baste añadir, quedándonos aun en las líneas generales, que las figuras dibujadas en estas monedas no siempre se hallan de frente, sino más bien de perfil con bastante frecuencia; que dichas figuras consisten casi siempre en bustos reales, símbolos parlantes, escudos y letras coronadas; que las coronas reales suelen ir en forma de sencilla diadema en el siglo XI, en forma de birrete con perlas durante el XII y casi todo el XIII, y en forma trebolada y abiertas, en adelante; las leyendas ó inscripciones, salvo rarísima excepción local, van siempre escritas en latín, siendo sus caracteres latinos degenerados y de trazos gruesos, hasta fines del siglo XIII; que desde esta fecha hasta llegar al siglo XVI son góticos de

(1) Anv. ó 1.ª área; centro: «No (hay) Dios sino Alá sólo. No (hay) compañero para él. Abdalá». En la orla: «En el nombre de Alá fué acuñado este dinar en Al-Andalus (España), año cinco y treinta y tres cientos».—2.ª área, centro: «El imán Anasir lidini—Alá, Abderrahmán, emir de los creyentes». En la orla, la misma leyenda que en la primera.—CODERA, lám. VII, n.º 3.

la forma de las inscripciones lapidarias; que las leyendas contienen generalmente el nombre del Soberano con sus títulos de dominio, y el nombre tópicu cuando se trata de acuñaciones locales ó regionales; que nunca llevan fechas, ni se indica la sucesión cronológica de los Soberanos, excepto en alguna moneda castellana del siglo xv.

Las piezas comunes en este período, que se termina en el siglo xvi, son el dinero de vellón y el real de plata: éste equivale al denario romano, si bien cambió de magnitud y peso con harta frecuencia. Hay, además, entre otras piezas, las llamadas *blancas* ó dineros de vellón más grandes y blancos, el óbolo de vellón, el cornado y el ardite de cobre, etc. Las piezas de oro se llaman en Castilla doblas, y las hay de 20 y de 10 doblas; también hay medias doblas, cuartos de dobla y maravedí de oro: en Aragón y Navarra se dicen florines, medios florines y, más adelante, ducados, etc. Los florines aragoneses y navarros se copiaron de los italianos, y se dicen así por llevar dibujada una flor de lis grande en el anverso: su valor era de 10 reales y 25 maravedís de plata. El real de plata equivalía á dos reales vellón (50 céntimos de peseta), aunque en tiempo de los Reyes Católicos fué de unos 60 céntimos actuales; una dobla, por término medio, 10 pesetas.

Se dividen las monedas de este período en diferentes grupos, según los Estados que las emitían, como se describe en los números siguientes.

390. Monedas catalanas.—Las distintas series que hay de monedas catalanas pueden reducirse á cinco agrupaciones principales: monedas *carlovingias*, *barcelonesas*, *de los condados dependientes* de Barcelona, *episcopales* y *locales* de diferentes pueblos.

Los monarcas de la dinastía carlovingia acuñaron monedas de plata (dineros y óbolos) en Barcelona, Girona y Ampurias, desde comienzos del siglo ix hasta el año 874 en que se hizo independiente el Condado de Barcelona. Sus tipos son muy sencillos (fig. 472): todas

llevan cruz equilátera en el anverso con el nombre del Monarca; en el reverso, el nombre tópico y alguna cifra.

La acuñación de las monedas barcelonesas empieza en tiempo de los Condes Ramón Berenguer (á mediados del s. xi), y continúa por todo el período de la Edad Media y Moderna hasta el destronamiento de Isabel II.



Fig. 472.—Dinero de Carlomagno (1).



Fig. 473.—Dinero de plata de Besalú, siglo xi (2).

Constituyen su especial distintivo en el reverso, la cruz equilátera y las sortijas y rodelillos (3) en los ángulos de la misma sobre el campo; en su lugar, á veces, el escudo de Aragón (las *barras catalanas*); en el anverso hay una especie de flor en las moneditas anónimas que se atribuyen a los Berengueres; en las demás, el busto del Soberano ó la cruz equilátera. Hay, además, una pieza de oro bilingüe (árabe y latín), acuñada á nombre de un conde Ramón, que se supone fuera el primero de los Berengueres (1018-35). Después, ya no aparece el oro en las acuñaciones barcelonesas hasta el reinado de Juan II (1458), y desaparece con Felipe IV de Castilla, bien que se acuñó de paso en la invasión napoleónica. En las inscripciones léese el título *Dei gratia* desde Pedro II (III de Aragón).

(1) Anv.: *Car(o)lus Rex*. Rev.: *Burcinona*.—Aloÿs HEISS, *Descripción general de las monedas hispano-cristianas* (Madrid, 1865), t.º 2.º, pág. 55, lámina 77, n.º 1.

(2) Anv.: Busto de la Virgen, de frente; leyenda, *Sancta Maria*. Rev.: cruz ancha, sobre la cual se inscribe *Cruz Sancta*, y alrededor, *Bisulduno*.—HEISS, *ibid.*, pág. 140, lám. 89, n.º 3.

(3) Representan, según el P. Fita, las tres coronas condales de Barcelona, Vich y Gerona. *Boletín*, t.º 20, pág. 631.

Los Condados dependientes del de Barcelona, que emitieron series monetarias, son: el de Ampurias (hacia los siglos XI, XII y XIII), y se distinguen por la figura de una espada que se dibuja en el reverso, con la cruz equilátera en el anverso; el de Besalú (*Bisuldunum*), hacia el siglo XI, cuyas monedas llevan en una de sus caras el busto de la Virgen (fig. 473) ó una cruz ancha ó un ángel ó una mano abierta; el de Rosellón (desde el siglo XII hasta mitad del XVII) y se distinguen por una P en el reverso, además de cruces equiláteras y nombre regional; el de Provenza (siglo XII) distínguese en sus únicas monedas de vellón por el nombre de *Provincia* ó *Massiliensis* que se inscribe en ellas; el de Urgel (siglos XII al XV) lleva en sus dineros y óbolos (únicos) el báculo episcopal ó el escudo del Condado.

Los Obispos de Vich adquirieron derecho de acuñar moneda por concesión de los Reyes Francos, á una con el Señorío sobre la ciudad y dependencias. Consta por documentos fidedignos la acuñación de moneda en Vich desde el siglo XI, si no antes. Cesó el privilegio para los Obispos en 1315; más tarde lo adquirió el Municipio. Distínguense las referidas monedas (son de plata y de vellón) en los bustos de los Apóstoles ó del Obispo, que llevan en su anverso; en el reverso, una cruz ó una estrella ó un pastor que guía dos bueyes, con el nombre tópicó: muy probablemente comenzaron éstas en el s. X.

Varios pueblos de Cataluña labraron moneda local desde el siglo XV (Lérida desde el XIV) con su blasón propio ó el general del Principado ó con tipos barceloneses; todas las piezas llevan el nombre tópicó. El metal acuñado fué el cobre en la gran mayoría de los casos, y sólo las ciudades ó villas principales labraron plata. Se cuentan hasta el número de 47 los pueblos que recibieron ó se tomaron por su cuenta el referido privilegio; la mayor parte, desde el siglo XVII; algunos ya

en el xvi, y pocos en el xv. Sobresale entre todos Gerona, que había hecho sus emisiones monetarias en los siglos x al xii con tipos semejantes al del Condado de Besalú, ya descritos (v. núm. 395).

391. Monedas aragonesas.—Empiezan con el reinado de Sancho Ramírez (1063-1094) y terminan en el de Felipe V. Se acuña primero el vellón (dinero y óbolos ó medios dineros); siguen los florines de oro desde el reinado de Pedro IV (1336-1387) y los ducados de oro desde Juan II (1458-1479); la plata fina empieza á monedarse 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 en los florines; en el reverso, el árbol de Sobrarbe al principio (fig. 474), la cruz patriarcal



Fig. 474.—Dinero de vellón, de Sancho Ramírez.



Fig. 475.—Dinero de vellón de Jaime I.



Fig.—476.—Medio florín, de Pedro IV (1).

después, desde Jaime el Conquistador (fig. 475), y por último, el escudo de Aragón (*barrias catalanas*) desde Juan II. Sus florines, que terminan con Alfonso V (1458), tienen una flor en el anverso y la figura de San Juan Bautista en el reverso (fig. 476). Desde Pedro IV se usa el título *Dei gratia* en las leyendas: los bustos reales van de perfil, más que de frente, en Aragón y Cataluña.

Los Estados dependientes de Aragón acuñaron tam-

(1) No es difícil la lectura de las inscripciones en estas monedas: en la fig. 474 se lee: *Sancius Rex—Aragon*; en la fig. 475, *Jacobus Rex—Aragon*; en la fig. 476, *Arago(num) Rex P(etrus)—S. Johannes B.*—HEISS, t. 2.º, págs. 3, 13 y 20.

bién moneda á nombre de los Monarcas aragoneses, en esta forma: el Señorío de Mompeller, durante Jaime I ó II, con el escudo de Aragón; Silicia, desde Pedro III, con el águila, ó el escudo de Aragón acuartelado con águilas; Nápoles, desde Alfonso V, con la cruz de Jerusalén y otras figuras; Cerdeña, desde Jaime II, con la cruz equilateral y flores ó coronas en sus ángulos.

392. Monedas valencianas y mallorquinas.—Las valencianas se acuñaron desde Jaime I hasta Felipe V inclusive: se distinguen los reversos por la *flor de Valencia*, terminada en una crucecilla; desde Martín I en adelante, todas las monedas de plata (que son la mayor parte de las allí acuñadas) presentan el busto real de frente y de uniforme tipo, y en los reversos el escudo de Valencia en losanje.

Las monedas baleares, que se labran desde Jaime II (1276) hasta Fernando VII inclusive, se distinguen por la cruz latina y larga que llevan los reversos, de modo que atraviesa la gráfila hasta el borde inferior de la moneda; en los huecos hay adornos variados.

393. Monedas navarras.—Empiezan las emisiones monetarias del reino de Navarra durante el reinado de Sancho III (1000-1035), antes que en los demás Estados de la Reconquista (prescindiendo de las monedas carlovingias y otras probables de Cataluña), y continúan hasta Fernando VII inclusive. Hasta Carlos II *el Malo* (1349-1387) no hay otras monedas que dineros y óbolos de vellón; entonces empiezan los florines, copias de los aragoneses, y el *gros* de plata (mayor que el real de plata castellano ó aragonés), y siguen otras diferentes monedas. Se distinguen las primeras, llamadas *sanchetes* (dineros de Sancho III, García III y Sancho IV) por el árbol de Sobrarbe como las aragonesas, cambiando el nombre *Aragón* por *Navarra*; en adelante, hasta Carlos II, se caracterizan por la cruz larga con estrellas

en los ángulos, ó bien por una estrella sobre media luna; desde el citado Monarca, abundan las flores de lis y las cadenas de Navarra en los reversos.

394. Monedas castellanas y leonesas.—La acuñación de moneda en Castilla empieza también por dineros de vellón con el reinado de Alfonso VI (1065-1073); desde Fernando II de León y Alfonso VIII de Castilla se acuñan piezas de oro con el nombre de *maravedí de oro*; desde Alfonso X se ven piezas de plata fina, y en el reinado 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 españolas.

Los tipos de las monedas castellanas y leonesas son muy variados; pero abundan las figuras de leones y castillos, que se graban aisladas (una ú otra) desde



Fig. 477.—Dinero de vellón, de Alfonso VI (1).

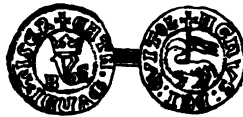


Fig. 478.—Blanca del *Agnus Dei*, de Juan I (2).

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 equilateral con el *alfa* y *omega* ó sola, ó

(1) Anv.: Cruz griega dentro de gráfila; leyenda ANFVS, REX. —Rev.: Monograma de Cristo, dentro de gráfila; leyenda: LEO CIVITAS.—Heiss, t. I, pág. 2, lám. 1.^a, n.º 1.

(2) Anv.: Y, coronada, dentro de gráfila; leyenda (continuación del reverso): CATA MVNDI MISER., marca B (en Burgos).—Rev.: el *Agnus Dei*, dentro de gráfila; leyenda: AGNVS DEI QVI TOL.—Heiss, t. I, pág. 71, lám. 9, n. 6.

bien el monograma de Cristo (fig. 477); cesan estos símbolos, en su calidad de principales figuras de la moneda, desde S. Fernando III. En varias piezas, desde Pedro I



Fig. 479.—Real de plata, de Enrique IV (1).

hasta los Reyes Católicos, se usan como figuras principales la inicial ó las primeras letras del nombre regio, coronadas (figs. 478 y 479); los bustos reales se colocan, ya de frente, ya de perfil; pero en este caso siempre miran á la izquierda desde Alfonso VIII. En los reinados de Juan I y Juan II se acuñaron monedas con el tipo del *Cordero* (fig. 479), copiado, sin duda, de las monedas papales de Gregorio XI (1370), que las grabó antes con este tipo.

Las inscripciones son en extremo sencillas al principio, limitándose á consignar el nombre del Monarca, seguido de la palabra *Rex*; pero desde Fernando III se usa el título *Dei gratia*, añadido al nombre real. Tanto en la mencionada frase, como en otras leyendas accesorias, tomadas de la Sagrada Escritura ó alusivas á Jesucristo, se advierte mucha mayor constancia y más variedad en las monedas castellanas que en las de otros Estados españoles. En la distribución de las palabras y letras en las inscripciones, sobre todo al continuarlas en una de las áreas por no haber en la otra, se observan incorrecciones y caprichos á cada paso (fig. 478); lo mismo puede notarse en el uso de las cifras.

Son dignas de notarse, como excepción y anomalía respecto del sistema general monetario de Castilla, las piezas arábigas (y mejor bilingües) de Alfonso VIII y Enrique I, que son maravedís de oro, dirhemes y feluses,

Son dignas de notarse, como excepción y anomalía respecto del sistema general monetario de Castilla, las piezas arábigas (y mejor bilingües) de Alfonso VIII y Enrique I, que son maravedís de oro, dirhemes y feluses,

(1) Anv.: cifra real coronada; leyenda; XPS (Christus). VINCIT. XPS. REGNAT. XPS. (Imperat). Rev.: castillos alternando con leones, leyenda: *Enric(us) C(ua)rtus Dei Gracia Rex*. — HZISS, pág. 103.

todos con leyenda arábigo-cristiana, fecha de la Era hispánica, y el nombre del Rey (en abreviatura) en latín: sin duda se labraron para facilitar el comercio con los musulmanes en los dominios de Castilla.

395. Monedas de la Edad Moderna.—Desde Carlos I se distinguen las monedas por el alfabeto de tipos romanos muy legibles, que se usa en ellas; por la numeración sucesiva de los Reyes de un mismo nombre, y por la fecha del año en que se labra la moneda, el cual se pone comúnmente desde Felipe II. En las monedas regionales, ó sea, en las de Aragón, Cataluña, Valencia y Navarra, no se conforma con las de 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.

El levantamiento de Cataluña contra el gobierno de Castilla durante el reinado de Felipe IV, dió ocasión á que en muchos pueblos de las provincias catalanas se acuñaran monedas locales, de tipos bastante uniformes en todos ellos. Casi todas son de cobre, aunque algunas hay de plata. Todas llevan el escudo ó símbolo del pueblo con el nombre de éste en una de sus áreas; en la otra, el escudo general de Cataluña, por lo común, durante el levantamiento referido, y el busto de Luis XIII ó Luis XIV, durante la sumisión á Francia (núm. 390).

En los siglos XVII y XVIII circularon como legitima 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 á veces se acuñaban expresamente 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 ó del Cabildo. Para uso del coro datan ya del siglo XIV, siendo muy comunes en el XV y siguien-

tes; las piezas más antiguas son de plomo y anepígrafas.

Sería exceder los límites que diceu bien á esta obra, el detenernos en describir otros grupos de numerario moderno que se refieren á nuestra Nación: tales son las monedas labradas en los Estados flamencos y demás Señoríos que se unieron á la Corona de España en los comienzos del siglo xvi; asímismo, las monedas coloniales acuñadas en diferentes puntos de América desde Carlos I, y en Filipinas desde Carlos III, etc. Por lo mismo que son modernas, no ofrecen dificultad y entran en las líneas generales, ya consignadas. Tampoco es del caso hablar de medallas conmemorativas, ni de medallas piadosas: tratándose de las españolas, todas son modernas, y no es difícil su estudio y conocimiento si se presentan á la vista. Las medallas piadosas más antiguas, que datan de la época ojival, pueden muy bien descifrarse con lo apuntado en la Numismática de la Edad Media, Sigilografía y Epigrafía.

El precio á que se cotizan hoy en los mercados las monedas y medallas antiguas, depende más de la rareza ó escasez de los ejemplares bien conservados, que de su preciosidad material y perfección artística. Se pueden adquirir denarios imperiales por dos ó tres pesetas según los casos, y buenas piezas romanas de cobre por cincuenta céntimos. En cambio, se han vendido á muy subido precio algunas que no tienen otro mérito que el ser *únicas*. Un denario de *Annia Faustina*, que existe en el Museo Arq. Nac. de Madrid y es *único*, se valía por MIONNET (*De la rareté et du prix des Médailles romaines*, París, 1827) en 1.200 francos, y aun queda corto.

Fuentes.—Las numerosas citadas en este capítulo. Además: CAMPANER (D. Alvaro), *Indicador manual de la Numismática Española*, Palma, 1891; idem, *Memorial numismático español*, Barcelona, 1867: CASTROBEZA (D. Carlos), *Estudios varios sobre medallones y monedas*, en el *Mus. Esp. de Ant.*, tomos I, II, VI, X, XI; con otras varias obras y Revistas. V. págs. 518, 617,

CAPITULO VIII

HERÁLDICA.

396. **Nociones generales.**—*Heráldica* ó *Ciencia de Blasón* es el arte que dicta las reglas que deben seguirse en la formación de los *Escudos de armas ó nobiliarios*, los interpreta y los describe. Se llama también *Blasón* y *Ciencia Heroica*.

Por *Escudo de armas* se entiende una pieza ó cartela de forma especial, que lleva dibujados, á modo de símbolos ó emblemas, los distintivos de una familia ó persona noble, ó de una corporación ó sociedad cualquiera. Cada una de las piezas ó figuras dibujadas en el campo del escudo, se dice también *blasón*, y se llama *divisa* ó *mote* el rótulo ó lema que ordinariamente les acompaña: al conjunto de las figuras y divisa llamaban los caballeros antiguos *empresa*, de la cual forman parte el *alma* ó divisa y el *cuerpo* ó grupo de figuras.

Por lo dicho se comprende, que el escudo nobiliario viene á ser un jeroglífico de la persona, familia ó corporación á la cual se refiere: en él se representan los hechos que dieron renombre á la familia, ó las cualidades morales que la distinguían, ó las virtudes á cuya posesión deben aspirar los individuos que se honran con el escudo nobiliario. Descifrar estos jeroglíficos y acertar con la recta disposición de ellos, cuando hayan de formarse, es el objeto de la Heráldica.

- Y como de los escudos heráldicos se hace uso frecuentísimo en multitud de objetos sagrados y profanos, en altares, en muebles, en adornos, en documentos, en

monedas, en sellos, en lápidas, etc., etc., no deja de ser curioso, interesante é instructivo el estudio de los mismos, siquiera sea para acertar á leer algo en esa multitud asombrosa de monumentos que la Heráldica antigua nos ha legado, y que encierran todo un mundo de historias y leyendas. Las nociones, por otra parte, de Sigilografía y Numismática, que hemos apuntado en los dos capítulos precedentes, no serian completas, si no se acompañaran con las del Blasón, como fácilmente puede colegirse de lo que llevamos dicho (1).

