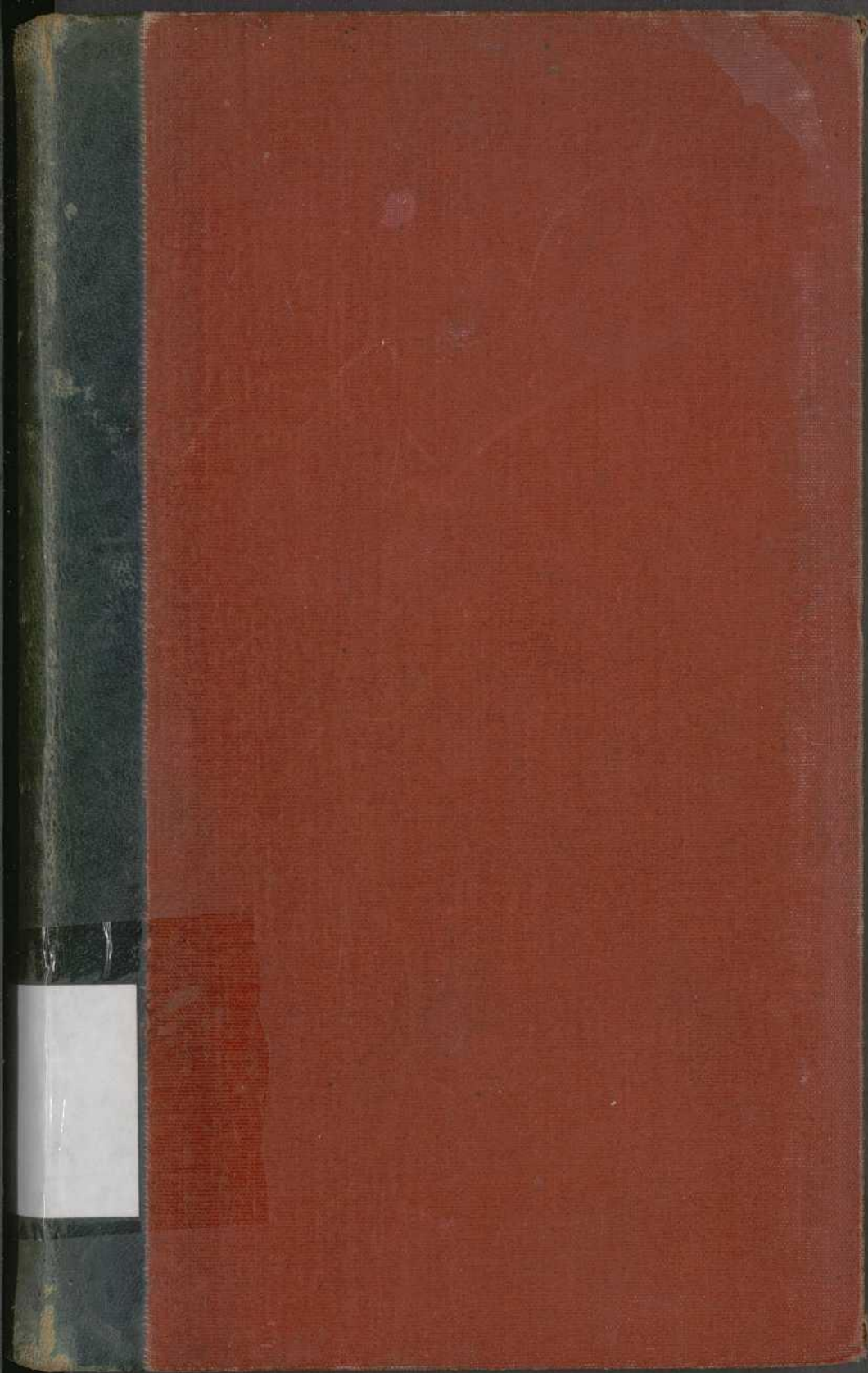




 Biblioteca de La Rioja

**NO SE PRESTA**

**LECTURA EN**

**SALA**



T 19 1148

R  
9932

68682

9-2

~~0 67 51~~

~~5 4 5 1~~

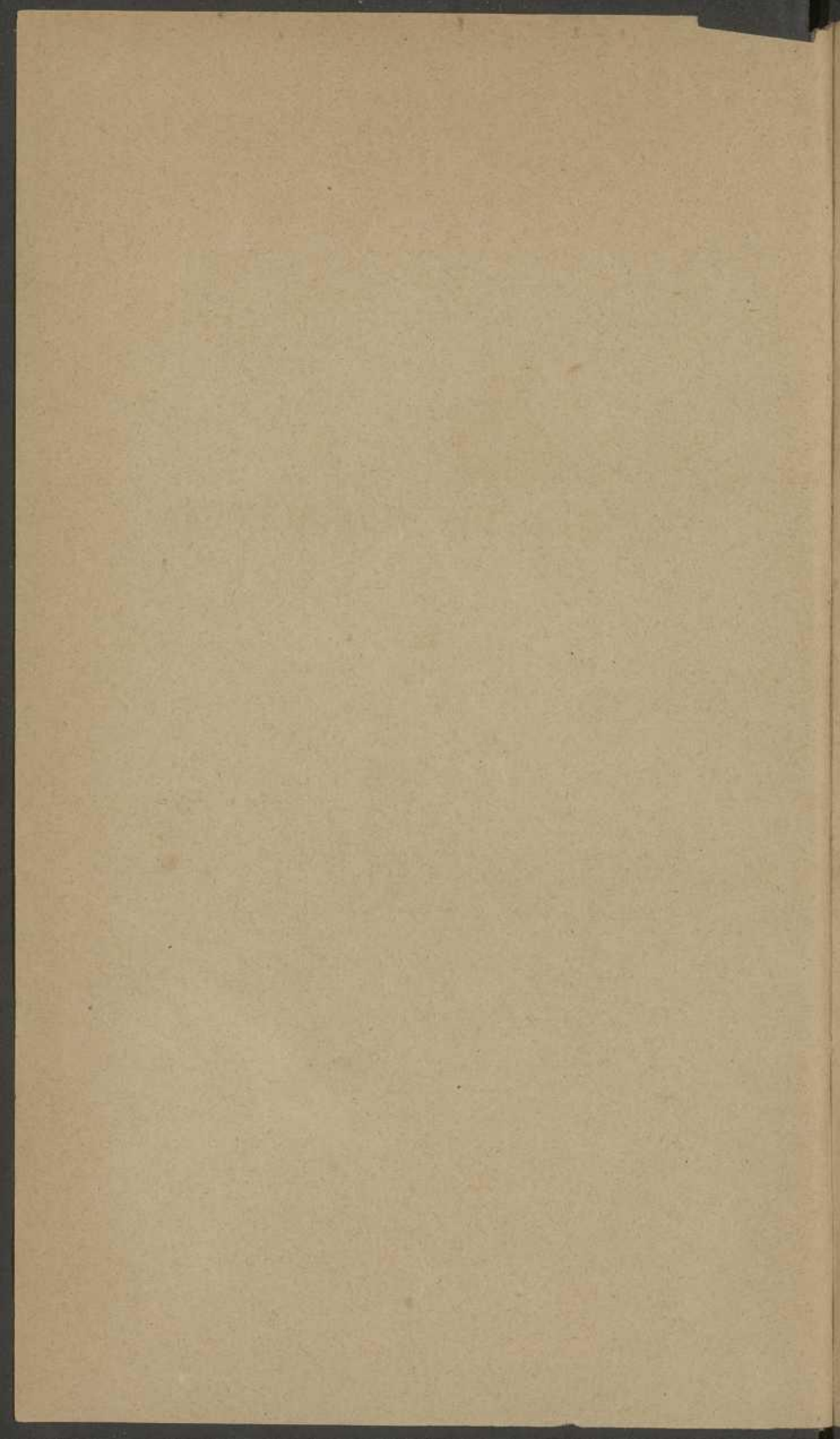
~~5 4 5 1~~

~~8 8 1~~

Gobierno de  La Rioja  
BIBLIOTECA DE LA RIOJA



\*10000366405\*



ELEMENTOS DE ARQUEOLOGIA



ALSO FOR

ELEMENTOS  
DE  
ARQUEOLOGÍA

POR EL

R. P. FRANCISCO NAVAL

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

---

*Obra ilustrada con más de 500 grabados, y declarada de texto  
en varios Seminarios Conciliares y Colegios de Religiosos.*

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

*(Con permiso de la Autoridad eclesiástica)*



Gobierno  
de La Rioja

Educación, Cultura y  
Deporte

Dirección General de  
Cultura

Biblioteca de La Rioja

Santo Domingo de la Calzada  
IMPRENTA DE JOSÉ SÁENZ MONEO  
1903

p. 130.656

Es propiedad.—Queda hecho  
el depósito que manda la  
ley.

VENERABILI. SERVO. DEI  
ANTONIO. MARIA. CLARET

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

DOCTRINA. VIRTUTE. LABORE. PLVRIMO

DE. RELIGIONE. ARTE. SCIENTIA

OPTIME. MERITO

HOC. IN. PIGNVS. AMORIS. AC. REVERENTIAE

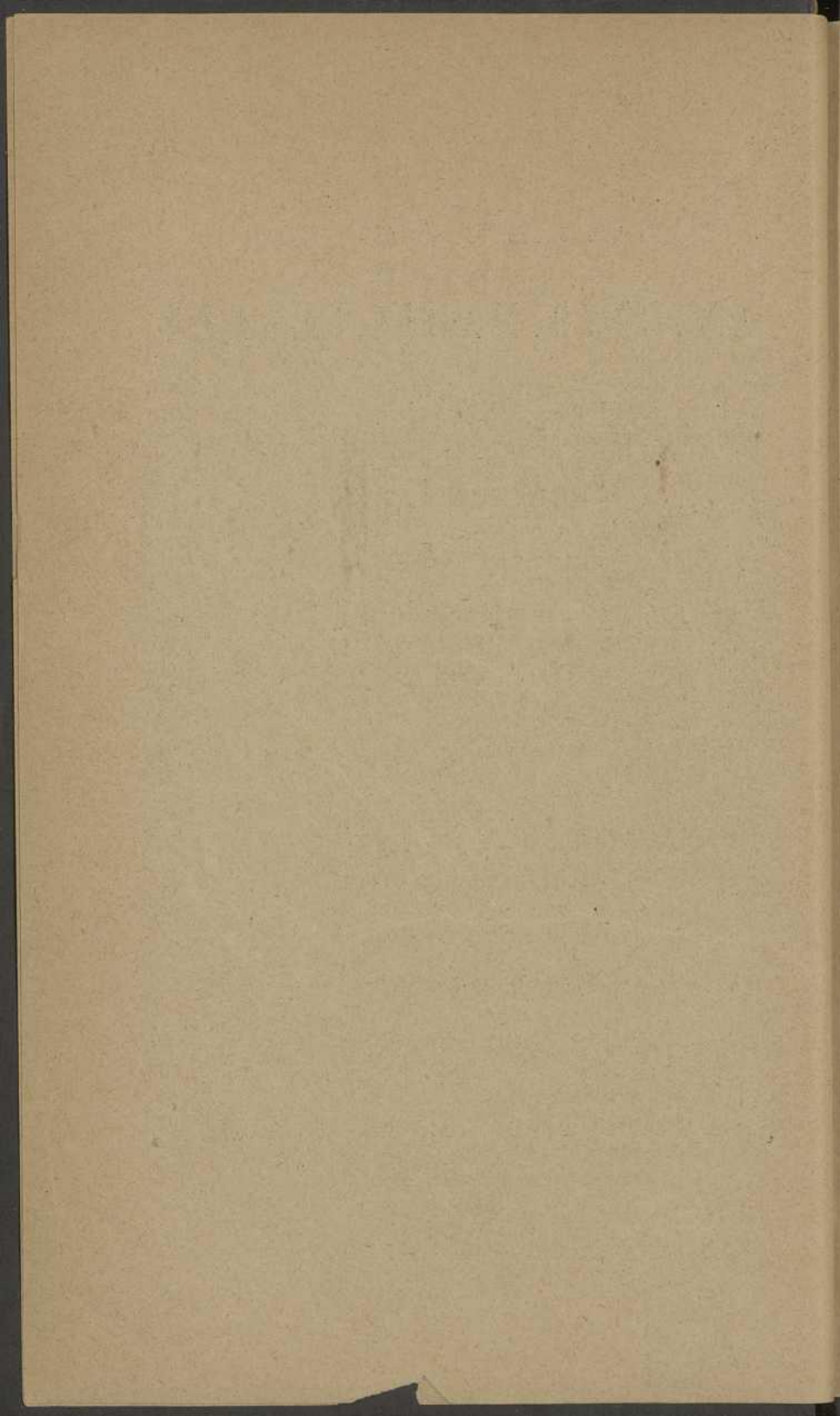
EXIGVVM. OPVSCVLVM

MINIMVS. INTER. ALVMNOS

SVAE. PRAEDILECTAE. CONGREGATIONIS

OFFERT. DICAT. CONSECRAT





# ÍNDICE

|                                | Págs. |
|--------------------------------|-------|
| PRÓLOGO-CENSURA . . . . .      | VII   |
| APROBACIONES . . . . .         | XII   |
| CATÁLOGO DE AUTORES . . . . .  | XIII  |
| NOCIONES PRELIMINARES. . . . . | 1     |

## PRIMERA PARTE

### PARTE TEÓRICA

|      |                                                                   |    |
|------|-------------------------------------------------------------------|----|
| CAP. | I. El Arte y la Belleza artística. . . . .                        | 10 |
| "    | II. Clasificación de las Artes. . . . .                           | 26 |
| "    | III. Teoría de la Arquitectura. . . . .                           | 30 |
| "    | IV. Elementos Arquitectónicos . . . . .                           | 39 |
| "    | V. Teoría de la Escultura. . . . .                                | 69 |
| "    | VI. Teoría de la Pintura. . . . .                                 | 76 |
| "    | VII. Elementos de Ornato . . . . .                                | 75 |
| "    | VIII. Conservación de los Monumentos Arqueo-<br>lógicos . . . . . | 82 |

## SEGUNDA PARTE

### PARTE HISTÓRICA

#### SECCIÓN PRIMERA

##### ARQUITECTURA

|      |                                                |     |
|------|------------------------------------------------|-----|
| CAP. | I. Proto-historia . . . . .                    | 93  |
| "    | II. Arquitectura antigua oriental . . . . .    | 101 |
| "    | III. Arquitectura clásica. . . . .             | 112 |
| "    | IV. Arquitectura cristiana primitiva . . . . . | 126 |

|      |                                                                   |     |
|------|-------------------------------------------------------------------|-----|
| CAP. | V. Estilo bizantino . . . . .                                     | 142 |
| "    | VI. Estilo románico.—Período de formación . . .                   | 146 |
| "    | VII. Estilo románico.—Períodos segundo y tercero .                | 162 |
| "    | VIII. Estilo románico regional de España . . .                    | 180 |
| "    | IX. Estilo ojival . . . . .                                       | 201 |
| "    | X. Estilo ojival en España. . . . .                               | 225 |
| "    | XI. Estilos arábigos . . . . .                                    | 244 |
| "    | XII. Estilos del Renacimiento . . . . .                           | 253 |
| "    | XIII. Estilos contemporáneos y ojeada retrospec-<br>tiva. . . . . | 266 |

## SECCIÓN SEGUNDA

### ESCULTURA Y PINTURA

|      |                                       |     |
|------|---------------------------------------|-----|
| CAP. | I. Historia de la Escultura . . . . . | 276 |
| "    | II. Historia de la Pintura . . . . .  | 293 |
| "    | III. Simbología cristiana. . . . .    | 319 |
| "    | VI. Iconología . . . . .              | 332 |

## SECCIÓN TERCERA

### ARTES Suntuarias

|      |                                  |     |
|------|----------------------------------|-----|
| CAP. | I. Mobiliario . . . . .          | 358 |
| "    | II. Indumentaria sacra . . . . . | 399 |

## PARTE TERCERA

### PARTE LITERARIA

|             |                                             |     |
|-------------|---------------------------------------------|-----|
| CAP.        | I. Paleografía . . . . .                    | 420 |
| "           | II. Numismática . . . . .                   | 470 |
| "           | III. Heráldica . . . . .                    | 505 |
| APÉNDICE I. | Diccionario de siglas. . . . .              | 537 |
| "           | II. íd. de monumentos españoles. . . . .    | 544 |
| "           | III. Índice alfabético de materias. . . . . | 549 |



## PRÓLOGO-CENSURA

Con singular placer y veneración profunda he recibido mandato del Rmo. P. Superior General de nuestro Instituto religioso, que me ordena la revisión y crítica de la presente obra «Elementos de Arqueología», al mismo tiempo que el propio Autor me encarga la encabece con sencillo y breve Prólogo.

Voy á cumplir tan honroso como satisfactorio mandato y encargo, no sin hacer constar que personas amantes de la Arqueología, cuya superioridad en estos conocimientos reconozco, han emitido sobre esta obra juicios imparciales, altamente satisfactorios para el Autor, cuya competencia en este linaje de estudios arqueológicos es manifiesta.

Triple es, á mi juicio, el mérito de la presente obra, y puede resumirse en estas solas palabras: multitud asombrosa de ideas, noticias y pormenores; orden admirable en todos los conocimientos; claridad y facilidad en la exposición de los mismos.

Las tres partes en que se divide, con el vastí-



simo campo de cada una, según el Autor las anuncia en su *Introducción* á la obra, son un conjunto de ciencias, de historias, de erudición tal, que apenas se concibe pueda caber en una obrita de este género, que se titula *elemental*, una suma tan prodigiosa de conocimientos, no vagos ni superficiales, sino determinados, concretos, positivos, concienzudos: basta, para convencerse de ello, pasar la vista rápidamente por sus índices y epígrafes.

Lo que más admiración causa en la multitud de conocimientos estampados en la obra es el orden admirable y encantador que preside en ellos: nada fuera de su lugar; todo, como si se tratara de una obra de Matemáticas ó de Metafísica, procede con lógica, firme trabazón y hermoso enlace.

La clarividencia que resulta de la lectura de todos y cada uno de los artículos y números de la obra, es un resultado feliz y necesario de la envidiable naturalidad y sencillez con que están desenvueltas las ideas, y del estudio especial que ha hecho el Autor para ilustrar ó esclarecer los puntos más difíciles. Los ejemplos que se citan, los modelos que se aducen y las figuras que se estampan son muy oportunas al efecto de proyectar luz clarísima sobre las explicaciones didácticas.

Obras de este género no pueden hoy prescindir del obligado acompañante de las figuras ó graba-

dos, mayormente si van destinadas al uso de los que empiezan á saludar las ciencias arqueológicas. No se podrá decir que el Autor haya echado en olvido tan necesario elemento de instrucción, pues intercala en su obra más de 500 grabados con interesantes figuras, las cuales amenizan el texto, siempre que la aridez del asunto lo reclame, é ilustran las explicaciones, siempre que la obligada concisión de obra elemental pudiera dejarlas un tanto obscuras.

No quiero decir con esto que la obra se halle exenta de imperfecciones: dejaría de ser humana. El Autor mismo las reconoce, y se apresura á rectificar al cabo de su obra lo que juzga menos exacto, según las indagaciones posteriormente realizadas. En materias de Arqueología siempre hay que aprender y descubrir mucho, y nadie puede gloriarse de haber dicho la última palabra.

Nada he de advertir respecto de las condiciones materiales de la obra, pues muy á la vista se hallan de quien quiera fijarse en las mismas. La distinción de tipos resulta muy acertada para aquellos Seminarios en donde no pueden verse largos tratados en un curso de clases alternas: con tomar sólo aquella parte del texto que va impresa con tipos ó caracteres mayores, y suprimir algún capítulo menos necesario, cosa que puede hacerse sin perjudicar á la inteligencia de los otros, puede acomodarse la obra aun á los Seminarios y Colegios



en donde no se trata sino de dar una leve tintura de estas ciencias á sus alumnos.

Réstame expresar aquí la más viva satisfacción, al ver que el Autor ha realizado con un éxito y perfección, á que no podía haber aspirado el infrascripto, la idea que ha tiempo veníamos acariciando muchos. Hay verdadera escasez de obras elementales, y á la vez sólidas, en donde pueda formarse la inteligencia y el gusto del público en materias arqueológicas. Conviene más señaladamente ofrecer en libro adecuado á los jóvenes seminaristas, el medio de educar las aficiones artísticas y desarrollarlas para que, en siendo Párrocos, sepan estimar y conservar los restos que aun nos quedan del inmenso tesoro que nuestras iglesias poseían. Aquellos insignes monumentos, expresión viva de la fe y patriotismo de nuestros mayores, padecieron por la ignorancia y mal gusto, alteraciones de la sencillez, gallardía y esplendor de sus formas primitivas, sufriendo después las horribles profanaciones y vandálicos estragos de la revolución impía.

Algo queda todavía en pie: lo que la piqueta demoledora y la tea incendiaria no destruyeron, hay que conservarlo á todo trance como sagradas cenizas y ruinas venerandas. En humildes iglesias y abandonadas ermitas encuéntrase á lo mejor algún vestigio que hay que respetar; utensilios, ornamentos ú otros objetos que hay que defender

de las injurias del tiempo y de la rapacidad de anticuarios de industria.

Por eso sería de desear que llegaran á manos de todos, libros como el presente, y que figurara en las Bibliotecas de nuestro ilustrado Clero la obra del P. Naval, que sin apasionamientos y vana lisonja, creo poder afirmar, resulta una obra perfecta y digna de loa y no común aplauso.

Córdoba, 30 de Mayo, festividad del Santo Rey Fernando III.

ANTONIO PUEYO, C. M. F.

### APROBACIÓN

Vistos los informes que anteceden, y constándonos la grande utilidad que puede obtenerse para nuestros alumnos de la obra mencionada, gustosamente damos nuestro permiso para que se publique y sirva de texto en nuestras clases, previos los requisitos ordinarios.

Santo Domingo de la Calzada, 19 de Junio de 1903, fiesta del Sacratísimo Corazón de Jesús.

CLEMENTE SERRAT, *Sup. Gen.*



## CENSURA Y APROBACIÓN DEL ORDINARIO DIOCESANO

EXCELENTÍSIMO SEÑOR:

En cumplimiento del honroso encargo que se dignó hacerme V. E., he leído atentamente la obra intitulada "ELEMENTOS DE ARQUEOLOGÍA", escrita por el M. R. P. Francisco Naval, Sacerdote de la Congregación de Hijos del Inmaculado Corazón de María. Y tengo la satisfacción de decir á V. E., que no solamente no he hallado en la misma, cosa alguna contraria al dogma ó á las buenas costumbres, sino preciosísimas enseñanzas, para fomentar la una y las otras.

Además, la verdad y solidez de la doctrina que la obra contiene, el buen orden y distribución de tratados en que se divide, la precisión y claridad de estilo con que se expone; todo dirigido por esa mirada sintética que pone cada cosa en su lugar, dándole toda la importancia que tiene, no solamente en sí considerada sino en orden al conjunto total de la ciencia; hacen de ella un medio eficacísimo para propagar el conocimiento de la Antigüedad y una excelente obra de Texto de Arqueología muy recomendable á los Seminarios y demás centros de enseñanza.

Este es, E. S., mi humilde parecer, que sujeto al elevadísimo criterio de S. E. cuyo pastoral anillo respetuosamente beso.

Sto. Domingo de la Calzada, 2 de Julio, festividad de la Visitación de Ntra. Sra. de 1903.

*José Busquet, C. M. F.*

### PUEDE IMPRIMIRSE

† FR. GREGORIO MARÍA, *Arzobispo de Burgos, Administrador Apostólico de Calahorra y la Calzada.*

Sto. Domingo de la Calzada, 5 Julio 1903.

## CATÁLOGO

de los principales Autores cuyas obras se han consultado para la composición de estos ELEMENTOS.

---

ADELINE.—Vocabulario de términos de arte, traducido y aumentado por D. José Ramón Mélida: Madrid, 1887.

AGINCOURT (Mr. Jean d').—Storia dell' arte, dimostrata coi 'monumenti, tradota ed illustrata da Stefano Ticozzi: Obra monumental, edición de Prato, 1826.

ARMELLINI (Mariano).—Lezioni di Archeologia cristiana: Roma, 1898.

—Notizie Storiche intorno all' antichità del culto di Maria Vergine: Roma, 1887.

BORNAGNA (Carolus).—De Stylo lapidario: Roma 1848.

BRETON (Ernesto).—Monumenti piu raguardeboli di tutti i popoli, trad. da Pietro Giuria: Turín, 1844.

CAMPANER (D. Álvaro).—Indicador manual de la Numismática española: Palma de Mallorca, 1891.

CANTÚ (César).—Arqueología y Bellas Artes, trad. de la novena edición italiana: París 1868.

DELGADO (D. Antonio).—Nuevo Método de clasificación de las medallas autónomas de España: Sevilla, 1871.

GAUME (Mgr. l' Albé J.).—Histoire des Catacombes de Rome: Essai sur les inscriptions: París, 1875.

GILLMAN (D. Federico).—Arquitectura, construcciones, etc.: Madrid, 1882.

GINER DE LOS RÍOS (D. Hermenegildo).—Manual de Estética y Teoría del Arte: Madrid, 1894.



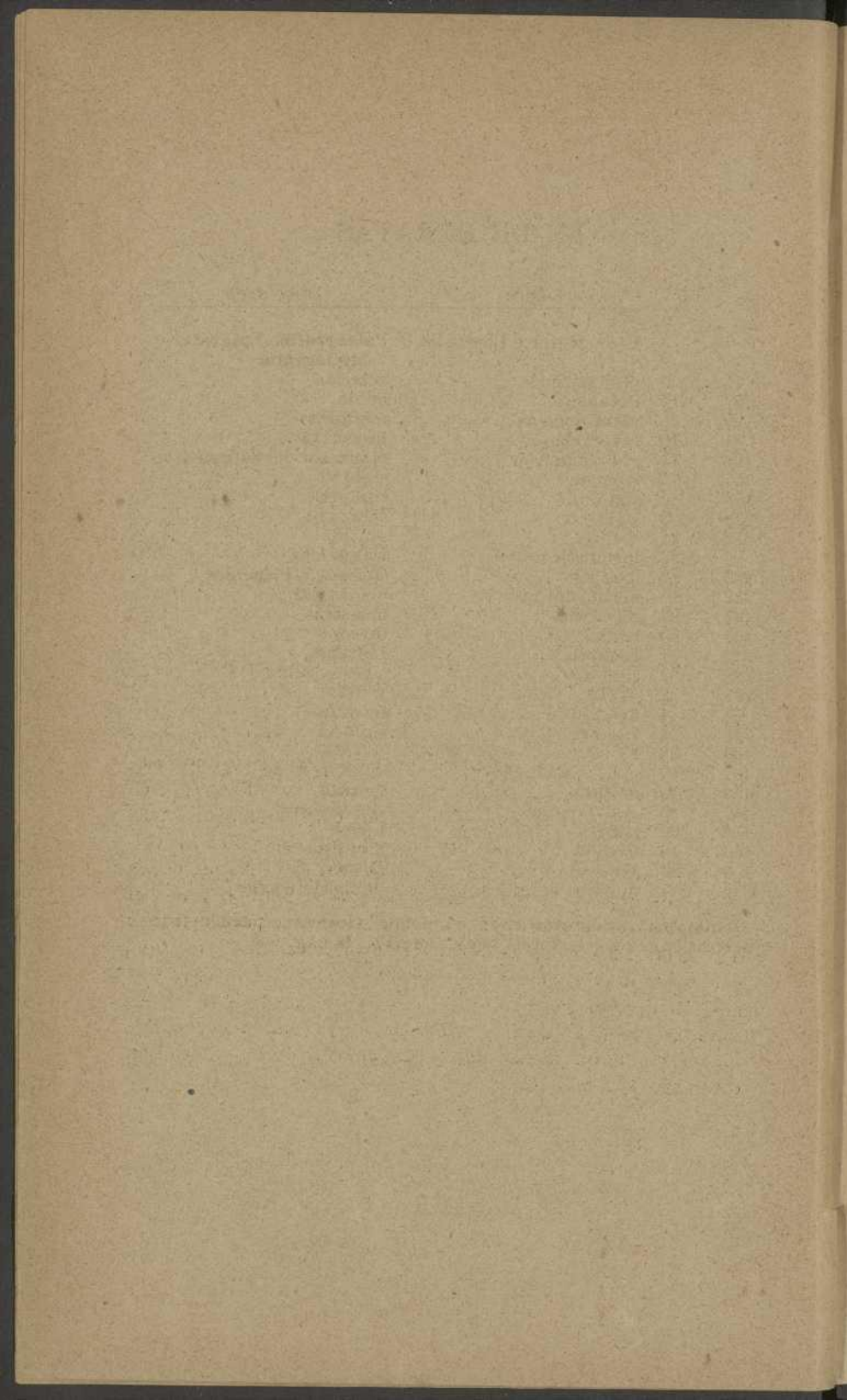
- GUDIOL (D. José), Pbro.—*Nocions d' Arqueologia sagrada catalana*: Vich, 1902.
- JUNGMANN (P. José), S. J.—*La Belleza y las Bellas Artes*, según las doctrinas de la filosofía socrática y de la cristiana, trad. del alemán por D. Juan M. Orti y Lara: Madrid, 3.<sup>a</sup> edición, 1882.
- LAFUENTE (D. Vicente de).—*Vida de la Virgen María, con la Historia de su culto en España y sus imágenes*: Barcelona, 1879.
- LÓPEZ FERREIRO (D. Antonio), Pbro.—*Arqueología sagrada*, 2.<sup>a</sup> edición: Santiago, 1894.
- MADRAZO (D. Pedro de), QUADRADO (D. José M.<sup>a</sup>), AMADOR DE LOS RÍOS (D. Rodrigo), LAFUENTE (D. Vicente de), etc.—*España: sus monumentos y artes*, etc. Obra monumental, editada en Barcelona de 1884 á 1891.
- MARTIGNY (Mr. l' Abbé).—*Dictionnaire des antiquités chrétiennes*: París, 1877.
- MUÑOZ Y RIVERO (D. Jesús).—*Paleografía popular: Arte de leer los documentos antiguos escritos en castellano*: Madrid, 1886.
- PEÑA Y FERNÁNDEZ (D. Manuel de la), Pbro.—*Arqueología Prehistórica, con varios cuadros de Arquitectura*: Sevilla, 1890.
- REULEAUX (Mr. F.).—*Storia dell' Architettura*, trad. de Corrado Corradino: Turín, 1882.
- SCHIAPARELLI.—*Storia Orientale Antica*: Turín, 1874.
- VALLADAR (D. Francisco de P.).—*Historia del Arte: Arquitectura, Escultura, Pintura*: Barcelona, 1894-96.
- VALLEMONT (Sig. P. L. L.), Pbro.—*Gli Elementi della Storia; della Cronologia, del Blasone*, etc: Venecia, 1714.
- VASARI (Giorgio).—*Delle Arti del disegno*: Roma, 1872.
- VIGNOLA.—*Reglas de los cinco órdenes de Arquitectura*, adicionado por C. M. Delagardette: Madrid, 1792.

Además de las precedentes y de las citadas en varios lugares del texto, se han tenido en cuenta las obras recientes de Arqueología, publicadas en España, tales como las de MANJARRÉS, "*Arqueología Sagrada*," y "*Las Bellas Artes*," la de



VINADER, "Arqueología Cristiana Española,, la de los Presbiteros ROZA y RODRÍGUEZ, "Lecciones elementales de Arqueología Cristiana,, y otras; asimismo se han tenido presentes varios Manuales arqueológicos del extranjero, como el de REUSENS, "Acheologie Crétienne,, el de LUBKE "Vade-mecum du jeune amateur des tableaux,,; se han consultado varios Diccionarios de Ciencias Eclesiásticas, como el de PERUJO y ANGULO (Barcelona, 1883-90) y el de CECCARONI (Milán, 1897), con otros Diccionarios enciclopédicos publicados en Madrid y en Barcelona; varios tomos del "Museo Español de Antigüedades,, diferentes Revistas y publicaciones arqueológicas nacionales y extranjeras; se han examinado con detención muchas é importantes colecciones de vistas de edificios y otros monumentos, publicadas recientemente en Madrid, Barcelona, París y Londres; se han visitado los Museos Arqueológicos de más importancia en nuestra Península, y se ha pedido consejo sobre diferentes asuntos arqueológicos á personas meritísimas en esta clase de estudios, al objeto de que saliera con menos imperfecciones la presente obra.

Á tan laudable y bien intencionado propósito han contribuido diferentes Sacerdotes de nuestra humilde y muy amada Congregación, cuyos nombres omitimos por exigirlo su modestia religiosa, y varios otros Sacerdotes de fuera de nuestro Instituto y Caballeros seglares, cuya lista no cremos necesario incluir en estas páginas. No obstante, aun á riesgo de ofender su modestia, hemos de hacer constar nuestro más sincero testimonio de gratitud para con el Rdo. D. JOSÉ GUDIOL, Director del Museo Episcopal Vicense y Autor de la excelente obra de Arqueología, citada en el Catálogo, por su noble desinterés y valioso concurso; asimismo, para con DON VALENTÍN PICATOSTE, Autor de la "Biblioteca Picatoste,, que con tanta amabilidad y desprendimiento puso á nuestra disposición algunos grabados de sus obras; y para con el Dr. D. IGNACIO ALONSO, Abogado y Arqueólogo, que tan activamente ha contribuido al mismo fin, y del cual hacemos mérito en otro lugar de la obra.

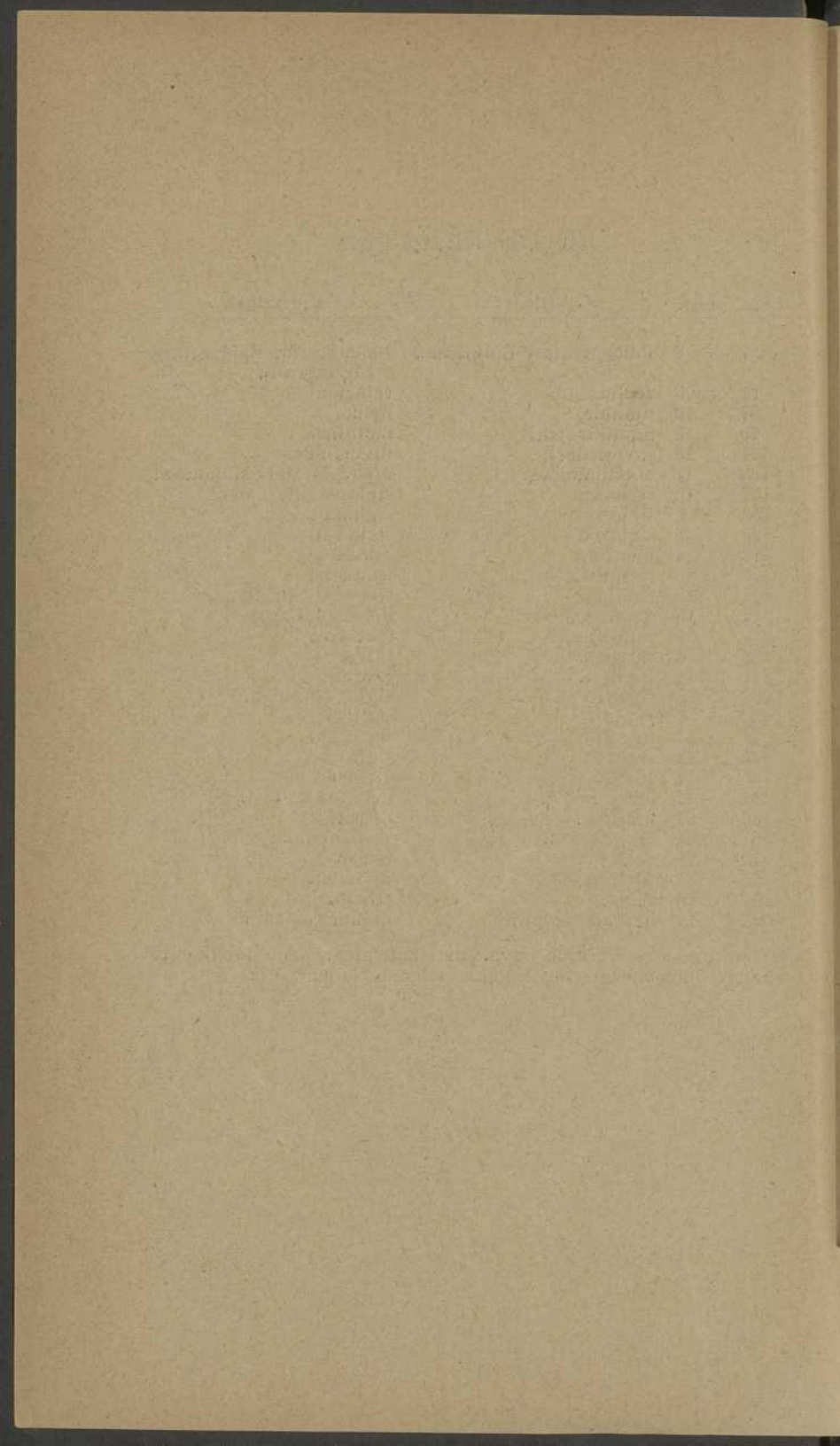


## FE DE ERRATAS

| Pág. | Lin.  | Dice                     | Debe decir                            |
|------|-------|--------------------------|---------------------------------------|
| 7    | 3     | Paleografía y Epigrafía. | Paleografía, Epigrafía y Sigilografía |
| 11   | 4 y 5 | realización              | relación                              |
| 27   | 12    | notable.                 | noble.                                |
| 29   | 5     | metalúrgicas             | metálicas                             |
| 31   | 19    | invertidas               | invertidas,                           |
| 103  | 11    | el Salmanasar            | el sucesor del Salmanasar             |
| 157  | 15    | siglo xi                 | siglo vi                              |
| 158  | 9     | siglo xi                 | siglo ix                              |
| 195  | 3     | siglo xii                | siglo xiii                            |
| 212  | 14    | dientel                  | dintel                                |
| »    | 20    | inconísticos             | iconísticos                           |
| 222  | 19    | Obispos                  | Obispos y Principes                   |
| 232  | 18    | demás del xiv            | demás del xvi                         |
| 233  | 23    | nuestras                 | maestras                              |
| 236  | 20    | terres                   | torres                                |
| 241  | 11    | Llenera                  | Llerena                               |
| 282  | 32    | siglo iv                 | siglo iv a. de J. C.                  |
| 303  | 2     | y 272                    | y 273                                 |
| »    | 4     | fig. 273                 | fig. 272                              |
| 336  | 31    | siglo iv                 | siglo vi                              |
| 405  | 33    | 13.000                   | 130.000                               |
| 431  | 17    | del s. i a. J. C.        | del s. ii a. de J. C.                 |
| 452  | 22    | deitatis,                | deitatis                              |
| 467  | 25    | <i>Antiforiano</i>       | <i>Antifonario</i>                    |
| 472  | 26    | seco                     | hueco                                 |
| 455  | 17    | dividia                  | dividiria                             |
| 494  | 26    | <i>feluses</i>           | <i>feluses</i>                        |
| 522  | 17    | delfines de gules        | delfines de azur                      |

Omitimos otras erratas cuya enmienda alcanzarán fácilmente nuestros benévololectores: véase, además, la pág. 535.





# ELEMENTOS DE ARQUEOLOGIA

## 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 *todos los sucesos* 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, ó valor *artístico* si guarda con

perfección las reglas del arte, ó 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 ellos 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. 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. 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 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.

**3. Ramas que abraza.**—Los monumentos pueden considerarse *preferentemente* en su *parte material*, modificada por la mano del hombre, ó en su *parte formal* 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 histórica 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 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 llamadas *artes industriales y suntuarias*, entre las cuales figuran la *Indumentaria*, que trata de los vestidos; la *Cerámica* y la *Vitraria* ó *Vidrieria*, 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 *Bronceria*, ídem de bronce; la *Cerrajería*, ídem de hierro; la *Tormentaria* ó *Armeria* ó *Panoplia*, trata de instrumentos bélicos; la *Gliptica* estudia los grabados en piedras preciosas; la *Eboraria*, en marfil; la *Talla* ó el *tallado*, en piedras buenas ordinarias.

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, y *Diplomática* cuando versa sobre códigos y documentos cuyo valor critica. Como subordinadas á la Iconología, Simbología y Paleografía, y participando del carácter de todas tres, se hallan la *Numismática*, que estudia las medallas y monedas antiguas; la *Esfragística* ó *Sigilografía*, que exa-

mina los sellos de los documentos, y la *Heráldica*, que entiende en blasones ó escudos nobiliarios.

Por fin, pueden considerarse como extensión ó aplicación de algunas de las precedentes ramas la *Bibliología*, que trata de los libros antiguos y es complemento de la *Paleografía*, y la *Lipsanología*, que tiene por objeto el examen de la autenticidad de las reliquias antiguas de los Santos y es un resultado de la *Epigrafía*, *Simbología*, etc. Llámase *lipsanoteca* la caja qua contiene dichas reliquias.

Adviértase, de paso, que las divisiones y definiciones dadas á las ciencias comprendidas en todo este número sólo 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.

4. **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 ó 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. Y 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.

**5. 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, 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 Testa-



mento han hablado la Protohistoria, la Asiriología y la 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. Suprimase, 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 apliquen 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 Sres. 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 obra: pero tal ha sido nuestro propósito. Y aunque haya otras buenas y, sin duda, mejores obras para el caso, no dañará la abundancia.

**6. 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. <sup>a</sup> | Teórica.   | El Arte en general y la Estética.       |                                                     |
|                       |            | Teoría de la Arquitectura y su técnica. |                                                     |
| PARTE 2. <sup>a</sup> | Historica. | Arquitectura                            | Teoría de la Escultura y de sus artes subordinadas. |
|                       |            |                                         | Teoría de la Pintura y de sus similares             |
|                       |            |                                         | Sección 1. <sup>a</sup>                             |
|                       |            |                                         | Id. id. cristiana.                                  |
| PARTE 3. <sup>a</sup> | Literaria. | Artes su-<br>tuarias..                  | Id. media id.                                       |
|                       |            |                                         | Id. moderna id.                                     |
|                       |            |                                         | Sección 2. <sup>a</sup>                             |
|                       |            |                                         | Id. de la Pintura.                                  |
| APÉNDICES             |            |                                         | Sección 3. <sup>a</sup>                             |
|                       |            |                                         | Id. de la Escultura.                                |
|                       |            |                                         | Id. de la Pintura.                                  |
|                       |            |                                         | Simbología é Iconología.                            |
|                       |            |                                         | Moviliario eclesiástico.                            |
|                       |            |                                         | Indumentaria eclesiástica.                          |
|                       |            |                                         | Paleografía y Epigrafía.                            |
|                       |            |                                         | Numismática y Sigilografía.                         |
|                       |            |                                         | Heráldica.                                          |
|                       |            |                                         | Diccionario de abreviaturas.                        |
|                       |            |                                         | Diccionario de monumentos                           |
|                       |            |                                         | Diccionario de términos y de materias.              |

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. 3), ya que forman una especie de lenguaje convencional religioso. Al tratar de ellas podrá verse mejor la razón suficiente de este cambio de lugar.

Como se verá en el desarrollo del plan, se dividen los puntos de él en sus convenientes capítulos: y aunque se consagra la parte principal de nuestros estudios á los monumentos cristianos, no se descuidan en absoluto los que pertenecen á la Arqueología profana; se dedica especial atención á los monumentos españoles, con distinción de regiones en nuestra Península, porque en ella y para ella escribimos.

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 terrenæ 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. Philosophie*, 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

7. **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**: dar á conocer la teoría y el tecnicismo de las artes que son objeto de estudio en el curso de la ciencia arqueológica.

## CAPITULO I

### EL ARTE Y LA BELLEZA ARTÍSTICA.

8. **Noción del Arte.**—Entendemos por *Arte*, según Santo Tomás, *recta ratio factibilium*. Es decir: una colección de reglas dictadas por la razón para, dirigir rectamente la operación humana respecto de las cosas exteriores que hayan de hacerse ó perfeccionarse. 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 sea, 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 por 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 *critico del arte*. El primero es el sujeto que posee las reglas, junto con la habilidad 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 no conocen las reglas del arte ni tienen la razón de ellas, por más primores que ejecuten por necesidad de naturaleza.



9. 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 *realización* armónica entre uno y otro. En términos más precisos: lo *expresado*, lo *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.

En que á través de la belleza ó atildamiento de las formas se vea claramente la idea superior que el artista quiso imprimirles, en eso consiste la perfección de una obra de arte. 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.

10. 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, por eso 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 *fin*es 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

*relación*



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*.

De modo, que las artes se han de clasificar por la idea que en ellas predomina y que es su forma esencial. 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 del alma, *bellas artes*; si ambas ideas campean por igual ó en proporción equitativa en el artefacto, *artes mixtas* ó *suntuarias*.

**11. Concepto de la Belleza.**—Las consideraciones precedentes exigen que determinemos con precisión el concepto de *belleza*. Es *belleza* la cualidad 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 quæ visa placent.*» (S. Thom., *Summ. Theol.*, 1.<sup>a</sup> p., q. 5, a. 4, ad 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 que existe entre el objeto conocido y la facultad cognoscente. (Taparelli, *Ragioni del bello*, §. V, núm. 3.) Además, el entendimiento descansa en donde ve orden, proporción y unidad, pues tal es su objeto; y se fatiga en 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. Por lo cual definió S. Agustín á la belleza como el esplendor del orden: *splendor ordinis*. Infíerese 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.

**12. Estética.**—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*, etc.

**13. División de la belleza.**—Según la esfera en donde se hallen los objetos en cuya contemplación descansan nuestras potencias, así será la belleza; y como aquéllos pueden tener diversas maneras de orden y proporción, en sí mismos y con relación á nosotros, también la belleza se constituirá en diversas especies. 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 *física* y belleza *moral*, según que se refiera la cualidad bella á un ser físico ó á las costumbres humanas; belleza *relativa* y belleza *absoluta*, según que se la pueda comparar y se la compare ó no con otra mayor; belleza *corporal* y belleza *espiritual*, según que se la suponga en los cuerpos ó en los espíritus.

**14. Fundamento de la belleza en los seres diversos.**—Hemos señalado antes (núm. 11) 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 luego se han de resolver. 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, pues, en ellos consistirá en la debida proporción de sus partes; y semejante proporción debida es más perfecta cuanto mayor sencillez y unidad aparezca en ellas. Obsérvese esto, 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 belleza corpórea y de la espiritual, ó sea, en la manifestación de la belleza espiritual por medio de la belleza corpórea. Y si la interior redunda en la exterior, suple aquélla en mucho la falta de ésta, pues la corpórea de suyo es el «ínfimo grado de la belleza», como dice S. Agustín.

La belleza absoluta, en rigor, no puede hallarse sino en Dios; y los demás seres en tanto serán relativamente más bellos, en cuanto más se acerquen á esta fuente de orden y belleza, ya que Él 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 Él es *Speciosus forma præ filiis hominum* (Psal. XLIV, 3.), y después Aquélla que es saludada por la Sta. Iglesia como toda hermosa y sin mancha: *Tota pulchra es, Maria*.

**15. Condiciones de la belleza artística.**—Y particularizando más la belleza en el arte, hay que decir de toda obra artística que, siendo ella la manifestación adecuada de un pensamiento (nº. 8), debe tener para ser bella las mismas condiciones que se exigen para la *elocución*, la cual no es otra cosa sino la referida manifestación por medio de la palabra. Y en la elocución exigen los rectóricos las siguientes cualidades esenciales: *honestidad, claridad, precisión, variedad y unidad, oportunidad, naturalidad, originalidad* (Coll y Vehí, *Rétorica y Poét. lib.*, 2.º, § 96.). Conviene fijar algún tanto la consideración en estas cualidades, 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 es un resultado. Y esta unidad ha de campear en la *variedad*, para que no causen hastio la monotonía y el amaneramiento que de lo



contrario resultaría. Contra la unidad faltó Rafael en su célebre cuadro de la Transfiguración, porque en la falda del monte pintó el episodio del energúmeno que esperaba la salud, é hizo resaltar las figuras casi tanto como las de Jesucristo y sus tres Apóstoles. 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 exige la moral y la cultura: éstas no consienten bajeza ni cosa alguna repugnante, en donde la razón recta no halla descanso, conformidad ó 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 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 abrumen 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 tres géneros ó estilos con respecto á la precisión, y que deberian llamarse con los mismos términos. Los tres periodos 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 imprescindible y fundamental en el arte (n.º 8), 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 Sma. Virgen de rodillas ante el Pesebre con un rosario en la mano. 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. Del pintor Ludovico Caracci se cuenta que al terminar el cuadro de la Anunciación en la Catedral de Bolonia, quitados ya los andamios, notó que el vestido de ángel S. Gabriel tenia los pliegues en sentido inverso al que exigia el movimiento de sus pies; y fué tanta la pena que le dió esta falta de naturalidad, que murió de sentimiento. La afectación y la exageración se oponen igualmente á la naturalidad.



Por fin, la *originalidad* es una excelente condición de la obra que es debida al propio ingenio del artista, por la cual, se presenta el artefacto á los ojos del público de modo que sorprenda con nuevas y gratas impresiones, y no pueda 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 varios pintores modernos al representar, por ejemplo, al Niño Jesús en situaciones y actitudes extrañas en medio de los Doctores ó en Nazaret con S. Juan.

**16. Criterio y gusto estéticos.**—Criterio estético es el principio en virtud del cual se juzga rectamente de la belleza que haya en una obra artística; hay criterio *a priori* y criterio *a posteriori*; el primero resulta del conocimiento exacto de las reglas ó condiciones antedichas (n.º 15); el segundo, de la evidencia 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 les 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 particulares de cada uno. Por esto dice el adagio que *de gustibus non est disputandum*; pero no debe tomarse en absoluto semejante aforismo, sino queremos incurrir en las extravagancias reprobadas arriba (n.º 15) y en el vicio condenado por el insigne



Horacio cuando explica un apotegma semejante (Epist. ad Pison., v. 9).

**17. El bello ideal.**—Se denomina *ideal* el tipo ó el concepto superior que se tiene de una cosa, hecha abstracción de sus imperfecciones; y se llama *bello ideal* este mismo concepto en materia propia de bellas artes. Cuando se dice, por ejemplo, que S. 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 Sma. Virgen María.

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 (1).

**18. 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 ele-

---

(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 percibió. Sólo sé que desde que llegué á contemplarte de este modo, el ruido del mundo se desvanece ante mí cual vana sombra, y un cielo inefablemente más dulce tengo yo en mi corazón.» (Novalis: Federico de Hardemberg). He aquí el ideal excediendo siempre á la representación artística.

var 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 al 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 Siena, año de 1355.—Chavín de Malán, Hist. de Sta. Catalina.) «Meditar en el Salvador» llamaba Fra Angélico al acto de pintar, no tomando los pinceles sino después de la oración ó 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 las realza.

**19. Lo sublime y lo fantástico.**—Son los dos extremos de la belleza común ó armónica, pero que ambos pueden caber dentro de la esfera de la belleza tal 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 y nos complace.

La rosa es bella; la tempestad es sublime, como lo es el arco iris: una estatua ordinaria puede ser bella; un coloso es sublime. Claro está, por lo dicho antes (n.º 17), que el verdadero sublime se halla en Dios y en todo lo que se refiere á Jesucristo y á la Sma. Virgen, y en general á las cosas divinas, cuando las consideramos en su fondo. Los salmos XVII, XVIII y el cántico *Magnificat*, entre otros, nos ofrecen conceptos sublimes en gran manera.



*Fantástico* y cómico es el ideal caprichoso que se forma de composiciones de la imaginación ó juegos de fantasía, sin corresponder á un fondo de perfección real ó física.

En cualquiera de las bellas artes pueden hallarse producciones correspondientes á estos tres géneros de belleza: lo *sublime*, lo *armónico*, y lo *cómico* ó *fantástico*.

**20. Idealismo y realismo en el arte.**—Con las anteriores nociones se enlazan intimamente estos dos géneros supremos del arte, cuyo alcance conviene fijar por ser de importancia suma en esta clase de estudios. Vimos arriba (n.º 9) los tres elementos constitutivos de una obra artística; y como puede suceder que no guarden perfecto equilibrio la idea y el medio exterior ó forma sensible, de ahí ha de resultar que, si predomina un elemento sobre el otro, saldrá la obra de distinto género. Llamamos *idealismo* ó *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 del objeto, 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, con las virtudes y vicios, todo lo cual no puede hacerse sin algún símbolo; por 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 eso él 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 observar 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 formara después de su estudio, prescindiendo de varios detalles de la realidad: 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*. 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.

**21. 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 el pudor ó la honestidad de las costumbres. Los artistas que siguen esta depravada escuela se jactan de ser cultivadores del desnudo, y pretenden que el arte prescinda de la moral, y sostienen que la belleza humana no se aprecia si no es tal como la ofrece la naturaleza pura, sin los adornos de la culta sociedad. Contra semejantes desva-

rios clamará siempre el buen sentido de los hombres de recta razón, que pide se represente la figura humana tal como nos la ofrece la educación social, pudorosamente cubierta con el traje propio y distintivo de la clase á que pertenece la persona de quien se trate. No es, por otra parte, la belleza corporal en el hombre el objeto directo del artista al representar la figura humana (núm. 14). Ni es en multitud de casos verdadera representación del natural ese desvergonzado naturalismo. Sin citar otros ejemplos más repugnantes, ¿quién no ha visto cuadros de modernos pintores, en donde se representa la Adoración de los Pastores al Niño Dios, desnudo 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 invierno crudo.

Atribuyamos á la degradación de las costumbres modernas la depravación del gusto y la perversión del *naturalismo*, *realismo* y *verismo*, que ahora no significa otra cosa sino lo soez é inmoral, y recuérdese á los artistas modernos que *ad majora nati sunt*, en expresión de Séneca. (V. núm. 18.)

**22. 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, tendremos el *materialismo* en el arte; y 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 (número 18). Ejemplo de lo primero es la arquitectura



griega, en la cual (como se ve en la figura) todos los miembros y aun el ornato del edificio tomaban su origen en la idea mecánica (figs. 1 y 2); en cambio, es ejemplo de lo segundo la sublime arquitectura ojival, cuyo solo aspecto (figura 3), ya revela el origen espiritual de las formas que ostentansusmiembrosprincipales y aun de los adornos, según se detallará en su correspondiente capítulo.

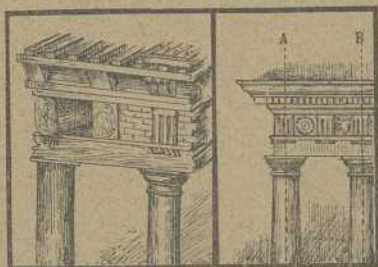


Fig. 1.—Origen de la Arquitectura griega (1).

Fig. 2.—Arquitectura arquitrabada.

**23. 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 estilos y escuelas que se han desarrollado en la historia de cada una de las artes. Llámase *estilo* á la disposición peculiar que toman las obras de arte según los países, las épocas y los gustos dominantes en que se desarrollan. *Orden* arquitectónico es el estilo particular dentro del *arte clásico* (greco-romano) en Arquitectura. *Escuela* es el estilo más particular que siguen varios autores de un mismo gusto ó que es común á una región más circunscrita. *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*

(1) La sola inspección de las figuras patentiza cómo el sostén ó pie 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.



significa *rutina*, y así se dice *pinturas amaneradas* del bizantinismo, etc.

24. **Clasificación de los estilos.**—Aunque las diferencias de estilos son debidas á las de la idea que preside



Fig. 3.—Arquitectura ojival.—Proyecto de la Basilica de Santa Teresa, en Alba de Tormes.

en el arte, sin embargo, se clasifican generalmente los

estilos por las épocas y naciones en donde se han formado, y así forzoso será dejar esta clasificación para la Historia del arte, que seguirá luego. Pero fijando la consideración en las nociones apuntadas en este capítulo, pueden clasificarse teóricamente los estilos en tres grupos, que son otros tres géneros del arte, á saber: *arte simbólico*; *arte clásico*, *arte cristiano*; división que admitía Hegel, y que no tenemos inconveniente en admitir dándole significación algo distinta de la que él le atribuía. 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, ideal poco elevado aunque bastante concreto, *arte clásico*; si ambos se hallan en armonía, fondo y forma, *arte cristiano* en su mayor esplendor; y podemos añadir, si hay exceso de fondo, muy concreto y sublime, pero con formas pobres ó imperfectas, *arte cristiano en su formación* y primer desarrollo. Al primer grupo corresponden los estilos orientales asirio-persa, indio y egipcio; al segundo, los estilos griego, etrusco y latino; al tercero, el estilo ojival y el románico de transición, y al cuarto los bizantinos y los románicos de las primeras épocas.

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 en que se necesita para la clasificación referida.

## CAPITULO II

### CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES.

**25. 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. 10), 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.*

**26. 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. En el primer caso tenemos la *Retórica*, si se trata de 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 *vóz humana modulada*.

En el tercer caso, puede la forma plástica ser simplemente tal, y entonces se admiten la *Arquitectura* y la *Escultura*, según que el objeto sea construir edificios ó



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 del *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 arte en su mayor elevación, por lo menos este último, ya que el medio es más notable. — *noble*

Pero la división más común y más antigua, que se hace de las Bellas Artes, consiste en distinguirlas en cinco especies, á saber: *Arquitectura*, *Escultura*, *Pintura*, *Música* y *Poesía*.

**27. Su orden de dignidad.**—Si se atiende á la nobleza ó 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 enunciado 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*, ella 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 el de *bellas artes* propiamente dichas para las demás. A la *Arquitectura*, *Pintura* y *Escultura* se las conoce también con los nombres de *artes estáticas* y *artes del dibujo*, por lo mismo que éste se requiere para el trazado de los planos y bocetos de sus obras, y éstas son fijas ó permanentes.

**28. División de artes útiles.**—Aunque no sea 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 nos puede servir, 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 una base de 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; y en el primer caso, si se trata del alma, tenemos la Pedagogía y la Gramática; si se trata 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; y en el primer caso está la caza y la pesca; en el 2.º, el arte ecuestre; en el tercero, la ganadería, apicultura, sericultura, etc.; en el cuarto, la veterinaria. Casi todas las de este grupo y todas las de los dos siguientes se llaman *artes industriales*.

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, etc.

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, farmacia, cerería, etc.; 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.

**28. División de las artes suntuarias.**—Puédese fundar esta división en la analogía que ofrecen con las Bellas Artes, agrupándolas con éstas como accesorias de cada una respectivamente; pero esta división no queda bastante deslindada en muchos casos. Más natural es la ba-



sada en 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 *toréntica* ó artes metalúrgicas, como relojería, orfebrería, herrería, armería, platería, etc.; 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, la *cromática*, que lo es de iluminar; perteneciendo á la primera la joyería, el grabado, cincelado, tallado, repujado, filigrana, bordado; y á la segunda 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.

Agрупando 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 vaciado y las artes alfareras en parte; y de la Pintura, la cromática, la fotografía y los estampados.

**30. Artes de nuestro curso.**—Como se comprende, es imposible en un breve curso exponer ni 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. 6); pasando desde luego al estudio de la teoría de dichas Bellas Artes en particular, y sobre todo de la Arquitectura.



## CAPITULO III

### TEORÍA DE LA ARQUITECTURA.

**31. Definición.**—*Arquitectura*, en general, es el arte de construir con utilidad y belleza; pero en términos algo 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 califica 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. 27), 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 ella es más difícil; y como varían las necesidades, conveniencias é ideas del hombre según los tiempos y lugares, y á todas ellas se acomoda la Arquitectura, por esto es más variable que las otras; tanto más, cuanto que ella 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.

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. 10).

**32. Condiciones de belleza arquitectónica.**—Las consignadas arriba para toda obra artistica (núm. 15) 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.<sup>a</sup>, 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.<sup>a</sup>, 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, etc.) estén proporcionadas entre sí como los números sencillos (como uno es á dos, ó á tres, ó á cinco, etc.); 3.<sup>a</sup>, *unidad* de plan y de estilo, con *variedad* de miembros arquitectónicos; 4.<sup>a</sup>, *decoro*, resultante de la nobleza y honestidad de formas; 5.<sup>a</sup>, *exornación* ú ornato con sobriedad, de modo que se evite la severidad y la exuberancia ó recargo de adornos; 6.<sup>a</sup>, *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, atlantes agobiados por el peso, etc.); 7.<sup>a</sup>, *verosimilitud*, de modo que en los adornos no se represente lo imposible.

**33. Condiciones de utilidad.**—Como, según se ha indicado arriba, y ello es patente, la utilidad entra por mucho en unión con la belleza en las obras arquitectónicas, es consiguiente que fijemos las condiciones que por este lado han de reunir los edificios, logrando así el fin que nos hemos propuesto (núm. 5) en esta obra. 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 lluvias, de emanaciones pútridas, de avenidas peligrosas.

La *solidez* depende: 1.º, de los buenos *fundamentos* del edificio hasta hallar terreno firme; 2.º, de los buenos *materiales* de construcción, tales que no se desmoronen, y del buen *aparejo* ó disposición de ellos (de que hablaremos 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, número 48), para que se conserve el equilibrio.

La *conveniencia* con el destino del edificio se obtiene: 1.º, con la *justa proporción*, de modo que en magnitud y ornato corresponda con el fin á 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 proporcione 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.

**34. Géneros de Arquitectura.**—Además de los comunes á toda bella arte (núms. 19 y 24), hay que admitir dos que son propios de ésta y dependientes de la idea mecánica: Arquitectura *arquitrabada* ó *rectilínea* y Arquitectura *curvilínea* ó *de arco*. En la primera se ejercen las presiones todas en sentido vertical (fig. 2), y se llama así por el *arquitrabe*, 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. 4). Desarrollada toda la idea de esta segunda en el arte cristiano, resulta como carácter propio suyo el predominio de *la línea vertical* (figs. 3 y 5), distinguiéndose la primera á su vez por el predominio de *la línea horizontal* (fig. 4), según es

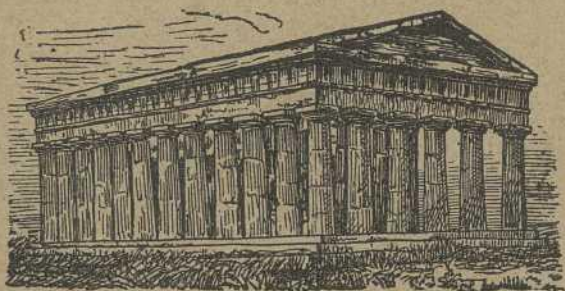


Fig. 4.—Predominio de la línea horizontal.—Templo de *Paestum*

de ver en los monumentos egipcios, en algunos griegos y en los antiguos de la India.

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.

**35. Expresión de las líneas.**—Para conocer mejor el carácter de los dos géneros referidos, y apreciar todo el valor estético de la Arquitectura, es bien que nos detengamos en la consideración de éste, que podemos llamar, *lenguaje de las líneas arquitectónicas*, al cual debe la *reina de las artes* la importancia á que aludimos arriba (núm. 31). Como dicta la experiencia, y se infiere de la noción de *lo sublime* (núm. 19), recibimos 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 prepondere 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 Archibasilica de S. 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 arquitecabo despiertan la idea de reposo y de muerte; la profundidad y la obscuridad de un edificio nos recoge; la anchura nos aplasta; la altura nos eleva; la iluminación nos alegra; la multitud de adornos da vida; 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



Fig. 5.—La línea vertical.  
Catedral de Friburgo.



elementos, según el destino que tenga el edificio de que se trate.

**36. Diferencias de edificios.**—El destino que se profije 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 de las cuales 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.

**37. 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 las ojos de la fe, lo dice el Oficio de la Dedicación, sobre todo en sus himnos; y 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; al mismo tiempo que ofrecer un lugar apropiado á la reunión de los fieles. «*Ecclesia autem materialis spiritualem designat*» (Durando, *Rationale divinor. offic.*, l. 1, c. 1.). Lo cual insinúa el Apostol San Pedro: *Tanquam lapides vivi superædificamini, 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 fundamenta-



les, 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. 6); 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 eso

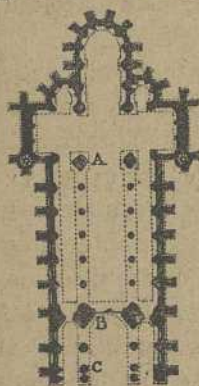


Fig. 6.—Plano de una Iglesia ojival. — Ntra. Sra. de Dijón (Francia).

la Rosa mística y la Estrella de la mañana y estrella 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 cruce-ría 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).

Además, la misma palabra *nave*, con que se designan los cuerpos del edificio religioso, nos recuerda perfectamente la idea mística de la naveci-lla de Pedro; las capillas del ábside forman la corona mística 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

(1) Es bellísima la idea de 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.»

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, emblema 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 Jesucristo Juez, sobre el dintel de la portada, y á María, Madre de pecadores, en el parteluz de la misma, y á los Apótoles 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, acumula-



das 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, retrocediendo veinte siglos en el camino de la civilización verdadera.



Fachada del Templo del Corazón de María en Santiago de Chile:  
siglo XIX.



## CAPÍTULO IV

### ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS.

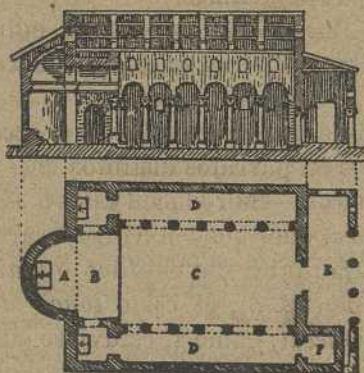
**38. Razón de este capítulo.**—Después de las nociones teóricas del capítulo precedente, y antes de que tratemos en la parte histórica de examinar el carácter de los estilos diversos, que se han desarrollado en el transcurso de los siglos, se impone el estudio de los elementos que constituyen un edificio, 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 se haga de los monumentos arquitectónicos.

Dichos elementos son de dos clases: *cuerpos* de edificio y *miembros* de ellos; á los primeros se les considera, ya en su *forma geométrica*, ya en su *naturaleza física*; los segundos se estudian divididos en *principales* y *accesorios*. De todos hablaremos en párrafos distintos.

**39. Elementos geométricos.**—Se reducen éstos á *secciones teóricas* y á *superficies*, que pueden considerarse en un edificio para su estudio; tales son el *plano* ó *planta*, que es el solar del mismo (fig. 8); el *corte longitudinal* (fig. 7); la *sección transversal*, como si estuviese cortado á través (fig. 90); el *paramento*, que es la superficie de un muro, sillar, etc.; la *alzada* ó elevación que es el dibujo de la superficie exterior y vertical de una cara del edificio (fig. 9); la *fachada* ó *frontis* ó *hastial*, que es el conjunto de la parte exterior principal ó de entrada en el edificio; el *imafronte* y el *cimafronte*, que son res-

pectivamente la parte inferior y la superior de la fachada; el *testero*, que es el extremo, frente á la fachada.

**40. 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. 12, derecha); *pórtico*, cuerpo formado por galería de columnas ó por arcadas ante la fachada del edificio (figs. 8 y 7, *E*), y también toda galería apoyada en el suelo, cubierta y 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 especie de plaza fuera de algunas Iglesias; *vestibulo*, es el mismo atrio interior, y en general la primera estancia después de la puerta y 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 (fig. 6, *A*, *B*); *transepto*, es la nave menor que corta á las otras



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



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

(fig. 8, *B*); *crucero*, lo mismo que transepto, y también la intersección de éste con la nave principal; *deambulatorio*, que es la nave circular detrás de la capilla mayor



y delante de los ábsides, cuando existen; *ábside* (figs. 7 y 8, A) ó cuerpo de planta semicircular ó poligonal en el



Fig. 11.—Una crujía.

extremo de la Iglesia; el cual se dice *menor* ó *secundario*, cuando se toma uno solo de los varios, en que se divide toda la parte absidal (fig. 6); *cripta*, es la partesubterránea de los Templos; *crujía* (fig. 11), ó 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. 12); *galería*, que es todo ámbito con arcadas

abiertas hacia el aire libre en cualquier piso (ibid.), y también toda obra saliente en forma de balcón prolongado, con balaustrada ó antepecho; *coronamiento*, que es toda la parte superior de un edificio, como término ó corona de él (fig. 32).

**41. 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, y *poligono*, si es poligonal; se llama *prótilo* el edificio antiguo que tiene pórtico por delante; *anfiprótilo*, si también lo tiene por detrás (figs. 9 y 10); *tetrástilo* (ibid.), *exástilo*, *octástilo*, 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.

**42. Miembros arquitectónicos principales.**—Siguiendo nuestra clasificación de los elementos arquitectónicos (núm. 38), 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 denomi-

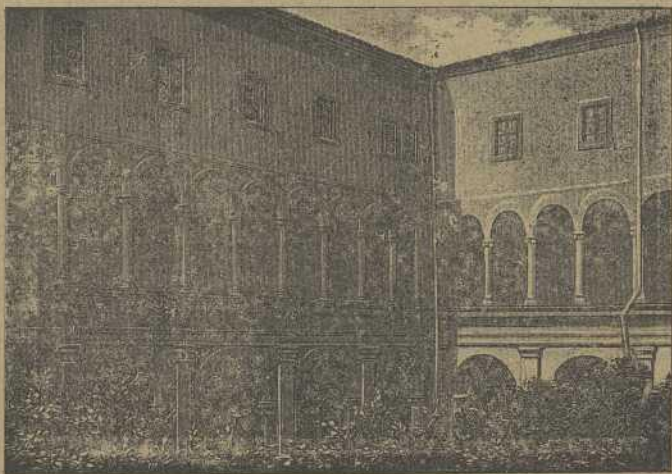


Fig. 12—Claustros y galerías. Selva del Campo (Tarragona).

nan 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 ellos.

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

El aparejo se llama *isodomo* ú *opus isodomon* (fig. 13, A)



Fig. 13.—Aparejos.

cuando todas las hiladas de sillares tienen la misma altura; *pseudisomo* ó *pseudo-isodomon* (íd., B) cuando no la tienen; *oblicuo*, si los sillares tienen la forma de rombos; *reticulado*, si el paramento ofrece la forma de un encasillado de cuadros iguales; de *hojas de helecho* (*opus spicatum* de los romanos), si presenta hiladas cuyos sillares toman posición oblicua respecto de los de encima y debajo; *almohadillado* (fig. 16), si las *juntas* ó líneas de unión entre

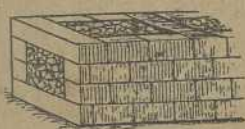


Fig. 14.—Relleno.