397. Antigüedad del Blasón.—Si se toma por Blasón cualquier figura dibujada en el escudo ó broquel, usado por los guerreros de pasadas centurias, la antigüedad del Blasón se pierde en la noche de los tiempos; pues consta que los egipcios, asirios, hebreos, griegos y romanos, usaron de semejantes emblemas con divisas ó inscripciones: así puede inferirse de numerosos relieves y pinturas del mundo antiguo, y de los primeros historiadores profanos y aun sagrados (*Numerorum*, II, 2). Pero si *Blasón* ha de significar el conjunto de figuras que representan á una familia y se perpetúan en ella, acomodándose en su disposición á reglas fijas y constantes, el origen de aquél ha de hallarse en la Edad Media, y muy probablemente en los torneos ó escaramuzas caballerescas simuladas, que estuvieron en uso desde el siglo x. Y como tales y

(1) En breves palabras compendia el P. Claudio MENESTRIER, S. J., la importancia y la amplitud de los estudios heráldicos, que forman por sí solos toda una enciclopedia. Dice así en su *Méthode raisonnée du Blason*(Lion, 1770): «Tiene la Heráldica su teología, filosofía, geografía, jurisprudencia, geometría, aritmética, historia y pragmática propias. La primera explica sus misterios; la segunda, las propiedades de sus figuras; la tercera señala los países de donde son originarias las familias y los que habitan sus diferentes ramas; la cuarta explica los derechos del Blasón por las brisadas, los títulos y la colocación de las armas en edificios públicos con motivo de los patronatos; la quinta considera las figuras y su colocación; la sexta examina su número; la séptima da las razones, y la última explica los términos y descubre sus orígenes.»

tan famosos juegos se celebraban con más regularidad en Alemania que en nación alguna; por esto, se adjudica más común y probablemente á ella el mérito que pueda haber en la invención de esta noble Arte. Sin embargo, el reducir á método y el fijar por escrito las leyes que presiden á la Heráldica, se atribuye con más probabilidad á los franceses, lo cual fué posterior al origen de los escudos heráldicos.

En España debieron introducirse algo más tarde semejantes conocimientos y usos, ya que no se hallan escudos bien definidos con anterioridad al siglo XIII, y aun en las demás naciones tampoco existen verdaderos *escudos hereditarios* antes del mencionado siglo, al decir de varios tratadistas (1).

398. Clasificación de los escudos.—No son pocas las diferentes clases de blasones, conocidos en Heráldica; pero todos pueden reducirse á dos grupos, á saber, de escudos *simples* y *compuestos*. Los *simples* constan de un solo campo, dividido, á lo sumo, en cuatro cuarteles: los *compuestos* están formados por adición de los *simples*, constituyendo ordenado conjunto.

Subdividense los *simples* en *escudos de familia, de dignidad y de comunidad*: los primeros son concesiones reales que van vinculadas á una familia y se transmiten por herencia; los segundos afectan al cargo ó dignidad de que se halla investida la persona, v. g., los escudos de Obispos y Cardenales; los terceros son propios de una ciudad, provincia ó sociedad cualquiera.

Los escudos ó blasones *compuestos* pueden serlo: por *alianza* de familias nobles, cuando por razones de parentesco toma una los escudos de las otras, añadiéndolos á los suyos propios; por *concesión* de un Soberano, que autoriza el uso de sus armas á un noble, para que éste las junte con las suyas; por *superioridad*, cuando un noble adquiere nueva jurisdicción eclesiástica ó civil,

(1) GRANDMAISON (Carlos), *Dictionnaire Héraldique* (edit. Migne), *Introduction*, París, 1852.

y añade á su escudo anterior el que este nuevo cargo le proporciona; por *dignidad*, lo mismo que el anterior, pero sin que se trate de jurisdicción verdadera, sino de un cargo elevado que lleva anejo escudo. Los *de alianza* se dicen también *pendón genealógico*: á veces se complican de tal manera, que han llegado á reunirse hasta 32 y más cuarteles.

No entra en nuestro plan descender al terreno histórico, ni estudiar los principales blasones que existen de cada una de las citadas clases, sino tan sólo consignar lo más saliente de *la teoría* de los escudos, que es general ó común á todas las agrupaciones que de ellos puedan hacerse. Para esto deben examinarse los elementos constitutivos del escudo, sobre lo cual versan los números siguientes.

399. Elementos del escudo.—Son de dos clases: *elementos esenciales* ó principales, y *elementos accesorios*: los primeros se hallan en todos los escudos; los segundos forman el conjunto de adornos exteriores, que pueden acompañar ó no al escudo, y bajo este concepto se dice el escudo *raso* ó *adornado* (núm. 410).

Los elementos *principales* del escudo son: el *contorno* ó forma exterior, el *campo* y sus *divisiones*, los *esmaltes* y las *figuras*. Estas son de dos clases: figuras propias de la Heráldica ó *piezas*, y figuras importadas de la naturaleza y del arte. Las *piezas* se distinguen, á su vez, en *honorables* ó de primer orden y *menos honorables* ó de segundo, como luego se explica.

400. Formas del escudo.—Atendido el contorno, puede ser el escudo *redondo*, *ovalado* (fig. 546), *gótico* ó *apuntado* (fig. 479), *en losanje* (fig. 480), *cuadrado*, *redondeado en la punta* (fig. 481), *aguzado en la punta* ó *acaudado*, (fig. 482) y de otras varias maneras. La forma gótica estuvo en uso desde el siglo XIII al XVI, y lo mismo la de losanje. El escudo redondeado se dice también *español*, porque fué el predilecto de los

españoles desde el siglo *xvi*; el aguzado se llama *francés*, porque lo adoptaron así los franceses desde el mismo siglo: estos dos últimos tienen ocho partes de altura por siete de ancho. El escudo ovalado es propio de los eclesiásticos en



Fig. 479.
Gótico.

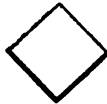


Fig. 480.
Losanje.



Fig. 481.
Redondeado.

Italia (fig. 546); el escudo *alemán* ofrece contornos irregulares; el *italiano* presenta entradas de forma curva en los dos lados; pero en la actualidad casi todos desaparecen (excepto el ovalado, como se ha dicho), para dar lugar a la forma francesa. En el siglo *xviii* estuvo muy en uso la forma de peto (fig. 545).

401. Campo del escudo.—Se distinguen teóricamente en el campo del escudo nueve partes iguales (fig. 481) en esta forma: las de en medio, procediendo de arriba abajo, se llaman *jefe* (ibid., *b*), *centro* (ib., *e*) y *punta* (*h*); las de la derecha (1), *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 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*.

El campo del escudo puede ser *simple* ó *compuesto*, según que no lleve divisiones ó las tenga. Las divisiones del campo pueden ser *iguales* ó *desiguales*; éstas se dicen *iniguales*. Las divisiones ó particiones iguales se

(1) Adviértase que en Heráldica se personifica el escudo, y se llama *derecho* el lado que correspondería á nuestra derecha si lo lleváramos delante, y en el libro cae á la izquierda.

forman por líneas horizontales, verticales y diagonales, constituyendo al escudo *partido*, cuando está dividido por una línea vertical (fig. 482); *cortado*, si lo está por línea horizontal (fig. 483); *tronchado*, si se corta por



Figs. 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488,
Par- Cor- Tron- Ta- Cuar- En Terciado
tido. tado. chado. jado. telado. soter. en palo.

una diagonal que baja de derecha á izquierda (fig. 484); *tajado*, si la diagonal va en sentido contrario (fig. 485); *cuartelado*, si se corta por líneas vertical y horizontal, que se cruzan en el centro (fig. 486); *sautor* ó *partido en soter* ó *cuartelado en soter* ó *en cruz de S. Andrés*, si lo



Figs. 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495,
En En Giro- Chapé. Cal- Embra- Cor-
faja. banda. neado. zado. zado. tinado.

está por diagonales (fig. 487); *terciado*, cuando está dividido en tres partes iguales, y puede ser terciado *en palo* ó *partido en dos*, cuando las divisiones van en sentido vertical (fig. 488), ó terciado *en faja* ó *cortado en dos*, si van en dirección horizontal (fig. 489), ó *en banda*, si la dirección es diagonal de derecha á izquierda (figura 490), ó *en barra*, si es la contraria de la precedente; se dice *cortado* y *medio partido* ó viceversa, cuando una sola de las divisiones está partida (y así de otras combinaciones semejantes); se llama el escudo *gironeado*, si resulta dividido por diagonales y normales á los lados (fig. 491), y se dice *gircneado en ocho*, si están las

cuatro líneas divisorias; en *seis*, cuando sólo hay una normal con dos diagonales: cada una de estas secciones se llama *girón*.

Siendo las divisiones *iniguales*, dicese el escudo: *abierto en chapé ó mantelado*, cuando ofrece dos líneas que bajan desde el medio del jefe al medio de los cantones de punta (fig. 492); *calzado*, si las líneas van desde la punta á los cantones de frente (fig. 493); *embrazado*, si las líneas parten del medio del flanco siniestro á los extremos de los cantones opuestos (figu-



Figs. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502.
Enca- Encla- Ar- Veros. Contra- Ver.en Ver.on-
jado. vado. miño. veros. punta. deados.

ra 494); *contra-embrazado*, si van en sentido contrario; *cortinado*, especie de chapé en que las líneas oblicuas parten del centro de la frente (fig. 495); *encajado*, como formado por dos piezas dentadas que se ajustan (fig. 496), y si en vez de ser triangulares los dientes, son cuadrados, dicese *enclavado* (figura 497); uno y otro de estos últimos pueden tener la división en sentido vertical, y entonces se dicen *enclavados* (ó *encajados*) y *partidos*; ó en sentido horizontal, y son *cortados* en vez de *partidos*.

402. **Esmaltes.**—Se dicen *esmaltes* los *metales* y los *colores* de que está formado el campo del escudo ó cualquier figura del mismo, y por analogía se incluyen bajo la misma denominación los *forros*. Los metales que se usan en los escudos heráldicos son la *plata* y el *oro*; los colores, cinco, á saber: *azur* (azul), *gules* (rojo), *sinople* (verde), *púrpura* (rojo-morado), *sable* (negro). Los ingleses reconocen tres colores más: el *sanguíneo*, el *naranja*do y el de *canela*.

Los *forros* heráldicos son ciertas figuras que indican

ó recuerdan los verdaderos forros de piel que formaban parte del hábito de los Caballeros en los torneos. Son de dos clases, *armiños* y *veros*, en recuerdo también de las pieles del armiño y de otro animal semejante (llamado *varius* en latín, por la variedad de sus colores) que eran muy usadas en la antigüedad para manguitería.

Se representa el forro *armiño* con pequeñas motas parecidas á mosquitos, las cuales se dibujan negras sobre fondo blanco (fig. 498); pero si el campo es negro y las motas blancas, dicese *contra-armiño*. Los *veros* se dibujan en forma de series de campanitas angulosas de color azul sobre fondo blanco, de modo que los elementos de la serie inferior correspondan entre medio de los que están en la superior (fig. 499); se dicen *contra-veros* cuando las series de campanitas se hallan opuestas por la base de dos en dos (fig. 500), y *veros en punta* cuando los ápices de una serie horizontal caen debajo de las bases de otra superior (fig. 501): si las mencionadas campanitas tienen formas redondeadas, constituyen los *veros ondeados*; de este género son los *veros* que se usan en Cataluña (fig. 502). Dícense *verados* los forros análogos á los *veros*, cuando se dibujan de *gules* sobre fondo de oro, y *contra-verados*, si los *verados* toman una disposición semejante á los *contra-veros*.

La representación gráfica de los metales y colores, cuando no se pintan con su verdadero tono, se hace por medio de puntos y rayas en esta forma: la plata, en



Figs.: 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509,
Plata Oro. Gules. Azur. Púrpura. Sinople. Sable.

blanco (fig. 503); el oro, con puntos (fig. 504); el *gules*, con rayas verticales (fig. 505); el *azur*, con horizontales (fig. 506); la *púrpura*, con rayas diagonales de izquierda á derecha (fig. 507); el *sinople*, con rayas en sentido

contrario (fig. 508); el sable, con rayas horizontales y verticales (fig. 509), el naranjado, con rayas diagonales en las dos direcciones, y el sanguineo, con diagonales y horizontales (1).

El origen de los esmaltes heráldicos se halla asimismo en los torneos. El escudo podía ser de cualquier metal, pero se pintaba ó esmaltaba del matiz de los metales nobles (plata y oro) ó de algún color heráldico: estos eran cinco, ya desde la época de los romanos, cuando en los juegos del Circo había secciones ó cuadrillas de jinetes, que se donominaban *alba*, *rósea*, *vénetá* (azul), *prasina* (verde), á las cuales Domiciano añadió la *purpúrea*. El color negro fué introducido por los Caballeros de la Edad Media cuando llevaban luto.

Tienen los esmaltes heráldicos su especial simbolismo, y exigen obligaciones también especiales de quien los usa, al decir de varios tratadistas. El *oro* reclama el deber de aliviar á los pobres y defender á los reyes y á la patria, hasta morir por ellos; la *plata* exige la obligación de amparar huérfanos y defender doncellas; el *azur*, la de asistir prontamente á su rey ó señor y socorrer á sus fieles servidores; el *gules*, la de proteger á los oprimidos con injusticias; el *sinople*, la de remediar á paisanos y labradores y luchar por la independencia de la patria; el *púrpura*, la obligación de salir por la defensa de la Religión y de sus ministros; el *sable*, la de auxiliar á los artistas y literatos y amparar á las viudas y desvalidos.

403. Piezas honorables.—Sobre el campo del escudo se aplican frecuentemente piezas de forma geométrica, cuyo esmalte es distinto del que lleva el campo, las cuales se dividen como se ha dicho arriba, en *honorables* y *menos honorables*. Las primeras se caracterizan por llenar la tercera parte de la superficie regular del campo, excepto dos de ellas que sólo llegan á la cuarta

(1) Hasta el siglo xvii no tenían representación fija los colores por medio del dibujo. Débese la actual forma al P. Silvestre PIETRASANTA, S. J.; se publicó en su obra *Tesseræ gentilitiæ*, Roma, 1638.

parte. Si no tienen dicha medida, son piezas *menos honorables* ú *honorables disminuidas*. Todas las figuras, en conjunto, dícense *muebles*.

Las honorables en uso más frecuente son como sigue: la *cabeza* ó *jefe*, que llena la tercera parte superior ó frente, y si es del mismo esmalte que el fondo (raras veces), se llama *cabeza cosida*; la *faja*, que ocupa la



Figs. 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516.
Cabeza. Faja. Fajado. Palo. Palado. Banda. Barra.

región del cuerpo; si tiene el escudo varias fajas (aunque más pequeñas, como es consiguiente), dícense *fajado*; el *pal* ó *palo*, que es vertical y en medio del escudo, y si son varios los palos, denominase el escudo *palado*; la *banda*, que va en sentido diagonal de derecha á izquierda; la *barra*, que va en sentido contrario; la *cruz*, que para ser pieza honorable ha de estar sola y abrazar todo el escudo, constituida por faja y palo; el *sautor* ó *aspa* ó *cruz aspada* ó *de S. Andrés* ó *de Borgoña*, formada por banda y barra de una pieza; el *cheubrón* ó



Figs. 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523.
Cruz. Aspa. Cabria. Bordura. Orla. Perla.

cabria, pieza á modo de compás abierto, que descende debajo de la frente á los cantones de punta; el cual puede ser cheubrón múltiple, recortado, roto, etc.: la *bordura* ó *bordadura*, á modo de ribete del escudo, que para ser honorable ha de tener por cada lado la sexta

parte del escudo y no estar recargada de otras piezas; la *cinta* ú *orla*, que rodea al escudo, teniendo la mitad de anchura de la bordura normal y distando del borde otro tanto; la *perla*, en forma de palio arzobispal ó de Y;



Figs. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530:
Pila. Cam- Es- Cuarto Gi- Cabe- Equipo-
paña. cusón. franco. rón. za-palo. lados.

la *pila*, cabria invertida que toca en punta; la *campana*, *campo* ó *llanura*, que llena toda la región de punta; el *escusón* ó *sobreescudo*, es un pequeño escudo sobre el principal, y se llama *escusón en abismo* ó *sobreescudo en el medio*, cuando insiste en el centro del campo; el *cuarto-franco*, que no pasa de la cuarta parte del escudo y carga sobre un cantón de frente; el *girón*, ó pieza triangular aplicada en un lado cualquiera, pero con un vértice en el medio del escudo (figs. 510-528).

Varias de las sobredichas piezas pueden combinarse ó juntarse entre sí, formando, por ejemplo, la *cabeza-palo* (fig. 529), la *banda-campana*, etc.

Hay ciertas modificaciones que pueden añadirse á las mencionadas figuras, y por las cuales reciben éstas variados calificativos. Según esto, pueden ser las piezas honorables *dentadas* ú *ondeadas* (en sus bordes), *recargadas* (si llevan otras figuras encima), *forradas* (si lo están con armiños ó veros), *losanjeadas* (divididas en rombos), *á escaques* (cuadriculadas), *compuestas* ó multiplicadas, etc. Pero en todo caso, serán tanto más nobles cuanto más sencillas ó menos modificadas se presenten. No obstante, la multiplicación que no exceda el número de seis, incluyendo en éste los espacios intermedios (fig. 512), no se considera disminuída en nobleza.

404. Piezas menos honorables.—En esta sección de *figuras propias ó piezas heráldicas menos honorables*, reúnen dos series de figuras con los nombres de *piezas honorables disminuidas*, y *piezas diseminadas*. Se forma la primera serie con reducciones de extensión que se hacen sobre las piezas más honorables, arriba descritas, y compónese la segunda de piezas menores, distribuidas simétricamente sobre el campo ó sobre otras figuras.

Las más frecuentes de las que entran en el primer grupo son: el *colmo* ó cabeza desminuida, la *varita* ó palo reducido á la mitad de su anchura, la *divisa* ó faja reducida á la tercera parte, los *trangles* ó fajas disminuidas á la mitad y en número impar, los *bureles* ó fajas como los trangles y en número par de diez en adelante, las *gemelas* y las *tercias* ó fajas muy estrechas que van de dos en dos ó de tres en tres respec-



Figs. 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537.
Ge- Esca- Losan- Fre- Plintos Ani- Papelo-
melas. ques. jeado. teado. y fusos. llos. nado.

tivamente (figs. 531, 564), el *flete en cruz* ó cruz reducida á la cuarta parte de su anchura, la *hilera* (ó *espineta*) ó bordura estrechada hasta la cuarta parte, el *trechor* ó cinta estrecha doble y floreada, la *cotiza* ó banda disminuida, y se dice *cotizado* el escudo que tiene más de nueve cotizas; el *bastón en medio* ó bastón recortado (fig. 538), el *flete* ó banda que no pasa de la quinta parte de su anchura normal; la *contracotiza*, el *contrabastón* y el *contraflete* se constituyen por las mismas reducciones de la banda, aplicadas á la barra; el *cantón franco* es el cuarto franco disminuido en una tercera parte.

Entre las *piezas diseminadas* de más frecuente uso se cuentan: el *ajedrezado* (fig. 532), ó campo dividido en cuadrícula, cuyos cuadrillos son alternativamente de metal y de color; se dice también *jaquel* y á *escaques*; los *puntos equipolados*

(fig. 530) ó ajedrezado de solos 9 rectángulos, los *losanjes* (fig. 533) ó rombos poco alargados, y también los cuadritos en punta, que llenan todo el campo como el ajedrezado: los *fretes* (fig. 534) ó bastones en cruz de S. Andrés, que se juntan constituyendo el escudo *freteado* ó *de cancel*; los *fusos* (fig. 535, *B*) ó rombos prolongados que, si llenan el escudo, le dan el nombre de *fusado*; los *plintos* ó *billetes* (ibid., *A*), que son tarjetitas prolongadas, las cuales dan el nombre de *plintado* al escudo que las lleva en toda la extensión del campo; los *cuadrados agudos y perforados* (ibid., *C*), que se dicen *maclas* si el orificio es cuadrado, y *rustros* si es redondo; los *anillos* y los *círculos* insertos en otros (fig. 536); los *tortillos* ó *roeles*, que son discos de color, y los *bezantes*, que son roeles de metal: también se cuentan el *escamado* y el *papelonado* (fig. 537), que es una variedad del escamado. Todas ellas pueden aplicarse sobre otras figuras heráldicas, lo mismo que sobre el campo.

405. Origen de las figuras heráldicas propias.—

Aunque hay diferencias de pareceres entre los escritores que han examinado el origen de las mencionadas figuras, no deja de ser muy autorizada la versión de los que lo atribuyen á los torneos y usos de la caballería andante. Según ellos, la *cabeza* representa la diadema; la *faja* es un recuerdo del fajín militar; la *banda* representa una banderola; el *palo* simboliza la jurisdicción, ó también una lanza, si está aguzado en punta, ó una estacada, si está multiplicado; la *cruz* evoca la memoria de las Cruzadas; la *cruz de S. Andrés* toma su idea del estribo de los Caballeros, y su frecuente uso, de las famosas disensiones entre la casa de Orleáns y la de Borgoña, de la cual era dicha cruz el distintivo; los *plintos* ó *billetes* son señales de antiguas franquicias concedidas por los Soberanos á la casa ó ciudad que los lleva en su escudo; los *bezantes* y *tortillos* recuerdan los censos que se pagaban á los altos Señores, etc.

406. Figuras físicas.—Además de las figuras propias

del Blasón, enumeradas en los párrafos que anteceden, hay otras que podríamos llamar *físicas* (á diferencia de las anteriores que son *geométricas*) y se dividen adecuadamente en *naturales, artificiales y quiméricas*: las primeras se toman de la naturaleza; las segundas, del arte, y las últimas, de la fantasía. No es posible enumerar en breves páginas la multitud de figuras que el Blasón ha importado de los tres reinos de la Naturaleza, pues le han servido los minerales, las plantas, los animales, el hombre, miembros diferentes, los elementos, los meteoros, los astros. Algunos animales no se dibujan en su forma propia natural, sino *heráldica*, desfigurándolos con angulosidades, como son los leones, leopardos y águilas; otros se pintan *mutilados*, especialmente las aves, sin patas y sin picos; todos se disponen comúnmente mirando á la derecha del escudo. Se dicen figuras *afrontadas* las que se colocan mirándose mutuamente; *adosadas*, si se dan las espaldas; *contornadas*, si miran á la izquierda del escudo; *azoradas*, si se disponen en actitud de arrancar el vuelo; *explayadas*, las aves cuyas alas se dirigen abiertas hacia la parte superior del escudo; *pasmadas*, las aves (casi siempre son águilas) que se representan con las alas extendidas y cuyas plumas bajan verticales; *rampantes* (sobre todo, leones), cuando están de perfil con las patas delanteras levantadas; *empinantes*, cuando aparentan subir por un tronco; *pasantes*, cuando andan; *nacientes*, cuando sólo aparece la mitad superior de su figura. Se llama *encuentro*, una cabeza de frente; *engolado*, cualquier objeto (la pieza *banda*, por lo común) asido en sus extremidades por dos cabezas que parecen devorarlo, las cuales se llaman *dragantes*; *cebado*, cualquier animal que lleva presa; *terrazado*, un árbol con tierra; *arrancado*, cuando se le ven las raíces. Y del mismo tenor, otros muchos nombres que usa la Heráldica, expresando las actitudes y posiciones de los animales y demás objetos. Las figuras humanas llevan casi siempre el color natural en su rostro y manos, al cual se le dice *carnación ó encarnación*.

Las figuras artificiales suelen ser instrumentos de culto, vestiduras, utensilios de artes y oficios, armas, edificios, naves. Las figuras quiméricas ó fantásticas más frecuentes son el grifo, el dragón, la serpiente alada, la sirena, el centau-

ro, etc. (V. págs. 94, 408). Todas las figuras pueden dibujarse con alguno de los colores heráldicos, lo mismo que se advirtió para el fondo ó campo del escudo; pero no es raro verlas con los propios colores de los objetos representados, y entonces se dicen llevar color *al natural*.

407. Simbolismo de las figuras.—Ninguna pieza es tan expresiva entre los Blasones, como las figuras naturales y artificiales que lleva el campo; de aquí el emplear los fundadores de un escudo de armas todo su ingenio en la elección de los tipos adecuados al fin de que se trata, y más todavía en la invención de un mote ó lema que resuma en breves palabras la idea que envuelven las figuras. Así, por ejemplo, Beltrán Duguesclín, que era deforme, llevaba en su escudo un rinoceronte con el lema: «*Dat virtus, quod forma negat*». Lorenzo de Médicis puso un laurel, que siempre conserva su lozanía, junto con el mote: «*Ita est virtus*». Las columnas de Hércules y una águila en medio, con el mote «*Plus ultra*», fué la empresa de Carlos V, aludiendo al dominio sobre las Indias occidentales.

Las armas de las familias antiguas más ilustres llevan figuras, por lo común, *parlantes*; v. gr., la *torre* es símbolo de la casa de la Torre, los calderos de la casa Calderó, etc. Asimismo, las armas de las ciudades tienen su origen y significación en el lugar topográfico, ó en el acontecimiento que fué la base de su fundación, etc. Así, la *mano* se dibuja en los escudos de *Manresa* y *Manlleu*, la cabeza con barbas en el de *Barbastro*, el ciervo en el de *Cervera*, el sepulcro de Santiago Apóstol en el de la Iglesia Compostelana; el león, el castillo, la granada, son símbolos parlantes de sus respectivos reinos.

Larguísimo fuera el catálogo de este lenguaje simbólico, si hubieran de ponerse en lista los objetos que aprovecha la Heráldica para sus figuras. Bastará apuntar algunos tan sólo, como muestra. Los leones, símbolo de la majestad, recuerdan en muchos escudos los viajes al África, realizados por el Caballero que los estampó en su escudo; los mirlos, que son aves emigrantes, se dibujan sin patas y sin pico, y significan los viajes á Ultramar con las averías consiguientes; las cruces, las conchas y las media-lunas, que tanto abundan y que de tan variadas formas se dibujan en los Blasones, evocan el

recuerdo de las Cruzadas y de los viajes á Oriente; las estrellas, soles y lunas de los escudos, representan á 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.

Muchas figuras hay que no tienen más origen que un juego de palabras ó equívocos y semejanzas remotas con el nombre de la familia ó ciudad á que pertenecen. Algunas recuerdan la profesión de Caballero en otro tiempo, sin que corresponda á sus posteriores glorias. Así, el blasón de la casa de los Médicis tiene seis tortillos puestos en orla, los cuales en un principio figuraban píldoras, que después se cambiaron en balas.

408. Brisadas.—Entiéndese por *brisada* (del francés *brisure*) toda modificación que se introduce en el escudo de una familia para distinguir las ramas que de ella proceden. El primogénito de una familia noble tiene derecho de llevar las armas *simples y plenas* de sus mayores; pero los hijos segundos las han de modificar, alterando su sencillez, para llevarlas sin injuria del heredero, á lo cual se dice *brisar* los blasones. Se *brisan* ó quiebran las armas de diferentes modos: uno es el de las figuras honorables disminuidas (núm. 404), reduciendo las piezas y multiplicándolas; otro, el de cuartelar los blasones de una casa con los de otra en donde se establece el hijo segundo; otro, el de cambiar los esmaltes, y otro, en fin, el de recargar con estrellas, crucecitas y diferentes objetos las figuras del blasón primitivo. La pieza más famosa para brisar escudos reales ha sido el *lambel* (fig. 540), que es una especie de banquito ó escabel, dibujado en el jefe del escudo; también se han empleado con frecuencia el bastón, la bordura, las cotizas.

Como ejemplo notable de brisadas, para distinguir miembros de una familia, puede aducirse el de la Casa de Borbón, cuyas armas *simples y plenas* consisten, como es sabido, en tres *lises de oro* sobre campo de *azur*. Pues bien: como tan sól

el Jefe de la Casa puede llevarlas en esta forma, los Príncipes, que de la misma procedieron, han tenido que brisar el Blasón, y lo han realizado de este modo: el Duque de Orleans, que fué segundogénito, cargó un lambel (fig. 540); el Duque de Anjou, Felipe de Francia, añadió la bordura de gules; el Duque de Berry, Carlos de Francia, tomó la misma bordura,



Figs.: 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544,
Condé. Contí. Orleans. Anjou. Berry. Vendome. Delfín.

dentándola; el Príncipe de Condé, Julio de Borbón, colocó un bastón recortado de gules sobre el centro; el Príncipe de Contí, Armando de Borbón, admitió la bordura y el bastón recortado, ambos de gules; el Duque de Vendome tiene el mismo bastón recortado y cargado de tres leoncillos de plata; el Delfín de Francia (heredero, aunque no en posesión de la Corona) llevaba el escudo de Borbón, cuartelado con delfines de azur en campo de oro (figs. 538-544), y así de otros.

Con frecuencia se hace caso omiso de esta ley de las brisadas, y los segundogénitos se diferencian del heredero tomando el nombre de otro territorio y conservando las mismas armas. Nótese, que á veces queda obligado el noble á modificar sus blasones, sin que propiamente hayan intervenido las brisadas, y esto sucede cuando se le degrada por sentencia del Soberano; también es digno de observarse, que la posición de las figuras, mirando á la izquierda, suele indicar la condición de bastardo; lo mismo significa la barra, aunque sea una de las piezas honorables.

409. Leyes heráldicas.—Las medidas proporcionales fijadas arriba para las piezas ó figuras propias, la manera de situarlas sobre el campo, la colocación de las brisadas, y otras mil particularidades que se han

apuntado, son en realidad otras tantas *leyes heráldicas*, establecidas por la costumbre; pero la famosa *ley heráldica*, dicha así por los tratadistas, que sirve para discernir entre los escudos legítimos y los *falsos*, al decir de ellos, es la que se formula en estos precisos términos: *No haya metal sobre metal, ni color sobre color*. De modo que, si el esmalte del campo es metal, no pueden ser metales las figuras que sobre el mismo insistan, y viceversa; pero si la pieza de color se carga sobre metal, bien puede aquélla recibir sobre sí misma un metal, y éste un color, con tal que se haga sobreponiendo siempre y alternando colores con metales (figs. 544, 546, etc.). La ley tiene sus excepciones en casos extraordinarios, y como tales, sin duda, se habrán tenido las brisadas de algunos Príncipes de la Casa de Borbón (figs. 538, 539, 541), cuando así han prescindido de la ley famosa. Tampoco están incluidos en la mencionada ley los colores dichos *carnación* y *al natural*, lo mismo que ciertos apéndices ó adornos de las figuras de animales, como astas, lengua, coronas, picos. Los forros heráldicos y el color púrpura considéranse como elementos indiferentes; es decir, como metales ó colores, según convenga, para los efectos de la ley enunciada.

El origen de la ley en cuestión se halla asimismo en los torneos, en los cuales era indispensable llevar la coraza de plata ú oro sobre los vestidos de color, y se permitían ligeros vestidos de color sobre la coraza.

410. Adornos del escudo.—No son de escaso interés en Heráldica los elementos llamados *accesorios* ó *adornos del escudo* (núm. 399), ya que tanto sirven para diferenciar las dignidades y condiciones de los Caballeros y demás personas que los usan. De estos adornos se han de considerar verdaderamente accidentales aquéllos que sólo tienen por objeto embellecer ó dar realce al escudo, sin que expresen idea alguna; tales son los

tarjetones sobre los cuales se dibujan (figs. 545, 546); pero otros hay que envuelven significación heráldica, y de ellos tratamos en este número.

Estos ornamentos heráldicos, comúnmente admitidos, son nueve: el *timbre*, la *cimera*, los *lambrequines*, las



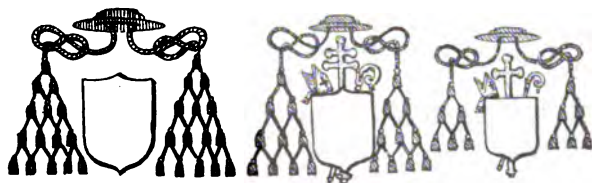
Fig. 545.—Escudo del siglo XVIII.

Fig. 546.—Escudo del Papa Inocencio XII.

Fig. 547.—Cimera y lambrequines.

insignias, la *divisa*, las *condecoraciones*, los *soportes* y *tenantes*, el *pabellón real* y las *banderas*.

Timbre heráldico es la cubierta que se pone al escudo para distinguir la nobleza del que lo usa: puede ser de varias maneras, según la dignidad eclesiástica ó civil de la persona á quien se refiere. Se enumeran las siguientes: *Tiara*, *Capelo*, *Corona*, *Birrete*, *Yelmo*. La *Tiara*, que es timbre pontificio, se representa con tres coronas ducales (fig. 546); el *Capelo de Cardenal* se dibuja de color rojo, y lleva pendientes por cada lado quince borlas en cinco series (fig. 548); el *Capelo de Ar-*



Figs.: 548.—De Cardenal.

549.—De Arzobispo.

550.—De Obispo.

zobispo tiene diez borlas en cuatro series y es de color verde (fig. 549); el *Capelo de Obispo*, con el mismo color,

lleva seis borlas en tres series (fig. 550), y el *de Abad*, que es negro, no tiene más de tres borlas en dos series (fig. 551); pero si el Abad mitrado no es de orden monástica, sino dignidad seglar, lleva capelo morado con seis borlas carmesí, al igual de los Protonotarios Apostólicos, Prelados domésticos de S. S., Camareros secretos y Canónigos de Basilica mayor. Como los

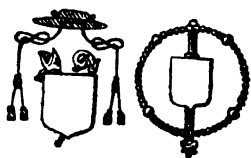


Fig. 551. De Abad. Fig. 552. De Abadesa.

Abades monásticos, pueden usar Capelo y timbrar con él sus escudos los Vicarios Generales, los Arciprestes y los Canónigos de Catedrales, bien que éstos últimos llevan borlas moradas. Las Abadesas no llevan Capelo, y en su lugar ponen un rosario que se apoya en el báculo (fig. 552): lo mismo suelen hacer los Piores de ciertas Órdenes 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 ciudades, provincias y reinos. Las formas principales de coronas, usadas como timbre, son:



Figs.: 553, 554, 555, 556, 557, 558,
Imperial. Real. De Príncipe. Ducal. De Marqués.

la *imperial* (fig. 553), de oro, con ocho florones y ocho puntas más bajas, terminadas en perlas, bonete de escaleta y tres arcos ó diademas cubiertos de perlas, terminándose en globo y cruz; la *real*, como la imperial, con cuatro diademas iguales y menos elevadas; la *de Príncipe*, que puede ser igual á la precedente, pero sin

diademas, bien que los Príncipes de Asturias (título del heredero de la Corona de España) la usan con dos diademas; la *de Duque*, también de oro, con ocho florones en forma de hoja de apio y sin diademas; la *de Marqués* tiene cuatro florones y cuatro puntas más bajas, terminándose éstas en tres perlas colocadas en triángulo (figura 557) ó en la fila vertical (fig. 547, *D*) ó en serie horizontal (fig. 558); la *de Conde*, con 18 radios que ter-



Figs. 559. 560, 561, 562, 563.
De Conde. Vizconde. Barón. Presidente. Mural.

minan en perlas; la *de Vizconde*, con solas cuatro puntas y sus perlas respectivas; la *de Barón*, formada por un cerco de oro sobre el cual se arrolla en espiral un doble cordón de perlas; la *corona mural*, que es propia de ciudades y se forma con torreones sobre un cerco á manera de muro. El *Birrete* de Presidente (fig. 562) es propio de Cancilleres, Presidentes del Parlamento, etc., y se constituye por un cerco de terciopelo negro con galones de oro. Los Electores del antiguo Imperio alemán llevan *Birreta germánica*, que es un bonete de grana con faja de armiño.

El *Yelmo*, que es señal distintiva de Caballeros de cualquier dignidad, consta de tres partes: *casco* (figura 547, *C*) ó morrión, *visera* y *babera*. Los Monarcas lo llevan de oro, de frente y abierta la visera; los Príncipes y grandes Señores, de plata, con visera de barras; los Vizcondes, Barones, Gentiles-hombres y Caballeros lo usan terciado (ibid.); los simples Nobles y escuderos, de acero pulido, de perfil y cerrado; si mira el yelmo á la izquierda, denota la condición de *bastardo*.

La *cimera* (fig. 547, *A*) es una figura que se pone sobre el yelmo ó corona como ornamento del Timbre: con-

siste generalmente en cabezas de animales, leoncillos, aves, etc., mirando á la derecha.

Los *lambrequines* (ibíd., *B, B*) son penachos ó recortes que penden á los lados del timbre; se dibujan del color propio del escudo, de suerte que la parte de frente ó la cara de los lambrequines lleve el color del campo, y el revés ó las vueltas de ellos, el de las figuras: se disponen largos cuando el escudo no tiene *soportes*.

Las *insignias* ó distintivos de la dignidad, que además del timbre acompañan al escudo (bien que tengan carácter más accesorio), son comúnmente: las *Llaves* (figura 546), puestas en cruz de S. Andrés, para la dignidad pontificia; la *Mitra* y *Báculo* (fig. 550), para la dignidad episcopal; la *Cruz patriarcal* y el *Palio*, para los Arzobispos (fig. 549); el báculo teniendo su curvatura hacia adentro, para los Abades; el bastón sin cayado, para las Abadesas; la maza, para los Grandes Cancilleres.

La *divisa* ó lema es un rótulo que forma como el alma del Blason (núms. 396 y 407) y se coloca sobre una cinta en posiciones variables (fig. 564); no obstante, muchísimos son los escudos que no llevan este adorno, y entonces hay que suponerlo tácito.

Las *condecoraciones* ó insignias de alguna Orden de Caballería, á que por ventura pertenezca el Noble cuyo es el escudo, van pendientes del mismo, de suerte que rodee la cinta ó cadena al tarjetón sobre el cual se halla montado (fig. 565); en las cruces de Malta, de Calatrava y de otras Ordenes Militares, se usa también dibujarlas como si estuvieran detrás del escudo (figura 564): si el Caballero se honra con varias condecoraciones, pónese más próxima al escudo la más noble, ó la más antigua, en igualdad de circunstancias; así sucede con las del *Toisón de Oro* (fig. 567) y la *Gran Cruz de Carlos III*, que rodean al escudo de la Nación (fig. 566): aquélla se acerca más, por ser más noble.

Se dicen *soportes* las figuras de animales que aparentan sostener el escudo, y se llaman *tenantes* si las figuras son humanas (fig. 546). El *pabellón* ó *manto real* se dibuja como abrazando al escudo, cuando se trata de Soberanos (fig. 567), y las *banderas* se colocan á los lados del escudo, si éste pertenece á militares ó á un reino ó república. También se usan en escudos de ciudades y Estados las palmas y laureles (fig. 565).