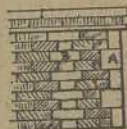


Fig. 15.—Cadenas.



Fig. 16.—Almohadillado.



Fig. 17.—Escarpado.

los sillares aparecen como hundidas por resaltar el cuadro de la piedra. Si el aparejo es irregular y de piedras sin escuadrar, toma el nombre de *mampostería* (*opus incertum* romano, fig. 13, C) y se denomina *relleno* cuando el muro presenta una superficie regular, estando por dentro los materiales á granel (fig. 14), dándose al nombre de *emplectra* (ibid.) á las hiladas de sillares que entonces cruzan el muro para trabarlo.

En los aparejos de ladrillo y mampostería se colocan para mayor solidez hiladas verticales de sillería, que reciben el nombre de *cadenas* (fig. 15). Se llama muro *escarpado* (fig. 17) 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 *tapial*: éste siempre se ha de apoyar sobre cimientos de mampostería.



44. Los soportes.—Queda ya indicado ser ellos de 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. 18, B). La columna comúnmente se compone de tres partes: *basa* (id., d) *fuste* (id., e), *capitel* (id., f), y suele estar apoyada sobre otro cuerpo que se llama *pedestal* (fig. 18, A).

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 el nombre de *pedestal*, asimismo, á todo soporte en forma de corta y ancha columna, que sostiene una estatua ú objetos análogos, y se llama *pedicúlo* cuando es á modo de pie ó columnita en que se apoya un objeto mayor, v. gr.: una pila. *Basa* es en general todo soporte de poca altura; y cuando se refiere á la columna consta siempre de varias molduras, siendo la inferior el *plinto* (fig. 19, C). Se conocen varias formas de basas, y son las más comunes: la *toscana* (fig. 19),

Fig. 18.—Orden arquitectónico.

formada por un filete, un toro y un plinto; la *basa ática* (fig. 20), por dos toros, una *escocia*, tres filetes, además del plinto, y es la más común y elegante; la *corintia*, (fig. 21) formada por dos toros, uno ó dos *junquillos* y dos *escocias* con el plinto;

la *jónica* tiene otras molduras intermedias. Hay también basa *románica* y basamento *gótico*, como se verá en su lugar correspondiente.

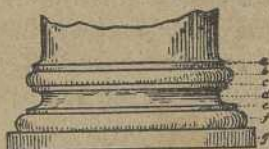
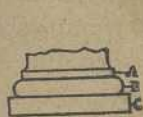


Fig. 19.—Basa toscana.

Fig. 20.—Basa ática.

Fig. 21.—Basa corintia.

**45. Formas de columna.**—Atendido el fuste, se distinguen las columnas en varias formas, siendo las principales: *lisa* y *estriada* (figs. 22, 23), según que tenga la



Figs. 22.

23.

24.

25.

26.

Lisa. Estriada. Salomónica.

Adosada. Fasciculada.

superficie sin estrias ó con ellas; *disminuida* (fig. 22), y *cilíndrica*, según que vaya reduciéndose hacia arriba ó suba siempre de igual diámetro; *panzuda*, si está como abultada hacia el medio; *salomónica* (fig. 24), si sube en forma de hélice; *exenta* y *adosada* (fig. 25), según que esté libre, ó aplicada al muro como empotrada por mitad en él; *fasciculada* ó *en haz* (fig. 26), que parece un manojo de ellas. *Altante* y *cariátide* 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 derecho* (fig. 27), ó pilar de madera sin adornos; la *pilastra* (fig. 28), ó soporte prismático y que tiene base y capitel como las columnas; *machón*, ó pilastra que sostiene



Fig. 27.—Pie derecho.



Fig. 28.—Pilastra.



Fig. 29.—Contrafuerte.

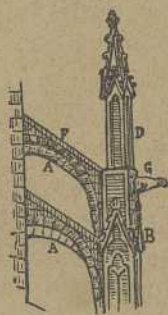


Fig. 30.—Botarel.

las arcadas debajo de algún arquitrabe, y también la pilastra saliente y gruesa; *anta*, ó pilastra que refuerza un muro en los ángulos del edificio, sin adorno alguno; *contrafuerte* (fig. 29), ó refuerzo saliente en el paramento de un muro; *estribo* (fig. 37, *E*), ó contrafuerte que sostiene el empuje de un arco ó bóveda; *botarel* (fig. 30, *B*), ó estribo que está separado del arco ó bóveda por otro arco llamado *botarete* (id., *A*).

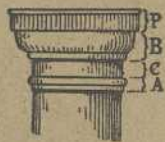


Fig. 31.—Capitel.

**46. Capitel y sus formas.**—El *capitel* (fig. 18, *f*, y fig. 31) es la parte superior ó cabeza de la columna; consta de una porción más ó menos cónica invertida, con algunos adornos en ella (fig. 31, *B*), 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 variadisimas 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* (forma de embudo), *de moldura* (cuando no tiene más adornos que molduras lisas, (fig. 31), *historiado* ó *iconístico* (si contiene motivos históricos), *egipcio*, *persa*, *dórico*, *jónico*, *corintio*, *toscano*, *compuesto*, *latino*, *bizantino*, *románico*, *ojival*, *árabe*, *del Renacimiento* (véanse las figuras en sus lugares respectivos).

**47. Lo soportado.**—Visto lo relativo á los *soportes*, hay que analizar lo que en ellos se apoya (núm. 42); en lo cual difieren esencialmente los dos géneros de Arquitectura ya definidos (núm. 34). En la arquitectura *arquitrabada* ó *adintelada* gravita sobre las columnas un sistema de piezas llamado *cornisamento* ó *entablamento* (fig. 18, *C*), el cual se divide en tres secciones: *arquitrabe* (viga maestra; id., *g*), *friso*, (id., *h*) y *cornisa* (id., *i*). Sobre ésta se apoyan formando coronamiento otras dos cornisas en ángulo (fig. 18, *D*) ó una en arco (fig. 34), y á este conjunto se le llama *frontón*, dándose el nombre de



Fig. 32.—Frontón.



Fig. 33.—Frontón partido.



Fig. 34.—Frontón circular.

*timpano* al espacio circunscrito por el triángulo resultante (fig. 32, *A*). Los lados del frontón representan las laderas del tejado



Entre las diferentes formas de frontón son las más comunes: el frontón *triangular* (fig. 32), el *circular* (fig. 34), el *partido* (fig. 33), 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. 35).

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 alguna detención.

**48. Teoría del arco.**—Se llama *arco* el conjunto de piezas que cubren un vano y se contrarrestan por empuje horizontal. Dichas piezas se llaman *dovelas* (fig. 36, 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 presión ó empuje en sentido oblicuo.



Fig. 35.—Gablete.



Fig. 36.—Teoría del arco redondo.

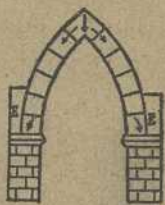


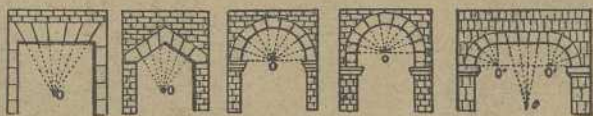
Fig. 37.—Idem del arco ojival.

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. 37), el empuje propende á ser menos horizontal, y por tanto exigirá menor contrarresto en los estribos.

Se dice que «el arco no muere nunca», y ésta es una verdad en tal grado, que los muros en donde los arcos ó las bóvedas se apoyen se desviarían de la normal empujados lateralmente sin cesar desde arriba, sino fueran bastante robustos ó no estuvieran reforzados con los estribos. Pero en cambio, este género de arquitectura reúne extraordinarias ventajas con la esbeltez, elevación y facilidad de construcción que le distingue, pues en él puede emplearse material menudo y no exige los grandes arquiteabes 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 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 (números 34 y 35.)

**49. Formas de arco.**—Pasan de cincuenta las que se han usado en construcciones, y de ellas son más notables las siguientes: arco *adintelado* (fig. 38), ó sea, recto por debajo; *angular* (fig. 39); de *medio punto* (fig. 40)



Figs. 38.

39.

40.

41.

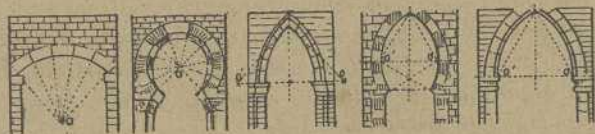
42.

Adintelado. Angular. Medio punto. Peralzado. Deprimido.

ó de *semicircunferencia*; *de herradura* ó *bizantino* (figura 44), más que *semicircunferencia*; *rebajado* ó *escarzano* (fig. 43), menos que *semicircunferencia*; *peraltado* (fig. 41), ó de *medio punto sobre una parte recta*; *deprimido* (fig. 42), formado por una línea horizontal que descansa sobre

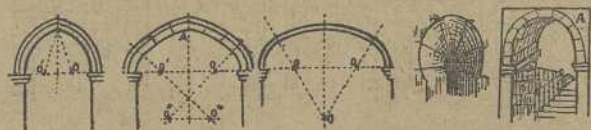


cuartos de circunferencia; *carpanel* (fig. 50), ó formado por tres, cinco ó siete centros y curva continua; *ojival* (fig. 37) ó apuntado, constituido por dos arcos de círculo encontrándose por arriba; *lancetado* (fig. 45) ú *ojival* más alto que ancho; *lanceolado* ú *ojival tñmido* (fig. 46), ojiva en herradura; *ojival equilátero* (fig. 47), tan an-



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

cho como alto; *ojival de medio punto roto* (fig. 48) ú *ojiva rebajada*; *arco Tudor* (fig. 49), ojiva deprimida y de cuatro centros, 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. 51) es el mismo conopial adornado; *lobulado* (fig. 55), formado por lóbulos ó arquitos menores; si éstos son tres, se llama *trilobado*; si muchos *polilobulado* ó *angrelado* (fig. 56); *apainelado*, cuyos lóbulos son convexos



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

por dentro al revés del anterior; *elíptico* ó de sección de elipse, muy semejante al carpanel; *enviajado* (fig. 52), cuyos arranques tienen posición oblicua sobre la línea horizontal; *abocinado* ó aboquillado (fig. 51), en forma

de trompa; *por tranquil* (fig. 30), cuyos arranques se hallan á diferente altura; *gemelos*, ó dos yuxtapuestos sin apoyo intermedio.

Por razón de su oficio especial se distinguen los arcos en *torales* (fig. 58, A), perpendiculares á los muros de fachada; *formeros* (id., B), paralelos á los muros de fa-



Figs. 53.

Conopial.

54.

Florenzado.

55.

Trilobado.

56.

Polilobulado.

chada, y que sirven también para separar una nave de otra; *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



Fig. 57.

De descarga.

peso de un muro de modo que no grave sobre un dintel ú otro miembro; *perpiño*, *cincho* ó *fajón*, que sostiene una bóveda cónica á modo de faja interior (fig. 60, C); *arbotante* ó *botarete* (fig. 30), arco por tranquil que se apoya en un botarel y sos-



Fig. 58.—Torales y cruceros.



Fig. 59.—Arcatura.

tiene el empuje de las bóvedas; *arco triunfal* en las iglesias, el que se halla en la entrada del presbiterio.



Se llama *arcada* (fig. 12) una serie de arcos; si ellos son *ciegos* ó cerrados, se dice *arcatura* (fig. 59). Los espacios triangulares que resultan entre dos arcos ó entre uno y el rectángulo que le circunscribe reciben el nombre de *enjutas* (ib., A).

**50. Bóveda y sus formas.**—Se dice *bóveda* el conjunto ordenado de piedras ó ladrillos que cierran un espacio como cubierta del mismo, tendiendo á la forma cilíndrica ó esférica. Para construirla, lo mismo que para los arcos, se emplea 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.

Variadisimas son las formas de bóveda empleadas por los arquitectos; pero todas ellas se reducen teóricamente á dos primitivas con otras derivadas. Las formas primitivas son la bóveda *de cañón* (fig. 60) y la *cúpula* (fig. 61); la primera se determina por un arco marchan-

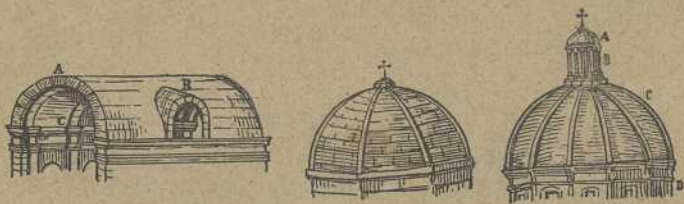


Fig. 60.—Bóv. de cañón. Fig. 61.—Cúpula. Fig. 62.—Cimborio.  
do paralelamente á sí mismo; la segunda, por un arco girando al derredor de su radio vertical. Las formas derivadas resultan de intersecciones de las primitivas.

La primera forma puede tener tantas variedades cuantas son las formas de los arcos, y así hay bóveda *cilíndrica* ó de *medio cañón* comúnmente dicha, bóveda

*rebajada, peraltada, ojival, etc.*; la segunda forma ofrece, como principales variantes, la *esférica* ó de *cascarón* ó *medianaranja* ó *en plena cintra* (que es una semiesfera 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. 7, A y fig. 84) y otras.



Fig. 63

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. 66), resultado interior de la intersección teórica de dos bóvedas de cañón que se cruzan en ángulo recto (fig. 67), se llama *de crucería* si tiene arcos cruceros (fig. 58), la bóveda *de lunetos* (fig. 60, B) semejante á la anterior, pero sin llegar la intersección hasta



Fig. 65.—Pechina.



Fig. 66.—Bóveda por arista.



Fig. 67.—Intersección.

lo más alto del cañón de la bóveda primitiva. La forma de cúpula ofrece como derivadas de ella la bóveda *vaidada*, que es una de cascarón, cortada por cuatro planos verticales y perpendiculares entre sí mismos; 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. 65), 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. 84 y 64) en que remata un rincón ó una



Fig. 64.—Pechina.

hornacina, y que puede servir en casos dados para sostener cúpula, como la anterior. Se da el nombre de *domo* á la cubierta exterior de la cúpula (figura 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, cuando existe visible; y si éste lleva ventanas (ibid., D), se llama *cuerpo de luces*.

**51. 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. 47), 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 la bóveda *por arista* y *de crucería*. Se concibe que una bóveda cilíndrica empuje en toda su longitud al muro en 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 hasta por completo 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. 68. El arco A insiste sobre los puntos G, H y tiende á separarlos por el empuje lateral que les imprime; mas allí encuentra resis-

tencia 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 mis-

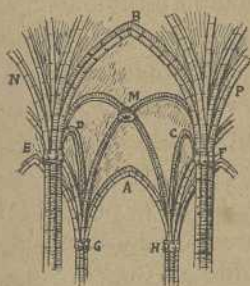


Fig. 68.—Teoría de las bóvedas por arista.

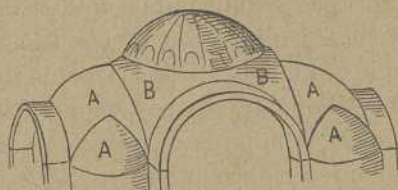


Fig. 69.—Teoría de la bóveda en pechinas.—Bóvedas de Sta. Sofia (Constantinopla).

mas 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 en 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. 48).

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.

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. 69), pues hasta entonces no habían logrado los constructores montar las cúpulas sino sobre muros de planta circular (ó á lo sumo poligonal de muchos lados) como se ve en el antiguo Panteón de Roma, hoy Sta. M.<sup>a</sup> la Rotonda.

**52. 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*; *techo* es la cubierta superior é 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*. Al tejado que ofrece *lumbreras* ó ventanas verticales abiertas en una especie de luneto saliente en él, se le llama tejado con *guardillas*; 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. 86, *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. 70).

**53. Vanos.**—Además de los *macizos* que hemos ido enumerando, hay que considerar en un edificio los *huecos* ó *vanos* (núm. 42), 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 (núm. 23), según se dirá en su lugar.

Las *puertas* son aberturas de entrada; las *ventanas*, aberturas de iluminación: en unas y otras se llama *dintel* á la parte rectilínea superior, *jambas* á las laterales, 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*.

El espacio de muro entre dos vanos se llama *entrepañó*. 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. 71) el espacio entre el dintel y el

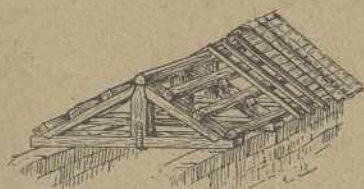


Fig. 70. — Armadura.



Fig. 71. — Remate de puerta.

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: *tronera* ó *aspillera* (fig. 74), *ojo de buey* ú *óculo* (fig. 73), *rosetón* (fig. 75), que es un óculo adornado con calados de piedra, *ajimez* (fig. 72) ó ventana partida por una co-



Fig. 72. — Ajimez.



Fig. 73. — Óculo.



Fig. 74. — Tronera.



Fig. 75. — Rosetón del Monasterio de la Oliva (Navarra).

lumnita llamada *parteluz*, sobre la cual se apoyan arcos gemelos. Se dice *mamel* al parteluz cuando no tienen la forma de columna, como sucede en las ventanas ojivales y del Renacimiento.

**54. Miembros secundarios.**—Falta recorrer, siquiera



sumariamente, para complemento de nuestra idea (n.º 38), los miembros secundarios del edificio, sin hablar por ahora de los *adornos*, que se han de ver al terminar 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 *huecos* ó *senos* 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* de un muro, cualquier miembro que resalta del paramento, y puede ser: *repisa*, si se destina á sostener un busto ó estatua, etc. (fig. 76), y si además tiene encima una especie de dosel ó guardapolvos, se dice *doselete* (fig. 77); el cual será *umbela* si no remata en punta, y *marquesina* si termina en torrecilla: *ménsula*, si tiene por objeto 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, se llama *cartela* (1) (figura 78); si es pequeña como para sostener una cornisa, *modillón* (fig. 79), y si en este caso presenta forma cuadrangular, *mútulo* (fig. 80, *M*), ó si lleva esculpido algún mascarón, *caneillo* (fig. 81). Se llama *imposta* un saliente que, á modo de capitel rudimentario, se coloca sobre un machón ó pilastra (figura 36, *M*); *imposta corrida* ó *cordón* es la faja saliente en el paramento exterior de un edificio, que indica la división de los pisos; *aleta* es una especie de cartela invertida ó pieza en



Fig. 76.—Repisa.



Fig. 77.—Doselete.

(1) Se llama también *cartela* un tarjetón ornamental, á veces en forma de escudo, destinado á recibir alguna inscripción ó rótulo.

forma de *S*, que se coloca en los ángulos y rincones formados por el cuerpo menor de un edificio ó retablo al montar sobre



Fig. 78. — Cartelas. Fig. 79. — Modillones. Fig. 80. — Mútnulos.

otro más ancho, á fin de suavizar la línea quebrada resultante y llenar el hueco. A este mismo grupo corresponden las *barbacanas* (fig. 82) 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. Dichas galerías, como otras que están en los muros exteriores ó en el remate de ellos, tienen frecuentemente *balaustrada* (fig. 83), constituida por *balaustres* y *antepecho* (ibíd.), ó sólo *antepecho calado* (fig. 87, 1).

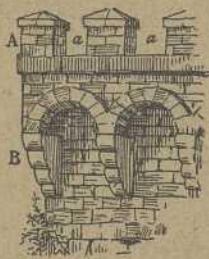


Fig. 81. — Canecillos. Fig. 82. — Barbacana. Fig. 83. — Balaustrada.

Entre el grupo de *senos* hállase como principal la *hornacina* (fig. 84), hueco de planta semicircular abierto en un muro para colocar una urna ó estatua, y otras diferentes clases de *nichos*.





Fig. 84.—Hornacina.

piñón, si realmente da origen á la techumbre; el *chapitel* (ib., *Ch*) ó piramidal remate de torres; la *acrotera* (fig. 34, *A, B*); variedad de pedestal en lo alto de los edificios para sostener estatuas; el *pináculo* (fig. 87, 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. 71); la *crestera* (fig. 87, 2), ó serie de remates calados, propios de la arquitectura ojival. Son también remates los *merlones* (fig. 82, *A*), especie de grandes dentellones en que terminan los muros de las fortalezas, á veces perforados con troneras ó saeteras, y cuyos huecos ó intervalos (ib., *a*), se llaman *almenas*; y, en fin, otros



Fig. 86.—Atico escalonado y chapiteles.

A la sección de *remates* pertenece el *ático* (fig. 85) ó cuerpo superior de una fachada en vez de frontón, y que disimula el nacimiento de la techumbre; el *ático escalonado* ó *flamenco* (fig. 86), el cual puede ser verdadero frontón ó



Fig. 85.—Atico.



Fig. 87.—Crestera, pináculo y gárgola.

objetos ornamentales como piñas, jarrones, pebeteros (figura 83).

Por último, entre los miembros aislados deben contarse los *cipos* ó *estelas* (fig. 88), monolitos funerarios con inscripciones conmemorativas; los *obeliscos* (fig. 89) 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. 88.—Estela romana.

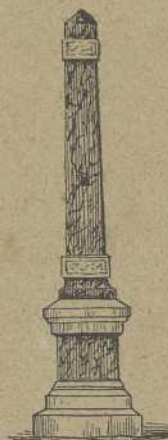


Fig. 89.—Obelisco.

**55. 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. 18). 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 medi-



das proporcionales de los miembros del edificio por muy complicado procedimiento. Sólo por vía de muestra incluimos la figura adjunta, demostrativa del oficio que representaba dicho módulo, y de la simetría que preside

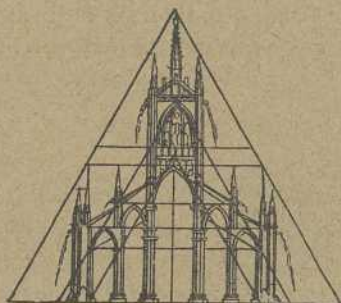


Fig. 90.—Módulo y simetría del arte ojival.—Sección transversal de la Catedral de Milán.

al arte ojival: en ella puede observarse cómo se determinan las medidas por triángulos equiláteros, aunque no á todos los edificios ojivales hayan de aplicarse igualmente.



Archivo de Simancas.

## CAPITULO V

### TEORÍA DE LA ESCULTURA.

**56. 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.

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.

**57. 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 es muy secundaria y desprovista de idea (núm. 17); 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*, 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: 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: *propiamente 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 puede ser: *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 distingue, además, en *profana* y *religiosa*; á ésta se la denomina *iconológica*.

58. **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 allá el módulo es artificial ó convencional, y aquí nos lo da la misma naturaleza. Al célebre Leonardo de Vinci, pintor italiano que murió en 1519, se debe la fijación del canon que sirve comunmente á los artistas, y es como sigue: 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. 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 de lo alto de la cabeza y lo bajo de los pies: las dia-

gonales 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.

**59. Propiedades de la Estatuaria.**—Sobre lo dicho en general de todas las Bellas Artes (núm. 15), 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 antedicho.

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

Dése, por ejemplo, un momento en el cual aparezca más bello el drama; hágase que todas las personas que figuran en él queden inmóviles y como petrificadas, 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 reprecensibles muchas esculturas del siglo XVIII por 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 represen-



te 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. 19) en determinados casos. La desproporción en las formas es lo más defectuoso que se advierte en las esculturas del período románico de los siglos X y XI.

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 mayor aquélla relativamente, para que se ofrezca á la vista con toda regularidad. 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 observación, se halla el medio de conseguir el mejor resultado estético de la escultura, según las distancias y posición de los espectadores.

**60. 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. Esta 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 esa misma 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* al trabajo de introducción de algunas piezas en las aberturas ó surcos abiertos en otra. Son variedades de esta clase de embutido la *taracea*, que se hace con madera, 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 *filigrana*, que se hace aplicando hilos ó cordoncillos de metal precioso encima de otro inferior, produciendo caprichosos dibujos; *camafée* es un relieve que se hace en piedra preciosa, de variado color generalmente.

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 proporcional exactamente 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 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 excelente, y consiste en estucar bien la estatua, dorarla y bruñirla luego, y aplicarle sobre el dorado finas pinturas, en las cuales se raya con arte, descubriendo el dorado en los puntos que se desea.



Estatua yacente de Doña María de Molina (Valladolid).

## CAPITULO VI

### TEORÍA DE LA PINTURA.

**61. Definición.**—*Pintura* es el arte de expresar ideas y representar objetos exteriores 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.

**62. Sus elementos.**—Tres son los elementos constitutivos de la pintura, como se desprende fácilmente de la noción que hemos dado: el *dibujo*, el *claro-oscuro* y el *colorido*: con los primeros va unida la *perspectiva*, que puede tomarse como otro elemento esencial. 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.

*Perspectiva* es la disposición que ofrecen las figuras colocadas en un plano, tal que aparecen situadas en el



espacio á distancias diferentes. 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-obscuro, *perspectiva aérea*. En la perspectiva lineal hay que tener en cuenta los siguientes elementos: el *punto de vista* (fig. 91, o) ó de mira, á donde convergen las líneas que forman la perspectiva (*li-*

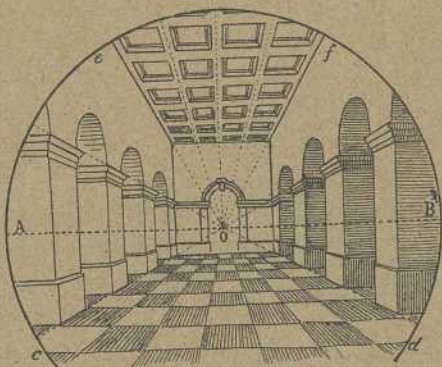


Fig. 91.—Teoría de la perspectiva.

neas que huyen, se denominan por los técnicos); el *horizonte* (id., A, B), ó línea en donde aquél se halla situado; esta línea es paralela á la que se llama *línea de tierra* (c, d) base del cuadro, y á la *línea de cielo* (e, f), superior en el mismo, las cuales también se dicen horizontales: *ángulo 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  $90^\circ$ ; *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.

63. Condiciones de este arte.—Sin olvidar las con-

diciones generales de toda obra artística (núm. 15), 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. 58) 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, desvaneciéndose 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 poniéndolos en el lugar que les corresponde; 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. Los colores llamados *primarios* son el rojo, amarillo, azul, blanco y negro; los demás se dicen *secundarios*.

Las *leyes de perspectiva* se reducen á que todas las líneas que la forman concurren al *punto de vista* (número 62); 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 distancia proporcionada del observador, guardando asimismo proporción con esta distancia la magnitud de las figuras.

**64. Lenguaje de las líneas y de los colores.**—Además de las leyes geométricas y físicas á que se han de sujetar 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 más 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 la Arquitectura (núm. 35), 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. Esto mismo vemos repetido en la Naturaleza, é impresiones iguales respectivamente á las antedichas nos causan la serenidad de las líneas horizontales del rostro 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.

También se observa, como 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.

**65. 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 entrar en el primero hasta los cuadros simbólicos. Además, se dan en la Pintura los tres géneros que definimos arriba (núm. 19), 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*, 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, grabado, mosaicos, etc., que son formas de ella.

**66. Procedimientos.**—Son varios los usados en pintura, y por ellos se distinguen también los cuadros ú obras de la misma. 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*, porque 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 *acua-rela*, 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.

Por la semejanza que tiene con estos 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. Ni hay para qué tratar aquí de los procedimientos litográficos, cromolitográficos, fototípicos, etc.

El procedimiento del *mosaico*, ya conocido y usado desde la antigüedad, tiene su aplicación, tanto en el arte decorativo, como en la imitación de la pintura del género histórico. De cualquier modo que sea, consiste en la agrupación de pequeños 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. Tiene este procedimiento la gran ventaja de la solidez y duración. Para el mosaico decorativo no es raro usar unos prismas hechos de pasta especial con esmalte de colores varios en la superficie; algunos se hacen dorados, y sirven para fondo del cuadro de mosaico: este último procedimiento se llama *bizantino*. (V. fig. 119).

## CAPITULO VII

### ELEMENTOS DE ORNATO.

**67. Razón de este capítulo.**—Las tres bellas artes, cuya teoría queda expuesta en los precedentes capítulos, producen sus obras con variedad de ornamentación, accesorio si, pero que realza sobremanera la hermosura de ellas. Y como las formas de estos adornos y aun los *motivos* ó asuntos representados por ellos, sean comunes á las obras de Arquitectura, Escultura y Pintura, 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 á nuestro propósito incumbe.

**68. División de los adornos.**—Los elementos de ornamentación, comunes á las artes, aunque principalmente usados en Arquitectura y originados de la Escultura, son de dos clases: *geométricos* y *orgánicos*, según sean el motivo y la forma de ellos: estos segundos se llaman *antema*, y se dividen en *fitaria* y *zodaria*, según se tome el motivo del reino vegetal ó del animal. Los *geométricos* 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 estos grupos sumariamente.

**69. 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 *filete* (fig. 20, 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 estrias de algunas columnas (figs. 23 y 21); la *corona* (fig. 18 i, y 101, b), de sección mayor que el filete, formando parte de las cornisas y llevando con frecuencia una canal inferior para escupir el agua (fig. 101, 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, es una de las porciones en que se divide á lo largo cualquier superficie plana; el *plinto* (fig. 20, g), que forma la parte inferior de una basa.

Las molduras convexas son: el *toro* (fig. 20, b, f, y fig. 92, T), de perfil semicircular y de grosor considerable; el *junquillo* ó *baquetilla* (fig. 92, J) de pequeño diámetro; el *bocel*, semejante al toro y de sección (á veces elíptica) más de semicircular, usado en la arquitectura gótica; el *cuarto de bocel* (fig. 93), de sección igual á un cuarto de circunferencia. Las *molduras cóncavas* son: la *media caña* ó *junquillo inverso* (fig. 94), de

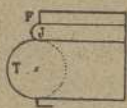


Fig. 92. — Toro y baquetilla.



Fig. 93. — Cuarto de bocel.



Fig. 94. — Media caña.

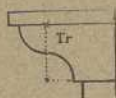


Fig. 95. — Caveto.



Fig. 96. — Escocia.

sección semicircular; la *estria* ó *glifo* (fig. 23), idem á lo largo de un fuste ó en otra pieza cualquiera y de sección variable; se dice *estria maciza* cuando en ella está alojado un junquillo; el *caveto* (fig. 95), que puede ser recto ó inverso (como se

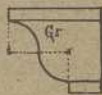


Figs. 97.



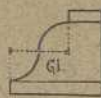
98.

Talón recto. Id. inverso.



99.

Gola recta.



100.

Id. inversa.

indica en la fig.) y tiene de sección un cuarto de circunferencia; la *escocia* (fig. 96), formada por dos porciones de diferentes circunferencias. Las *molduras mixtas* constan de una par-

te 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. 97), y si encima, *talón inverso* (fig. 98); la *gola*, al revés del talón, y se llama *recta* si la parte cóncava está encima (fig. 99), y *reversa ó inversa* en caso contrario (fig. 100); el *cimacio* es una gola que se pone en la cima de las cornisas (fig. 101, *a*), como siempre sucede en los entablamentos. La fig. 101 pone de manifiesto la manera de distribuirse las molduras en un cornisamento, y cómo se adornan ellas á veces con motivos de fitaria ó zodaria sobrepuestos.

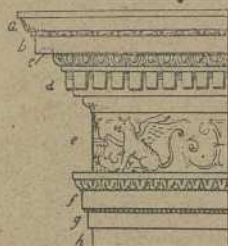


Fig. 101. —Entablamento con sus molduras.

**70. Ornato geométrico.**—Además de las molduras, hay muchas formas geométricas de ornato, como dijimos arriba, siendo las más importantes y comunes: la *greca* (fig. 102), regleta doblada repetidas veces en ángulo recto; *meandro* (fig. 103), ó greca con más repliegues



Fig. 102. —Greca.



Fig. 103. —Meandros y postas.

(símbolo del río de su nombre en la antigua Grecia); *postas* (id.), ó curvas en S unidas; *rosario* ó baquetilla recorrida (fig. 104); *denticulo* (fig. 101, *d*), ó diente cuadrado



Fig. 104. —Rosarios.

que pende en la cornisa; la serie se llama *dentellón*; *ajaraca* (fig. 105, *B*) ó lazos; *laceria*, ó serie de anillos enlazados con-



teniendo cada uno un rosetoncillo; *lacierías*, ú ornamentación de follaje entrelazado y de lazos diferentes; *arabescos* (fig. 105), ó adornos geométricos árabes y entrelazados curvos que imitan hojarasca; *losanjes enlazados* (fig. 106, A); *estrellitas* (id., B); *ondas* (id., C); *bezantes* ó *perlas* (D), rodellillos alineados; *ajedrezados* (id., E); *zizás* (id., F), y se dicen *baquetones rotos* cuando son ba-



Fig. 105. — Arabescos (Alhambra de Granada).



Fig. 106. — Adornos varios bizantinos.

quetillas en líneas quebradas; *cables* (id., G), á modo de cordeles; *lazos* (id., H); *almenillas* (I); *puntas de diamante* (id., K, M) ó rombos en serie, que se dicen *cabezas de claró* cuando son cuadrados, piramidales y se tocan por



Fig. 107. — Trenzado. Fig. 108. — Billetes. Fig. 109. — Caireles.

el lado; *dientes de sierra* (id., L); *trenzados* (fig. 107); *billetes* (fig. 108); *caireles* (fig. 109) ó arquiteos de adorno debajo de un arco; *volutas y roleos*, ó adornos replega-



Fig. 110. — Trifolios y cuadrifolios.

dos en espiral; *trifolios*, *cuadrifolios*, *quinquefolios* (fig. 110), ó círculos en que hay inscritos otros círculos tangentes en número de tres, cuatro ó cinco: estas últimas figuras pueden ser también á modo de rosones.

**71. Filaria.**—A este grupo de adornos pertenecen todos los motivos vegetales, siendo los más comunes: el *florón*, ó flor grande y abierta; *rosón*, si dicha flor es una rosa; *caselón*, si la flor está encuadrada ó dentro de algún polígono; *arteson*, ídem pendiente del techo; *pina*, á modo de este fruto; *grumo*, ó grupo de hojas que rematan un pináculo ó un arco conopial (fig. 71); *cornucopia* ó cuerno de la abundancia, con hojas ó frutos (1); *guirnalda* (fig. 88), ó grupo de hojas y frutos enlazados, pendientes de alguna cornisa ó ménsula, etc.; *palmeta*



Fig. 111. — Palmeta.



Fig. 112. — Hojas acuáticas.



Fig. 113. — Follaje serpeante.

ó palma (fig. 111); *hojas acuáticas* ó *algas* (fig. 112); *rayos de corazón* (fig. 101, f) ú *hojas acuáticas* con alguna forma de corazón; *follaje serpeante* (fig. 113); *hoja de acanto* (fig. 114); *fronda* (fig. 115), 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.

**72. Zodaria.**—Los motivos principales del reino ani-

(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.



mal para ornato son: el *atlante* y la *cariátide* (fig. 135 y 141), figuras de hombre ó mujer, respectivamente, que sostienen un cornisamento; los *canecillos* (fig. 81); los *musca-*



Fig. 114.



Fig. 115.—Fronda.



Fig. 116.—Esfinge.

*rones* ó cabezas caprichosas (fig. 88); las *gárgolas* (figura 87, 4), ó figuras de animales que se ponen para arrojar el agua de los tejados ó terrados; *bicha*, ó animal compuesto de miembros de diversos animales; el *grifo* (fig. 101, *e*) y la *esfinge* (fig. 116) son bichas diferentes, y se ponen á veces en las acróteras ó ante las puertas de los edificios; los *oros* ó *huevos* (fig. 117), que tienen la forma de tales y que, puestos en serie entre *dardos* (ibid),



Fig. 117.—Oros.

constituyen el *ovario*, y suelen decorar varias molduras (fig. 101, *c-d*); el *bucráneo* (fig. 144, *B*), ó cráneo de buey con guirnaldas, que suele adornar los frisos de los templos griegos y romanos; los *grutescos*, ó grupos fantásticos de animales y follaje; las *veneras*, ó conchas de peregrino.

**73. Adornos compuestos.**—De la combinación de los adornos elementales enumerados se forman muchos compuestos que sirven para exornación de muebles, cuadros, objetos de orfebrería, para techumbres, muros, pavimentos, etc. Entre ellos son notables los *artesonados*, ó techos muy adornados con artesones (fig. 11); los *alfarjes*, ó artesonados arabescos; los *alicatados* (fig. 118), ó revestimiento de azulejos con labores de entrelazados

los *mosaicos* (fig. 119) que revisten paredes y pavimentos, etc., etc. Recuérdese lo dicho de las artes decorati-



Fig. 118.—Alicatado. Fig. 119.—Mosaico romano hallado en Lugo.  
vas análogas á la escultura y pintura (núms. 60 y 66),  
añádase que todos los miembros arquitectónicos y todos  
los seres del reino animal y vegetal se pueden conver-  
tir en motivos de ornato, y se comprenderá lo múltiple  
y variado que podría resultar el asunto de este artículo.



## CAPITULO VIII

### CONSERVACIÓN DE LOS MONUMENTOS ARQUEOLÓGICOS.

**74. Razón de este capítulo.**—Después que hemos visto, siquiera someramente, las condiciones de las obras artísticas y 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. Y aunque sea demasiado práctico el asunto para que haya de tratarse en la primera parte de la obra, la razón de su generalidad é importancia obliga á considerarlo como propio de este lugar, no habiendo de ofrecerse después ocasión más oportuna.

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 algún edificio ú objeto artístico; la Religión, la Ciencia y el Arte reclaman de ellos el mayor cuidado y la más exquisita diligencia, haciéndoles responsables del abandono, transformación ó enajenación que sufran por su causa. Lastimosamente se han alterado muchos de los referidos objetos por incuria; otros, con perverso gusto, se han mutilado y transformado al capricho; no pocos han pasado en manos extranjeras, vendidos en 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 de monumentos y para el estilo de los mismos; éstos, para cada una de las agrupaciones artísticas explicadas.

**75. Conservación de los objetos.**—Medio trascendental es, sin duda, para conservar los monumentos arqueológicos, la formación de Sociedades, Academias, Juntas, etc. en las Provincias y en las Diócesis, con el indicado fin, y la creación de Museos diocesanos y provinciales que reúnan cuantos objetos de este número puedan hallarse dispersos en manos profanas; pero tales medios no son para tratados en la presente obra.

La conservación de los edificios y demás objetos arqueológicos reclama de los encargados de ellos que se les procure: 1.º, *limpieza*, cuidando asiduamente que el polvo ó la inmundicia no los afee ó consuma; que en los muros y tejados de los edificios no se crien yerbas ni se depositen objetos extraños; 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 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 mo-



numentos, y no con el sólo propósito de embellecerlos.

**76. 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 comparándolo con otros de su época; 2.º, *unidad* de plan y de estilo, acomodando al antiguo la obra nueva, y conservando todo lo anterior, mientras no sea inútil 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; 4.º, *descubrimiento* de la parte que sea antigua, sin ocultarla ó embadurnarla con pinturas decorativas (á no ser excelentes y sobre grandes muros, ó en obra de mampostería), 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, *mano hábil* para la ejecución competente.

**77. Obras de Arquitectura.**—Además de los consejos dados en general, y 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 aten con tirantes, en caso de no bastar aquella medida; que los tejados se revisen y reparen con frecuencia y se prolongue el tejaro en caso necesario, antes de recurrir 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 aquéllas.

**78. Esculturas.**—A lo dicho en general, hay que añadir para las esculturas en especial, 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; para maderas, basta 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 ciérrense 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.

**79. 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 al limpiarlas se eviten sacudimientos y roces; que, si está adherida la suciedad y se trata de pinturas *al fresco*, lávense con una fina esponja empapada en agua tibia, mezclada con un poco de vinagre; si estuvieran



enmohecidas, séquense bien y 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, puro si las capas son muy duras, ó debilitado con esencia de trementina (aguarrás) 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 el algodón empapado en esencia de trementina sin mezcla, luego de haber actuado el líquido anterior. 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 pagar rasguños de lienzo ó películas desprendidas de la pintura, úsese de una disolución muy fina de goma arábica, añadiéndole un poco de miel en cantidad del 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 suma de paciencia. Se empieza por encolar sobre la pintura una

gran placa de gasa, y encima de ésta se pegan hojas de papel blanco, hasta formar una especie de cartón, cuidando que no resulten arrugas. Cuando esté seco, se quita el fondo ó la base primitiva de este modo: si era lienzo encolado, basta 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 va 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.

**80. 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, en donde se guardan, tengan revestimiento de madera; que estén saturados de alcanfor ó naftalina, cuando se trate de objetos que puedan polillarse; 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 hie-



rro, pueden tratarse con una mezcla de aceite y petróleo; si de plata, con agua jabonosa; que si los objetos de metal llevan manchas de cera, se les 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 (número 79); que se suelden los fragmentos de vidrio y porcelana con la pasta de cal y clara de huevo; que tratándose de papeles ó códices, se tengan coleccionados en tapas ó encuadernados; y en fin, que todo se halle bien ordenado, rotulado y custodiado.



La Santa Faz del Salvador en la «Escala Santa» de Roma,  
atribuida á San Lucas.

## SEGUNDA PARTE

### PARTE HISTÓRICA

**81. Objeto de esta segunda parte.**—No es precisamente la historia de las Bellas Artes lo que va á constituir el asunto de nuestras investigaciones en este segundo libro de la ARQUEOLOGÍA, por más que pisemos terreno histórico. Siendo el objeto de esta ciencia, según vimos al principio, 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, por lo común, los estilos y las escuelas diferentes, que hemos de recorrer, coinciden con épocas sucesivas de la historia, no por eso se ha de confundir la clasificación y el examen de los estilos desarrollados en la historia, con la historia de su desarrollo ó desenvolvimiento. No obstante, á la vez que expositiva y científica, nuestra labor tendrá su lado histórico imprescindible.

**82. División de la misma.**—Por lo dicho, se han de extender nuestras investigaciones á todo el campo á donde llegaron las teorías de los capítulos precedentes, y en secciones distintas hemos de hablar de la Arquitec-



tura en la historia y de la Escultura y Pintura; mas como nuestra obra se dirige principalmente á Eclesiásticos, es deber ineludible añadir otra sección sobre mobiliario eclesiástico, ó artes suntuarias sagradas, para ver con más perfección 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.<sup>a</sup>, la *Arquitectura* en la historia; 2.<sup>a</sup>, la *Escultura y Pintura*; 3.<sup>a</sup>, las *Artes suntuarias*.



Fachada del Alcázar de Toledo.

## SECCIÓN PRIMERA

### ARQUITECTURA

**83. 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 en donde se desarrollaron; y la tenacidad con que alguna región se opuso á la admisión de innovaciones, etc., etc., 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 confusión lamentable que en algunos puntos aun existe.

No obstante, después de un estudio comparativo de las clasificaciones presentadas por los muchos Autores consultados, nos atrevemos á dar la siguiente, no como perfecta, sino como la menos defectuosa, á nuestro parecer, y la que más se puede acomodar á todos los países. Y al tratar de cada estilo en detalle, haremos las oportunas y accidentales modificaciones para acomodar el plan á la arquitectura de nuestra Nación y aun de las diferentes regiones de ésta.

Dados estos precedentes, he aquí el sencillo



## CUADRO de los estilos arquitectónicos.

|                  |                  |                       |                                         |
|------------------|------------------|-----------------------|-----------------------------------------|
| Arquitectura.    | Edad<br>antigua. | Oriental.             | Caldeo-asiria.                          |
|                  |                  |                       | Medo-persa.                             |
|                  |                  |                       | Egipcia con sus tres periodos.          |
|                  |                  |                       | India, idem.                            |
|                  |                  |                       | <i>Apéndice:</i> China y Americana.     |
|                  | Clásica.         |                       | Griega con sus tres órdenes.            |
|                  |                  |                       | Etrusca.                                |
|                  |                  |                       | Romana y sus cinco órdenes.             |
|                  |                  |                       | Romano-cristiana, hasta siglo VI.       |
|                  |                  |                       | Bizantina pura, siglos VI y siguientes. |
|                  | Edad<br>media.   | Bizanti-<br>na. . . . | Derivaciones: arte ruso.                |
|                  |                  |                       | Periodo de formación, siglos VI á X.    |
|                  |                  |                       | Periodo de perfección, siglo XI.        |
|                  |                  |                       | Periodo de transición, siglo XII.       |
|                  |                  |                       | Primario ó robusto, siglo XIII.         |
|                  | Ojival.          |                       | Secundario ó gentil, siglo XIV.         |
|                  |                  |                       | Terciario ó florido, siglo XV.          |
|                  |                  |                       | Bizantino árabe, siglos VIII á XI.      |
|                  |                  |                       | Mauritánica, siglos XI y XII.           |
|                  |                  |                       | Granadina, siglos XIII á XVI.           |
| Edad<br>moderna. | Arábica.         |                       | Derivaciones: mudéjar y asiática.       |
|                  |                  |                       | Greco-romano, siglos XV y XVI.          |
|                  |                  |                       | Plateresco, siglo XVI.                  |
|                  |                  |                       | Barroco, siglos XVII y XVIII.           |
|                  |                  |                       | Restauración, siglo XVIII.              |

Bien se comprende que, desde la última división de la edad antigua en adelante, todos los estilos son de arquitectura cristiana, excepción hecha de los arábigos propiamente dichos.

Semejante escala hemos de recorrer en los capítulos convenientes, á los cuales precede uno sobre la *Proto-historia*, y sigue otro sobre el arte contemporáneo, para que resulte más completa nuestra excursión arquitectónica.

## CAPITULO I

### PROTOHISTORIA.

**84. Definición.**—Llámase *Protohistoria* ó *Prehistoria* el estudio de los monumentos anteriores á los tiempos bien definidos en la Historia profana. Las continuas investigaciones geológicas, hechas en el último siglo, dieron por resultado el descubrimiento de multitud de habitaciones, utensilios y monumentos variados, 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 donde se ven algunas indicaciones de tales monumentos), y crearon por fin esta parte preliminar de la Historia, dividiéndola en edades y épocas, como si se tratara de un terreno bien deslindado.

**85. Su división.**—Por lo que hace á la Arquitectura, se divide la Protohistoria en dos grandes épocas: la *propia* 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 de *piedra antigua*, tallada y sin pulir; *edad neolítica*, ó de *piedra reciente*, pulida; *edad del cobre* ó bronce, y *edad del hierro*: todas caracterizadas por



los utensilios de que principalmente el hombre se sirve para las necesidades de la vida ó como armas defensivas y ofensivas. Las dos primeras edades se llaman en conjunto *edad de la piedra*; y las dos últimas, *edad del metal*. Los utensilios de la primera edad, ó del período *paleolítico*, se dicen *silex tallados*, porque son de sílice ó pedernal y trabajados á golpe (figs. 120, 121); los del período neolítico son comúnmente piedras negras de basalto en forma de grandes almendras, afiladas en una extremidad (fig. 122) ó por los dos lados. No nos deten-



Fig. 120. Fig. 121. Fig. 122.  
Hacha. Flecha. Hacha pulida.

dremos en describir, ni siquiera enumerar, las diferentes clases de hachas, punzones, cuchillos, etc. que se han descubierto, pertenecientes á dichas épocas, pues no es tal nuestro objeto; sólo diremos algo de los monumentos arquitectónicos, los cuales pueden ser *habitaciones* y *megalitós*.

**86. Habitaciones protohistóricas.**—Se cuentan las siguientes clases: *cavernas*, naturales y artificiales, que son cuevas en la roca; *cabañas*, ó construcciones de madera y ramas; *tiendas*, de madera y pieles; *palafitos*, ó habitaciones lacustres, de madera, clavadas en un estanque ó pantano, y 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*, ó chozas de madera y arcilla en sitios pantanosos, descubiertas en Italia. A las cavernas se refieren las habitaciones de un pueblo tro-

*glodita* (habitante en cavernas) que son de ver en Calascovas de Menorca, y otras que aun hoy se habitan en Guadix, Granada, etc.

**87. Megalitos.**—Son monumentos de grandes piedras sin tallar ni pulir, y se distinguen con los siguientes



Fig. 123.—Dolmen de la «Cruz del tío cogollero» en Fonelas (Granada).

nombres: *dolmen* (palabra celta que significa *mesa de piedra*), que se aplica á los megalitos formados por grandes piedras horizontales que descansan sobre otras verticales, á veces cubiertas con tierra (fig. 123); *hemidolmen*, cuando la piedra somera descansa por un lado en el suelo, apoyada por el otro sobre un pedrusco; *trilito*, si consta de tres piedras, una horizontal y dos vertica-



Fig. 124.—Galería cubierta y cromlech en Romaña de la Selva (Gerona), á vista de pájaro.

les; *galería cubierta* (fig. 124), ó monumento á manera de dolmen prolongado; *menhir* ó *peulván* (palabras cel



tas que significan respectivamente *piedra larga* y *piedra prolongada*), y es una piedra suelta y levantada en alto; *ringlera*, ó conjunto de menhires en fila; *cromlech*, ó *piedras en círculo* (fig. 124), porque así lo están, ya en semicírculo, ya en elipse, ya en círculo sencillo, ya en doble ó triple círculo; *piedra 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*, ó montículo de tierra ó de piedras pequeñas, artificialmente levantado sobre despojos mortales ó en memoria de algún suceso notable.

De los citados megalitos se hallan ejemplares en no escaso número, diseminados en muchas regiones de Asia y Europa, señaladamente en Inglaterra, Alemania, Francia y España. En Galicia se los conoce con el nombre de *mamoas* ó *modorras*; en Vascongadas, con el de *sorguineche*; en Extremadura, *antas* y *garitos*; en Andalucía, *sepulcros de gigantes*; en Baleares, *taulas*; en Cataluña, *balmas*.

En América se han descubierto monumentos parecidos, que los arqueólogos reducen á dos tipos: las *chulpas* del Perú, y los *mounds* de América del Norte; los primeros son criptas funerarias semejantes á dólmenes, diseminadas en la gran meseta de los Andes; los segundos se constituyen por montecillos artificiales de tierra ó piedras, como se ha dicho de los túmulos, y se observa que debieron servir á veces de enterramiento, otras como obra de defensa, ó de valladar para sus templos y lugares de sacrificios.

**88. Destino de los megalitos.**—Mucho se ha cuestionado sobre el origen y destino de los megalitos europeos; atribuían-se antes á los *druidas* ó sacerdotes galos y bretones, y así se llamaban *monumentos druidicos*; pero es común en la actualidad el reconocerles origen celta, como así lo reconocen el

Abate Hamard, francés, y el inglés Fergusson, que justamente pueden considerarse como fundadores de la ciencia megalítica. Con los referidos sabios podemos admitir que casi todos los megalitos reconocen un destino funerario, especialmente los dólmenes y los túmulos, pues en ellos se han encontrado frecuentemente hacinados muchos huesos. En el dolmen de Eguilaz (Alava) (fig. 125) se halló de estos una capa de más de un metro de altura en el fondo del mismo. Créese comúnmente que las *ringleras* y los *cromlechs* sirvieron para reuniones ó asambleas ó para conmemorar alguna victoria; que en las *galerías cubiertas* se proclamaban los jefes; que los *trilitos* eran arcos triunfales, ó tal vez mesas de sacrificios; que las *pedras oscilantes* eran objetos de adivinación, etc.

Todos corresponden á la época neolítica.



Fig. 125.—Dolmen de Eguilaz (Alava).

**89. 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 juzgamos insostenible, 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 (por lo menos 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, y 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 (Genes., XXVIII, 22), dólmenes (Jos., IV, 20, 21), túmulos (Jos., VII, 26; II Reg., XVIII, 17), por más que no los denomine con estas mismas palabras; también se ordenan allí altares toscos (Deut., XXV). 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

---

(1) En nuestro Museo de Cervera (Lérida) se guarda una coleccioncita de *silex* tallados, idénticos á los de las figs. 120 y 121, y alguna hacha pulida, igual en todo á la fig. 122, y 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 las fabrican y usan actualmente. Y no se diga que están ellos en sus épocas primitivas, pues usan armas de fuego y comercian con europeos, y se hallan en condiciones de progreso que no tenía el hombre prehistórico.

cuando no las conociera, tampoco hay lugar á inferir que anduviese por muchos tiempos sin civilización alguna. Las divinas Escrituras dan noticia de los metales mucho antes de la dispersión de las gentes; y á 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 el lenguaje escrito, en parte alguna de la tierra. El pueblo vasco, muy civilizado estaba en tiempo de los romanos, y no se conocen de él monedas ni escrito alguno: sus primeros libros son de la Edad media. Con estas observaciones hay de sobra



Fig. 126. — Puerta ciclópea de las murallas de Tarragona.

para no tener por indubitable la especie tan repetida de las cuatro edades prehistóricas (1).

**90. Epoca de transición.**—Es la que enlaza los tiem-

(1) Los franceses, para quienes Francia es el universo, dividen la edad paleolítica en cuatro épocas: la *chelénica*, la *musteriána*, la *solutriána* y la *magdalénica*. El fundamento de tal división se halla en las diferencias accidentales de los *silex*; los nombres de ellas se derivan de las regiones en donde éstos se descubrieron. ¡Cuánto puede el afán de inventar novedades en lo antiguo!



pos prehistóricos y 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. 126), como las de Tarragona, Ibro (Jaén), Tirinto y Micenas (Grecia), etc.; *navetas* de Menorca (fig. 127), construcciones en forma de nave con la quilla



Fig. 127.—Naveta de Menorca.

hacia arriba, que son de ver en dicha isla; *talayots* de Baleares, edificios en forma de cono truncado, hechos también de groseros sillares y con escalera interior rudimentaria; *castros* de Galicia, ó castillos cel-

tas; *nurhagas* de Cerdeña, habitaciones en forma de cono prolongado, con escalera interior; *mapales* de Africa, habitaciones formadas por cantos sin pulir ni escuadrar, que más bien parecen montones de escombros á la vista; *templo del alto Donne* en los Vosgos (Francia), que tiene alguna semejanza con un templo dórico muy rudimentario. Varias de estas construcciones ciclópeas son obra de los fenicios, y su destino era funerario ó militar.

En América se hallan también construcciones de esta clase, y son: las *casas de peñascos* en el Norte, que parecen ruinas de pueblos fortificados con murallas ciclópeas, y los muros que rodean á los *chulpas* del Perú, que son semejantes á dichas *casas*.

## CAPITULO II

### ARQUITECTURA ANTIGUA ORIENTAL.

**91. Importancia de esta Arquitectura.**—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 países que se civilizaban. Por esto, y por sus famosos relieves, jeroglíficos é inscripciones, que al fin han logrado descifrarse, despiertan los estudios orientales vivo interés en el mundo de las letras, y se han creado en estos últimos años la *Asiriología* y la *Egiptología*, como ramas de la ciencia arqueológica que tanto contribuyen á confirmar los relatos del Pentateuco y de otros Libros sagrados. Justo es dedicar algunas líneas á estos monumentos; y dejando para más adelante lo que toca á los jeroglíficos y relieves, digamos aquí algo de la arquitectura asiria, persa, egipcia é india, añadiendo alguna cosa de la china y americana.

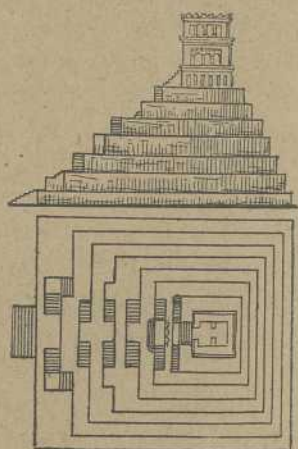
**92. Arte asirio-caldeo.**—Está probado por notables orientalistas (como el profesor Hommel y Mr. Hewit) de cuyas razones se hace eco el ilustre arqueólogo español D. Francisco Fernández y González (1), que la civilización más antigua, según los datos arqueológicos, se halla en la Caldea y no en Egipto, como suponían muchos autores: parece datar de 3.400 años a. de Jesucristo.

(1) «Primeros pobladores históricos de la Península ibérica», c. IV.



Babilonia y Ninive, ora separadas ora unidas, y formando luego el imperio asirio-babilónico, tuvieron una arquitectura común, descubierta hoy en las ruinas de sus grandes edificios. Y como en su región, la Mesopotamia, no abunda la piedra de construcción, hubieron de apelar los constructores al adobe y al ladrillo, el cual se halla con frecuencia vitrificado, y al asfalto como cemento. Por la misma razón, faltando material enterizo, inventaron el arco y la bóveda en las construcciones, si bien distando mucho de la perfección que ofrece nuestra arquitectura curvilínea. La de ellos tenía las formas de rectilínea, porque los arcos resultaban casi adintelados y con relleno de la curvatura inferior, de ordinario. Los muros tenían con frecuencia revestimiento de ladrillos barnizados ó azulejos de varios colores. Los edificios, según se revela también por el dibujo de ellos que se admira en algunos relieves, tenían la forma piramidal escalonada, ó sea, por serie de plataformas sobrepuestas (como indica la figura), subiéndose á ellas por escalera exterior.

El más célebre y antiguo de los edificios es la *Torre de Babel*, restaurada y terminada por Nabucodonosor, reducida más adelante á escombros por los conquistadores de la Asiria, y reconstruida teóricamente por los asiriólogos en vista de las descripciones halladas en historiadores griegos y en relieves asirios. Las siete plataformas de que constaba desde la restauración de Nabucodonosor, estaban dedicadas á los cinco planetas conoci-



128.—Plano y alzada de la Torre de Babilonia, según el inglés O. Mothes.

dos, y al sol y á la luna respectivamente, llevando cada una diferente color, pues los caldeos daban culto á los astros: por esta razón servían sus templos á la vez de observatorio. El plano de la referida Torre era de 196 metros de lado: sus ángulos miraban á los cuatro puntos cardinales. Sobre el montón informe de las ruinas se alza hoy una imagen de la Inmaculada, erigida allí por un P. Carmelita en 1865.

Además de estas ruinas se han explorado otras de mucho interés en la Mesopotamia, y entre ellas las de Mugeir, antigua *Hur*, con un edificio levantado por el rey Uruk; las de Jorsabad, que encierran el palacio del rey Sargón (el Salmá-nasar de la Biblia); las de Kuyundschik, en donde se ha descubierto el palacio de Senaquerib, etc. Todos estos palacios se hallaban decorados con magnificencia, prodigándose el oro, el bronce, los relieves en profusión, los mosaicos en los pavimentos, las esfinges en forma de toros alados con cara de hombre y barba rizada, ante las puertas de los palacios. Se han encontrado extensiones considerables á lo largo de un camino hasta de dos kilómetros, con relieves representativos de hazañas guerreras, etc. Entre los motivos ornamentales eran muy comunes las palmetas.

**93. Arte medo-persa.**—Súbditos los medos de los reyes de Ninive en algún tiempo, y dueños después con los persas de toda la Mesopotamia y de inmensas regiones, hasta someter el Egipto, el Asia Menor y aun la Grecia en parte, se comprende que el arte medo-persa había de tener muchos puntos de contacto con el asirio, el egipcio y el griego, como así se manifiesta en las ruinas de sus antiguas ciudades y monumentos. El arte indígena primitivo, semejante al babilónico, si bien muy escaso, se descubre en Ecbatana; el formado por influencias egipcias y griegas, después del rey Ciro, es de ver en las ruinas de Persépolis y de Susa y en el sepulcro de Darío, que se halla en una roca de Makschi—Rustan. Este arte era más atrevido y ligero que el asirio y el egipcio, aunque sin abandonar el sistema de platafor-



mas. Fueron muy numerosas las columnas de sus palacios, y característico su capitel en zodaria, como el que se ve en las ruinas de Persépolis y en el sepulcro de Darío (fig. 129); tuvo arquitectura adintelada, esfinges, relieves é inscripciones en las rocas, azulejos, etc.

Admira en gran manera la descripción que de este arte nos hace el sagrado libro de Ester (cap. I), bien comprobada con lo que la investigación de los asiriólogos ha descubierto.

**94. Arte sasánida.**—La influencia del arte griego se ejerció más poderosa en los países mencionados desde que Alejandro Magno derrocó el poderío de los persas y los sucesores de él mantuvieron relaciones con Grecia y Roma. El reino de Siria, junto á Palestina, constituido por Seleuco, sucesor de Alejandro, recibió de tal modo el arte griego y romano, que aun hoy se admiran sus bellezas en las ruinas de Baalbec y Palmira. Extendióse este reino hasta dominar la Persia durante los Seleucos y Antiocos; pero en el tercer siglo antes de J. C. se hacen independientes los partos con Arsaces I, á los cuales suceden los persas en la hegemonía del Asia con la dinastía de los Sasánidas en el siglo III después de J. C. La tendencia de éstos á separarse de las formas clásicas y á combinarlas con las del país da por resultado un arte dicho *sasánida*, que fué luego como la base del arte bizantino y aun de toda la arquitectura de la edad media, según parece. Se compone el referido arte de columnas cilíndricas con sus capiteles toscos ó griegos degenerados; llevan éstos un segundo cuerpo encima del ábaco en la forma que después se ve en los bizantinos; úsanse los arcos de medio punto, el ovóideo ó elíptico, el ojival y el de herradura; sus bóvedas y cúpulas son con frecuencia elípticas, y según parece, se construyeron allí por primera vez las cúpulas sobre pechinas en un espacio cuadrado; la decoración es pérsica ú oriental. Se construyeron varias Igle-



Fig. 129. Capitel persa.

sias en el Asia, principalmente en Siria, con este estilo, pues la religión cristiana se extendió considerablemente por Siria y Persia en los primeros siglos del cristianismo. Los árabes destruyeron el reino persa en el siglo XII y tomaron de allí los elementos de su arte.

**95. Arte egipcio.**—De las modernas elucubraciones arqueológicas y filológicas, se ha llegado á la conclusión de que la civilización egipcia toma su origen muy probable en las tribus asiáticas, que inmigraron allá durante los primeros reinados de los monarcas asirios. La arquitectura egipcia se distingue por su solidez, extensión, presión vertical, decoración de inscripciones, pinturas y relieves, y por la constancia en las formas, á pesar de las influencias griegas que últimamente recibió; pero está recargada en exceso, y es pesada, en su interior, sobre todo. En ella tienen importancia suma los templos, los sepulcros y los obeliscos. Puede dividirse en tres periodos: 1.º, *menfita*, de Menfis la capital (desde los comienzos hasta el siglo XXX antes de Jesucristo probablemente), al cual pertenecen las célebres pirámides y las esfinges (fig. 130); se conservan todavía unas 100 pirámides; la mayor de ellas, que es la llamada *de Cheops*, mide 137 metros de altura, y 17 la esfinge, próxima á la misma. 2.º, *tebano* y *saita*, de Tebas y Sais respectivamente (del s. XXX al IV a. de J.), en el cual se construyeron templos grandiosos de piedra con obeliscos y dos filas de esfinges ante ellos, constituyendo una especie de calle ó avenida de más de un kilómetro, con centenares de esfinges á veces, las cuales eran del tipo de la figura adjunta (fig. 131). Los templos, según se ve por las ruinas de Luksor, de Karnak y otras, constaban de un *pilón* (fig. 132), ó macizo en forma que tiene de á piramidal, con una puerta de forma trapezoidal ó rectangular, á cuyos lados había esfinges y obeliscos;



luego seguían varias estancias de menor elevación por este orden: primeramente, una especie de atrio, á cielo descubierto, llamado *sala hipetra*; después, otra para



Fig. 130. — Esfinge egipcia.



Fig. 131. — Esfinge de las avenidas.



Fig. 132. — Pílon y obeliscos de Luksor.

las asambleas, que se denomina *sala hipóstila*, con muchas columnas (á veces de 22 metros elevación con 10 de circunferencia); luego, el *santuario*, que era una sala obscura, y por fin otras dependencias detrás, constituyendo un conjunto magnífico de más de 800 metros de longitud en algunos casos, y ofreciendo las paredes infinitud de inscripciones y figuras sin cuento, con el ave fantástica en las cornisas y techumbres. A este mismo periodo pertenecen los *speos* ó templos tallados y abiertos en una gran roca, también adornados con relieves y colosos ó estatuas grandes, por dentro y fuera; asimismo los *hipogeos*, ó sepulcros subterráneos de los Faraones, con su *sala dorada* y otras estancias. Las columnas de este periodo eran cilíndricas (á diferencia del anterior, en que eran cuadradas) con sus capiteles típicos de Egipto (figs. 133, 134 y 135).

El tercer periodo data de la conquista de Alejandro Magno; en él hay alguna, aunque escasa, influencia griega en los capiteles; se usan los obeliscos, aislados de

*Basas y capiteles egipcios.*



Fig. 133.  
Capitel de flor  
deloto cerrada



Fig. 134.  
Flor de loto  
abierta.



Fig. 135.  
Cariátides.

los edificios, y luego con la conquista de los romanos se manifiesta la decadencia del arte, que degenera del tipo. La invasión de los árabes en el siglo VII de nuestra Era completó la ruina.

**96. Arte fenicio y hebreo.**—Los fenicios, comerciantes y viajeros incansables, constituyeron el lazo de unión entre las civilizaciones primitivas. Sus artes se estudian principalmente en Chipre, y en ellas se advierten poderosas influencias asirias y egipcias.

Lo mismo se nota 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 deco-

(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.



ración 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.

**97. Arte indio.**—La arquitectura india del Asia no es anterior, sino á lo sumo contemporánea y aun se cree muy posterior, á la asiria; abraza tres épocas: 1.<sup>a</sup>, la *troglodita*, que ofrece grandes templos dentro de grutas,

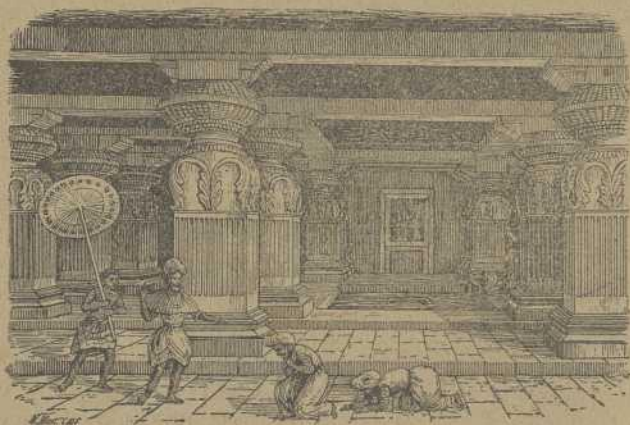


Fig. 136.—Templo de Indra en Ellora.

con techos planos comúnmente, columnas gruesas, relieves y pinturas de mejor gusto y con más sobriedad que la egipcia, con obeliscos y escultura en la entrada: su principal tipo es el templo del dios Indra en la ciudad de Ellora (fig. 136). La 2.<sup>a</sup> época es de las *construcciones monolíticas*, que son templos tallados y escavados en la roca, adornados con muchos relieves mitológicos, den-

tro y fuera, demostrando reminiscencias asirias, egipcias y griegas; su tipo es el templo de Kailaza, de 130 mets. largo, 50 de ancho y 30 de profundidad, construido en los primeros siglos de nuestra Era. La 3.<sup>a</sup> es de las *construcciones con materiales transportados*, que son edificios de construcción ordinaria ó al aire libre, con sus columnas y arquivadas; pero rematadas en múltiples cúpulas de muchos pisos, que revisten formas piramidales. Se llaman *pagodas* los templos, y *dagobas* las tumbas prismáticas, y *topes* los mausoleos redondos; *gopura* es una especie de pórtico ó ingreso, con remate de cúpula, elevada en la forma dicha, que se halla ante los templos ó palacios; tanto más se eleva cuanto más importante es el edificio. El arte indio, que influyó mucho en Arabia, China, etc., es grandioso y minucioso en sus formas, caprichoso y fantástico, pesado y de escaso gusto, aunque muy lujoso.

98. **Arte chino.**—La arquitectura china se deriva de la india y tiene alguna semejanza con la griega: es característico en ella la falta de capitel en las columnas y la forma de las puntas de los tejados, vueltas hacia arriba. Usanse mucho los azulejos, las incrustaciones, campanillas y caprichosos y extravagantes juguetes decorativos. Sus construcciones típicas son los *tings* ó templos, con pórtico, etc., á semejanza de los griegos; las *taas* ó torres, que son de muchos cuerpos poligonales, terminado el último en cúpula; los *peleus* ó arcos triunfales, á semejanza de los romanos, contruidos de piedra y madera. Es célebre la gran muralla de la China, que data de 200 años antes de Jesucristo, y ocupa una extensión de 2.400 kilómetros, y tiene 7'50 metros de alto con otros tantos de ancho, alzándose en ella 24.000 torres de defensa.

99. **Arquitectura americana.**—Los más antiguos monumentos americanos se hacen remontar por los críticos modernos al siglo XI de nuestra Era, cuando mucho, y se compendian en dos grupos: Méjico y Yucatán al Norte, y Perú al Sur;



cada uno de estos ofrece caracteres muy distintos. En el primero se distingue el arte *maya* del arte *nahua*, siendo aquél más rico en adornos al exterior de los palacios y menos en el interior que éste, y presentándose el *nahua* más desproporcionado y toscos que el *maya*. Los templos ó *teocallis* tienden siempre á la forma piramidal, con muchas gradas en lo exterior á veces; sus dimensiones son colosales por lo común: sólo la pirámide de Cholula tiene un perímetro mayor que el doble de la egipcia de Cheops. Como elementos arquitectónicos importantes se cuenta el pilar con tendencia á ser columna, el arquitecabo y la falsa bóveda, que nunca llega á ser propiamente tal: como adornos, son notables los meandros ó grecas y los relieves mitológicos y los guerreros, etc. Se advierten muchas analogías con el arte asirio, egipcio é indio, sobre todo en la forma piramidal, que es de ver en la pirámide de Teapantepec (figura 137). El arte peruano es muy semejante al pelásgico y etrusco, sobre todo en las puertas y ventanas, que tienen de ordinario la forma de trapezoide (fig. 138), la cual es carácter del etrusco y egipcio. Algunos fuertes amurallados,



Fig. 137.  
Pirámide de Teapantepec.

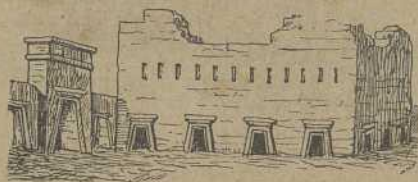


Fig. 138.—Casa de las *virgenes del sol* en Titicaca.

como el *templo del sol* en Cuzeo, tienen un sistema de murallas de forma ciclópica. Los materiales de construcción eran sillares bien labrados y ladrillos; los edificios, poco elevados, pero largos y estrechos; sus adornos, por lo común geométricos; pero decoraban interiormente los templos y palacios con planchas de oro. Todo este arte indígena pereció con el descubrimiento de las Américas, y desde entonces la Arquitectura americana ha seguido las vicisitudes de la europea.



Proyecto de la monumental Basilica de Ntra. Sra. de Lepanto en Patrás (Grecia).



## CAPITULO III

### ARQUITECTURA CLÁSICA.

**100. Carácter general.**—Los artistas de la época del Renacimiento llamaron *clásico* al estilo griego, por suponerlo típico y ejemplar, como último esfuerzo del arte en perfección y buen gusto. Y aunque en rigor se aplica dicha palabra únicamente á los órdenes griegos, por extensión se da también á los romanos, que de ellos se derivan. Y así, trataremos en este capítulo de ambos, á una con el etrusco, antecesor que es de los romanos, haciendo después la crítica de todos.

El carácter general distintivo de la arquitectura griega ó clásica, es la regularidad y buena proporción de todos sus miembros, el dar al pórtico excepcional importancia, el uso de la columna y del arquitrabe como esenciales elementos, sin adoptar el arco ni la bóveda, y la sobriedad en los adornos, que en su mayor parte son motivados por los elementos del edificio mismo ó de su destino (V. fig. 1). Heredera Grecia de la cultura oriental, recibe para su arte influjos fenicios en sus industrias, egipcios y asirios en la ornamentación, y persas en la construcción; pero el genio helénico les imprime su carácter singular, y resulta un arte nuevo, que se difunde luego por todo el mundo civilizado. El arte clásico empieza, muy probablemente, en el siglo VII antes de Jesucristo; pero le antecedieron construcciones pe-

*lásgicas* (de los pelasgos, primeros pobladores de Grecia), formadas por grandes piedras poligonales, y otras *ciclópeas*, de piedras informes, como se ha dicho arriba (núm. 90).

Divídese el arte clásico en tres órdenes: *dórico*, *jónico* y *corintio*.

**101. Orden dórico.**—Su nombre viene de los dorios (á quienes se atribuye comúnmente), tribu helénica, fuerte y sencilla, descendiente de Doro, la cual se estableció en el Peloponeso y fundó el centro de civilización en Esparta. Sus componentes son: columna disminuida, de 8 á 12 módulos; por término medio, 10; su fuste, estriado con 16 á 24 estrias en arista viva, ó sea, sin listel; su capitel, dórico ó de molduras; el friso con triglifos (fig. 139, A) y metopas (espacio intermedio entre



Fig. 139.—Orden dórico.  
Del Partenón (Atenas).

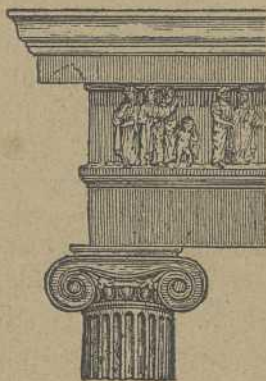


Fig. 140.—Orden jónico.

dos triglifos), éstas adornadas generalmente con relieves; sobre el arquitrabe, debajo de los triglifos, y también por encima de éstos, hay seis adornos cónicos lla-



mados *gotas de agua* (id., *B*); la cornisa del entablamento, sostenida por mütulos; 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 correspondiente frontón.

Son modelos, aunque no los más antiguos de este orden, el *Partenón* ó templo de Minerva en Atenas, construído por Ik-tinos, cuyas ruinas aun existen sobre la *acrópolis* de Atenas, y es todo de mármol; además los *Propíleos* en la misma *acrópolis* (parte alta de la ciudad); el templo de Pesto (ciudad antigua de la Calabria en Italia), menos esbelto que los otros y de solos 8 módulos en su columna, por lo cual forma una variante del orden dórico, llamada *orden de Pesto* ó de *Posidonia* (fig. 4).

**102. Orden jónico.**—Los jonios, tribu también helénica, establecidos en el Asia Menor y fundadores de la Ática en Grecia, dieron nombre á este orden arquitectónico desde el siglo VI a. de J. C., constituyendo á la vez en Atenas el gran centro de civilización helénica. Su principal arquitecto fué Ctesifonte. Los componentes son: columna de 18 módulos, estriada con 24 estrias separadas con listel (fig. 140), y no tan disminuída como la dórica; 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 4 (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 8, dos por cada cara; el arquitrabe, dividido con frecuencia en plantablandas, no tiene triglifos, pero sí relieves en el friso; el cornisamento, con más molduras que el dórico, y lleva casi siempre denticulos debajo de la corona.

El primer edificio de este orden fué el templo de Diana en Éfeso, 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 con el nombre de *cariático* (fig. 141), si bien se reduce al jónico. Ya los dorios



Fig. 141.—Orden cariático. Fig. 142.—Orden corintio. (Del monumento de Lisicrates en Atenas).

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. 9).

**103. Orden corintio.**—Atribúyese al escultor Calímaco de Corinto en el siglo V a. d. J. C. la idea del capitel de este orden, y de aquí el nombre que lleva (figura 142). Sus caracteres son: columna de 20 módulos, estriada como la jónica; basa, como el orden 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 comúnmente; friso y molduras, con relieves y diversos adornos de ovos y hojas de agua por lo común (fig. 101); cornisa, sostenida por denticulos.

Fué modelo de este orden el templo levantado en Tegea por Calímaco, que es el más precioso de Grecia después del Partenón, y el monumento llamado *corágico* en honra de Lisicrates en Atenas, también por el mismo artista.

**104. Edificios griegos.**—Los más suntuosos eran los templos, de los cuales hemos citado algunos tipos; la planta de casi todos ellos era rectangular, y raras veces circular; se dividían en las siguientes piezas ó estancias: 1.<sup>a</sup>, un pórtico ó *pronaos* (figs. 9 y 10), de hermoso aspecto, constituyendo la fachada; por el número de columnas ó por la extensión relativa que tomaba, se decían los templos *próstylos*, *anfipróstylos*, *peripteros*, etc. (núm. 41); 2.<sup>a</sup>, la *cella* ó *naos*, destinada á la estatua del ídolo; 3.<sup>a</sup>, el *opisthodomos*, ó habitación destinada á guardar las joyas y tesoros, detrás de la *cella*. Si la *cella* estaba dividida en tres naves (cosa rara), se decía el templo *hipetro*, y en este caso la nave del medio carecía de techumbre; pero si la *cella* ó santuario era simple, se ignora si quedaba abierta ó cerrada por arriba, siendo lo más probable que habría de todo. No se conocían las ventanas en los templos griegos, á no ser en algún caso raro. Se decoraban las columnas, los muros, las estatuas, etc. con pintura polícroma, ó de muchos colores, aunque se ignora á punto fijo el procedimiento. 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 fúnebres, bastante sencillos, eran comúnmente de esta forma: en Atenas, estelas; en el Peloponeso, templete; en Macedonia, grutas escavadas en la roca: entre todos fué notable el mausoleo de orden jónico elevado á la memoria de Mausolo, por su mujer Artemisa, 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 las asambleas, y monumentos *corágicos*, que eran templetos á honra de algún *corego* ó director excelente de festejos públicos.

**105. Arquitectura etrusca.**—Los etruscos, pobladores de la Etruria, y probablemente descendientes de los pelasgos, cultivaron el arte simultáneamente con los dorios, y tal vez con anterioridad á éstos. 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. 18).

Los componentes del *orden toscano* son: columna lisa y disminuida, de 14 módulos con su basa y capitel; éstos son más sencillos que los dóricos; carece de triglifos, de mütulos 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

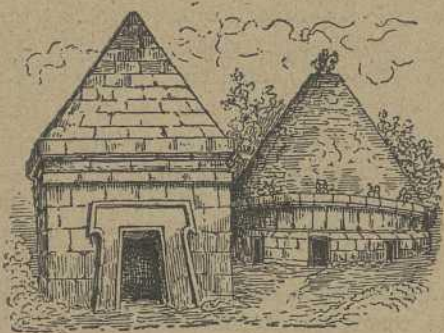


Fig. 143.—Sepulcros etruscos.

se conocen restos de este orden ni en Etruria ni en Roma; pero se saben sus proporciones por la obra de Vitrubio, arquitecto romano del tiempo de Augusto, que la



escribió y dedicó al Emperador con el nombre *De Architectura*.

No existen edificios etruscos propiamente dichos, fuera de los restos de tumbas en Castel d' Asso (fig. 143) y en Norchia, á una con multitud de galerias ó criptas funerarias en Corneto, Volterra, Perusa, Cervetere, etc., que denotan grandes reminiscencias egipcias; pero se conservan objetos de cerámica y de 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*, ó sea, con pilastras á sus lados, y parece que éstos fueron anteriores á los pórticos griegos.

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.

**106. Arquitectura romana.**—Roma tomó su arte de Grecia y Etruria, unió todos los elementos de ambas, é hizo degenerar la arquitectura griega, más bien que perfeccionarla. El arte propiamente romano empieza con el siglo de Octavio<sup>o</sup> Augusto: hasta dicha época, y aun por entonces, fué considerada como innoble la profesión de artista.

No obstante, los romanos 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.

**107. Ordenes romanos.**—Además del etrusco ó tos-

cano, 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*.

El *dórico romano* (fig. 144) recibió basa y pedestal, como todos los órdenes romanos; elevó su columna á 16 módulos, adornó su collarino ó garganta, añadió un ta-



Fig. 144.—Dórico romano.  
(Del Teatro de Marcelo, Roma).

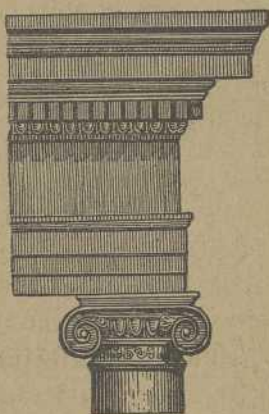


Fig. 145.—Jónico romano.

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

El *jónico romano* (fig. 145) se modificó adornando más su capitel, suprimiendo á veces su astrágalo y elevando la altura del fuste.

El *corintio romano* (fig. 146) se hizo más florido, y en él lo invadió todo la hoja de acanto; además de los denticulos, lleva siempre modillones para sostener la cornisa.



El *orden compuesto* (fig. 147) no merece en rigor el nombre de tal, pues no es más que el corintio, modificado accidentalmente en su capitel: éste se constituye por hojas de acanto sin calículos y con cuatro volutas

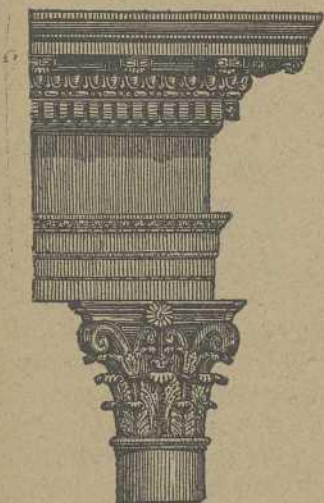


Fig. 146.—Corintio romano.



Fig. 147.—Orden compuesto.

que salen de encima del cuarto de bocel. Todos los órdenes romanos pueden llevar ó no estrías en el fuste.

A diferencia de los griegos, que no usaban órdenes distintos en un mismo edificio, los romanos colocaban unos órdenes sobre otros, aunque siempre el más robusto se ponía debajo, como se ve en el *Coliseo* de Roma. Con ellos combinaban el arco de medio punto y la bóveda de los etruscos.

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.

**108. Edificios romanos.**—Entre las diversas construcciones romanas, son de notar á nuestro caso: 1.º, los *templos*, que seguían comúnmente el plan de los griegos (aunque se usó más la rotonda), hasta que al fin se modificaron disminuyendo el número de columnas exteriores, ó sustituyéndolas por pilastras, ó poniéndoles bóvedas alguna rara vez, aunque generalmente no se empleaba 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 (figura 148) con sus *pronaos* (id., A), su nave central (B) y sus laterales (C) para el público, su *transeptum* (D) para los abogados, su *absis* (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, en conmemoración de otros hechos gloriosos; 4.º, los *teatros*, *anfiteatros* y *circos*, para diversiones públicas; 5.º, los *sepulcros*, que

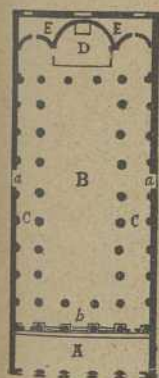


Fig. 148.—Plano de una basílica romana.

unas veces eran sencillos de piedra con una estela ó cipo (fig. 88), ó una simple lápida encima; pero otras, sobre todo durante el Imperio, fueron suntuosos mausoleos, como la Mole Adriana (hoy castillo de 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

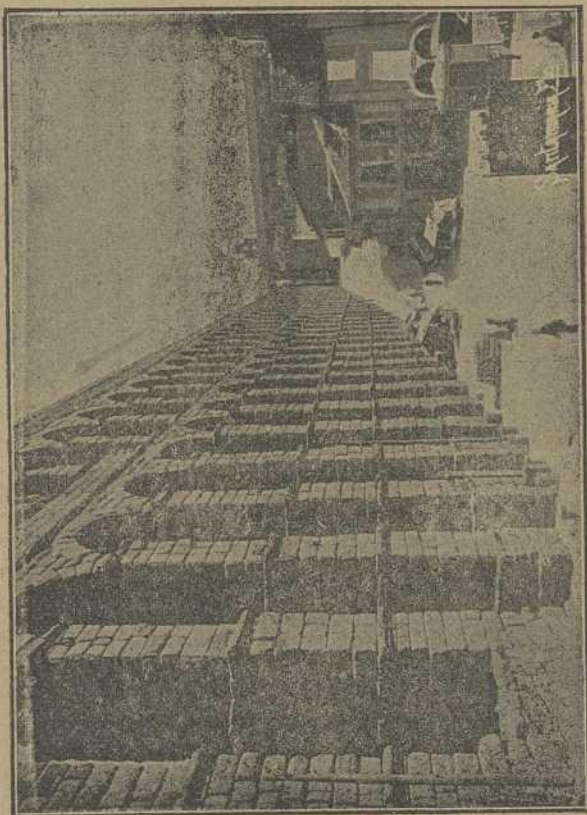


Fig. 149. — Acueducto de Segovia.

*columbarios*, conteniendo cada uno de éstos la *urna cineraria* de barro cocido ó de piedra con inscripción; 5.º, los *acueductos* para la conducción de las aguas (fig. 149); 6.º las *termas* ó baños públicos, las *vias 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 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 y 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, Sevilla, etc.

**109. Crítica del arte clásico.**—Necesario es reconocer que el pueblo griego era estético por excelencia; pero falto de ideal superior, como lo tiene el pueblo cristiano, se paraba en la belleza de la forma, y su arte, lo mismo que el romano, bien merece el calificativo de *materialista* (núm. 22). Con todo, era bello; y á tal punto llevó su estética en las proporciones y en la disposición de los miembros arquitectónicos, que sujetaba á medida fija y constante las dimensiones de todos ellos, y observaba escrupulosa regularidad en las líneas y 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 eso dos columnas elevadas y paralelas nos parecerán 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, los órdenes dórico y toscano son sencillos y robustos; expresión adecuada de la virilidad y sencillez de los pueblos que los inventaron; el orden jónico representa la elegancia y gentileza, en relación con el pueblo ilustrado que le dió vida; el corintio y el compuesto, con su delicadeza y ornamentación florida, expresan bien el afeminamiento y la molicie de la época en la cual se desarrollaron. Tres son, por lo dicho, los órdenes arquitectónicos, á saber: el *dórico*, el *jónico* y el *corinto*. Y aunque se enumeren hasta cinco ó seis por los Arquitectos, no es difícil reducir el toscano al dórico, y el compuesto al corintio, como así lo entienden muchos críticos.

Tanto el arte griego como el romano comenzaron vigorosos y robustos, sin dejar de ser bellos; pero cayeron en la afeminación, lujo y capricho, empezando desde luego la decadencia. Ésta se inició en el arte griego poco después de las conquistas de Alejandro Magno y de la fundación de Alejandria, en donde se reunieron todas las civilizaciones y todo el lujo oriental; en Roma empezó á fines del siglo II de nuestra Era, se acentuó en el III, y se confirmó en el IV, por el descuido y libertad con que se aplicaban las reglas artísticas y por la intemperancia en el ornato; pues se adornaban los fustes de las columnas, se prescindía del orden que deben guardar las cornisas, los frontones, intercolumnios, etc., y se convertían en miembros decorativos los que el arte griego consideraba como esenciales. Y aquí debe hallarse la causa intrínseca de la decadencia del arte romano. Quiso éste combinar la arquitectura curvilínea con la rectilínea, el arco y la bóveda con el arquitebe; y como funcionando los dos primeros está de sobras el último, habría éste de ser relegado con todo su sistema.

á la categoría de elemento decorativo, y sujetarse á los caprichos del gusto por los adornos, perdiendo las proporciones y el carácter propios de su institución; y tenemos desde luego, sin más que esto, degenerado el arte. La misma observación hemos de ver confirmada en la arquitectura del Renacimiento.

En el empleo racional del arco y de la bóveda de invención etrusca, se hallan los gérmenes de la brillante arquitectura de la Edad Media, según tendremos ocasión de observar, y se comprende por lo dicho en otro capítulo (núm. 34).



Los Mártires en el anfiteatro.



## CAPITULO IV

### ARQUITECTURA CRISTIANA PRIMITIVA.

**110. Fundamento 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. 18). Y por lo consignado en el preámbulo de esta sección histórica (núm. 83), 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 la 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*; desde el 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 desarrollándose: por esto debe llamarse al arte primitivo, *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 regenerado, que había de dar al traste con la vieja y gastada sociedad antigua, 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*.

**111. CATACUMBAS: su naturaleza.** —Se llaman *Catacumbas* los cementerios subterráneos. Antiguamente se daba dicho nombre á la región de la *Via Appia* de Roma en donde estaba el *Cementerio de S. Sebastián*, y por lo mismo se llama éste en el Martirologio *Cæmeterium ad catacumbas* (1); pero hacia el siglo XI se extendió la re-

(1) Y la razón de llamarse así dicho cementerio no fué otra, según Marucchi, que el hallarse junto á los sepúlcros de los Apóstoles S. Pedro y S. Pablo, tumbas por excelencia, y así *catacumbas* viene del griego *cata* (junto á) y del latin *cubare* ó *accubitorium*.



ferida denominación á todos los cementerios cristianos antiguos de Roma. Hoy se entiende por *Catacumbas* el conjunto de galerías subterráneas, dichas también *criptas*, en donde se depositaban los cuerpos de los fieles difuntos en la primitiva Iglesia, y que servían á la vez para celebrar los divinos misterios en tiempo de las persecuciones.

Son muchas las catacumbas que hubo en diferentes lugares de Europa y África, singularmente en Roma. En ésta se habían descubierto sesenta á mediados del siglo XIX, según refiere el P. Marchi (1); y si bien algunos autores cuentan menos, la diferencia se debe á que se toman por una las catacumbas que otros consideran separadas. Todas se hallan junto á las 15 vías principales de Roma, y algunas tienen hasta 3 y 4 pisos. Para for-

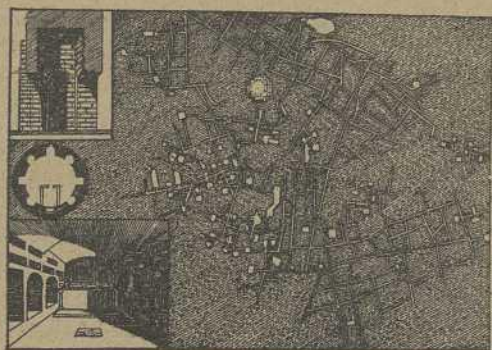


Fig. 150.—Plano de las Catacumbas de los Santos Pedro y Marcelino en la Via Labicana y detalles del mismo.

marse una idea algún tanto aproximada de lo que son cada una de ellas, véase el plano adjunto, que representa la de S. Pedro y S. Marcelino, la cual no es cierta-

(1) *Monumenti primitivi delle arti cristiane, etc.*, Roma, 1844.

mente de las mayores. Calcula el P. Marchi, célebre arqueólogo explorador de las Catacumbas, que si se unieran á lo largo los corredores de todas ellas, formarían una línea de 1.200 kilómetros, conteniendo seis millones de sepulcros, y aun añade que resulta muy corto este cálculo. Dichos corredores tienen, por lo común, dos metros de altura y uno de anchura.

112. Su origen.—Empezaron ya en el siglo i; se aumentaron considerablemente en el iii y principios del iv, dejando de enterrarse en ellas los difuntos desde la paz de Constantino. Mucho se ha disputado acerca del origen ó primer destino de las Catacumbas; pues no faltaron críticos de nota en los siglos xvi y xviii que les daban un origen extraño á la idea cristiana, suponiendo que las Catacumbas no eran más que galerías hechas antes del cristianismo por los esclavos de Roma para extraer piedras y arena con destino á las construcciones, y apropiadas luego por 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 especialmente, por hallarse próximas á sitios de donde se extraían arenas. Pero hoy, gracias á las investigaciones del citado Padre Marchi, y de otros insignes arqueólogos sucesores suyos en esta labor, es 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 impropia 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 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. Las Catacumbas son irregulares y estrechas y de varios pisos; las galerías de extracción de piedra ó arena, que se conocen, son anchas, de poca profundidad, y no tienen pisos diferentes, pues así era indispensable para la extracción del material. 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, y tan irregular es el de arriba como los inferiores. La cuarta, en fin, descansa en las diferencias 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 tiene la consistencia de pedernal, y su dureza es 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, y resulta de la descomposición de la precedente. No es difícil 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 *latomías* 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 primitivos 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 seguri-

dad 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.

**113. Su contenido.**—Ya hemos dicho antes el doble objeto á que se destinaban las Catacumbas; tócanos ver ahora cómo estaban dispuestas para lograrlo. Se abrían nichos, llamados *lóculi* (fig. 151, *L*) á lo largo de las paredes de las galerías y estancias; en ellos se depositaban los cuerpos de los mártires, cerrándolos después con una lápida ó con ladrillos. Los nichos estaban en sentido longitudinal, situados unos encima de otros en dirección paralela.

Además de los *lóculi*, con los venerables cuerpos de los mártires, contenían las Catacumbas muchas estancias, denominadas *cubiculum* (fig. 151), llamándose *iglesias* las mayores. Consisten los



Fig. 151.—*Cubiculum* en las Catac. de Sta. Inés.

simples *cubiculum* (que son de ver en gran número en las Catacumbas de S. Calixto, de Pretextato, de Sta. Inés, de S. Marcelino y S. Pedro) en aposentos ó cámaras de cortas dimensiones, á modo de ábsides con su bóveda, de planta semicircular, triangular, ó poligonal: á sus lados hay algunos *lóculi*, y en su

fondo se observa el sepulcro de un mártir, á modo de altar (id., *A*), bajo un arco, generalmente decorado con pinturas, al cual se le denomina *arcosolium* (V. fig. 49 á la izquierda y fig. 151 enfrente). Si el *cubiculum* recibía luz por arriba, mediante una abertura que llegaba hasta la superficie del terreno superior, se le distinguía con el nombre de *cubiculum clarum*, y á la abertura se la llamaba *luminare*: ésta, generalmente, se ha-



lla en posición oblicua; y está formada con obra de albañilería, si atraviesa alguna capa de terreno move-dizo (fig. 150, izq., arriba).

Las *capillas ó iglesias subterráneas* no son otra cosa sino verdaderos *cubicula* de grandes dimensiones. Tal es, por ejemplo, la que se visita en las Catacumbas de Sta. Inés, descubierta en 1842, cuyo plano (fig. 152) to-

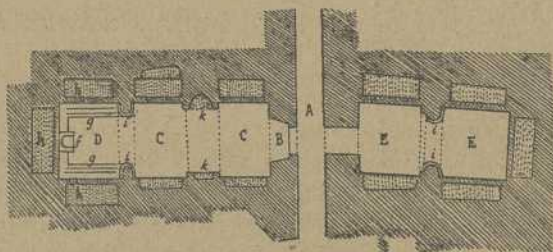


Fig. 152.—Plano de una iglesia primitiva subterránea en las Catacumbas de Sta. Inés.

mamos de la obra del P. 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 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 funciones de altar.

Algunas de las estancias menores servían de *baptisterios*, ó lugares deutados para la administración del Bautismo, y son de ver en las Catacumbas de S. Calixto, Sta. Priscila, S. Pretextato, S. Alejandro, etc.; tiene

no pequeña celebridad el de las Catacumbas de S. 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 ó pilares, en los arcos y bóvedas, tallados por lo común en la roca, ó dispuestos con fábrica de ladrillo. Hoy se estudian mucho las pinturas, símbolos é inscripciones de las Catacumbas, de todo lo cual se tratará en su lugar propio.

**114. Sus vicisitudes.**—Empezaron las Catacumbas de Roma en los tiempos apostólicos: á tal época se remontan las de Priscila, Domitila, S. 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. En los demás siglos de persecución se abrían nuevas Catacumbas, y se ensanchaban las existentes, no cesando esta labor hasta bien entrado el siglo V. Dada la paz á la Iglesia, se mejoraron las condiciones de entrada y estancia en las Catacumbas, y se continuaron los enterramientos en ellas, siendo muy visitadas como lugares devotos. Hacia mediados del siglo V dejaron de servir como cementerio para en adelante (1); mas las Catacumbas de S. 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 transportaron de allí á las Basílicas reliquias innumerables con objeto de atender mejor á su seguridad contra toda profanación. Así hubieron de hacerlo el Papa S. Bonifacio IV en el siglo VII, S. Paulo I en el siglo VIII, y S. Pascual I en el IX. Desde

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



este siglo se fueron olvidando las Catacumbas, de modo que á fines del siglo xvi sólo de las de S. Sebastián conservábase memoria. Las visitas frecuentes de S. Felipe Neri y de S. Carlos Borromeo despertaron la atención de los fieles sobre las Catacumbas en el siglo xvi; el insigne Antonio Bossio, llamado *el Colón de la Roma subterránea*, maltés de origen, pasó treinta y tres años haciendo exploraciones (desde 1567 á 1600), las cuales, proseguidas por diferentes sabios 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.

**115. 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 Lampriidio y Eusebio, y lo demuestra el docto Ciampini, escritor romano del siglo xvii.

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 Catacumbas.

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

**116. Basílicas.**—Desde la paz cónstantiniana, se erigieron con esplendor y magnificencia en todo el orbe civilizado iglesias, que recibieron desde luego el nombre de *Basílicas*, dando ejemplo admirable de ello el mismo Emperador Constantino. De la basílica profana

(núm. 108), 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, como es de ver por S. Isidoro de Sevilla: «Ideo divina templa *basilica* nominantur, quia ibi, regi omnium Deo, cultus et sacrificia offeruntur.» (*De Origine*, XV, 4).

De ellas se construyeron algunas menores sobre las Catacumbas, para custodiar y honrar más á estos lugares santos y facilitar el acceso á los mismos: tales iglesias se parecían mucho en su planta á las subterráneas, como lo demuestran D' Agincourt, De Rossi, etc.

Las más notables basílicas se erigieron en forma rectangular, de tres naves y con ábside; y aunque no faltaron otras de figura redonda, poligonal y en cruz, eran éstas más bien iglesias sepulcrales y baptisterios, que basílicas propiamente dichas. La mayor parte se construyeron desde sus fundamentos, y sólo algunas en escaso número habían sido edificios públicos ó templos de los paganos, si bien 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. En ellas se advierte: 1.º, el *narthez* ó vestíbulo (fig. 153, B), precedido á veces de un atrio ó patio peristilo, con su fuente en medio; 2.º, las tres puertas, correspondientes á las tres naves; 3.º, las tres naves, separadas por columnas (C, D), y á veces por verjas y cortinajes; 4.º, el *transeptum* (E) (1); 5.º, el *bema* ó

---

(1) Se atribuye á S. Ambrosio la prolongación del *transeptum* hasta formar verdadera cruz con las naves longitudinales (fig. 6).



presbiterio (*G, H*) con 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

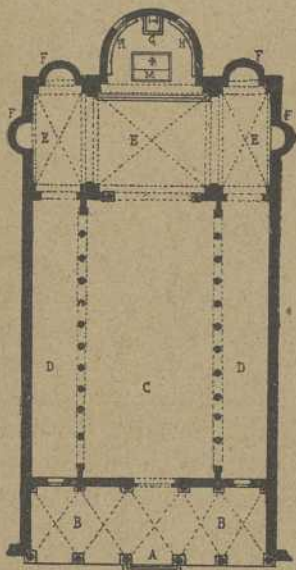


Fig. 153.—Plano de S. Pedro ad Vincula en Roma, sigl.V.

groupo entraba en la basilica por su puerta correspondiente; la de en medio, que se llamaba *argentea* y *speciosa*, servia para entrada de los clérigos. En el *transeptum* se colocaba el *chorus* ó *scho-la cantorum* en medio, y habia á sus lados sendos ambo-nes ó púlpitos para la lectura del Evangelio y de la Epístola; en la parte derecha, y con separación de ver-ja ó pretil, se situaban los hombres de distinción, y en la izquierda las matronas: de aquí los nombres de *sen-atorium* y *matronæum*, que respectivamente se les daba. En el *atrium* ó *narthex*, lejos de las puertas de entrada, se colocaban los penitentes de primer grado ó *flentes*; en el *narthex* ó *pronaos*, junto á las puertas, los penitentes

*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 izquier-da, que por esto se denomina-ba *gazophylacium*. Sobre las naves laterales habia tribu-nas, que daban vista á la cen-tral, y que se reservaban ge-neralmente para las vírgenes y viudas, llamándose *gynnæ-ceum* á dicho lugar. La planta baja de la nave izquierda se destinaba á las mujeres y se llamaba *matronikion*; la dere-cha era para los hombres con el nombre de *andron*, y cada

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.

El estilo arquitectónico de las basílicas era siempre romano en las columnas, arcadas (fig. 7) y arquitec-traves (fig. 154) que á veces se suprimían, y en los techos, que eran planos y artesonados (fig. id.); las ventanas tenían arco redondo; las bóvedas no se usaron hasta más adelante, fuera de la bóveda para el ábside, que sirvió desde el principio; mas si la planta era circular ó poligonal de 6 ú 8 caras, la basílica terminaba generalmente en cúpula. El interior, adornado; pero el exterior era siempre sencillo; á diferencia de las construcciones griegas y romanas del paganismo, como templos de una religión puramente exterior. Hasta el siglo XIII se continuó en Roma y sus cercanías con este género de arquitectura: no así en los demás países.

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 y no de uno exclusivamente. Aun está en duda la forma de la basílica profana, ignorándose algunos detalles; á veces carecía de ábside, como no lo tuvo la de Pompeya descubierta en nuestros días.

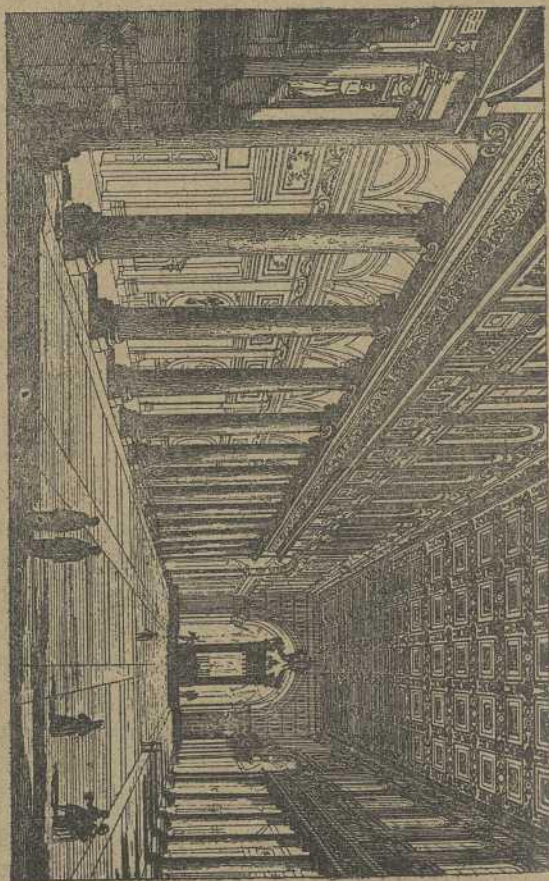
**117. Basílicas célebres.**—Lo son las 7 llamadas constantinianas, por atribuirse su fundación á Constantino en Roma, á saber, San Juan de Letrán, S. Pedro en el Vaticano, S. Pablo *extra muros*, Santa Cruz de Jerusalén, Sta. Inés, S. Loren-



zo *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 dichas de Roma.

Fig. 154. — Interior de la Basílica de Sta. María la Mayor en Roma: siglo IV.  
(Fundada en 352, ampliada en 432 y restaurada en otras épocas).



También es entre otras celeberrima Santa María la Mayor

ó *Basilica Liberiana*, que, fundada en 352 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. 154). De planta circular es S. Esteban el *Rotondo* (siglo V), Sta. María la *Rotonda* (antes Panteón de Agripa), Santa Constanza y Sta. Inés *extra muros*, en Roma, y San Ángelo en Perusa (antes templo pagano); de planta en forma de cruz se conserva la Basilica de S. Nazario y Celso en Ravena (siglo V), etc.

No conocemos basílicas de este período 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, etc., 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 Sta. Engracia), y probablemente en Gerona (Iglesia de S. Félix).

**118. 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, y siempre muy adornados por dentro con pinturas y mosaicos; en el centro de ellos había una gran pila de piedra. Casi todos se dedicaron á S. 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.

Roma tenía tres baptisterios, á saber, el de S. Juan de Letrán, el de S. Pedro en el Vaticano y el de Sta. Constanza; todos del siglo IV. Célebres han sido además, edificados en diferentes siglos, los baptisterios de Bérgamo, Cremona, Milán,



Pistoya y Verona, de planta octogonal; los de Aquileya, Parma, Ravena y Sena, de plano exagonal, y el de Pisa, circular. También en Francia se erigieron entonces baptisterios. En España no se conocen como edificios separados, aunque se juzgan probables algunos de las épocas visigoda y románica, según diremos.

**119. Sepulcros.**—Además de los cementerios subterráneos y de los sepulcros allí construidos y adornados con más ó menos elegancia, según permitían los tiempos, hubo desde la paz de Constantino cementerios visibles, al lado de las basílicas y fuera de la población, en los cuales se construían magníficos sarcófagos; bien que éstos se introdujeron igualmente en las Catacumbas en la misma época. Todos ellos consistían en cajas de una pieza, ó de materiales de fábrica, y tapados con losas, ya al descubierto, ya para quedar debajo de tierra. Los más ricos estaban hermosamente esculpidos en sus caras con símbolos cristianos y pasajes bíblicos. Es frequentísimo en ellos, formando carácter de esta época, los *estrigiles*, ó estrias curvas (fig. 155), que ya fueron usadas en los sarcófagos paganos.

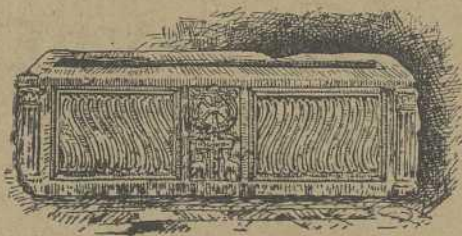


Fig. 155.—Sarcófago cristiano, siglo IV.  
Museo de B. Art. de Valencia.

Son muy notables los que se visitan en el Vaticano y en otros puntos de Roma, por sus hermosos relieves.

En España se conservan algunos en los Museos y en varias iglesias; son de ver los seis que existen aún en el presbiterio de San Félix en Gerona. Tienen celebridad los bellísimos hallados en Astorga y atribuidos al siglo II, y los de Layos (Toledo) del siglo IV.



Inscripción: PAX TECVM FILVMENA.

Fragmentos de la lápida del sepulcro de Sta. Filomena, hallados en las Catacumbas de Priscila en 1802.



## CAPITULO V

### ESTILO BIZANTINO.

**120. Origen del estilo bizantino.**—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 allí, como era natural, sabios y artistas de Oriente y Occidente, fundiéndose en una las civilizaciones de todos los países relacionados con el Imperio. Decadente el arte romano (núm. 109), y pujante el oriental, por lo menos en inventiva (núm. 94), poseída la corte imperial de tendencias á la esplendidez y magnificencia, 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*.

Aunque á principios de la fundación de Constantinopla los arquitectos bizantinos imitaron las formas de la basilica romana, sobre todo en las construídas por mandato del Emperador (Sta. Sofia, Sta. Irene y los Apóstoles, con otras en Palestina), muy pronto se fueron olvidando las formas clásicas; y al reedificarse por tercera vez Santa Sofia bajo el imperio de Justiniano (año 532), quedó constituido definitivamente el estilo que tomó su nombre de Bizancio. Y para comprobar su filiación asiática, baste saber que asiáticos eran los arquitectos directores de la gran Basilica, Anthemio de Tralles, que

murió á poco de echados los cimientos, é Isidoro de Mileto que la llevó á cabo en 563. 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 Diciembre del 537 la dedicación de su famoso Templo á la divina Sabiduría.

**121. Sus componentes.** — Los elementos principales del estilo son: planta en forma de cruz griega, ó en forma de cuadrado circunscribiendo una cruz de brazos iguales (fig. 156); elevación considerable de los edificios; pilares ó pilastras, en vez de columnas, para sostener los arcos principales y las bóvedas; columnas parecidas á las romanas con basa ática, modificada, para los demás arcos; capiteles de formas extrañas y variadas, generalmente son corintios y jónicos desnaturalizados ó en forma de tronco piramidal ó cónico invertido (fig. 157), otros son cúbicos de ángulos truncados (fig. 158) y semiesféricos; sobre ellos se apoya un

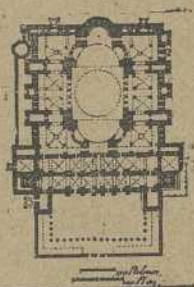


Fig. 156. — Plano de Sta. Sofia (Constantinopla).



Fig. 157. — Capitel piramidal, bizantino.



Fig. 158. — Capitel cúbico, bizantino.



Fig. 159. — Capitel de S. Vital de Ravena.

ábaco muy desarrollado (ibid.), los arcos son de medio punto ó peraltados ó en herradura; exclúyense los ar-



quitrabes y los frontones; las bóvedas, como las romanas, pero se hace mucho uso de la cúpula, y ésta es colgante ó en pechinas (fig. 69) y sin domo; las ventanas, geminadas ó gemelas (fig. 72); la ornamentación es de poco relieve, y consiste generalmente en formas geométricas y en cruceccitas; los adornos en fitaria y zodia son muy poco naturales y bastante rígidos. Se dió gran importancia á los mosaicos, no sólo para adorno de los pavimentos, sino en las bóvedas y paredes, abundando los dorados y esmaltados.

Su especial distintivo arquitectónico está en la cúpula sobre pechinas, y éstas apoyadas en otras absidales.

**122. Sus principales edificios.**—Además de Santa Sofía, que es la más típica (hoy deformada por el embadurnamiento de sus mosaicos, y alterada en lo exterior desde que es mezquita de turcos), existen la iglesia de S. Marcos en Venecia (siglos IX y X), uno de los más ricos templos del mundo, sobre todo en mosaicos; la iglesia *Theótocos* en Constantinopla (siglo X) ambas de planta en cruz griega, el *cathólicon* de Atenas, y otras en Nápoles, Ravena, Sicilia y Venecia. Algo anterior á la Sta. Sofía y precursora de su estilo fué la iglesia de S. Sergio y Bachio (siglo VI) en Constantinopla; contemporánea de ella y del mismo estilo es la de S. Vital de Ravena de planta octogonal, cuyos planos y diseños procedieron de Constantinopla, y en cuyos elementos se advierte identidad (fig. 159) con los de Santa Sofía. En los edificios civiles, como el palacio de Constantino, se notaba igual magnificencia que en las iglesias; dicho palacio fué embellecido en esta época por Justiniano.

**123. Sus derivaciones.**—El estilo bizantino, como tendremos ocasión de ver, influyó poderosamente en los estilos occidentales, no tanto en la arquitectura, como en la pintura y escultura. Se acentuó más esta influencia, especialmente en Italia, á medida que los artistas neo-griegos emigraban de Oriente por efecto de la persecución de los iconoclastas (siglo VIII), ó acompañando á las expediciones militares, y contribuyó

decididamente á la formación del arte árabe y del estilo románico, según tendremos ocasión de observar en sus lugares respectivos. No dejó de tener su parte en esta difusión del estilo la propagación de los institutos religiosos de la Iglesia oriental: sólo en la época de los iconoclastas se fundaron en Calabria 97 monasterios de la Orden de S. Basilio. Mayor influjo aun recibió el Oriente del arte bizantino: de él participan las construcciones de Palestina y otras de Armenia, Georgia, Siria, etc.

El arte que más se acercó al bizantino, llegando á constituir una variedad de éste en unión con elementos indos y persas, fué el ruso; y se concibe, dada la unión de Rusia con la Iglesia griega.

El *arte ruso* empezó por la Rusia asiática y cundió por toda la europea, siendo constante en sus formas de tal modo, que apenas se mezcló allí elemento alguno del arte ojival, ni menos del Renacimiento, sino en parte muy accesoría cuando mucho. Consiste, pues, dicho arte 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, mosaicos, planta de cruz latina ó de basílica, son los elementos que lo distinguen. Hay en este arte iglesias de madera, muy ricas y elegantes, con bóvedas, etc., como si fueran construídas de piedra.

Puede afirmarse que el arte bizantino, propiamente dicho, murió con la toma de Constantinopla por los turcos (1453), y heredaron sus despojos las naciones cismáticas: digno, por cierto, de mejor suerte.



## CAPITULO VI

### ESTILO ROMÁNICO.—PERÍODO DE FORMACIÓN.

**124. 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 *neò-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.

**125. Sus causas.**—Decadente el estilo romano, ya desde fines del siglo II; destruidos muchos edificios clásicos, y lleno de ruinas y desolación el imperio de Occidente á principios del siglo V con las irrupciones de los bárbaros; 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 arquitectónicos enterizos con el fin de acomodarlos á la nueva construcción, deformándolos y juntándolos en extraña mezcla, y se comprenderá la variación continua que hubo de sufrir el estilo arquitectónico. 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 y por los mismos artistas llamados al efecto de Occidente, completó el cuadro de las causas determinantes del estilo, que hemos llamado *románico*, y cuya data es del siglo vi.

**126. Su división.**—Tomaba el estilo diferentes nombres, según la región en donde empezó á desarrollarse, además de los generales debidos á sus elementos componentes; y así, juntamente con los calificativos de *bizantino* ó de *románico*, se llamó *lombardo* en Italia, *carolingio* 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 periodo, como se verá luego.

Según queda insinuado al principio de esta sección (núm. 83), dividimos el estilo románico en tres periodos: 1.º, *de formación*, que abraza los siglos vi al ix inclusive y buena parte del x; 2.º, *de perfección*, del x al xii; 3.º, *de transición*, del xii al xiii. La razón de estas divisiones se comprenderá al caracterizar los periodos y presentar los modelos de cada uno.

Fijándonos ahora en el primero, y dejando para otro capítulo el tratar de los dos siguientes, hay que dividir el incoherente *periodo 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*, con los cuales se constituye el período llamado comunmente *románico primario*.

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* de los siglos X y XI.

**127. Estilo lombardo.**—Así se llama el sistema de construcción arquitectónica desarrollado 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.

El principio de este nuevo arte debe hallarse en Teodorico, rey y fundador de la monarquía ostrogoda en Italia.

Educado en Bizancio este caudillo, amante de las artes y de la cultura oriental, y decidido protector y restaurador de los monumentos que halló en los países conquistados, aprovechó elementos y artistas bizantinos, á una con los romanos ó italianos, y dió así la nota al nuevo estilo de Occidente, á partir del siglo VI. 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, en su *Verona illustrata* (tom. I, c. XI), 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 lombardos del siglo VIII sirviéronse para sus construcciones, de las cuales fué procediendo el estilo. Antes de ellos, Teodorico había hallado en Ravena artistas romanos y bizantinos, y con éstos y sus predilectos Aloisio y Daniel, arquitecto y escultor respectivamente, edu-

cados como él en Bizancio, llevó á cabo infinidad de obras civiles y religiosas, tolerando y favoreciendo á los católicos, á pesar de ser arriano. 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 en el arte que después heredaron y completaron los longobardos.

Poquisimas son las construcciones típicas de Teodorico que han llegado hasta nosotros; pero se conserva en gran parte la muy notable de su sepulcro, en forma de templo rotundo y octogonal, hecho en vida del rey y bajo su dirección en Ravena, su corte. Se considera como una maravilla la gigantesca cúpula de piedra de una sola pieza, cuyo peso se calcula en 394 toneladas, y de la cual se dice que ha eclipsado las glorias de la mecánica egipcia. Basta examinar alguno de los capiteles de estas construcciones (fig. 160) para reconocer en ellas la



Fig. 160. — Capitel ostrogodo.



Fig. 161. — Capitel lombardo de Bérgamo.



Fig. 162. — Capitel lombardo de Pavía.

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 S. Apolinar *el nuevo* y S. 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 muchos 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. 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 Pavía (568), continuaron 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 erigieron 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 basilica de S. Miguel de Pavía, que existe desde la séptima centuria



Fig. 163. — Fachada principal de S. Miguel de Pavía.

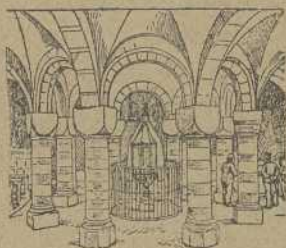


Fig. 164. — Iglesia parroquial de S. Pedro en Asti.

(fig. 163). Tomamos el dibujo de la obra de 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 (algo difícil nos parece), muy semejante y casi idéntica á la de nuestras iglesias románicas de los siglos xi y xii. Lombardas también son, y del siglo vii ú viii, según Ceccaroni, la iglesia de S. Pedro en Asti (fig. 164), la de Polenta (fig. 165), la de Sto. Tomé de Bérgamo y otras, que tanta semejanza tienen con nuestras iglesias románicas. La mis-

ma analogía se observa en los capiteles y otros elementos



Fig. 165. —Iglesia de Polenta, cerca de Bertinoro (Italia), siglo VII.

arquitectónicos. Véanse las figuras 161 y 162, que representan capiteles de la referidas iglesias de Bérgamo y Pavia respectivamente.

Del reflexivo estudio verificado por los arqueólogos (1) sobre los mencionados monumentos y sobre otros que se atribuyen con seguridad 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, 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 formados por series de arquitos y pequeñas arcaturas; 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; invención (2), ó por lo menos empleo frecuente, de esta última clase de bóvedas; uso de cúpulas octógonas y de ábsides poligonales y semicirculares; apertura de ventanas en ellos; tendencia á combinar la forma longitudinal con la central ó redonda en un edificio; planta de éste en forma de basilica con tres naves por lo común;

(1) Véanse las obras de Agincourt, Reuleaux, Ceccaroni y otras que citamos al principio.

(2) Las bóvedas por arista se creen de procedencia oriental y parece que fueron usadas ya en tiempo de Diocleciano, aunque rara vez se encuentren antes de la época románica.



y probablemente, rodéase la portada con arcos decrecientes, de la cual ya existía un remoto prelude en el palacio de Diocleciano en Spalatro en Dalmacia. También se debe á los longobardos el uso de los contrafuertes, bien que su forma en los primeros tiempos se redujera á un saliente á modo de tosea pilastra, igual en toda su altura y de poco resalto, al cual se le denomina hoy *banda lombarda*.

Bien se ve por los caracteres dichos, cómo nuestro arte románico toma su origen y casi toda su forma del longobardo, y cómo éste imprimió su sello en la arquitectura cristiana de la edad media, aunque ruda y toscamente en sus principios.

**128. Estilo visigodo.**—Los visigodos, establecidos en España desde el 369, pensaron en edificar después de haber destruido; y, sin duda, sus primeras construcciones debieron ser un remedo toscó 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. La continuación de los orientales por más de medio siglo en nuestro suelo con su obligado acompañante de artistas bizantinos, imprimió necesariamente su sello en la arquitectura española y determinó el estilo que llamamos *visigodo*.

Por testimonio de autores coetáneos y fidedignos, consta que hubo en los últimos años de dicho siglo y en el siguiente, desde la conversión de Recaredo, magníficas iglesias en España. S. Isidoro califica de «obras maravillosas y elegantes» las construcciones de Wamba en Toledo; S. Gregorio de Tours (siglo vi) dice de la iglesia de S. Martín de Orense que era cosa admirable, *miro opere expedita*; Paulo el Diácono (siglo viii) elogia el baptisterio de S. Juan de Mérida, cubierto de pinturas; S. Eulogio de Córdoba (siglo ix) encomia las iglesias de Sta. Leocadia en Toledo y de S. Félix en Córdoba, et-

cétera. 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 eviden-

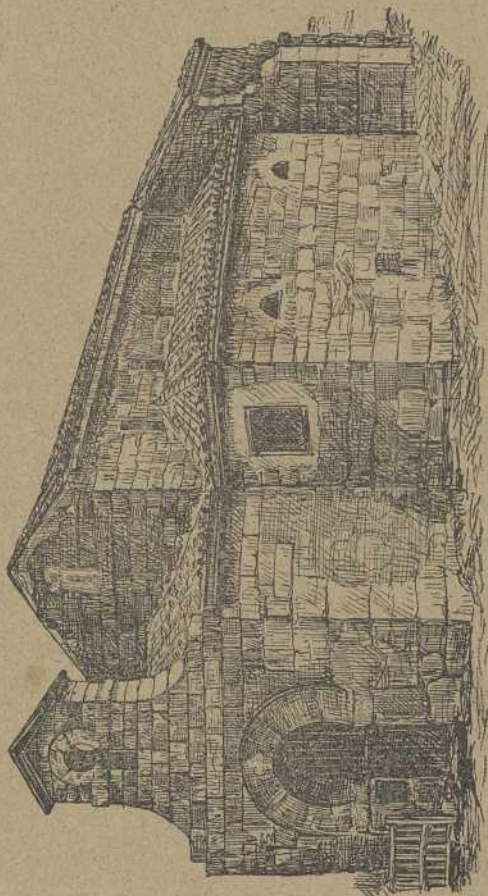


Fig. 166. — Iglesia de S. Juan en Paños de Cerrato (Palencia), año 661.

cia 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 ella que 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. Damos algunas muestras de él en los grabados adjuntos.

La fig. 166 representa la iglesia de S. Juan de Baños, edificada por Recesvinto; así consta por



Figs. 167 y 168.  
Capiteles godos  
de Baños.



Fig. 169.-Capitel  
godo de Toledo.

una lápida con memorativa de la dedicación, que aun se conserva allí, adornada con veneras, estrellas y espirales; las figuras 167 y 168 son capiteles de dicha iglesia; la fig. 169 lo es de un capitel visigodo de Toledo. Otros capiteles semejantes se han hallado en varios puntos de España, atribuidos a la misma época, y entre ellos lo son varios de la Cat. de Córdoba (antigua Mezquita), que los moros robaron de construcciones visigodas. Además de la iglesia de Baños, se conserva todavía la de S. Millán de la Cogolla de Suso (Logroño), también del siglo VII y con arcos en herradura; asimismo se cita la de S. Pedro de Rocas en la provincia de Orense (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

(1) Como objeto de estudio y de rara curiosidad arqueológica, ofrecemos el adjunto plano de una pequeñísima iglesia de Cervera

y rara vez de bóveda de medio cañón; soportes de pilastras, y sólo columnas cilíndricas en el ingreso al 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; ventana en ajimez y con arco de herradura, y también aspilleras; adornos de estrellas, conchas, perlas, círculos entrelazados, florones de seis hojas; la cruz sobre la portada; mosaicos en los pavimentos; contrafuertes y estribos ligeros; pórtico ó vestibulo sencillo y que parece se destinaba á los catecú-

(Lérida), la cual puede muy bien atribuirse al período que historiamos. Se trata de una rotunda con su ábside también redondo: la dimensión del eje menor ó diámetro de la rotunda apenas si llega á 12 metros, y su enorme muro alcanza 2'50 mets. de grosor, con una altura total de solos 8 mets. En el espesor 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. Nos atrevemos á sospechar que acaso fuera sepulcro de algún prócer godo, como el de Teodorico en Ravena, ó mejor, Capilla sepulcral, como otras de su época en Italia. Tiene mucha semejanza este plano con el de Sto. Tomé de Bérgamo, obra de longobardos hacia últimos del siglo VII en Italia, aunque mucho más elegante que la de Cervera: en todo caso, será románica del primer período.

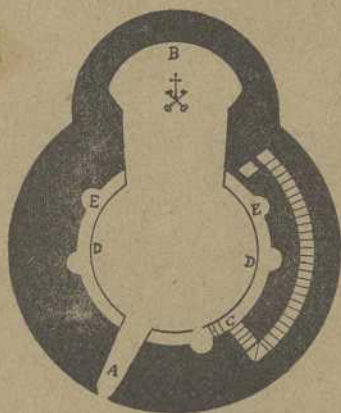


Fig. 170. — Plano de S. Pedro en Cervera. A, entrada; B, ábside; C, escalera; D, bancos de piedra; E, hornacinas.



menos y penitentes; torres en espadaña, sobriedad en el conjunto.

Termina este periodo arqueológico en la invasión sarracénica (711); pero veremos resucitar luego el mismo arte en los primeros siglos de la Reconquista.

Tiénese por muy probable la existencia de baptisterios en este periodo, según el testimonio aducido arriba; de ellos se observan algunos vestigios, sobre todo en Cataluña.

**129. Estilo carlovingio.**—Restablecido por Carlomagno el Imperio de Occidente (año 800), quiso el glorioso Emperador reanimar la cultura, decaída por tantas convulsiones sociales como había experimentado la 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.<sup>a</sup> Roma (la 3.<sup>a</sup> había sido Ravena; la 2.<sup>a</sup>, 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, bizantino, si bien los capiteles de sus columnas ostentan un tipo romano. La iglesia de S. Miguel de Fulda, construída también bajo el imperio de Carlomagno, es un edificio redondo, y en él, y en S. Germigny-les-Prés de Loiret, de planta cuadrada con tres ábsides y cinco cúpulas, pueden notarse muchos elementos bizantinos. 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 más como impulsador de las artes que verdadero 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 ostrogodos: hermoso tipo románico primario.

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 xi, se iba preparando en el arte la mezcla de elementos latinos con orientales, de la cual resultó el estilo románico perfecto, después del siglo ix, y que á él contribuyeron más eficazmente los longobardos.

No cabe duda que el impulso carlovingio debióse experimentar en Cataluña por su unión entónces con Francia, y tal vez sea efecto del mismo la relativa perfección que notaremos en su arte en esta época. Quizá influyó asimismo en el estilo asturiano, por la estrecha relación que mediaba entre el Emperador y D. Alfonso II.

**130. 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 reminiscencias y contemplaban ruinas; por eso la arquitectura empleada en los primeros siglos de la Reconquista había de seguir la tradición latina, modificada por elementos orientales, según la hemos visto en las obras de Recesvinto y Wamba. Y como el estilo de este período se puede considerar más localizado en Asturias, en donde comenzaron más pronto y se conservan con mayor



integridad algunos edificios que en otras provincias, por eso le damos el nombre de *asturiano*, como así lo denominó el ilustre Jovellanos; bien que por descubrirse de él algunos restos 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 Maria de Naranco y S. Miguel de Lino, obras de D. Ramiro I á mediados del siglo xi: la primera tiene la forma de *cela* con una sola nave; la segunda, de cuadrada basilica con planta de cruz griega y rematada en cúpula. Análogas son las de S. 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. Á su mismo estilo puede adjudicarse la de San Salvador de Priesca, erigida á principios del siglo x, basilica de tres naves como la de Valdediós. Todas ellas ofrecen dimensiones muy reducidas.



Fig. 171. —Capitel de Santa Maria de Naranco.



Fig. 172. —Capitel de San Salvador de Valdediós.

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. 171, 172); se introducen las columnas estriadas en espiral y agrupadas (ibíd.), el uso de la cúpula, los calados en las ventanas ordinarias, en los óculos y en los ajimeces; éstos llevan columnitas en las jambas y uno ó dos parteluces; son frecuentes los adornos trenzados y los cables; se va olvidando el arco en herradura; se adopta indistintamente la construcción central ó de cruz griega, y la longitudinal ó de basilica latina, y continúa siendo cuadrado el ábside. Se observa el presbiterio separado del resto de la iglesia por un antepecho, y coronado por el arco de triunfo, el cual se apoya en columnas cilíndricas de basa ática modificada; el altar queda aislado en medio del presbiterio: estos últimos pormenores parece distinguieron también á las iglesias visigodas. En el frontispicio de varios templos se ve esculpida la cruz con el *alfa* y *omega*.

Continuó el mismo estilo durante el siglo x en Asturias, aunque las obras fueron más irregulares, mezquinas y toscas.

En las demás regiones reconquistadas adoptóse en este período un estilo semejante, bien que siguiendo más la tradición latina, sobre todo en los capiteles.

En León (unido con Asturias desde los primeros años de la Reconquista) se conserva todavía alguna iglesia del mismo estilo, si bien toca ya en los principios del siglo x. La principal es la de S. Miguel de Escalda con hermoso pórtico de 12 arcos en herradura y torre cuadrada; su planta de basilica con tres naves, columnas cilíndricas, capiteles de hojas, arcos en herradura y techo de madera forman sus elementos.

En Galicia es del siglo ix la iglesia de S. Sebastián del Picosagro y alguna otra.

En Castilla existe la iglesia parroquial de Lebeña (Santander) conservando muchos restos del mismo estilo, con arcos en herradura, etc., de principios del siglo x.

En Navarra es del siglo ix la cripta del monasterio de San



Salvador de Leire, 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 Mi-

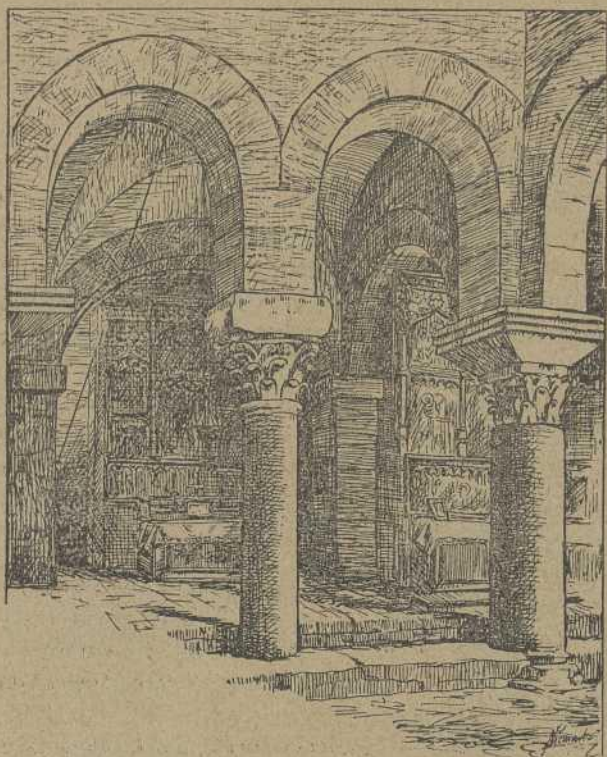


Fig. 173.—Iglesia de San Miguel en el pueblo de San Pedro de Tarrasa, siglo ix.

guel en el pueblo de San Pedro de Tarrasa, por lo menos desde el siglo ix, con todos los caracteres del estilo visigodo, siendo de notar los capiteles y fustes, acaso tomados de anteriores construcciones realmente visigodas (fig. 173); es de planta cua-

drada y tiene cúpula que se apoya sobre ocho columnas: probablemente era un baptisterio (1). Casi tan importante es la iglesia de S. 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 reúne también la iglesia de S. Pedro de las Puellas en Barcelona, con los caracteres de este período, por más que la obra de reconstrucción sea del siglo décimo.

**131. 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 períodos sucesivos. Además de la basílica 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 basílica más rigurosamente, con su cátedra episcopal, y parece que en el siglo x empezaron á llamarse *Catedrales*.

Además, se erigieron muchos *monasterios* con sus *claustros* 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 período; pero consta que fueron muchas, y contribuyeron poderosamente á la formación y propagación de los nuevos estilos arquitectónicos. Los monasterios de benedictinos del Monte-Casino en Italia y 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 Leire en Navarra, de S. Juan

(1) Sus bóvedas de arista son posteriores.



de la Peña (1) en Aragón, de Celanova en Galicia, y monacales eran las iglesias de Valdediós y de Escalda, ya descritas. Los religiosos, que salvaron las ciencias y las letras en las irrupciones bárbaras, salvaron también el arte; y no sería difícil probar 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 ensayados en esta época. Aplicadas al culto las campanas desde el siglo vi, era consiguiente que hubiera campanarios. Según Venancio Fortunato (siglo vi), los primeros contruidos, de los cuales había noticia, eran tres en la iglesia de Nantes y uno en Santa Eulalia de Mérida, á mediados del siglo vi, todos obra de godos. 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 S. Jorge *in Velabro* de Roma son cuadradas y pertenecen al siglo vii. Los campanarios de este periodo, que en nuestra península aun subsisten, tienen forma de *espadaña*, y sólo algunos verdadera torre, según se ha indicado antes; en este caso ofrecen ancha base cuadrada y poca altura, y siempre están 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.

---

(1) Mayor celebridad tuvo el de S. Victorián, pues ya existía en la sexta centuria; pero éste en su restauración es del siglo xi.

## CAPITULO VII

### ESTILO ROMÁNICO.—PERÍODOS SEGUNDO Y TERCERO.

**132. Noción y división.**—Al período de variedad é indecisión de estilos arquitectónicos, propio del estado de formación en que se hallaba la arquitectura románica, sucedió una época de más fijeza y uniformidad en medio de la variedad de elementos de que se disponía, procurándose mayor elegancia 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, se va recargando de adornos, 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 obliga á separarle del anterior ó intermedio. De aquí la natural división que hicimos entre período de perfección y período de transición: á éste le podríamos llamar también *florido*, porque lo es generalmente; al anterior, *elegante*, porque es bello y sobrio. Abraza el período medio, refiriéndonos á toda Europa, los siglos X y XI casi 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; y así, hablando en general, comienza en la Península el segundo período románico á fines del siglo x, 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.

Durante el siglo x debió ser indecisa la arquitectura en España, inclinándose más al tipo *románico propio* en algunas regiones orientales, y quedándose todavía con las formas anteriores en las occidentales reconquistadas; pero las terribles campañas del funesto Almanzor asolaron todo lo bueno que existía, debiéndose empezar la restauración después de la batalla en que murió (1002), casi como en los tiempos de Don Pelayo. Por esto, y por lo deneznables que eran las construcciones de aquellos tiempos en su mayor parte, son también escasos los monumentos anteriores al siglo xi, en los cuales nos sea dado aprender el estilo de la época.

**133. Segundo período románico: sus causas.**—A la formación del estilo románico en su período propio, contribuyeron dos factores principales: la constitución social de Europa y el afianzamiento de relaciones internacionales, por un lado, y la multiplicación é importancia de las órdenes monásticas por otro: ambos acontecimientos, que la historia nos revela y demuestra, debieron por necesidad establecer una especie de comunidad de bienes científicos y artísticos, la cual, auxiliada por mayor riqueza de medios materiales y por más grande caudal de fervor religioso en el pueblo y en sus Reyes, había de producir paulatinamente la 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 presentaban 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, y los constructores según dicho estilo se habían diseminado por doquiera, resultó en favor del mismo esa perfección y esa fijeza de estilo, propias del período que estudiamos.

**134. Sus componentes.**—No todos los componentes del mismo se hallan en cualquier obra románica, sino que, según la importancia de ésta, y según las variantes propias de cada región, unos se encuentran en una y otros en otra, ofreciendo todas un sello ó fisonomía semejante. Los elementos más comunes y característicos son los siguientes.

Las naves de las iglesias terminan por la parte del testero en ábsides semicirculares (fig. 174); la nave



Fig. 174.—Ábside románico.

central resulta más ancha y alta que las de los lados, y éstas empiezan á prolongarse detrás del altar ó capilla mayor, constituyendo el deambulatorio; se cubren las naves con bóvedas por arista, además de utilizarse las de medio cañón y la cúpula, y se van olvidando los techos de madera; sobre la cúpula hay un do-

mo, ochavado generalmente; si existe el crucero, como es lo regular en las grandes iglesias, se prolonga formando verdadera cruz latina, por lo común, y pocas veces griega; las columnas son cilíndricas y robustas; pero generalmente se hallan adosadas á pilastras, siendo éstas muy visibles; de modo, que los sostenes del edificio son pilastras con columnas adosadas á sus frentes; las basas recuerdan la forma toscana, con grapas junto á los ángulos del plinto (fig. 175); los capiteles son his-



torizados (fig. 176), ó llevan adornos geométricos ó motivos vegetales poco naturales; en general se ostentan muy variados y caprichosos y con el ábaco muy desarrollado y adornado; los hay dobles (fig. 177) ó cuádruples (fig. 181) por comprender á dos ó cuatro columnas á la vez; los arcos son de medio punto, rara vez de otras formas, y nunca ojivales; frecuentísimamente los arcos se ponen concéntricos ó con archivoltas (fig. 178). Es muy característica la forma de las



Fig. 175.—Basa romana.



Fig. 176.—Capitel del ábside de la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada, siglo XI.

de la portada, suele haber símbolos é imágenes en re-

portadas, ventanas y cornisas. En las portadas se emplean siempre arcos redondos concéntricos, ó sea, en degradación, que más bien pueden llamarse archivoltas del arco de la puerta (1); de modo, que todo el conjunto forma una especie de arco abocinado, el cual se apoya sobre columnitas con sus capiteles típicos; en el tímpano que está sobre el dintel, y á los lados

(1) Como ya se dijo en el núm. 127, el origen de la portada romana se encuentra, según varios autores, en el arquitrabe encorvado, que volteaba una puerta ó entrada, como se ve en el palacio de Diocleciano en Spalatro y se dibuja en el *Disco de Teodosio* (es del año 402 y lo posee la Academia de la Historia, hallado en Almendralejo); pero el modelo de esta forma de entablamento y de

lieve; la fachada tiene alguna ventana en lo alto, y se termina en un ángulo ó frontón que recuerda los de la



Fig. 177. — Capitel del Claustro de Sto. Domingo de Silos (Burgos), siglo XI.



Fig. 178. — Ventana del ábside de la Cat. de Sto. Domingo de la Calzada, s. XI.

arquitectura clásica, si bien con otros adornos ó molduras. Las ventanas 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. 174, 178 y 180); también hay ajimeces. 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

los capiteles románicos, se halla más genuino en la arquitectura siria (núm. 94); de modo que, al decir de algunos críticos, se han de buscar en Asia los orígenes del estilo románico, hasta el punto de llamar al arte sasánida *el románico de Oriente*. Sólo á título de curiosidad hacemos esta advertencia; pero no se olvide que una cosa es el vestigio de algunos elementos, y otra el sistema general de un estilo. En Sta. Constanza de Roma (siglo IV) se hallan iguales preludios.



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 (fig. 179). La ornamentación románica típica consiste en dichos elementos decorativos de la cornisa y en follaje serpeante (figs. 176 y 177) de hojas gruesas, que tienen mucho de geométricas; además son frequentísimos todos los adornos geométricos que llamamos bizantinos (fig. 106). Estos adornos se colocan en los capiteles, impostas, cornisas y archivoltas.

Los edificios son mayores y más atrevidos que en el período anterior, sombríos, algo pesados, y se refuerzan con estribos más ó menos robustos. Es constante la



Fig. 179 — Arquitos románicos.

orientación de las iglesias, es decir, la posición respecto de los puntos cardinales tal, que el eje de las mismas sigue la dirección Este-Oeste, correspondiendo el presbiterio al Oriente (1). Sirva de modelo de iglesias románicas del siglo xi la de S. Isidoro de León (fig. 180), cuya magnífica cripta es el panteón de los antiguos reyes leoneses: data del año 1065.

**135. Edificios de este período.**—Son dignas de considerarse con distinción en la arquitectura románica las clases de edificios siguientes: *Catedrales*, llamadas así desde el siglo x por la cátedra del Obispo; hasta el si-

(1) Ya en las basílicas del iv siglo hallamos este género de orientación; pero no es constante ni uniforme hasta la época románica. Así por ejemplo, en las basílicas de Sta. M.<sup>a</sup> del Pópolo y Sta. M.<sup>a</sup> dei Monti, el presbiterio se halla al Norte; en las de S. 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 Sta. Maria la Mayor, al Oeste; las cuales datan de diferentes siglos.

glo XII no tuvieron grande importancia arquitectónica generalmente, pues muchas veces les superaban las iglesias abaciales; tenían prolongado el ábside central



Fig. 180.—Iglesia de San Isidoro en León, siglo XI.

para el coro de presbiteros, que estaba allí situado, y que iba en aumento sobre los anteriores siglos; presentaban en estas regiones un aspecto de fortaleza, con torreones y almenas, pues servían también para la defensa de las poblaciones y eran á la vez sitios de reunión para asuntos civiles de importancia, porque la religión era el alma de todo. Son célebres de esta época las Catedrales de Pa

lerbón en Alemania, de Elna en Francia, de Jaca en Aragón, de Fiésolo y Pisa en Italia, todas del siglo XI; la última, muy esbelta y suntuosa y con muchos elementos clásicos, no se terminó hasta mediados del siglo XII. Otras muchas hubo célebres, pero han sufrido esenciales reformas.

*Iglesias menores:* eran muy diferentes en dimensión, según su destino, y de una, dos, tres ó cinco naves: son notables la iglesia de Loches en Anjou (Francia), la de Marmontier en Alsacia y S. Benito de Bages en Cataluña, empezadas en el siglo X; son del siglo XI las de Ntra. Sra. de Magdeburgo y S. Jorge de Colonia, en Alemania; las de S. Sernin de Tolosa y S. Frontín de Perigueux, en Francia; las de S. Pedro de Roda (Gerona) y S. Isidoro de León, en España, etc. Varias iglesias tenían cripta para guardar las reliquias de los Santos y en recuerdo de las Catacumbas.