El origen de todos los mencionados ornamentos del escudo, en lo que tienen de civil ó militar, se halla, como las demás piezas anteriormente descritas, en los torneos de la Edad Media; la manera de timbrar los escudos, como ahora se estila, data del siglo xv. Los soportes representan á los pajes y escuderos, que en los juegos aludidos vestíanse con frecuencia de un modo extraño con figuras de salvajes, unicornios, etc. La costumbre de poner los Caballeros de las Órdenes Militares sus cruces debajo de los escudos, no puede tener otro origen que la práctica de llevar los Cruzados sus insignias encima del vestido, sobre el cual aplicaban el escudo al usar de él en las batallas.

411. Modo de blasonar los escudos.—*Blasonar* un escudo es disponer con acierto y describir ordenadamente las figuras y demás elementos del mismo, conforme á las reglas del arte. Así como la disposición de todas las piezas de un escudo tiene sus leyes, según consta por lo explicado en los precedentes números, así la descripción de las mismas posee su técnica á la cual debe sujetarse. Para describir acertadamente un escudo es necesario conocer á fondo la propiedad de los términos que usa el arte del Blason, los cuales no son pocos ni fáciles de retener, por cierto. Se requiere, además, conocimiento exacto de las alianzas que tal vez se hallen representadas en el escudo, y de las modificaciones introducidas en él por la dignidad y posición nueva del Noble que

lo usa, circunstancias que deben examinarse con cuidado antes de proceder á describirlo.

Para *blasonar* con orden, se comienza por describir el esmalte del campo; luego se pasa á las figuras, teniendo en cuenta que las piezas honorables han de ser las primeras, por ser las más nobles; exceptúanse la cabeza y la bordura, que se describen las últimas entre las figuras del campo. Cuando algún *mueble* (figura) está montado sobre otro, se describe después del que está debajo, y si aquél es un sobreescudo, hay que dejarlo para después de haber descrito los blasones todos del escudo que le sirve de apoyo.

Tratándose de escudos de alianza que tengan muchos cuarteles, hay que numerarlos y blasonarlos por su orden, comenzando por la derecha del escudo; si el primero y el cuarto, v. gr., son iguales, se blasonan juntos, lo mismo que el segundo y el tercero, si también se identifican. Si fueran desiguales, por escasa desigualdad que aparezca en ellos, se blasonan de uno en uno, expresando antes las divisiones generales del escudo entero. Por ejemplo: «la Casa de Lorena lleva cortado, con cuatro en cabeza y cuatro en punta; en el 1.º, de...; en el 2.º, de...», etc. Descrito que sea cada uno de los cuarteles de alianza, se indica la familia de donde procede el respectivo cuartel; luego que todos se hayan blasonado, se procede á describir los ornamentos ó accesorios del escudo, por lo menos el timbre y la divisa.

De cada figura hay que expresar con términos técnicos la posición, la actitud, el esmalte, la división ó repetición de la misma, el número de veces que se repite y los recargos que tenga; no olvidando, que la menor cosa de éstas es suficiente para constituir en especie distinta al blasón de que se trate. Al explicar la posición que guarda un mueble, hay que relacionarlo con la región del escudo (núm. 401), ó con la forma de las piezas

honorables que la pudieran ocupar; así, por ejemplo, cuatro bezantes en línea vertical, puestos en medio del escudo, se dirán *cuatro bezantes en palo*; si tomaran la posición diagonal, se dirían *cuatro bezantes en banda ó en barra*; si ocuparan los ángulos, se describirían llamándolos *acantonados*, y si dichos bezantes se relacionaran con otra pieza ó figura del escudo, ésta se denominaría *acantonada ó acompañada* de bezantes, según la posición que guardasen. Aunque se debe contar el número de veces que se repite una figura, si se nota que no hay en sus repeticiones un definido propósito de poner número fijo, se dice simplemente que se halla el campo *sembrado*, v. gr., *de lises*.

Dados estos precedentes, véase ahora cómo se aplican á la descripción técnica, previniendo que no hay completa uniformidad en los escritores sobre este punto. Tomemos ejemplo del escudo del Emmo. Card. Cascajares, cuyos Blasones se han tomado de cuatro nobles familias aragonesas y corresponden á sus cuatro cuarteles. La descripción es como sigue:

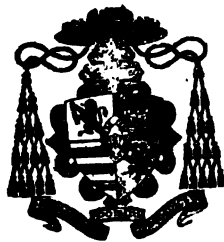


Fig. 564. Escudo del Emmo. Card. Cascajares.

El Emmo. Sr. D. Antonio María, Cardenal Cascajares y Azara, Arzobispo que fué de Valladolid y Zaragoza, trae cuartelado: en el 1.º, de plata, al león rampante de gules empuñando una hoja de sierra al natural, que es de Cascajares; en el 2.º, de gules, al castillo de plata, fabricado de sable (1), flanqueado de torres, que es de Azara; en el 3.º, de plata, á tres tercias de azul, 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

(1) Se dice *fabricado* un castillo, cuando las señales que indican las juntas de las piedras son de distinto esmalte que el fondo, y se dirá *aclarado*, si las puertas ó ventanas son de otro esmalte que el muro.

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*.

412. **Escudos episcopales.**—Por más que la doctrina éxpuesta en los precedentes números abraza todos los géneros de escudos nobiliarios arriba definidos, bien se hecha de ver que se aplica más especialmente á los de familia y hereditarios; por lo mismo, falta decir algo de los episcopales y sus afines y de los nacionales, para complemento de este breve tratado.

Sabido es que los Obispos, Protonotarios Apostólicos, Deanes y otras personas constituidas en dignidad eclesiástica tienen, por su mismo estado y oficio, derecho de llevar escudo. Al fundarlo ó disponerlo tales dignatarios según su propia elección, suelen ajustarlo á las leyes de Heráldica, por costumbre ya general y muy laudable. Los prelados españoles ordenan comúnmente sus escudos de armas con bastante complicación, cuartelándolos de ordinario, y usando raras veces las piezas honorables, á no ser que las traigan de su familia; los Prelados extranjeros, por el contrario, no dividen el campo del escudo sino, cuando más, en forma cortada, partida ó tronchada, y usan con harta frecuencia las figuras honorables.

Si el Prelado desciende inmediatamente de familia noble, suele poner en su escudo las armas de la familia, cuartelándolas, por lo menos en España, con las de la Iglesia á que está ligado; si la familia no se honra con título alguno de nobleza, el nuevo Prelado toma sus armas de la población en donde vió la primera luz, ó de la Iglesia en donde fué regenerado, ó bien forma una especie de jeroglífico, valiéndose de algún significado que tengan su nombre propio y apellidos (fig. 445). Es muy frecuente añadir algún emblema del Corazón de Jesús

ó de María en un sobreescudo, que se fija en el centro ó en el jefe del escudo principal, con algún mote que avive la devoción ó exprese lo que llamariamos el programa de su gobierno: los ejemplos de todo lo dicho abundan por demás, para que hayamos de citarlos.

413. Escudos de España.—Así como hay escudos *de alianza* entre las familias unidas por estrecho lazo de parentesco (núm. 398), así también se dan entre reinos ó Estados que se unen formando una mayor potencia. Sirva como ejemplo la Nación española, en cuyo glorioso escudo de armas ha quedado una muestra, aunque deficiente, de sus pasadas glorias.

En las figs. 365 y 366, representase el escudo del reino de Castilla y León, que ha servido en documentos ofi-



Fig. 565.—Escudo adornado con palmas y laureles.



Fig. 566.—Escudo de Castilla con sus condecoraciones.



Fig. 567.—Escudo de España con pabellón real.

ciales de otros siglos, como si fuera el general de España: consta de castillos de oro en campo de gules, cuartelados, alternando con leones rampantes de gules en campo de plata: lleva *entado* (introducido á modo de uiente) en punta el blasón de Granada. Desde la Revolución de 1868, úsase como ordinario y general de España el escudo cuartelado con las armas de Castilla en el cuartel 1.º, las de León en el 2.º, las de Aragón en

el 3.º y las de Navarra en el 4.º (fig. 567), con las de Granada en punta, y el sobreescudo de la dinastía reinante; pero antes de la citada fecha no se unió al escudo general de los dominios españoles el de Navarra, en atención á que no fué incorporado este antiguo reino á los de Castilla y Aragón por alianza, sino por la fuerza, y entonces perdió Navarra su personalidad heráldica, no reconocida por lo visto, hasta fines del siglo XIX.

Antes de que se adoptara el referido escudo, era común en documentos y edificios públicos el general de los antiguos Estados españoles, que aun hoy se usa, no obstante de que no expresan sus blasones más que un simple recuerdo histórico de pasada grandeza. Dicho escudo general contiene las Armas de cuatro Reinos, en

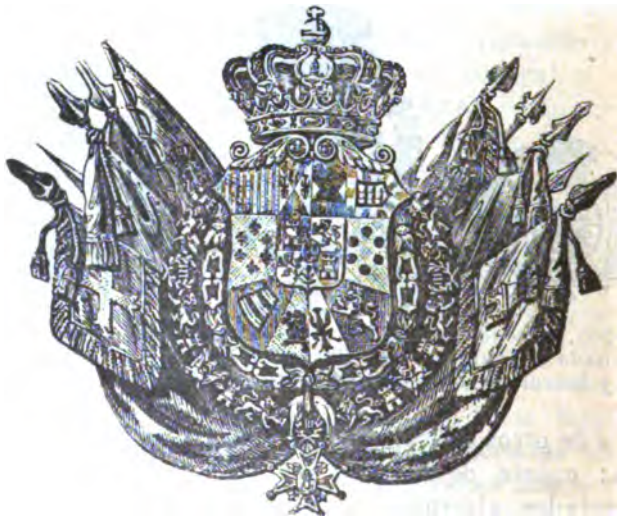


Fig. 568.—Escudo general de los Estados españoles, adornado con banderas y condecoraciones.

cabeza; dos Ducados, en faja, y cuatro Ducados y Condados, en punta; en el sobreescudo, las de Castilla y León, entado con las de Granada, y sobre el total, otro escusón

en abismo con las de la reinante dinastía. Los reinos que figuran en cabeza son, por su orden: Aragón, Sicilia, Austria (como Archiduque de Austria, que es el Rey de España desde Carlos I) y Borgoña moderna. En faja, van los Ducados de Parma (Casa de Farnesio) y Toscana (de Médicis), agregados por Carlos III á su escudo. Los que figuran en punta son: Ducado de Borgoña antiguo, Condado de Flandes, Condado del Tirol y Ducado de Brabante, que un día fueron patrimonio de la Corona de España. Nótese, que en algunos ejemplares no se ven colocados los blasones de Castilla en sobreescudo, sino en el cantón diestro de frente del escudo.

A los escudos nacionales suele acompañar el *grito de guerra*, escrito á manera de mote ó divisa, cuando la Nación lo tiene propio. El de España consiste en la conocida frase: *Santiago, y cierra, España*, ó simplemente, *Santiago*. Francia tenía este otro: *Mont joye, Saint Denis*.

414. Heraldos.—Se llaman *Heraldos* ó *Reyes de Armas* los funcionarios públicos, á quienes está encomendado el registro de los blasones, la formación de los nuevos para los títulos que se vayan creando y la observancia de las leyes heráldicas. Fueron de grande importancia en la Edad Media y obtuvieron muchas prerrogativas. A ellos se debe la creación de la ciencia Heráldica, toda vez que en los famosos torneos eran los encargados de poner orden en las armas, juzgar de ellas, enseñar su manejo y llevar registro de las mismas. Los primeros libros que de Heráldica se conocen débense también á los mencionados *Reyes de Armas*, entre los cuales son célebres el libro del *Heraldo Berry*, primer heraldo de Carlos VII de Francia, y el del *Heraldo de Sicilia*, dedicado á D. Alfonso V de Aragón, ambos en la primera mitad del siglo xv: en este último se dice que trata de «enseñar á blasonar toda clase de armas, según sus propiedades y colores, con-

forme al nuevo método de blasonar que está en uso».

Fuentes.—Las obras indicadas en las notas de este capítulo, especialmente las del P. MENESTRIER, de quien es la doctrina principal de este tratado. Además: VALLEMONT (cit. pág. 513); GARMA (Francisco de), *Adarga Catalana* (Barcelona, 1753); BURGOS (D. Augusto de), *Blasón de España, Libro de Oro de su Nobleza* (Madrid, 1853-1862); PIFERRER (D. Francisco), *Nobiliario de los Reinos y Señoríos de España y Archivo Heráldico* (Madrid, 1860-1863), bien que en las obras de estos dos Autores haya falta de crítica histórica. Se distingue por su fecundidad literaria y juiciosa crítica, BÉTHENCOURT (don Francisco Fernández de), en sus obras *Nobiliario y Blasón de Canarias* (1878), *Anuario de la Nobleza de España* (1880-1890), *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España*, con su *Discurso* en la recepción de Académico en la Real Academia de la Historia (Junio de 1900) y contestación al mismo por D. Francisco R. de UHAGÓN, etc.

REGI AUTEM SAECULORUM
IMMORTALI, INVISIBILI, SOLI **DEO**,
HONOR ET GLORIA IN SAECULA SAECULORUM

(I ad Tim., I, 17).

APÉNDICE I

DICCIONARIO DE SIGLAS

PARA DESCIFRAR LAS INSCRIPCIONES ROMANAS

No figuran en este *Diccionario* sino las abreviaturas de uso común y de difícil interpretación en las inscripciones lapidarias de la época romana, y principalmente propias de los epitafios. Los términos usados exclusivamente en epigrafía romano-cristiana van con letra cursiva. Entre las demás frases, hay algunas de uso pagano, y otras indiferentes ó comunes á gentiles y cristianos: como fácilmente podrán distinguirse por el contexto de las mismas, no hacemos especial diferencia entre unas y otras.

- A. ó AA. Annum, aulus, aedilis, ó annos.
A. A. A. F. F. Auro, argento, aere, flando, feriundo.
A. B. F. S. S. S. Ave, benemerita femina sanctissima.
A. D. Ante diem, anima dulcis.
ÆD. ó AED. Aedilis.
ÆD. CVR. Aedilis curulis.
AED. PL. Aedilis plebis.
A. F. Ara facta.
A. L. F. Animo libens fecit.
A. L. V. S. Animo libens votum solvit.
A. M. XX. Ad milliare vicesimum.
AN. V. P. M. II. Annos vixit plus minus duos.
A. O. F. C. Amico optimo faciendum curavit.
A. P. Aedititia potestate.
A. P. B. M. F. Amans pater, benemerenti filiae.
A. P. V. C. Anno post urbem conditam.
A. Q. I. C. Anima quiescat in Christo.
AR. V. V. D. D. Aram votivam volens dedicavit.

- B. Baccho, Beleno, benemerenti.
 B. D. D. Bonis diis (ó deabus).
 B. F. ó BNF. ó B. Beneficiarius (B. F., bonum factum),
 B. I. C. *Bibas in Christo.*
 B. M. Bonae memoriae.
 B. M. ó B. M. T. Benemerenti.
 B. M. F. C. Benemerenti faciendum curavit
 B. M. M. R. Benemerentibus.
 BNV. Benevolo.
 B. Q. *Bene quiescat.*
 B. V. S. Basim (*base ó pedestal*) voto soluto.
 C. Cajus, centurio, civis, cohors, conjux, consularis, consul.
 C. B. Civis bonus, conjugii bonae.
 C. C. Curiae consulto, consensu civitatis.
 C. V. ó C. F. Clarissimus vir, ó clarissima femina.
 COH. I. ∞ EQ. Cohortis primae milliarii equitatus.
 C. M. F. Curavit monumentum fieri.
 C. O. Conjugii optimaee.
 C. O. B. Q. *Cum omnibus bonis quiescat.*
 CON. O. S. P. Conjugii optimaee sepulcrum posuit.
 COS. ó COSS. Consul ó consules.
 COS. DES. Consul designatus.
 C. R. Civis romanus, curarunt refici.
 C. S. Cum suis.
 C. S. H. Communi sumptu haeredum.
 C. S. H. S. S. Communi sepulcro hic siti sunt.
 C. V. P. V. Communi voluntate, publice votum.
 D. Décimus, decurio, Deo, domus, dedit, dedicavit.
 D. *Depositus, dulcis.*
 D. A. S. ó D. I. S. Diis avernibus sacrum ó diis inferis sacrum.
 DD. Dedicavit, Domini.
 D. D. D. Datus decreto decurionum, dono dedit donum.
 D. D. L. M. Dono dedit libens (ó lubens) merito.
 D. D. O. Diis deabus omnibus.
 D. E. R. I. C. De ea re ita censuerunt.
 DE ó DEF. Defunctus.
 D. I. P. *Dormit in pace.*
 D. M. ó M. D. M. Diis manibus, ó monumentum diis manibus.
 D. M. S. ó D. M. V. Diis manibus sacrum, ó diis manibus votum.
 D. N. ó DD. NN. *Domino nostro, ó Dominis nostris.*
 D. O. M. Deo optimo maximo, deae optimaee maximaee.
 D. P. Diis publicis, dono posuit.
 D. P. P. D. D. De propria pecunia dedicarunt, ó dederunt.
 D. S. F. C. De suo faciendum curavit.
 D. S. P. F. C. De sua pecunia faciendum curavit
 D. S. P. D. ó D. S. P. P. De sua pecunia dedit, ó posuit.

- D. S. S. ó D. S. I. De suo sumptu ó de sua impensa.
 E. Exactor, ergo.
 E. C. ∞. Eques Cohortis milliariae.
 EE. QQ. RR. ó E. Q. R. Equites Romani ó Eques Romanus.
 E. J. M. C. V. Ex jure Manium conservatum voco.
 E. M. V. Egregiae memoriae viro.
 E. V. ó E. F. Egregio viro, ó egregia femina.
 E. S. ó EX. B. S. E suo ó ex bonis suis.
 E. T. F. I. S. Ex testamento fieri jussit sibi.
E. VIV. DISC. E vivis discessit.
 E. V. L. M. P. Ex voto libens merito posuit.
 F. ó FL. Filius, filia, fundus, fuit ó Flavius, flamen.
 F. C. ó F. F. Faciendum curavit, ó facere curavit, ó fieri fecit.
 F. F. P. P. F. F. Florentissimi (felicissimi), piissimi, fortissimi.
 F. H. F. Fieri haeredes fecerunt.
 F. I. Fieri jussit, fieri instituit.
 FL. DIAL. ó MART. Flamen dialis ó martialis.
 F. L. L. P. S. Fecit libentissime pecunia sua.
FS. Fossor.
 F. S. Fratribus (ó filiis) suis.
 F. V. S. Fecit voto suscepto.
 GGG. FFF. Germani fratres tres.
 G. L. Genio loci.
 G. M. V. Gemina Minervia victrix.
 G. P. F. Gemina pia fidelis.
 H. Haeres, habet, honorem.
 H. A. C. Haeredes aram curarunt.
 H. A. C. F. C. Haeredes aere communi faciendum curavere.
 H. A. F. C. Hanc aram faciendam curavit.
 H. B. ó H. F. Homo bonus ú honesta femina.
 H. C. E. Hic cónditus est.
H. H. P. P. Hispaniae provinciarum duarum.
 H. L. ó H. L. R. Hac lege, hunc locum, ó hac lege rogatum.
 H. L. S. Hoc loco situs.
 H. M. Hoc monumentum, honestae matronae.
 H. M. A. H. N. P. Hoc monumentum ad haeredes non pertinet.
 H. M. D. M. A. Huic monumento dolus malus abest.
 H. M. E. N. R. Hoc monumentum exteros non recipit.
 H. N. S. Haeredes non sequitur (hoc monumentum).
 H. S. E. ó H. S. F. Hic situs (ó sita) est ó hic situs fuit.
 H. T. F. Hunc titulum fecit.
 H. T. D. D. Hunc titulum dedicavit.
 H. V. Hispaniae utriusque, hic vixit, honore usus.
 H. X. ó V. Horis decem, ó quinque etc.
 I. Semel, Imperator, prima.
 ID. Idibus.

- I. D. N.* In Dei nomine.
I. H. H. In hoc honore.
I. H. D. D. In honore domus divinae.
IN. P. In pace.
I. X. In Christo.
II. ó II. M. Secundus, iterum, ó iteratus miles.
II VIR. ó III ó IV., etc. Duumvir ó triumvir ó quatuorvir, etc.
J. D. Jussu Dei, Juridicundo, Judex designatus.
J. F. Jussu fecit.
J. O. M. Jovi optimo maximo.
J. M. Junoni Minervinae.
J. R. Junoni Reginae.
J. S. M. R. Junoni sospitae magnae reginae.
K. Kalendae, casa, causa, carus.
L. Legio, latum, longum, lustrum, sextercio, Lucius, etc.
L. A. Libens animo, libenti animo, locus adsignatus.
L. D. S. ó L. C. S. Libens de suo ó libens cum suis.
L. D. S. C. Locus datus senatús consulto.
L. D. D. C. Locus datus decreto collegii.
L. L. M. Libentissime, libens laetus merito.
L. M. Locus monumenti, libens merito.
L. P. ó L. M. D. Libens posuit, ó libens merito dedit.
L. S. Libens solvit, locus sepulcri.
M. Marcus, magister, mater, memoria, monumentum.
M. A. G. S. Memor animo grato solvit.
M. D. Matri deorum, Militum decorum.
M. F. C. Memoria (monumentum) fieri curavit.
MM. Martyres.
M. M. (ó M. R. S.) F. C. Meritissimo faciendum curavit.
M. P. II. ó V. Milia passuum duo ó quinque, etc.
M. S. Majestati, menses, Magistro suo.
N. Nepos, natus, nonas, numerus, Numerius, numerarius.
N. M. N. S. (ó P.) Novum monumentum nomine suo (ó proprio).
O. Hora, obiit.
OB. IN XPO. Obiit in Christo.
O. D. Opus doliare.
O. D. S. M. Optime de se merita (ó merenti).
O. E. (ó T.) B. Q. C. Ossa ejus (ó tua) bene quiescant.
O. P. Q. Ossa placide quiescant.
P. Pater, patria, puer, per, pondus, perpetua, Pontifex,
 Publius, publicus, puella.
P. Pax, pius.
P. C. Ponendum curavit, post consulatum, Praefecto corporis.
P. C. ó P. CONS. Post consulatum.
P. D. D. Positum decreto decurionum, publico dedicatum,
 pater dedicavit.

- P. D. F. Publico decreto fecerunt.
 P. F. Pius felix, pia felix, perfecerunt.
 P. F. V. Pio felici victori.
 P. H. C. Provinciae Hispaniae Citerioris.
 P. JV. Poni jussit.
 P. I. S. Publica impensa sepultus, pius in suos.
 P. M. Pontifex maximus (ó minor), post mortem.
 P. M. Plus minus, piae memoriae, post mortem.
 P. P. Pater patriae (ó patrum), pecunia pública, pedes, perpetuus, pro patre, Praeses Provinciae.
 P. P. P. Propria pecunia (ó pro pietate) posuit, Patri patriae praestantissimo.
 P. P. P. D. Publica pecunia ponendum decrevit.
 P. P. F. C. Publica pecunia faciendum curarunt.
 P. P. XII. Pondo duodecim, Praepositus duodecimae.
 P. P. V. P. Pro pietate vivi posuerunt.
 P. Q. Pedes quadrati (*medida superficial*).
 P. S. D. N. Pro salute Domini nostri.
 PR. Praetor, Praefectus, Praepositus, Provincia, pro
PRB. Presbyter.
 P. R. C. Post Romam conditam.
PR. K. Fridge kalendas.
PR. N. Fridge nonas.
 P. R. Q. ó P. R. S. Q. Posterisque.
 P. S. F. Pecunia sua fecit, ó posuit fratri.
 P. V. Praestantissimo (ó perfectissimo) viro, prout voverat,
P. Z. Pie zeses.
 Q. Quaestor, Quintus, Quadratus, quinquennalis.
 Q. Qui, quiescit.
 Q. B. AN. Qui bixit (vixit) annos.
 Q. I. P. Quiescus (ó quiescit) in pace.
 Q. M. Quieti memoriae.
 QQ. Quinquennialitius, quoque, quoquoversum.
 Q. V. A. I. ó XX. Qui vixit annum unum ó viginti.
 R. Recta, retro, rarissimo, recto, requiescit.
R. Requiescit, refrigerio.
 R. P. Respublica, Republica, retro pedes.
 S. Sextus, sepulcrum, solvit, singulum, servus.
 S. A. S. Saturno Augusto sacrum, somno aeternali sacrum.
 S. C. Senatús consulto.
SC. M. Sanctae memoriae.
SD. Sedit.
 S. D. S. Soli Deo sacrum
 S. E. (ó T) T. L. Sit ei (ó tibi terra) levis. *A veces se le antepone: T. R. D. te rogo dicas, ó D. P. dic praeteriens, ó D. Q. L. dicite qui legitis.*

- S. I. D. Spiritus in Deo.*
S. L. M. Solvit libens merito.
S. M. A. L. S. Sacrum memori animo libens solvit.
S. M. D. Sacrum matri deorum.
S. PR. Sub praefecto, sub praetore.
S. P. D. D. Sua pecunia donum dedit.
S. P. Q. R. Senatus populusque romanus.
S. P. Q. S. Sibi posterisque suis.
S. P. V. T. S. Sua pecunia usus titulo suo.
SS. Sanctorum.
S. S. Supra scriptum, Sanctissimus Senatus.
SSA. Subscripta.
ST. XX. Stipendariorum viginti (20 años de servicio militar).
S. V. F. (ó P). Sibi vivus fecit (ó posuit).
T. Titus, tribunus, turma, tunc.
T. F. J. (ó C). Testamento fieri iussit (ó curavit).
T. LEG. III. Tribunus legionis tertiae.
T. V. Titulo usi, tu vale.
V. Vale, Vibius, vir, vivit, vivus, uxor, via, veteranus, verna.
V. A. F. (ó J. D). Vivus aram fecit (ó jussus dedit).
V. A. L. Vixit annos quinquaginta.
V. B. (ó P). Vir bonus (ó perfectissimus).
V. C. Urbs (ó urbe) condita.
V. C. S. Vir clarissimus spectabilis.
V. D. I. M. VI. etc. Vixit diem unum, menses sex.
V. D. P. R. L. P. Unde de plano recte legi possit.
V. E. (ú OP). Vir egregius (ú optimus).
V. F. Verba fecit.
V. F. F. S. ET. S. Vivus fieri fecit sibi et suis.
VI VIR. AVG. Sexvir augustalis.
V. I. E. Vive in aeternum.
V. S. A. L. (ó P). Voto suscepto, animo libens solvit (posuit).
V. S. P. Voto suscepto posuit.
VV. CC. Viri clarissimi.
V. V. D. D. Uti voverat dat dicat.
V. X. Vivas care, uxor carissima.
X. ó XPC. ó XS. Christus.
XV. V. SAC. FAC. Quindecim vir sacris faciundis.
XXV. M. P. Viginti millia passuum.

APÉNDICE II

ABREVIATURAS MAS USADAS EN LA PALEOGRAFÍA LATINO-CRISTIANA DE LA EDAD MEDIA

Este *Apéndice* contiene tan sólo las abreviaturas latinas de uso más constante en las escrituras medioevales, ya que es imposible reunir en un breve catálogo las innumerables que la libertad casi ilimitada de los amanuenses llegó á poner en práctica. Suprímese, por comodidad tipográfica, el signo de abreviación, el cual suele consistir en un rasgo puesto encima de la palabra, correspondiendo al sitio de la letra ó sílaba suprimida. Tienen abreviación especial las sílabas en las cuales entran la *p* y la *q*, como *pro*, *præ*, *per*, y *que*, *qui*, *quem*, *quod*, *quoque*, y sus semejantes: consiste en algún trazo ó rasguito que atraviesa el palo inferior de las referidas letras; así puede observarse en las figs. 413 á 418, sin que sea necesario repetir los ejemplos en este catálogo. Prescindimos también de las abreviaturas por letras numerales romanas, por ser bastante conocidas: sobre ellas suele colocarse una pequeña letra (fig. 413), cuando expresan números ordinales.

a.	= anima, amen.	aplica.	= apostólica.
a. d.	= anno domini.	archo.	= archidiácono.
aia.	= anima.	atq3.	= atque.
alr.	= aliter.	aute.	= autem.
alt.	= altari.	b.	= beatus.
ame.	= amen.	b. ⁱ	= beati.
anat.	= a nativitate.	b ⁱⁿ .	= boni.
aniv.	= aniversarium.	bois.	= bonis.
ano.	= anno.	ca.	= causa.

cap.	= capella, capitulus.	fcm.	= factum.
capla.	= capitula.	febr.	= februarii.
cda.	= cuiusdam.	ff.	= filii ó fratres.
cl. v.	= clarissimus vir.	fr.	= frater.
gmunis.	= communis.	fres.	= fratres.
cnet.	= conclusit.	fuert.	= fuerunt.
cnstm.	= constructum.	genale.	= generale.
coione.	= communione.	gla.	= gloria.
coitas.	= communitas.	gnali.	= generali.
cosi.	= consilium.	gra.	= gratia.
ctigere.	= contingere.	h.	= huius, hic. huic.
cui. ^s	= cuius.	h.	= hoc.
d.	= dominus.	h. ⁱ	= hic.
d. ^{is}	= dominis.	hes.	= heres.
dat.	= datum.	ho.	= homo.
datr.	= datur.	hoes.	= homines.
dcm.	= dictum.	hon. ^s	= honorabilis.
dd.	= domini.	horem.	= honorem.
deimo.	= decimo.	ht.	= habet.
dem.	= decembris.	hui.	= hujus.
deor.	= deorum.	i.	= in.
di.	= die.	id. ^s	= idus.
dic.	= dictus, dictatus.	im.	= impace.
dic. ²	= dicitur.	impator.	= imperator.
d. n.	= dominus noster.	io.	= ideo.
dna.	= domina.	ip.	= impace.
dne.	= domine.	iun.	= iunii.
dni.	= domini.	k, ó kl.	= kalendas.
dnica.	= dominica.	kl. ^s ó kls.	= kalendas.
dns.	= dominus.	krmo.	= karissimo.
domi. ^s	= dominis.	l.	= vel.
dr.	= dicitur.	l. ^s	= legis, lectus.
Ds.	= Deus.	lib3.	= libet.
dtusen.	= dertusen us .	libtas.	= libertas.
e.	= est.	lras.	= literas.
ea4.	= earum.	m.	= misericordia.
ecca.	= ecclesia.	mad.	= madii.
ecce.	= ecclesiæ.	mag.	= magnus.
ecclie.	= ecclesiæ.	magr.	= magister.
ee.	= esse.	mai.	= marci.
ei.	= eius.	mediam.	= misericordiam.
en.	= amen.	meu.	= meum.
eni.	= enim.	mgr.	= magister.
epla.	= epistola.	mia.	= misericordia.
eps.	= episcopus.	mio.	= matrimonio.
f.	= filius ó frater.	miscde.	= misericordiæ.

moia.	= monasteria.	pris.	= patris.
morib.	= moribus.	ps.	= psalmus.
mr.	= mater, martyr.	psbiter.	= presbyter.
mre.	= matre.	psul.	= praesult.
mse.	= mense.	ptas.	= potestas.
mundu.	= mundum.	q.	= qui.
n̄	= non.	q̄.	= que, quod.
.n.	= enim.	que.	= quem.
n ^s	= nostris.	q ^a .	= quam.
nam.	= naturam.	q ⁱ .	= qui, quidam.
nl.	= nihil.	q ^{is} .	= quibus.
noia.	= nomina.	q ^o .	= quo.
nome.	= nomen.	qb ^s , quib ^s .	= quibus.
not.	= nostrum, nostri.	qcq.	= quicumque.
nouebis.	= novembris.	qdda.	= quiddam.
nr.	= noster.	qdqd.	= quidquid.
n̄r.	= nostrum, nostri.	qnt ^r .	= quantum.
nrs.	= nostris.	q ^o .	= quaestio.
n ^{stris} .	= nostris.	q ^a pp ^r .	= quapropter.
nuo.	= numero.	qq.	= quoque.
oct.	= octobris.	qr.	= quorum.
oes.	= omnes.	quo ^r .	= quorum.
oia	= omnia.	quoq.	= quoque.
oio	= omnino.	r ⁱ .	= rectori.
omps.	= omnipotens.	r ^s .	= reverendus.
ord.	= ordinis, ordine.	ratnoe.	= ratiocinatione.
oroem.	= orationem.	relca.	= relicta.
p̄.	= pre, prae.	relio.	= religio.
p.	= per, par, por.	roale.	= rationale.
p ⁱ .	= piissimi. pii.	roe.	= ratione.
p ^s .	= Petrus, patris.	rp.	= republica.
pat.	= pater.	rr.	= reverendissimi.
pbr.	= presbyter.	s.	= salutem, sanctus.
pbror.	= presbyterorum.	sca.	= sancta.
pdie.	= pridie.	scda.	= secunda.
pecan ^s .	= predicandus.	sci.	= santi.
p ^{lis} .	= aprilis.	scia.	= scientia.
pns.	= praesens.	sciora.	= sanctiora.
por.	= prior, prioris.	scla.	= saecula.
pp.	= papa, patres.	sclum.	= saeculum.
ppa.	= perperam.	scs.	= sanctus.
Ppha.	= propheta	sep.	= septimus, septembris.
ppto.	= praeposito.	simlr.	= similiter.
pr.	= pater.	simplr.	= simpliciter.
prbm.	= presbyterum.	slm.	= salutem.

smo.	= sermo.	usꝛ.	= usque.
snam.	= sententiam.	v.	= Virginem, virgo.
spali.	= speciali.	v. ⁱ	= vir, virtuti, victus, vic-
spiali.	= spiritali.		centi, viro.
spm.	= spiritum.	va.	= verba.
spr.	= semper.	vdl.	= videlicet.
ss.	= subscripsi, sancti, san-	v. g.	= verbi gratia.
	ctissimus.	virt. ^o	= virtus.
t.	= thesaurus.	vun.	= unum.
tepis.	= temporis.	xpel.	= Christe eleison.
testm.	= testamentum.	xps.	= Christus.
tr.	= tertius, trecesimo.	÷	= est.
trib.	= tribus.	=.	= esse.
triblone.	= tribulatione.	ꝛ.	= ejus.
tt.	= testamentum.	-H-	= enim.
tuba.	= tumba.	× .	= nota.
tum.	= tumulatum.	∞.	= mille.
tut.	= tumulatus.	7.	= et.
ù.	= ut.	c.	= et.
unt.	= videntur.	&.	= et.

Son, además, frecuentes las abreviaturas de los nombres propios, como *ar.^s* (Arnaldus), *brd.* (Bernardus), *guills.* (Guillermus), *jonis.* (Joannis), *mli.* (Mediolani), etc.



APÉNDICE III

ÍNDICE GEOGRÁFICO

DE LOS PRINCIPALES MONUMENTOS ESPAÑOLES QUE
SE CITAN EN LA OBRA

El objeto de este *Índice* es facilitar el conocimiento de los pueblos de España, cuyos principales monumentos se han indicado en diferentes lugares de la obra. Los números denotan las páginas donde se habla de tales monumentos.

- | | |
|------------------------------|------------------------------|
| Ábalos, 292. | Almonaster, 299. |
| Ager, 159, 229. | Almorox, 296. |
| Agost (Alicante), 346. | Amandi, 238. |
| Agramunt, 230. | Ampudia, 289. |
| Agreda, 247. | Ampurias (V. Castellón y San |
| Aguilar de Campóo, 241, 289. | Martín), 557, 650. |
| Aguilar de Campos, 289. | Amusco, 289, 241. |
| Ainsa, 232. | Aracena, 299, 304. |
| Alarcón, 295. | Arañías, 239. |
| Alarcos, 296. | Aralar, 446. |
| Albacete, 297. | Aranda de Duero, 293. |
| Alba de Tormes, 244, 330. | Arce, 235. |
| Albelda, 235. | Arconada, 241. |
| Alcalá de Chisvert, 283. | Arcos de la Frontera, 299. |
| Alcalá de los Gazules, 299. | Arenas, 294. |
| Alcalá de Henares, 295, 308, | Arévalo, 244, 294. |
| 314, 450. | Argecilla, 111. |
| Alcántara, 159, 249. | Arlanza, 246 |
| Alcañiz, 232, 285. | Armentia, 236. |
| Alicante, 283. | Aroche, 299. |
| Almazán, 247. | Arroyo, 242. |
| Almería, 300. | Artajona, 234, 285. |

- Arvás, 238.
 Astorga, 288, 316, 355.
 Astudillo, 289.
 Avila, 244, 294, 314, 317, 382.
 Avilés, 238, 286.
 Ayala, 286.
 Azpeitia, 286.
 Badajoz, 297, 316.
 Baeza, 298.
 Bagá, 463.
 Balaguer, 282.
 Balazote, 344, 346.
 Bamba, 242.
 Bañares, 236, 292.
 Bañeza (La), 289.
 Bañolas, 281.
 Baños de Cerrato, 195, 357.
 Barbastro, 284.
 Barcelona, 202, 229, 281, 316,
 330, 462, 466, 497, 536, 648.
 Bayona, 240.
 Becerril de Campos, 289.
 Béjar, 290.
 Belmonte, 295.
 Bellpuig, 282, 314.
 Bellpuig de las Avellanas, 230.
 Benavente, 243.
 Benicarló, 283.
 Berbegal, 232.
 Berlanga, 291, 294.
 Besalú, 228, 650.
 Betanzos, 287.
 Bielsa, 284.
 Bilbao, 286.
 Boltaña, 284.
 Bonilla, 294.
 Bribiesca, 177.
 Brihuega, 248, 295.
 Briones, 292.
 Brozas, 249.
 Burgos, 246, 292, 382, 446,
 479, etc.
 Burriana, 283.
 Cáceres, 297.
 Cádiz, 324, 459.
 Calahorra, 292, 316.
 Calatayud, 285, 633.
 Cambados, 287.
 Cambre, 239.
 Camprodón, 229.
 Canales de la Sierra, 236.
 Cañas, 292.
 Carbonero el Mayor, 294.
 Cardaña, 293.
 Cardona, 282.
 Carmona, 299.
 Carracedo, 241.
 Carrión de los Condes, 241,
 316.
 Casalarreína, 292.
 Casbas, 232.
 Cáseda, 285.
 Caserras, 229.
 Castañeda, 236.
 Castellón de Ampurias, 229.
 Castellón de la Plana, 283, 559.
 Castilseco, 235.
 Castro, 232.
 Castro-Urdiales, 291.
 Cazlona, 559.
 Ceheguín, 561.
 Celanova, 203.
 Celorio, 238.
 Cerezo, 236.
 Cervatos, 236.
 Cervera, 136, 229, 282, 324,
 382.
 Cifuentes, 248.
 Ciudad-Real, 248, 296.
 Ciudad-Rodrigo, 244, 290,
 Ciudadela (Menorca), 282.
 Coca, 294.
 Cochicillos, 237.
 Cogollado, 295.
 Comillas, 331.
 Corbera, 229.
 Córdoba, 249, 298, 302, 371,
 459.
 Coria, 297.
 Corias, 237.
 Cornellana, 238.
 Corullón, 240.