*Monasterios con sus iglesias abaciales:* en los siglos X y XI fueron de capital importancia y se multiplicaron



sobremanera; empezóse á trasladar en ellas el coro al transepto en dicho último siglo, y de allí pasó esta costumbre á las Catedrales en España. 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 benedictina 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 periodo, sobre todo 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 Leire é Hirache; en la Rioja, el de S. 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 S. 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 S. 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 S. Benito de Bages, en buen estado.

Los *campanarios* formaban parte principal de las iglesias 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. Por regla general, la planta es cuadrada, y los campanarios se elevan más que en el período anterior; 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, y 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 no po-

---

(1) Empezaron en los monasterios del siglo ix; mas apenas se conocen actualmente sino desde el siglo xi en que principiaron á adquirir importancia.



cas veces. Pero 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 a llevar los saledizos llamados barbacanas sino después del siglo xi, pero antes había en lugar de ellos unas galerías cubiertas de madera, dichas *matacanes*.

**136. 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. 125), disponían y preparaban el terreno para la arquitectura ojival, constituyendo por de pronto una época de transición con el estilo *románico terciario*. 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 fines 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 su tercera ó cuarta década.

**137. Sus caracteres.**—Se caracteriza este período románico terciario por la mayor esbeltez, exornación y pulcritud de los edificios, en el conjunto y en los deta-

lles, aun sin salirse del molde románico descrito arriba; además, se introduce en muchos edificios el arco ojival en combinación con el circular de medio punto. 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 caso pueda considerarse como un gran paso avanzado en dirección al arte ojival, y llenar con fundamento el nombre de referencia. Tal vez le cuadrará con más propiedad la denominación de *románico florido*, por ser comúnmente rico en adornos y de ejecución más acabada que en el anterior periodo.

Detallemos algo más los elementos constitutivos del estilo románico, para fijar con mayor exactitud los caracteres del período que nos ocupa. La planta de las iglesias catedrales y colegiatas se hace mayor, y se abren capillas en el ábside principal; tienen más elevación las columnas, y sus capiteles son más delicados (figs. 181 y 182) y esbeltos en su forma y en sus labores,



Fig. 181.—Capitel del Claustro de Santillana (Santander).



Fig. 182.—Capiteles románicos del s. XII (Claustro de las Huelgas en Burgos).

siendo frecuentes en ellos los grumos y hojas colgantes (figs. 184 y 182); la portada se adorna con mayor riqueza de motivos geométricos, vegetales (fig. 184), y aun animales; á veces hay figuras de santos y de monstruos



entre las archivoltas y en algunos casos se suprimen las columnitas de la portada, quedando el capitel sin ellas



Fig. 183. —Detalle de una ventana de la iglesia del Castillo de Loarre (Huesca) (1).



Fig. 184. —Portada de Nuestra Señora de Salas en Huesca.

como si fuera una repisa (fig. 184); las ventanas son mayores que en el periodo anterior y con más adornos; se introduce el rosetón calado en la fachada, unas veces en forma de círculos (fig. 185 y 186), y otras radiante sencilla (figs. 75 y 188); 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 decoran las fachadas con galerías verdaderas ó

(1) La perfección escultórica y la forma de la ventana le acreditan de pertenecer á esta época, aunque otra cosa digan los documentos históricos del año 1071; acaso deba atribuirse el monumento actual á posteriores restauraciones de la primitiva iglesia; de lo contrario, hemos de suponer que Loarre se adelantó medio siglo en el arte románico español.

simuladas (á veces los arquitos del período anterior son arcaditas, según puede observarse en la fig. 188) y con



Fig. 185.—Rosetón de la Iglesia de la Magdalena (Zamora).

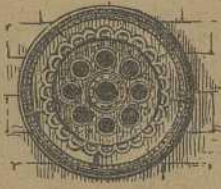


Fig. 186.—Rosetón de Santa María de Cambre (Coruña).



Fig. 187.—Ventana de la torre de San Esteban (Segovia).

estatuas bajo doseletes planos ó turriculados; en las iglesias suntuosas también se usan los relieves iconísticos,



Fig. 188.—Fachada de la Iglesia de Sto. Domingo en Soria, s. XII.

más abundantes y mejores que en el período anterior, tomados á veces de anteriores edificios é incrustados en la fachada del nuevo; se usan estribos más robustos para contrarrestar el empuje de las bóvedas, ya que éstas son mayores y más elevadas: empieza á introducirse el



uso de los botareles y arbotantes, si bien no con la esbeltez del estilo ojival, y supliéndose en algunos casos con bóvedas laterales rampantes. Si el edificio admite arcos ojivales, son comúnmente de forma lancetada; y se distinguen del arte propiamente ojival, en que los del románico se adornan conforme á su estilo, y se apoyan sobre columnas menos delicadas que las ojivales y con capiteles románicos (fig. 187) ó se mezclan con otros arcos redondos; de suerte, que siempre se advierte por un lado ú otro el sello románico. En este periodo empiezan á usarse los arcos cruceros, que tanto caracterizan al estilo ojival; pero ahora no se emplean con profusión, y siempre tienen el intradós plano, á diferencia de lo que sucede en el estilo gótico. También se usan las galerías sobre las naves laterales, que en los periodos anteriores románicos se habían olvidado, casi del todo. Sirva de modelo para iglesias del mencionado estilo, bajo la forma sencilla y redonda, la fachada de la iglesia de Santo Tomé (vulgarmente de Sto. Domingo) de Soria (fig. 188); del mismo estilo y con la forma semi-ojival es la torre de la iglesia de S. Esteban en Segovia (fig. 189).

**138. Edificios varios.**—Recordando lo dicho en el periodo anterior (núm. 135), sólo añadiremos que las *Catedrales* iban ganando en importancia sobre las iglesias abaciales, como la ganaban los Monarcas sobre los Señores feudales, perdiendo con éstos algo de su poder las Abadías; que las *Torres* se hicieron más esbeltas con chapitel más agudo (fig. 189); se llegó á preludiar la gallardía de las torres góticas, pues se empezaron á usar algunos pináculos y se constituyó la torre de muchas caras y varios pisos, que iban gradualmente disminuyendo en anchura (fig. 190): así son las torres de Tarazona en Aragón, del Claraval milanés, etc. Tuvieron las Catedrales y sus torres el aspecto de fortalezas, como es de

ver en la Catedral de Sigüenza (fig. 191), en la de Ávila (fig. 192) y en otras.



Fig. 189. — Torre de S. Esteban en Segovia.

Son muchos los edificios notables de este periodo 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, Bamberg y otras; también las de Worms y Maguncia y la iglesia de los doce Apóstoles en Colonia, todas empezadas en el siglo xi, con la de S. Pablo en Halbertad, comenzada el año 1088 y que presenta arcos ojivales. En Francia, S. Esteban del Monte en París, últimos del xi, Ntra. Sra. de Dijón (véase su planta, fig. 6) hacia mitad del siglo xii y la fachada occidental de Ntra. Señora de Poitiers, del mismo



Fig. 190. — Torre del Clara-val milanés.



Fig. 191. — Catedral de Sigüenza.

tiempo, son tipos románico-ojivales; mientras que sin ojivas se construyen por la misma época las catedrales de Angulema,



Aviñon, Bayeux, Carcasona, Puy-en-Velay, Valence, con las iglesias de S. Gil y S. Trofime en Arlés y S. Germán de los Prados en París. En Italia están del siglo xi, con algunos arcos ojivales, la iglesia de Sta. Escolástica en Subiaco, y del siglo xii con el mismo elemento la de S. Bernardo de Claraval en la diócesis de Sinigaglia, y las catedrales de Monreal, Mó-

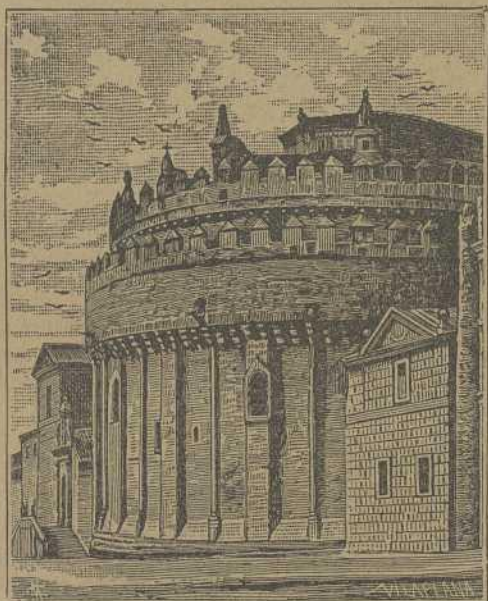


Fig. 192.—Ábside románico de la Catedral de Ávila.

dena y Ferrara: el baptisterio y la torre inclinada de Pisa con otras varias iglesias son también de este periodo, aunque sin ojivas. En Inglaterra hay varias iglesias románicas notables, como las catedrales de Norwich, Cantorbery, Winchester, etc. En Portugal, la Catedral de Coimbra y la Colegiata de Co-dofeita 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 S. Bernardo, establecidos en Claraval

(Francia) (1), y los Caballeros Templarios: unos y otros se extendieron considerablemente en España y en gran parte de Europa: construían con bastante sobriedad de adornos (2), 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 periodo y de los siguientes en Europa eran de Templarios. Contribuyeron también las Órdenes de Calatrava, Alcántara y Santiago, fundadas en este 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 de transición las iglesias de Poitou y Saintonge.

(1) Fundada esta casa en 1115, fué madre de infinidad de abadías cistercienses de ambos sexos en toda Europa; hoy es un penal para los 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 franceses. ¡Mudanzas del progreso!

(2) El espíritu religioso que animaba al santo Abad de Claraval, 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 uso se halla en las iglesias de los siglos xii y xiii. Referíase á lo que hoy se llaman *bestiarios*, ó sea, los monstruos esculpidos en las portadas de las iglesias románicas y ojivales de dichos siglos, que no siempre tenían una representación simbólica. Véase cómo se expresa el *Melitflu Doctor* en su epístola titulada *Apologia ad Guillerimum Abbatem*.

«In claustris coram legentibus fratribus, quid facit illa ridícula monstruositas, mira quædam deformis formositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundæ simiæ, quid feræ 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 quadrupedis», 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.

**139. Razón 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 tratamos de adquirir una cabal 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, justo y debido será 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 recorrer todos los monumentos, ni éstos conservan su forma primitiva en la inmensa mayoría de los casos. Ceñimos nuestro trabajo á lo más saliente que se ofrezca entre

los monumentos que aun existen, siguiendo en la excursión un orden geográfico, y empezando por Cataluña ú Oriente de España, en donde apareció definido más pronto el estilo románico á últimos del siglo décimo.

Quedó ya bastante reseñado lo que de notable se advierte en el primer periodo, y no hay para qué insistir más en él, fijándonos tan sólo ahora en el 2.º y 3.º en conjunto.

**140. Cataluña.**—El arte catalán románico es robusto y sobrio: los muros de sus iglesias son gruesos, y como no admite bóvedas por arista (salvo rarísima excepción), no necesita contrafuertes ó estribos considerables, que se limitan á la forma de bandas lombardas; hace bastante uso de las cúpulas, cosa rara en las demás regiones, y repite los ábsides de modo que frecuentemente acompañan otros secundarios al lado del principal; á veces se hallan ábsides hasta en los brazos del crucero. Son muchas las iglesias rurales y las ermitas ó santuarios que pertenecen al estilo románico, y otras de más importancia, en toda Cataluña. Se distinguen sobre manera los claustros de antiguos monasterios, que son de bellísima fábrica: no se hallarán, ciertamente, en otra región española tantos en número ni tan bien dispuestos con la fecha que llevan los de ésta que nos ocupa. Las torres son casi siempre cuadradas, anchas y severas. La ornamentación no peca de excesiva; no se usa la estatuaria para este fin, si no es en algún raro frontis, como la celeberrima portada de Ripoll, y aun entonces en forma de relieve, alto ó medio. Pocas veces aparecen las cornisas con labores de escultura, y rarísima vez los tienen espléndidos las portadas, aunque hay ejemplares de todo. En cambio, los capiteles se presentan ricamente labrados, y muchas veces con notable perfección escultórica.



Se distinguen las siguientes iglesias. En la provincia de Gerona, las de San Pedro de Besalt, Villabertrán, Castellón de Ampurias (su portada es posterior y ojival), Sta. María de Amer, S. Pedro de Roda, todas del siglo xi, y algunas empezadas en el x: la de San Juan de las Abadesas con su planta en cruz griega, la de San Martín de Surroca con su bellissimo ábside, la de S. Esteban de Bas con su ábside semi-octógono, la de Llanás con su bella portada, la de Camprodón, la de San Pedro de Gallicans y la del convento de S. Daniel en la capital, del siglo doce.

En la provincia de Barcelona, la de S. Benito de Bages (con alguna parte del siglo x), la de Sta. María de Ripoll con sus cinco naves y tres ábsides secundarios á cada lado del principal, y la de S. Pedro de Caserras, del siglo xi; la de Sta. Eugenia de Berga (cerca de Vich) con su hermosa y rica portada, las de Folgarolas, Villalleóns, la de Gurb con su bóveda ojival, Sta. María del Estany, S. Poncio de Corbera, S. Jaime de Frontanyá, la de S. Pablo en la capital, todas del siglo xii.

En la provincia de Tarragona, Sta. Ana de Monreal con su bóveda apuntada, parte del monasterio de Santas Creus y del de Poblet y porciones de la misma Catedral, del siglo doce.

En Lérida, la iglesia de Ager y el monasterio de S. Llorens del Munt, la del monasterio de Gerri y la de S. Lorenzo en la capital, con la puerta de S. Martín en Sta. María de Cervera y gran parte de la Catedral de Solsona, son del siglo xii, perteneciendo al xiii con el mismo estilo buena parte de la antigua Catedral de Lérida (hoy castillo) y la iglesia de Agramunt con su magnífica portada de 15 archivoltas. Entre los claustros que se conservan, son notabilísimos del siglo xi los del Monasterio de Ripoll, San Cucufate del Vallés, San Benito de Bages; del xii son los de la Catedral de Gerona, San Pablo del Campo en Barcelona, Villabertrán, Sta. María de Llusá y Sta. María de Estany, aparte de algunos restos de otros y del románico-gótico de Tarragona, que es del siglo trece.

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 construido toda en el siglo XIII: son, pues, de transición. La parroquia de Agramunt, del último tercio del mismo siglo, es enteramente románica, mientras que á la vez se construían otras ojivales en Barcelona.

141. Aragón. — Más sencillo aún, por punto general, y menos elegante es el estilo románico en Aragón, que el definido anteriormente para Cataluña; pero no menos sólido. Todavía existe la misma Catedral que en Jaca fué consagrada ya en 1073, la más antigua de España como edificio; y aun quedan en pie convertidas en iglesias rurales las que lo eran de monasterios del siglo XI, á pesar del abandono en que se han visto: prueba clara del acierto con que se edificaron. Es característico en las iglesias románicas de Aragón el relieve del *Monograma de Cristo*, vulgarmente llamado el *lábaro*, que raras veces falta en el timpano de la puerta ó encima de ella (1). Todas las iglesias del siglo XI apenas tienen otro adorno, fuera de los arquitos románicos ornamentales, que 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 más ó menos esculpturados en forma románica. Las portadas, los claustros, las torres cuadradas, existen muy típicas del estilo románico, pero con mucha sobriedad ornamental, salvo raras excepciones.

Las más notables iglesias son: en la provincia de Huesca, la antigua Catedral de Roda (hoy parroquia de la villa y algo

---

(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.



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, cuyas iglesias, todas del siglo xi, están abiertas al culto como Parroquias ó Santuarios (1); también del mismo siglo, románica y múzárabe, parece ser la iglesia de S. Miguel en Tamarite, pequeña y sencilla, y la de S. Pedro de Loarre. La Catedral de Jaca, si bien conserva su tipo románico, fué modificada en el siglo xvi con adiciones góticas y platerescas y se le cambió la techumbre, que debía ser de madera, por bóvedas de crucería. Del siglo xii se conservan la iglesia de Fraga, que es de transición; la de Pertusa, aunque desfigurada; la de Sta. María la Blanca en Berbegal, que es de principios del siglo; la iglesia parroquial de Tamarite, hermosa Colegiata; la de Ainsa, idem; la de Castro, la de religiosas cistercienses de Casbas, el famoso Monasterio de Sijena, con su portada de trece archivoltas, y las de la capital, que se llaman S. Pedro el Viejo, S. Juan y S. Miguel, además del santuario de Ntra. Sra. de Salas en su fachada. A mediados del xiii se edificó la notable iglesia de S. Miguel de Foces en Ibieca (Huesca), hermoso ejemplar románico de transición gótica, en el cual parecen señalarse los términos de ambas arquitecturas.

En la provincia de Zaragoza están la parroquia de Sta. 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, S. Juan, Sto. Domingo y S. Miguel, todas del siglo xii. Y del mismo siglo con parte del xiii son los más bellos monasterios de Aragón: Veruela, Piedra y Rueda; todos con algunos elementos góticos, y los dos últimos más bien de verdadera transición ojival, como ya pertenecientes al siglo xiii por entero.

---

(1) Además el célebre de S. Victorián, que era el principal de Aragón, cuya iglesia servía de Panteón para los primeros Reyes, y cuyas reliquias (las del Santo) se llevaban en una arquita en las batallas como Arca del Testamento; mas las reformas posteriores han convertido en churrigueresca la iglesia románica del siglo once.

En la provincia de Teruel apenas hay edificios románicos; lo es la iglesia de la Magdalena en Alcañiz desde últimos del siglo doce.

Los claustros notables se reducen al severo y sombrío de Roda, al sencillo de S. Pedro en Huesca, al hermoso románico-ojival de Rueda, al ojival más que románico de Veruela, y á varios restos de otros, como el de la Catedral de Huesca y San Juan de la Peña. Algunas torres no carecen de importancia, como la de Tarazona y 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.

**142. Navarra.**—El arte románico en Navarra es verdaderamente espléndido, sin dejar de ser sólido é imponente. Acaso sus íntimas relaciones con Francia, y sobre todo sus monasterios benedictinos, le pusieran á la altura de los centros franceses indicados arriba (número 138), pues lo que sobresale en la arquitectura de Navarra no es anterior á la segunda mitad del siglo XII, por más que el impulso fuese ya dado por D. Alfonso I *el Batallador*.

Del siglo XI apenas se conserva digno de notarse edificio alguno, si no es la parte principal de la iglesia del monasterio de Leire, la de S. Miguel de Excelsis y la del pueblo de Gazolaz; la hermosa portada de la primera es románica del siglo XIII con el tipo del XII. Pero en cambio, el estilo románico florido desplegó su magnificencia durante la mitad segunda del siglo XII y primera del XIII, sobre todo en las iglesias de Pamplona, Estella, Puente Larreina, Tudela y Sangüesa, como se descubre en sus fachadas. Y lo que las distingue no es otra cosa que la estatuaría y los 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 Puentealarreina; la de S. Pedro *la Rúa*, en Estella, y S. Pedro de Olite. Grande arco abocinado con estatuitas en las archivoltas se admira en las portadas referidas de Pamplona, Puentealarreina y Estella, en la de S. Miguel de esta última, en la antigua Catedral de Tudela y en la de la Magdalena de la misma ciudad. Llevan estatuaría en la fachada las iglesias de S. Miguel de Estella y Sta. María la Real de Sangüesa, que son de transición, y la de S. 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 aun están en pie de las que pertenecieron á monasterios antiguos, como el de Hirache (hermoso tipo de transición ojival), de la Oliva, de Iranzu y Fitero. Y entre románicas y ojivales se alzan las iglesias de S. Cernín de Pamplona, Santiago de Sangüesa, S. Pedro de Puentealarreina, S. 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 Sta. María de Fitero, sin que haya en Navarra otros claustros dignos de mención en este período. Como ya insinuamos arriba (núm. 138), 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.

**143. La Rioja.**—Comprende esta región la provincia de Logroño y gran parte de la de Álava, que por lo mismo se denomina *Rioja Alavesa*. Los escasos monumentos que han llegado hasta nosotros desde los siglos *xi* y *xii*, no permiten asegurar que tuviera especial fisonomía el arte en la región; pero son aquéllos tan preciosos y elocuentes, que bien se puede graduar por ellos de

típico y adelantado como el que más el estilo románico de la Rioja. El haber pertenecido esta comarca en distintas ocasiones á Navarra, hasta el punto de fijar sus Reyes la corte en una ciudad sita en el corazón de la alta Rioja, es decir, Nájera, nos hace presumir que participaría en mucho del estilo de aquel reino; y el haber sido regada con los sudores de los dos grandes Santos arquitectos, Sto. Domingo de la Calzada y S. Juan de Ortega, en los siglos xi y xii, nos autoriza para creer que ellos le imprimirían el carácter fijado arriba. En el siglo xi fueron célebres los monasterios de S. Millán y de Albelda en la Rioja, y de allí son respectivamente los famosos códices *emilianense* y *albeldense* ó *vigilano* (de su autor el monje Vigila) que guarda la biblioteca del Escorial.

El monumento más importante es la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada, cuya parte absidal inferior es de últimos del siglo xi con todos los caracteres propios del estilo (figuras 178 y 176), obra del mismo Santo Fundador de la ciudad; 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 más parece ojival del primer período, no obstante de haber empezado su fábrica en 1158 y terminándose en el mismo siglo. Y de estilo románico florido, con hermosas portaditas adornadas con *bestiarios*, quedan en pie las iglesias de Arce, Castilseco, Ochánduri y una en Cerezo y otra en Bañares. Hay, además, buenos restos del mismo estilo en Villaseca, Tirgo y Sta. María del Palacio en Logroño, con otras iglesias en ruinas.

En la provincia de Álava se cuenta románica de los siglos xi y xii la basílica de Armentia (fig. 193) y del siglo xii con estilo florido el santuario de Ntra. Sra. de Estíbaliz. Y no hay que buscar otros monumentos románicos, ni anteriores á ellos, en todas las provincias vascas.

. 144. **Santander.**—Sin duda que habría muchas igle-



sias románicas del siglo *x*i en el Norte de Castilla, dada su antigüedad en la Reconquista; pero son rarisimas las que se hallande 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 ornamen-



Fig. 193.—Basilica de Armentia (Álava).

tación, fuera de los capiteles, en los cuales puede verse toda clase de 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 portadas: éstas se hallan constituidas 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 ostentar apuntados el arco de entrada y otros interiores, y en la mayor perfección de las labores de escultura.

Del primer tipo son la iglesia de Sta. Cruz en Castañeda, la de Santillana con su claustro, la de Ojedo y la de S. Pedro de Cervatos. En el segundo tipo entran, con más ó menos modificaciones posteriores, la iglesia de Sta. María del Puerto en Santoña, parte de la de S. Vicente de la Barquera, la de Sta. Maria de Piasca (que era célebre monasterio), la del mo-

nasterio de Sto. Toribio de Liébana (cerca de la villa de Potes), la de Sta. María del Yermo en Cochiellos, la torre de Cervatos y la cripta de la Catedral de Santander. En la misma iglesia Catedral, que es gótica del siglo xiii, tiene también su influjo el estilo románico, sobre todo en las columnas. Por lo que se ve, imperó en esta provincia el estilo románico hasta la segunda mitad del siglo trece.

**145. Asturias.**—El arte que tan gallardas muestras dió de su habilidad en el primer reino de la restauración durante el siglo ix (núm. 130), se estacionó y aun atrasó andando el décimo siglo, no produciendo sino obras mezquinas ó irregulares; sin embargo, en algunas, como S. 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 ó columnas ó 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 propio del siglo xii; la segunda, de los últimos años del mismo y de todo el siglo siguiente hasta gran parte del catorce.



Pertencen á la primera, como importantes iglesias, la de San Pedro de Villanueva, S. Juan de Priorio, Sta. Eulalia de Ujo, Sta. Maria de Narzana, Sta. Eulalia de Lloraza, la iglesia antigua de Villamayor y la de Valdebárcena. Además, con algunas modificaciones, las iglesias de S. Salvador de Cornellana, S. Bartolomé de Nava, S. Salvador de Celorio, etc. También, aunque bastante ricos de ornato, la Cámara Santa de Oviedo y los claustros de Villanueva. De la segunda son la Colegiata de Arvás y la iglesia de S. Juan de Amandi, elegantemente decorada, que datan del siglo XII; la de Sta. María de Valdediós y Sta. María de Villaviciosa, Sto. Tomás de Sabugo y S. Nicolás de Avilés (con modificaciones ojivales) del siglo XIII, y la de S. Francisco de Avilés del XIV.

**146. Galicia.**—Tiene particular fisonomía el arte románico en las cuatro provincias gallegas, pudiendo muy bien constituirse 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. La bóveda más en uso, casi exclusivo, es la de medio cañón para las naves de la iglesia; 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 timpanos. Encima del arco del presbiterio se ve constantemente el *Agnus Dei* cargado con la cruz. Hay hermosos y variados rosetones.

Son notables las siguientes iglesias. En la provincia de la Coruña sobresalen la Catedral de Santiago con su celebérismo y grandioso *Pórtico de la Gloria*, decorado con numerosas y magníficas estatuas; notable el edificio por su elevación y grandiosidad, impropias de la época, aunque modificado por el Renacimiento; en la misma ciudad, S. Félix y Sta. Susana, Sta. María la Real, con las portadas de Sta. María Salomé y de la Corticela (antiguo monasterio del siglo xi) también allí mismo: además, la parroquia de Santiago y parte de Sta. María del Campo en la ciudad de La-Coruña; San Tirso de Oseiro, Sta. María de Cambre, de San Manuel de Piñeiro con otras muchas por la Ría de Arosa, como la de Araiñas, Villajuán, etc.

En la provincia de Lugo, la Catedral, que tiene muchos elementos ojivales por haberse terminado en el siglo xiii, y con 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 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 atribuidas al siglo noveno.

En Pontevedra, la Catedral de Tuy desde principios del siglo xii, con adiciones ojivales del xv, la colegiata de Bayona del siglo xiii, y tres iglesias en Ribadavia, dos de ellas bellísimas.

**147. 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 ó dan indicios de haberlo tenido. El adorno más común es el ajedrezado y abundan poco los demás. Tienen especial tipo las iglesias de Sahagún, y consiste en su aparejo de ladrillo, en los grandes arcos de resalto en lo exterior de los ábsides y en la torre ancha, cuadrada y con muchos vanos. Pertenecen á este grupo las de San Tirso, Santiago, la Trinidad y S. Lorenzo (con varios arcos interiores en ojiva) y algunos restos del célebre monasterio de Sahagún. (V. fig. 194, que es modelo parecido).

Del tipo ordinario son notables las iglesias de la comarca denominada *El Vierzo*, que eran de antiguos monasterios, como S. Pedro de Montes y Santiago de Peñalva (que se atribuyen al siglo x) entre otros muchos de aquella región; asimismo las iglesias de Santiago (con excelente portada), S. Juan y S. Francisco (ésta del siglo xiii) en Villafranca del Vierzo; las de S. Esteban, S. Miguel y S. Pedro, en Corullón; las de Valencia de Don Juan (antigua Coyanza), la de Sta. María de Sandoval, etc. De tipo más elegante que ellas es S. Isidoro de León (fig. 180), con otros restos de la antigua abadía de Carracedo. Románica sencilla de transición es la del monasterio de Sta. María de Gradefes.

**148. Palencia.**—El estilo románico del siglo xii es 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 S. Miguel, que es de transición ojival, como edificada en los principios del siglo xiii. En la provincia hay buenos modelos de todas las variaciones del estilo, desde mediados del xi hasta dentro del siglo xiii.

Corresponden al primero la iglesia del castillo de Támara, la de S. Martín de Fromista, las de S. Facundo y la Asunción de Arconada, y las de Sta. María del Camino y Santiago en Carrión; la última con notables relieves en la fachada. Del siglo xii se cuentan el monasterio de S. Isidoro de Dueñas, co-

mo tipo sencillo, y la iglesia de S. Pedro en Amusco de muy hermosa portada con 7 archivoltas, follaje y estatuas, como tipo elegante. El monasterio y la iglesia de Sta. María la Real en Aguilar de Campóo son románicos del XII; su claustro, de transición á principios del XIII. Y como iglesias de transición pueden citarse las parroquias de Villamurriel (con elementos arábigos), de Husillos, Sta. Cruz de la Zarza, Santoyo, Dueñas, S. Miguel de Palencia y el santuario de Sta. María de las Fuentes en Amusco, si bien varias de ellas han recibido retoques ojivales.

**149. 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. 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 trece.

**150. Zamora.**—Arraigó notablemente en esta provincia leonesa el estilo románico, hasta llegar al exclusivis-



mo 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 torre y cimborio, adornado con arquitos ó galerías simuladas; la portada ofrece series de arcos más ó menos cairelados ó festonados y con adornos de elegantes hojas: en las iglesias menores hay menos ornamentación y no existe el referido cimborio. Casi todas son de verdadera transición ojival, y con todo, es frecuente el uso de los techos de madera.

En Zamora se cuentan la Catedral, la Magdalena con lujo semi-oriental en la portada, S. Vicente (lo mismo), S. Isidoro, S. Juan, S. Antolín, S. Esteban, Sto. 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 Sta. María del Azogue, S. Juan del Mercado, S. Andrés, S. Nicolás y Ntra. Sra. de Renueva, aunque llevan algunas reformas. En S. Pedro de la Nave (antes Priorato benedictino) hay una hermosa y pequeña iglesia románica, semejante á las antiguas de Asturias.

**151. Salamanca.**—El estilo románico de esta provincia se contrae al siglo XII y se desarrolla 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 XII, magnífico modelo románico de transición, alzándose en él la esbelta ojiva sobre columnas y capiteles románicos. Repoblada la ciudad desde principio 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 de la San Martín, S. Julián, Sta. Eulalia y S. Cristóbal. Además, se cuentan allí románicas la de Santiago, Sto. Tomás Cantuariense, S. Juan de Bárbalos, S. Mateo, y S. Marcos. En Ciudad-Rodrigo está la Catedral, del último tercio del siglo XII, 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 S. Juan. En Ledesma hay buenos restos románicos del XII en la iglesia de Sta. Elena.

**152. Ávila.**—Tierra clásica del estilo románico es Ávila, y más tal vez que otra alguna de las ciudades castellanas; aunque en la provincia, fuera de la capital, no se conserven edificios notables de este periodo. 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. 192) y en otros, ojivales típicas. Lo más románico de la primera es el ábside y el aspecto general de fortaleza medioeval que ofrece; 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 S. Pedro, S. Andrés, S. Nicolás, S. Sebastián ó S. Segundo (todas de tres naves, y la última acaso del siglo XI), S. Esteban de primeros del XIII, S. Martín con su torre semi-arábica, y Sto. Domingo de Silos, del XIII. En la provincia se hallan restos románicos princi-



palmente en dos iglesias de Madrigal y en cuatro de Arévalo; es también románica de primeros del siglo *xiii* la iglesia del pueblo Gómez Román.

**153. 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 consiste en el pórtico de columnas y arcadas románicas que las rodea por de fuera, extendiéndose ante alguna ó algunas de sus alas, sin limitarse á la sola puerta; en el ábside torneado, á veces triple, y en la torre cuadrada que las acompaña, ofreciendo todas el mismo aspecto.

Pasaban de 30 las parroquias de la ciudad en el siglo *xii*, siendo 16 de ellas para 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 S. Martín, San Millán, S. Lorenzo y S. Esteban; siguen algo inferiores la Trinidad, S. Marcos, S. Sebastián, con varios restos de otras. Es notable la iglesia de la Vera-Cruz en las afueras, rotonda interiormente y poligonal en lo exterior, con tres ábsides y dos portaditas: era de Caballeros Templarios. Y famosa la torre de S. Esteban (fig. 189), reina de las torres bizantinas de España. En la provincia existen, además, como notables las siguientes: en Turégano, la de S. Miguel, dentro del castillo, de transición á principios del siglo *xiii*; en Sepúlveda, la iglesia y torre del Salvador del siglo *xi*, y Sta. 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 retocadas, y principalmente S. Esteban,

S. Martín, S. Miguel, Sto. Tomé, S. Andrés y Sta. María (figura 194); en Fuentidueña, su parroquia de S. Miguel; en Sacramenia, las iglesias de S. Martín y Sta. Marina, y el monasterio de Sta. 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.

**154. 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, revisiten ellos gran interés para el estilo de transición, pues lo reflejan dignamente: tal es su carácter principal.

Tiene del siglo xi el monasterio de Sto. Domingo de Silos, cuyo claustro románico se conserva todavía rico en adornos y variado en capiteles (fig. 177), constituyendo una obra maestra de su siglo; además, hay algunos restos preciosos del mismo estilo en otros lugares de la provincia, sobre todo en el antiguo monasterio de Oña. Del período de transición están la iglesia de S. Juan B. en Oña, por lo menos la portada; la iglesia de San Nicolás en Miranda de Ebro, y sobre todo el monasterio de Sta. María la Real de las Huelgas en las afueras de Burgos. Los *claustrillos* de este monasterio son un primor (fig. 182), 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 S. Cristóbal en Ibeas, en la abadía de S. Quirce y en la iglesia del Hospital del Rey en Burgos.

**155. Soria.**—No escasean en la ciudad ni en la provincia las iglesias románicas; pero son del siglo xii y de



Fig. 194.—Iglesia y torre de Sta. M.<sup>a</sup> de Cuéllar.



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, ambas 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. 188), la del Salvador, etc., todas del siglo XII; y del mismo estilo románico, pero del siglo XIII, la de San 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. María de Huerta hay un claustro románico de transición bueno.

**156. Castilla la Nueva.**—En toda esta región, tan vasta como es, 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, que datan desde la segunda mitad del siglo XII á primeros del XIII.

Brilla, ante todo, Sigüenza, en la provincia de Guadalajara, con su grave Catedral, flanqueada por sus dos torres con almenas (fig. 191), 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 y en Brihuega otra iglesia románica de transición en cada una, y algunos otros recuerdos en la provincia. En Cuenca está la Catedral, de transición, con bastantes elementos ojivales (fig. 195) y del Renacimiento; hay además algu-



Fig. 195.—Catedral de Cuenca.

nos restos en otras iglesias. En Toledo se observan influencias románicas en varias de sus iglesias de estilo árabe. En Ciudad-Real se hallan la Catedral y la iglesia de S. Pedro ojivales, pero con resabios románicos en sus portadas, y una ermita románica de transición en la ciudad de Alarcos y ruinas del mismo estilo en la de Calatrava. En Talamanca, de la provincia de Madrid, hay también restos del mismo estilo.

**157. 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 románicas aportadas á las ciudades, que se iban repoblando de españoles venidos del Norte y centro de la Península. Así, por ejemplo, existe en la Catedral gótica de Valencia una portada románi-



ca hermosa, que es muy parecida á otras de la Catedral antigua de Lérida, ambas 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 Sta. María es románica de transición en la segunda mitad del siglo XIII; en Sevilla y Córdoba existen varias iglesias ojivales edificadas á raíz de la conquista, con resabios bizantinos ó románicos en sus adornos; asimismo algunas, que eran mozárabes, se reformaron en igual sentido.

Y poco más se hallará en todas estas provincias del estilo cuya descripción terminamos con este párrafo, y que tanto nos revela el espíritu religioso de nuestros mayores en la época gloriosa de la Reconquista.



Monograma de Cristo en las iglesias románicas de Aragón  
(S. Miguel de Tamarite).

## CAPITULO IX

### ESTILO OJIVAL.

**158. Noción general.**—Estilo *ojival* ó *gótico* se dice aquel en el cual se usa el arco apuntado ú ojiva como preferente y aun exclusivo en las construcciones, haciéndole descansar sobre columnillas delgadas ó haces de ellas, contrarrestándose el empuje con robustos contrafuertes y arbotantes.

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 y greco-romanas. Afortunadamente se ha reconocido en nuestra época el mérito de la arquitectura ojival, y se va anticuando el apodo injusto con que la denigraron los novadores artistas.

**159. Su origen.**—Mucho se ha discutido 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 la ojiva se importó de Oriente con los sarracenos y los cruzados, que la trajeron á Europa. Es lo cierto que ya se halla en algunas construcciones arábigas de Egipto y en el palacio de Ziza, obra de los sarracenos de Sicilia en el siglo ix; en



la puerta antigua de la Visagra en Toledo, también del siglo ix; en la puerta del Sol en la misma ciudad, construida en el siglo x ú xi; en la mezquita de Córdoba apareció ya en las reformas que se hicieron con motivo de las obras de ampliación, bajo el Califato de Hixem II, á fines del siglo x. Y sin ir más lejos, se halla el arco ojival en la bóveda por arista (figura 66), ya conocida en el siglo III (núm. 127, not. 2).

Pero la ojiva no es más que un elemento de la arquitectura ojival, y ésta 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 á los normandos se atribuye la formación del estilo precursor del ojival, ó sea, el románico de transición: muchos críticos reconocen, por lo menos, el decidido influjo de los normandos en ambos estilos.

Sea lo que fuere, y sin meternos á discutir puntos de orgullo patrio, no cabe duda que el estilo ojival es la evolución natural del románico terciario, como éste lo era del secundario, y éste, á su vez, del longobardo. En el románico terciario nació la ojiva de la necesidad que hubo de levantar el arco crucero, introducido en las bóvedas de arista para reforzarlas; pues como este arco resultaba desmedidamente rebajado, si los formeros eran redondos, se apeló para remediar el defecto al recurso de levantar la clave de todos, á una con sus bóvedas, lo cual exigía darles la forma ojival, ya conocida en el arte, como se ha dicho. La elevación, por otra parte, y la extensión que se daba á los edificios religiosos, en armonía con la idea religiosa y caballeresca, tan propia de los siglos medioevales, exigió el empleo constante de las bóvedas y de los arcos referidos, y de ahí la constitución de todo el sistema ojival, pues unos elementos llaman necesariamente á otros. Tales, en verdad, el origen del estilo que nos ocupa; y como la idea religiosa y la tendencia á lo maravilloso dominaba simultáneamente en las naciones católicas europeas, y el espíritu de unión internacional y de mutuo comercio se consolidaba, sobre todo, con las Cruzadas; por esto se desarrolló el estilo á la vez en todas aquéllas, y en todas á porfía los pueblos y sus

jefes, bajo la dirección de los Prelados (1), rivalizaban por las obras de arte religioso.

**160. Sus componentes y carácter.**—La idea que preside á las construcciones religiosas ojivales, puede considerarse bajo el punto de vista religioso, ó como simplemente arquitectónico. En la primera consideración nos detuvimos lo bastante á nuestro caso en su lugar correspondiente (núm. 37); de la segunda conviene fijar su alcance, para ver la razón suficiente de los elementos propios del estilo que estudiamos.

El fin que persigue la Arquitectura, es 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 ningún arte con tanto acierto como el ojival ha resuelto el problema. Para esto procura disminuir los empujes, concentrarlos en determinados puntos, y allí aplica todo su esfuerzo neutralizándolos. El arco ojival tiene menos empuje hacia los lados (núm. 48); la bóveda por arista y los arcos cruceros fijan en determinados puntos los empujes verticales y horizontales (núm. 51); las columnas interiores fasciculadas resisten al peso ó empuje vertical; y los contrafuertes, que son aquí botareles y arbotantes, neutralizan el empuje horizontal, que se trasmite por entero á ellos en definitiva. De aquí la posibilidad de aligerar los muros, ya que no ejercen función de resistencias, y la facilidad de imprimir al edificio ese tipo aéreo, delicado y como imaterial que le distingue; á lo cual contribuye el adelgazamiento del intradós de los arcos por medio de ba-

(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 en otras diócesis.



quetones ó molduras, como veremos luego, la esbeltez de las columnas fasciculadas, la perspectiva de los arcos ojivales y demás líneas convergentes, que producen la impresión de lo grande, y aparentan el edificio mayor de lo que es en realidad; 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 de manifiesto en los adjuntos grabados, que representan el bellissimo plano en forma de cruz (fig. 196) de la Catedral de Milán, y el interior (fig. 197) de otra iglesia del mismo estilo, sin que se hagan necesarias ulteriores aclaraciones. (Véanse también las figs. 3, 5 y 90).

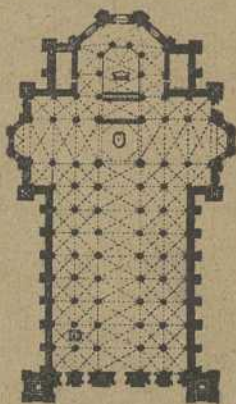


Fig. 196.—Plano de la Cat. de Milán, siglo XIV.



Fig. 197.—Sección transversal de una iglesia gótica (San Quén en Ruán), siglo XIV.

**161. Su división en períodos.**—Comúnmente se divide el estilo ojival en tres períodos con los nombres de *primario*, *secundario* y *terciario*, correspondientes á los siglos XIII, XIV y XV con parte del XVI. Al primero se le

dice *robusto* ó *lancetado*, porque aun 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 tercero, se le designa con el nombre de *florido* ó *flamígero* por la abundancia y hasta profusión de adornos que le distingue, y por la forma de llamas ó curvas entrelazadas y ondulantes que presentan sus calados.

No se tenga por exclusiva la correspondencia indicada entre los mencionados estilos y los tres siglos en que se han desarrollado, sino que al distinguirlos así, atiéndese á lo que predomina. Además, la casi totalidad de los edificios levantados en el primer periodo, con su propio estilo y carácter, se han modificado en los siguientes admitiendo muchos elementos propios de los mismos, sobre todo en el siglo quince.

Para distinguir los tres periodos ojivales entre sí, y conocer más al pormenor los elementos constitutivos del estilo ojival en conjunto, ya que antes sólo hemos dado

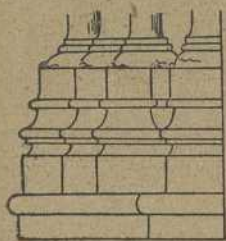


Fig. 198.—Basamento ojival, siglo XIV. Cat. de Toledo.

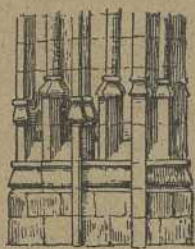


Fig. 199.—Basamento de la Cat. de Sevilla, siglo XV.

una idea genérica de ellos, vamos á establecer un estudio comparativo de los componentes de unos y otros con las modificaciones principales que ofrecen.



**162. 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. 198) y llevan muchas molduras, destacándose tantos zócalos como columnitas agrupadas; en el tercero se destacan más los zócalos parciales (fig. 199), semejando balaustres colocados en distintos planos, y elévanse á diferentes alturas las series de ellos.

**163. Columnas.**—Consisten siempre en pilares cilíndricos ó en pilastras, á los cuales se adhieren delgadas columnas adosadas que parecen como baquetones, resaltando de la superficie del pilar ó pilastra central; en el primer período, la sección horizontal de estos soportes presenta generalmente la forma de cruz (fig. 200, *A*); en el segundo, hay mayor número de columnitas (fig. 200, *B*), son más delgadas, y se elevan á mayor altura; en el tercero, aumenta el número de las columnitas agrupadas de diferentes magnitudes en grosor, quedando entre ellas filetes de forma muy aguda, cavetos y escocias (fig. 200, *C*), y con frecuencia el plano ó sección del pilar interior es de forma octógona con caras cóncavas (ibíd.).

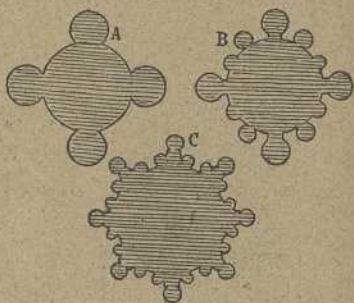


Fig. 200.—Secciones de columnas oji-vales. *A*, siglo XIII (León); *B*, siglo XIV (Toledo); *C*, siglo XV (Sevilla).

**164. Capiteles.**—Están constituidos por un tambor rodeado de follaje, no geométrico, sino natural, tomado de la flora del país; en el período primario el capitel recuerda un tanto al corintio, y el ábaco tiene bastantes molduras (fig. 201); en el secundario las hojas son largas y forman dos series que abrazan al tambor (figu

ra 202), y á veces se combinan con pequeños animalillos esculpidos con gracia (fig. 203); 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, entrelazadas á ve-



Fig. 201.—Capitel ojival del siglo XIII. Catedral de Toledo.

Figs. 202 y 203.—Capiteles del s. XIV. De la Catedral de Toledo.

ces con animales; sus ábacos se componen de tres ó cuatro molduras quebradas y salientes á trechos (figuras 204, 205), y es muy frecuente suprimirse los capite-



Fig. 204.—Capitel del siglo XV. Catedral de Toledo.

Fig. 205.—Capitel del claustro de S. Juan de los Reyes (Toledo), siglo XV.

les en este periodo, uniéndose las columnitas con los nervios de las arcadas sin solución de continuidad; tan-



to en el segundo como en el tercer período suelen unirse los capiteles de las columnitas sobre los pilares, de modo que forman una especie de friso ó capitel corrido al derredor de todo el soporte (fig. 205).

**165. Arcos y archivoltas.**—El arco *apuntado* constituye en todas sus variedades (figs. 45, etc.) uno de los principales elementos de la arquitectura ojival, siendo más común la ojiva lancetada en el primer período, la equilátera en el segundo, y la obtusa ó rebajada en el tercero, en el cual es frecuente el arco dicho conopial, el tudor, el carpanel, el cairelado ó adornado de caireles: todos se hallan decorados con molduras, constituyendo archivoltas por ambas caras y en el intradós, cuando se trata de las arcadas interiores del edificio; y la sección de tales archivoltas es distinta en los diferentes períodos. En el primario las curvas tienden á ser

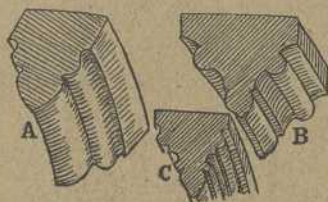


Fig. 206.—Secciones de arcos y molduras de la Catedral de León.—A, siglo XIII; B, siglo XIV; C, siglo XV.



Fig. 207.—Ábside ojival de una iglesia de Suecia, siglo XIII.

cordiformes (fig. 206, A); en el secundario tiene la misma forma el toro central exterior y es más acentuada, sólo que está cortada á lo largo la esquina por un filete (id., B); en el terciario los toros son piriformes, alternando con filetes, cavetos y escocias bastante profundas de ordinario (id., C).

**166. Bóvedas.**—Son siempre de arista, además de las cúpulas, y están reforzadas ó sostenidas 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. En el tercer período se aumenta el número de dichos nervios, 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. 208). En las construcciones inglesas ad-



Fig. 208.—Columnas y bóvedas ojivales.—Catedral de Barbastro. viértese esta forma 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 período ojival, que no presenten la referida disposición de las bóvedas, por lo menos en la capilla mayor (fig. 209).



En muchas iglesias ofrece el ábside la particularidad de llevar dividido su cascarón en compartimientos (figura 207), formados por tabiques entre el fondo del ábside y los arcos cruceros, que se destacan mucho de él y se reúnen todos en un centro superior ó clave. Esta disposición 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 trece.

Las cúpulas constan de témpanos ojivales, y están asimismo reforzadas con nervios á semejanza de las bóvedas por arista (da alguna idea la fig. 207); 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 presenta exteriormente la forma de una gran pirámide ó prisma de base octógona ó exágona.

**167. Botareles y arbotantes.**—Se hallan en todos los periodos de la arquitectura ojival (1), 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 (V. fig. 30 y 197). Sobre el botarel se apoya un pináculo, tanto más esbelto y adornado, cuanto más va progresando el arte; debajo del pináculo ó junto á él y en los aleros del tejado, suele haber en todos los periodos gárgolas caprichosas, y el para-

---

(1) Comenzaron ya en la época románica de transición, y como ensayo ó rudimento de ellos empleáronse las bóvedas rampantes, ó de cuarto de cañón, las cuales cubrían las naves menores de alguna iglesia y servían á la vez de estribo para la nave central. En las grandes Catedrales góticas son frecuentes los arbotantes dobles, ó sea, la doble serie de ellos, una encima de otra; la inferior sirve de contrarresto á los arcos de la nave central, y la superior á la armadura de la techumbre (fig. 30).

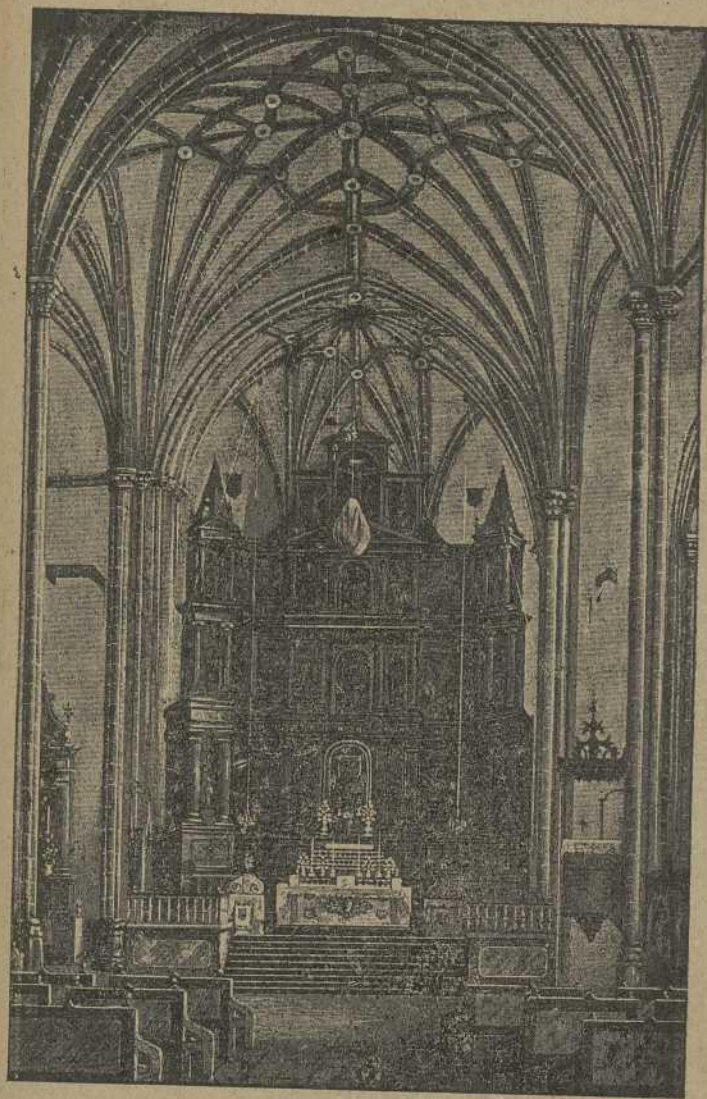


Fig. 209.—Interior de una iglesia ojival del siglo xv (San Vicente de Plasencia: de los Misioneros).



mento del botarel, ó del contrafuerte en su defecto, 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.

**168. Portadas.**—Se hallan dispuestas con elegancia



Fig. 209.—Portada de la Cat. de Tarragona, siglo XIII.

en los tres períodos: la forma común es de arco abocinado y ojival, montado sobre columnillas, el cual está formado por varias archivoltas, lisas ó adornadas, y circunscribiendo un tímpano limitado por el 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 incoñísticos,

y á los lados de la puerta ó entre las columnillas ó en lugar de ellas es frecuente haber estatuas bajo doseletes, representando á los Profetas, Apóstoles, etc.

Sobre el arco abocinado se acostumbra 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; mas las del período terciario ofrecen caracteres muy distintivos, á saber: tienen con frecuencia el arco de forma conopial y terminado en una macolla ó en un pedículo para recibir alguna estatua; entre sus archivoltas hay franjas de ornato que descienden sin interrupción hasta el basamento; con frecuencia es redondo ó lobulado el arco principal, el dintel es un arco deprimido, el gablete,

muy elevado, y toda la portada se halla como encuadra-



Fig. 211. — Portada de la Cat. de Valencia, siglo XIV.



Fig. 222. — Portada de la iglesia de Santiago en Orihuela, siglo XV.

da por un lambel ó marco. Los adjuntos modelos nos releva de ulteriores descripciones (figs. 210, 211 y 212); en ellos se ven, además, los adornos propios de cada período, como frondas, arquitos decorativos con sus distintas clases de ojiva, curvas flamígeras, agujas ó pináculos flanqueando la portada, diferentes todos según el estilo propio de cada época.

**169. Ventanas y rosetones.**—Encima de las portadas



(fig. 209) suele haber un rosetón de mayores proporciones y elegancia que en el estilo románico: en el primer

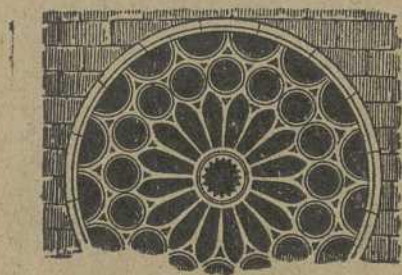


Fig. 213. — Rosetón de la Catedral de León, s. XIII.

periodo es más sencillo su dibujo que en los demás (figura 213); en el segundo se complican las divisiones, los calados y las molduras del círculo (fig. 214); en el tercero los calados son flamígeros (fig. 215). Las ventanas oji-



Fig. 214. — Rosetón de la Cat. de Toledo, s. XIV.

vales tienen la forma de ajimeces con varios parteluces ó mameles, y llevan diferentes calados en el tímpano ó parte arqueada superior del vano: en el primer período estos calados consisten en uno ó tres rosetoncitos lobulados (fig. 216); en el segundo se complican dichos ro-

setones, subdividiéndose en otros y lobulándose más, y

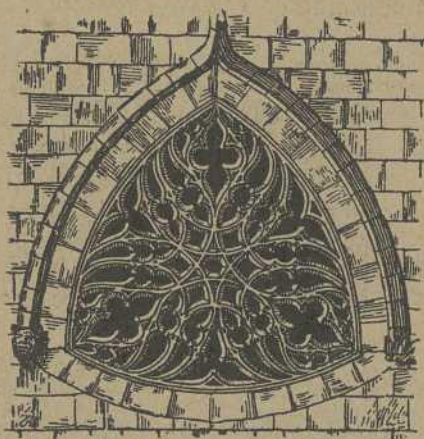


Fig. 215. — Rosetón de la Cat. de León, s. xv.

las ventanas tienen mayor amplitud (fig. 217); en el

*Ventanas ojivales.*

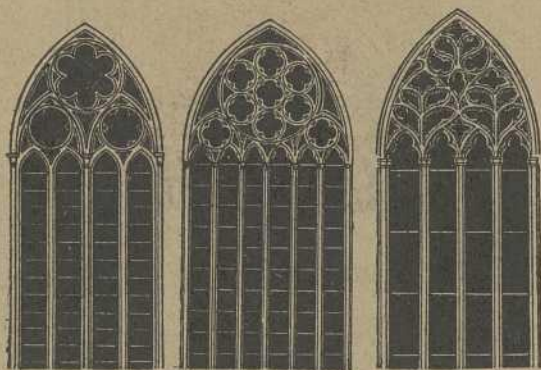


Fig. 216,  
Cat. de León,  
siglo XIII.

217,  
Cat. de Toledo,  
siglo XIV.

218.  
Cat. de Barcelona,  
siglo XV.



tercero los parteluces se ramifican arriba, constituyendo calados flamígeros (fig. 218).

**170. Miembros accesorios.**—Son característicos, además, 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 cuadri-folios (figura 219); en el tercero, se hallan muy adornados con diferentes motivos ojivales (fig. 87) y sus calados son flamígeros (fig. 220).



Fig. 219. —Antepecho calado, siglo XIV (Catedral de Toledo).



Fig. 220. —Antepecho flamígero, siglo XV.

*Cornisas:* son impostas corridas y variados *cordones*, cuyo plano superior está inclinado, y presentan diferentes molduras, guardando analogía en sus formas con las archivoltas de las arcadas (núm. 165).

*Repisas 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.

*Pináculos, agujas, gárgolas:* entran igualmente con su propio carácter en los diferentes edificios góticos, según se colige de lo dicho en los números anteriores.

*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 di-

versamente coloreadas y que llevan figuras de animales, etcétera; en el siglo xv se usó el azulejo ó baldosa esmaltada.

*Vidrieras* (de las cuales se hablará en la historia de la pintura): fueron muy comunes en los tres períodos.

**171. Adornos.**—Al principio del siglo xiii aún se emplean algunos adornos de estilo románico; pero luego se abandonan para dar lugar á los motivos vegetales y especialmente á la fronda. Esta, en el período primario, lleva tallos prolongados que se encorvan sencillamente, constituyendo el *cayado vegetal* (fig. 221); se usó en los declives de los gabletes y en la decoración de las cornisas; en este último caso forma serie con el nombre de *hojas acornisadas*; en el segundo pe-

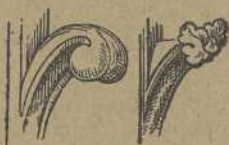


Fig. 221.—Fronzas del siglo xiii (Catedral de León).



Fig. 222.—Cardina del siglo xiv (Sta. Maria del Mar, Barcelona).

ríodo son más rizadas y se encorvan en sentido inverso que en



Fig. 223.—Cardina del siglo xv (Catedral de Toledo).



Fig. 224.—Grumo de la Catedral de Toledo.

el primario (fig. 222); en el tercero son más retorcidas, mayo-



res y mejor trabajadas (fig. 223) y nunca se emplean en las cornisas propiamente dichas. Se llaman *cardinas*, porque se mejana la hoja del cardo. En el vértice de los pináculos, gabletes y arcos de portada se ponen florones, grumos ó macollas con más ó menos desarrollo (fig. 224). 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. Se emplean como adorno frecuente los trifolios, cuadrifolios, tracería, gabletes, arcadas simuladas, las 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 son de sección elíptica, cordiforme ó piriforme.

**172. Edificios varios.**—De la acertada combinación de los elementos descritos, resulta la variedad y distinción admirable de los edificios góticos, dentro de la bellísima unidad ideal que en ellos preside. Vamos á reseñarlos someramente, como es dado hacerlo en una obra elemental, y de paso notaremos los principales modelos que nos ofrecen las diversas naciones europeas, dejando los más de la nuestra para el siguiente capítulo. Recorramos, pues, las iglesias, con sus accesorios de torres, coros, cementerios ó sepulcros, los claustros, las cruces monumentales y las construcciones civiles.

**173. Iglesias.**—Todo lo que dejamos consignado del templo católico tiene su más perfecta aplicación á la iglesia ojival, mayormente á las Catedrales, y no hay para qué repetirlo (núm. 37). El exterior, sobre todo en las fachadas, es sorprendente y maravilloso y apto para causar en el ánimo la impresión de lo sublime (figs. 3 y 5). Las tres puertas de la fachada, cuando existen, corresponden á las tres naves que forman el interior de la iglesia ordinariamente; las naves laterales continúan detrás del presbiterio ó capilla mayor, for-

mando el deambulatorio ó *ambulacro*, y dan entrada á las capillas que se abren en el ábside; éste es siempre poligonal y casi siempre múltiple. En el primer período ojival no hay otras capillas que la mayor y las de los ábsides; en el segundo, se abren á lo largo de los muros, modificando, por lo mismo, la planta: ésta suele tener forma de cruz, pero no es condición obligada; en el tercer período se construyen varias de forma simplemente rectangular, como la Catedral de Sevilla, y muchísimas iglesias de segundo orden constan de una sola nave sin crucero (1). Tampoco la orientación (n.º 134) 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; la superior contiene las grandes ventanas; 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 (fig. 197).

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.

El *coro* en las iglesias del primer período continúa, por lo general, como en las iglesias románicas; pero á mediados del siglo xiv se trasladó en España definitivamente al centro de la iglesia en las Catedrales, consti-

---

(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.



tuyendo un espacio cercado, quitando mucha vista y desahogo del interior. 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 (fig. 225). El coro alto á la entrada de las iglesias empezó á fines del siglo quince.



Fig. 225.— Sillas altas ojivales de coro.

Merecen recordarse entre otras iglesias ojivales las siguientes: en Inglaterra la Catedral de Salisbury con buena parte de las de Lichtfeld y de York, del siglo xiii; la de Exetér, gran parte de las de Bristol y Winchester, del siglo xiv; capillas importantes en las catedrales de Windsor y Westminster, del siglo xv. En Alemania, las catedrales de Friburgo (fig. 5) y de Colonia (terminada en el siglo xix) y Ntra. Sra. de Tréveris en el siglo xiii; la de Metz y Ntra. Sra. de Nuremberg, en el xiv; Ntra. Sra. de Francfort y de Munich y S. Martín de Cassel en el xv. En Bélgica, la iglesia de los Dominicos de Gante y la de S. Martín de Ipres en el siglo xiii; Ntra. Sra. de Huy y la de Hall en el xiv; Ntra. Sra. de Lablón, Sta. Gúdula, la Catedral de Malinas, la iglesia de S. Miguel de Bruselas, en el xv. En Francia las catedrales de Ruán, Chartres, Bourges, Reims y parte de la de París, en el siglo xiii; las de Albi, Auxerre, Toul, Tours, en el xiv; las de Aix, Limoges, Moulins y S. Gervasio de París 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 Sta. María de Florencia, en el siglo xiii; la Catedral de Milán, Sta. María della Spina en Pisa, San Antonio en Padua y los Santos Juan y Pablo en Venecia, del xiv; S. Juan de Nápoles, la portada del baptisterio de Siena en el xv. En España, las catedrales de León, Burgos y Toledo, en

su gran parte, del siglo XIII; buena parte de mismas, y las de Barcelona, Gerona, Zaragoza y Pamplona en el XIV; las de Palencia y Sevilla en el XV. Véase el capítulo siguiente.

**174. Torres**—Tienen la forma poligonal ó cuadrada; á veces la torre se eleva en medio de una de las fachadas; pero lo más común es situarse torres gemelas á los lados del frontis principal; llevan muchos pináculos y elevado chapitel, de ordinario. Son notables por su elevación la torre de la catedral de Strasburgo, que llega á 142 metros, la de Ruán con 150, la de Hamburgo con



Fig. 226.—Ventana de los Claustros de la Cat. de Vich.

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 es la de Oviedo, graves y severas las de León y Palma.



**175. Claustros y conventos.**—Continuaron como en el período románico, aumentando los claustros en gallardía, y llevando el sello propio del estilo en sus arcadas, mayormente en los calados de la parte superior de sus ojivas. Los conventos se erigían imprescindiblemente con su claustro; y habiéndose fundado y extendido en el período ojival las órdenes mendicantes, éstas fueron las propagadoras del estilo gótico, así como las monásticas benedictinas lo habían sido del románico.

Son célebres los claustros de Tarragona en el siglo XIII, los de Vich (fig. 226) y Pamplona en el XIV y los de la Cartuja de Miraflores y monasterio de Batalha (Portugal) en el siglo quince.

**176. 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 eso tan sólo á los sacerdotes y bienhechores ó personas de mucha distinción, reservando el interior para los Obispos. 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 período en que se construían, no faltando las inscripciones, de que se hablará en su lugar. En la parte superior del sepulcro se ponía un relieve ó una estatua yacente, que á sus pies lleva esculpido un león ó un perro, símbolos del valor y de la fidelidad respectivamente; la estatua representa al difunto con los atributos propios de su dignidad; si lleva la espada desceñida, indica haber muerto en tiempo de guerra; á los lados, y

sobre todo por delante del sarcófago, profusión de relieves representando muy frecuentemente la Adoración de los Magos ó un entierro. En el siglo xv se introduce el uso de las estatuas orantes, que sigue en el xvi, y se afligranan más los adornos. Son célebres en el arte los Camposantos de Pisa y Milán, y los numerosos sepulcros de nuestras Catedrales, como Toledo, Burgos, etcétera, y los de la Cartuja de Miraflores y monasterio de Santas Creus (Tarragona).

**177. Cruces monumentales.**—Ya en la época románica se construyeron, pero de ellas no se conserva ejemplar alguno: en la ojival se hicieron muy frecuentes á la entrada de los pueblos, en las encrucijadas, como señal de alguna muerte allí ocurrida y 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 comúnmente, que se termina en un capitel ojival ó simple nudo, base de una cruz de piedra ó de metal, con la imagen de Jesucristo en una cara y de la Virgen Sma. en otra, y con cuadri-folios y símbolos en sus extremos. Por la traza de sus adornos y perfección escultórica se puede conocer el siglo á que pertenecen.

**178. 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 muy notables los de Lovaina y Bruselas en el último, y los de Ipres y Brujas en el anterior siglo; todos en Bélgica. 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 medio 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, barbacanas, almenas, etc. como en la época anterior (fig. 227).

Son notables en España los Alcázares (ó castillos-palacios)



de Segovia, Olite, Guevara (Alava), Ponferrada, Sotomayor (Pontevedra), etc.



Fig. 227.—Castillo roquero del periodo ojival.

## CAPITULO X

### ESTILO OJIVAL EN ESPAÑA.

**179. Idea general.**—Sin repetir lo que dijimos al encabezar el capítulo VIII, vamos á resumir en el presente lo más notable que ofrece el estilo ojival en España, con el mismo propósito que guió nuestras investigaciones sobre el estilo románico.

Empezó brioso el estilo ojival en nuestra Península con el siglo XIII, sobre todo en Castilla; continuó extendiéndose en el XIV, y se hallaba tan fecundo y vigoroso en el XV y XVI, que á esta última época pertenece lo mejor de sus obras. Lo que más celebridad tiene en las Catedrales de Toledo, Burgos, Huesca, Valencia, Palencia y otras, todo lo bueno que hay en las de Sevilla, Segovia y Salamanca (la nueva) es del tercer período, con infinidad de iglesias menores y de conventos sin número. Y á pesar de la invasión pujante del estilo greco-romano ó del Renacimiento en el siglo XVI, se construían en el mismo y en parte del XVII obras tan bellas como las dos últimas Catedrales mencionadas. Todas las principales iglesias góticas llevan la mano de varios siglos, y por eso constan de elementos correspondientes á diversos periodos sin unidad completa.

Cómo y de dónde vino á España el estilo ojival, no es cosa definida por los críticos, ni fácil de resolver ó dilucidar en estas breves páginas. Dijimos arriba (núm. 159) algo sobre las causas del admirable concierto que for-



maron las naciones europeas, en su mayoría, al adoptar y desarrollar simultáneamente el sublime estilo genuinamente cristiano; pero queda por descifrar y descubrir el primer foco de donde partió el impulso artístico, dado que no lo atribuyamos, como no podemos atribuirlo, á la acción divina ó inspiración cristiana infundida en todos los pueblos á la vez por causas de orden supremo. La cuestión por ventilar se halla entre Francia y Alemania, siendo acaso la primera la que ofrece más títulos de primacia, fijando su centro artístico en la comarca dicha del *Dominio Real* ó *Isla de Francia*, al norte del Loira; pero aunque España les siguió muy de cerca en abrazar el sistema ojival completo, parece más conforme á verdad que de Francia se tomó el patrón ó modelo.

Empezó el estilo en el reino de Castilla con la Catedral de León (1199), y con las de Burgos (1221) y Toledo (1227), cuya primera piedra colocó el Rey D. Fernando el Santo. En Navarra parece debió entrar con las restauraciones ojivales de principios del siglo XIII en los monasterios de Hirache y Leire, y sabido es que por entonces y más adelante invadió á Navarra la escultura y arquitectura francesas. En Aragón debieron ser las primeras construcciones ojivales algunos trozos del monasterio de Piedra en los comienzos del siglo XIII; el cual 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 primeramente, debido al celo de Obispos y Reyes; en los reinos de Navarra y Aragón entró desde luego por medio de los conventos y monasterios.

Recorramos brevemente las diversas regiones de la Península, siguiendo un itinerario semejante al que seguimos en el estilo románico, y veamos de leer en sus monumentos la religiosidad de nuestro pueblo español y el carácter particular del estilo en dichas regiones, muy en armonía con el de los pueblos que las habitan. Sólo nos fijaremos en los monumentos principales y existentes, sin pararnos en las transformaciones que hizo el Renacimiento, ni en las ruinas que han hacinado las revoluciones destructoras.

**180. Cataluña.**—El siglo de las grandes y hermosas construcciones en esta región fué el XIV; de él son las principales iglesias de Barcelona; hasta últimos del XIII poco se hizo en el estilo genuinamente gótico, pues casi todas las obras que se erigían en dicho siglo y aun algunas del XIV conservaban reminiscencias románicas bastante manifiestas. Iniciada la decadencia del arte ojival en Cataluña con el siglo XV, continuó su idea por todo el siglo 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 en Cataluña el estilo ojival, lo mismo que el románico según dijimos, corre parejas con el carácter del pueblo que los desarrolla; y sin perder la grandiosidad y elegancia propias del arte que nos ocupa, no se ostenta en el Principado catalán con ciertas galas que tanto le distinguen y subliman en otras regiones. Apenas se hace uso de pináculos ni de arbotantes; cuando existen, resultan muy cortos y parcamente adornados; los cimborios ofrecen poca vista y aparecen al exterior como chatas pirámides de base octógona, como octogonales son también las cúpulas; tampoco están decorados los contrafuertes, ni en general se observa ornato exterior, fuera de las portadas y venta-



nas; se usa en aquéllas 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, pues le falta el crucero; el cascarón de los ábsides se halla con frecuencia dividido interiormente en compartimientos (fig. 207), 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.

Los edificios más notables son: en la provincia de Gerona, la Catedral con su claustro, la Colegiata de S. Félix y su torre, la portada de S. Martín de Ampurias, y el claustro gótico de S. Juan de las Abadesas. En Barcelona, la bellísima Catedral y su claustro, el monasterio de monjas de Pedralves, Nuestra Señora del Pino, Sta. María del Mar, Sta. María de Junqueras, el Carmen, la iglesia de Montesión y su claustro, Sta. Águeda (hoy Museo), el claustro de Monserrat, la iglesia de Tarrasa, la Seo de Manresa con el Carmen y Sto. Domingo de la misma ciudad, la fachada de S. Cugat del Vallés, S. Justo y Sta. Clara de Vich, y sobre todos, el incomparable claustro de la Catedral vicense. En Lérida, parte de la Catedral antigua y su torre y claustros, San Lorenzo en la misma ciudad, la Catedral de Solsona, la Colegiata de Cervera con su torre, San Francisco de Balaguer, y el claustro de S. Francisco en Bellpuig; también la Cat. de Urgel, aunque desfigurada. En Tarragona, la fachada y buena parte de la Catedral, mucha parte de los claustros é iglesias de Poblet y Santas Creus, la Catedral de Tortosa con su claustro y torre, y la iglesia de Santa Coloma de Queralt. En Mallorca, la Catedral y el claustro del convento de S. Francisco.