- Coruña, 239, 287.
 Covadonga, 330.
 Covarrubias, 293.
 Cuéllar, 245, 246, 294.
 Cuenca, 248, 294.
 Cuenca de Campos, 289.
 Cuzcurrita, 236.
 Chinchilla, 297.
 Daimiel, 296.
 Daroca, 232.
 Deva, 286.
 Dueñas, 241.
 Egea, 285.
 Elche, 346.
 Escalada, 201.
 Escorial, 321, 594, 599.
 Espeja, 293.
 Estany, 229.
 Estella, 233, 285, 427, 472.
 Estibariz, 236.
 Fitero, 234.
 Fonelas (Granada), 112.
 Fraga, 232, 233.
 Frómista, 241.
 Frontanyá, 229.
 Fuencaliente, 522.
 Fuentidueña, 245.
 Gazolaz, 233.
 Gerona, 177, 228, 281, 599, etc.
 Gerri, 229.
 Gómez-Román, 244.
 Gradefes, 241.
 Granada, 300, 306, 308, 319,
 321, 324.
 Granja (La), 325, 327.
 Granollers, 282.
 Guadalajara, 295, 308.
 Guadix, 327.
 Guarrazar, 467, 578.
 Guernica, 286.
 Guetaria, 286.
 Guevara, 277.
 Guisando, 339.
 Haro, 292.
 Herramélluri, 569.
 Hirache, 234, 285.
 Huelva, 308.
 Huesca, 232, 284, 316, 444.
 Husillos, 159, 241.
 Ibeas, 247.
 Ibieca, 232.
 Ibros, 115.
 Iglesias del Cid, 557.
 Illescas, 296.
 Iranzu, 234.
 Jaca, 232, 284, 475.
 Jaén, 298, 321.
 Jerez de la Frontera, 299.
 Jerez de los Caballeros, 297.
 Laguardia, 286.
 Laje, 287.
 Laredo, 291.
 La Losa, 294.
 Las Palmas, 300.
 Lebeña, 201.
 Lebrija, 299.
 Ledesma, 244.
 Lena, 199.
 León, 241, 266, 272, 288, 316,
 317, 332, etc.
 Lequeitio, 286.
 Lérida, 229, 280, 282, 327.
 Leyre, 233, 279.
 Linio, 199, 358.
 Liria, 249.
 Loarre, 231.
 Logroño, 236, 291, 314.
 Lorca, 297, 325.
 Los Arcos, 234, 285.
 Lugo, 239, 287, 371.
 Luzaga, 558.
 Llanás, 229.
 Llanes, 286.
 Llerena, 297.
 Lloraza, 238.
 Madrid, 295, 321, 324, 327,
 330, etc.
 Madrigal, 244.
 Málaga, 299, 319.
 Mallorca, 116, 282, 652.
 Manresa, 229, 282.
 Marchena, 299.

- Martos, 177.
 Mayorga, 242.
 Mazote (S. Cebrián de), 201.
 Medinaceli, 247, 294.
 Medina del Campo, 289.
 Medina Sidonia, 299.
 Menorca, 111, 116, 282.
 Mérida, 159, 297, 580.
 Miraflores, 292, 293.
 Miranda de Ebro, 246, 293.
 Moarbes, 241.
 Moguer, 299.
 Molina de Aragón, 248.
 Mombeltrán, 294.
 Mondéjar, 295.
 Moñdragón, 286.
 Mondoñedo, 239, 287.
 Monforte de Lemos, 287.
 Montealegre, 346.
 Montblanch, 282.
 Montes (S. Pedro de), 240.
 Montiel, 296.
 Motril, 300.
 Moraima, 287.
 Morella, 283.
 Morón, 299.
 Mués, 314.
 Murcia, 297, 314, 316, 327, etc.
 Muruzábal, 234.
 Nájera, 292, 315.
 Naranco, 199, 358.
 Narzana, 238.
 Nava, 238.
 Navas de Riofrío, 245.
 Noya, 112, 287.
 Obanos, 285.
 Ocaña, 296.
 Ochánduri, 235.
 Ojedo, 236.
 Olite, 233, 277, 285.
 Oliva, 234.
 Olmedo, 242.
 Oña, 246, 293, 586.
 Oñate, 286, 314.
 Orense, 239, 287.
 Orihuela, 265, 283.
 Oseiro, 239.
 Osma (Burgo de), 247, 294.
 Osuna, 299, 570.
 Oviedo, 238, 286, 382, 446, 463, 465, etc.
 Palencia, 241, 289, 459.
 Palma (Mallorca), 282, 459.
 Palos, 299.
 Pámanes, 291.
 Pamplona, 233, 285, 316, 327.
 Paredes de Nava, 289.
 Paular, 295.
 Pedret, 378.
 Peñafiel, 289.
 Peñalba, 201.
 Pertusa, 232.
 Picosagro, 201.
 Piedra, 232, 285.
 Piñeira, 239.
 Plasencia, 263, 297, 316, 584.
 Poblet, 230, 280, 282.
 Ponferrada, 277.
 Pontevedra, 287.
 Porqueras, 229.
 Portell, 326.
 Portugaleta, 286.
 Priesca, 199.
 Puebla de Guadalupe, 297.
 Puentelarreina, 233, 285.
 Puerto de Sta. María, 299.
 Rábida, 299.
 Requena, 283.
 Reus, 282.
 Rioseco, 242, 289, 317, 321.
 Ripoll, 215, 228, 359.
 Rivadavia, 240.
 Romañá de la Selva, 112.
 Roda, 231, 452.
 Ronda, 299.
 Rueda, 232, 285, 567.
 Sabugo, 238.
 Sacramenia, 245.
 Sádaba, 159, 285.
 Sagunto, 249, 283.
 Sahagún, 240.

- Salamanca, 243, 289, 316.
 San Andrés del Arroyo, 241.
 San Benito de Bages, 229, 230.
 Sandoval, 240.
 San Cucufate del Vallés, 230, 282, 463.
 San Esteban de Gormaz, 247.
 San Feliú de Guixols, 230.
 Sangüesa, 234, 285.
 San Juan de las Abadesas, 229, 281.
 San Juan de las Fonts, 228.
 San Juan de Ortega, 246.
 San Juan de la Peña, 201, 231.
 San Juan del Priorio, 238.
 Sanlúcar de Barrameda, 299.
 San Martín de Ampurias, 281.
 San Martín de Sarroca, 229.
 San Mateo, 249, 283.
 San Miguel de Fluviá, 228.
 San Millán de Suso, 195.
 San Millán de Yuso, 292.
 San Pedro de Arlanza, 246, 463.
 San Pedro Manrique, 247.
 San Pedro de la Nave, 201.
 San Pedro de Tarrasa, 201, 229, 378.
 San Román de la Hornija, 195.
 Santa Coloma de Queralt, 282.
 Santa Cruz de la Serós, 231.
 Santa Cruz de la Zarza, 241.
 Santa Eugenia de Berga, 229.
 Santa María de Huerta, 243.
 Santa María de Nieva, 294.
 Santander, 237, 291.
 Santany, 567.
 Santas Creus, 229, 382.
 Santa Pau, 446.
 Santiago, 239, 287, 324, 327, 360, 382.
 Santillana, 236.
 Santo Domingo de la Calzada, 235, 292, 321, 327, 447, 584.
 Santo Domingo de Silos, 246, 440.
 Santoña, 236.
 Santoyo, 241.
 San Vicente de la Barquera, 236.
 Segorbe, 283.
 Segovia, 159, 245, 294, 309.
 Sepúlveda, 245.
 Sevilla, 249, 299, 305, 315, 317, 446, etc.
 Sigüenza, 232.
 Sigüenza, 248, 472.
 Sil, 239.
 Simancas, 289.
 Solares, 291.
 Solsona, 229, 282.
 Sopeira, 231.
 Soria, 247, 293.
 Tabernas (San Pedro de), 231.
 Talamanca, 249.
 Talavera de la Reina, 296, 578.
 Támara, 241, 289.
 Tamarite de Litera, 231, 284.
 Tarragona, 116, 159, 229, 282, 446, 569, etc.
 Tarrasa, 282.
 Tarazona, 232, 285.
 Tauste, 285.
 Tendilla, 295.
 Teruel, 285, 459.
 Tirgo, 236.
 Tobed, 422.
 Toledo, 248, 295, 304, 308, 316, 319, 378, 446, 458, 463, etc.
 Tordesillas, 289.
 Toro, 243, 244, 289.
 Torrelobatón, 289.
 Torrelaguna, 295.
 Torremormojón, 241.
 Tortosa, 282, 316.
 Tricio, 567.
 Trujillo, 297.
 Tudela, 233, 285.
 Turégano, 245.
 Tuy, 239, 287.
 Ubeda, 298.
 Ujo, 238.

- Ujué, 285.
 Uncastillo, 232, 359, 567.
 Urgel, 229.
 Urmella (ú Orema), 231.
 Utiel, 283.
 Utrera, 299.
 Valdebarcelona, 238.
 Valdediós, 199.
 Valencia, 249, 314, 324.
 Valencia de D Juan, 240.
 Valencia de Alcántara, 249,
 297.
 Valtierra, 569.
 Valladolid, 242, 289, 316, 317,
 321, 459, etc.
 Valvanera, 292.
 Vallbona de las Monjas, 229.
 Varea, 567.
 Veruela, 232, 285. ✧
 Vich, 229, 274, 282, 327, 458.
- Vilabertrán, 228.
 Villacastín, 294.
 Villaescusa de Haro, 295.
 Villafranca de Vierzo, 240, 289.
 Villajuán, 239.
 Villalcázar de Sirga, 241.
 Villalón, 242.
 Villamayor, 238.
 Villamuriel, 241.
 Villanueva (S. Pedro de), 238.
 Villarreal, 283.
 Villaseca, 236.
 Villaviciosa, 238.
 Vitoria, 286.
 Yecla, 287, 297.
 Zafra, 297.
 Zamora, 243, 289.
 Zaragoza, 284, 305, 316, 327,
 422, 446, 582.



APÉNDICE IV

ÍNDICE ALFABÉTICO DE TERMINOS Y ASUNTOS.

El presente *Índice* es un verdadero *Diccionario de términos* de Arqueología, cuya interpretación se hallará en el texto, y á la vez un breve resumen de los asuntos expuestos en la obra. Los números denotan las páginas.

-
- | | |
|----------------------------|---|
| Ábaco, 56. | Albalá, 546, 604. |
| Abadías (v. Monasterios). | Alcázar (v. Palacios). |
| Abreviaturas, 520, 550. | Alegorías, 397. 403. |
| Abside, 50, 208. | Alemana (escuela, pint.), 394. |
| Academias, 8. | Alemana (letra), 543. |
| Acanto, 93. | Alero, 66. |
| Acantonado, 681. | Aleta, 70. |
| Acerra, 469. | Alfabetiformes, 521, 522, 530. |
| Acetre, 450. | Alfabetos, 518, 521. |
| Acrópolis, 147. | Alfarge, 66, 95. |
| Acrotera, 71. | Alféizar, 67. |
| Acueductos, 159. | Alfombras, 480. |
| Adornos, 88 y sig. | Alicatado, 95. |
| Adosadas (figuras), 670. | Alizar, 95. |
| África antigua, 119, 120. | Almenas, 72. |
| Afrontadas (figuras), 670. | Almocárabes, 91. |
| Agallones, 91. | Almohadillado, 52. |
| Agoras, 150. | Altares, 438. |
| Agua bendita (v. Pilas). | Alzado, 48. |
| Aguja (arquít.), 71. | Americano (arte), 113, 117,
133, 347, 368, 531, 600. |
| Ajaraca, 91. | Amictus, 484, 488. |
| Ajarafe, 66. | Ámula, 460. |
| Ajedrezado, 91, 668. | Amuleto, 465. |
| Ajímez, 68. | Anabolábium, 488. |
| Alba, 483, 489. | |

- Áncora (símbol.), 399.
 Andalucía (arquitect.), 249, 297, 302.
 Andaluza (escuela, pint.), 364, 392.
 Andron, 173.
 Androsfinge, 132.
 Anepigrafas. 621.
 Anfipróstilo, 51, 150.
 Anforas, 459.
 Angulo, óptico, 81.
 Angeles (iconolog.), 431.
 Anillo del Pescador, 617.
 Anillos, 473, 613.
 Anta, 51, 56.
 Antema, 68.
 Antepecho, 70, 269.
 Antigüedades de Yecla, 346.
 Antependium, 440, 500.
 Anunciación (icon.), 422.
 Anverso, 620.
 Año, 506.
 Aparejo, 52.
 Apógrafo, 603.
 Apóstoles (iconolog.), 434.
 Aquerópita, 430.
 Arabesco, 91.
 Árabigas (monedas), 645.
 Árabigos (estilos y artes), 301, y sig., 461, 487.
 Aragón (arquitect.) 201, 230, 284.
 Aragonesas (monedas), 651.
 Arañas, 472.
 Arbotante, 61.
 Arcadas, 61.
 Arco: sus formas, 59.
 Arco: su teoría, 57.
 Arcosolium, 166, 438.
 Arcos triunfales, 157.
 Archivo, 611.
 Archivolta, 67, 259.
 Area, 619.
 Arimez, 69.
 Armadura 66.
 Armíños, 664.
 Arqueología, 1.
 Id.: su división, etc., 3, y sig.
 Arquería, 61.
 Arquetas, 465.
 Arquitectura, 3, 39, 98, 107.
 Id.: sus géneros, 41.
 Arquitos románicos, 212.
 Arquitrabe, 57.
 Arte, 17, 18.
 Id. bizantino, románico, etc. (Véanse estos nombres).
 Artes, 4, 18, 34.
 Artesano y artista, 17.
 Artesón y artesonado, 92, 95.
 Arrabaa, 92.
 As, 625, 626.
 Asia antigua, 119.
 Asirio (arte), 131, 343, 368, 526.
 Aspergilo, 638.
 Asturias (arquít.), 198, 237, 286.
 Astrágalo, 56.
 Asunción (iconolog.), 422.
 Atico, 71.
 Aticurga, 125.
 Atlante, 55, 93.
 Atril, 452.
 Atrio, 49.
 Audientes (catecúmenos), 173.
 Aureo, 627, 641.
 Aureo número, 508.
 Auréola, 409.
 Autógrafo, 603.
 Azoradas (figuras), 670.
 Azur, 664, 665.
 Babel (Torre de), 133.
 Babilónico (arte), 129, 133, 526.
 Báculo, 479.
 Balaustrada, 70.
 Baldaquino, 72, 439, 443, 500.
 Báltheus, 483.
 Banda, 89, 666.
 Banda lombarda, 56.
 Banderas, 473, 679.

- Baptisterios, 168, 175, 197, 202.
 Baquetilla y baquetón, 89, 91.
 Barbacana, 70.
 Barra, 666.
 Barro saguntino, 461.
 Barroco, 322, 446.
 Basa, 53, 54.
 Basamento, 54, 257.
 Basílica romana, 156.
 Basílica cristiana, 170, 332, 439.
 Basílicas célebres, 174.
 Bastarda (letra), 546, 548, 598.
 Bastón (heráld.), 668.
 Batiante, 67.
 Bautismo (V. Pilas bautism.)
 Bellas Artes, 19, 35.
 Belleza, 19, 20 y sig.
 Belleza arquitectónica, 39.
 » artística, 21.
 » escultórica, 76.
 » pictórica, 82.
 Bello ideal, 25.
 Bema, 172.
 Bendición: sus formas, 412.
 Bestiarios, 212, 225, 408.
 Bezantes, 91, 669.
 Bibliología, 4, 588.
 Bibliotecas, 591.
 Bibliotecomía, 594.
 Bicha, 94, 344.
 Bilingüe, 621.
 Billetes, 92, 669.
 Bizantinas (monedas), 641.
 Bizantino (estilo), 182, 202, 243,
 333, 356, 373.
 Blancas (monedas), 648.
 Blasón, 657.
 Elasonar, 679.
 Bocel, 89.
 Boceto, 78.
 Boloñesa (escuela), 389.
 Bordados, 485, 487.
 Bordura, 666.
 Botafumeiro, 469.
 Botarel, 56.
 Botarete, 56, 61.
 Bóveda (formas y teoría), 62,
 64, 261.
 Braquigrafía, 520.
 Breves, 609.
 Brisadas, brisar, 672.
 Brocado, 485.
 Brocatel, 486.
 Bucráneo, 94.
 Buen Pastor, 356, 405.
 Buharda, 68.
 Bula, 609, 612, 617.
 Burel, 668.
 Busto, 75.
 Bustrofedona, 533.
 Cabeza (heráld.), 666.
 Cábreo, 611.
 Cabria (heráld.) 666.
 Cadenas (arquitect.), 53.
 Caireles, 92.
 Cálamus, 460.
 Caldeo (arte), 129, 343, 368.
 Calendas, 506.
 Cálices, 453.
 Cáliga, 484, 498.
 Calología, 20.
 Callicula, 485.
 Calzadas romanas, 159.
 Camafeo, 78.
 Camisia, 489.
 Campagus, 484.
 Campanas, 475.
 Campanarios (V. Torres)
 Campaña (heráld.), 667.
 Campo, 619, 666.
 Cancillerías, 610.
 Candeleros, candelabros, 470.
 Canecillos, 70, 93.
 Canon escultórico, 75.
 Cánones cronológicos, 512.
 Canopo, 368.
 Cantón (heráld.), 661, 668.
 Capa pluvial, 494.
 Capelo, 675.
 Capital (letra), 535.
 Capitel: sus formas, 53, 56, 127.
 Capitel bizantino, románico,

- egipcio, etc. (V. estas voces)
- Cardina 270.
- Cariátide, 55, 93, 148.
- Carlovingia (letra), 539, 542.
- Carlovingias, (monedas), 648.
- Carlovingio (estilo), 197.
- Carmen (iconolog.), 423.
- Carpanel (V. Arco).
- Cartas diplomáticas, 603, 604.
- Cartela, 69, 526.
- Cartucho. 525.
- Cartulario, 611.
- Carrillón, 476, 478.
- Casetón, 92.
- Castellana (escuela, pint.), 390.
- Castellanas (monedas), 653.
- Castilla (arquitect.), 201, 236, 244 y sig., 290.
- Castillos, 70, 216, 276.
- Castros, 116.
- Casulla, 492.
- Catacumbas, 162 y sig., 355, 372, 397 y sig.
- Catalanas (monedas), 648.
- Cataluña (arquitect.), 201, 227, 280.
- Catedrales, 44, 213, 221, 272.
- Cátedras episcopales, 451.
- Caveto, 89.
- Ceca, 620.
- Cela, 50, 150.
- Cementerios, 176, 216, 275. (V. Catacumbas, sepulcros)
- Cendal, 486.
- Cenotafio, 72.
- Centauro, 408.
- Cerámica, 4, 461.
- Cerrajería, 478.
- Cetros, 473.
- Ciborium (V. Baldaquino).
- Ciborio, 456.
- Ciclópeo, 53, 115, 144.
- Cielos, 507.
- Ciervo (símbolo), 401.
- Cilindros sigilares, 343, 612.
- Cimacio, 90.
- Cimafronte, 49.
- Cimborio, 64.
- Cimbra, 62, 183.
- Cimera, 677.
- Cingulum, 480, 484.
- Cipo, 72, 560.
- Claf, 368.
- Clámide, 484.
- Claro-oscuro, 80, 82.
- Clásico (arte), 144, 317, 230, 232.
- Claustros, 50, 215, 273, 315.
- Clave, 58.
- Clavus, 484.
- Códices, 553, 588, 590, 596, 598.
- Códices americanos, 591, 600.
- Colmo (heráld.), 668.
- Colóbbium, 416, 482.
- Colorido, 80, 82, 84.
- Columba eucarística, 457.
- Columbario, 158.
- Columna y sus formas, 54, 55.
- Collarino, 56.
- Cómico (1), 27.
- Competentes (catecúm.), 173.
- Composición, 80, 87.
- Compuesto (orden), 155.
- Cómputo (V. Cronología).
- Comunicantes (fieles), 173.
- Comunión eucarística, 447, 454.
- Concepción de María, 423.
- Condecoraciones, 678.
- Confesonarios, 452.
- Confessio, 440.
- Conopeo, 500.
- Conopio, 60.
- Conservación de objetos, 96.
- Consistentes (penit.), 173.
- Construcción, 37, 40.
- Contornadas (figuras), 670.
- Contrafuertes, 56.
- Contramarca, 620.
- Contrasello, 612.
- Conventos, 273 (V. Monasterios).
- Copón, 457.

- Copto (arte), 180, 524.
 Corágico (monumento), 149, 150.
 Cordero (símbolo), 401.
 Cordón, 70, 619.
 Corintio (orden), 149, 155, 172, 213, 214.
 Coro, 271, 316, 452.
 Cornisa, 54, 57.
 Cornisa egipcia, 126.
 Cornucopia, 92, 93, 480.
 Cornisamento, 57.
 Corona (moldura), 89.
 Corona: sus formas, 676.
 Coronamiento, 50.
 Coronas luminosas, 471.
 Coronas votivas, 467.
 Corporales, 499.
 Cortesana (letra), 546.
 Cortina (arquit.), 70.
 Cortinado (heráld.), 663.
 Cospel, 619.
 Cotiza, 668.
 Coturno 484.
 Crannoges, 111.
 Credenciales, 604.
 Credencias, 447.
 Crestería, 72.
 Cripta, 50, 166.
 Criptografía, 520.
 Crismeras, 459.
 Crismón, 605 (V. Monograma).
 Criterio estético, 24.
 Cromática, 37.
 Cromlech, 112, 114.
 Cronología, 503.
 Cronicones falsos, 430.
 Crucería, 63, 65.
 Crucero, 50.
 Crucifijo, 413.
 Crujía, 50.
 Cruz (símbolo): sus formas, 405.
 Cruz: su título, 415.
 Cruz de Caravaca, 464.
 Cruz heráldica, 666.
 Cruces varias, 461 y sig.
 Cruces monumentales, 276.
 Cruces votivas, 467.
 Cuadros de género, 395.
 Cuadros al óleo, al temple, etc., 85. (V. Pintura).
 Cuadrifolio, 92.
 Cuarto franco, 667.
 Cuartelado, 662.
 Cubiculum, 166.
 Cucullus, 484.
 Cucharilla, 460.
 Culto á María y Santos, 416, 432.
 Cuneiforme (escritura), 526.
 Cúpula y cupulino, 62, 64.
 Custodias, 458.
 Chapitel, 66, 71.
 Cheubrón, 666.
 Chino (arte), 138, 347, 529.
 Churrigüesco (V. Barroco).
 Chitón, 482.
 Dactilología, dactiloteca, 4, 5.
 Dalmática, 484, 491.
 Damasco, 486.
 Damasquinado, 78.
 Damasianas (inscrip.), 571, 576.
 Deambulatorio, 50.
 Decoración (V. Pintura, Ornato).
 Dedálica, 37.
 Delfín (símbolo), 399.
 Demótico, 523.
 Denario, 626.
 Dentellón y denticulo, 91.
 Devaganari, 530.
 Día, 504.
 Diaconium, 172.
 Diaprado, 380.
 Dibujo, 80, 82.
 Dinar, 646.
 Dintel, 67.
 Diplomas, 603.
 Diplomática, 4, 603.
 Díptero, 51.
 Dípticos, 441, 590.
 Disco de Teodosio, 193.

- Divisa, 657, 668, 678.
 Doble (momias), 339.
 Dolorosa (iconolog.), 422, 423.
 Dolmen, 111, 114.
 Domo, 64.
 Dórico (orden), 146, 154.
 Dosel, 480.
 Doselete, 69.
 Dovela, 58.
 Dracma, 624, 630, 632.
 Dragón (símbolo), 408.
 Dupondio, 627.
 Eboraria, 4. (V. Marfil).
 Ecléticos, 332, 395.
 Edificios: su construcción,
 conservación. (V. estas voces).
 Egipcia (escritura), 523.
 Egipcio (arte), 122, 339, 366.
 Egipto, 119.
 Ejecutoria, 604.
 Electron, 619.
 Embolístico, 505.
 Embrizado, 663.
 Embutido, 78.
 Emplecton, 52.
 Empresa, 657.
 Encarnación (heráld.), 670.
 Encolpium, 464.
 Encuadernación, 474.
 Encuentro (heráld.), 670.
 Engolado, 670.
 Enjutas, 62.
 Ensambladura, 42.
 Entablamento, 57.
 Entame, 79.
 Entrefino, 485.
 Entretelaje, 100.
 Entrepaño, 67.
 Epacta, 509.
 Epigrafía, 4, 555 y sig.
 Epigrafía ibérica, romana,
 etc. (V. estas voces).
 Era Cristiana, 511, 607.
 Era Hispana, 510, 580, 586,
 607.
 Eras, 509.
 Escaques, 667, 668.
 Escarpado (muro), 53.
 Escitalo, 521.
 Escocia, 89.
 Escolástica (letra), 544.
 Escritura: sus géneros, 517.
 Escudo y sus clases, 657, 659.
 Escudos de España, 683.
 Escudos episcopales, 682.
 Escuela (artes), 31.
 Escuelas de Escultura, 363.
 Escuelas de Pintura, 382.
 Escultura, 3, 74, 336 y sig.
 Escusón, 667.
 Esfinge, 94, 126.
 Esfragística (V. Sigilografía).
 Esgrafito, 537.
 Esmalte, 86.
 Esmaltes (heráld.), 663.
 Espadaña (torre), fig. 173.
 Espiritualismo en el arte, 30.
 Espolín, 486.
 Estaciones prehistóricas, 111.
 Estalo, 452.
 Estampado, 77.
 Estandartes, 473.
 Estáter, 624.
 Estatua: sus formas, 74, 75.
 Estatuaría, 74, 76
 Estela, 72.
 Estereobato, 54.
 Estética, 20.
 Estilo (punzón), 517.
 Estilobato, 54.
 Estilos, 31, 32, 108.
 Estilos bizantino, románico,
 etc. (V. estas palabras).
 Estipite, 56.
 Estola, 484, 491.
 Estofa, 485.
 Estofado, 79, 364, 379.
 Estribo, 56.
 Estrigiles, 177.
 Etrusco (arte), 152, 353, 370.
 Eucaristía, 401, 405, 434, 454.

- Euritmia, 40, 88.
 Evangelistas (iconolog.), 435.
 Exástilo, 51.
 Excavaciones, 103.
 Exedra, 156.
 Exergo, 619.
 Exomis, 483.
 Explayada (figura), 670.
 Extradós, 62.
 Extremadura (arquit.), 249, 296.
 Exvoto, 468.
 Fabricado, 681.
 Fachada ó frontis, 49.
 Facistol, 453.
 Faja, 89, 666.
 Fanon, 491, 497.
 Fastos Consulares, 510.
 Fe de los cristianos, 453, 576
 (V. Iconolog., Simbolog.).
 Feltús, 646.
 Fenicia (escrit.), 531.
 Fenicias (moned.), 631.
 Fenicio (arte), 135, 345.
 Fénix (ave, símbol.), 401.
 Figuras heráldicas, 665, 669.
 Filacteria, 410.
 Filete, 89.
 Filigrana, 78.
 Fiola, 400, 464.
 Fitaria, 92.
 Flamenca (escuela), 384, 394.
 Flamígero (estilo), 256.
 Flan, 619.
 Flaón, 612.
 Flecha, 71.
 Flentes, 173.
 Flor de cuño, 621.
 Flor de lis, 93, 673.
 Floreros, 480.
 Florentino (estilo), 313, 363, 382, 387.
 Follaje, 93.
 Francesa (escuela), 394.
 Francesa (letra), 542.
 Fretes, 669.
 Friso, 57.
 Fronda, 93, 270.
 Frontales, 440, 500.
 Frontón y sus clases, 57.
 Fusos, 669.
 Fuste, 53.
 Galería, 50.
 Galería cubierta, 112.
 Galicia (arquit.), 201, 238, 286.
 Gárgola, 93, 269.
 Gemelas, 668.
 Girola, 50.
 Girón, 662, 667.
 Glifo, 89.
 Glíptica, 37, 353, 613.
 Gliptología, Gliptoteca, 4, 5.
 Gloria (atributo), 410.
 Gola, 90.
 Goterón, 89.
 Gótico (V. Ojival).
 Gótica (escrit. y epigr.), 543, 583, (V. Visigoda).
 Grabado, 79, 380.
 Gráfica, 619.
 Granadino (estilo), 306.
 Graphium, 517.
 Greca, 90.
 Greco-romano (V. Renacimiento).
 Gremios, 253.
 Griego (arte), 144, 150, 349, 369.
 Griega (escrit.), 533, 556.
 Griegas (monedas), 624.
 Grifo, 94.
 Grito de guerra, 685.
 Grumo, 92, 270.
 Grupo (escultura), 75.
 Grutas vaticanas, 169.
 Grutesco, 94, 371.
 Guadamecí, 486.
 Guantes, 498.
 Guarrazar (Tesoro de), 467.
 Gules, 663.
 Gusto estético, 24.
 Gynnaeceum, 173.

- Hama**, 460.
Hastial, 49.
Hebreo (arte), 135.
Hégira, 511.
Hemidolmen, 112.
Heráldica, 4, 657 y sig.
Heraldos, 685.
Hermes, 75.
Herrajes, 478.
Heteo (arte), 119, 530.
Hidra, 408.
Hierática (escritura), 523, 531.
Hipetra (sala), 125, 150.
Hipogeos, 124, 137.
Hipóstila (sala), 125, 135.
Historia de la Arqueol., 6.
Hojas acornisadas, 269.
Hojas acuáticas, 93.
Holandesa (escuela), 394.
Homófono, 522.
Homophorion, 497.
Honorables (piezas), 665.
Hormigón, 53.
Hornacina, 70.
Ibérica (lengua é inscrip.),
 534, 557.
Ibéricas (monedas), 632.
Icnografía, 49.
Iconología, 4, 409 y sig.
Iconología mariana, 416, 419.
Iconostasio, 172, 439.
Ideal, 25.
Idealismo, 28.
Ideograma, 521.
Idus, 505.
Iglesias, 44, 169, 203, 214, 222,
 270, 272, (V. Catedrales,
 Basílicas).
Imafronte, 49.
Inagen, 396. (V. Iconología).
Imóscapo, 55.
Imperial (estilo), 329.
Imposta, 58, 70.
Impresionista, 395.
Incensarios, 468.
Incunables, 115, 597.
Indicción, 508.
Indio (arte), 136, 347, 530.
Indo-árabe (arte), 310.
Indumentaria, 4, 37, 481.
Indumentum, 484.
Infula, 495.
Inscripciones (V. Epigrafía).
Insignias, 472.
Instrumentos músicos, 476.
Intercolumnio, 67, 146.
Intradós, 62.
Isódomo, 52.
Itálica (letra), 546, 548.
Jambas, 67.
Jaquel, 663.
Japonés (arte), 347, 529.
Jefe (heráld.), 661, 666.
Jeroglífico, 518, 519, 526.
Jesucristo (iconología), 411.
Jetones, 620.
Jónico (orden), 147, 155.
José (San), 432.
Junquillo, 89.
Kalendas, 505.
Kiokenmodingo, 113.
Lacerías, 91.
Lacerna, 484.
Lacrimatorios, 400.
Lama, 486.
Lambel, 672.
Lambrequines, 678,
Lampás, 486.
Lámparas, 469.
Lápiz, 517.
Latín (escrit.), 535, 560.
Latinas (monedas), 625, 637.
Latino (estilo), 188. (V. Roma-
 no-cristiano y Románico).
Laurel (símbolo), 401.
Lenguas, 519.
León (arquít.), 201, 240, 287.
**Letra ibérica, visigoda, car-
 lovingia, etc.** (V. estas vo-
 ces y Escritura).
Letras ornamentadas, 596.
Levitonarium, 491.

- Leyendas, 614, 620.
 Leyes heráldicas, 673.
 Libatorios, 400.
 Libro, 589, 594.
 Libro de los muertos, 368, 594.
 Libros litúrgicos, 473, 600.
 Lichaven, 112.
 Lignum Crucis, 464.
 Líneas arquitectónicas, 42.
 Líneas pictóricas, 81, 83.
 Linterna, 64.
 Lipsanología, 4.
 Lipsanoteca, 5.
 Listel, 89.
 Lithostrotos, 95.
 Lituo, 638.
 Lóculi, 168.
 Lombarda (escuela pint.), 389.
 Lombarda (escrit.), 538.
 Lombardo (estilo), 189.
 Losanjes, 91, 661, 667.
 Lucas (S.) pintor, 420.
 Luis XIV, etc. (estilo), 324,
 325, 326.
 Lucernas, 470.
 Lumbreras, 68, 167.
 Luneto, 63, 66.
 Lychnus, 470.
 Machón, 56.
 Maclas, 669.
 Majestad (icon.) 415.
 Maltha, 614.
 Mallorquinas (moned.), 652.
 Mamel, 68.
 Mampostería, 52.
 Manera, 32.
 Manipulum, 484, 490.
 Mantelado, 663.
 Manteles, 499.
 Mapales, 116.
 Mápula, 484.
 Mar (símbol.), 400.
 María: su culto, 416.
 María: sus imágenes, 419, 423.
 Mármoles capitolinos, 512.
 Marquesina, 69.
 Martyrium, 440.
 Mascarón, 93.
 Mastaba, 123.
 Matacán, 217.
 Materia escriptoria, 515.
 Materialismo en el arte, 30.
 Matronæum, 173.
 Matronikion, 173.
 Mausoleos, 150.
 Mayas (V. Americano), 553.
 Mayólica, 461.
 Meandro, 90.
 Medalla, 618.
 Medo-persa (arte), 134, 345,
 368.
 Megalitos, 111.
 Membrana (V. Pergamino).
 Menhir, 112, 114.
 Ménsula, 69.
 Merced (la Virgen de la), 423.
 Merlón, 72.
 Mes, 505.
 Mesopotamia, 119.
 Metopa, 147.
 Miniaturas, 85, 378, 380.
 Miniaturista, 596.
 Mitra, 495.
 Mobiliario, 102, 437 y sig.
 Modelado, 77.
 Modernista (arte), 322, 395.
 Modillón, 70.
 Módulo, 72, 620.
 Molduras, 89.
 Momias, 367.
 Monacales (caracteres), 545,
 585.
 Monasterios, 203, 214, 223, 273.
 Monedas, 618. (V. Bizantinas,
 Latinas, Papales, etc.)
 Monograma de Cristo, 402.
 Monolito, 112.
 Monópilo y monóstilo, 51.
 Monumentos: conservación,
 descubrimiento. 96, 103.
 Morisco (estilo), 307.
 Mosaico, 86, 95.

- Mound-builder**, 113.
Mozárabes, 307, 542.
Muceta, 490.
Mudéjar (estilo), 306, 308.
Mueble (herál.), 666.
Muro, 51, 53.
Museos, 9.
Música, 4, 34, 551.
Musivaria, 4.
Mútulo, 70.
Nacientes (figs.), 670.
Nárthex, 171.
Natividad (V. Jesucristo, M.^a).
Naturalismo, 28, 29.
Naumaquia, 157.
Navarra (arquít.) 201, 233, 285.
Navarras (monedas), 652.
Nave (arquítec.) 50.
Nave (símbolo), 400.
Naveta, 115.
Neo-griego (estilo), 331.
Neolítica, 110.
Neuma, 553.
Nicho, 69.
Niel, 86.
Nimbo, 409.
Nonas, 505.
Notación musical, 551.
Números arábigos, 551.
Numismática, 4, 618 y sig.
Nurhagas, 116.
Obelisco, 72, 157.
Obolo, 624.
Obsidionales (monedas), 621.
Octóstilo, 51.
Oculo, 68.
Ojivas, 60, 251.
Ojival (estilo), 251 y sig., 278
y sig., 330, 333, 360, 379.
Olimpiadas, 509.
Olivo (símbolog.), 401.
Ológrafo, 604.
Omonoia, 621.
Opistógrafo, 591.
Opus isodomon, sectile, etc.,
52, 95.
Orarium, 491.
Orante (símbol.), 401.
Ordenes de Arquitectura, 31,
53, 146, 154.
Órdenes Militares, 225, 283,
407.
Órganos, 477.
Orientación, 212.
Orla, 667.
Ornamentadas (letras), 596.
Ornamentos sagrados, 481.
Ornato, 87.
Ostensorios, 458.
Ovos, 94.
Palacios, 131, 135, 216, 276,
294, 308, 331.
Palafitos, 111.
Paleografía, 4, 514 y sig.
Paleolítica, 110.
Palimpsesto, 516.
Palio, 480, 497.
Palla, 484.
Pallium, 484, 500.
Palma (símbolo), 400.
Palmetas, 93.
Palo (heráld.), 666.
Paloma (símbolo), 401.
Paloma eucarística, 456.
Pan (símbolo), 399.
Panoplia, 4.
Parábolas, 404.
Paramento, 48.
Papales (monedas), 642.
Papel, 516.
Papel moneda, 622.
Papelonado, 669.
Papiro, 515, 589, 591.
Parlantes (símbol.), 402, 620.
Parteluz, 68.
Partenón, 147.
Pasantes (figs.), 670.
Pasmadas (figs.), 670.
Pasión de J. C. (icon.), 413.
Pastor (V. Buen Pastor).
Patena, 456.
Pátera, 638.

- Pavimentos, 95, 269.
 Pavón (símbol.), 401.
 Pechina, 64.
 Pectoral, 464 (V. Cruz).
 Pedestal, 53, 54.
 Pedro y Pablo (Santos), 432.
 Peine litúrgico, 498.
 Pelásgico (arte), 115, 144.
 Pellofes, 655.
 Pendolista, 596.
 Pendón genealógico, 660.
 Pentagrama, 553.
 Pénula, 483.
 Pergamino, 516. ³
 Pérgula, 172.
 Períptero, 51, 150.
 Peristilo, 49.
 Perla (heráld.), 667.
 Persa (arte), 134, 345, 528.
 Perspectiva, 49, 81.
 Peulván, 112.
 Pez (símbolo), 398.
 Pharum, 471.
 Piedra de Roseta, 524.
 Pila (heráld.), 667. ⁴
 Pilas bautismales, 448.
 Pilas de agua bendita, 449.
 Pilastra, 55.
 Pilón, 125.
 Pinacoteca, 5, 147.
 Pináculo, 71.
 Pintura, 4, 80, 365 y sig.
 Id.: su conservación, 99.
 Pirámides de Egipto, 124.
 Piscinas, 450.
 Píxides, 456.
 Planeta, 492.
 Plano, 48.
 Plano modelo, 335.
 Plantabanda, 89.
 Plateresco (estilo), 314, 445.
 Plinto, 54, 89.
 Plumas, 517.
 Poderis, 483.
 Polifono, 522.
 Polípticos (V. Dípticos).
 Portadas, 67, 219, 265.
 Portapaz, 466.
 Pórticos, 49, 150, 158.
 Postas, 91.
 Prebizantino, 179.
 Preferículo, 316, nota.
 Prehistoria (V. Protohistoria).
 Privilegios (letra); 546, 604.
 Procesal (letra), 547.
 Profetas, 434.
 Pronaos, 150, 156.
 Prostrati (catecúm.), 173.
 Próstilo, 50, 150.
 Proto-historia, 109, 338, 521.
 Pseudisódomo, 52.
 Pugilares, 589.
 Púlpitos, 452.
 Purificador, 499.
 Púrpura, 486, 664.
 Quinario, 627.
 Quinquefolio, 92.
 Quirógrafo, 604.
 Rampante, 670.
 Raso, 486.
 Rayos de corazón, 98.
 Realismo en el arte, 28, 30.
 Redimícula, 496.
 Registros, 603, 611.
 Relicarios, 464.
 Relieve, 75.
 Remate, 71.
 Renacimiento (estilos), 311 y
 sig., 333, 362, 385 y sig.
 Repisa, 69.
 Repujado, 77.
 Reselladas (piezas), 621.
 Respondientes, 339.
 Retablos, 443.
 Reverso, 620.
 Rioja (arquitect.), 234.
 Risa eginética. 346.
 Rococó (estilo), 324, 446.
 Roeles, 669.
 Roleos, 92.
 Romana (epigraf., paleogr.)
 535, 359.