---

(1) No tenemos en cuenta la fachada de la Catedral de Barcelona, porque ya se sabe que ella es de reciente construcción, por más que siga el estilo del siglo xv en el cual se trazó su proyecto.

**181. 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 Chisvert, 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 y la iglesia de los Santos Juanes, por más que ésta se halla enmascarada con el churriguerismo; 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 S. Mateo y Morella, la sala capitular y los claustros de la Catedral de Segorbe, el santuario de Nra. Sra. de la Salud y las torres antes citadas. En la pro-



vincia de Alicante, la Catedral de Orihuela con la iglesia de Santiago en la misma ciudad.

**182. 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, más ó menos complicadas y hermosas, que llevan todos los monumentos ojivales con rara excepción, puestas ó renovadas á últimos del siglo xv y principios del xvi; en las claves de sus nervaduras suelen pender magníficos florones dorados, á veces enormes y colgantes, como son de ver 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. 208). Tanta es la costumbre de usar 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 y aun de escasa importancia. Son particulares de Aragón, y dignas de notarse, no pocas 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 algunos arcos ojivales.

Los edificios notables de estilo ojival son en la provincia de Huesca la bellísima Catedral de Huesca 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 parroquia 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 del siglo xiv con ampliaciones del xv; las iglesias parroquiales de Egea, Tauste y Sádaba; la iglesia de San Miguel y la de monjas de la Concepción en Tarazona; la de S. Pedro en Calatayud y algunos trozos en los monasterios de

Veruela, Piedra y Rueda: todo en la misma provincia. En la de Teruel, la torre de Alcañiz, el convento de S. 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 y S. Martín en la misma, la de S. Andrés en Calatayud, la de Tauste, la de la Magdalena en Tarazona, y las de S. Gil, S. Pablo y la de la Magdalena en Zaragoza, etc., todas del género antedicho.

**183. 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, sólo inferiores á los de Vich en Cataluña. Por lo demás, 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 Sta. María la Real de Olite, Santo Sepulcro de Estella, S. Saturnino de Artajona, la Magdalena de Tudela, ermita de S. Zoilo en Cáseda, todo en el siglo XIII, con varios trozos de los monasterios de Hirache y de Leire, y de las iglesias románicas de transición (núm. 142); son del siglo XIV ó XV S. Salvador de Sangüesa, Ntra. Sra. de Ujué, los claustros de la iglesia parroquial de los Arcos, San Juan de Obanos, y buena porción de las iglesias de Santiago y S. Pedro en Puente Arreina.

**184. 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 Sta. María (la Catedral), S. Miguel, S. Pedro y S. Vicente; además,



en la provincia, Ntra. Sra. de Ayala. En la de Vizcaya, las iglesias de Santiago y S. Antonio en Bilbao, el santuario de Ntra. Señora de Begoña, la iglesia parroquial de Guernica (reconstruida en el siglo xix con el estilo que tenía del xv) y la de Ntra. Sra. de la Asunción en Lekeitio. En Guipúzcoa, la de S. Vicente en San Sebastián y las iglesias parroquiales de Oñate, Deva con su hermosa portada, Guetaria, Mondragón y S. Sebastián de Azpeitia.

**185. 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 S. Francisco y Sto. Domingo en la capital, la iglesia parroquial de Llanes, Sta. 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 xiv con algunos elementos de estilo greco-romano. La Catedral vale por todos: 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.

**186. 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 dominante en el siglo xii; y aumentaron las construcciones en el xv y principios del xvi con estilo ojival decadente. Se deben principalmente á las Órdenes regulares de S. Francisco y Sto. 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 Renaci-

miento, y muchas han sufrido notables reformas. El símbolo del *Cordero*, tan común en el periodo románico (núm. 146), continúa lo mismo en esta época.

Son de importancia: en la provincia de La Coruña, varios trozos de las iglesias de Sta. María del Campo, Santiago y Sta. Bárbara en la capital; la capilla del Hospital Real en la ciudad de Santiago, los claustros de la Catedral, la iglesia de Sto. Domingo y portadas de S. Lorenzo y colegio de S. Jerónimo en la misma, la parroquia de S. Martín en Noya, las iglesias de Laje y Moraine 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 S. Francisco y Santo Domingo en la capital, y S. Francisco y Sta. María del Azogue en Betanzos.

En Orense, la iglesia de S. Francisco y otros restos en la capital, y la iglesia de S. Vicente en Monforte de Lemos. En Pontevedra, las iglesias de S. Francisco y Sta. Clara en la ciudad, el pórtico y los claustros de la Catedral de Tuy, Sto. Domingo de esta ciudad y el magnífico crucero de la Trinidad en Bayona.

**187. 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 periodo ojival, y son á la vez obras nuestras 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 (núm. 160) y reuniendo en sí bellezas de todos los periodos del mismo; la segunda, construída 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, hay iglesias románicas restauradas en el siglo xv ó xvi con bovedas de crucería y otros elementos ojivales.

Son las más notables: en la provincia de León, además de la Catedral, la iglesia de S. 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, y la parroquia de La Bañeza: del tipo primero están la iglesia de San Francisco en Villafranca, la parroquia de Sta. María del Mercado en León y algunas otras.

En la provincia de Palencia se hallan del tipo antiguo cinco iglesias en la misma capital, sobre todo la de S. Pablo, que es de Dominicos; dos en Astudillo, tres en Aguilar de Campoo y la hermosa de S. Hipólito en Támara, que es del siglo xiv; 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, su claustro, también ojival del siglo xvi, y la Colegiata de Ampudia.

En la provincia de Zamora, las iglesias de S. Cipriano, San Pedro y Sta. María y algunos conventos de monjas, todo en la capital, son ojivales más ó menos regulares con restos bizantinos; las de S. Pedro y S. Julián en Toro, ojivales del último período.

En Valladolid son notables las iglesias de San Pablo y San Gregorio, de estilo florido, muy recargado en las fachadas, con otros restos ojivales de menos importancia en la misma ciudad; en la provincia, la iglesia de S. Salvador de Simancas, dos iglesias en Torrelobatón, dos menos notables en Medina del Campo, Santiago y Sta. María en Rioseco, y las iglesias de

Aguilar de Campos, Cuenca de Campos y Sta. Clara de Torresillas, que son ojivo-arábigas.

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 S. Isidoro, S. Benito, Santispiritus y algunos conventos de monjas todo del siglo xv al xvi; además, en la provincia, la parroquia de Ledesma, la iglesia de Agustinos en Ciudad-Rodrigo y las iglesias parroquiales de Béjar.

**188. Castilla la Vieja.**—Marchando á la par con el reino de León, Castilla la Vieja nos ofrece acabados tipos del estilo ojival en todas sus fases, mayormente en el último período, 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 xiv, 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 período. Consérvanse algunos pocos del siglo xiii y menos del xiv. En el siglo xvi vemos (particularmente en esta región) formarse un estilo que se llama *gótico moderno*, constituido por machones cilíndricos, en vez de columnas, los cuales no tienen capitel y se ramifican 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 que luego citaremos de Miranda, Haro, Berlanga y parte de la Catedral de Calahorra, etc.

Veamos ahora 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 Pámames y Solares con la de S. Francisco de Laredo (ésta del XVI) y con varias restauraciones hechas en iglesias románicas, dominando la bóveda gótica de crucería en muchas que no son, por lo demás, ojivales.

En la de Logroño, son 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 y todo el interior de la de Calahorra (del XV y XVI), el monasterio de S. Millán, el de Valvanera, el de Nájera con sus 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, Briones y Haro (estas dos del XVI) con alguna otra.

En Burgos, además de la Catedral, con su magnífico cimborio del siglo XIV y aéreas terres del XV, se cuentan en la ciudad nueve iglesias ojivales, buenas aunque sencillas, de diferentes siglos; 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 Aranda de Duero, la del antiguo monasterio de Oña con sus bellísimos claustros y afiligranado sarcófago real; la iglesia de Sta. María en Miranda de Ebro, la del antiguo monasterio de San Pedro de Cardeña y algunos conventos de monjas.

En la de Soria se distinguen la iglesia del antiguo monasterio de Santa María de Huerta, del siglo XIII, la del id. de Espeja (siglo XIV), las de Berlanga, Medina del Celi (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, cu-

yos 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 (fig. 228) el monasterio del Parral, el soberbio Al-

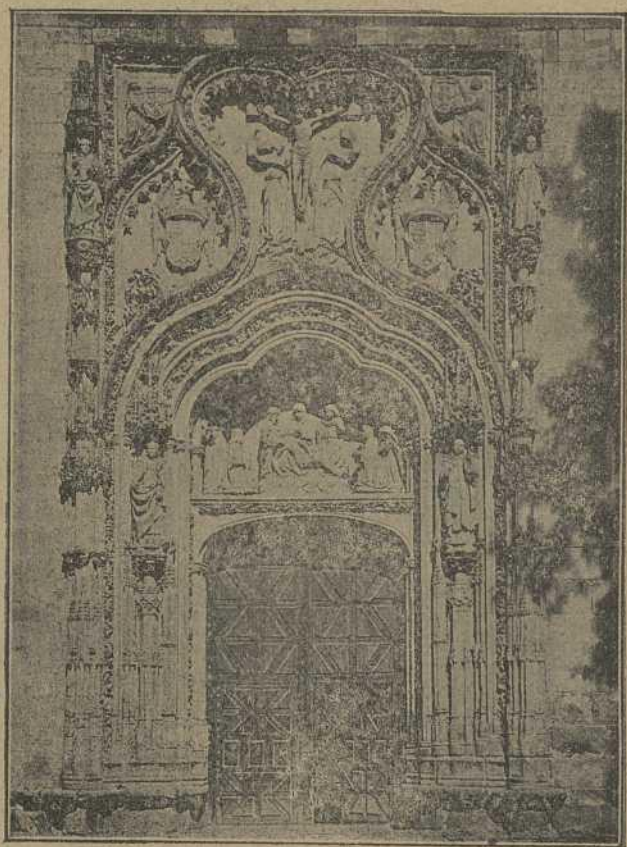


Fig. 228.—Portada de la iglesia de Sta. Cruz en Segovia, siglo xv.

cázar, y menos notables las iglesias de S. Miguel, S. Francisco y S. Antonio; en el resto de la provincia, las iglesias pa-



roquiales de Carbonero el Mayor, Villacastín, Santa María de Nieva, Coca, y dos conventuales 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 (en parte) en la provincia.

**190. Castilla la Nueva.**—Aunque todas las provin-



Fig. 229.—Catedral de Toledo.

cias 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 son del tipo

ojival terciario, excepto algunas pocas del siglo XIII; en muchas, que no pertenecen al estilo, se observan bóvedas de crucería: todas ofrecen modelos sencillos, más ó menos adornados, si se exceptúan las monumentales aludidas. Y empezando por éstas, la Catedral de Toledo (figura 229) 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. 195) es románica de transición y, en parte, ojival del XIII; S. Juan de los Reyes (fig. 230) con su claustro constituye un bellissimo tipo del siglo XV.

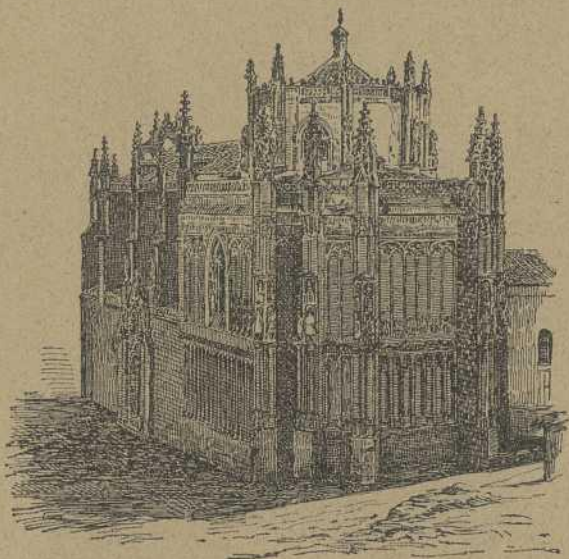


Fig. 230. — San Juan de los Reyes (Toledo), siglo XV.

Las demás algo notables son: en la provincia de Guadalajara, las parroquias de Tendilla, Mondéjar y Cogolludo, del tercer período; en la de Cuenca, las iglesias de Alarcón (por lo menos sus fachadas), la parroquia de Belmonte y Sto. Domingo de Villasecusa 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 en la célebre Cartuja del Paular, la Colegiata de S. Justo en Alcalá de Henares, (fig. 231) 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



Fig. 231.—La Magistral de Alcalá, siglo XV.

la parroquia de S. Pedro en Ocaña, del XV y XVI; 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.

**191. Extremadura.**—Reconquistada Extremadura definitivamente á principios del siglo XIII, empezó desde luego á erigir iglesias del estilo ojival, propio del periodo robusto; y aunque no sean monumentos de primer orden, ofrecen sus catedrales y algunas parro-

quias 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 bastante fué lo que se modificó según el estilo del Renacimiento; de modo que son escasas en número las iglesias ojivales modelos, y éstas generalmente de tipo sencillo.

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 Llénera 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 S. Nicolás y la iglesia de S. Vicente (fig. 209) en Plasencia, la de Santa María en Trujillo, y el antiguo monasterio de Puebla de Guadalupe, cuyos claustros tienen ojivas tumbadas.

**192. 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 notable Capilla de los Vélez y una puerta lateral gótica; 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 de Yecla en la misma provincia.

**193. Andalucía.**—No podía menos de penetrar 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 amalgamara el nuevo con elementos árabes ó mudéjares, y resultara 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 ojivales puros, los palatinos ó alcázares de los siglos XIV y XV son mudéjares; las demás iglesias tienen, por lo común, mezclados ambos estilos. Esta mezcla consiste, por lo menos, 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. 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 iglesias 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 antiguas iglesias mozárabes en la parte baja de la ciudad, las cuales mudaron su techumbre en bóveda ojival, tomando portadas ojivales con resabios bizantinos después de la Reconquista; por fin, otras iglesias se edificaron por completo 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, y la parroquia de S. Miguel, ambas desde el XIII.

En la provincia de Huelva apenas hay iglesia de estilo ojival puro, fuera de la de Ntra. Sra. de los Dolores y la de Santa Catalina en Aracena; las demás tienen sus 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.



Fig. 232. — Parroquia *Omnium Sanctorum* (Sevilla), s. xv.

En Sevilla se conservan muchísimas iglesias ojivales (figura 232), con más ó menos transformaciones, edificadas ó restauradas en los siglos XIII y XIV; algunas de ellas fueron mozárabes, y otras mezquitas, que se rehicieron más ó menos góticas luego de conquistada la ciudad: casi todas tienen 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; pero 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, y 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 hay 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, ojival decadente con elementos del Renacimiento y con almenas y troneras para defensa contra los moros, que por entonces infestaban la ciudad.



## CAPITULO XI

### ESTILOS ARÁBIGOS.

**194. Su noción y origen.**—Son estilos arábigos los adoptados por los árabes, 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 alfarjes 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 los puntos cuestionables y las minuciosas descripciones, limitaremos nuestro trabajo á simples nociones sobre los períodos del referido arte en general y sobre las derivaciones del mismo, principalmente la del estilo *mudéjar*.

**195. Su división.**—El siglo VII y los primeros años del VIII fueron el período de las grandes conquistas para los secuaces de Mahoma, en las cuales recogieron éstos 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 períodos: 1.º, *bizantino-árabe* ó período de *formación* ó del Califato, desde el siglo VIII al X inclusive; 2.º, *mauritánico* ó de *transición* ó sevillano, en los siglos XI y XII; 3.º, *granadino* ó de *florimiento* 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, formada por la reunión de elementos bizantinos, persas é indos; por último, el *arábigojudáico* es una aplicación de las formas arábigas á los usos de los judíos.

196. Período de formación.—Los elementos archi-



Fig. 233.—Mezquita (hoy Catedral) de Córdoba.

tectónicos de este período se tomaron de edificios persas de arte sasánida, bizantinos y románicos primarios, ó se imitaron de ellos, añadiendo los árabes alguna originalidad suya. Las columnas son cilíndricas, de poca al-



tura y carecen generalmente de basa; los capiteles recuerdan á los bizantinos y corintios; los arcos son constantemente en herradura y á veces lobulados; encima de las columnas se levanta un largo zócalo, sobre el cual se apoya otro arco que viene á resultar encima del anterior, y estos arcos son trasdosados (fig. 233); 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 (ó letra mayúscula arábiga), 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 (fig. 233), y la pequeña iglesia (antes Mezquita) del Cristo de la Luz en Toledo, con la puerta antigua de la Visagra en la misma ciudad. La referida Mezquita de Córdoba fué construída á fines del s. viii y ampliada en el x; tiene 19 naves á lo largo y 35 á través, contándose 860 columnas de mármol; 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.

**197. 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 la de los almoravides y almohades: la falta de monumentos en que estudiar el estilo de transición es la causa de las incertidumbres sobre el mismo.

Le caracteriza la emancipación que el arte árabe realiza de las formas bizantinas, la grandiosidad, riqueza oriental, variedad y delicadeza en la ornamentación; las columnas aun tienen cierto corte bizantino; los arcos, en herradura ó en ojiva tñmida y festonados ó con pequeños l6bulos; empiezan las b6vedas en forma de estalactitas, 6 sea, de pequeñias pechinas agrupadas, los alizares 6 alicatados y las inscripciones con letra ar6biga cursiva.

Los monumentos m6s importantes de este periodo se hallan en Sevilla, que por esto se dice sevillano el arte, y son: el primer cuerpo de la Giralda 6 torre de la Catedral, la torre de S. Marcos, la de Aracena (fig. 234) y alguna otra. Fuera de España se observan de este periodo ruinas en Egipto y en Siria y sobre todo la portada de la Mezquita de Ul6 en Ezzerum en Armenia.



Fig. 234.—Torre almohade en Aracena (Huelva), siglo XII.



Fig. 235.—Capitel granadino.

# 198. Período de perfección.—Ofrece mayor riqueza



y originalidad; sus columnas son esbeltas y con muchos astrágalos en la parte superior, sus capiteles cilíndricos en su parte inferior y cúbicos más arriba (fig. 235), los arcos peraltados, ojivales 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. 236); también se cita, fuera de España, la Mezquita de Hasán en el Cairo.

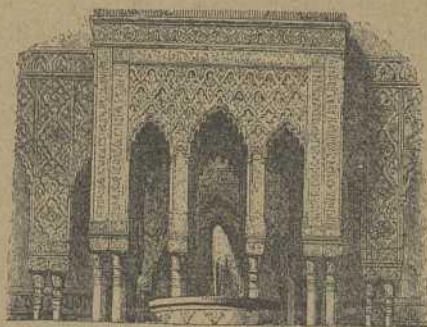


Fig. 236.—Détalle del Pórtico del Patio de los leones en la Alhambra de Granada.

Se observa en la arquitectura árabiga 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.

**199. 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 igualmente 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 árábica, 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* 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 unos con otros. Puede estudiarse todavía en multitud de iglesias y torres construidas por artistas mudéjares (alamines 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 árabigos, variando la importancia de los elementos según las regiones en 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 árabes 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; también se usan adornos en zodaria: las iglesias tienen ábside poligonal, y las construcciones son menos atrevidas que las arábicas.

Son modelos del estilo, entre las construcciones civiles, muchos palacios ó alcázares de Prelados y Próceres de Castilla, y sobre todos, el Palacio episcopal de Alcalá de Henares (hoy Archivo general del Reino, pág. 62), el de los Mendozas en Guadalajara, el Alcázar de Sevilla y la llamada Casa de Pilatos, muy ricos estos dos palacios en ornamentación y gusto árabe; la Aljafería de Zaragoza, etc. Entre las construcciones religiosas, además de las torres de Aragón ya citadas (núm. 174), se cuentan muchas iglesias en Sevilla, Córdoba, Granada, Huelva, Toledo y sus provincias; en las provincias de Valladolid, Burgos, etc., según se ha indicado en parte en el capítulo precedente y en el capítulo octavo de esta sección.

El estilo *árabe-judáico* se ha tenido como englobado en el mudéjar; pero se distingue de él en que sólo se

aplica á las sinagogas establecidas en los dominios de los árabes ó 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 Sta. Maria la Blanca en Toledo (fig. 237), aunque también fueron sinagogas, se edificaron primitivamente como mezquitas (probablemente en el siglo x ú xi), pues tienen arcos y columnas árabes, y antes de modificarse, hallábanse orientadas en sentido 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).

#### 200. Estilos arábigos de Oriente.

—Los que se han enumerado arriba (núm. 195) 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 di-



Fig. 237. — Santa Maria la Blanca (Toledo).

(1) Toda vez que no está bastante fijado por los arqueólogos el carácter del estilo árabe en su segundo periodo (núm. 197), opinamos que deberían incluirse en él los dos últimos edificios citados, y podrían ellos servir de base para determinar dichos caracteres: si esta idea no se admite, deben adjudicarse las referidas iglesias al primer periodo arábigo.



chos 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 en Asia, África y Europa, y tan decadente hoy, como el pueblo que le dió nombre y vida, sin que abrigue esperanzas de restaurarse.



Recreación infantil: siglo xv.

## CAPITULO XII

### ESTILOS DEL RENACIMIENTO.

**201. 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 Historia de la Filosofía tiene el nombre de *filósofo del Renacimiento*, ese mismo 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 íntimamente unido con el desdén más atrevido é injusto contra el estilo ojival genuinamente cristiano: los templos fueron sus obras principales, y 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, preliminar 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 descubri-



miento de la obra de Vitrubio (núm. 106) 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 pintura y escultura.

**202. Sus componentes.**—Se constituye el estilo del Renacimiento por los elementos siguientes: adopción de los antiguos órdenes clásicos de 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; se emplean los arquivadillos y frontones, ya en función, ya decorativos; con mucha frecuencia las bóvedas son de medio cañón, de lunetos y por arista, pero nunca ojivales, ni llevan nervaduras; las cúpulas, semiesféricas generalmente; el cimborio aparece también semiesférico, llevando tambor, ó sin él; las puertas y ventanas rematan en un frontoncito ornamental y á veces llevan columnitas; en las iglesias se adopta la planta de cruz latina, 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 á veces se monta una balaustrada, aunque es más común 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 ornamentación es de molduras diferentes de agallones, ovos, hojas de agua, 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.

**203. Su división en períodos y estilos.**—Tres son los capitales: *el renacimiento propio, la decadencia y la restauración*; el primero abraza los siglos xv (en parte) y xvi, hasta principios del xvii; el segundo, desde ya entrado el xvii hasta mediados del xviii, y el tercero, la segunda mitad de este último; con muchas obras del xix.

En España empezó el Renacimiento á últimos del siglo xv, pero no se extendió hasta el xvi, en el cual siglo invadió también á Francia, penetró lentamente en Alemania, llegando en el siguiente á Inglaterra.

El primer período del renacimiento español tiene dos formas: *la plateresca y la severa*, que realmente constituyen dos estilos diferentes; en el segundo período se desarrolló el estilo llamado *borrominesco* en Italia (de su autor Borromini) y *churriqueresco* en España (de su principal fautor Churriguera), teniendo en Francia su representante en el estilo *rococó* ó *rocaille* (por su semejanza con rocas) y recibiendo los tres en conjunto el nombre de *barroco*, voz italiana que significa *irregular*. De todos ellos y de sus principales tipos hablaremos en los siguientes números, omitiendo la reseña regional de los mismos por no ofrecer variaciones de gran importancia, ni revestir el interés de los estilos precedentes.

**204. Renacimiento italiano.**—Empezó por el *estilo florentino*, creado en Florencia por Brunelleschi, y principalmente continuado por Alberti en Rimini: su carácter, además de los elementos generales dichos arriba, consiste en el brillo, grandiosidad y riqueza de la exornación y de todo el conjunto; abundan las estatuas, los relieves, las guirnaldas, etc.: son tipos del estilo en el si-



glo xv la cúpula de la Catedral de Florencia, la iglesia de S. Francisco en Rímini y la Cartuja de Pavia.

Al mencionado estilo siguió en Roma otro más genuinamente *greco-romano*, por su mayor imitación de las formas clásicas, cuyo principal autor fué Bramante, protegido por Cardenales y Papas. Á él se debe el proyecto de la grandiosa Archibasilica de S. Pedro, tipo de las iglesias del Renacimiento, comenzada en 1506, continuada por Miguel Angel, quien puso la soberbia cúpula de 42 metros de diámetro, y por otros que la terminaron en estilo decadente á mediados del siglo xvii.

En España existen no pocas fachadas de iglesias y de otros edificios á imitación del Renacimiento italiano y que no pueden referirse á ninguno de los estilos españoles, que diremos luego, ni son en rigor barrocas; tales, por ejemplo, la de la Universidad de Oñate (Guipúzcoa), la de S. Gregorio Ostiense en Mués (Navarra), la de Sta. María la Redonda en Logroño, la de la Catedral de Valencia (siglo xvii), 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 Ávila, el de los Reyes Católicos en Granada, el de los Cardonas en Belpuig (Lérida).

En Inglaterra es célebre el templo de S. Pablo de Londres, imitación, aunque muy inferior, de S. Pedro del Vaticano en el siglo xvii.

**205. 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. Se empleó en arquitectura desde los últimos años del siglo xv y por toda la primera mitad del xvi; de él se pueden ver algunos originales en la Cartuja de Pavia, y sus adornos parecen tomados de los *grutescos* que se hallaron en Roma. Se constituye prin-

principalmente por minuciosa y caprichosa ornamentación en bajo-relieves y pinturas con los motivos ornamentales dichos arriba (núm. 202), dando á veces forma de balaustres adornados y torneados á las columnas de las fachadas; pero sin caer en las exageraciones é irregularidades del churriguerismo. Sus principales arquitectos son el flamenco Enrique de Egas, que fué el primero, y D. Juan de Álava.

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. 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 claus-

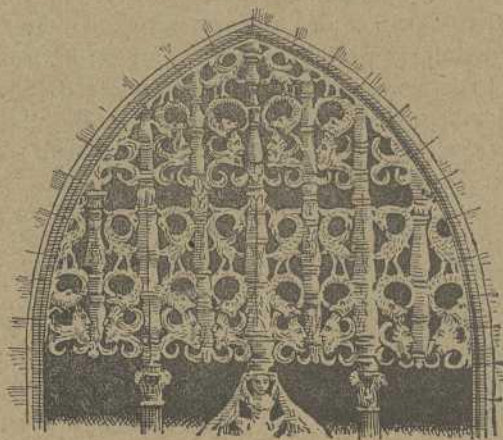


Fig. 238. — Calados platerescos de los clau-tros ojivales de Santa María de Najera.

tros de Sta. María la Real de Najera (fig. 238), la fachada del convento de Sta. Paula en Sevilla, 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 y el Colegio de Sta. Cruz de Valladolid, que son, estos últimos, el primer ensayo del Renacimiento en España, empezando el de Valladolid antes que todos en 1486.

Pero la mayor parte de los edificios platerescos prescinden absolutamente de la idea ogival, y no conservan de ella recuerdo alguno, sobre todo en las fachadas ó portadas. Entre los muchos que podrían citarse, están la iglesia de S. Pedro en Toledo (fig. 239), la fachada de la Catedral de Plasencia, el pórtico de la de Astorga, fachada de la Universidad de Alcalá, Convento de San Marcos en León, las sillerías de los coros de la mayor parte de nuestras Catedrales, como las de Toledo, Burgos, Pilar de Zaragoza, Pamplona, Tortosa, Sto. Domin-



Fig. 239.—Portada de San Pedro en Toledo.

go 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 Ávila (fig. 240); varios edificios para escuelas, como los de Salamanca, Valladolid y Alcalá, y otros pa-



Fig. 240.—Sepulcro de *El Tostado* (Catedral de Ávila).

lacios, como la llamada Casa de la Infanta en Zaragoza, las Casas Consistoriales de Sevilla, etc.

**206. Estilo severo.**—El Renacimiento bajo la forma greco-romana más propia, debe en España su principal



origen á la obra titulada «Medidas del Romano», compuesta por el Presbítero D. Diego de Sagredo en 1526, y dedicada al Arzobispo de Toledo, D. Alfonso de Fonseca. Á dicho arquitecto agréganse D. Pedro de Machuca, D. Diego de Siloe y D. Alfonso de Covarrubias, los cuales todos se inspiraron en la misma idea de Vitruvio, saliendo de sus manos el Palacio de Carlos V en Granada, las Catedrales de Granada (ésta tiene bóveda de tradición ojival) y Málaga, el Alcázar de Toledo y otras obras de menos nombradía, que son tipos del Renacimiento español en su forma severa y de buen gusto, empezadas en la primera mitad del siglo XVI. Sus caracteres son los generales del estilo, prescindiendo de muchas minuciosidades platerescas y de toda forma ojival en absoluto.



Fig. 241. — Fachada de la Catedral de Valladolid.

Más severo todavía es el estilo que se desarrolló bajo el reinado de Felipe II en la segunda mitad del siglo XVI,

debido á los arquitectos del Monarca, D. Juan de Toledo y D. Juan de Herrera. Á la escuela de éstos pertenecen Villalpando, Vega, Vergara y Gómez de Mora, entre otros muchos artistas de la época. Las obras principales y típicas del *estilo severo* de Herrera son el celeberrimo cuanto grandioso Monasterio de El Escorial, la Catedral de Valladolid (fig. 241), la Audiencia de Granada, 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. 242), 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, bas-

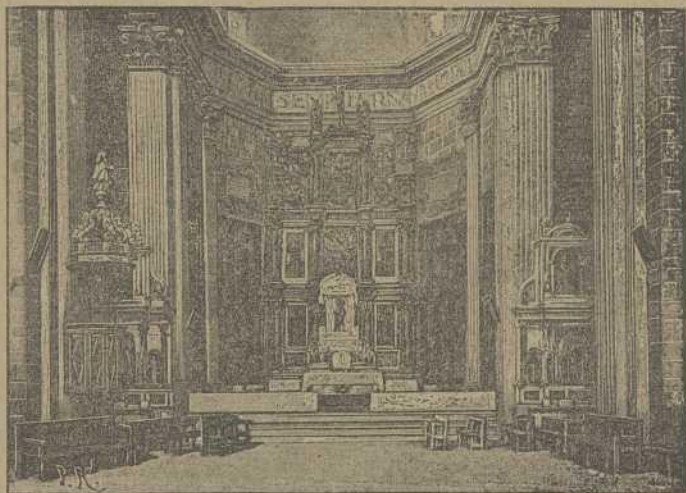


Fig. 242.—Interior de la iglesia de S. Francisco en Sto. Domingo de la Calzada: Colegio de Misioneros del Corazón de María.

tante ajustamiento á los preceptos clásicos en las formas de los miembros arquitectónicos.

**207. 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. 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 se manifestaba en las costumbres, y sobre todo, en literatura, nos dan la explicación suficiente del origen del estilo barroco y de la fama que gozó en su siglo. Á 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 ensayado 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 (fig. 243), 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 Valencia y varios otros

(fig. 241), con diferentes capillas en muchas de nuestras iglesias; también es célebre la sacristía de la Cartuja de Granada.

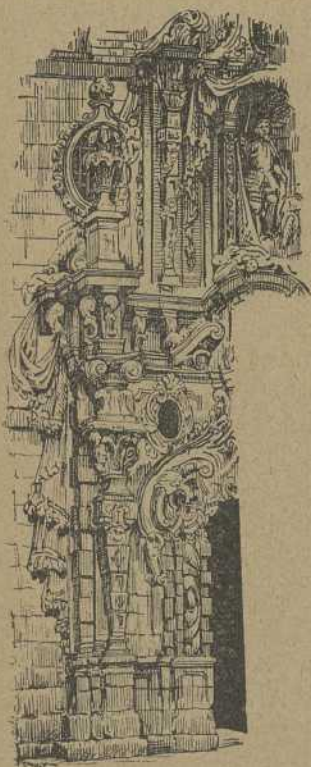


Fig. 243.—Detalles de la fachada del Hospicio, en Madrid.

Las iglesias de la Compañía de Jesús y las de los PP. Escolapios 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 jesuítico*.

**208. Estilo rococó.**— Es una variedad muy característica del estilo barroco en Francia, y corresponde 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 distintivos del barroquismo (fig. 245). 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 bastante sencillez el edificio en conjunto. Antes del rococó introdujose en Francia el barroquismo italiano con el nombre de *estilo Luis XIV* como propio de su época.

**209. 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 principa-



les 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.

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 factores de la restauración greco-romana, poniendo coto á la exageración del barroquismo. El carácter del nuevo estilo es en todo semejante al de las formas seve-

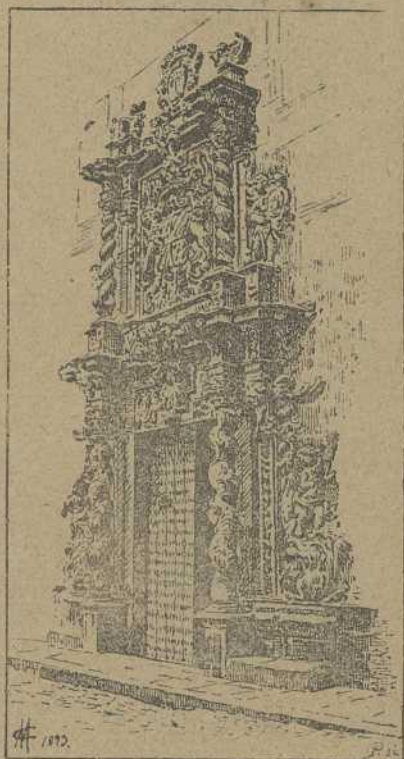


Fig. 244 — Palacio churrigueresco en Lorca (Murcia).

(1) Con este nombre es conocido vulgarmente el milanés Jacobo Barozzio de Vignola, sucesor de Miguel Ángel en la dirección de la fábrica de la Basílica 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.

ras 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, los mascarones y las quimeras; las pechinas de las cúpulas llevan frescos ó relieves iconísticos. Pueden servir de modelo para el estilo en general las figuras 246, 247 y 248.



Fig. 245. — Repisa de estilo rococó.



Fig. 246. — Catedral de Guadix.



Los franceses llaman al estilo de este período, y principalmente á la ornamentación descrita, *estilo Luis XVI*.



Fig. 247.—S. Francisco el Grande (Madrid).

Los edificios más notables de España en el período de que hablamos, son el Palacio Real de Madrid y 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, una de Santiago y otras varias, las Salesas Reales y S. Francisco el Grande (figura 247) en Madrid y la Santa Capilla del Pilar en Zaragoza. Hay también soberbias torres,

coronadas con pináculos piramidales, como la de Sto. Domingo de la Calzada y parte de las de Santiago, entre otras. En Roma es célebre la restauración de S. Juan de Letrán, cuya fachada es de este período (fig. 248).



Fig. 248.—Fachada de la Basilica de S. Juan de Letrán.

## CAPITULO XIII

### ESTILOS CONTEMPORÁNEOS Y OJEADA RETROSPECTIVA.

**210. Razón de este capítulo.**—Terminada la reseña de los estilos arquitectónicos desarrollados en el decurso de la Historia, procede que demos la última ojeada sobre los más importantes ó capitales, á fin de establecer comparación entre ellos al formar el juicio critico de los mismos. Y habiendo hecho en su lugar correspondiente la critica de los que precedieron al cristianismo, limitaremos nuestra investigación á los propiamente dichos cristianos, ó que deben su origen á la Iglesia Católica. Pero antes conviene pasar revista de los estilos hoy en uso, pues ellos resumen todos los que nos precedieron en la idea cristiana. Asi completaremos con este capítulo nuestras nociones de Arquitectura.

**211. 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 en 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 igle-



sias como la de la Magdalena en París y la de S. Pancracio 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 se ha despertado y cundido por todas partes, le ha merecido posteriormente el calificativo de *restaurador é imitador* de todos los estilos pasados, sin que se haya inventado uno nuevo.

**212. Monumentos contemporáneos.**—Como testimonio fehaciente del mencionado *eclecticismo*, citemos 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 y la cripta de la nueva Catedral de Madrid, entre otras.

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 (fig. 3), la Cate-



Fig. 249.—Monumento á Colón en Madrid.

dral nueva de Madrid (1), el Palacio del Marqués de Comillas en Comillas, el monumento á Colón en Madrid (fig. 249), 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 decoraciones de la de



Fig. 250. — Cementerio moderno.

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, con otros muchos. De estilo *neo-griego* se celebra el Palacio de Justicia en Bruselas, y de *romano-cristiano* la Basílica de S. Joaquín en Roma.

(1) Las cuatro últimas iglesias mencionadas se hallan actualmente en construcción.



En los cementerios modernos de las grandes poblaciones se reproducen templos, 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: de ellos da alguna idea la figura 250.

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.

**213. Carácter de los estilos cristianos.**—Á cinco pueden éstos reducirse: el *romano-cristiano* de las basílicas primitivas (1), el *bizantino*, el *románico*, y el *ogival* 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, y es hasta frío, compensándose en gran parte el defecto con la magnitud de las proporciones, la majestad y la riqueza de los elementos, que sorprende.

El *bizantino* es grandioso, lleno de ostentación y riqueza, y no carece de inspiración religiosa; pero en su arte decorativo se nota mucho convencionalismo y poca naturalidad ó espontaneidad, como se verá al tratar de la pintura.

El *románico* es sólido, robusto, sencillo y severo, sombrío y recogido en su interior, espontáneo y libre de

---

(1) 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 *basílica* al usarla en esta obra (núm. 116), sino en sentido arquitectónico.

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.

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 veces, sin exceso de adornos en las iglesias menores, y entonces equivale al segundo, aunque más ó menos deprimido.

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 *greco-romana*, es arquitectura de arco y bóveda como la románica y la ojival, si bien no tan esbelta: de modo que los arquitrabes, cornisas y frontones de ella, 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. 35); 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.

**214. 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. 251 y 252), 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, puede servir para iglesias de Colegios y Seminarios.

*Estilos 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. 251 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. 252 se representa esto mismo, siendo de advertir, además, en el plano, que los arcos torales no necesitan estribos exteriores, hallándose, como se hallan, contrarrestados por los muros divisorios de las capillas, que son robustos. Si la iglesia fuera de tres naves, necesitaría contrafuertes externos, correspondientes á cada uno de los arcos transversales (figs. 6 y 196). 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 ó deambulatorio para el camarín, etc.: las sacristías (*D, D*) co-



Fig. 251. — Fachada de una iglesia de estilo románico nuevo.

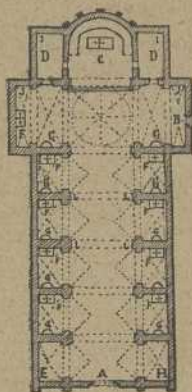


Fig. 252. — Plano modelo para iglesias.

munican 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. El empuje de las bóvedas de la nave se contrarresta con los muros divisorios antedichos, los cuales se elevan por encima de la techumbre de las capillas, llegando hasta el arranque de las bóvedas.

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 queremos 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 mistros sagrados se vean en la precisión de atravesar el crucero en medio de la gente para oficiar en la capilla mayor; las referidas puertas facilitan, asimismo, el acceso de los fieles al camarín en determinadas funciones, permitiéndole entrar desde el crucero por una sacristía y salir por otra.

Para no alargar el asunto más de lo que incumbe á nuestro propósito, omitimos las indicaciones correspondientes á las tres dimensiones del edificio, espesor de sus muros, decoración, etc., y hacemos punto final en la sección de Arquitectura.

## SECCIÓN SEGUNDA

### ESCULTURA Y PINTURA

**215. Asunto general.**—La semejanza que hay entre la Escultura y la Pintura, que en un principio casi no eran sino humildes auxiliares de la Arquitectura ó simples ornamentos de otras artes, nos obliga á tratarlas en una sección después de la Arquitectura, acompañándolas de la Simbología é Iconología, que por igual se relacionan estrechamente con ambas. La Paleografía y la Numismática, de la 3.<sup>a</sup> parte de la obra, corroborarán muchas afirmaciones de esta sección segunda.

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.

Trataremos en distintos capítulos de la Escultura y Pintura en su parte histórica, enumerando y caracterizando sus estilos y escuelas principales; á seguida, fijaremos en otros dos capítulos la significación de los símbolos usados en el cristianismo desde los primeros tiempos, 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. 6).



## CAPITULO I

### HISTORIA DE LA ESCULTURA.

**216. División de este estudio.**—Salvas pequeñas diferencias, se admite en la Historia de la Escultura la misma división en períodos 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.

**217. Protohistoria.**—Aunque á Grecia se atribuye por muchos la invención de la Escultura, no puede reconocérsele esta gloria á dicha nación 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, y se cultiva en las naciones primitivas civilizadas.

Efectivamente: en las vasijas 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.

Son famosos los disformes cerdos de granito, que se han hallado en Segovia, Ávila y Salamanca, atribuidos al período

protohistórico, algunos de los cuales se conservan en el Museo Nacional (fig. 253).



Fig. 253.—Jabali de Cardenosa (Ávila).



Fig. 254.—Relieve asirio de la estela de Jehú (Museo de Louvre).

**218. Caldeo-asiria.**—En la escultura caldeo-asiria predomina el bajo-relieve con inscripciones; sus figuras están de perfil (fig. 254); se descuida mucho el estudio de la humana figura, y los rostros carecen de expresión adecuada; pero, en cambio, se determinan bien los contornos de las ropas, las actitudes de los personajes y las figuras de los animales, que suelen ser el caballo, el perro y el león. Á los personajes de dignidad se les representa con barbas y melena rizadas.

Las escenas que se dibujan son guerreras y de cacería; de ellas y de las inscripciones cuneiformes que las acompañan se obtiene brillante corroboración de la verdad de nuestros Libros santos, y se descubren ya en las rocas ya en los *betilos* ó estelas levantadas á manera de monumentos monolíticos, ya



Fig. 255.—La Bicha de Balazote (Museo Prov. de Albacete).

en los relieves de los palacios derruidos. En las puertas de los templos, palacios y ciudades había esfinges en forma de toros alados con cabeza de hombre barbudo: á este género pertenece la llamada *Bicha de Balazote* (fig. 255), descubierta en Balazote (Albacete).

La Sagrada Escritura nos habla de ídolos en la Mesopotamia.



nía en tiempo de Jacob (Génes. xxxi, 19), lo cual prueba que se cultivaba allí la estatuaria; pero tiene ésta mucho menos importancia que el relieve, como se ha dicho.

La escultura *medo-persa* es muy semejante á la asiria, aunque más atildada en los detalles y con más pliegues en los paños; se va aproximando más á las formas naturales á medida que avanzan los siglos; se estudia principalmente en las ruinas de Persépolis.

**219. Egipcia.**—La escultura egipcia empieza con su arquitectura; según varios arqueólogos, data, por lo menos, del siglo XL antes de J. C.; otros le reconocen menor antigüedad: se caracteriza por las colosales dimensiones de sus estatuas y esfinges, y por la notable perfección de los rostros, que representan el de los Faraones y personajes difuntos; además, por los relieves de jeroglíficos y de figuras humanas de perfil, en las cuales se dibujan de frente los ojos (fig. 256): la fisono-



Fig. 256. —Relieve del Karnac (Thebas).



Fig. 257. —Estatua greco-asiria de Montealegre.

mía tiene, por lo común, un aspecto sonriente.

Se divide en los mismos períodos de la Arquitectura,

à saber: *menfita* ó clásico de Egipto, al cual pertenece la famosa esfinge de Gizeh, tallada en la roca, y otras estatuas halladas en las tumbas, que son verdaderos retratos del difunto en su rostro; *tebano* y *saita* ó edad media egipcia, que se aparta del tipo anterior, y en el cual se da à las figuras mejor proporción, aun siendo colosales, y mas fino detalle, aunque apartándose de la representación exacta del original y tomando un tipo uniforme; *griego* y decadente, en el cual se va perdiendo el tipo egipcio en escultura más que en arquitectura, y se arruinan por completo las artes al terminar el periodo greco-romano con la invasión de los árabes (siglo VII).

**220. Fenicia.**—Bajo el nombre de esculturas fenicias se han comprendido muchas estatuas de los pueblos fenicios, libios, sardos, tirrenos, pelascos, heteos, y chipriotas, que se diferencian entre si bastante 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, sirviendo como de lazo de unión entre los pueblos de uno y otro lado.

Hoy se estudian en los Museos sus estatuas ó ídolos, procedentes de Chipre, en donde se descubren numerosas: se suponen del mismo género (fig. 257) las halladas en Montealegre (Albacete) en el llamado *Cerro de los Santos*, en las cuales no aparece tanto como en las de Chipre y en otras de Grecia el aspecto risueño ó la *risa eginética* (así se llama de la ciudad de Egina) que à éstas caracteriza: hállese en el Museo Nacional de Madrid la colección de las encontradas en Montealegre calificadas de visigodas por algunos críticos (1).

(1) Las referidas estatuas, con otros varios objetos de escultura, son conocidas con el nombre de *Antigüedades de Yecla*, por haberse hallado cerca de esta ciudad, aunque en el término de Montealegre. Se ha discutido mucho la autenticidad ú origen de



**221. India.**—Se caracterizan sus estatuas y relieves por su monstruosidad, extraño simbolismo y 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 por muy 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.

Son notables por su magnitud, hasta de 55 metros, las estatuas yacentes de Budha soñando, las cuales se forman de ladrillos revestidos de un revoque pintado y dorado: se atribuyen al siglo xv de nuestra Era. Las esculturas más antiguas de la India no se remontan más allá del siglo iii antes de Jesucristo.

En Japón y China se observa una escultura parecida á la india, aunque minuciosa en detalles, la cual parece haber influido notablemente en el arte americano indígena.

**222. Americana.**—Mucho se estudian y se discuten los orígenes del pueblo americano, á una con el supuesto descubrimiento *precolombino*, pidiendo razones á la filología y á los monumentos artísticos: en la imposibilidad de trasladar aquí el resumen de los estudios hechos en estos últimos años sobre tan discutido asunto, nos limitaremos á consignar que en las abigarradas esculturas de monstruosas divinades, en las esfinges, en los relie-

tales objetos: algunos son evidentemente de factura egipcia, otros conservan muy visibles reminiscencias asirias y griegas y llevan símbolos paganos. Hallóse con las mismas un reloj de sol de tipo caldeo, en el cual se determina la hora por reflexión de la sombra en un espejo. Es doctrina corriente en el día, que las mencionadas esculturas, como la del grabado, son figuras de *sacerdotisas cistóforas*, y que tanto ellas como las demás son obra de diferentes pueblos antiguos, que fueron sucediéndose en aquel sitio, empezando por los griegos con elementos egipcios y asirios, sin que en tales artefactos se vea en modo alguno la mano cristiana.

ves simbólicos y más ó menos históricos, y en los jeroglíficos de Méjico, Yucatán, Guatemala y Perú, se descubren muy notables reminiscencias asirias, egipcias é indias, que hacen suponer origen oriental á sus moradores. En los ídolos del Perú no se observa semejanza con las esculturas del viejo mundo, y ni aun apenas se descubre forma humana en sus bárbaras figuras.

Entre los relieves de Palenque (Guatemala) 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 divisan multitud de jeroglíficos. Parecido á éste es el relieve de la ciudad (en 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. 258)



Fig. 258.—Relieves del dintel del templo de Tlaloc en Lorillard (Yucatán).

y llevan en sus manos cruces, también coronadas con el ave fantástica; en el dintel hay diseminados varios jeroglíficos. Supónese que la cruz entre los antiguos indios era símbolo del dios de la lluvia y de la fecundidad.



**223. Escultura griega.**—Aunque Grecia floreció en todas las Bellas Artes, ninguna le distingue tanto como la Escultura, que llegó en dicha nación á lo sumo á donde ha podido llegar el humano ingenio, abandonando á sus fuerzas, á pesar de que se trata del arte más difícil. Su carácter en los mejores tiempos de Fidias lo forman la expresión de la realidad idealizada, exacta proporción, 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.

Pueden distinguirse tres periodos: el *arcaico*, desde sus orígenes hasta mediados del siglo vi antes de J. C.; el de *transición*, hasta mediados del v siglo; el de *perfección* ó siglo de oro, hasta mitad del siglo iv a. de J. C., desde la cual fecha se encuentra el periodo de *helenismo* ó *difusión* del estilo griego fuera de Grecia por Alejandro Magno, hasta el siglo ii antes de J. C., en que Grecia pierde la nacionalidad, incorporándose á Roma como provincia. En el primer periodo, que es de tradición oriental, se nota sencillez y rigidez en las figuras; sus relieves son de perfil con los ojos de frente; en el 2.º, se advierte más libertad, movimiento y copia de la forma real, aunque poca expresión; se distinguen la escuela de Peloponeso que expresa con vigor, la de Egina con la risa característica de sus figuras, la de Ática con mejor gusto y gracia; en el 3.º, lleva la palma el escultor Fidias, fundador de la escuela jónica ó ática, y sus contemporáneos los escultores Mirón y Policleto, que pertenecen á la dórica; el último es célebre por su canon escultórico.

En la primera mitad del siglo iv distingüense Scopas, Praxiteles y Lisipo, que imprimen á la escultura mayor sentimiento y realismo ó sensualismo, siendo de esta época varias

Venus, Sátiros y Faunos. Á Lisipo, que representa la independencia de las reglas proporcionales, se le atribuyen 1.500 estatuas, y de él son los caballos que adornan la fachada de S. Marcos de Venecia. En la difusión del arte griego sobresalen las escuelas de Pérgamo, Rodas, Tralles y Roma, en las cuales se inicia la decadencia del arte.

Justamente se reprueba en la escultura griega la falta de pudor en el inmoderado cultivo del desnudo, el cual, no solamente resulta contrario al decoro, sino á la misma verdad y naturalidad del asunto en multitud de casos, por más que los defensores del sistema aleguen que no se trataba sino de glorificar la belleza de las formas humanas y alardear de pericia escultórica (n.º 21).

**224. Escultura romana.**—Procedió de la griega y de la etrusca. Esta segunda era greco-asiática, y se distingue por sus formas severas ó poco elegantes y por la robusta musculatura de la figura humana: sobresalió en figuras de barro, y quedan poquísimos restos en piedra. Hasta el siglo de Augusto no hubo en Roma escultores sino etruscos ó griegos de nación, siendo los objetos artísticos, en su inmensa mayoría, importados de las naciones conquistadas. Los que se hicieron en Roma procedían de los referidos artistas de la decadencia.

La escultura propiamente dicha romana empieza en el siglo I de J. C., y se presenta más varonil y robusta que la griega de los últimos tiempos; se cultivan en ella todos los géneros, especialmente el retrato y la alegoría; tanto es así, que las estatuas y los bustos representativos de personajes imitan al 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 Tíber, 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 he-



chos. En los bustos 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 bien labrada y redondeada, puesta sobre algún pedestal corto (figs. 259 y 260).



Fig. 259.—Busto griego de Alejandro Magno (Louvre) (1).



Fig. 260.—Busto romano de Octavio Augusto, Roma.

El período decadente de la escultura romana se inició en el imperio de Adriano (año 117) por la introducción de obras orientales que hicieron retroceder el gusto á los estilos arcaicos, los cuales, junto con el afeminamiento ó sensualismo de la escultura, la precipitaron á la decadencia en tiempo de los Antoninos (2) y sus sucesores, hasta desaparecer el buen gusto clásico por completo, al empezar el siglo cuarto.

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, Córdoba, etc.

(1) Hallado en Tivoli por el Caballero Azara y regalado á Napoleón, quien lo adjudicó al Museo referido. Se cree ser el único retrato auténtico de Alejandro, y no de los primitivos, hechos por Lisipo, sino una copia de ellos.

(2) Hasta la época de su reinado no se introdujo el uso de las barbas entre los romanos, si hemos de juzgar por las estatuas y monedas procedentes de Roma.

**225. Romano-cristiana.**—La escultura fué el arte especialmente cultivado por el paganismo, si no ya esencialmente pagano, como se ha podido ver en las indicaciones anteriores; por esto, quizá, y por el riesgo que sin duda corrían las estatuas en tiempo de las persecuciones, y por la falta del sosiego y habilidad que se necesita para labrarlas con perfección, no tuvo el referido arte importancia en los primeros siglos del cristianismo. Aunque algunos relieves de la época han llegado hasta nosotros, es dudoso que haya estatuas anteriores al siglo iv. De éste y del siguiente se conservan algunas en el Museo de Letrán de Roma y en el de Bruselas, además de los numerosos relieves sepulcrales y de los dípticos de marfil y otros adornos que figuran en varios Museos ó se guardan en ciertas Iglesias y que pertenecen á los primeros siglos (núm. 119).



Fig. 261.—Detalle del relieve de un sarcófago cristiano de mármol anterior al s. v(1).

El tipo de estas esculturas es el romano, tanto más perfecto, cuanto más antiguas; los asuntos son comúnmente pasajes del antiguo y del nuevo Testamento; la forma ó género de escultura es el relieve, generalmente, siendo pequeños los demás objetos del arte. La muestra adjunta (fig. 261) es típica de este periodo, que se extiende hasta el siglo vi. Son también célebres la estatua de bronce de S. Pedro en el Vaticano (siglo v), el relieve hallado en Écija, el de Cartago, el de Spalatro, etc.

(1) Hallóse este sarcófago en el cementerio Vaticano; de allí pasó á la iglesia de S. Andrés *della Valle*, y últimamente á la de Sta. Inés en la Plaza Navona: así Bottari.



**226. Bizantina.**—Por las causas ya dichas en la Historia de la Arquitectura, creóse en Constantinopla el estilo denominado *bizantino*, que toma su carácter propio hacia comienzos del siglo vi. Del iv y v se hallan en dicha capital los relieves de los zócalos sobre los que se apoya la monumental columna ú obelisco de Teodosio, los cuales son de estilo romano. El estilo bizantino procede del greco-romano en combinación con los asiáticos, y se caracteriza por cierto amaneramiento ó poca naturalidad en las figuras, y 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, junto con sartas de perlas. En escultura religiosa apenas son notables otros objetos que los dipticos ó tablas de marfil y de madera con relieves, pues ya se sabe que desde el emperador León el Isáurico (726) que empezó la persecución iconoclasta (ó contra las imágenes), hasta mediados del siglo ix (año 842) en que terminó definitivamente, era imposible el desarrollo de la estatuaria; y si desde esta fecha hubo restauración en la pintura y relieves, apenas se dejó sentir en la estatuaria, que paró casi en olvido. Decayó notablemente desde el siglo xi la escultura bizantina, alargando las figuras, olvidando las proporciones del canon, dando á los pliegues de los paños mucha angulosidad y bastante rigidez, hasta que desaparece hundida por las hordas mahometanas en el siglo quince.

**227. Visigoda.**—En los países dominados por los godos durante los siglos v (en parte), vi, vii y principios del viii, llevó muy lánguida existencia la escultura, si hemos de dar fe á los modernos críticos, por más que la tradición en España nos revele multitud de imágenes talladas en madera y piedra, y que, guardándose 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 con algunas influencias bizantinas, las cuales fueron más visibles en los trabajos ó labores de orfebrería. Á la misma época se atribuye la estatua de S. Juan de Baños, contemporánea de su iglesia (núm. 128) según se cree, pero no dejan de ofrecerse en contra serios reparos.

Continúa el mismo estilo romano decadente y tosco en los primeros siglos de la Reconquista en España, como aparece por los relieves de Sta. María de Naranco y S. Miguel de Lino en Asturias (núm. 130) y algunos otros, sin que pueda asegurarse que la estatuaria se cultivara en esta Nación, lo mismo que en Francia é Italia, hasta muy entrado el siglo X. Los escritores de la época y los mismos Concilios y Sinodos, 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.

**228. Románica.**—Pueden considerarse como preliminares de la escultura románica los dípticos y demás relieves latino-bizantinos de los siglos anteriores al X; pero á fines de éste, y durante los dos siguientes siglos, va adquiriendo la escultura un tipo más uniforme y un carácter más propio, multiplicándose las estatuas y los relieves de todas clases, corriendo parejas con las obras arquitectónicas. Á este período de la escultura se le llama *románico*, distinguiéndose en él los dos tiempos, que corresponden al románico secundario y terciario de la arquitectura, pudiendo quedarse con el nombre de ro-



*mánico-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 angulosidad típica de los pliegues y simetría de ellos en la vestimenta (figs. 262 y 263), repetición de los mismos



Fig. 262.—Porción de un diptico italiano de marfil del siglo ix (Museo Vaticano).



Fig. 263.—Relieve del s. xii: Cristo bendiciendo (1).

tipos y cierta tosquedad en la ejecución de la obra. Se tomaron modelos de los dipticos y demás placas de marfil esculpidas, y de las iluminaciones pictóricas de los códices.

Son ejemplos notables de la época secundaria, los relieves de la portada de Sta. M.<sup>a</sup> de Ripoll, con muchísimas labores de capiteles y numerosas estatuas venerandas (V. cap. iv de esta secc. y los capiteles románicos de la anterior).

Entrado ya el siglo xii, van desapareciendo los amaneramientos, la rigidez y el convencionalismo, se da

(1) Hállase este relieve en la fachada de la iglesia parroquial de Sta. María de Uncastillo (Zaragoza); es notable el plegado típico de su vestimenta.

más movimiento á las figuras, se copia con alguna más exactitud lo real, pierden paulatinamente la forzada simetría y angulosidad los pliegues de los paños, los cuales se hacen más menudos, y la ejecución es algo más atildada y detenida, conforme se va acercando á la época ojival.

Del románico terciario son notables la estatuaria de las portadas de varias iglesias (n. 142), y singularmente la del *Pórtico de la Gloria* en la Catedral de Santiago (n. 146), 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 XII y XIII representaciones de animales y monstruos originales, llamadas *bestiarios*, para decoración de las portadas de iglesias, según decimos en otra parte.

**229. Ojival.**—Desde principios del siglo XIII en algunas regiones, ó del XIV en otras, se abandonan las formas románicas en escultura, para adoptar otras más naturales y expresivas, observándose á la vez este movimiento en Alemania, Francia, Italia y España. Se pueden estudiar 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 dipticos 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 264); la vestimenta es más cumplida y cubre por completo á la efigie; los pliegues más garbosos, largos y variados, y todo el conjunto parece respirar devoción, sentimiento y vida, por más que no siempre se revele toda la exactitud anatómica en las estatuas. La perfección del trabajo y la forma de los adornos son el mejor



indicio para conocer aproximadamente el periodo á que corresponden, á falta de inscripciones.

En el siglo xv se observa cada vez mayor recargo de adornos y cierta afectación con algún defecto de naturalidad en las figuras, dentro del estilo ojival, por más que haya mayor detalle y finura de ejecución en las numerosas obras que nos legó dicha centuria: son muy relevantes los trabajos escultóricos de las sillerías corales, de los retablos, trascoros, sepulcros, etc., en nuestra España, y célebres sus escultores Gil de Siloe, Miguel Ruíz, Juan de Olótzaga, Pedro Oller y Damián Froment, como lo habían sido en el xiv Monflorit y Castalls entre otros, y en el xiii el maestro Bartolomé, autor de las primeras estatuas de la portada de la Catedral tarraconense.

**230. 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; casi al mismo tiempo Cimabue, Giotto y Andrea 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



Fig. 264.—Ntra. Sra. la Blanca, en la portada de la Cat. de León, siglo xiii.

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. Verrochio, Luca della Robbia y Leonardo de Vinci 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 Ángel Buonarrotti. 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. 265), el *David*, el *Cupido*



Fig. 265. — *Moisés* de Miguel Ángel (Roma) (1).

y la *Pietá* 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

(1) Hállase 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 Ángel; 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 á Cartier, *Jesucristo en el Arte*, obra que suele acompañar á la de Luis Veuillot, titulada «Vida de Jesucristo»); no cabe duda que hay exageración y apasionamiento en ambos juicios. Tal es el mundo.



más tinte religioso, con mayor gravedad y menos aberración sensualista.

Empezó en nuestra nación el Renacimiento á fines del siglo xv, traído por el flamenco Enrique de Egas 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, Diego de Siloe, Gaspar Becerra, Luis de Vargas y Gregorio Hernández en el siglo xvi; anteriores á ellos son Gil de Siloe y Damián Froment, que si bien trabajaron siguiendo el estilo gótico, representan el paso al Renacimiento, que iniciaron igualmente y ejecutaron con primor.

El siglo xvii constituye el *periodo de la decadencia*, siendo en Italia célebres Algardi, Corradini y Bernini, y en España el nerlandés Juan de Juni, todos de gusto barroco. En cambio, Martínez Montañez (el *Fidias sevillano*), Alonso Cano y Pedro Roldán forman la *escuela andaluza*, prosiguiendo en el buen gusto escultórico del Renacimiento, y lo realzan con inspiración cristiana; la *decadencia* del arte español corresponde al siglo xviii, á pesar de la cual, se distinguió por su inspiración religiosa el murciano Francisco Salzillo, al cual se le atribuyen 1.792 obras de escultura. En el mismo siglo restauraron el gusto greco-romano en Italia Antonio Canova y en Francia Luis David, sin hablar aquí de los notables artistas contemporáneos, nacionales y extranjeros. Conocidos son los nombres de Suñol, Vallmitjana, Bellver, Benlliure, Alcoverro, Susillo, Querol, Fuxá, Nobas y otros muchos, que son orgullo de nuestra patria en el último siglo.

## CAPITULO II

### HISTORIA DE LA PINTURA.

**231. Noción general y división.**—Puede afirmarse que la Pintura carece de verdadera historia, fuera del cristianismo; pues antes de él no fué este hermoso arte sino un elemento secundario y decorativo, si atendemos á las obras que la antigüedad nos ha legado. La Iglesia lo emancipó, le dió vida propia y lo sublimó, ya desde las Catacumbas; y los nombres de Rafael, de Zurbarán, de Murillo y de cien otros genios, recordarán siempre la altura á que 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 *cua-dro* los reconoce en el arte cristiano, dentro sólo de la Iglesia Católica.

Por lo mismo, aunque la división en periodos 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 en todo género de pinturas.

No se nos objete 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 Emilianiano), pues, como se infiere del contexto y explican los Comentaradores 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 persecución religiosa. En las Catacumbas y en los sitios en donde no había semejante riesgo, las pinturas campeaban, como es notorio, desde el primer siglo de la Iglesia.

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.

**232. 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, inscripciones, 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, quienes los usaron en pavimentos con formas geométricas.

En la India se decoraban con pintura los ídolos, y se cubrían los muros de los edificios notables con frescos, representando variadas escenas.

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.

**233. Egipcia.**—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 que siguieron se reducen al temple, fresco y encausto. Las pinturas más antiguas eran monócromas; pero muy luego se emplearon varios y vivos colores en cada escena. No conocieron los egipcios las leyes de la perspectiva ni del claro-oscuro; pero cábeles la gloria de haber sido los primeros en establecer el arte con ciertas leyes ó reglas, que indican extraordinario progreso entre los pueblos antiguos (fig. 266). 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 aun 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.

Los asuntos representados en las pinturas son referentes á la astronomía, á la mitología y tradiciones, á la vida del Faraón á quien se dedicaba ó que levantaba el edificio, y á la persona difunta cuando se trata de ataúdes: éstos se decoraban primorosamente con jeroglíficos, emblemas y collares; llevaban representada en un extremo la cara del difunto, y se ajustaban perfectamente á la momia que dentro de ellas se contenía. Se pueden estudiar todos los referidos usos egipcios en los grandes Museos de Europa, y sobre todo en el Museo de Gizeh (antes de Bulak) de Egipto, en donde se guardan infinidad de estos objetos (1).

**234. Americana.**—La pintura americana antigua, en las regiones ya dichas en otro lugar (núms. 99 y 222), se presenta decorativa de esculturas, muros y vasijas de barro, y también de manuscritos ó códices de papel ágave: se representan en ellas historias de aquellos pueblos y escenas mitológicas; los colores son vivos y chillones, con frecuencia; la traza de las figuras pictóricas corre parejas con lo dicho de las escultó-

(1) El objeto principal del arte egipcio es la tumba: la mayor parte de sus edificios y la inmensa mayoría de sus pinturas se refieren á los muertos ó representan escenas de ultratumba, según sus ideas mitológicas: de aquí el afán y empeño constante de los egipcios en la decoración de las momias y de las cámaras sepulcrales. *Momia* es todo cadáver preservado de la putrefacción por medios naturales ó artificiales. La momificación entre los egipcios se obtenía tratándolos cadáveres por el asfalto fundido ó por el natrón (carbonato de sosa), y vendándolo con cintas empapadas en bálsamos: cubriase luego la momia con cartones pintados con primor, representando en la cabeza la cara del difunto, poníasele el tocado peculiar de Egipto ó *claf* (figs. 130, 256): todo esto se encerraba en el ataúd referido. En los Museos se guardan también muchas momias de animales *sagrados*, que se depositaban con las del hombre en la tumba, junto con otras figurillas ó amuletos.



ricas. Es célebre el código de Tlascala, conservado en el archivo de esta ciudad y contemporáneo del descubrimiento de



Fig. 266.—Pintura egipcia en una tumba: representa un mercado egipcio, según el arqueólogo Maspero.



Fig. 267.—Ánfora griega con pinturas.

Méjico: en él se representan sucesos de la conquista con arte infantil de estilo y mano indígena.

**235. Griega.**—Toda la fama que tiene la pintura griega se debe á los historiadores, pues no se conserva de ella ni un solo cuadro, ni se conoce una pintura siquiera del famoso Apeles: las obras pictóricas de los griegos, que han llegado á nuestros días, consisten tan sólo en decoraciones de vasos y ánforas (fig. 267) y en placas de arcilla pintadas. Consta que los griegos pintaban las estatuas 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.

Divídese la pintura griega en tres periodos 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 vi,

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 (1); pronto siguió la *decadencia* con la voluptuosidad y pequeñez de los asuntos.

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. 105), y además en las decoraciones de las vasijas allí descubiertas (2) y que se guardan en los Museos. Es notable el estilo de caricatura que intencionadamente revelan varias de dichas obras.

**235. Romana.**—El origen de ella es como el de la 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 Pompeya, Herculano y Roma; de éstos se infiere que los romanos conocían la perspectiva lineal, pero no la aérea. Las pinturas decorativas en las llamadas *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,

---

(1) Dicese que Alejandro Magno sólo consintió en ser retratado por Lisipo y Apeles, éste en pintura y aquél en escultura, sea para honrar á los mejores artistas de su época, sea para honra de su propia figura, que es lo más probable.

(2) Muchas de estas vasijas no son etruscas, sino griegas de origen y estilo, pues consta que las importaban de Grécia los etruscos; las de éstos no eran tan primorosas.



como los que figuran en los Museos de Tarragona, Barcelona, Gerona, Córdoba, Lugo, etc.

El carácter de la pintura romana consiste en la delicadeza, ligereza y fantasía del dibujo ornamental, viveza y sencillez ó poca variedad en el colorido, realismo y voluptuosidad en las figuras: esto último se nota con mucha frecuencia asimismo en las decoraciones de la cerámica griega, por donde parece que el ideal de los artistas griegos y romanos era la representación gráfica y exacta del cuerpo humano.

**236. Romano-cristiana.**—Como toda la Pintura cristiana de los tres primeros siglos se ha de referir á las Catacumbas, situadas en 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, el cual fué continuando también fuera de las Catacumbas 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 todo influjo 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, y abraza los cinco primeros siglos de la Era cristiana: es más correcto y de más variados colores en los siglos I y II, y decae paulatinamente, como las demás artes de la época, hasta llegar al siglo sexto.

Dista 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 tener significación cristiana; pues casi no hay otro símbolo que el de *Orfeo amansando las fieras* que reconozca semejante origen, y aun él en armonía con la Escritura santa (Isa., xi, 6); en cambio, abundan extraordinariamente las figuras bíblicas y los pasajes del Evangelio, como se verá en el capítulo siguiente.

En los adjuntos grabados (figs. 268 y 269), que representan 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 usos extranjeros, que llamaban bárbaros; expresión tranquila, plácida y que revela cierta candidez, porque tal era el carácter moral de los primitivos



Fig. 268. — El Buen Pastor; siglo II: Catacumbas de Priscila.

fieles; naturalidad y sencillez en los trajes y actitudes, por lo mismo que la tenían ellos en sus corazones. 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 polícroma. Se hallan muchas decoraciones de follajes y figurillas de genios y de animales, cuyo objeto es adornar el asunto principal del cuadro.

**237. Período bizantino y románico.**—Como ya queda 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 allí fijado el carácter especial del estilo que llamamos *bizantino*; del cual dijimos lo bastante en Escultura (núm. 226); y fué tal su influencia en Occidente, que hasta el siglo XII lo invadió todo en las artes latinas, adquiriendo éstas mayores refuerzos bizantinos á medida que nuevos artistas orientales venían huyendo de los iconoclastas. En Pintura fué



Fig. 269.—La Adoración de los Magos: fresco de las Catacumbas de S. Calixto.

más visible dicho influjo, pues con harta frecuencia se copiaban en Occidente formas bizantinas por autores griegos ó 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 una y otra parte, aunque todos en conjunto ofrezcan variaciones de importancia, según la mano que los producía.

Á 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, siguien-

do 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 resulliar como trasladadas al papel, al muro y á la tabla, las referidas incorrecciones de ellos. No obstante, se admiran los cuadros bizantinos por la riqueza de oro y 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



Fig. 270.—Mosaico de la Basílica de S. Vital en Ravena, s. VI (1).

de representar (fig. 272): tales son los caracteres del estilo bizantino en pintura.

(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 aquella; á las cuales debe añadirse por su gran importancia S. Marcos de Venecia.

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. 271.—Fresco en S. Lorenzo extramuros, Roma: imitación bizantina, siglo xi (2).

en los mosaicos (fig. 270) y en los cuadritos pintados en Constantinopla y esparcidos por Occidente.

Estilo occidental de *imitación bizantina*, derivado del

(2) Representa á Jesucristo sentado en su trono y bendiciendo á la griega; á sus lados están los diáconos, que parecen ser S. Lorenzo y S. Esteban, presentándole dos Obispos.

anterior y usado en los frescos de algunas basílicas de Italia (figs. 271 y 272).

Estilo *italo-bizantino*, que es el romano-cristiano con influencias griegas, ó sea, bizantinas (fig. 273).



Fig. 272.—Pintura de la cripta de S. Urbano en la Caffarella (Roma), s. VII(1).

Estilo *románico*, resultado de la fusión completa de los estilos romano y bizantino (fig. 274) con el cual se hicieron infinidad de iluminaciones de códices en Europa y se pintaron varios frescos y tablas en diferentes países, mayormente fuera de Italia (fig. 344).