- Romana (escuela), 387.
 Románico (estilo), 186 y sig.,
 206, 217, 226, 333, 358, 373.
 Romano (arte), 153, 353, 370.
 Romano-cristiano (arte y epi-
 grafía), 162, 332, 355, 570,
 371.
 Romano-hisp. (epigrafía), 566.
 Roquete, 490.
 Rosario (la Virgen), 423.
 Rosetón, 68.
 Rotonda, 50.
 Ruso (arte), 185.
 Rustros, 669.
 Sable, 665.
 Sacramentario, 601.
 Sacristías, 172, 447.
 Saetera, 68.
 Sagrarios, 447, 500.
 Saledizo, 69.
 Sandalia, 484, 498.
 Sánscrito, 530.
 Santos (iconolog.), 432.
 Sasánida (arte), 179, 356.
 Sarcófago, 72. (V. Sepulcros).
 Sátiro, 408.
 Scrinium, 591, 611.
 Scriptorium, 596.
 Seda, 487.
 Sello, 612.
 Semana, 504.
 Semis, 625, 634.
 Senatorium, 173.
 Senos, 69, 70.
 Sembrado (heráld.), 681.
 Sepulcros paganos, 123, 130,
 150, 152, 158, 159.
 Sepulcros cristianos, 176, 216,
 275, 314, 317, 355. (V. Epi-
 grafía).
 Severo (estilo), 321.
 Sevillana (escuela pint.), 392.
 Sextercio, 627.
 Sigilografía, 4, 612.
 Sigla, 520.
 Signatura, 608.
 Signo (V. Símbolo).
 Signo rodado, 608.
 Signos ortográficos, 549.
 Silábica, 519.
 Sflex tallados, 110, 114.
 Silueta, 85.
 Sillares, 52.
 Sillas (V. Cátedras).
 Sillas de coro, 172, 292, 316,
 452.
 Simbolismo, 28, 32, 397.
 Simbología, 4, 396 y sig.
 Simetría, 40, 88.
 Símpulo, 638.
 Sinople, 663.
 Sirio (arte), 180.
 Sobrepelliz, 490.
 Softo, 70.
 Sólido ó sueldo, 641.
 Soportado, 56.
 Soporte, 51, 53.
 Soportes (heráld.), 679.
 Státer, 624.
 Sublime, 27.
 Suevas (monedas), 645.
 Sumóscapo, 55.
 Suntuarias (artes), 19, 36, 436.
 Tafetán, 486.
 Tablitas escriptorias, 589, 594.
 Talayot, 116.
 Talón, 90.
 Tallado, 77.
 Talleres paleolíticos, 111.
 Tambor, 64.
 Tapial, 53.
 Tapices, 478.
 Taquigrafía, 520.
 Taracea, 78.
 Techumbre, 66.
 Tejaroz, 66.
 Tejidos, 485.
 Templarios, 225.
 Templete, 72.
 Templo, 44. (V. Iglesias).
 Tenantes, 679.
 Teocallis, 141.

- Tercias (heráld.), 568.**
Terciopelo, 486.
Terramares, 111.
Tésera, 620.
Tesoro de Guarrazar, 467.
Testero, 49.
Tetrástilo, 51.
Tiara, 497, 675.
Tímpano, 57, 67.
Tintas, 517.
Tiraz, 487.
Tisú, 486.
Toga, 483.
Toréntica, 37.
Tormentaria, 4.
Torneos, 658.
Toro, 89.
Torso, 75.
Torres, 203, 215, 222, 273,
 314 (V. Castillos).
Toscana (escuela), 387.
Toscano (orden), 152.
Triangles, 668.
Transepto, 50, 156, 172.
Trasdós, 62.
Trechor, 668.
Tribuna, 70.
Triglifo, 147.
Triente, 625, 634, 641, 644.
Trifolio, 92.
Triforio, 70.
Trilito, 112.
Trinidad Sma. (icon.), 410.
Tripticos (V. Dípticos).
Troglodita, 111.
Troquel, 78, 612.
Trompa, 64.
Tronera, 68.
Tánica, 482, 489.
Tunicella, 492.
Turrís (mobil.), 457.
Utilano (alfabeto), 539.
Umbela (arquít.), 69.
Umbela (mobil.), 480.
Uncial (letra), 533, 536.
Ungüentario, 400.
Unidad y variedad, 22.
Urna cineraria, 159.
Urna-osario, 216.
Valencia (arquít.), 249, 282.
Valenciana (escuela), 393.
Valencianas (monedas), 652.
Vano, 51, 66.
Vara (símbolo), 404.
Varita (heráld.), 668.
Vascongadas Prov. (arquít.),
 235, 285.
Vasos sagrados, 453.
Vajilla (V. Cerámica, Anfora).
Vasos Apolínares, 159.
Vaticano (S. Pedro), 317.
Vellón, 619.
Venecia (escuela) 388.
Venera, 94.
Ventana: sus formas, 67, 68.
Vera Cruz, 464.
Verdugada, 53
Verismo, 30.
Veros y verados, 664.
Vestíbulo, 50.
Victoriato, 627.
Vidrieras de colores, 381.
Vitraria, 4.
Vinajeras, 460.
Viriles, 458.
Visigoda (letra), 539.
Visigoda (epigraffa), 577.
Visigodas (monedas), 644.
Visigodo (arte), 193, 357.
Vitela, 516.
Volumen, 589, 620.
Voluta, 92.
Votivas (monedas), 629.
Votivos (objetos), 466.
Xilógrafo, 79, 381.
Yelmo, 677.
Zapata, 69.
Zócalo, 54.
Zodaria, 92.
Ziszás, 91.
Ziggurrat, 130.

APÉNDICE V

CATÁLOGO DE AUTORES

CUYAS OBRAS SE HAN ESTUDIADO PARA LA FORMACIÓN
[DE LA PRESENTE]

Los números indican las páginas, en donde se cita por primera vez todo el título de una obra.

- | | |
|---|-----------------------------|
| Adeline, 13. | Bernardo (San), 224. |
| Agustín (San), 20, 22. | Berthier, 356. |
| Alverá, 554. | Béthencourt, 686. |
| Alonso, 235, 553. | Blanc, 73. |
| • Amador de los Ríos (D. José),
204, 395, 466, 480. | Blanchet y Villenoisy, 103. |
| • Amador de los Ríos (D. Rodrigo),
466, 305, 250, 480. | Boecio, 552. |
| Ancessi, 136. | Bona, 480. |
| Armellini, 7, 177, 417. | Borgia, 412. |
| Arteaga, 33. | Borgnana, 587. |
| • Assas, 205, 435, 480. | Borrell, 73. |
| Azpiazu, 511. | Bosio, 415. |
| Babelón, 626. | Bourassé, 13. |
| Barba y Flores, 458. | Bretón, 143. |
| Barruso, 585. | Brugsch, 525. |
| Barthélemy, 500. | Brunengo, 132. |
| Batissier, 180. | Brunet y Bellet, 119. |
| Benedicto XIV, 500. | Brutails, 496. |
| Berenguer, 310. | Burgos, 686. |
| Berger, 554. | • Cabello y Aso, 47. |
| Berlanga, 556. | Cabrol, 13. |
| | Cajal, 95. |
| | Calatayud, X. |

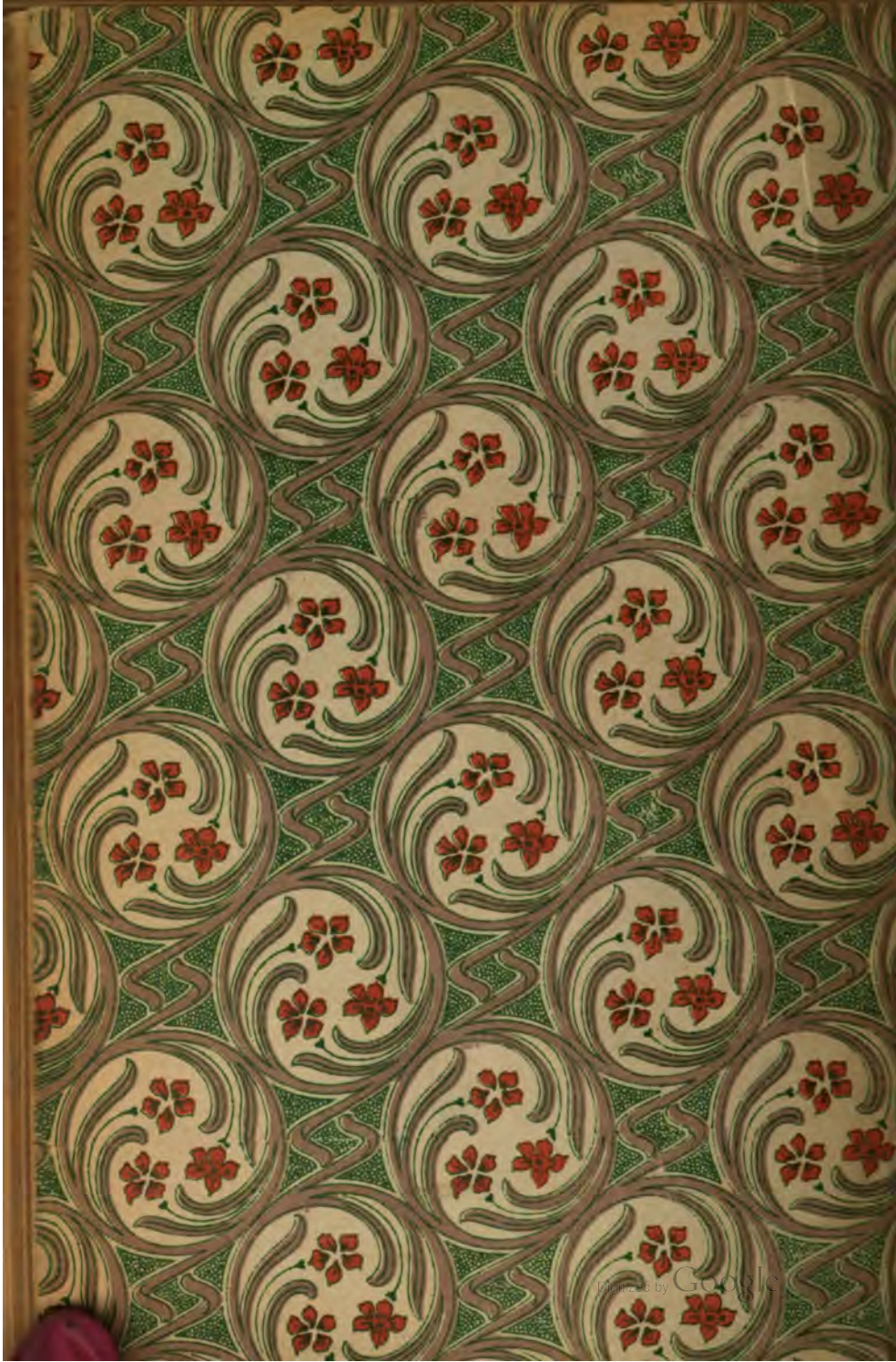
- Camós, 435.
 Capart, 522.
 Cárdenas, 540.
 Carducci, 192.
 Carini, 602.
 Cartailhac, 117.
 Cartier, 362.
 Castellani, 602.
 Catalani, 463.
 Catalina, 395.
 Caumont, 225.
 Caveda, 204.
 Cean Bermúdez, 160.
 Ceccaroni, 13.
 César Cantú, 13, 510.
 Ciampini, 169.
 Codera, 511.
 Coello, 159.
 Cohen, 628.
 Colomera, 554.
 Coll y Vehí, 22.
 Contreras, 310.
 Corroyer, 277.
 Cronau, 369.
 Champollión, 341, 325.
 Charnay, 143.
 Chassant, 617.
 Chavero, 139, 143.
 Chavín de Malan, 26.
 Davis, 117.
 De Forio, 602.
 Delagardette, 73.
 Delgado (D. Antonio), 621.
 De Rossi (Juan B), 162, 169,
 420, 576.
 De Rossi (Miguel), 164.
 De Vogué, 186, 340.
 Díaz y Pérez, 250.
 Duchesne, 480.
 Durand, 73.
 Durando, 500.
 Evans, 532.
 Ewald y Loewe, 542.
 Faci, 435.
 Félix (el P.), 29.
 Fernández Duro, 480.
 Fernández González, 395.
 Fernández Guerra, 159, 204,
 422.
 Fernández Valbuena, 133.
 Fita, 355, 535, 540, 566.
 Flórez, 511, 513.
 Fontanals del Castillo, 364.
 Foseas, 95.
 Fulgosio, 480.
 Fumagalli, 611.
 Garma, 686.
 Garrucci, 177, 414, 418.
 Gaume, 177, 587.
 Geraud, 602.
 Gestoso y Pérez, 250.
 Giner de los Ríos, 33.
 Giró y Aranols, 47.
 Godoy de Alcántara, 415, 431.
 Góngora, 117.
 González Tejada, 235.
 Grandmaison, 659.
 Gravois, X.
 Grisar, 356.
 Gudiol, 13.
 Heuzey, 346.
 Hinojosa, 570.
 Hoffstadt, 277.
 Hommel, 523.
 Horacio, 25, 352.
 Hottenrot, 500.
 Hübner, 3, 347, 577, 630,
 518, 566.
 Interián de Ayala, 86.
 Iouve, 33.
 Isidoro (San), 492.
 Janer, 480.
 Jullián, 181.
 Jungmán, 33.

- Justi, 180.
 Karabacek, X.
 Lacroix, 225.
 Lafuente (D. Vicente de), 250,
 420, 607.
 • Lampérez, 177, 279.
 Lanzi, 420.
 Le Blant, 356, 581.
 Lecoy, 617.
 Lenormant, 529, 622.
 Lepsius, 513.
 • López Ferreiro, 13.
 Lubke, 395.
 Llorente, 250.
 Mabillón, 611.
 • Madrazo, 202, 204, 395.
 Maffei, 190.
 • Manjarrés, 47, 364.
 Marchi, 164.
 Mariette, 368.
 Martigny, 13.
 • Martí y Monsó, 250.
 Martínez Alcubilla, 104.
 Martorell y Terrats, 332.
 Marucchi, 3, 173, 177, 355.
 Maspero, 142.
 Mauri, 480.
 Maurinos (Los PP.), 611, 513.
 Max Müller, 519.
 • Melia, X.
 • Mérida, 143, 160, 570.
 Menant, 343, 529.
 Mendive, 143.
 Menestrier, 658.
 Menéndez y Pelayo, 7, 33.
 Merino (P. Andrés), 554.
 Mestres, 253.
 Michel, 500.
 Milá y Fontanals, 33.
 Mionnet, 656.
 Miquel y Badía, 480.
 Mir y Noguera, 143.
 Montserrat de Bondía, 250.
 Moroni, 13.
 Mortillet, 115.
 Muñoz y Rivero, 514, 554.
 Murguía, 250.
 O' Briend-ed-Even, 464.
 Oliver, 310.
 Oppert, 529.
 Palazuelos (Vizconde de), 420.
 Paoli, 554.
 Passavant, 364.
 Patroni, 500.
 Pedrell, 477.
 Peña y Fernández, 38.
 Peraté, 373.
 Perrault, 53.
 Pérez Angulo, 13.
 Perrot y Chipiez, 142.
 Perujo, 13.
 Petavio, 513.
 Petrie, 532.
 Picatoste, 250.
 Pierret, 340.
 Pietrasanta, 665.
 Piferrer (D. Francisco), 686.
 Piferrer (D. Pablo), 250.
 Pinches, 513.
 Pirala, 250.
 Pitisco, 160.
 Pleyán de Porta, 250.
 Plinio, 369.
 Poleró y Toledo, 103.
 Pothier, 553.
 Prudencio, 406, 433.
 • Puiggari, 500.
 Pujol, 518.
 • Quadrado, 250.
 Rabal, 250.
 • Rada y Delgado, 109, 195,
 204, 347, 420, 435, 570, 587.
 Ragozín, 143.
 Ratisbonne, 253.

- Ráwlinson (Enrique), 528.
 Ráwlinson (Jorge), 143, 513.
 Rejón de Silva, 86.
 René Menard, 143.
 Reuleaux, 13.
 Revilla (D. Manuel de la), 27.
 Revilla (D. Agapito), 201.
 Ricci, 587.
 Rich, 160.
 Roault de Fleury, 480.
 Rodríguez (D. Cristóbal), 554.
 Rodríguez (D. Ildefonso), 310.
 Rollín, 96.
 Romano, 157.
 Rosny, 531.
 Roseli y Torres, 382, 480.
 Rossi (Francisco), 518.
 Rougé, 340, 518.
 Saavedra, 159, 645.
 Sánchez Gavagnach, 477.
 Sanna Solaro, 103.
 Sanseverino, 33.
 Schiapparelli, 139.
 Sentenach, 139, 530.
 Seroux d' Agincourt, 160.
 Serrano, 13.
 Serrano y Fatigati, 212, 246,
 447.
 Severo, 522.
 Simón y Nieto, 241.
 Solesmes (PP. Benedictinos
 de), 554.
 Stella, 449.
 Street, 248.
 Tassín, 611.
 Taylor, 518.
 Taparelli, 19.
 Terreros, 554.
 Texier, 186.
 Thompson, 534.
 Toustaín, 611.
 Tomás (Santo), 19, 22.
 Tormó y Monzó, 358.
 Tubino, 117, 204, 395.
 Uhagón, 686.
 Uriarte, 553.
 Urráburu, 33.
 Valladar, 117, 364.
 Vallemont, 513.
 Van der Stappen, 480.
 Vasari, 47.
 Vázquez Queipo, 621.
 Venturi, 358.
 Vignola, 73.
 Vigouroux, 143.
 Vilanova y Piera, 109.
 Villaamil, 117, 480.
 Villafañe, 435.
 Vinader, 250.
 Viollet le Duc, 225.
 Viscera, 500.
 Vitruvio, 53.
 Wiesner, X.
 Wilkinson, 340.
 Wilpert, 373.
 Zironi, 103.
 Zóbel, 518, 617.
 Z*, 617.

Además de los Autores nombrados en este *Catálogo*, se han tenido en cuenta otros muchos de Historia profana y eclesiástica, diferentes Diccionarios (págs. 13, 73, 617, etc.), numerosas Revistas (págs. 7, 14, 19, 119, 202, 340, 343, 358, 480, 522, 558), copiosas y variadas colecciones fotográficas de vistas de monumentos, Catálogos de los Museos principales, etc., etc., que en gracia de la brevedad se omiten.

Veáanse al principio el *Índice general* y las *Correcciones*.



YC 22810

N5300
A 24

249963

1950