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 que se guardan en iglesias y en museos, como la de S. Martín (siglo x) en el Museo Episcopal Vicense. Especialmente son de notar las viñetas, 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 también algunos frescos de *imitación bizantina*, aunque muy escasos.

**238. Período ojival.**—Aunque algunos tratadistas hacen partir del siglo XII el tercer período de la pintura cristiana, no hay motivo para que deban fijarse sus comienzos antes del XIII, pues aun en los primeros años de éste se hallaba muy sujeto el arte á las formas bizanti-

(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 Zeou* (*Máter Dei*), y al lado de los otros santos se leen verticalmente los nombres de los mismos S. VRBANSVS y S. JOH(anne)S.



nas. Cabalmente este nuevo periodo se caracteriza por la independencia que logra la Pintura de la rigidez y



Fig. 273.—Fresco de S. Lorenzo extramuros: imitación bizantina, siglo XI.



Fig. 274.—Miniatura del manuscrito, núm. 4763, de la Biblioteca Vaticana, siglo XI a XII (1).

maneras bizantinas, por la variedad en la expresión y el misticismo que respiran los semblantes y actitudes de las figuras humanas, por la finura y naturalidad en el plegado múltiple de la vestimenta y por el constante progreso hacia la corrección en las formas de todos los objetos que entran en la composición del cuadro.

Durante el siglo XIII todavía se notan resabios del estilo bizantino en las pinturas; se fija la atención en la figura humana, y más aún en la idea que se trata de ex-

(1) Representa los místicos desposorios de Sta. Catalina y de Sta. Margarita mártires, que en el original se hallan a los lados, y a las cuales ofrece la Sma. Virgen el simbólico anillo de oro.

presar, y se descuida bastantelo secundario; poco mejor va transcurriendo el siglo xiv fuera de Italia; pero al final de él, y durante el xv, entra la Pintura en un período 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 (figura 276).

Continúan en este período las pinturas murales, las tablas y las miniaturas; se perfecciona el mosaico, y se introducen los cuadros de lienzo; séguense 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 monócromo 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; y como en éste se han practicado de antemano ciertos dibujos y trazos con punzón, aparece el campo dorado como si fuese una plancha de oro, en la cual se hubieran hecho surcos y relieves: éstos aparentan 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 rótulos, pero siempre debajo ó en la corona ó en las orillas, 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 rama-  
jes dorados, propios del mismo siglo, se denominan también *diaprados*.

Aunque el uso de *los lienzos* como base de los cuadros es muy antiguo, no se introdujo propiamente 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* comenzó á ensayarse con éxito por los hermanos Huberto y Juan Eyck, pintores belgas, á principios del siglo xv, quienes hallaron el medio de darle secante: fué un gran progreso en el arte. De ellos aprendieron los italianos á mediados del citado siglo, y pronto se extendió su uso á las otras naciones, prevaleciendo en adelante sobre todos los demás procedimientos.

Las *miniaturas* ó iluminaciones de códices van en auge durante la época ojival, ganando mucho 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, sobre todo, se empleó con mucho lujo la miniatura, usóse con profusión la orla muy caprichosa, y ocupábanse en esta labor, no ya sólo monjes, como hasta entonces, sino seglares, Principes y Reyes, hasta que la difusión de la imprenta y de los grabados en madera, inventados en el mismo siglo, acabó con el arte hacia mediados del siglo xvi.

Las *vidrieras de colores* constituyen uno de los artículos predilectos de la pintura en esta época ojival, pues aunque ya desde la fundación de las antiguas Basílicas estuvo en uso la vidriera pintada, no contenían los vidrios figuras ó imágenes en modo alguno hasta mediados del siglo xii: generalizáronse en el xiii, tomando la

forma de mosaico en el fondo con muchos compartimientos en toda la ventana, y representando cada uno de éstos algún asunto histórico; en el siglo xiv se hicieron mayores dichos compartimientos y sus piezas de vidrio, lo mismo que las figuras; éstas aparecen más correctas, pero el conjunto decae del brillo, riqueza y buena combinación del siglo xiii; en el siglo xv las imágenes son mayores todavía y están como encerradas en templetes góticos, erizados de torrecillas, todo de hermosos colores; así continúan durante el siglo xvi, hasta que el Renacimiento, invadiéndolo todo, cambia tan hermosa decoración, sustituyéndola con mosaicos geométricos de piezas de vidrio con variados colores. Son muy pocas las vidrieras historiadas en los siglos xvii y xviii; en el xix se imitan las obras de los siglos anteriores con variado gusto.

Hasta fines del siglo xiv parece que no se introdujeron en nuestra Península vidrieras historiadas: se conservan todavía hermosos ejemplares del siglo xv en las Catedrales de León, Toledo, Burgos y Ávila; del siglo xvi son notables las de Sevilla y Oviedo; no 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.

**239 Escuelas de este período.**—La costumbre de agremiarse los artistas, que empezó en el siglo xii, pudo contribuir en gran parte á la formación de *escuelas de pintura* (núm. 23), las cuales, sin embargo, no tuvieron grande importancia hasta el siglo xv, brillando sobremanera en el xvi. 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*, fuera de otros muchos pintores en España y en otras naciones que no formaban escuela.



En la *florentina* ó de Florencia (Italia), descuellan Cimabue (siglos XIII y XIV), que aún conserva muchos resabios del bizantinismo, Giotto (discípulo del anterior), que sacudió la rutina bizantina y trató de dar naturalidad á los cuadros, Juan de Fiésolo



ó *Fra Angélico* (siglos XIV y XV), fraile dominico de muy devoto y místico pincel (fig. 275), *Fra Filippo Lippi* (siglo XV), místico también, y otros, como *Orcagna*, imitadores y auxiliares de Giotto en las celebradas pinturas del Campo 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 este siglo floreció *Masaccio* (Tomás Guidi), que fué en su época el más independiente de todo convencionalismo 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 este 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 *Huberto* y *Juan Van Eyck*, 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. Á ellos siguieron *Wan-der-Weyden* y *Memling*, continuadores de su obra. Se distingue la escuela por su realismo (no en mal sentido), sus figuras largas y serias,

Fig. 275.—Episodio de S. Cosme y San Damián: *Fra Angélico* (Florencia).

por lo común, y los fondos de motivos arquitectónicos en sus cuadros.

En España fueron notables muchos pintores según el estilo 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 in-



Fig. 276.—Tabla de los Concelleres ante la Virgen, por Dalmau (Archivo Municipal de Barcelona).

fluencia 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* (fig. 276), obra que el afamado pintor Dalmau ejecutó por encargo del Municipio de Barcelona para retablo de la Capilla de las Casas Consistoriales (1).

**240. Período del Renacimiento.**—No hay para qué fijar los caracteres del estilo general del Renacimiento en la Pintura, después de lo que llevamos dicho en las otras artes; y todo nuestro resumido estudio del período de que tratamos ha de consistir en 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, hasta el siglo xix, dando alguna noticia de su especial carácter. Conviene recordar en general, que por más belleza de formas con qué se manifieste la pintura del Renacimiento, por más brillo 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. 277), que representa



Fig. 277.—Madona de S. Sixto: Rafael (Museo de Dresde).

una de las más celebradas Virgenes de Rafael, comparándolo con otros de épocas anteriores: el naturalismo exagerado, la falta de unción religiosa y hasta la distracción ó desvío de la piedad saltan á la vista. Sin embargo, no todas las obras de tan famosos artistas merecen semejante censura, pues hay muy honrosas excepciones. Y entre ellas lo son la mayor parte de

(1) Es notable en este cuadro el fondo con motivos arquitectó-

las realizadas por los grandes artistas españoles del Renacimiento, los cuales no se 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.

**241 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 tres la *romana*, la *toscana* y la *veneciana*; otros hallan por lo menos quince.

Lo más comun es admitir las referidas, añadiendo la *lombarda* y la *bolonesa*, de 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 Verocchio, Signorelli, Botticelli (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 Ángel, 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 Dolce; éste sobre todo, por la expresión de sus cuadros.

Se caracteriza la escuela florentina por la grandeza

---

nicos, que el pintor Dalmau quiso darle, rompiendo la costumbre seguida en Cataluña de emplear entonces fondos diáprados. Lleva la fecha de 1445.

(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.



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 Vannucci) y, sobre todos, Rafael Sanzio de Urbino (ya en el siglo xvi), que es sobresaliente en dibujo y artista excepcional; siguiéronle *Caravaggio* (Miguel Ángel Amérighi) y *Julio Romano* (Julio Pippi), y tras ellos la decadencia en el siglo xvii, aunque todavía fueron notables Sassoferrato 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 «Pasma» (1) de Rafael; de éste se celebran mucho también 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), Mantegna y

(1) Este famosísimo cuadro llámase «El Pasma de Sicilia» porque perteneció al Convento de Sta. M.<sup>a</sup> del *Spasimo* en Santo Spirito de Sicilia; el Convento lo regaló á nuestro Felipe iv en 1671, y el Rey ordenó que se dieran al Convento 1000 ducados anuales de renta perpetua 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 la 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: «He aquí la *perla* de mis cuadros». Ambos figuran entre otros de Rafael en el Museo Nacional de Pinturas.

Giorgione (Jorge Bartelli) que alcanzan todos al siglo xvi, del cual son también el *Tiziano* (Ticio Vicelli), el *Tintoretto* (Joaquín Robenti), Pablo *Veronés* (Pablo Caliari), Bassano y Dominico Theotocopuli, llamado *el Greco*; 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 obras principales el «Retrato de Carlos V», la «Asunción» y el «Santo Entierro» de Tiziano y el «Martirio de Sta Justina» de Pablo 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 á la apariencia que tienen las cosas á la vista.

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 otro cuadro de la Virgen, que están en el Museo de Pinturas de Madrid.

La escuela *bolonesa* (de Bolonia) fué sucesora de la anterior y se distinguió en los siglos xvi y xvii por los tres Carraccios (Luis, Agustín y Anibal), 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 en el siglo xvii. El fundador de esta escuela fué



Francia (siglo xvi), muy elogiado por sus Vírgenes, aun por el mismo Rafael. Se celebra mucho en Roma la «Comunión de S. Jerónimo» por el Dominichino.

También se admiten las escuelas *genovesa, napolitana, umbriana*, etc., ésta última se reduce á la romana; las otras son menos importantes.

**242. Escuelas españolas.**—Siguen á las italianas en celebridad, aunque no en tiempo, las escuelas españolas, cuyo esplendor y apogeo corresponden á los últimos del siglo xvi y durante 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 ejercerlo: entre los primeros figuran el pintor de los Reyes Católicos, Antonio del Rincón, y Alonso Berruguete (hijo de D. Pedro) con Gaspar Becerra y otros varios; y 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.

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 Cata-

luña más adicta á los procedimientos góticos. Lo más comun en el estudio de la pintura española es admitir las escuelas *castellana, andaluza y valenciana*.

La *castellana*, una vez entrada de lleno en el Renacimiento del siglo xvi, distínguese por su dibujo correcto, su brillante colorido, su realismo de buena ley con su idealismo en la expresión.

Á ella pertenecen Luis de Morales, llamado *el divino* por el misticismo y la expresión de dolor que acertó á imprimir en sus imágenes, Alonso Sánchez Coello, insigne retratista, como sus discípulos Juan Pantoja de la Cruz y Felipe Liaño; Juan Fernandez Navarrete ó el *Tiziano español*, autor de gran parte de las pinturas del Escorial con Miguel Barroso; todos del siglo xvi, los cuales, en general, son amigos de 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, cuyo pincel se ejercitó en cuadros de costumbres y en retratos, además de trazar algunos de caracter religioso, como su celebrado «Cristo expirando»; son del mismo siglo Collantes, 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 Nuñez, Juan Sánchez de Castro 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 principe del arte andaluz, el famoso Bartolomé Esteban de Murillo, precedido de Alonso Zurbarán y Alonso Cano, 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. Las pinturas de Murillo demuestran la armonía del realismo é idealismo, perfectamente unidos por 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 de su ingenio, lo brillante y hermoso de su fantasía y lo profundo de su piedad religiosa. La falta de unidad de estilo que se nota en sus diferentes obras sirvió de base á los críticos para distinguir en él tres maneras, *fría, cálida y vaporosa*, correspondientes á tres épocas de su vida; pero no todos admiten semejantes calificativos.

La escuela *valenciana* se manifiesta con bastantes diferencias de estilo, según los maestros que forman la agrupación, sobresaliendo en la fuerza del colorido y 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 pertenecen ya al siglo xvii con sus discípulos, y José Ribera (el *Spagnoletto* de los italianos), más realista que los anteriores.

En Aragón sobresalen Tomás Pelegret en el siglo xvi, imitador de Miguel Ángel; 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 ejecución y extraordinario mérito y con sus célebres cuadros de costumbres, aunque demasiado naturalistas.

De Cataluña se conocen muchos pintores del Renacimiento, en el cual no entraron completamente hasta el siglo xvii, y aun conservando la costumbre de pintar sobre tabla: sobresalen durante dicho siglo el cartujo

Fray Juncosa y el vicense Francisco Basil; en el XVIII, que es el siglo de oro para la pintura catalana del Renacimiento, descuella, entre otros, Antonio Vidalomat, pintor de escenas de la vida de S. Francisco y de multitud de cuadros religiosos, que fué el mejor pintor de su época en España.

En Galicia se distinguen como pintores de la época García Bouzas, Requejo y Bernabé Peña.

**243 Escuelas flamencas, alemana y francesa.**—Hay que apuntar algo de las escuelas flamencas, alemana y francesa del Renacimiento, y de otras modernas, ya que tienen nombradía entre los actuales aficionados ó admiradores de las Bellas Artes.

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 su discípulo Wan Dick, menos exagerado y excelente retratista.

La escuela *holandesa* empezó con Lucas de Leyden, muy realista, y continuó y concluyó en el siglo XVII con Rembrandt, que 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 principios del siglo XVII, notable en dibujo, vigoroso realista y distinguido en grabados y miniaturas.

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 y Le Brun, y en el XVIII Jovenet y Vateau. Se distingue Poussin por la exactitud y propiedad de sus figuras; los últimos son ya amanerados.

**244 Escuelas contemporáneas.**—En la época actual, desde los comienzos del siglo XIX, se cultivan todos los



géneros de pintura, marchando generalmente 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 David; *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 pintor Delaroche; pintores de *cuadros de género*, que son obras pequeñas, bien dibujadas y coloridas, sobre asuntos de costumbres, como Meissonier en Francia y Fortuny en España; *impresionistas*, que con la iluminación y movimiento de las figuras, simulado en sus cuadros de escenas varias, tratan de impresionar vivamente, como Granet, Monet y 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), Vera (excelente pintor místico), Ribera, Villegas, Rusiñol, Pradilla, Serra, Benlliure y otros muchos, mayormente en Cataluña, en donde se cultivan todos los géneros enumerados.

## CAPITULO III

### SIMBOLOGÍA CRISTIANA.

**245 Razón de este capítulo.**—Para dar un mentis á los protestantes y 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 sus inscripciones en sus imágenes y en sus símbolos: 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 2.<sup>a</sup> Parte.

Hay esencial diferencia entre *símbolo* é *imagen*, como se hizo notar arriba (n.º 3). La imagen representa inmediata y directamente á una cosa ó persona, siendo, como es, un reflejo de su figura; el símbolo es representación inmediata de un objeto, por medio del cual venimos 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 conveniencia de distinguir en capítulo aparte la *Iconología* de la *Simbología*, que respectivamente versan acerca de imágenes y 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.

**246 El simbolismo cristiano.**—Si natural es al hombre expresar con símbolos ó emblemas las ideas abstrac-



tas y las cosas suprasensibles, y por esto lo vemos así practicado en todos tiempos y 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. Esto, y la necesidad en que se veían los cristianos perseguidos 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.

Prescindiendo ahora de las pinturas decorativas, usadas ya desde el principio en las Catacumbas (núm. 236), 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, historias alegóricas y representaciones de parábolas*. Las primeras se toman de la naturaleza ó de objetos de arte; las segundas son historias del Antiguo Testamento, figurativas del Nuevo; las terceras contienen alegorías tomadas de las parábolas del Evangelio. Enumeraremos las principales de la época de las Catacumbas, añadiendo algunas de las modificaciones adoptadas en posteriores siglos.

**247. 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. Vamos á examinar las más comunes é interesantes.

*El pez*, que es el más importante de los símbolos antiguos, puede considerarse como una cifra ó jeroglífico del Salvador: su fundamento se halla en el nombre

griego de 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 que significa *pez* (fig. 278) y que tan repetidas se hallan en objetos cris-



Fig. 278. Nombre simbólico de J. C.



Fig. 279.  
Áncora y pez.



Fig. 280. Simbolos eucarísticos.

tianos de los tres primeros siglos; se leen de este modo: *Jesous Xristos Theou Vios Soter* (que significan *Jesus Christus Dei Filius Salvator*), como así lo indicó S. Agustín. En la fig. 279 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. 278 está asimismo tomada de otra gema. Los *pececillos*, que se ven grabados en algunas lápidas sepulcrales, son simbolo de los fieles, según el Evangelio (Mat., IV, 19); y cuando se dibujan con un pan en la boca, como se observa en una lápida de Módena, es evidente la alusión á los fieles, alimentándose 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 sepul-



eros y anillos de los primeros 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. 280), tiene evidente significación sacramental, como lo advierten los Stos. PP. Las palabras de S. Jerónimo (Ep. ad Rustic. n. xx) «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. 279) es también frequentísima como símbolo, cuya interpretación no es dudosa, recordando la bella expresión del Apóstol: «Confugimus ad... propositam spem: quam sicut anchoram habemus animae...» (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 (fig. 279) 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 son evidentes.

La *paloma*, que tan repetida se ve entre las inscripciones de los sepulcros y que á veces acompaña 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 baso, emblema de la Eucaristia y de las fuentes del Salvador, á lo cual se alude con la frase de algunas inscripciones: *Bibe Deo*.

El *ramo de palma* es símbolo de fiesta (Levit., xxiii, 40; Joan, xii, 13) y de triunfo (Apoc., vii, 9); grabado



Fig. 281.

Signos de mártir (1).

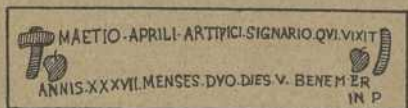


Fig. 282. Lápida funeraria con símbolos.

en los sepulcros es indicio del martirio (fig. 281), por lo menos cuando va acompañado con otras señales, como botellitas de sangre, según se ve frecuentemente en las

(1) Publicó esta figura el sabio D<sup>e</sup> 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*; servían para depositar las lágrimas de los que lloraban ante el sarcófago. No es raro encontrar en los mismos algunos frascos de perfumes ó *ungüentarios*, y platitos ó vasos de poco fondo para libaciones ó para depositar en ellos el vino y la leche que llevaban sus deudos al sepulcro: se los conoce en los Museos con el nombre de *libatorios*.



Catacumbas. Igual significación tiene la *corona de laurel* ó *láurea*, que es de ver en los mismos lugares.

El *cordero* es un simbolo 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 alta. (desde el siglo V ó VI), y entonces ya se ve que 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. 155), aluden á textos muy expresivos de las sagradas Letras (Psal. XLI; I. Cor., IX, 24) y se refieren al siervo de Jesucristo.

El *orante*, que es una figura humana con los brazos extendidos, se ve muy frecuentemente 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.

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 *simbolos 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 *simbolos de profesión*, como el *martillo* en el sepulcro de un artesano (fig. 282), y los *instrumentos del martirio*, como el fuego en el de Sta. Filomena (pág. 141); pero ya se ve 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

(fig. 282), que envuelven la idea de la perpetuidad y del amor hacia el difunto.

Podríamos llamar *símbolos literarios* al monograma de Cristo y 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. 283) se compone de la *X* y *P* griegas, que son las primeras letras del nombre *XPISTOS* (*Christos*); y



Fig. 283.

Monograma de Cristo.



Figs. 284 y 285.

Monogramas de Cristo con *alpha* y *omega* (1).

á la vez que representan el nombre, recuerdan la figura de la Cruz. Muy pronto se cambió la forma de la *X* en verdadera cruz, siendo ésta 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 la letras primera y última del alfabeto griego (fig. 284), aludiendo evidentemente á la 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

(1) La figura 283 representa una lápida funeraria hallada en Sivaux (Viena de Francia); la 284 es un relieve de una de las antiguas casas cristianas de Siria (ambas publicadas por Martigny); la 285 es uno de tantos modelos de monogramas que reunió De Rossi en su obra *De Inscript. christ. Rom.* (Véanse otros en la figura 155 y en inscripciones y monedas de la 3.<sup>a</sup> Parte).



pinturas y monedas bizantinas, como  $\overline{XC}$ ,  $\overline{XY}$ ,  $\overline{IC}$ , y el latino *IHS* que ha prevalecido en nuestros días desde San Bernardino de Sena.

**248. Historias alegóricas.**—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 en figura de los misterios de Jesucristo, puestos á la consideración de los fieles. Tal es el objeto significado de 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. 261), Moysés, 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 representen los misterios de Jesucristo y de su Iglesia.

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. Así, por ejemplo, se halla figurado en el Cementerio de Domitila el profeta Daniel con 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 Moysés golpeando á la roca para que dé agua, se representa no pocas veces con la particularidad notable de llevar Moysés el título de *Petrus* en la inscripción que le acompaña: señal manifiesta de que se trata aquí de una figura. San Pedro era para los primitivos fieles *el Moysés* del nuevo Israel, según indica nuestro

poeta Prudencio; la piedra era Cristo (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 J. C., de Moysés ó de Pedro. Y así como éstas, podrían aducirse muchas otras figuras. A ellas hay que agregar algunos pasajes del Evangelio, como la resurrección de Lázaro, la curación del paralítico, la pesca milagrosa, las bodas de Caná, etc., por su significado alegórico semejante á los anteriores.

**249. Representación de las parábolas.**—Esta clase de figuras participa del carácter de los dos precedentes grupos. En vez de un símbolo cualquiera, representábase toda una escena, la cual está inspirada en las parábolas de Jesucristo, cuyo significado es el mismo que se hace patente en los sagrados Evangelios y nos descifran los Expositores.

Las más frecuentes representaciones de parábolas son la del Buen Pastor (figs. 268 y 286) que es comuni-



Fig. 286.—El Buen Pastor: Catacum. de S. Lorenzo.



Fig. 287.—Convite eucarístico. Catacum. de S. Calixto.

ma en todas las Catacumbas, las de la viña, la de las vírgenes fatuas y prudentes, la del convite ó cena (figura 287), en el cual siempre se ven 3, 5 ó 7 comensales.

Y no hablamos de otros pasajes históricos del Evan-



gelio, 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.

**250. 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 mas 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 primeros siglos; por más que, según testimonios de historiadores fidedignos, se grabara en objetos manuales. En monumentos públicos, habida consideración á lo dicho arriba (núm. 246) y á la repugnancia que inspiraba el suplicio de la cruz, todavía en uso para los criminales, no aparecen sino emblemas ó indicios de la Cruz, como son el áncora (fig. 279) el tridente, la figura orante, la X del monograma de Cristo y la *Thau* griega ó *T*, que se observa en algunas inscripciones. Á fines del siglo iv empieza en la forma propia de cruz latina, ó griega, según los arqueólogos, dibujándose en las monedas, aunque 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 antes de fines de siglo estaba en uso.

(1) Así en su libro *contra Symmachum*:--- *effigies Crucis, aut gemmata refulget-Aut longis solido ex auro praefertur in hastis.*

Reuniendo aquí las principales formas de cruz adoptadas en diferentes siglos y países, hallamos las siguientes: cruz *latina* (fig. 288, 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 *Thau* (D),



Fig. 288. — Formas varias de cruces.

*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 gravaron los indios y persas en sus monumentos, y es cierto que la usaron los cántabros y romanos (n. 297); la cruz egipcia se obser-



va muy común en los jeroglíficos de Egipto, 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 periodo ojival ó gótico; las formas patada y de Malta son de muy antiguo origen (fig. 270); las de Calatrava y Santiago datan de la fundación de las órdenes militares (pág. 179).

Las formas de los *crucifijos* pertenecen con más propiedad á la *Iconología*, objeto del capítulo siguiente, y las de *cruces procesionales* y *de altar* son objeto del *Mobiliario*, en donde hemos de verlas.

**251. 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, las afecciones humanas, jamás como en la Edad Media se vieron tan impresas en la materia inerte por medio de los relieves y pinturas.

Ya dijimos en otro lugar (núm. 138, 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, 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

la en actitud arrogante ó por un pavo; la avaricia, por un mono; la lujuria, por un hombre con cabeza de puero ó por un sátiro (monstruo parecido á un macho cabrío con rostro medio humano); la ira, por águilas en lucha ó por una fiera sanguinaria; la gula, por un cerdo, un lobo ú otro animal voraz; la envidia, por un perro en actitud desconfiada; la pereza, por una 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 irlos enumerando.



La Sta. Faz del Señor, dicha del rey Abgaro (en Génova).



## CAPITULO IV

### ICONOLOGÍA.

**252. 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. 245), se comprende fácilmente qué puntos haya de abrazar nuestro breve estudio: reducen á las formas con que se ha representado á Dios, á Jesucristo, á la Sma. Virgen y á los Santos. Al mismo tiempo que hagamos tan religioso estudio, podrá inferirse la antigüedad del culto negado por los protestantes y el desarrollo que ha tenido en el transcurso de los siglos.

**253 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 derredor de la cabeza en las imágenes (fig. 271); 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 imagen. *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 271-273), y el *nimbo triangular* lo es de la Persona del Padre.

El *nimbo* trae su origen del Egipto, y se usó por los griegos y los romanos, los cuales, no sólo adornaban con él las estatuas de sus dioses, sino aun á veces las de los Emperadores. Los cristianos no lo usaron durante los tres primeros siglos; desde el siglo iv hasta el x era señal indiferente, y sirvió también para distinguir á los Emperadores (fig. 270) 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*.

Otros muchos atributos hay 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 *filacterias*; por ellas se reconoce de ordinario el fin ú objeto que se propuso el artista al trazar el cuadro.

**254 La Santísima Trinidad.**—Hablando en rigor, la personificación ó representación iconográfica de la Trinidad augustísima, es del todo imposible, y hay que apelar al simbolismo para sensibilizar el misterio. Por esto, ya desde muy antiguo, se representó á la Sma. Trinidad por el simbolo 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 remonten 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.

**255. Jesucristo.**—Las primeras representaciones de Jesucristo en las Catacumbas son ideales ó simbólicas, v. gr., la del Pastor, siempre joven é imberbe; el tipo varonil, con barbas y cabellera, empieza en el siglo IV (fig. 289), si bien algunos arqueólogos suponen del si-



Fig. 289 y 290.  
Tipos del Salvador hallados en las Catacumbas.

glo 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, ó por lo menos muy dudosos, los retratos atribuidos á S. Lucas (página 88) ó al mismo Jesucristo, suponiendo que envió uno al rey Abgaro de Edessa (pág. 331), etc. San Ireneo y San Agustín afirman que no existía un retrato ó un tipo auténtico del Salvador.

Cuando se le representa 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. 271); pero en aquélla se extienden el pulgar, índice y medio, quedando los demás doblados (fig. 274); una y otra forma tienen su simbolismo.



Fig. 291. La conversión del agua en vino, representada en una vasija de plata, s. iv (Tomada de Blanchini).



Fig. 292. La Cruz Vaticana del siglo vi.

Entre los diferentes pasos ó misterios de la vida de Jesucristo, son frecuentes en los primeros siglos las representa-



ciones del Nacimiento, de la Adoración de los Magos (fig. 269); el milagro de la conversión del agua en vino (fig. 291), 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 antigüedad 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 derredor 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 cuestras, 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 Jerusalem son asuntos que alguna vez se hallan figurados en las Catacumbas en forma muy sencilla.

**256. El Crucifijo.**—Más tarde que la representación de la Cruz de Jesucristo (n.º 250), se adoptó la de su crucifixión; tanto, que en el siglo iv aun era rara la figura del Crucifijo. La primera conocida es un blasfemo *esgrafito* (del italiano *graffito*) (1) que se trazó en la pared del antiguo palacio de los Césares en Roma, y se ha descubierto en sus ruinas: contiene una de las más

(1) Se conserva en el Museo Kircheriano de Roma.

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: *Alexamenos adora á su Dios*. El crucificado viste *perizoma*, y el dibujo en cuestión se atribuye, por lo menos, 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, las cuales debieron guardar á lo menos privadamente.

La más antigua representación cristiana de la Crucifixión se halla en uno de los relieves que adornan la puerta de la Basílica de Santa Sabina en Roma, que data del siglo V: en él se ve la figura del Salvador en medio de los ladrones y en actitud de orante y sin clavos: la cruz misma está simbolizada, más bien que en su forma real. La misma 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 conocida de cruz con crucifijo, menos simbólica que las anteriores, data del siglo VI y se conserva en el Vaticano. Consiste (figura 292) en una preciosa cruz muy adornada, en cuyo centro se ve el Cordero con nimbo, llevando una crucecita sobre las espaldas; en lo alto y bajo de aquélla hay sendos medallones con el busto del Señor, también nimbadado (1). Muy luego, y en el mismo siglo, se representó á Jesucristo crucificado en su forma natural, vestido unas veces con la túnica llamada *colobium*, sin mangas, ó con una simple faja, algunas pocas. Desde el siglo IX se generaliza esta práctica del sencillo *perizonium* (ó faja al

(1) Parece que seria 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*.



derredor), el cual es más corto desde el siglo xiv; la figura del Señor aparece recta y como estirada, teniendo 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; siempre se halla sujeto con cuatro clavos cuando está en la cruz; 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 de él no era constante la forma ni aun el uso del título; de ordinario se divisan en una cartela ó cinta las iniciales de *Jesus-Christus* en griego ó en latín, ó todo el nombre, ó el título *Jesus Nazarenus Rex Judaeorum*, por entero.

En España son raros los Crucifijos del siglo x, dudo-



Fig. 293. *Majestad*:  
Museo Vicense.



Fig. 294. La Virgen orante, con el Niño, en un arcossolio de las Catacumbas de Sta. Inés, siglo iv.

so los anteriores á dicha centuria, numerosos los de la segunda mitad del xi en adelante.

En Cataluña es frecuente durante los siglos xi y xii un tipo de Crucifijos llamados *Majestades*, copias de algún modelo bizantino, y que se distinguen por el vestido

ó *colobium* muy cumplido, con mangas y ceñidor. No es raro ver el mismo tipo en Francia, procedente de los talleres de Limoges (fig. 293) y se diferencia del de Cataluña en que los de Francia llevan corona. Esta clase de Crucifijos se halla menos común desde el siglo XIII y rarisima en los siguientes.

**257. Iconología mariana.—Culto mariano.**—El culto de la Sma. Virgen María data de los primeros días de la Iglesia. Prescindiendo de las respetables tradiciones que lo acreditan, 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 *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 dis-

(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, en donde no se halle de un modo ú otro dibujada, pintada, grabada 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).



tinción en que se la ve figurada, la cátedra ó trono en donde se la coloca (fig. 269), la posición ó actitud que guarda, á veces en medio de S. Pedro y San Pablo; el traje propio de personas elevadas que á veces usa, como es la dalmática de entonces con bandas de púrpura (*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, como ahora, 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 figura en los arcosolios (fig. 294), verdaderos altares de la época; que se le concede los honores de distinción dados á las imágenes de Jesucristo, y se la asocia al místico Pastor repetidas veces, y se la 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, 48).

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 con tiento 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 letreros. Así es de ver, sobre todo, en los dibujos que presentan algunos vasos de vidrio, explícitamente con el nombre íntegro: *MARIA* (1). 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 Sma. Virgen ocupando honorífico lugar, y sobre su cabeza estas palabras: *AITA MARIPIA* (*Sancta Maria*).

Á todo lo dicho hay que añadir, que tan espléndido culto á María es anterior al Concilio de Éfeso en que se definió como dogma de fe la Maternidad divina de la Sma. 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 aumentando siempre sin interrumpirse jamás, como lo prueban los millones de templos, imágenes, obras literarias y asociaciones que se le han dedicado, las festividades que se han instituido 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, fruto han sido de esta inspiración, toda celestial y divina.

(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.



**258. 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 (figuras 262, 269, 272, etc). Otras veces se presenta en actitud orante, en pie, sin velo, sin el Niño y con aspecto más juvenil: en estos casos representase el tipo de *Virgen*, así como en el anterior modelo se revela y manifiesta la *Virgen-Madre*.

Tipo antiguo y 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 crucecita ó una estrella en la parte del velo que cae sobre la frente, ó sobre el hombro: el Niño vuelve algo su cara hacia la Madre, apoyado en el brazo izquierdo. Las figuras de la adjunta lámina recuerdan seis de las principales imágenes de María atribuidas á S. Lucas en Roma (1), por este orden: en la línea superior, *Sta. María del*

(1) 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 fué S. Lucas Evangelista; pero en el día son muy pocos los autores críticos que se atreven á sostenerlo, habiendo en cambio muchos y muy respetables que niegan rotundamente semejante especie. Se supone que habría en el siglo V, y acaso también en el XI y el XIII, algún pintor, por nombre *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 cuentan 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 Pópolo*, como el que se halla en la iglesia de Tobed,

*Pópolo* (fig. 295), la de *Sta. María la Mayor* (fig. 296), *Sta. María in Transtevere* (fig. 297), cada una en su Basilica y plaza del mismo nombre (la de Sta. María la Mayor, en una capilla). En la línea inferior, *Sta. María Nuova* (fig. 298) en la iglesia de Sta. Francisca Romana, *Sta. María in Via Lata* (fig. 299) en la Basilica de este nombre en el *Corso*, *Sta. María Virgo Virginum et Mater Omnium* (fig. 300) 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.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> de las citadas. La 6.<sup>a</sup> es evidentemente una copia bizantina (v. fig. 273); las otras podrían ser muy bien del siglo XIII, y acaso las primeras antedichas pudieran también adjudicarse al mismo siglo ó al VI.

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) las de los Dolores, ó de María al pie de la Cruz (1) 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 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

cerca de Calatayud, y se dicen también antiquísimos ó pintados por S. Lucas; pero es el caso que la mayor parte son pinturas *al óleo*, y sabido es que hasta el siglo XV no se conoció este género de pintura. El referido de Tobed es un lienzo pintado al temple.

(1) 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 en alto hacia la cruz. En parecida forma se ve á S. Juan Ev. al otro lado del Crucifijo.





Figs.: 295, Ntra. Señora del Pópulo; 296, en la Mayor; 297, en Transtevera; 298, la Nuova; 299, en la Via Lata; 300, Virgo Virginum.

España. Las advocaciones particulares del Carmen, Rosario y Merced dadas á imágenes, del siglo XIII; las de los Dolores y Soledad (en la forma en que hoy se usan) empiezan en el siglo XV, de la forma antedicha de María al pie de la Cruz hay en España algunos ejemplares del siglo XI.

**259. Iconología mariano-hispana.**—La innumerable multitud 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 difieren gran cosa de las de talla) hemos de limitar nuestras indicaciones á los tipos más comunes de las imágenes venerandas y á la antigüedad relativa de ellas, sin salirnos de los tiempos medievales.

En general, todas llevan el Niño entre sus brazos, visten túnica, manto y velo y usan el calzado más ó menos 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 ven ejemplares muchos sin corona fija, sobre todo en el



Niño. Hasta el siglo XIII todas van sentadas; en dicho siglo se hallan algunas en pie, aunque muy escasas; desde el XIV se va estendiendo el tipo de éstas, y en el XV se generaliza la costumbre de representar en pie á la Sma. Virgen (1). Casi todas pueden reducirse á tres tipos: el *hierático*, el de *transición* y el *humano*; pero éstos admiten muchas *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 escalabel á modo de arqueta (figs. 301, 302, 303) y tienen cortas dimensiones: el vestido se halla como tirado hacia abajo, sin vueltas terciadas. El Niño va sentado entre las dos rodillas de la Madre y levanta los dedos índice y medio de la mano derecha en actitud de bendecir; con la izquierda sostiene un 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 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 de-

(1) En algunas efigies hay 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 Smo. 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.

recha al Niño una manzana, símbolo del pecado 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



Fig. 301. — La Virgen de Arriajaca (Murcia).



Fig. 302. — Ntra. Sra. de la Peña: Calatayud.



Fig. 303. — Ntra. Señora de Valvanera en la Rioja (1).

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 parcamente.

(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 María son del tipo de las figuras 304 y 305 y, por tanto, del siglo XIII. Algunas pocas hemos visto de la forma hierática, muy parecidas á las figs. 301 y 302, y corresponden á los últimos años del siglo XI ó primeros del XII. La de Valvanera parece ser también de esta época.



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 muy escasas las que puedan atribuirse á una época anterior al siglo xi (1).

Las principales variantes de la forma descrita consisten, ya en la sobreveste de *dalmática* (fig. 302) que llevan el Niño y la Madre (2) y que debe pertenecer al siglo xi ó principios del xii, ya en la *toca* que rodea á la cabeza y al cuello de la Madre (fig. 303) 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 (ibíd.), etc.

Tipo segundo: *de transición*. Las imágenes de este grupo difieren de las anteriores en que tienen más humano el aspecto y la expresión de los rostros, junto con mayor tendencia al movimiento, por más que no dejan de ser algo toscas en su mayoría. El Niño se apoya enteramente sobre la rodilla izquierda de la Madre, ya esté sentado en el brazo izquierdo, ya en pie (figs. 304, 305), y con frecuencia se ladea un tanto, como si no se ocupara del todo con el hombre, sino que atendiera á obsequiar á la Madre, aunque muchísimas veces preséntase de frente. 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 escabel ó arqueta.

---

(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.

(2) Compárese la vestimenta de esta fig. 302 con la de la figura 348, y su trono con la fig. 320; asimismo, los pliegues inferiores de la fig. 303 con los de la fig. 274 y se verá la identidad que existe. La corona de la fig. 302 es postiza y muy posterior á la hechura de la imagen: lo mismo debe decirse de la fig. 301.

Corresponde el tipo á los primeros tiempos de la época ojival 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 el globo del mundo en lugar del libro que traía en la época anterior y en algunos ejemplares de ésta: con frecuencia aprisiona entre sus manos un pajarito, símbolo del alma inocente; el cual, á veces, parece rebelarse y resistir, simbolizando al pecador. La vestimenta ofrece asimismo sus variantes, suprimiéndose en alguna 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 *fíbula*.



Fig. 304. — Ntra. Sra. del Puy, en Estella.



Fig. 305. — Imagen del tipo de transición (Museo Vicense).



Fig. 306. — Tipo de imágenes del siglo xv (Museo de Cervera).

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 de 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 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, y por esto llamamos al tipo *forma humana*.

El período propio de este tipo es el siglo xv (fig. 306); pero ya en los anteriores siglos xiii y xiv existen algunas imágenes en pie, aunque mucho menos frecuentes que las sentadas y con expresión más propia del tipo 2.º 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 en el siglo xiii (fig. 264), y á la vestimenta del Niño, el cual se presenta desnudito desde el pecho arriba y á veces casi por entero; práctica realista que se inició en la segunda mitad del siglo xv, para continuarla en el siguiente con demasiada frecuencia. En el siglo xiv empezó la costumbre de vestir con ricas sedas y oro á las imágenes de talla, aunque rarísima vez, y sólo en el 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 muchas imágenes antiguas, con el reprochable intento de vestirlas según el pésimo gusto de la época. Compárese el resultado estético y religioso que producen las imágenes de la Edad Media (figs. 264, 304, 306), con el de las churriguerescas efigies de los siglos xvii y xviii (fig. 307), y se verá por cuál de estas formas convenga decidirse. Por fortuna, lo ha comprendido el siglo presente, y vemos ya restablecido en mu-

chos lugares el mejor tipo de la época ojival en las estatuas de pie, añadiéndole la perfección escultórica y de anatomía que se echaba de menos en aquéllas y modificando en algunas el calzado y vestido.

Con lo indicado en este número y lo que llevamos dicho en los capítulos 1.º y 2.º de esta sección (núms. 228,



Fig. 307. Ntra. Sra. del Pino en Teror (Canarias).

229, 237, 238), creemos haber anotado 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.

Como no atribuimos mayor antigüedad que la del siglo x á las referidas imágenes, ofrécese en contra de nuestras afirmaciones la respetable y múltiple tradición de las *imágenes apa-*



*recidas*, argumento que no deja de tener su fuerza, y sobre el cual hacemos las siguientes advertencias.

1.<sup>a</sup> Que no negamos 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 mejores 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.<sup>a</sup> Que no excluimos toda excepción, pues sin duda las habrá en las reglas generales dadas en éste número.

3.<sup>a</sup> 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* y *Julían Pérez*, justamente condenados por la 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 cosas que han resultado ser engendros de loca fantasía, inventadas en el siglo XV, consignadas y aumentadas en el XVI.

4.<sup>a</sup> Que será imprudente en multitud de casos hacer ante el pueblo aplicación de las reglas antedichas sobre la antigüe-

(1) Una excepción hemos de hacer en este punto con el lienzo antes nombrado de Tobed (núm. 258, nota) 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 aducidos. Entre las varias reliquias reunidas por D. Martín en el Castillo de la Aljafería de Zaragoza y repartidas luego á varias iglesias, figura el *Cáliz del Señor* de la Catedral de Valencia (fig. 321).

dad de las imágenes, pues no conduciría sino á indisponer los ánimos, sin provecho para la religiosidad de los fieles.

5.<sup>a</sup> 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 doctrina corriente en el día, que hacia el siglo x se labraron muchas 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, y principalmente por las de Almanzor, se ocultarian dichas imágenes por los fieles; que aparecieron ó se hallaron después, y que muchas se reformaron ó sustituyeron, como refiere Lafuente (obra cit.).

**260. Los Ángeles.**—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. 262), como los describe Isaías (Isa. vi, 1), que estaban junto al trono de Dios. 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.

**261. Los Santos.**—El culto á 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 la inscripción de los nombres de los Santos en los dípticos (núm. 265), y por la 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. Anotaremos 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. Maria 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: 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 (núm. 257, nota 2.<sup>a</sup>); en ellas se ve á J. C. 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 Após-

toles, 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, en esculturas del siglo iv; la espada en la mano de S. Pablo no se encuentra antes del siglo x.

La fe de la primitiva Iglesia en el Primado (1) de S. 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 248), 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 Moysés de la Ley Nueva (núm 248) golpeando la mística roca de Horeb, y como Pescador en el río de la gracia, que brota de dicha piedra, y como 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 San Calixto y explicada por De Rossi. Junto con dichas pinturas, cuyo principal sujeto parece ser el mencionado Apóstol, ya que dependen todas las figuras de la primera, que evidentemente le representa, se halla el Banquete Eucarístico figurado en otro cuadro (fig. 287) y que termina la idea. En un sarcófago del siglo iv,

(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 el himno de S. Hipólito: *Una fides vigeat, quam Paulus retinet quamque Cathedra Petri*, en donde se insinúa la infabilidad pontificia.



que se guarda en el Museo de Letrán y se halló en la Basílica de S. Pablo *extramuros*, se ve entre otras figuras la de S. Pedro con la vara de autoridad en su mano: del mismo tenor podrían citarse monumentos grandemente significativos de la verdad mencionada. Y no vale la objeción de que no siempre se coloca San Pedro á la derecha de Jesucristo, sino que á veces se halla 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, 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. Á los Evangelistas se los representa, además, con los símbolos propios de ellos, que son los cuatro misteriosos animales que describen Ezequiel (cap. 1) 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 S. Juan una copa con la serpiente que sale de ella.

*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 253).

## SECCION TERCERA

### ARTES SUNTUARIAS

**262. Objeto de esta sección.**—Los monumentos que son producto de las *Artes suntuarias* (núm. 28) constituyen un objeto muy principal de la Arqueología, bien que subordinado al asunto de las precedentes secciones.

No entra en nuestro plan hablar aquí de todas las referidas artes, sino tan sólo de lo que ofrece mayor interés para la clase á la cual va dirigida esta obra.

Para que mejor se aprecie desde el punto de vista religioso toda la idea del plan que desarrollamos en esta Segunda Parte, adviértase que en la primera *Sección* hemos hablado 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 en esta *Sección Tercera* nos toca hablar de 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 manera de ornato, á la persona del *ministro*, y otros que son *utensilios* de los cuales él se sirve en su ministerio, de aquí la división que hacemos en dos capítulos de toda la materia que abraza la Sección presente. En uno de ellos se trata 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.

**263. Asunto general.**—Bien se comprende, que el asunto de este capítulo ha de ser un complejo de artefactos pertenecientes á diversas industrias y bellas artes; pues en el género de muebles entra cualquier utensilio que sirva al hombre para comodidad y ornato en sus habitaciones. Á fin de ordenar la materia vastísima de nuestro rápido estudio, podría ella dividirse en conformidad con las artes productoras de los objetos del Mobiliario; y así, trataríamos de los utensilios de *orfebrería, broncearía, cerrajería, vidriería, cerámica, esmaltado, glíptica, 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 (núms. 60 y 66); creemos más oportuno clasificarlos por el servicio á que se destinan, y considerar en cada agrupación la forma y la antigüedad que tienen los mencionados utensilios (1). Y para evitar re-

---

(1) 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 en España de esta procedencia.

peticiones en la mayor parte de los números de este ligero estudio, adviértase desde ahora, que los más preciosos objetos metálicos del Mobiliario, pertenecientes á la Edad Media, se hallan exornados con filigranas, esmaltes, cinceladuras ú otros procedimientos decorativos.

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 grupos generales se subdividen en otros más especiales, como se irá viendo en los números sucesivos, al describirlos por el mismo orden ahora consignado (1).

**264. Altares.**—El *altar* ó *ara* (2), sobre el cual se ofrece el santo Sacrificio, ha estado en uso desde los tiempos apóstólicos, aunque no haya tenido siempre la misma forma. Los primitivos consistían en una simple tabla de madera ó arqueta, como el de S. Pedro. En las Catacumbas se hallan indicios de cuatro clases de altares: los *portátiles*, en forma de tripode ó de mesa; los *aislados* y *fijos*, formados por una lápida sobre un pie derecho en medio de un *cubiculum* (fig. 152, *D*); 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 (fig. 151, *A*).

Desde la paz constantiniana se construyeron los altares de mayores dimensiones y se consagraron con el

(1) Anónimo parece incluir los altares, retablos y objetos parecidos en el grupo del *Mobiliario*; mas la forma primitiva de los mismos y la idea de *utensilios sagrados* expuesta arriba, nos aconsejan la inclusión presente.

(2) «Altare ab altitudine nominatur, quasi alta ara» (S. Isidoro, *Origin.*, l. xv, c. 4).



santo Crisma; por lo común, tenían la forma de mesa de piedra, sostenida por una columna en el centro (fig. 309) ó por cuatro en los extremos, y colocábanse en el centro del ábside ó presbiterio (fig. 153, *M*); tuvieron hasta el siglo *x* ú *xi* la forma de 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. 310, 312), uso que aun continúa en las Basílicas de Roma y que en España estuvo más ó menos vigente hasta el siglo *xiii*, siendo

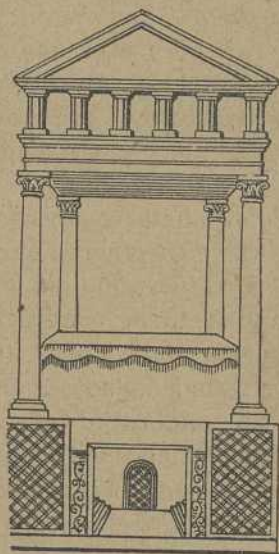


Fig. 310. Baldaquino de la Basílica de S. Clemente en Roma.

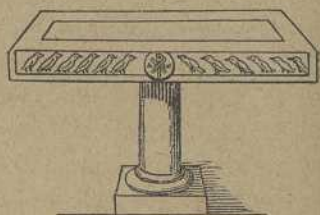


Fig. 309. Altar del siglo *v*, hallado en Auriol (Francia).

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, corrianse las cortinas que rodeaban al *ciborium* antiguamente, y se ocultaba el altar y los

oficiantes de la vista de los fieles.

Llábase *confessio* ó confesión á la cripta que se halla debajo del altar en las basílicas, en la cual se guardan las reliquias de algún insigne mártir ó *confesor de la fé*. Cuando no era fácil la construcción de dicha cripta, ele

vábase el altar sobre una plataforma en el plano, dejando lugar para una reducida cámara, á modo de cripta (figura 310), en donde se ponían reliquias de Santos, constituyendo así una especie de *confesión* simplificada.

En las épocas románica y ojival siguió la misma forma de 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. Á veces también se construían criptas ó confesiones, como se ha dicho de la época precedente. Para cubrir y decorar el frente del altar, usáronse en estas épocas los frontales ó *antependium*, que eran tablas recubiertas con precioso metal cincelado, ó decoradas con pinturas.

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 marmol ó jaspe, guarnecidas en sus bordes con marco de madera labrada ó de 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,

---

(1) Hoy se da el nombre de altar portátil á toda ara que no esté unida invariablemente con el soporte, por más grande que sea; 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 siglo XVI, y actualmente son las más comunes.



son rarísimos los altares aislados, fuera de los mencionados arriba de las Basílicas de Roma.

Aunque por lo regular en las basílicas primeras no existía mas de un altar, no faltan ejemplos de haberse erigido varios en una misma iglesia desde las Catacumbas; en el siglo vi se aumentó el número de ellos, y en el xiv se extendió más la práctica en Occidente (núm. 173), quedándose en Oriente la costumbre antigua.

Con los altares guardan estrecha relación los *retablos*, cuyos precedentes se hallan en los *dipticos*.

**265. Dípticos.**—Son los *dipticos* unas placas de marfil, madera ó metal, unidas de modo que puedan plegarse, á manera de tapas de un libro, por medio de charnelas: si constan de tres hojas ó láminas, reciben el nombre de *tripticos*, y si tienen más, *poliptycos*. Eran de uso común entre los romanos, sirviendo como libros 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 ii siglo, por lo menos, consta que empleó la Iglesia objetos semejantes, llamados *dipticos eclesiásticos*, ya tomándolos de los que estaban en el uso común, ya labrándolos exprofeso y con tipo verdaderamente cristiano: en ellos se escribían gráficamente ó sobre pergaminos que se pegaban interiormente en los mismos, 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 reco-

(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.

nocer en los dipticos 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 dipticos, ó fué rarísimo, para las referidas conmemoraciones en la Misa; pero continuaron como objetos de piedad y devoción. Durante la época ojival estuvieron muy en boga estos objetos piadosos, 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 época: servían para avivar la devoción de los celebrantes en la misa ó de los fieles en sus casas (figura 311); de ellos se originaron los retablos.

**266. Retablos.** — El nombre de retablo, que viene de *retro tábula*, denota el conjunto de tablas é 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



Fig. 311.—Triptico italiano del siglo xiii (D' Agincourt).

comenzó la práctica de poner sobre los altares dipticos piadosos á una con la cruz y reliquias de los Santos; aumentándose constantemente las dimensiones de los dipticos, llegaron á convertirse en retablos fijos hacia el siglo xii: eran de metal precioso, con engastes de pedrería ó con esmaltes, y de poca altura, semejando galerías románicas con una imagen de relieve en cada una de las arcaditas. 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. 264).



En los siglos de la arquitectura ojival, desde el siglo XIV, usáronse los retablos de mayores dimensiones y con formas ojivales (fig. 312); eran de tabla con pintu-

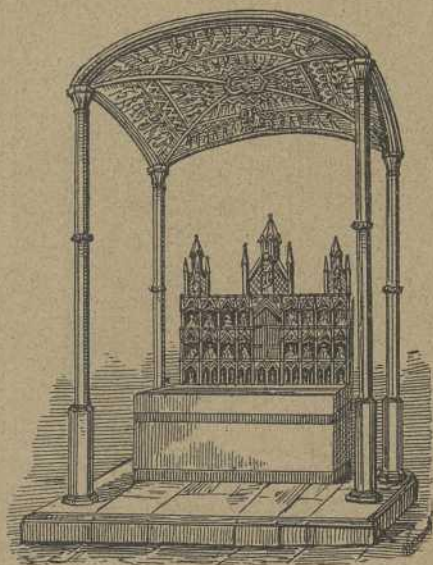


Fig. 312.—Retablo y baldaquino de la Cât. de Gerona, siglo XIII.

ras ó de alabastro con relieves ó de plata cincelada, y tenían varios compartimientos en el centro del mismo: era frecuente colocar la imagen de Jesucristo llagado y en pie dentro del sepulcro. En el siglo XV y principios del XVI crecen extraordinariamente las dimensiones de los retablos ojivales y se presentan como encuadrados dentro de una franja, la cual se eleva en su parte media y superior (fig. 313), aunque otras veces termina erizado en torrecillas.

En el período plateresco el retablo tiene todos los caracteres del estilo y suele abundar en compartimientos, separados por columnitas, conteniendo cada uno esta-

tuas ó tablas pictóricas (figs. 209, 242 y 314), costumbre que dominó en el siglo *xvi*; en el *xvii* hasta mediados del *xviii* continúan de la misma traza en general, aunque se añaden frontones, columnas salomónicas, grutescos, uvas y pámpanos, etc., según el estilo barroco.

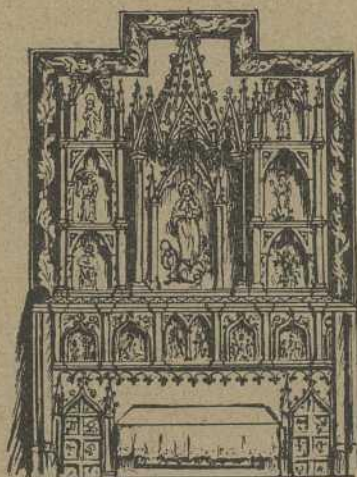


Fig. 313. — Retablo ojival del siglo *xv*.

Hacia mitad del último siglo citado se introduce en España el estilo rococó en los retablos (fig. 315), por más que no sea costumbre general, y desde la segunda mitad del mismo toman la traza y el aspecto de portadas de templos greco-romanos, siendo, por fin, en la actualidad muy variado el gusto en los retablos, lo mismo que vimos en arquitectura (núm. 211).

Son célebres en el estilo románico del siglo *xii* el díptico ó retablo portátil de la Catedral de Oviedo y el retablo de Aralar en Navarra, con otros varios que se admiran en los Museos; aunque los de éstos más bien parecen ser frontales que retablos. Tales son, por ejemplo, el que fué del monasterio de Sto. Domingo de Silos (Museo Proval. de Burgos) y el



de S. Martín en el Museo Vicense. De estilo ojival se conservan algunos retablos célebres de los siglos XIII y XIV: son de plata el del baptisterio de Florencia y el de la Catedral de Gerona, de alabastro el de Santa Pau (cerca de Olot); del siglo XV se hallan más comunes, y entre ellos se celebran justamente el de la Catedral de Toledo (de madera), el de la Ba-



Fig. 314.—Retablo de estilo plateresco, siglo XVI.

silica del Pilar con el de la Parroquia (1) de la Catedral de Huesca (de alabastro), el de la misma Catedral Oscense y el de la Capilla de Santiago en la Catedral de León (de mármol), el de la Cartuja del Paular en Madrid (de caliza blanca), el que regaló Pedro IV de Aragón al Santuario de Ntra. Sra. de Salas en Huesca (de plata); de estilo plateresco son los peque-

(1) Es una maravilla del siglo XV y perteneció al arruinado monasterio de Montearagón (cerca de Huesca), famoso desde el siglo XI.

ños retablos que hay en los trascoros de muchas catedrales, el de la Capilla Real de Granada, el del altar mayor de la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada y muchos otros.

**267. Sagrarios.**—A los retablos acompañan de or-



Fig. 315. — Retablo de estilo rococó, siglo XVIII.

dinario 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 por lo menos de la época constantiniana, aunque no tuvieran la forma hoy en uso. En tiempo de las persecuciones, desde el principio de la Iglesia, los fieles llevaban á sus casas el Santísimo (lo indican los «Hechos de los Apóstoles», II, 46), reservándolos entre lienzos y cajitas; después, en las Basílicas é 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. 314), como se usa.

**268. 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 rarisimas las sacristías en éstas regiones y suplíanse con arcas y nichos ó armarios que se situaban en las paredes de la iglesia, próximas al ábside, ó donde se necesitaban, haciendo oficio de credencias. La construcción de verdaderas sacristías, en nuestras iglesias de España, empieza con la época ojival, y se hace común desde el siglo xiv. Las credencias en forma de nichos ó armarios poníanse en el lado de la Epístola y se decoraban según el estilo de la época.

**269. Pilas.**—En el género de *pilas* entran como principales las *bautismales*, las *de agua bendita* y las *piscinas*.

Las *pilas bautismales* datan de las Catacumbas: en aquella época eran de 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. Á dichas pilas iba el agua corriente por conductos subterráneos, siempre que era posible, y donde no, se conservaba en pozos. En los baptisterios, contruídos 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 generalizó 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. 316, 317, 318) que á su forma general, pues no deja de ser varia en toda época: también son muy varias las cubiertas de



Fig. 316. — Pila bautismal románica (Museo de Bruselas).



Fig. 317. — Pila bautismal gótica, siglo xiv.

las pilas; se distinguen mucho las del siglo xv por su elevación y forma de cimborios ó torres. La situación de las fuentes bautismales era siempre en el centro del edifi-



cio, tratándose de baptisterios (fig. 164), ó en el *nárthex*, si se trata de algunas basílicas antiguas, ó en la primera capilla entrando, si las iglesias son posteriores, como sucede ahora.



Fig. 318. — Pila bautismal mudéjar, siglo xv (1).



Fig. 319. — Acetre de mármol en S. Ambrosio de Milán, s. x.

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 en todas las parroquias hubiera fuentes bautismales, como ya las tenían muchas desde el siglo vi (núm. 118).

Las *pilas de agua bendita* se remontan, según graves arqueólogos, á los primitivos tiempos de la Iglesia; pues por tales pilas se juzgan algunos vasos ó pequeños depósitos de barro cocido y de mármol que se hallan en las Catacumbas, siendo, por otra parte, cosa cierta, 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 se hacía uso del

(1) Consérvase en Alcalá de Henares, y en ella fué bautizado el inmortal Cervantes.

agua lustral; por sus adornos é inscripciones puede rastrearse la antigüedad que las distingue. En la época románica sirvió de aspersorio alguna ramita vegetal; luego después, introdujose la forma de pinceles, que ha durado hasta nuestros días.

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 igualmente: allí se depositaba el agua que había servido para las lociones de los vasos y lienzo sagrados y 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.

**270. 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. 152, *f*): tienen la forma de sillón de brazos con respaldo (fig. 151). En las basílicas primeras y durante la época románica estuvo la cátedra en el fondo del ábside ó de la capilla mayor (fig. 153, *G*), levantada sobre el suelo con gradas y ostentando rica ornamentación, formada de relieves é incrustaciones de marfil cuando la silla era de madera, ó de solos relieves cuando era de mármol (fig. 320). Entrada ya la época ojival, la cátedra del Obispo se trasladada con el coro al medio de la iglesia (núm. 173), aunque no faltan ejemplos de hallarse también dicha



cátedra en el ábside ó presbiterio: en el siglo XIV púsose un dosel encima de ella.

Había, además, sillas movibles, las cuales estaban dis-

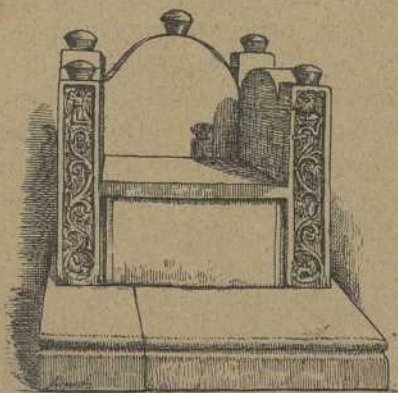


Fig. 320.—Cátedra episcopal románica en la Catedral de Gerona: siglo XI al XII.

puestas unas á modo de *sillas curules* romanas ó sillas de tijera; otras eran *gestatorias*, ó sea, en forma de sillones 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 Basilica 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. 141).

Los *confesonarios* pueden contarse en el número de cátedras, toda vez que se redujeron á un simple sillón con alto respaldo hasta el 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 situados en algunos puntos menos principales de las Ca-

tacumbas sin forma presidencial, sobre todo los del *cubiculum* del cementerio de Sta. Inés, arriba descrito (fig. 151).

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 se ponían bancos semicirculares, llamados *exedrae*, á los lados de cátedra episcopal (fig. 153, H); pero las sillas corales en la forma que hoy se estila con asiento movable y giratorio hacia arriba, con respaldo y doselete (fig. 225), no empezaron hasta la época ojival, y datan desde últimos del siglo xiv las conocidas (núm 173); en las épocas siguientes sólo se diferencian los coros y las sillas en la ornamentación propia del estilo reinante.

**271. 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, etc., etc. Continuaron los ambones 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 aún del púlpito es el *atril*, el cual se llama *facistol* cuando es de grandes dimensiones y tiene cuatro caras que giran sobre un elevado pie: se vienen usando 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. Los atriles para el misal sobre el altar empezaron á fines del siglo xiv, pues hasta aquella fecha se usaba 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, pues el misal, los dípticos y demás objetos eran sostenidos á mano por acólitos.

**272. 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 *píxides* 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 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.

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 penuria de las iglesias. Usáronse algunos cálices de plata y aun de oro en la Iglesia de las Catacumbas, pero se hicieron frecuentes desde la paz de Constantino, á

(1) Algunos arqueólogos llaman *cálices 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. 323). No está bien probada la tal aseveración, ni carece de serios reparos; por eso no añadimos esta distinción de cálices á las enumeradas. Hay cálices *pendentes*, que más bien son *ofrendas*.

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 siglo 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 construcción. Hasta el siglo vi fué común el cáliz con asas (fig. 321); en dicho siglo y en el siguiente fueron raros los de esta forma, y aun las asas convertíanse en aletas; 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 once y doce, tomaron la for-



Fig. 321.—El Cáliz del Señor (Cat. de Valencia): es de ágata, oro y perlas.



Fig. 222.—Cáliz románico de ágata (en S. Isidoro de León), siglo xi (1).

(1) Fué regalado á dicha iglesia por D.<sup>a</sup> Urraca, hija del Rey D. Fernando i de León; lleva en el pie la dedicatoria con éstas palabras: *In nomine Domini, Urracca Fredinandi.*



ma semiesférica en la copa (figs. 322, 323 y 343), y se adornaban con oro y pedrería los más preciosos. Algunos hay de forma cónica en dichos siglos; pero son también, como los anteriores, más anchos que profundos en la copa.



Fig. 323.—Cáliz y patena del sepulcro de S. Bernardo Calvó (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. 324) y se añade á

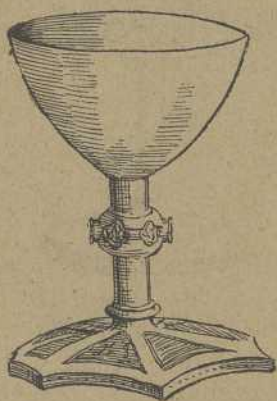


Fig. 324.—Cáliz ojival del siglo XIV en Cataluña.



Fig. 325.—Cáliz ojival del siglo XV (Barcelona).

veces la subcopa; en el XV, se adorna todo el cáliz con elegancia ojival (fig. 325) continuando las mismas for-

mas anteriores. Los cálices del Renacimiento se distinguen por sus adornos de cabezas de ángeles, guirnaldas y demás motivos platerescos; la copa es verdaderamente acampanada: los del siglo XVII suelen tener muy ancha la base y un filete saliente al derredor de la copa.

Las *patenas* acompañan siempre á los cálices y se dividen como éstos en distintas especies. Las más antiguas son grandes y en forma de plato 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 (fig. 343) ó de una mano en actitud de bendecir, formas que duran aún en la época ojival; en ésta son



Fig. 326. — *Columba eucharistica* (Iglesia de S. Nazario en Milán).



Fig. 327. — Copón románico, siglo XIII (Museo Vicense).

más planas y menores, con ornato propio de su estilo; en llegando al Renacimiento, se hacen cóncavas y sin adornos.

Para reservar la Eucaristía en las iglesias, costumbre que se estableció desde la paz constantiniana, empleá-



ronse 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. 326) 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 periodo 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 copón ó custodia (fig. 327), que frecuentemente presenta la forma globosa: continuaron así las dos formas durante el periodo ojival, con más ó menos 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, sin quedar siempre visible la Sagrada Hostia: desde mediados del siglo xv tomó la forma de torre ó de templete ojival, crizado 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 usan, á modo de sol radiante. En España se estableció á mediados del siglo xv la costumbre de llevar en ricas andas la custodia ú ostensorio en la procesión del *Corpus*, cuando es de grandes dimensiones.

Son célebres las custodias ú ostensorios ojivales de Gerona, Barcelona, Córdoba, León, Toledo (1), etc., con los del Renacimiento de Teruel, Sevilla, Valladolid y otras. La de Barcelona se lleva en andas sobre el bellísimo trono del Rey don Martín.

**273. Ánforas.**—Además de los referidos, hay otros vasos, que más bien pertenecen al género de *ánforas*, usadas en el culto divino desde tiempos remotos, y principalmente las *crismeras* y *vinajeras*.

Las *crismeras* 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 más con el nombre 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 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. 291); otras eran de vidrio ó de barro (fig. 343): la forma reducida de las vinajeras actuales data, por lo menos, del siglo XIII.

Para verter en el cáliz el vino que se ha de consagrar, usóse durante la Edad Media en varias iglesias una *cucharilla*, la cual ahora sirve en las Misas del Papa y en las iglesias de España, únicamente 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*,

(1) Esta custodia se halla decorada, entre otros adornos, con 260 estatuitas de diferentes tamaños, y mide 2,55 metros.



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 *cálamus*, *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 aun más frecuente la de una sola especie en las Iglesias de rito latino.

Con los objetos de este grupo se relacionan estrechamente las bandejas, salvillas ó platillos y muebles semejantes, usados en las iglesias para recibir el ofertorio del pueblo y recoger las limosnas de los fieles. Los hay de madera, de cerámica barnizada ó esmaltada y de metal; no son raros los que se hallan del siglo XVI y aun del XV, apropiándose al caso algunas piezas que antes habían servido como platillos de lámparas (núm. 277). Varias de estas vasijas son muy apreciadas por sus embutidos y demás labores, mayormente las de cerámica barnizadas, cuando ostentan hermosos reflejos metálicos (1).

---

(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 tienen 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 y coetánea de la precedente; 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. Desde el siglo XVI hubo en España muchas fábricas de loza con imitaciones de las ante-

**274. Objetos de adoración.**—Formando grupo distinto, se hallan los objetos destinados á la adoración ó veneración de los fieles, y que pueden ser *cruces*, *relicarios* y *portapaces*. De las *cruces* hemos visto lo que respecta á su forma, simbolismo é imagen del Crucifijo que le acompaña (núm. 250 y 256); resta consignar lo que se refiere á su destino y cualidad de mueble sagrado. Bajo este concepto se dividen las cruces en *procesionales* y *de altar*, á las cuales pueden añadirse las *cruces monumentales* de que hablamos en otro lugar (número 177), las *cruces patriarcales*, las *cruces pectorales* y las *cruces votivas* que después veremos.

Las *cruces procesionales* debieron estar muy en uso ya en el siglo IV, según se infiere del insigne Prudencio en sus versos contra Simaco: 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 servía para el altar, pues el crucífero situábase con ella junto al ara, cuando se ofrecía el santo Sacrificio. Tanto durante la época románica como en la ojival, servía con frecuencia la misma cruz para ambos fines, aunque se fijara en el altar ó sobre el retablo cuando convenia. Antes del siglo VIII no se apoyaba la cruz sobre 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 escultura la imagen del Crucificado. Las cruces

riores, y hasta se hicieron retablos de estilo italiano á imitación de las admirables obras de cerámica de *Lucca della Robbia*.

No hay Museo arqueológico de importancia en España que no reúna buena colección de estos objetos, al lado de curiosos ejemplares del famoso *barro saguntino* ó cerámica romano-hispana de color rojo uniforme y de superficie lustrosa: suelen éstos llevar diferentes relieves de animales y follaje, y pertenecen, por supuesto, á la época de la dominación romana.



que se fijaban en los altares ó retablos, llevaban con frecuencia una punta ó espigón inferior (fig. 293), 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 potenzas (figura 293) ya cuadrifolios (fig. 328), suelen estar figura-



328.—Fig. Cruz procesional gótica, siglo xv, (Catedral de Barcelona).

Fig. 329.—Cruz de Caravaca, siglo xiii (Murcia).

dos los cuatro Evangelistas en esmalte ó en relieve, tratándose de las épocas ojival y románica; otras veces hay pequeñas estatuas ó relieves de la Smã. Virgen y de S. Juan con algún otro Santo. Muchas cruces, desde el siglo xi, están formadas por chapas de metal, revistiendo un fondo de madera. Su antigüedad respectiva puede inferirse con los datos é indicaciones hechas en este lugar y en los citados números, lo mismo que por los adornos é inscripciones propias de cada estilo.

En todas nuestras Catedrales é iglesias de importancia se hallan cruces magníficas y preciosas de tal suerte que sería muy propia su enumeración. Como antiguas, son muy notables las llamadas *Cruz de los Ángeles* y *Cruz de la Victoria*, que posee la Catedral de Oviedo, y se remontan á los siglos x y xi; del mismo siglo x son la bizantina de Bagá (Barcelona) y la del monasterio de S. Pedro de Arlanza, que hoy pertenece á la Mitra de Burgos; como bellas de estilo ojival, la *Cruz Arzobispal* de Toledo y otras.

Las cruces arzobispaes ó patriarcales datan del siglo xii y se generalizó el uso de ellas en el xiii; las *cruces pectorales* para los Obispos en general, empezaron el siglo xii por más que el Papa ya las usara antes de esta fecha.

Las cruces sirven con frecuencia de relicario, y desde el siglo vi se colocó en muchas de ellas un pequeñísimo trozo de la santa Cruz del Señor, conocida con el nombre de *Vera-Cruz* ó *Lignum Crucis*.

Entre otras célebres se halla la típica *Cruz de Caravaca* en el Santuario de su nombre (provincia de Murcia), la cual es de madera (se supone que es del sagrado Leño), guarnecida con chapas de oro que forman una especie de cajita, sobre la cual hay engastados diamantes y piedras preciosas (fig. 329); 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).

---

(1) También eran comunes ciertas botellitas ó frasquitos de vidrio, metal ó barro con relieve, 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,



Estos reliquiarios 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 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 artístico pedestal. Los adornos, figurillas é inscripciones que acompañan á tales objetos, denuncian por lo regular la época en que fueron contruidos.

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 que se hacía de piedra, de plata ó de bronce dorado con esmaltes 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, suelen constituir el adorno de las más elegantes que aun se conservan.

De estilo románico es muy celebrada, entre otras, la urna ó

dos, 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 con sus adornos correspondientes, sobre las cuales se engastaban las reliquias, fijándose la chapa sobre una lámina de madera: tales reliquiarios se conocen con el nombre de *lacterios* ó *amuletos*, vocos que se extienden igualmente á toda clase de recuerdos piadosos y relicarios pequeños. La palabra *amuleto* tiene vulgarmente significación de objeto supersticioso.

*Arca de las Reliquias* que se guarda en la Cámara Santa de Oviedo, y del estilo ojival del siglo xv se hallan relicarios muy preciosos en gran número de iglesias.

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 la forma de ellos es muy variada, lo mismo que la materia, sin embargo, ha prevalecido la de un cuadrito de metal con imágenes de relieve, la cual forma es constante desde la época ojival, semejando muchas veces la portada de una iglesia ó un retablo de la época.

**275. Objetos votivos.**—Entre las ofrendas, que se ha-



Fig. 330.  
Cruz votiva  
de Lucecio.



Fig. 331.  
Cruz votiva  
visigoda.



Fig. 332.—Corona votiva de  
Suintila, hallada en Gua-  
rrazar (Toledo).

cían antiguamente á las iglesias para honra del Señor, pueden considerarse como principales las *coronas votivas*, las *cruces* y los *cálices pendentiles*, todo lo cual podemos distinguir con el nombre genérico de *exvotos* ú *objetos votivos*. Las coronas votivas datan desde los primeros siglos de la paz, y tuvieron mucha 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. (fig. 332); eran ofrecidas por Reyes y magnates, para suspenderlas en el altar: con frecuencia llevan inscripciones que expresan la ofrenda y el nombre del oferente. Las cruces votivas (figs. 330 y 331) pendían ordinariamente del centro de las coronas y servían á la vez para cruz del altar (1). Los cálices 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.

(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 Recesynto, 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, y se hallan en la Armería Real de Madrid con otras joyas: son las coronas de Suintila y del Abad Teodosio y la cruz de *Lucetius*, entre restos de otras. Al derredor 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 a modo de camafeos, representando la Anunciación de la Sma. Virgen. Ló tosco y bárbaro de su dibujo desmienten, al parecer de los críticos, la suposición de varios autores al atribuir origen visigodo á las imágenes del mejor gusto románico (fig. 304). La misma conclusión puede inferirse de las monedas visigodas (fig. 405).

**276. Incensarios.**—Entre las ofrendas con que se honra al Señor, se ha de contar desde muy antiguo la del incienso, el cual exige utensilios á propósito para quemarlo y ofrecerlo, que por eso reciben 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, ni se han descubierto ejemplares de los mismos en las Catacumbas: créese que debieron consistir en una especie de urna perforada en su cubierta, y sábase que se labraron con ricos metales, como los dos



Fig. 333. Incensario románico (Museo Vicense).



Fig. 334. Incensario ojival (Museo Vicense).

incensarios de oro y pedrería que regaló Constantino á la Basílica 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 remonten más allá del siglo XII.

Se distinguen los tres estilos en los incensarios de este modo: los *románicos* son globosos y con calados más ó menos circulares (fig. 333); los *ojivales* llevan torrecillas y castillos en la tapadera, ó se halla ésta perforada con calados góticos (fig. 334); 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 con suspensorio fijo para ser movidos con aparato, como el 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 del incensario.

**277. 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*, *cande-*



Fig. 335.—*Lychnus* de cobre.

Fig. 336.—Lucerna vista de frente.

*leros* 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,

fueron el primer sistema de iluminación en las Catacumbas: si están cerradas, dejando aberturas para la mecha y para verter aceite, se llaman *lucernas*, que pueden ser de metal (fig. 335) ó de barro (fig. 336); 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, como el Monograma de Cristo (fig. 335, *A*) y orificios para suspenderlas (ibíd.), 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 para mayor limpieza, se generalizaron desde el siglo VII, y han atravesado todos los periodos hasta nuestros días: desde la época del Renacimiento ha tomado grandes proporciones dicho platillo, 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 sucediéndose: á veces se han hecho de muy grandes dimensiones para colocarlos junto á los altares, ó con varios brazos y con distintos mecheros á modo de coro-



nas, á todos los cuales se les llama *candelabros*. La figura 337 representa uno de éstos, que es de mármol, el cual, habiendo sido pagano de origen, se adaptó al culto 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 nú-



Fig. 337.—Candelabro romano (Museo Vaticano).



Fig. 338.—Candelabro ojival, s. xv (Cat. de Sigüenza).

mero de mecheros; pero la más común es la de un tripode continuado por un espigón nudoso y terminado en alguna corona por la parte superior (fig. 338).

Las coronas luminosas, llamadas en latin *phárum*, *cántharum*, corona, son grandes anillos metálicos, sus-

pendidos 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.

**278. 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*, *cetro*, *cruz patriarcal*, *cruz pec-*



Fig. 339.—Báculo románico de hierro, del siglo XIII (Cat. de Barcelona).



Fig. 340.—Báculo románico de cobre esmaltado, s. XIII (1).

(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 prudencia del Prelado dominando la fuerza.



*toral y anillo*. Dejando este último para otro lugar, anotemos aquí algo de los primeros.

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 á modo de *T* ó en una bola; desde el siglo x empieza á encorvarse para los Obispos del rito latino (fig. 347); se complica más el cayado conforme se adelanta en la época románica, y toma figuras ó motivos ojivales estando en pleno período ojival. Los hay de madera, de hierro (fig. 339) y de cobre esmaltado (fig. 340), 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, terminados en piña 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, aunque entonces eran más cortos y más preciosos que en la actualidad: los cetros y bordones son de la época ojival.

La *cruz patriarcal* ó arzobispal es una insignia propia de los Arzobispos, los cuales tienen privilegio de llevarla ante sí en ocasiones solemnes; la *cruz pectoral*, ó simplemente dicha *el pectoral*, es insignia común á todos los Obispos y recuerda el *Racional* del Sumo Sacerdote de la Ley antigua: de una y otra hemos dicho lo suficiente en el número 274.

Las *banderas y gonfalones* ó *estandartes* pueden con-

tarse 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.

**279. 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; más adelante, finas labores repujadas y á cincel: de todas las cuales nos dan testimonio fehaciente los documentos de la historia.

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 Paleografía.

Se citan como objetos antiguos y preciosos de este género unas placas de oro y pedrería conservadas en el tesoro de Monza, en 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, y varias otras láminas en los Museos principales: de la época del Renacimiento abundan más estos objetos en nuestras iglesias.

**280. Campanas.**—Consta la existencia de las campanas en los pueblos antiguos, sobre todo egipcios, he-



breos y romanos; pero como al tiempo de ser adoptadas por la Iglesia estuvo muy en boga el bronce de la Campania, *æs campanum*, y en dicha región (hoy *Tierra de Labor*) parece que tomaron las formas que aun hoy tienen, de allí provino el nombre de *campana* que llevan.



Fig. 241.—Campana románica.

Consta, asimismo, que en el siglo vi estaban ya en uso para convocar á los fieles, según se dijo arriba (número 131). Aunque han tenido variadas formas, prevalecieron las semiesféricas y elipsoidales en la época románica (fig. 341); después del siglo xii tomaron formas parecidas á las actuales, y siempre llevan inscripciones, más ó menos alusivas al objeto á que se destinan (1).

En la época ojival aparecieron los *carrillones*, ó ruedas con campanillas; también se da dicho nombre á un juego de tres ó cuatro companillas 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 derredor de las mismas (2).

(1) La mayor campana conocida es la de Troitzkoi, cerca de Moscou, fundida en 1746, y pesa 196.464 kilogramos; en España se celebra como de extraordinarias dimensiones la de Toledo, fundida en 1753, que pesa 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.<sup>a</sup> en Conventry.

**281. 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 tímboles, tambores y campanas; al 3.º, las violas, cítaras ó liras, salterios 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.

De todos ellos el que ha merecido con justicia llamarse *rey de los instrumentos* es el órgano, sobre cuyo origen hay gran 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 Vitrubio y Suetonio. Parece que la Iglesia lo adoptó hacia el siglo vii en Constantinopla, y en el viii se importó á Occidente, siendo el primero conocido el que se dice haber regalado Constantino Coprónimo á Pipino *el Breve* y que se instaló en una iglesia de Compiegne.

Los órganos pueden ser *portátiles y fijos*, según que estén ó no 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; desde entonces hasta el siglo xii se emplearon los dos sistemas, resultando siempre muy embarazosos; en dicho siglo se abandonaron completamente los hidráulicos, y desde el siglo xiii se fué generalizando en las iglesias el órgano, adquiriendo lentamente su perfección; en el xiv simplificóse el juego de fuelles, que antes exigía la fuerza de muchos hombres; en el xv se construyeron órganos de mayores dimensiones y fijos, continuando los portátiles y pequeños para iglesias menores; en el xvi se aumentó el tamaño de los órganos y se les encerró en la caja, como se ve ahora; en el siglo xix se han perfeccionado hasta el punto de abrazar un solo órgano la extensión de 10 octavas con 5 te-



clados; últimamente, con la aplicación de la electricidad á los mismos, se ha conseguido simplificar los sistemas de palancas trasmisoras y dar mayor precisión, amplitud y rapidez á todos los movimientos.

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.

**282. 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 hay muchos de 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.

**283. 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 si-

tiales, etc. Están hechos al telár, y presentan dibujos ó figuras muy variadas, añadiéndose estampaciones de asuntos, generalmente históricos. Otros llevan esquisitos 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; mas los que ahora se conservan antiguos datan, á lo sumo, del siglo xv, 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, que es del siglo xii y representa escenas de los días de la creación.

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 raros 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 (2).

Los doseles para el trono de los Obispos y Reyes constan desde el principio 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 como los tapices para

(1) Se da el nombre de *tapicería* á la pieza misma 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.

(2) En las épocas románicas 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.



los muros; 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 claro está que son de época reciente las que ahora se conservan en iglesias y museos.

Las *cornucopias* son espejos ornamentales, como se dijo en otro lugar (núm. 71), 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.

## CAPITULO II

### INDUMENTARIA SACRA.

**284. 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 entran, pues, en la misma, los objetos que sirven para ornato de las habitaciones, por más que sean tejidos ó bordados y guarden semejanza con los vestidos: que por esto se incluyeron los tapices y cortinajes en el *Mobiliario* (núm. ant.).

*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), *sacerdotaes* y *pontificales*, añadiendo, por fin y complemento, los *del altar*, que pertenezcan á este ramo. La enumeración de todos ellos irá haciéndose en los párrafos sucesivos.



**285. 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 con la mudanza de usos y costumbres, debida á la mezcla de tribus y razas diversas con las invasiones de los bárbaros, la Iglesia no quiso abandonar en sus funciones sagradas los trajes antiguos, sino que, adornándolos convenientemente, quedaron constituidos en ornamentos propios del culto.

Ya desde el siglo V distinguíanse los trajes sagrados de los profanos, por lo menos en el color, pues aquéllos eran siempre blancos: en el siglo VI las distinciones de forma resultaron mayores; en el IX ya poco faltó para quedar uniformemente fijados los ornamentos en las iglesias de Occidente, aumentándose los colores de ellos; desde el siglo XII se van adoptando los colores litúrgicos que hoy existen, y el Papa Inocencio III fija en el siglo XIII el uso respectivo de ellos, 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 los primeros, para conocer á fondo la naturaleza y representación de los segundos.

Los trajes romanos exteriores ó visibles eran la *túnica*, el *cíngulum*, la *toga*, la *pænula*, 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. 268, 269); si carecía de mangas ó las tenía muy cortas, se llamaba *colobium*, y si le faltaba una manga, dejando descubierto el brazo y hombro derecho, se decía *exomis* (fig. 286), siendo propia de pastores y braceros. Tomaba asimismo los nombres de *alba* y *linea* por el color y tejido respectivamente, y se llamaba *talaris* por los latinos y *poderis* por los griegos, cuando se prolongaba hasta los pies. Cuando esta última, que era propia de nobles, se hizo común, adornaron ellos sus túnicas con franjas de bordados.

El *cinctum*, *cingulum*, *zona*, *báltheus* era un cinto ó faja con que se ceñía la túnica; a veces llevaba muchos adornos de pedrería, y era señal de distinción en la sociedad.

La *toga* consistía en una vestidura holgada y abierta por delante hasta la cintura, pero cerrada en lo demás; era de lana y 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. Por lo común, era 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 ó listas de púrpura 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 *pænula*, ya de antes conocida.

La *pænula* se reducía á un manto cerrado y de corte circular 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 *pænula viatoria*, y si era de telas preciosas ó con franjas de púrpura, constituía la pænula noble, usada, como se ha dicho arriba, desde fines del siglo primero. Llamóse *planeta* en significación errante, porque giraba alrededor del cuerpo sin fijeza. Para hacer uso de los brazos con esta vestidura, era necesario levantarla por los lados hasta los hombros.

La capa llamada *lacerna* tenía mucha semejanza con las capas actuales, sólo que se cerraba ante el pecho con un corchete ó hebilla (*fíbula*); la *clámide* ó *pallium* sujetábase con



broche ó fíbula sobre el hombro derecho (fig. 270), y era de corte ó hechura cuadrangular.

La *dalmática* venía á ser una túnica ancha y con mangas enteras, adornada con diferentes bandas ó tiras de color y sin cingulo; 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.

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.

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. Decíanse *angusticlavi* ó *laticlavi*, según qué eran estrechas ó anchas. *Callicula* era un adorno á manera de círculo ó florón, que se aplicaba en diferentes puntos del vestido.

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 propio de gente distinguida.

**286. Materia de los ornamentos.**—El lino, la lana y la seda, dispuestas en tejidos y combinadas á veces con oro, plata (1) y diferentes bordados, constituyen la ma-

(1) Aunque á veces se aplican estos metales en forma de cintas delgadísimas para el tejido, lo ordinario es que se usen recubriendo en forma de hélice á un hilo de seda, al cual dan la 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. Claro está que se falsea

teria de los ornamentos, aunque en la actual disciplina están excluidas las piezas de lana.

Enumeremos 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; 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 (1); *brocado* es un tejido de seda, realizado 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 de un lado á otro, aunque sólo brille por una cara; *espolín* es una tela de seda con flores ó ramajes, que no pasan al otro lado sino por los bordes de ellas; *lama* se dice la hojita ó laminilla metálica, á modo de larga y estrechísima cinta, que entra

mucho este género y que frecuentemente no tiene sino las apariencias de oro lo que brilla como tal; pero raro es el género que hoy día no esté sujeto á semejantes falsificaciones. Llámase vulgarmente *entreño* el galón ó tejido que tiene brillo de oro, pero que en realidad y sin engaño se anuncia como oropel. Los tejidos de seda falsificanse 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 maneras de falsificar los tejidos, no hay como 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 notar que el primero se convierte en borra más pronto que el segundo.

(1) 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 punto 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 que se interponen; *de sobrepuesto* ó *de aplicación*, por hacerse el bordado aparte, cosiéndolo después á la tela.



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 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 *guadameci* ó *guadamacil* es un cuero curtido y con adornos de pintura finos y muy permanentes.

Las estofas y los bordados son 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 había otros con adornos geométricos. La seda se cultivó y elaboró en Europa desde el imperio de Justiniano (siglo vi), trayendo noticias circunstanciadas de ella unos Misioneros que habían ido á evangelizar la China. Á las telas de seda se las conocía con el nombre de *holosérica*, y si llevaban mezcla, *subsérica* (1).

(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 sobrepuesto*, 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 mucho uso en la actualidad.

En la época románica se estimaron mucho los tisúes orientales, y desde el siglo ix los moros cultivaron esta industria



Fig. 342.—Tisú morisco.

en Andalucía y en Sicilia: eran también caprichosamente historiados ó adornados con figuras de animales (fig. 342). Fueron célebres, entre otros de la época, los paños llamados de *tirace* ó *tiraz* de Sicilia, el de Venecia, el de Lucca 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 otras sedas á diferentes puntos de Italia y España, sobre todo en los siglos xiv y xv; desde este último se usan los brocados y los brocateles, y desde el anterior se generalizan los damascos y los terciopelos. Los adornos de esta época son de motivos ojivales, los cuales continúan hasta el siglo xvii: los ornamentos sagrados preciosos llevan mucha imaginaria desde fines del siglo xiv (1).

**287. Ornamentos diaconales.**—Empezando por los ornamentos que usan los Diáconos y ministros inferiores, hay que hablar del *amito*, *alba*, *cingulo*, *manípulo*, *estola* y *dalmática*.

El *amito*, dicho así porque su destino era cubrir la cabeza y las espaldas del celebrante y de los sagrados

(1) Gozaron de fama universal hasta mediados del siglo xvi las fábricas españolas de sederia, especialmente las andaluzas. Asegúrase que hacia el siglo xiii había solamente en Sevilla 16.000 telares, que tenían ocupados á 13.000 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.



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 *superhumérale*. 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 hay recuerdos de ello en algunas Órdenes religiosas. En los



Fig. 343.—Miniatura de un pontifical del siglo ix:  
Biblioteca de la Minerva en Roma (1).

primeros siglos era de lana el amito; pero durante las épocas románica y gótica fué de lino, como ahora, con ricos adornos en los bordes y en su parte visible; desde

(1) Como se ve por la figura, los Ordenandos visten alba y cíngulo; 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.



Fig. 344.—S. Lorenzo:  
de una tabla del Mu-  
seo Vicense, siglo xi.

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* tiene desde el principio la forma de *túnica talaris* blanca (fig. 343), siendo casi exclusivamente de lino en todos tiempos, aunque á veces en la época románica llevaba mezcla de algodón ó lana. Las albas lujosas en la Edad Media llevaban ricos adornos cerca de sus orillas, bocamangas, etc., (figs. 344, 345) formados por bordaduras sobrepuestas y recorres de telas preciosas que se le añadían á modo de franjas; en dicho siglo 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. Durante las épocas ojival y románica llamóse el alba con los nombres de *camiso*, *camisia* y *chamisia*, y á las adornadas se las distinguía con el apellido de *paratas* ó *apparamentatas*. 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. La sobrepelliz tomó el nombre del latín *superpelliceum*, porque se llevaba sobre los vestidos usuales, que eran de pieles en Inglaterra, en 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, *fibula* ó equivalente; se hizo de materias muy variadas y muy ricas durante todas las épocas; pero desde el siglo xvi ofreció constantemente la forma de cordón hecho de lino ó seda, mezclada á veces con hilos de oro y pendiendo del mismo elegantes borlas. Es propio de todos los ministros que llevan 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 después extendióse 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 la época románica y ojival y se fijó en el brazo (fig. 344); 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 dicen 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. 343). 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. 343) y con sus *clavi* (franjas) y sus *calliculæ* en las espaldas y á veces por delante; desde el siglo x se va estrechando en las mangas y cuerpo, haciéndose en éste algunas aberturas para comodidad (fig. 344); en la época ojival continúan prolongándose las aberturas, llegando el fin hasta al comienzo de las mangas; en el siglo xvi se abren por completo los lados de la dalmática y de sus mangas, y desde el siglo xviii toma la actual forma. Las telas más ricas y las franjas de bordados, etc., 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.

**288. Ornamentos sacerdotales.**—Son ornamentos pro-

(1) Véanse en el Breviario Romano las lecciones del segundo nocturno (lec. 5.<sup>a</sup>) en la fiesta de S. Silvestre Papa.



pios del sacerdote la *casulla* y la *capa pluvial*, si bien todos los que pertenecen al diácono le corresponden ó han correspondido igualmente en algún tiempo. En los primeros siglos llevaba el sacerdote la casulla sobre la dalmática, según puede verse en las figuras adjuntas, ó continúan sirviendo para su uso los demás ornamentos arriba mencionados, excepto la tunicela.

La *casulla* ó *planeta* es una derivación de la *pænula* romana y tiene en sus principios una forma parecida á la de ésta; se le dió el nombre que lleva por asemejarse á una casita, cubriendo al sacerdote. Era de ricas telas y llevaba los adornos dichos *clavi*, *callicula* y otros; la abertura de la cabeza solía ser cuadrada (figs. 270, 345).



Fig. 345.—San Apolinario: mosaico del siglo vi (1).

Como no tenía mangas, era necesario replegarla sobre los brazos lateralmente para hacer uso de ellos (figura 346): de aquí procede la costumbre de levantar el acó-

(1) De la Basilica de S. Apolinario *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.

lito los extremos de la casulla en el momento de la ele-



Fig. 346.—Ordenación de los Presbíteros: miniatura del s. ix (1).

vación 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, recor-tándose á la vez por los lados para mayor comodidad en el uso de la misma (figs. 347, 348), terminando por delante y por detrás unas veces redondeada y otras en punta.

Las casullas preciosas llevaban adornos de franjas bordadas, las cuales, principalmente desde el siglo xi, se colocaron, por regla general en los bordes y en medio, subiendo del centro de las espaldas y pecho hasta el hombro otras franjas formando ángulo (ibíd.); en el siglo xiv desaparecen éstos adornos angulares y en cambio se hace más ancha la franja central y se pone otra horizontal, conteniéndose en ellas ricos bordados de imágenes entre motivos arquitectónicos. En el siglo xvi toma la casulla el tipo actual, si bien con mayor ampli-

(1) Tomamos la figura del mismo códice antes citado (fig. 343): 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.



tud que ahora, según se ve en algunos cuadros y sarcófagos (fig. 349): esta forma se ha ido haciendo más ra-



Fig. 347.—El Obispo Gemelo: miniatura del siglo XII (1).



Fig. 348.—S. Millán: placa de mármol, s. XI (2).

quítica en España, al paso que en otras naciones se notan los adornos centrales en forma de ancha cruz en las espaldas y por delante.

La *capa pluvial* tiene su origen en la romana *lacerna*, que en un principio se confundían; tanto es así, que frecuentemente servían para ornamento sagrado las mismas capas de príncipes ó magnates que éstos donaban á las iglesias. Eran á veces muy lujosas, mayormente en el broche que las cerraba por delante, y llevaban el *cucullus* para la cabeza. Así continuó hasta el siglo XIV, en que fué sustituido el *cucullus* por el capillo ó escudo

(1) Tomado del «Libro de los Testamentos» de la Catedral de Oviedo, siglo XII. El Obispo viste alba, dalmática y casulla, y empuña el báculo.

(2) Relieve de una de las placas de mármol que adornan la urna de las reliquias de S. Millán de la Cogolla en su monasterio.

que hoy lleva en la espalda, aunque entonces era triangular y reducido: introdujéronse adornos de imaginaria en la misma centuria y se emplearon desde entonces en la exhornación de las capas todas las habilidades del



Fig. 349.—S. Felipe Neri: cuadro de Guido Reni, s. XVII.

arte, aunque no faltan en todos los tiempos variados ejemplares de capas muy sencillas. Llámase *pluvial*, por que 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.

**289. Ornamentos episcopales.**—Son 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 la cabeza del Obispo, á modo de banda ó diadema, que se sujetaba con cintas, llamadas *redimicula*, ó simplemente se arrollaba detrás de la cabeza (figs. 343, 346).



Parece que en Oriente empezó á dársele forma (figura 350), acaso tomada de la Persia ó del antiguo Sumo

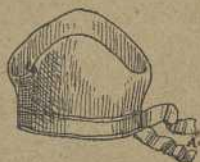


Fig. 350.—Mitra de Constantinopla.



Fig. 351.—Mitra del siglo XII (1).

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, bien que empezara con poca elevación y á veces tuviera las puntas á los lados en vez de estar de frente (fig. 351); hicieronse más agudas las puntas en el siglo XIII (fig. 352), 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 *titulus* y aun la circular inferior ó *circulus*, que tan ricas de ornamentación se habían ostentado en el período ojival. En el siglo XVII se da á todo el conjunto una forma que tiende á ser oval y una altura desmedida. Las cintas que penden por detrás (fig. 350), *A* se han llamado *fanones* y *trascolos*, y se han adornado con mucha elegancia, pendiendo á veces campanillas de oro en sus extre-

(1) Copiada de la losa sepulcral del Obispo Guillermo Jordá en los claustros de la antigua Catedral de Elna (Rosellón), que lleva la fecha de 1186.

mos. Á fines del siglo xi empezó á concederse el uso de la mitra á ciertos Abades.

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. 352. — Mitra de S. Olegario: Fig. 353. — Sandalia de los Obispos de Mondoñedo, siglo xii. Cat. de Barcelona, siglo xiii.

en el siglo viii admitiendo luego una corona en el borde inferior; en los principios del siglo xiv recibió una 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 igual forma (figs. 270 y 345).

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, una piedra preciosa ó un adorno parecido.

Las *sandalias* litúrgicas se mencionan como ornamentos de Obispos desde el siglo ix; se adornaron en las diferentes épocas según su estilo (fig. 353). Desde el siglo vi consta que había privilegios de llevar calzado especial por el alto clero de Roma y Ravena, y de este calzado, que no era otro sino el *campagus* romano, ha podido originarse la sandalia episcopal, que en realidad no se parece á la antigua *sólea*. Al principio se confundían las sandalias con las *cáligas*, pero 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 gran parte del siglo xiv, estuvo en uso el *peine* litúrgico, de marfil generalmente, con puntas por ambos lados; con el cual un presbítero ó diácono peinaba al Obispo al revestirse de pontifical, y todavía se conservan varios de estos peines en iglesias principales y en los museos. Varios de ellos se encuentran en las Catacumbas, pues debieron estar en uso entre los primitivos fieles como piadosa práctica de significativa ceremonia: son de madera ó hueso.

El *báculo*, el *pectoral* y el *anillo* son también ornamentos del Obispo, y de ellos dimos (núms. 274, 278) algunas nociones: basta añadir aquí, respecto del anillo, que si bien fué común en la antigüedad á toda clase de personas, mayormente á las constituidas en dignidad, los Obispos de Occidente lo han usado como propio de su cargo desde el vi siglo, y con tal abundancia, que llegaron en los siglos xiii y xiv á colocarse anillos en todos los dedos á la vez en días de gran ceremonia. Durante la Edad Media figuraban en los inven-

tarios de los Obispos verdaderas colecciones de anillos preciosos, algunos de los cuales servían para sello: todos contienen una piedra preciosa, por lo menos, que suele ser en la actualidad, amatista, esmeralda ó topacio (véase el núm. 304).

El *pectoral* de los Obispos no fué en su origen otra cosa más que un relicario. Como de él habla Durando en el siglo XIII, describiéndolo en la forma que ahora tiene, hemos de inferir que ya entonces, ó en el siglo XII, estaría en uso. En España no existen documentos ciertos anteriores á los últimos años del siglo XIV, que prueben la existencia de cruces pectorales como las de ahora, y no faltan escritores extranjeros (1) que sólo conceden una antigüedad de cuatro siglos á este ornamento de los Obispos.

**290. 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, la cual, junto con el purificador, se estableció al adoptarse la práctica de sumir las abluciones (núm. 269) el sacerdote (2). Con frecuencia se adornaban los extremos de los corporales con bordados de oro y seda.

(1) O' Brien ed Even, *Storia della Messa*, Roma, 1895.

(2) No obstante, se confundían en uno el purificador y la hijuela de los corporales, y sin duda tardaron más de un siglo á distinguirse. Ni el Papa Inocencio III, ni el Obispo Durando (ambos del siglo XIII) mencionan el purificador entre los paños de la Misa, á pesar de hacernos minuciosa descripción de todos. En la Iglesia



Los mismos corporales servía de manteles al principio, 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 como se ha dicho de los corporales.

Para mayor pulcritud y ornamento del altar, se cubría éste por delante y costados con alguna preciosa tela ó tabla, llamada *pallium* en ciertos documentos, dándose el nombre de *antependium* ó frontal á la parte delantera ó de frente, costumbre que empezó en los siglos viii ó ix, como no sirviesen también para lo mismo los tapices antedichos. Durante la época románica hízose de madera ó de metal precioso y cincelado; en la época ojival fueron más frecuentes los de telas bordadas; desde el siglo xvii son comunes para dicho objeto 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.

Son, por último, vestiduras propias del altar los *conopeos*, que están prescritos por las rúbricas para cubrir el sagrario (fig. 314). Han 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* (número 264), y el uso de ellos empezó con los sagrarios de la forma actual (núm. 267). En España, no sabemos por qué razones, apenas se ve practicada tan laudable costumbre y prescripción de la Iglesia.

---

griega empléase hoy una esponja en vez de purificador, uso que podemos suponer se hallaría 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.

## TERCERA PARTE

### PARTE LITERARIA

**291. Tratados que abraza esta Parte.**—Vastísimo es el horizonte que nos ofrece la Arqueología en su *Parte literaria*, según puede inferirse de lo que anotamos en un principio (núms. 3 y 6), y de importancia suma para el fin que persigue la ciencia arqueológica es indudablemente el reflexivo estudio sobre la misma. En ella se ven reflejadas, con más precisión que en otra alguna rama de esta ciencia, las ideas y costumbres humanas, que constituyen el objeto formal de la Arqueología (núm. 1). Util será, por lo mismo, tocar siquiera los puntos generales de tan variado asunto.

Á tres pueden reducirse las ciencias que se agrupan en la *Parte literaria* de la Arqueología: la *Paleografía*, la *Numismática* y la *Heráldica*, toda vez que la *Sigilografía* debe considerarse como un apéndice de la *Diplomática*, y ésta es una rama de la *Paleografía*.

Por lo mismo, y por la necesidad en que nos vemos de simplificarlo todo, distribuimos la materia en tres capítulos, correspondientes á las tres ciencias indicadas. En el primero de ellos incluimos las nociones de Paleografía en general, Epigrafía, Bibliología, Diplomática, y Esfragística ó Sigilografía, que puedan convenir á nuestro objeto; en el segundo tratamos lo general de la Numismática, sobre todo española, y en el tercero apuntamos las más comunes ideas del arte del Blason, terminando así nuestro breve curso elemental de Arqueología.



## CAPITULO I

### PALEOGRAFÍA.

**292. División del tratado.**—*Paleografía*, en general, es la parte de la Arqueología, que tiene por objeto la lectura é interpretación de las escrituras antiguas. Se divide en cuatro ramas principales: la *Epigrafía*, la *Paleografía propiamente dicha*, la *Diplomática* y la *Bibliología*. La primera estudia las inscripciones lapidarias ó hechas en materiales duros; la segunda, la escritura de los códices y diplomas, la tercera y la cuarta, los mismos diplomas y códices, respectivamente, por razón de sus especiales caracteres ó propiedades, á fin de criticar su autenticidad y mérito. Llámase *diploma* cualquier documento ó despacho oficial, expedido por la autoridad competente: *códice* es todo manuscrito antiguo en forma de libro ó volumen (1).

Cada una de las ramas antedichas se subdivide en otras, según las diferentes clases de escrituras y de pueblos y de épocas que deban estudiarse.

En los números siguientes se han de ver sumarias nociones de todo lo enumerado, precedidas de otras so-

---

(1) Antiguamente se comprendía también con el nombre de Diplomática el estudio de los códices y de cualquier manuscrito antiguo; pero en el día se limita á los diplomas, y aunque reina confusión en muchos autores al definir las ciencias consignadas arriba, creemos que no debe darse otro valor á las palabras sino el que ellas suenan, como se indica en el texto.

bre la *escritura* en general, acompañadas de algunas sobre *Esfragística* y seguidas de breves notas relativas á las notaciones musicales, toda vez que ellas constituyen la *Paleografía* de la *Música*: tal es el sencillo plan de nuestro ligero estudio paleográfico.

**293. Escritura en general.**—Se llama *escritura* la manifestación del pensamiento por medio de signos y figuras, más ó menos convencionales, que se trazan ó fijan sobre una superficie. Dividese en *ideográfica* y *fonográfica* ó *fonética*, según que los referidos signos representen inmediatamente ideas, ó bien, sean representación de sonidos, los cuales evoquen la idea. La primera se subdivide en *figurativa* y *simbólica*, según que las ideas se representen por figuras ó imágenes de los objetos ideados, ó bien, por símbolos naturales ó convencionales (núms. 3, 245). La escritura simbólica se corresponde con la *Simbología* (ibid.) y aun equivale á ella, tomándola en su acepción más genérica sin restringirla al terreno religioso. 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.

Como no es fácil, ni aun posible, la expresión de todas las ideas con las figuras de los objetos mismos, resulta embarazosa y casi inútil la escritura que hemos llamado *figurativa* y quedan las otras tres, como prácticamente útiles, usadas por diferentes pueblos desde remotos siglos, á saber: la *simbólica*, á la cual pertenecen los jeroglíficos; la *silábica*, propia de los chinos, y otros pueblos orientales; la *alfabética*, ordinaria ó común en los pueblos cultos y constituye un sistema perfecto. Podría añadirse la escritura *taquigráfica*; pero ésta se reduce á la alfabética, toda vez que su objeto es simplificar los



trazos de ella para lograr mayor rapidez en el escrito.

El sistema de escritura más antiguo es el ideográfico ó jeroglífico; á él siguió el silábico y después el alfabético: la invención de éste, en su forma perfecta, se atribuye á la raza semítica y probablemente á los fenicios.

Es condición de todo sistema de escritura bien ordenado, que, al juntar dos caracteres de la misma, se logre expresar una idea distinta de la que tal vez expresaran cada uno de los componentes separados. Así, aun en los símbolos de la escritura jeroglífica sucede que, según la posición que guarde uno de ellos respecto de otro, el significado de ambos es muy diferente; lo cual dificulta en gran manera la interpretación de este género de escritura. En la fonográfica existen con frecuencia signos ó caracteres *polifonos*, ó que tienen diferentes sonidos según las circunstancias, al paso que otros son *homófonos*, ó de igual sonido á pesar de su trazo distinto, lo cual estorba asimismo no poco para el estudio é investigación de la lengua de que se trate.

**294. Alfabetos.**—La serie ó conjunto de los diferentes signos que expresan distintas emisiones simples de voz articulada en un idioma, se llama *alfabeto*. Las figuras de la escritura ideográfica se denominan *ideogramas*. Cada lengua tiene su alfabeto, y claro está que es indispensable el conocimiento del mismo si hemos de dar con la interpretación de la escritura respectiva.

Muy oportuno fuera en toda obra de Arqueología un detenido estudio sobre los alfabetos de que se hace uso en los manuscritos é inscripciones que se examinan en ella; mas siendo imposible en nuestros ELEMENTOS un trabajo de esta índole, nos limitamos á presentar un esbozo de antiguos alfabetos, dado el interés que en nuestros días revisten las antigüedades orientales y habida consideración á la utilidad que pueden ofrecer (los dos medios de la fig. 357) para la Numismática española (1).

(1) Y no hablamos de los alfabetos *sanscrito* (ó sagrado del Indostán), *hebreo*, *griego arcaico*, etc., etc., porque no se trata de

La fig. 254 da idea de los caracteres llamados *cuneiformes* (por su semejanza por la cuña), los cuales fueron propios de los antiguos alfabetos asirios, medos y persas, y son en el día objeto de importantes y asiduas investigaciones por parte de los orientalistas: la columna *A* es parte del alfabeto *babilónico*; la *B* lo es del *ninivita* ó *asirio*; la *C* del *medo*; todos, de la escritura dicha *cuneiforme moderna*.

La fig. 357 contiene tres alfabetos de pueblos antiguos, como se indica en su epígrafe respectivo: el *púnico* ó *fenicio*, con el cual se hallan no pocas monedas y algunas inscripciones en España; el *ibérico*, usado en gran parte de nuestra Península al tiempo de la invasión romana, y con el cual se inscribieron muchísimas monedas de su época; y el egipcio *jeroglífico*, propio de las inscripciones egipcias en sepuleros y obeliscos. Los dos primeros ofrecen sus variantes, según las épocas y las regiones en donde se usaban, y en las columnas respectivas son de ver las principales variaciones conocidas.

Algunas de las muchas que tenía el egipcio, según los diferentes casos de la escritura, se consignan en la fig. 355.

No toda la escritura geroglífica de los egipcios era ideográfica, como podría parecer á simple vista, sino que muchos de sus símbolos representaba directamente letras de un alfabeto fonético, y esto es precisamente lo que se indica en las figs. 355 y 357; no obstante, varios de dichos símbolos fueron realmente ideográficos, según lo expresa la fig. 356. De donde se puede inferir, que la escritura geroglífica egipcia debe considerarse como mixta de ideográfica y fonética. De ésta se deri-

un estudio filológico; ni del griego posterior ó moderno, porque se halla con facilidad en varias obras que corren en manos de seminaristas; ni del latino, toda vez que no es mucha la diferencia que hay entre el mismo y el que hoy usamos; ni de las variaciones sufridas por el alfabeto romano durante los siglos de la Edad Media en los manuscritos ó inscripciones que se estudian en la Arqueología, porque fácilmente se podrán colegir de los mismos fac-símiles que ofrecemos luego.



vó la *hierática* ó *cursiva* egipcia, la cual era una especie de taquigrafía respecto de la anterior; y de la *hie-*

|   | A | B | C |
|---|---|---|---|
| a |   |   |   |
| i |   |   |   |
| u |   |   |   |
| á |   |   |   |
| i |   |   |   |
| ü |   |   |   |

Fig. 354.—Caracteres cuneiformes.

|        |
|--------|
| a =    |
| e, i = |
| o, u = |
| b =    |
| k =    |
| t =    |

Fig. 355.—Jeroglíficos fonéticos.

|     |      |
|-----|------|
| 1 = | 7 =  |
| 2 = | 8 =  |
| 3 = | 9 =  |
| 4 = | 10 = |
| 5 = | 11 = |
| 6 = | 12 = |

Fig. 356.—Jeroglíficos ideográficos (1).

|    | FENICIO | IBÉRICO | GEROGL <sup>9</sup> |
|----|---------|---------|---------------------|
| A  |         |         |                     |
| B  |         |         |                     |
| C  |         |         |                     |
| D  |         |         |                     |
| E  |         |         |                     |
| F  |         |         |                     |
| G  |         |         |                     |
| H  |         |         |                     |
| I  |         |         |                     |
| K  |         |         |                     |
| L  |         |         |                     |
| M  |         |         |                     |
| N  |         |         |                     |
| O  |         |         |                     |
| P  |         |         |                     |
| Q  |         |         |                     |
| R  |         |         |                     |
| S  |         |         |                     |
| Ss |         |         |                     |
| T  |         |         |                     |
| Th |         |         |                     |
| Th |         |         |                     |
| Tz |         |         |                     |
| V  |         |         |                     |
| Y  |         |         |                     |
| Z  |         |         |                     |

Fig. 357.—Alfabetos antiguos (2).

(1) Sólo por vía de muestra van los símbolos de este cuadro, pues son muchos más los que forman parte de la ideografía egipcia. 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.

(2) Los alfabetos fenicio é ibérico de este cuadro están sacados de la obra de Numismática de D. Antonio Delgado, citada al principio de estos ELEMENTOS, con alguna pequeña variante que he-

X, O, P, L, E,

rática provino la *demótica* ó vulgar: todas se hallaron simultáneamente en uso por largos siglos en Egipto, hasta el siglo III después de J. C., con admirable constancia de formas. Por regla general, se leían los escritos partiendo de la derecha hacia la izquierda, y son raros los que van en sentido contrario; pero los jeroglíficos más antiguos leíanse de arriba á abajo en series ó columnas, empezando por la derecha.

Del alfabeto hierático egipcio se deriva el fenicio antiguo, que es el del grabado (fig. 357), y de éste el griego arcaico, el cual se divide en griego antiguo oriental

mos introducido, fundada en otros autores. El alfabeto jeroglífico egipcio es el mismo descubierto por Champollion y perfeccionado por Rougé. La primera base de este descubrimiento fué la célebre *Piedra de Roseta*, hallada por los franceses en 1799 al abrir los fosos de la ciudad del Roseta en Egipto (actualmente se halla en el Museo de Londres), la cual piedra, por estar escrita en griego, en egipcio demótico y en jeroglífico, pudo servir para conocer algunos caracteres egipcios, mediante los griegos. Lo que fueron la *Piedra de Roseta* y el *Obelisco de Fíle* para la escritura egipcia, eso fué para la escritura cuneiforme asiria la famosa *roca de Behistun*, cuyas numerosas inscripciones, hechas en tiempo de Darío Histaspes, se han hallado ser también *trilingües* ó escritas en tres lenguas, á saber, *persepolitana* (ó antigua persa), *túrquica* ó *escítica* y *asiria*; como la primera ya era conocida de los orientalistas, á fuerza de estudio lograronse descifrar las otras, en cuya labor se ocuparon felizmente el inglés Rawlinson, entre otros, y el francés Lenormant, á mediados del siglo XIX.

Un procedimiento semejante siguió nuestro eximio Delgado, al descubrir por medio de las monedas antiguas de España el alfabeto celtibérico, según decimos en su lugar en la Numismática.

En la segunda mitad del siglo XIX han hecho esfuerzos sobre-humanos el francés Rosny y el Pbro. mejicano D. Damián Sotomayor en la interpretación de las escrituras del antiguo Méjico, las cuales tuvieron asimismo sus tres periodos, jeroglífico, hierático y demótico, aunque muy diferentes de los egipcios. (Véase una idea de sus jeroglíficos en el centro de la fig. 258).



y griego antiguo occidental; de éste, por fin, nacieron el griego moderno y el latino ó romano. Y del alfabeto romano vienen todos los de nuestras lenguas *neolatinas*, cuyos tipos y modificaciones importantes, por lo que hace á nuestra lengua, siguen más adelante.

También la escritura cuneiforme de la Asiria tuvo su antecesora arcaica, y ésta halló sus precedentes en otros caracteres ideográficos, siguiendo el mismo plan que hemos dicho para los egipcios. Pertenecía al grupo de las silábicas, y se leía como la nuestra, partiendo de la izquierda.

En el alfabeto fenicio, como en el hebreo antiguo y otros semíticos, no había letras vocales, sino que las señaladas con este nombre eran más bien aspiraciones, como el *spiritus áasper* y el *spiritus lenis* de los griegos. La dirección de la escritura en estos alfabetos, lo mismo que el griego arcaico, procedía de derecha á izquierda.

**295. Elementos materiales de la escritura.**—Considerado en términos generales el elemento formal de la escritura, veamos alguna cosa del material, que desde muy antiguo se ha ido empleando, el cual se reduce á tres géneros: *láminas* ó superficies, *plumas* ó *punzones* y *tintas*.

En el primer grupo están: la piedra, que ha sido constante en los pueblos de todas las épocas; el barro de arcilla cocido, que fué elemento de primera importancia entre los caldeos y asirios: el *papiro*, formado por tiras de *liber* (capa interna de la corteza) de un arbusto llamado *papyrus*, pegadas y prensadas, que formó el característico elemento escriturario de los egipcios, y que después se extendió á varias naciones europeas; el lienzo, usado también por los egipcios, sobre todo en las inscripciones que ponían en las momias (n. 233); el bron-

ce, el cobre, el plomo, la madera encerada ó blanqueada, que se usan de muy antiguo y tuvieron su famosa época entre los romanos; el pergamino (1), llamado también *membrana* (II Tim., IV, 13), que ya usaron los asirios y los griegos, y que fué de grande importancia en la Edad Media, la vitela, especie de pergamino más delicado, hecho de piel de becerrillos (*vitellus*); el papel, que data del siglo XII y cuyo uso fué extendiéndose desde mediados del XIII.

Los papiros se escribían tan sólo por una cara y se disponían generalmente en largas piezas que se arrollaban al derredor de un cilindro para conservarlas, y de este modo constituíase el *volumen* (de *volvere*, revolver); los pergaminos se escribían por un lado ó por ambas caras, llamándose en este segundo caso *opistógrafos*, y se unían en forma de cuadernos que se denominaban *duerniones*, *terniones*, *quaterniones* ó *quiniones*, según el número de hojas unidas: una serie de cuadernos cosidos por el dorso, recibía el nombre de *libellus* ó *códex*. Al pergamino ó códice raspado ó borrado y nuevamente escrito, se le llamaba *palimpsestus*.

Los instrumentos para la escritura son: para grabar ó rayar 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 tabletas enceradas; tenía una cabeza por un extremo para borrar lo escrito cuando conviniera. Si el *stylus* era de metal, llamábase *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 si no

(1) Se llama así por suponerse que fué inventado en Pérgamo por el rey Eumenes II ó por Atalo, aunque tal vez no se hiciera sino perfeccionar el invento, que ya era antiguo.



después del siglo VI; lo más común era servirse de una especie de caña, *cálamus*, la cual fué á veces metálica, semejante á nuestras plumas de acero largas.

Las tintas que en los pueblos antiguos estaban más en uso, eran 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 emplea la tinta clásica de infusión de agallas y sulfato de hierro (caparrosa verde); desde el siglo XI en adelante, empleóse el oro en láminas sutílisimas 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.

**296. Epigrafía de los pueblos antiguos.**—Dando una rápida ojeada á los monumentos de la antigüedad antes del cristianismo, hallamos constantemente la práctica de inscribir en rocas, estelas monolíticas y diferentes materiales duros la noticia de los acontecimientos más importantes.

Son célebres, sobre todo, los ladrillos de Asiria, llenos de menudas inscripciones cuneiformes; ascienden á muchos miles los que se hallan reunidos y descifrados en el Museo de Londres, encontrados en las ruinas de Nínive, y que formaron la biblioteca de Sardanápalo II en dicha ciudad, ocho siglos antes de J. C.; y semejantes *libros* de tan peregrinas bibliotecas se van descubriendo en otras varias ciudades antiguas de aquella región, calculándose en centenares de miles los que deben estar sepultados entre sus escombros. Además, se hallan en la Asiria rocas elevadas, con extensas inscripciones de la misma naturaleza que las de los ladrillos, y se han transportado á los Museos varias piedras y cilindros con relieves ó inscripciones parecidas (fig. 254).

Sabida es también la celebridad que han alcanzado en nuestros tiempos las inscripciones egipcias, las cuales se hallan con profusión en los obeliscos, muros de templos; cáma-

ras funerarias, momias, etc. Muchas se guardan en los Museos más celebrados, y algunos obeliscos se transportaron á Europa, alzándose hoy en Roma, París y Londres, en donde se leen con admiración y entusiasmo. Los nombres de reyes, que figuran en las inscripciones, aparecen siempre encerrados



Fig. 358.—Jeroglíficos egipcios (1).

dentro de un rectángulo con las esquinas redondeadas (fig. 358), al cual se le llama *cartucho*, ó *cartela*. Los papiros y las pinturas murales (figura 266) son otros tantos objetos literarios de Egipto que hoy se interpretan, después de quince siglos en que habían permanecido mudos.

Las inscripciones celtibéricas de España (fig. 359) no han logrado descifrarse con certeza, sin embargo de

(1) Los nombres reales, inscriptos en estos cartuchos, son como sigue: I, Ramsés; II, Amenotph; III, Thoutmes; IV, Ptolomeo; V, Berenize. Para cuya inteligencia es digno de notarse, que los *coptos* (indígenas descendientes de los antiguos egipcios) conservan todavía un lenguaje casi idéntico al que se hablaba en la época de los jeroglíficos, por más que hayan perdido la escritura de entonces. Estudiando Champollión este lenguaje, llegó á sospechar en vista de la *piedra de Roseta* de que arriba hicimos mérito, si tal vez los símbolos de la escritura jeroglífica representan las letras iniciales de los nombres que en Egipto se daban á los objetos figurados en dichos símbolos, y así era en efecto. Por ejemplo, llamándose en Egipto *ahom* al águila y *labo* al león, para representar la letra *L* ponían la figura de un león y para la letra *A* la figura de un águila. Así, el nombre de *Ptolomeo*, que en griego es *Ptolemaïos*, se representa con ocho signos, cada uno de los cuales tiene la figura del objeto cuyo nombre empieza en el lenguaje de Egipto por la letra respectiva. Dichos objetos son en este caso, como se vé en la figura, un rectángulo, un semicírculo, un lazo ó cuerda, un león, un codo, dos hojas de caña y un respaldar. Fácil es comprender así, cómo una misma letra podía representarse por varios signos y dificultar con tanta variedad la lectura.



que parece bastante averiguado su alfabeto. También se desconoce la época en que empezaron tales inscripciones; por lo menos, datan del siglo III antes de J. C. y se extienden hasta cerca del siglo de Augusto. Se hallan en corto número, fuera de las monedas, y siempre constan de muy breves y escasos renglones. Todavía son más escasas en número las inscripciones fenicias en España: en unas y otras hay que suplir algunas vocales, que con frecuencia se omiten en la escritura (1).



Fig. 359.—Inscrpción celtibérica hallada en Ntra. Sra. del Cid, santuario próximo á Cantavieja.

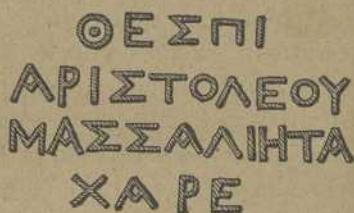


Fig. 360.—Inscrpción griega de Ampurias (2).

Abundan los monumentos epigráficos de los griegos en los países que éstos dominaron; pero son rarísimos

(1) No es aventurado suponer, que algunos caracteres de los que van puestos en el alfabeto ibérico precedente (fig. 357) fueran silábicos; así, por ejemplo, el segundo de la primera línea de la inscripción adjunta (fig. 359) debió tener el valor de *ko* ó *ku*; el primero de los caracteres equivalentes á la *K* (fig. 357) debía sonar *ke*; el tercero de los que valen *Th* tendría la fuerza de *Tha* y, mejor, *ka*: es una conjetura que hacemos en vista de multitud de monedas ibéricas, y observando las modificaciones que en dichos caracteres se introducen por las diferentes emisiones ó acuñaciones monetarias, ya de una, ya de distintas cecas.

(2) Hallada en Ampurias (la griega *Empóriton*) en 1896. Es la única lápida con inscripción griega descubierta en dicho lugar hasta el presente. Se lee de este modo: *Thespi Aristoleoy Massalieta, járe*; y se interpreta: «Oh Tespis, (hijo) de Aristolao, marseilleś, salve!»

en España, aun en los sitios en donde estaban emplazadas sus colonias (fig. 360).

**297. Epigrafía romana.**—El interés que reviste para los pueblos latinos la epigrafía romana, exige que nos detengamos algún tanto en ella, mayormente que, abundando tales inscripciones en España, no deja de ser curioso y útil saber las reglas para su interpretación ó lectura. Además, la epigrafía romana sirve de base á la cristiana en muchos casos.

Las inscripciones latinas profanas ó paganas divídense, por razón del tiempo, en dos épocas: desde los reyes de Roma hasta Octavio Augusto, la primera, y desde este Emperador hasta Constantino, la segunda: en ésta se distingue el siglo I por la elegante sencillez del estilo, junto con la perfección de las letras, las cuales son mayúsculas, tan anchas como altas, á corta diferencia

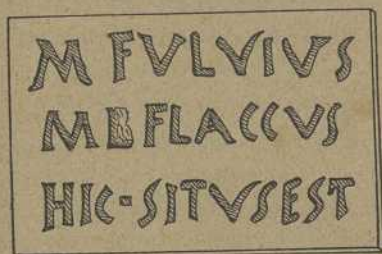


Fig. 361.—Lápida del s. I a. J. C. (1).

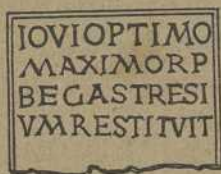


Fig. 362.—Lápida del siglo de Augusto (2).

(fig. 362); después de este siglo se altera el carácter, haciéndose defectuoso en todo, si bien las inscripciones

(1) Es de jaspe negro: se halla formando parte del muro de la iglesia parroquial de Ceheguín (Murcia) y debió pertenecer á *Begastri*: se interpreta de este modo: M(arcus) FVLVIUS, M(arci) L(ibertus), FLACCUS, HIC SITUS EST.

(2) Inscripción del ara dedicada á Júpiter, que se halló en las ruinas de la antigua *Begastri*, próxima á Ceheguín. Dice así: IOVI OPTIMO MAXIMO, R(es) P(ública) BEGASTRESIUM RESTITUIT.



oficiales aun conservan por largo tiempo sus buenas formas. Antes del Imperio eran menos regulares las letras (fig. 361) y menos culto el estilo, usándose en la escritura extraños diptongos, v. gr.: *castreis* en vez de *castris*, *posterei* en lugar de *pósteri*. El tipo de la letra es siempre mayúsculo.

Por razón del objeto, se distinguen las inscripciones en seis clases:  *votivas ó sacras*, dedicadas á los dioses (fig. 362); *jurídicas ó decretorias*, que expresan leyes, decretos ó convenios; *públicas ó monumentales*, grabadas en monumentos públicos, como templos, arcos de triunfo, piedras miliarias, expresando el objeto de los mismos; *históricas*, ó conmemorativas de un hecho importante; *honoríficas*, en honra de algún personaje distinguido; *funerarias*, ó puestas sobre sepulcros, indicando la muerte del personaje. Cada una de ellas tiene su estilo ó formulismo especial, que omitimos en gracia de la brevedad, y que puede rastrearse por el *Diccionario de siglas*, que va en un *Apéndice*. El conocimiento de este formulismo ayuda en gran manera para descifrar la inscripción y reconocer su autenticidad y época. Todas suelen llevar no pocas abreviaturas, con un punto después de cada palabra, excepto en la última de cada línea. El objeto de los puntos es separar mejor entre sí las palabras; son rarísimos antes de la época de Augusto; con frecuencia tienen la forma triangular, y entonces son posteriores á dicha época; no es raro verlos sustituidos por hojas parecidas á la yedra.

La dificultad mayor que se ofrece para la lectura de las inscripcipnes se halla en las *siglas* y demás abreviaturas, y en los errores ó anomalías que á veces presentan. Llámense *siglas* aquellas abreviaturas que se reducen á las iniciales (*litteræ singulæ*) de las palabras. Á fin de obviar este inconveniente, incluimos al fin de esta obra el breve *Diccionario* antedicho.

Los errores y anomalías de las inscripciones se deben á la impericia del grabador y á la ignorancia del latín en las Colonias y aun en el Imperio romano, sobre todo en los tiempos de Galieno y Claudio *el Gótico*. No se hallan errores en la época de bella latinidad, de Augusto á Trajano; pero sí algunas anomalías. Los principales 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 *A*, la *M* como *AA* y otras. No es raro poner letras de gran tamaño en medio de la palabra, sin ningún 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 añadir otras sin necesidad, como la *N* y la *X*. Sustitúyense con alguna frecuencia la *B* por la *V* y viceversa, como *placabile* por *placabile*, *bixit* por *vixit*; la *B* con la *P*, como *sup* en vez de *sub*, *conlabsum* en lugar de *conlapsum*; 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 *sakrum* 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 estos: *lacrumæ*, *maxumus* en vez de *lacrimæ*, *maximus*; asimismo, reemplaza á la *Y* ó á la *O*, como *suboles*, *suria* en lugar de *soboles*, *syria*.

En los *diptongos*: se omiten con frecuencia, como en *vita* *bonæ*, poniendo *vite bone*; se añaden sin motivo, como en *secunda* en lugar de *secunda*; se sustituyen por otros anti-cuados, como *Aimilius* por *Æmilius*, *Aidilis* por *Ædilis*, *provinciai* por *provincia*, costumbre que era universal y clásica 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 segundo 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.

Además de conocer el formulismo, las anomalías y las abreviaturas de los diferentes géneros de inscripciones, según hemos dicho, es indispensable para leerlas con acierto, saber los usos y costumbres de los antiguos romanos, y haber visto y comparado muchos monumentos de esta clase. Uno de los aludidos usos, que más se revelan en Epigrafía, es el de los nombres de familia. Los romanos tenían la costumbre de apellidarse con varios nombres á la vez: desde fines de la República usaron tres nombres y á veces cuatro; antes de esta época solos dos. Se distinguen así: *prænomen*, *nomen*, *cognomen*, *agnomen*. El primero es el nombre personal del individuo; el segundo, el de la stirpe ó linaje (*gens*); el tercero, el de la familia que desciende con otras de aquella stirpe; el cuarto, ó segundo sobrenombre, el que por sus hazañas ha merecido el individuo. Los hijos adoptivos llevan todos los nombres del adoptante, añadiéndoles el suyo de familia. Pero desde el tiempo de los Antoninos (últimos del siglo II) se trastorna el orden mencionado, y se ponen á la vez varios nombres de stirpes y muchos *prenombres*. Tratándose de ciudadanos romanos, llevan en sus inscripciones honoríficas y funerarias el nombre de la *tribu* á que pertenecían, en ablativo, sobreentendiéndose *ex tribu*, lo cual ya no se halla desde el siglo IV, y rarisimas veces después de

Septimio Severo (año 211): dicho nombre se intercala entre la indicación del parentesco y el sobrenombre ó *cognomen*. Las mujeres nunca llevan nombre de tribu, y más comúnmente carecen de *prænomen*, quedándose sólo con el *nomen* y *cognomen*; si viven ó han vivido en matrimonio, añaden el nombre del marido, en genitivo. Los siervos ó esclavos no tienen más que un solo nombre.

Sin hablar en especial de las diferentes clases de inscripciones mencionadas, digamos una palabra de los epitafios, ya que tan comunes son en nuestra Península. Las inscripciones funerarias, del paganismo clásico empiezan generalmente con la invocación y dedicación á los dioses *manes*: *D. M. S. (Diis Manibus, Sacrum)*; sigue el nombre del difunto; después del *nomen* y antes del *cognomen*, se indica la filiación ó parentesco del mismo; luego de expresada la tribu y el *cognomen* (si existen), se pone el nombre de la ciudad ó país de origen (en genitivo ó ablativo, ó adjetivándolo y concertado con el nombre del difunto) y el de la profesión ú oficio; á continuación se determina la edad que tenía el sujeto y la fecha ó año del consulado que ejercía el Emperador ú otro personaje (lo cual falta con frecuencia); se expresa la defunción con la fórmula *hic situs est* ó equivalente, y se termina con alguna aclamación ó deseo de buen augurio. No es raro añadir el nombre de la persona que dedica el monumento, y otras circunstancias de éste, con imprecaciones contra quien viole la sepultura.

Para ilustrar más el asunto, van á continuación algunos ejemplos notables de inscripciones funerarias romano-hispanas, en donde podrá notarse la aplicación de muchas de las reglas antes consignadas.

En la primera de estas inscripciones puede verse la indicación de las medidas del sepulcro, según la costumbre de los romanos cuando la sepultura se hallaba junto á las vías públicas y querían hacer respetar el derecho á la misma. Las expresiones *in fronte pedes viginti quinque*, *in agro pedes viginti quatuor*, se refieren respectivamente á la anchura junto al camino y á la longitud por la parte del campo ó terreno de propiedad.



Á veces se fijan las medidas en pies cuadrados con esta sigla  
*P. Q. (pedes quadrati)*.

|                                  |                                                                                                                            |
|----------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FAVSTVS                          |                                                                                                                            |
| OFFECTOR. H. S. E.               | T. MAGILIVS                                                                                                                |
| S. T. T. L. IN. F. L. P. XXV     | RECTVGENI                                                                                                                  |
| IN. AG. P. XXIII (1)             | F. VXAMA                                                                                                                   |
| DORVS                            | ARGAELA                                                                                                                    |
| LVCRETIAE                        | A. XXX                                                                                                                     |
| AFRAE. SER                       | H. S. E. (3)                                                                                                               |
| ANNOR. XLIX                      |                                                                                                                            |
| H. S. E. S. T. T. L. (2)         |                                                                                                                            |
| C. ATILIO. L. F. QVRINA. GENIALI | <div style="text-align: center;">  </div> |
| ATILIA. FESTA. AVO               | D. M. M.                                                                                                                   |
| L. ATILIO. C. F. QVRINA. FESTO   | TER. BOD. VA                                                                                                               |
| ATILIA. FESTA. PATRI. OPTIMO     | POS. MAT                                                                                                                   |
|                                  | SVE. CARV                                                                                                                  |
|                                  | OC. C. A. REC                                                                                                              |
| ATILIA. L. F. FESTA. ET. SIBI    | AE ANN. XXCIIX                                                                                                             |
| SE. VIVA. FECIT (4)              | COS. CCCXXIIX                                                                                                              |
|                                  | S. T. T. L. (5)                                                                                                            |

(1) Fué hallada en Peñro-Abad (Córdoba), y se interpreta de este modo: *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*.

(3) Se halla en la pared de una casa de Herramélluri (Logroño), junto á las ruinas de *Libia*, y se lee: *T(itus) Magilius, Rectugeni F(ilius), Uxama Argaela* (de Burgo de Osma), *a(nnorum) XXX, h(ic) s(itus) e(st)*.

(3) Encontrada en Pedro Abad (Córdoba): su interpretación es fácil en vista de las otras; la abreviatura *ser* debe leerse *serrus*.

(4) Inscripciones que se hallan en el *Mausoleo de los Atilios*, vulgarmente llamado *Altar de los moros*, en las ruinas de la antigua *Aquæ Atilianæ*, entre Sádaba y Uncastillo (Zaragoza). Dicen así: *C(ayo) Atilio, L(ucii) F(ilio), Quirina, Geniali, Atilia Festa, avo. L(ucio) Atilio C(aji) f(ilio) Quirina, Festo, Atilia Festa, patri optimo. Atilia L(ucii) f(ilia) Festa, et sibi se viva fecit*. Lo cual-

En la última inscripción se advierte la fecha consular de un modo inusitado, y parece referirse al cómputo de la *Era Hispana*. No es muy frecuente en estos países la costumbre pagana de invocar ó dedicar el monumento á los *dioses manes*, como se ve que lo observa la inscripción antedicha. También es de notar la anomalía en la puntuación y el carácter de los tipos en el original, que lo acreditan de pertenecer al período de la decadencia.

**298. Inscripciones romano-cristianas.**— Adoptando los primitivos fieles las costumbres romanas en todo lo que era compatible con la religión verdadera (núm. 236), fué consiguiente la adopción de la epigrafía, por lo menos funeraria, mayormente profesando los cristianos respeto y veneración profunda hacia sus hermanos que morían en el Señor y queriendo honrar sus sepulcros. La epigrafía romano-cristiana empieza, pues, en las Catacumbas, y se extiende (por lo que hace al carácter romano de ella) hasta el siglo VI inclusive. Hasta fines del siglo IV casi toda la epigrafía se reduce á los epitafios, aparte de las inscripciones, que, á modo de títulos

traducido, es como sigue: «Á Cayo Atilio Genial (hè aquí los tres nombres, *prænomen*, *nomen* y *cognomen*, del difunto), hijo de Lucio, de la tribu Quirina, abuelo, Atilia Festa (su nieta). Á Lucio Atilio Festo, hijo de Cayo, de la tribu Quirina, padre óptimo, Atilia Festa (su hija). Atilia Festa, hija de Lucio, hizo para sí (este monumento) aún en vida.»

(5) Se encontró en Corao (Asturias), é interpretada por Don Aureliano Fernández Guerra dice así: *D(iis) M(anibus) M(onumentum). Ter(entius) Bod(de) va(diniensis) pos(uit) mat(ri) su(a)e Carroccarecae, ann(or)um LXXXVIII, co(n)s(ulatu) CCCXXVIII. S(it) t(ibi) t(erra) l(evis)*. Corresponde la fecha al año 290 de la Era vulgar (y año 6.º de Diocleciano), según el cómputo de la *Era Hispana* (V. núm. 298). Precede á la inscripción el simbólico signo cántabro ó cruz *svástica*. La interpretación de *VA* por *vadiniensis* no fuera posible á no haber hallado otra semejante allí mismo con el nombre íntegro. *Vadinia* es Bárcena la Mayor ó Villapadierna.



ó rótulos y aclamaciones, se ponían en los vasos y pinturas murales; desde la citada fecha empiezan las inscripciones dedicatorias de Basílicas y otras semejantes.

El material empleado por los primitivos fieles consiste en lápidas y objetos de mármol, barro cocido, madera, marfil, vidrio: á veces utilizaban lápidas de sepulcros paganos, que les venían á mano sin coste. La precipitación con que habían de proceder al inscribir los epitafios de los mártires, y las necesidades económicas, obligábanles á prescindir con mucha frecuencia del grabado ó esculpido, y se contentaban con trazar al carbón ó con tinta negra y á veces roja (núm. 295) los títulos de las lápidas, aunque en otras ocasiones valíanse de la misma tinta para realzar el grabado.

Distingúense las inscripciones cristianas de las paganas en los símbolos, en las aclamaciones y demás formulismo, y en el estilo general ó estructura de la composición literaria. Digamos algo sobre cada uno de estos puntos.



Fig. 363.—Inscripción funeraria en las Catacumbas (Boldetti).

Los símbolos más usados en la época de las persecuciones, son la paloma, el pez, el áncora (fig. 363) y los ramitos de palma ó equivalentes; después de la paz constantiniana, el mono-

grama de Cristo; la cruz ornamental empieza con el siglo v; pero en muchísimos epitafios antiguos no existe símbolo alguno.

Las fórmulas cristianas excluyen toda idea de paganismo, como se comprende, y si algún resabio tienen de profanas, son más bien del iv y v siglos que de las primeras centurias.

Dícense *aclamaciones* las que expresan un deseo ó el dolor

que experimenta quien dedica el epitafio. Las más comunes en tiempo de las persecuciones son: *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 (y rara vez en los epitafios) es común la fórmula griega *PIE ZESES*, que va escrita en caracteres latinos y significa *bíbe et vive*, aludiendo sin duda á los ágapes y al convite celestial: dicha aclamación era común entre los romanos de aquel tiempo, y se usa desde fines del siglo III ó principios del IV.

Después de la paz, las aclamaciones antedichas desaparecen casi por completo de los epitafios, y en su lugar escribense elogios ampulosos del difunto y fórmulas que expresan simplemente la deposición funeraria. Los elogios más comunes son: *Miræ sapientiæ*, *Miræ innocentie* ó *sanctitatis*. Las fórmulas de esta segunda época son: *hic jacet*, *hic positus est*, *Requiescit in pace*, *Recessit in pace* (fig. 364).



Fig. 364.—Lápida cristiana del siglo IV (1).

El estilo y la traza general coinciden con los profanos en el tipo de la letra, en las abreviaturas, en las incorrecciones y anomalías; pero se diferencian en la sencillez de los nombres

y en la idea de esperanza que demuestran las mismas indicaciones de la muerte (2).

En la época de las persecuciones el estilo es breve, sencillez y elegante; no se fija casi nunca la fecha con-

(1) Consérvase en una iglesia cerca de Vich, y se lee: *Recessit in pace Amantia, qui vixit ann(os) X, d(ies) XXV*.

(2) Las verdades dogmáticas que se indican en los epitafios cristianos constituyen, reunidas, un admirable conjunto ó cuerpo de doctrina que da mucha luz para conocer la fe de la primitiva Iglesia, en todo igual á la que profesamos. En ello se ocupó admirablemente el malogrado arqueólogo Armellini en su obra citada al principio de estos ELEMENTOS.



sular y raras veces la del sepelio y edad del difunto; los elogios, que tal vez se dan á éste, son brevísimos y modestos; no lleva más de un nombre propio, siendo raros los casos en que tiene dos y esto ya en el siglo III; son frecuentes las inscripciones griegas, y no aparecen errores de baja latinidad, aunque lleven algunas incorrecciones por falta de pericia en el lapidario (fig. 283).

Desde la época de Constantino cambia el procedimiento, y se observa mayor aparato y extensión de las inscripciones, con determinación de la edad, fecha del sepelio y año consular; comúnmente lleva dos nombres el difunto, (por lo regular, de sabor cristiano, como *Renatus*, *Amantius*, para sobrenombre), además de la indicación de sus títulos ú oficios. La puntuación se sustituye á veces por asteriscos, ramitas ú hojas y crucécitas (figs. 282, 364).

En la época del Papa S. Dámaso, á mediados del siglo IV, pusieron inscripciones en anteriores sepulcros de insignes mártires con muy elegantes caracteres mayúsculos, festoneados en sus extremos; la composición está en verso latino: se conocen con el nombre de *inscripciones damasianas*.

Todo lo anteriormente consignado, queda dicho para Roma y sus regiones próximas; en las provincias del Imperio se prescindía muchas veces de varias formalidades, llegando siempre tarde los cambios de la metrópoli. En España continuábase con los emblemas del pez, de la paloma y de la palma, aun en el siglo VII.

Comúnmente, las inscripciones funerarias de la época visigoda en España constaban del nombre del difunto (uno solo), de su título ó calificativo (por lo menos, *fá-mulus Dei*), edad, día del sepelio, fórmula de la muerte cristiana (*requievit in pace*) y fecha de la Era Hispana (fig. 365). Se notan barbarismos en la composición é in-

correcciones en la escritura, y acompaña generalmente á toda inscripción la cruz ó el monograma de Cristo.

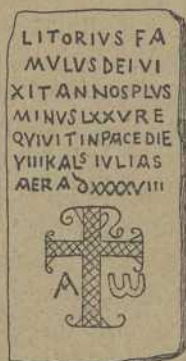


Fig. 365.—Lápida del s. vi (1).

SOCIATVS RESVRGAM  
HIC VITE CURSUS ANNO FINITO  
CRISPINVS PR(SB)T PECCATOR  
IN XPI PACE QUI ESCO ERA DCC

Fig. 336.—Inscripción visigoda del siglo VII (2).

Á veces terminan con imprecaciones contra los que osen profanar el sepulcro.

Hasta el siglo VII contábanse los años en las inscripciones lapidarias por datos de consulados ó por cálculos especiales de algunos países; en el siglo VI introdujo Dionisio *el Exiguo*, monje de Roma, el sistema actual de la Era Cristiana y se vulgarizó en Italia, Inglaterra

(1) Fué hallada en un olivar de Talavera y se conserva en la iglesia de la Virgen del Prado en la misma ciudad. Dice así: *Litorius, famulus Dei, vivit annos, plus minus, LXXV. Requ(e)rit in pace, die VIII kalendas julias, era DXXXVIII* (año de 510).

(2) Es un fragmento de la inscripción funeraria de una lápida que se halló en el mismo sitio del Tesoro de Guarrazar (número 275) 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 vit(a)e curso anno finito Crispinus pr(e)sb(y)t(er) peccator in XPI (Christi) pace quiesco, (a)era DCC*. No está completa aquí la fecha, pues en la línea siguiente léense en el original estos solos caracteres XXXI.



y Francia desde el siglo VII. En España se contaba por la *Era de Augusto* ó *Hispana*, introducida por los romanos, generalizada más desde la invasión de los godos y abolida en el siglo XIV. No obstante, se hacían los cómputos indistintamente por consulados ó por la *Era Hispana* en la Península, antes de la invasión visigoda, según lo manifiestan varios monumentos.

La *Era Hispana* ó *de Augusto* empieza 38 años antes que la vulgar y data de la conquista y pacificación total de España por Augusto y del tributo impuesto á la sazón por el mismo (1). Para reducir la *Era Hispana* á la vulgar ó cristiana, basta quitar á los años de aquélla el número de 38.

**299. Epigrafía de la Edad Media.**—Desde los últimos del siglo VI empezó á notarse en la epigrafía (sobre todo en la española, en la cual principalmente nos fijamos) cambio intencionado de los caracteres romanos, prescindiendo de las alteraciones que ya de antes sufrieran, debidas á la mano inexperta del lapidario. Los referidos cambios de letra fueron acentuándose en los demás siglos y constituyeron tres clases de tipos en uso durante la Edad Media y que pueden llamarse respectivamente *visigodos*, *monacales* y *góticos*.

Los visigodos de los siglos VI al VIII no ofrecen grandes modificaciones del carácter romano, y parecen ser éstas debidas á la influencia de los neo-griegos ó bizantinos; se nota grande analogía entre la forma de la letra de aquel tiempo en España y la que tenían las monedas bizantinas acuñadas en Oriente (figs. 402, 403 y 404).

Como puede verse por la figura adjunta, las letras que han sufrido más alteración en esta época son la *D*, la *G*, la *H*, la

---

(1) De aquí trae su origen la palabra *Era*, según S. Isidoro de Sevilla, *ab ære reddendo*; otros, con Sepúlveda, hallan la etimología en las silgas *A-er-a*, tomadas de la frase *Annus erat Augusti*.

Q y la V; esta última se confunde con la U como entre los romanos. También se usan mucho las ligaciones de letras y la mezcla de tamaños diferentes de ellas. Además de bastantes lápidas funerarias de este período y con este carácter de letra, en las cuales se sigue un plan semejante al consignado arriba, aunque más ampuloso, se han hallado algunas inscripciones dedicatorias de iglesias, conservándose como más célebres la de la primitiva Catedral de Toledo (año 587) y la de S. Juan de Baños (661).

En los primeros siglos de la época de la Reconquista siguióse la misma forma de letras que en los anteriores; pero luego se modifican, adoptándose un tipo romano, prolongado en sentido vertical; continúan los nexos de de letras, las inclusiones de unas en otras, la mezcla de diferentes tamaños y las abreviaturas frecuentes. Se encorvan los trazos desde el siglo xi, tomando formas



Fig. 367.—Lápida del s. xi en los claustros S. Cugat del Vallés (1).

extrañas (fig. 367). La numeración continúa siendo por cifras romanas; pero se introduce la *T* para representar el valor de mil, la *X'* con virgula vale cuarenta, y la *I* más alta que otras compañeras equivale á dos unidades.

(1) Dice así: «Hec est Arnalli—Sculptoris forma catelli—Qui claustrum tale—Construxit perpetuale».



Los caracteres propiamente dichos *monacales* no em-

Q:STATIS:CORAM:PPATIS:MORTIS:AD:HORAM  
IBITIS:ABSQ:MO:RESQ:IS:QUA:TAM:ERA  
OBITUS:MEUS:XXVII:DIE:FE:ERO:EL:XXXV

Fig. 368.—Inscripción del siglo XIII en la Catedral de Toledo (1).

HA:IAZ:DON:FERRAN:GUDIEL:OVI:  
ONRRADO:CAVALERO:AGUACIL:FUE  
DE:TOLEDO:AD:ODOS:OVI:DE:RECH  
RERO:CAVALERO:OVI:FI:ALGO:OVI:  
ARDIT:ESFORZADO:EN:VI:FA:O  
OR:DE:ALGO:OVI:CORTE:BIEN:RA  
ZONADO:SERVIO:BIEN:JHU:XPO:EA  
SANTA:OTRIA:AL:RE:DE:TOLEDO:DE  
NOCHE:DE:DIA:PA:ER:POS:ER:POR:  
SU:ALMA:CON:EL:AVE:OTRIA:DI:GAMOS  
LA:RE:IBAN:CON:LA:SU:CON:PTIA:EN  
NO:XXV:DIA:DE:JULIO:ERA:OVI:XXXV

Fig. 369.—Lápida funeraria de la Catedral de Toledo, siglo XIII (2).

(1) No es típica esta inscripción en todos sus caracteres monacales; los más genuinos son la A, M, N. Se halla en el sepulcro de Pedro Illán, en la Catedral de Toledo: no copiamos sino el principio y fin de la misma, y se lee: «Qui statis coram, prope- rantes mortis ad horam, ibitis absque morâ, nescitis qua tamen hora... Obitus meus XXVII die february, era MCCLXXXV» (año 1247).

(2) Es la primera inscripción que se halla en verso castellano, aunque deficiente. Se lee así: «Aquí iaz don Ferrán Gudiel-muy onrrado cavale-ro-aguacil fué de Toledo-á todos muy derechuro, cavale-ro-muy fidalgo-muy ardit é esforzado-é muy facedor de algo-muy cortés, bien razonado-sirvió bien á Jhu XPO (Jesucris-to)- é á Santa Maria- é al Rey é á Toledo- de noche é de día- pater noster por su alma- con el ave Maria- digamos que la reciban- con

piezan hasta el siglo XII, y continúan en el XIII, por



Fig. 370.—Lápida funeraria en la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada, s. XIV (1).



Fig. 371.—Lápida de la escalera de las Casas Consistoriales de Toledo (2).

la su compañía: é finó XXV días de Julio, Era mil CCCXVI» (año 1278).

(1) Epitafio del Obispo D. Juan del Pino, cuyo tenor es como sigue: «Aqui 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 servie(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 é de Bitoria é la Claustra desta Eglesia, é finó sábadó á XXI dias del mes de Enero, Era de mil é CCC é LXXXIII anos, é Dios perdone la su alma, amén.» El Papa, á que se refiere la inscripción, es Juan XXIII; el Rey, D. Alfonso XI: no hemos podido averiguar, á pesar de todas las diligencias, qué población ó castillo fuera Margel Infante.

(2) Los versos de esta lápida, cuya lectura no es difícil, se atribuyen á Jorge Manrique. La letra es alemana y minúscula



más que algunos escritores llamen con dicho nombre á los de la época precedente: en ellos (en los monacales) dominan los trazos curvos, pero se guarda más regularidad en el tamaño de las letras y en los renglones: se establecen los puntos de separación entre palabras, descuidados antes, siendo generalmente tres para cada una y en sentido vertical (fig. 368); se suprimen los difíciles ó irregulares nexos del siglo anterior, aunque siguen las abreviaturas y ligaciones, fáciles y sencillas.

Los caracteres llamados góticos (figs. 369, 370 y 371) empezaron entrado ya el siglo XIII y terminaron á principios del XVI; se distinguen de los anteriores por sus delgados perfiles en los trazos horizontales y gruesos en los verticales, y por la tendencia á cerrar las letras que en otros alfabetos precedentes quedaban abiertas, como la *C*, la *E*, la *T* y otras. En el siglo XV se hace mucho uso del tipo alemán, que es más anguloso; desde el siglo XIV se introducen los caracteres minúsculos y se van haciendo generales en el siglo XV (fig. 371): la puntuación divisoria de palabras continúa siendo de tres puntos en línea vertical, aunque á veces se reducen á dos ó á uno, ó se sustituyen por una crucecita.

Á mediados del siglo XIII empiezan á redactarse en lengua vulgar las inscripciones, siendo indiferente el uso de ella ó de la latina desde la mitad de del siglo XIV en adelante. Todo lo cual y otros pormenores pueden verse comprobados en las figuras ó facsímiles que van adjuntos.

Los epitafios de esta época contienen generalmente un resumen de la vida ó un panegírico del difunto; las inscripciones dedicatorias son breves y tienen por objeto fijar datos cronológicos.

Siguió usándose el cómputo de la Era Hispana (número 298) en la epigrafía de las épocas románica y oji-

val hasta mediados del siglo XIV: en Castilla y León quedó abolido este sistema por las Cortes de Segovia, año 1383; en Aragón lo había sido por las de Monzón en 1351; en Cataluña mucho antes, por un Concilio tarraconense en 1180; en Portugal, bastante después, hacia el año 1432. Le substituyó el de la Era Cristiana ó vulgar, que ya desde el siglo XIII había empezado á introducirse. Hacia mitad del siglo XIII comenzó á usarse la numeración arábica en España (1), extendiéndose el uso desde aquí á toda Europa, si bien no se hizo general en epigrafía hasta el siglo XVI.

Entrado ya dicho siglo, la invasión del Renacimiento impone los tipos romanos en las inscripciones, y cesa la uniformidad de estilo y aun á veces el sabor cristiano de las mismas.

Sirva como ejemplo el epitafio de un legista, que se halla inscripto sobre magnífico sarcófago en la célebre Cartuja de Pavía, el cual es como sigue:

ALEXANDRO TARTAGNO IMOLEN.  
LEGVM VERISS. AC FIDISS. INTER  
PR. Q. V. AN. LIII. FILII PIENTISS. P.  
OP. B. M. POS. OBIT AN. MCCCCLXXVII

Como se ve por la muestra, se suprimen todas las fórmulas cristianas y las paganas juntamente, aunque, por lo demás, el estilo es romano antiguo perfecto (2). La puntuación sólo se aplica en este epitafio á las abreviaturas.

(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.

(2) No es difícil su interpretación: *Alexandro Tartagno imolentino* (de Imola), *legum verissimo ac fidissimo intérpreti*, *qui vixit*



En España no ha estado en uso esta forma de inscripciones funerarias modernas, pues nunca se han olvidado las fórmulas cristianas por completo.

**300. Códices y diplomas: su escritura.**—Según las nociones dadas arriba (núm. 292), corresponde á la *Paleografía propiamente dicha* el estudio de los manuscritos antiguos por razón de su letra, para leerlos ó descifrarlos, y este es el objeto del presente número. Ya dijimos (núm. 294) que en el alfabeto romano hay que hallar el origen de los nuestros. Los romanos tenían dos formas de escritura: la *capital* ó *inicial* y la *cursiva*; aquélla venia á ser equivalente á nuestras mayúsculas de imprenta y se usaba en epigrafía y en documentos y códices de importancia; la cursiva era una especie de taquigrafía ó abreviación de la otra.

La letra capital fué luego alterada en manos de los godos y demás pueblos afines, y al usarla en la escritura de los códices y diplomas, se hicieron curvos y gruesos sus trazos, resultando una especie de letra semejante á nuestra minúscula, pero de gran tamaño y de gruesos perfiles: á estos caracteres se los conoce con el nombre de *unciales*, y con ellos se escribieron los pergaminos de la época visigoda en su mayor parte. No se perdió, sin embargo, el uso de las letras capitales, pues todavía se empleaban para iniciales y epígrafes de los libros, además de usarse en lapidaria.

En el siglo VII experimentaron sucesivas modificaciones dichos caracteres, y desde entonces se enumeran las siguientes formas de escritura en Europa: la *visigótica* para la Península ibérica y mediodía de Francia; la *franco-gálica* para Francia; la *anglo-sajónica* para

---

annos quinquaginta tres, filii pientissimi, patri optimo benemerenti, posuere. Obiit anno 1477.

Inglaterra; la *rúnica* para Dinamarca y Escandinavia, y la *longobárdica* para Italia (fig. 372).

Subdiaconi p<sup>o</sup>ca<sup>o</sup>na<sup>o</sup> ex<sup>o</sup>calice<sup>o</sup>  
Cum pollice d<sup>o</sup>extera<sup>o</sup> fa<sup>o</sup>ci<sup>o</sup> cr<sup>o</sup>cem

Fig. 372.—Caracteres longobárdicos, siglo IX (1).

La grande importancia que obtuvo Carlomagno en la Europa central y meridional hizo prevalecer la escritura francesa ó franco-gállica sobre las otras, recibiendo el nombre de *carlovingia*, la cual, modificada por los Cape-

Facta carta naiare. iii. nonas. Nouem-  
bris. Era. o. c. lxxviii. predicto impatore alde-  
fonso impante i toledo. legione. Sarragocia. Naiara.  
Castella. Galecia. Ego Aldefonsus impator  
hanc cartam qua iussi fieri anno. vii. mei impij. cofir-  
mo. et manu mea robo.

Fig. 373.—Letra francesa ó carlovingia, siglo XII (2).

tos, llegó á triunfar definitivamente sobre la visigoda que usaba España, merced á la venida de los monjes

(1) Rúbricas del código romano que se cita en las figs. 343 y 346. En la primera linea de dichas figuras se lee: «Subdiáconi p<sup>o</sup>tenam et calicem...»; en la segunda, que se refiere á la otra figura, dice: Cum póllice d<sup>o</sup>extera<sup>o</sup> fa<sup>o</sup>(ci<sup>o</sup>) cr<sup>o</sup>cem.

(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.»



de Cluny, que la importaron en nuestra Península. Desde últimos del siglo XI, y, sobre todo, á mediados del siglo XII, campeó sin rival esta escritura, que no dejaba de tener su facilidad y elegancia (fig. 373): se distingue por sus trazos rectos ó verticales y por la soltura de las letras, sin ligaciones que las confundan.

Continuó en su pureza la mencionada escritura hasta mediados del siglo XIII, dando lugar entonces á los caracteres de letra que se llaman *de privilegios* y *albalaes*, los cuales prevalecieron durante el siglo XIV para documentos ó diplomas. La letra *de privilegios* (fig. 374) es

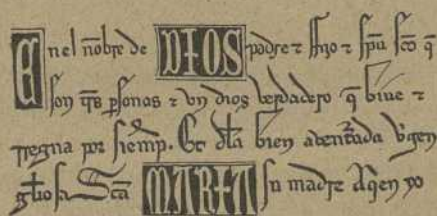


Fig. 374.—Letra de privilegios, s. XIV (1).

la misma calovingia cuyos trazos altos y caídos se prolongan desmedidamente en forma curva ó inclinada, recargándose, además, con varios adornos, especialmente las mayúsculas. La *de albalaes* se dice así porque sirvió para documentos llamados con el mismo nombre, y son otros de menos solemnidad que los privilegios ó cartas reales que otorgaban los Monarcas á los pueblos: esta clase de letra fué precursora de la *cortesana*, que tuvo

(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 e fijo e spiritu sancto, que son tres personas e un dios verdadero, que vive e regna por siempre. Et de la bien aventurada virgen gloriosa Sancta Maria, su madre, á quien yo...»

su época en el siglo xv (fig. 375) para casos semejantes, la cual es algo más redonda y elegante ó mejor formada que su antecesora, pero no menos abundante en abre-

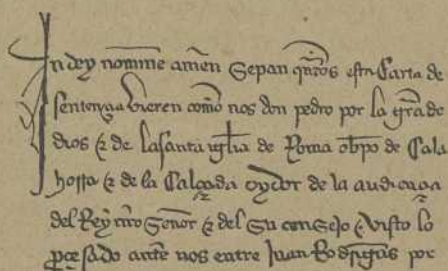


Fig. 375.—Letra cortesana, siglo xv (1).

viaturas y ligaciones: una y otra se derivan de la de privilegios, aunque más cursiva y ligada que ella, y menos inteligible. En algunos documentos de importancia se usó desde mediados del siglo xiv hasta el xvii un tipo llamado *redondo* ó de *letra redonda*, muy semejante á nuestra actual redondilla: se la conoce también con el nombre de letra de *juros*, y sólo es difícil de leer por no estar bien divididas las palabras.

**301. Bibliología.**—Dadas las nociones generales que anteceden sobre *Paleografía*, es consiguiente pasar al estudio especial de los códices que se guardan en bibliotecas y archivos, lo cual es objeto de la *Bibliología*.

(1) Encabezamiento de una sentencia dictada por D. Pedro de Castro, Obispo de Calahorra, á mediados del siglo xv: «In dey (Dei) nomine, amén. Sepan quantos esta carta de sentençia vieren; como nos, don pedro, por la gracia de Dios e de la santa iglesia de Roma, obispo de Calahorra e de la Calçada, 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 dos anteriores en el Archivo de la Catedral de Santo Domingo de la Calçada).



Aquí debe principalmente considerarse la manera con que se formaron ó escribieron los códices en la Edad Media, las especies diversas de ellos y algunos ejemplares célebres que hoy se admiran y conservan.

Sabido es que los monjes de los más oscuros siglos de la Edad Media 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. Á este fin había en el interior de los conventos un lugar retirado y fuertemente

Sciendū ē qđ pī nē maior filio-nec  
pīr filii maior spīrī-s. nī mai aliquid  
duē sūt simul psona qm una ē tres siml  
mai alqd qđ nec maior ē ēna ī trib  
qđ duab; nī duab; qđ ī una qm ē ī sin  
gls. vñ iohs damascen' ait. Cōfitem' dī  
catī naturā omē pātē ēē. ī singlā qm y  
taseon. i. pātē omē ī pātē. omē ī filio. q  
omē ī spīrī. s. o. qm pātē dō pīr pātē dō  
filī pātē dō spīrī.

Fig. 376.—Letra gótica formada, siglo XIV (4).

abovedado, que se destinaba á la escritura de los códices, y llamábase *scriptorium*; allí cada uno de los oficiales tenía

(4) Fragmento de un códice que perteneci6 al Monasterio de Poblet (Tarragona), cuyo tenor, supliendo las abreviaturas, es como sigue: «Sciendum ergo, quod pater non est maior filio, nec pater et filius maior(es) spiritu sancto, nec majus aliquid duæ sunt simul personæ quam una, nec tres simul majus aliquid quam duæ; nec maior 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 singula 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).

su pupitre con los libros y utensilios al efecto, incurriendo en pena de excomunión quien extrajera los códices del lugar á que estaban adjudicados. Uno era el escribiente ó *pendolista*, y otro el iluminador ó *miniaturista*; el primero dejaba sin escribir las letras capitales al componer su libro, y el segundo se encargaba de esta labor, después que el primero había terminado la suya. No son raros en los archivos los códices que todavía se hallan sin haberles llegado el turno para la formación de las letras ornamentales, quedando en blanco el sitio que ellas debían ocupar.

Por lo que hace á nuestra España, diéronse con tanto afán las monjes y eclesiásticos á la formación de códices, luego de iniciada la Reconquista, que ya en el siglo ix había verdaderas y formales bibliotecas en las Catedrales y Monasterios de alguna importancia. Los códices eran de pergamino ó vitela, y se escribían siempre en lengua latina, más ó menos bárbara; hacia mediados del siglo xiii empieza á extenderse el papel, y se escriben los códices en lengua vulgar, habiendo ejemplares muchos de uno y otro en adelante. La tinta, que se empleaba, era negra para el texto y roja para las advertencias y títulos, que por eso se llamaban *rúbricas*. Durante la época ojival ó gótica fué extraordinaria la actividad que se desplegaba en la composición é iluminación de códices, saliendo de los monasterios esta noble afición literaria é invadiendo á muchos de diversas clases sociales (número 238), hasta que la difusión de la imprenta apagó el entusiasmo. En los libros de coro, habiendo de ser excesivamente grandes para las tipografías de entonces, siguióse todavía la antigua práctica durante el siglo xvi, y más ó menos ha continuado hasta el presente.

Al mismo tiempo que en los diplomas y en algunos códices se empleaban las clases de letras referidas, usábanse en los códices ordinarios entre gente de estudios los caracteres dichos *góticos* de *letra formada* ó *alemana*, la cual era una derivación de la carlovingia, y sólo diferente de la que hemos llamado *de privilegios* en que suprimía los trazos curvos y prolongados. Dicha letra



(fig. 376) se presenta con más regularidad, más angulosa y relativamente más alta hacia el siglo xv, constituyendo el carácter más propiamente dicho *alemán* (figura 371), que fué el primero usado en imprenta. Ya hemos visto cómo en epigrafía se hizo uso del alfabeto gótico durante los siglos xiii, xiv y xv.

A últimos del siglo xv desfiguraron los escribanos la letra *cortesana* y la convirtieron en *procesal*, así llamada porque la empleaban en procesos judiciales: es difficilísima la lectura de semejante carácter de letra por sus largos trazos en sentido horizontal, su encadenamiento y profusión de embarazosos rasgos, que siguen aumentando en los siglos xvi y xvi.

Con el Renacimiento italiano se introdujo en el siglo xvi la letra llamada *itálica* ó bastardilla, que hasta fines del siglo xvii no logró predominar sobre las otras: es semejante á la cursiva de imprenta.

Tanto en los códices como en los diplomas adornábanse frecuentemente las letras iniciales con trazos caprichosos y miniaturas, constituyendo las letras *ornamentadas*, que se dicen *antropomórficas* si sus trazos están hechos con figuras humanas, *zoográficas* si lo están con formas de brutos, etc. Esta práctica era más propia de la escritura de códices, los cuales se adornaban, además, con lujosas portadas.

Se dificulta en gran manera la lectura de los códices y diplomas de la Edad Media, por la multitud de abreviaturas que se introducen y por la falta de puntuación ortográfica.

Las *abreviaturas* son de varias clases: unas por *sin-copa* ó supresión de letras en medio, otras por *apócope* que las suprime al fin; otras por *siglas*, que deja sólo

(1) Los libros impresos en el siglo xv se llaman *incunables*, por estar aún la imprenta en su cuna.

las iniciales; otras por *letras sobrepuestas* á las palabras, y otras, en fin, por *nexos* de letras y por *signos* especiales que representan alguna sílaba. De todos hay ejemplos en los facsimiles aducidos, en los cuales puede verse también la inseguridad de la puntuación ortográfica: de ella, por más que en tiempo de Carlomagno se llegaran á establecer algunas normas, sólo el guión, que se pone al quedar incompletas las palabras en que terminan los renglones (fig. 373) y los signos indicadores de abreviaturas por sincopa ó apócope (fig. 376), lograron alguna constancia entre otros pocos. Para indicar que una letra ó sílaba debía suprimirse, colocábase un punto debajo de la misma (fig. 376, lin. 8, letr. últ.).

Pueden dividirse los códices en diferentes clases, como los libros, según el contenido de ellos; pues los hay históricos, científicos, religiosos, jurídicos y literarios, y cada uno de estos grupos se dividía en otros, que no es del caso enumerar en detalle. Una de las principales agrupaciones, que merece estudiarse con alguna detención, es la de los *códices* ó *libros litúrgicos*, y de ella tratamos en número aparte.

Entre los más célebres códices iluminados, ó con miniaturas, que todavía se conservan, hállanse en la Biblioteca del Vaticano un «Virgilio» (la Eneida), copiosamente iluminado en los siglos iv y v, varios libros del Antiguo Testamento de los siglos vii, ix y x, un Menologio griego de la misma época; en S. Pablo *extramuros* una Biblia del siglo ix; en la Biblioteca de la Minerva, un Pontifical del siglo ix; en la Biblioteca de S. Lorenzo de Florencia, un códice siríaco del siglo iv; en la Iglesia Capitulare de Verona un Sacramentario Leonino (con preces litúrgicas de S. León M.) del siglo viii; en la Biblioteca imperial de Viena, un «Dioscórides», (libro griego de Medicina) del siglo vi, etc.

En España son célebres la «Biblia emilianense», del monje Quiso, que lleva la data de la Era DCC (año 662) y se conserva en la Real Academia de la Historia; el códice de los «Diálogos



de S. Gregorio Magno, en la Cat. de Urgel, siglo x; los "Comentarios de Beato" sobre algunos libros de la sagrada Escritura 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 monasterio de S. Millán) de la misma época y en la misma Biblioteca; el "Libro de Rezo," de Don Fernando I en la Universidad Compostelana, siglo xi; los códices godos y mozárabes de la Catedral de Toledo; 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 es muy célebre el "Misal Rico," usado por el Cardenal Cisneros y que se conserva en la Biblioteca Nacional. En la formación de aquellos hermosos caracteres y brillantes miniaturas de acabada ejecución y buen gusto, se ocuparon 3 pintores trabajando 15 años: el misal en cuestión es de 7 tomos de fina vitela. 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 después de la exclaustación, y en varios Archivos ó Bibliotecas se guardan interesantes papiros de origen cristiano (preseindiendo de los que existan procedentes de Egipto), pues aun en el siglo x se usaba en las cancellerías de Roma este material escriturario.

**302. 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 periodo 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 des-

pués 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 Eucaristia (el *Sacramentum* por excelencia), y que fueron recopiladas y fijadas por S. Gelasio y S. Gregorio Magno, Papas; siguen después el *Evangelario*, 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 incumbe; 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*, llamado así por haberse establecido para uso de los cristianos bajo el yugo de los árabes (como si dijéramos *mixti-árabes*): dicho rito ó liturgia no era sino una modificación de la visigoda, fijada por S. Isidoro en el iv Concilio de Toledo y 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 toledana por fundación del gran Jiménez de Cisneros.

**303. Diplomática.**—Restringida la significación de esta palabra, como se ha dicho arriba (núm 292), hay que estudiar en el asunto las diferentes clases de diplomas, lo material de ellos, el idioma en que se han redactado y el formulismo especial usado en los mismos.

Los diplomas se dividen por razón de su autor, de su origen escriturario y de su objeto ó asunto. 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 ellos. 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 re-

frendados. Por el objeto que los mótiva, son los diplomas *cartas de privilegios*, ó sea, concesiones que la autoridad hace á sus favorecidos, ó bien, *actas*, *sentencias* y *escrituras notariales*, cuyo fin es bien conocido.

En general, se han llamado los diplomas con los nombres de *cártula*, *carta* ó *karta* (fig. 373), *instrumento*, *testamento*, *página*; y se da el nombre de *cartulario*, *libro becerro* ó *tumbo* al libro manuserito 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.

La materia de los diplomas es el pergamino ó la vitela, para los que son de importancia; en la antigüedad hasta el siglo xi usóse también el papiro; desde el siglo xiii se emplea frecuentemente el papel en documentos de inferior condición, lo cual se hace común desde el siglo xv; se distingue el papel antiguo por lo grueso y flojo que se presenta, y tanto más, cuanto más antiguo. 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.

El idioma en que se redactaron los diplomas en la Península, durante las épocas visigoda y románica, fué siempre el latino, aunque muy barbarizado. Desde últimos del siglo xii en Castilla y del xiii en Aragón escribiéronse no pocos 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, menos cuando habían de dirigirse al extranjero. Son mucho menos frecuentes los adornos en los diplomas que en los códices, y apenas llevan



otras iluminaciones que las aplicadas á letras de adorno y á los signos rodados.

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, durante la época románica; el crismón se reemplaza con frecuencia desde el siglo XIII por una simple cruz. 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 le distinguen (figuras 374, 375), 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 gratitud ó equivalentes. La forma de salutación más común en España es: *salud y gracia*. 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. En algunas escrituras de diligencias y sentencias empíezase con aquella fórmula: "Sepan cuantos esta carta vieren, como yo....", después de la invocación del Nombre de Dios (fig. 375).

Una vez consignado el asunto que motiva el diploma, se concluye con la intimación de no contravenir á lo mandado, usándose á veces fórmulas imprecatorias muy terribles, como son las amenazas de la indignación divina ó de la condenación *cum Juda proditore*, etc. 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. 373).

Respecto de la fecha debe notarse, que, siempre y cuando se escribe la palabra *Era*, se entiende la *Era Hispana* (núms. 298, 299); si no suena dicha palabra, suelen contarse los años con la Era vulgar ó Cristiana ó con los del reinado de algún Monarca (fig. 373); si el documento se halla redactado en latín, se fija el día por el sistema de *calendas, nonas é idus*.

La data ó fecha de los diplomas aparece constantemente, según la Era Hispana, en Castilla y León, hasta el siglo XIV en que fué abolida, como se dijo en su lugar (núm. 301); pero 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 en los siguientes hasta el XII inclusive, fechábanse 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. Al servirse de este último, 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 Navitate 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), no obstante, opinan varios escritores que, por lo menos en Aragón y Cataluña, se distinguían las datas en los documentos, conforme á dichas fórmulas (1).

Á la firma del documento solía acompañar la *signatura*, que era un dibujo caprichoso y variable, ejecutado á pluma, como las actuales rúbricas de los Notarios (fig. 377); desde el siglo XII tomó la forma de *signo rodado* (fig. 378), muy usada por los Obispos 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 colosa-

(1) «Véase la Historia Eclesiástica de España» por D. Vicente de la Fuente, tomo II, §. CCXXXVI.



les, llegando á exceder su diámetro en documentos solemnes hasta de 16 centímetros.

Terminada la redacción del documento, se autoriza



Fig. 377.—Signatura de Alfonso VII (Archivo de la Catedral de Sigüenza).



Fig. 378.—Signo rodado de Alfonso VIII.

con el sello correspondiente, en cuyo examen ó estudio se ocupa la *Esfragística*.

**304. Esfragística.**—Así se llama (del griego *sphragis*, sello) la parte de la Arqueología que estudia los sellos que van aplicados á los documentos, dando á éstos mayor fuerza autoritativa: se la conoce también con el nombre de *Sigilografía*, derivado del latín *sigillum*, sello.

Hay que examinar en esta rama arqueológica el *instrumento* ó medio con que se imprimen los sellos, la *materia* de éstos, la *forma* y el *uso* que se ha hecho de los mismos en las diferentes épocas de la historia.

El *instrumento* para sellar se dice también *sello*, y es el cuño ó la matriz que se aplica sobre la materia para darle la forma ó figura sigilar. El objeto que antiguamente servía para este oficio era el anillo; no obstante, se citan ejemplos de haber usado los babilonios una clase de rollos ó cilindros provistos de mango á propósito para hacerlos resbalar sobre alguna materia susceptible de recibir la impresión de sus relieves. Los

anillos sigilares llevaban una piedra de ágata ú otra semejante, en la cual se había grabado en hueco la figura, que después resultaba en relieve al imprimir el sello. Otro procedimiento es el de los troqueles ó placas de metal ó de madera fuerte, grabadas y provistas de un puño, con el cual se oprime fuertemente la placa sobre la materia que ha de sellarse: dicha lámina se reemplaza hoy ventajosamente por la goma caucho para estampar el sello con tinta.

La materia de los sellos es muy varia; pero la más común ha sido y es todavía el plomo, la cera, el lacre ó *cera hispánica*, la oblea, el papel con la tinta y el papel sobre la oblea: también se usa el papel en seco para sellos que se imprimen con doble troquel, resultando la figura como repujada. Unas veces el sello está *pendiente* del documento por medio de cordones ligados á uno y otro, y otras se aplica el sello á modo de *placa* sobre el pergamino ó papel de la escritura: en el primer caso lleva con frecuencia un forro protector que suele ser una cajita de hojalata ó una bolsita, si el sello es de cera ó lacre.

Lo formal del sello consiste en la figura que se imprime: ésta puede ser un símbolo, una imagen, una palabra, un monograma, las iniciales del sujeto que sella, un escudo, etc. Al derredor de la figura hay, regularmente, una inscripción que expresa el nombre y los títulos de la persona ó corporación cuyo es el sello, de modo que lo asemeja á una moneda. La forma exterior ó contorno del sello es redonda, poligonal ó amigdaloides.

Viniendo al uso ó costumbre que se ha guardado con los sellos en las diferentes épocas de la historia, hay que anotar las siguientes observaciones. Los primitivos cristianos, siguiendo la práctica de los romanos de su época, llevaban anillos con piedras grabadas y los usa-



ban frecuentemente como sellos: las figuras que en los mismos se esculpían eran los símbolos usados entonces, á saber, la paloma (fig. 379), el áncora y la nave (figura 381) el Monograma de Cristo, alguna de las aclamaciones devotas (fig. 380), etc. Esta práctica de sellar,



Fig. 379. Fig. 380. Fig. 381.  
Anillos de los primitivos cristianos.

Fig. 382.—Sello de plomo de una Bula (1).

adoptada por los Obispos (núm. 289), continúa durante las épocas visigoda y románica, empleándose, á veces, para anillos sigilares piedras grabadas de antiguo por los romanos, bien que de tales anillos no consta que sirvieran para sellar diplomas, sino más bien otros objetos en los casos prescritos por la liturgia de la época. De todas maneras, el sello se imprimía sobre plaquitas de cera adheridas al objeto.

Los sellos pendientes y circulares de plomo fueron conocidos y usados por los Emperadores de la antigua Roma. Los Papas adoptaron la misma práctica á últimos del siglo VI, autorizando con esta clase de sellos los documentos más importantes, llamados *Bulas*, nombre que tomaron de los mismos (*bullæ plumbeæ*, dichos por los antiguos); desde Pascual II ó poco antes, en el siglo XI, llevan éstos en una cara los bustos de S. Pedro y S. Pablo y en la otra el nombre del Pontífice reinante (fig. 382), salvo raras excepciones. También los reyes cristianos hicieron uso de esta clase de sellos penden-

(1) Reducidos á las dos quintas partes de su diámetro. Encima de los bustos se indican los personajes que representan: S. PA(ulus), S. PE(trus).

tes y de plomo, siendo Alfonso VIII el primero que los adoptó en España; no obstante, á medida que iba cundiendo el uso del papel, disminuía el uso de los mismos, ya que sólo pueden aplicarse á los diplomas de pergamino: en éstos se han conservado hasta la época moderna, cuando se trata de solemnes documentos.

Antes que los de plomo, y á una con ellos, usáronse en España los de cera, obtenidos por troquel, pues constan desde Alfonso VI; y aunque no haya noticias claras sobre la manera de sellar en tiempos anteriores, se conjetura que servirían los anillos, y no es aventurado suponer hubiera troqueles. Los de cera se usan, ya en forma de placa, ya pinjantes.

Entrado el período ojival, se extiende el uso de los sellos de cera á Obispos y Corporaciones de todas clases, adoptándose las dos formas indicadas, por más que algunos Obispos y Corporaciones ya los usaban dos siglos antes. En los de placa suele ponerse desde el siglo XIV un papel sobre la cera, á fin de imprimir el troquel con mayor seguridad y limpieza; los sellos pendientes del documento, van protegidos con una bolsita desde la misma época; en el siglo XV se encierran en una cajita de madera ó de hojalata, á la cual van adheridos, y ésta es generalmente de forma ojival ó amigdalóidea, como el sello. Más adelante, en la época del Renacimiento, continúa la misma caja, pero de forma circular.

El uso de la *oblea* con papel encima para recibir la impresión del sello, data del siglo XVI, y el del lacre empieza en el XVII; en el XVIII comenzaron los sellos estampados y los obtenidos en el papel seco.

Las *figuras*, que suelen imprimirse en los sellos, guardan relación estrecha con la persona ó comunidad á la cual pertenecen; los pontificios llevan la figura de los Apóstoles ó la de sólo S. Pedro en actitud de pescar,



como acontece en el sello denominado *Anillo del Pescador*; los reales tienen comúnmente la figura del rey ó su escudo ó el emblema de su reino; los de Obispos y Abades ostentan la figura de un prelado en los más antiguos, ó la de los santos de su iglesia, ó el escudo de armas personal del mismo: esta última práctica es la que hoy se sigue desde el siglo xiv, bien que á los principios no era el escudo lo principal de la figura. El sello de las iglesias, cofradías y demás asociaciones religiosas lleva la imagen del Patrón ó Titular, ó algún emblema del mismo. Entre los emblemas de este género es frecuente el de la jarra con azucenas, que simboliza á la Sma. Virgen, sobre todo en el misterio de su Anunciación: lo tienen las Iglesias Catedrales de Burgos, Cartagena, Ciudad-Rodrigo, Salamanca y Valladolid, entre otras.

Desde el siglo xiv las figuras suelen estar acompañadas con motivos arquitectónicos. Los sellos de cera pendientes y sin caja protectora, suelen tener en el dorso alguna contrasena cuando no están impresos por los dos lados: dicha señal se dice *contrasello* y consiste en un sello de cortas dimensiones, que lleva un escudito ú otra cifra de la autoridad correspondiente: su objeto es dificultar más la falsificación del sello.

Por lo consignado en este número se puede colegir la gran semejanza que media entre la Esfragística, la Numismática y la Heráldica, y cómo las tres se auxilian mutuamente y se completan.

**305. Notación musical.**—Oportuno complemento de las precedentes nociones de Paleografía serán, sin duda, algunos apuntes sobre la *notación musical* (1). Como la

(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 los monumentos que hemos recorrido, sino en

voz articulada, que es la palabra, tiene su representación gráfica en la escritura, así la voz modulada, ó sea, 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.

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, que en vano han pretendido alcanzar para sí las lenguas habladas y escritas.

En un principio se usó, debida á los griegos, la *notación alfabética*, por la cual se aplicaban las letras del alfabeto griego 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*. No se conservan libros ni códices que sigan exclusivamente el referido sistema; pero sí los hay, pertenecientes al siglo XI, 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 *Antiforiano de Mompeller*.

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. Más bien debiera decirse *notación musical propia*. Dichos signos fonéticos se escribían

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.



encima del texto que había de cantarse; unos tenían la forma de puntos diminutos, y otros eran á modo de rasgos angulares y curvos, que no parecen ser otra cosa sino ligaciones cursivas de puntos musicales: á esta clase de notas se las distingue con el nombre de *neumas* (del griego *pneuma*, respiro), y son realmente grupos de notas unidas, que los modernos tratadistas distinguen con diferentes nombres, inútiles á nuestro propósito. Al principio no tenían pauta ó pentagrama dichas 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 puso dos líneas, como pauta, y claves; en el siglo xiii quedó constituida la pauta de cuatro líneas, y en el xv resultó el pentagrama ó pauta de cinco líneas, que es el usado en la actualidad. Los rasgos antedichos ó neumas van perdiendo su forma cursiva á medida que va adelantándose el siglo xi, quedando más sueltas las notas de puntos, los cuales conviértense en cuadrados.

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.

Ciñendo 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 referidos códices en tres grupos, que para mayor claridad los basamos en el pautado, á saber (1): códices

---

(1) Esta clasificación y las principales nociones de este número se deben á la exquisita amabilidad y noble desinterés del docto juriconsulto y erudito arqueólogo calceatense, Dr. D. Ignacio Alonso, quien nos ha facilitado los Apuntes inéditos que redactó en vista de multitud asombrosa de códices musicales de todos tiempos, que ha estudiado.

*blancos* ó sin pautas, *tetragramados* y *pentagramados*.

*Códices blancos*: van sin pauta, ó cuando mucho, tienen una simple línea; tampoco llevan signos de claves, y pertenecen á los siglos VIII al XIII en sus principios. Distingúense en dos clases: *códices godos* ó visigodos, cuyo texto literal lleva escritura visigótica (número 300), y se extienden hasta los años de Alfonso VI en el siglo XI, y *códices galicanos*, cuyo texto es de letra carlovingia, 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; en el segundo, la notación es perfilada y sus puntos cuadrados varían desde un milímetro y aún menos, de lado, hasta cinco ó seis.

*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 perfiladas, 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.

Desde el siglo XIII, puede afirmarse, quedó ya perfecta la notación musical, pues el pentagrama no hizo sino darle facilidad en la interpretación ó traducción fonética.



## CAPITULO II

### NUMISMÁTICA.

**306. Fin y objeto de este capítulo.**—*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. Á las monedas antiguas también se las dice medallas.

Pocos monumentos arqueológicos, en verdad, revisten la importancia de los que vamos á estudiar en 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 intimamente con los de epigrafía, paleografía, simbología, progreso y decadencia del arte, etc., de tal modo, que es imposible formar cabal concepto de alguna de estas ciencias, sin poseer algo más que vulgares nociones de Numismática.

Dar una idea sucinta 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 estos curiosos é instructivos monumentos, es el fin á que se dirigen las presentes nociones. En ellas, después de considerar lo técnico de la Numis-

mática 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.

**307. 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 con que se ha batido moneda son el oro, la plata, el *eléctrum* (mezcla de oro y plata), el *vellón* (plata de baja ley ó con mucho cobre), el cobre (que en Numismática se dice bronce), el latón, el plomo, y últimamente se ha empleado el aluminio. La forma exterior de la moneda es discoïdal 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 del cuño; pero muy pronto se introdujo el procedimiento de reducir á láminas el metal é imprimirle el troquel en frío, ya por brusca percusión, como se hacia antiguamente, ya por fuerte presión, como ahora se practica.

Los *elementos formales* de la moneda son: la *gráfila*, que es la orla de puntos ó de línea circular que sigue concéntrica al borde ó *cordón*; el *área* ó *campo*, que es el espacio interior circunscrito por la gráfila, prescindiendo de las figuras; *tipos*, que son las figuras de la moneda; *exergo* es el espacio del campo fuera del sitio ocupado por los tipos; *legenda*, ó inscripción que rodea á las figuras; *inscripción* propiamente dicha, que es la grabada en línea recta en el área; *anverso* es la cara



en donde está el tipo principal, y si no le hay, la cara en donde se halla inscrito el nombre principal; *reverso*, que es la parte opuesta; *módulo* es el diámetro de la moneda; *volumen* es el grosor de la pieza. Se dice *nombre tópico* el de la localidad para cuyo uso fué acuñada la moneda y que va inscrito en la misma (fig. 389); *tipos parlantes*, los que expresan con figuras el nombre de la nación, pueblo ó monarca; así, el *castillo* lo es de *Castilla*; *marcas de valor* son los signos indicadores del valor relativo de la moneda; *marcas de ceca* son las que expresan la *ceca* ó fábrica en donde se acuñó la emisión monetaria.

**308. Clases de piezas numismáticas.**—Además de las *monedas* y *medallas*, antes definidas, existen como similares las *téseras*, ó piezas de metal, madera ó marfil, que servían como premio en los juegos públicos, ó como billete de entrada ó bono de cobranza; las *tarjas* ó *jetones* (del francés *jetton*), que son 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*, que eran piezas equivalentes á moneda, las cuales se distribuían en los Cabillos á los asistentes, para cambiarlas después por moneda contante.

Atendida la forma, pueden ser las monedas: *incusas*, y son las que presentan la misma figura por ambas caras, pero la una en relieve y la otra en seco; *combadas*, ó de forma cóncava por un lado y convexa por el otro; *forradas*, las que, siendo de bajo metal, se hallan cubiertas de una hoja de plata ú oro; *dentelladas*, las que tienen festonado el borde.

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*, que son las acuñadas por necesidad en poblaciones sitiadas del 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 emite; *municipales* ó *regionales*, si únicamente se destinan al uso del municipio ó de la región: por fin, se dicen *de omonoiá* (voz griega que significa *alianza*) las monedas 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 por haber quedado abolidas ó cambiado de estimación, ó proceder del extranjero, han sido marcadas nuevamente con algún contrasello que las rehabilite y les imprima el nuevo valor relativo.

**309. Antigüedad de la moneda.**—Convienen los historiadores y críticos en afirmar que la invención de la moneda se remonta al siglo VII ú VIII antes de J. C. y que probablemente fueron los jonios sus inventores. 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 sagrada Biblia en diferentes lugares; pero en aquellos tiempos remotos empleábanse los metalessin cuño oficial (que es lo característico de la moneda) en lingotes ó barritas del mismo.

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, *Emporiae* 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 concluyó más tarde en la edad antigua. Cesó por completo la acuñación de moneda nacional con el imperio de Caligula, 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.

**310. Clasificación de las monedas.**—Pueden clasificarse las monedas por varios métodos, basados en las diferencias apuntadas arriba (núm. 308); 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*, distingüense 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. Todo lo cual se va exponiendo en los números siguientes.

**311. Monedas griegas.**—El tipo de estas monedas en su su período más bello y nacional, es la draema ateniense (figura 383) ó *draema ática*, la cual es una moneda de plata de



Fig. 383.—Draema ática (1).

cuatro gramos y 30 centigramos de peso (equivalente á una peseta española aproximadamente): lleva en su anverso el busto de Minerva, y en el reverso la simbólica lechuza con inscripciones y otros símbolos secundarios. Sobre la draema, contábanse como múltiplos la *didracma* y la

*tetradracma* (dos tres y cuatro draemas respectivamente), y divisores el *tetróbolo*, *trióbolo* (ó media draema), *dióbolo* y el *óbolo*, todos de plata. Semejantes eran las monedas de oro, cuyo tipo se halla en el *státer* (del tamaño de la draema), con sus divisores de *semiestáter*, tercio, cuarto, sexto y dozavo:

(1) Reducido su módulo en la figura á las dos terceras partes del natural. Lo mismo debe tenerse en cuenta para las demás de este capítulo. Para obtener el verdadero módulo de las mismas, tómese la mitad de la figura y triplíquese desde luego. Á excepción de las monedas bizantinas (cuyas figuras se han tomado de Martigny) los dibujos de las otras se han hecho en vista de los mismos originales de nuestra colección particular.



un *státer* valía 20 dracmas. El talento fué una moneda nominal, equivalente á 60 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 entrar en circulación en el siglo V a. de J. C.; 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 mitológica; en el reverso, algún símbolo propio de la ciudad en donde se acuñaban ó la representación de algún hecho heroico atribuido 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. Se comprende, que las del Asia adoptaron un tipo más oriental ó babilónico.

**312. 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, y más todavía deben incluirse en el 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; 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. 384) llevaba en el anverso la figura de la doble



Fig. 384.—As anónimo de la República Romana, siglo III a. d. J. C.



Fig. 385.—Denario consular de la familia Antonia, siglo I antes de J. C. (1)

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 *cuadrans*, 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 *cuadrans*, tres globulitos; el *séxtans*, dos, y la *uncia*, uno. El as equivalía á 12 *uncias*, y realmente su peso fué de una libra, (*as libral*), hasta el año 364 de la fundación de Roma, bien que á los principios no estaba acuñado (*as rude*); en tiempo de Servio Tulio se grabó una oveja como marca, de donde vino al dinero, según César Cantú, el nombre de *pecunia* (de *pécora*): hacia el año 364 de Roma se redujo el peso á la mitad, y así los divisores del mismo; continúa 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.

El *denario* (fig. 385) era una moneda equivalente á diez

(1) Anverso: cabeza barbada y laureada, detrás S(enatús) 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.



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 ó cuatro caballos) tirando del carro de la victoria (fig. 385), ó en su lugar figuraban objetos varios de superstición; debajo de los tipos del reverso están los nombres de la persona ó familia consular á quien pertenece la emisión de la moneda. Son divisores del denario el *quinario* ó *victoriato*, 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 60 sextercios; al fin de ella quedó reducido á solos veinte: sus tipos eran parecidos á los del denario.

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* y *pequeño bronce*. Se extiende el período hasta la caída del imperio de Occidente y aun hasta que se forma el estilo bizantino al empezar el siglo VI. No obstante, hay mucha diferencia entre las monedas imperiales paganas y las cristianas, de modo que puede formarse de éstas grupo distinto; aun en las primeras, se distinguen notablemente las del siglo III por su estilo decadente en los dibujos é inscripciones, ya iniciado en el siglo II.

Todas en conjunto se caracterizan por llevar en el anverso el busto del Emperador, siempre de lado, ó sea de perfil, y en la leyenda de la misma cara va el nombre del Emperador con sus títulos; el reverso es variadisimo y consiste de ordinario en figuras de objetos supersticiosos ó de asuntos históricos, ó en alegorías y personificaciones del valor, de la fuerza, de la abun-

dancia, riqueza, fortuna, victoria etc., (figs. 386, 387). En el reverso de las monedas de cobre se advierten las siglas *S. C.* (*Senatûs Consulto*, por decreto del Senado) hasta fines del siglo II. El denario en la época de Augusto á Domiciano valia de 79 (durante el imperio de aquél) á 70 céntimos de peseta (en la de éste).



Fig. 386.—Denario de Tiberio, siglo I (1). Fig. 387.—Mediano bron- ce de Trajano (2). Fig. 388.—Denario de Constantino (3).

Desde el siglo III 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 en las de Juliano *el Apóstata*), y empiezan los cristianos con el monograma de Cristo y el *lábaro* (fig. 388). En España se cuentan por millones las monedas romanas, sobre todo desde Augusto hasta la caída del imperio de Occidente.

(1) Anverso: busto de Tiberio con diadema á la derecha; leyenda: TI(berius) CAESAR DIVI AVG(usti) F(ilius) AVGVSTVS. Reverso: Tiberio en su trono á la derecha; leyenda: PONTIF(ex) MAXIM(us).

(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(ontífice) 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(enatus) C(onsulto); leyenda: S(enatus) P(opulus)Q(ue) R(oma)nus), OPTIMO PRINCIPI.



**313. Monedas hispano-helénicas.**—Limitóse á las colonias focenses de Ampurias y Rosas (provincia de Gerona) la producción de monedas de este grupo, las cuales se distribuyen en dos secciones: *monedas helénicas* (ó griegas) é *ibero-helénicas*: en las primeras todos los caracteres son griegos; las segundas ofrecen el mismo tipo que las anteriores de la última época, y llevan inscripciones ibéricas muy variadas. Unas y otras son de plata, y aunque hay muchas de cobre, con el tipo emporitano, llevan siempre la inscripción ibérica propia de la ciudad indígena, llamada *Indica*, junto á *Empóriton*.

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-babilónico y variados dibujos, que son las más antiguas (siglos



Fig. 389.—Dracma emporitana, siglo III antes d. J. C. (1)

III y 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 *Cabiros* (fig. 389), que con-

(3) Anv.: busto de Constantino laureado á la derecha; leyenda: *Constantinus Maximus Augustus*. Rev.: el Lábaro entre dos soldados; leyenda: *Gloria exercitus*.

(1) Anv.: busto de Djana á la derecha; delante, dos delfines. Rev.: el Pegaso-Cabiros; debajo, *Empóriton*.

siste 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.

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 de alianza.

**314. Monedas hispano-fenicias.**—Las monedas que se hallan en la Península y Baleares con tipos é inscripciones fenicias son de tres clases y forman tres grupos muy distintos: *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 con 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 só-



Fig. 390.—As fenicio de Gades. Fig. 391.—Didracma púnica.

lo 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. 390); 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 Ga-



des y Ebusus, las cuales ofrecen el tipo púnico-sículo.

Las monedas *púnicas* ó *cartaginesas* (fig. 391) y también *barkidas*, porque fueron acuñadas por los Gobernadores cartagineses Aníbal y Asdrúbal de la familia de los Barkas, ignorándose el punto de las cecas, son de cobre unas, y otras de plata: el tipo de éstas es la dracma, pero existen múltiplos 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 parecíase 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 229 á 210 antes de Jesucristo.

Las monedas *libio-fenices* reciben este nombre por 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 África. Se acuñaron estas monedas en unos 8 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.

**315. Monedas ibéricas.**—Se distingue con este nombre una gran serie de monedas que llevan caracteres ibéricos (fig. 357), y pertenecen á multitud de pueblos situados en la *España Citerior*. La época de estas acuñaciones se encierra entre los años 226 y 133 antes de Jesucristo, bien que en *Saguntum* y *Emporiae* continúan un tanto más por el favor que los romanos dispensaban á los mencionados pueblos..

Es común doctrina de los numismáticos modernos, que las referidas emisiones monetarias se hicieron todas con el permiso y aún 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 que van 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; más adelante, fueron cesando tan honrosos privilegios, no sin realizarse la sucesiva transformación de los tipos ibéricos en romanos (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), *Kelskan* ú *Oscá* (atribuidas á Huesca), *Turiasso* (Tarazona), *Iessona*

---

(1) Es ejemplo notable de estas evoluciones y testimonio fiel de la mencionada táctica, la serie de monedas ibérico-romanas de *Bibilis* (Calatayud). Las primeras emisiones ofrecen el tipo enteramente ibérico (fig. 397); luego después se modifica, tomando las figuras un tinte más romano y cambiando las letras celtibéricas por latinas; añádese entonces al nombre de *Bibilis* 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 duumviros; por fin, desaparecen éstos, para dar lugar á los cónsules del Imperio, consumándose la sumisión y el servilismo.



(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 pegaso, con el nombre tópico en la parte inferior, apoyándose generalmente los caracteres ó letras sobre una línea.

Se conocen de plata únicamente *denarios* y *quinarios*; de cobre, *dupondios*, *ases* y divisores del *as*: todos según



Fig. 392. — Denario ibérico de Osca.



Fig. 393. — As ibérico de Cose (Tarragona).

el sistema romano, salvo las figuras. No son de igual módulo todas las piezas que tienen el mismo valor; parece que se fijaban más los tipos que la magnitud relativa. Los *denarios* (fig. 392) ofrecen el tipo común antedicho, con el jinete en el reverso; asimismo los *ases* (fig. 393), aunque de mayor tamaño y de cobre; los *semises* (figs. 394 y 395), con el caballo suelto en el re-



Fig. 394. — Semis de Carbea.



Fig. 395. — Semis de Sesars.

verso, los *trientes* (fig. 396) con el caballo ó el pegaso y cuatro globulitos indicadores del valor, los *cuadrantes* (*quádrans*) con el pegaso y tres globulitos (no siempre),

los *sextantes* (*séxtans*) con el delfín en el reverso. Los símbolos accesorios más comunes son el delfín (fig. 397), la maza ó clava (fig. 393), el arado, la palma, etc.

El busto de Hércules suele ir ímberbe ó con barba formada



Fig. 396.—Triens de Oligam.



Fig. 397.—As de Bilbilis.

de perlas y con mucho cabello rizado, raras veces con diade-



Figura 398.—As de Arsaes (1).



Fig. 399.—As turdetano de Obulco (Porcuna).

ma (fig. 395); el jinete lleva, por lo común, palma al hombro

(1) Para la interpretación de las inscripciones que se hallan en las siete últimas figuras, lo mismo que para todas las ibéricas, ayuda el alfabeto de la página 424, pero hay que suplir lagunas vocales con harta frecuencia. La fig. 392 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 figura 393 léese *COSE* (cosetanos y se adjudican á Tarragona, capital de la Cosetania). La fig. 394 se interpreta *C(ar)B(e)C(a)* y se atribuye á Daroca, en donde se hallan tales monedas: en algunos ejemplares se ve expreso el carácter *R*. La fig. 395 ha de leerse *SESARS*, según el alfabeto, y se sospecha que pertenecen sus monedas á Hostalrich ó á Tolosa. La fig. 396 dice *OLIGEM* ú Oligam y sus monedas se adjudican á la población de Aliaga (Teruel). En la fig. 397 sin dificultad se lee *BILBILIS* y en la 398 *ARZAEZ*, que son respectivamente Calatayud (junto al despojado de Bámbole) y Arce de Foncea en la provincia de Logroño.



en las monedas de las provincias catalanas (fig. 393), empuña lanza en ristre en las provincias de Valencia, Aragón y centro de Castilla (fig. 397), y lleva un dardo ó arpón en las del Norte de Castilla y Navarra (fig. 398), bien que no puede darse una regla fija.

Aunque la inmensa mayoría no tienen más inscripción que la celtibérica del nombre tópico y algunas letras sueltas, hay, no obstante, varias otras que son bilingües, como de *Saguntum*, *Celsa*, *Gili*, *Osicerda*, etc. (1).

(1) La referida circunstancia, con otras suministradas por la Geografía, sirvieron de base al eminente numismático y sabio arqueólogo D. Antonio Delgado, para coronar en su obra «Nuevo Método de Clasificación» (citada en el Preámbulo de esta obrita) los esfuerzos que antes habían desplegado en orden á descubrir el alfabeto ibérico los eruditos escritores Antonio Agustín, Velázquez, Sauley, etc. Aunque todavía reina incertidumbre sobre algunos puntos de menor importancia, cabe afirmar que el señor Delgado llegó á descubrir el alfabeto usado por los españoles antes de la dominación romana, el más bello de cuantos á la sazón estaban en uso.

El descubrimiento se funda: 1.º, en la existencia de monedas bilingües, que tienen el nombre tópico 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 *Bíbilis* 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 prescindiendo del lugar en donde se halló la moneda.

Fundados en la 4.ª base, nos atrevemos á rectificar el juicio del Sr. Delgado sobre las monedas que llevan la inscripción ibérica *HSOY* <N, y que él atribuye á Hellin (Albacete), pues los dos únicos ejemplares conocidos en España (uno en poder de D. José Salderra, de Olot, y otro en nuestra colección particular) han sido hallados cerca de Guisona (Lérida), á la cual deben adjudicarse.

Otro grupo muy singular debe hacerse con las monedas *turdetanas* de *Obulco* (hoy Porcuna, en Jaén), las cuales son piezas de cobre y bilingües, que llevan el nombre de la localidad en el anverso con tipos romanos, y otros nombres indecifrables de Magistrados 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. 399). Los caracteres son afines á los ibéricos, pero en realidad pertenecen á un alfabeto distinto, que se conoce con el nombre de *turdetano*, aunque no bien definido.

**316. 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 *Emporiae*. 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 en las tres provincias hispano-romanas, la cual no pasa más allá del imperio de Calígula (41 d. d. J. C.) (1).

Pueden distinguirse estas monedas en dos grupos,

---

(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 indígenas 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 destrozo que se ha hecho de las mismas.



según que los pueblos en donde se acuñaron pertenecieran á la *España Citerior* ó á la *Uterior*: á este segundo corresponden 67 pueblos y 28 al primero. Sobre-salen *Cæsaraugusta*, *Calagurris*, *Carthago Nova*, *Celsa*, *Tarraco*, entre otras, en la Citerior, y *Carmo*, *Carteia*, *Córdoba*, *Emérita*, *Obulco* en la Uterior. Todas las monedas de esta serie son de cobre, latón ó bronce, pues



Fig. 400.—As de Augusto, en Cæsaraugusta (1).



Fig. 401.—As de Augusto, en Colonia Patricia (2).

si se acuñó la plata, fué únicamente y rarísima vez con algún denario consular ó imperial en *Oscá* y *Emérita*.

El tipo más común de los pertenecientes á la España Citerior consiste en el busto del Emperador con leyenda imperial (figs. 400 y 401) en el anverso, y el toro ó utensilios del culto pagano ú otros emblemas, en el reverso: en éste figuran ordinariamente los nombres de los Duumvirov ó Magistrados del Municipio de que se trate, junto con el nombre tópicó ó las siglas del mismo. En las

(1) Anverso: busto del Emperador Augusto laureado, á la izquierda; delante, *simpulo* (calderilla para las libaciones) y *lituo* (bastón de adivino); leyenda: IMP(erator) AVG(ustus) XIV (año 14 de su generalato, 8.<sup>o</sup> antes de J. C.).—Reverso: dos bueyes guiados por un sacerdote; leyenda: CAESARAVGVSTA. M(arco) PORCI(o), CN(eo) FAD(io) II VIR (Duumviris).

(2) Anv.: busto de Augusto á la izquierda; leyenda: *Permissu Cæsaris Augusti*.—Rev.: *aspergilo* (aspersorio), *prefericulo* (ánfora para las libaciones), *patera* (plato para los sacrificios) y *lituo*; leyenda: *Colonia patricia* (Córdoba).

acuñadas antes del Imperio, en vez del busto imperial hay una cabezamitológica, y algunas pocas son bilingües.

Las mismas formas tienen las monedas de la España Ulterior en algunos Municipios, como son *Córdoba*, *Emérita*, *Rómula* (Sevilla); pero en casi todos los otros se observa menor perfección del dibujo y grabado y más variedad de figuras en los reversos; suprimense los nombres de los Magistrados con frecuencia y se escribe el nombre tópico en el anverso ó en el reverso, sin abundar otras leyendas ó inscripciones. Se hallan también algunas bilingües y son anteriores á la forma imperial.

### 317. 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 artistica 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 periodo mencionado, ó á lo sumo, en el siglo xiv. El volumen de las piezas numismáticas medioevales resulta, por lo común, delgado; el metal amonedado es con mucha frecuencia el vellón, aunque se usen también los otros; el relieve pierde la convexidad que tenía entre los griegos y romanos de de los mejores siglos y se hace plano. Pero sobre todo, campea la idea cristiana en los cuños de todas las naciones 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 acuñaciones.

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 la época bizantina en el siglo vi. El Emperador de Oriente, Anastasio I, (años 431-518) fué el que primeramente dió á las monedas el sello bizantino, bien que no con todos sus caracteres propios, que al fin recibió en el imperio de Justiniano (527-565); y estas formas bizantinas influyeron poderosamente en las naciones dominadas por los bárbaros, las cuales adoptaron en gran parte su sistema.

En España no empiezan hasta el último tercio del vi siglo las emisiones monetarias nacionales, y no se interrumpe la acuñación hasta la venida de los sarracenos. En aquellos siglos de titánica lucha no era posible formalizar el ejercicio de las artes suntuarias, y fué necesario que llegara el siglo xi para que volviera á reaparecer la emisión de moneda, bien que dos siglos antes había comenzado parcialmente en Cataluña. Se fabrican desde entonces en los nuevos Estados de la Reconquista, y no cesan ya las acuñaciones durante toda la Edad Media, progresando cada vez más el arte por todos conceptos.

Al mismo tiempo, los invasores de España repiten sus numerosas fabricaciones 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 vamos á desarrollar brevemente en los números que siguen.

**318. Monedas bizantinas.**—Quedan ya dichos los orígenes y los tipos en general de esta clase de monedas. Los bizantinos acuñaron en los tres metales acostumbrados, siendo, no obstante, sus monedas típicas el

*sólido* de oro y el *triens* ó *triente* (3.<sup>a</sup> parte del mismo); 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.

Justiniano fué el primero que introdujo en las monedas el tipo más genuinamente bizantino, que consiste en la figura del emperador, de frente, con un globo en su mano derecha, terminado por la cruz; más adelante se usaron con frecuencia las figuras de medio cuerpo y aun de cuerpo entero en el anverso, práctica ya antigua para el reverso. También se hallan entre las bizantinas no pocas monedas combadas ó *esquifadas*.

En el imperio de Justiniano II (años 685-711) aparece por vez primera el busto de Jesucristo (fig. 402) en las monedas, á una con el del Emperador, á quien, á veces, corona con su derecha; en el de Juan I Zimisces (969-976) llegó á desaparecer la figura del Emperador,



Fig. 402.—Sólido de Justiniano II (1).



Fig. 403.—Bronce de Juan I (2).

para dar todo el espacio á Jesucristo (fig. 403); en el de León IV (886-911) se introduce en la numismática la

(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) JVSTINIANVS MVLTVS AV.

(2) Anv.: Busto de J. C. con el Evangelio; leyenda: EMMA-NOYHA (Emmanuel); en el exergo, IC XC; siglas de *Jesus Christus*. Rev.: inscripción sola: IHSVS XRISTVS BASILEU(s) BASILE(on) (*Jesus Cristus Rex regum*).



figura de la Sma. Virgen (fig. 404), que se repite en adelante muchas veces y de varias maneras, ya sola, ya con el Niño, ya coronando á los Emperadores; en el de Miguel VI (1056-1057) comienzan á figurar las imágenes de los Santos en las monedas bizantinas, práctica muy extendida en las acuñaciones locales italianas.



Fig. 404. — Sólido de León IV (1).

**319. Monedas papales.**—Aunque de tipo diferente que las monedas bizantinas, consideramos como apéndice de ellas á las *papales*, toda vez que los Papas eran los Soberanos de Roma desde el siglo VIII. En este siglo empieza, por tanto, la acuñación monetaria pontificia, la cual es en los primeros siglos de tipo romano-bizantino muy decadente como todas las de su época. El Papa San Gregorio III (731-751) fué el primero que batió moneda, sin busto ni figura de ninguna clase y con solas inscripciones abreviadas de los nombres del Pontifice y de San Pedro (fig. 405). El Papa Hadriano I introdujo á fines del mismo siglo el busto del Pontifice en las monedas; León III asoció á su nombre el nombre y la figura de Carlomagno; Benedicto III juntó asimismo el nombre del Emperador Lotario con el suyo propio, y los demás Papas continuaron con el busto de S. Pedro ó de los dos Apóstoles ó del Pontifice en sus acuñaciones: Gregorio XI (1370) estampó en sus monedad el *Agnus Dei* con la inscripción alusiva al mismo, de donde sin duda lo tomaron algunos reyes de Castilla (fig. 414).

**320. Monedas godas.**—Al principio de la dominación

(1) Anv.: busto del Emperador con globo y cruz patriarcal; leyenda: LEONEN CRISTO BASILEVS ROMEON.—Rev.: busto de la Sma. Virgen, de frente, en actitud orante; leyenda: MARIA; en el exergo, MR OY (*Mater Dei*).

visigoda, sirviéronse los dominadores y los subyugados de las monedas romanas que hallaron en circulación y de las bizantinas que iban llegando de Oriente y de las Galias. No consta acuñación alguna de *monedas visigodas* en los reinados de Ataulfo hasta Liuva I inclusive: desde Leovigildo (año 573) hasta D. Rodrigo (711), se acuñan en varias poblaciones de sus dominios, sirviendo de patrón ó modelo el *triente* bizantino, y son todas de oro.

Se distinguen estas monedas por su bárbara acuñación y uniformidad de estilo en figuras é inscripciones: basta conocer una sola para no confundirlas con las monedas de otros grupos (fig. 406). Todas llevan un busto muy mal trazado en el anverso con el nombre del Rey que dicho busto representa; en el reverso hay generalmente una cruz, á la cual rodea una inscripción formada por el nombre tópico y un adjetivo, laudatorio del Monarca. El alfabeto que se usa es el romano, con alguna intrusión de letras griegas y con otras modificaciones accesorias: á veces suprimense letras en medio de la palabra y se reemplazan con puntos. Los numis-

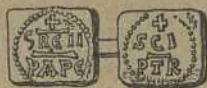


Fig. 405.—Primera moneda papal, siglo VIII (1).



Fig. 406.—Triage visigodo (2).

máticos distinguen nueve tipos diferentes, basados en

(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*.

(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.



el mayor ó menor apartamiento de la imitación bizantina; mas no hay para qué detenernos en explicaciones. Las ciudades que más descuellan como acuñadoras de estas piezas son *Barcinona*, *Cæsaraugusta*, *Córdoba*, *Hispalis*, *Emérita*, *Toletum*, *Tarracona*, etc.

Antes de que los visigodos emprendieran la acuñación de los referidos trientes, parece 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: las emisiones abrazan el periodo de los años 430 á 457 en Lusitania, y 411 á 584 en Galicia.

**321 Monedas arábigo-hispanas.**—Dueños los árabes de casi toda la Península ibérica luego de ocurrido el desastre 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 1491. Acuñaron los metales de oro, *electron*, plata, vellón y cobre; las piezas de oro y *electron* se llaman *dinares*; las de plata y vellón, *dirhemes*, y si son de plata de los Almoravides, *quirates*; las de cobre, *felnses*.

La Numismática arábigo-hispana comprende siete épocas: 1.<sup>a</sup>, monedas con algunos tipos latinos, desde 711 á 720; 2.<sup>a</sup>, monedas árabes bajo la dependencia de los Califas de Damasco y por los Amires hasta Abde-

---

(1) Así lo entienden algunos numismáticos, siguiendo á Mr. Alois Heiss que las publicó en 1891. Si estas monedas se consideran como nacionales, hemos de adelantar más de siglo y medio la acuñación del oro en nuestra Península (núm. 309).

rrahmán III, de 720 á 928; 3.<sup>a</sup>, árabes del Califato independiente de Córdoba, hasta 1058; 4.<sup>a</sup>, ídem de los Régulos ó reyes de Taifas, hasta el 1106; 5.<sup>a</sup>, ídem de los Almoravides y sus Régulos, hasta el 1174; 6.<sup>a</sup>, ídem de los Almohades y de sus Régulos, hasta el 1269; 7.<sup>a</sup>, monedas de los Reyes *nasaríes* de Granada, de 1134 á 1492.

El carácter de las monedas del primer periodo consiste en el uso del alfabeto latino con alguna figurilla tosca; muy luego se mezclan leyendas latinas con árabes, siguiendo en esto los mulsumanes 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 arábigas (fig. 407), de modo que los ignorantes de la lengua en que van escritas, hallarán todas las piezas idénticas entre sí ó poco menos. En las ins-



Fig. 407.—Dinar de Abderrahman III.

cripciones suele repetirse constantemente la profesion de *fe mulsumana*, 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 un cuadrilátero inscripto en el círculo de la moneda (las de oro), y carecen de fecha: lo mismo debe decirse de los Reyes *nasaríes* de Granada, si bien sus *feluses* revisten novedad por su estilo y llevan fecha.



**322. Monedas hispano-cristianas de la Reconquista.**

—Ya se han indicado arriba el comienzo y los caracteres más generales de esta serie numismática. 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 mucha frecuencia; que dichas figuras consisten casi siempre en bustos reales, símbolos parlantes, escudos y letras coronadas; que las coronas reales suelen ser en forma de sencilla diadema ó auréola 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 la forma de las inscripciones lapidarias; que las leyendas contienen generalmente el nombre del Soberano con sus títulos de dominio, y el nombre tópico 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 típicas de 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.

Se dividen las monedas de este período en diferentes grupos, según los Estados que las emitían, como se describe en los números siguientes.

**323. Monedas catalanas.**—Las distintas series que hay de monedas catalanas pueden reducirse á cinco agrupaciones principales: monedas *carlovingias*, monedas *barcelonesas*, monedas de los *condados dependientes* de Barcelona, monedas *episcopales* y monedas *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. 408); todas llevan cruz equilátera en el anverso con el nombre del



Fig. 408.—Dinero de Carlomagno (1).



Fig. 409.—Dinero de plata de Besalú, siglo XI (2).

Monarca; en el reverso, el nombre tópicó 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 periodo de la Edad Media y Moderna hasta el destronamiento de Isabel II inclusive. Su distintivo especial es en el reverso la cruz equilátera y las sortijas y rodillos en los ángulos de la misma sobre el campo; en su lugar, á veces, las *barras catalanas*: en el anverso hay una especie de flor en las moneditas anónimas que se atribuyen á los Berengueres; en las demás, el busto del Soberano ó la cruz equilátera.

(1) Anv.: CAR(o)LVS REX. Rev.: BVRCINONA.

(2) Anv.: Busto de la Virgen, de frente; leyenda, *Sancta Maria*. Rev.: cruz ancha, sobre la cual se inscribe *Cruz Sancta*, y al derredor, *Bisulduno*.



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 (siglo XI). Después, ya no aparece el oro en las acuñaciones barcelonesas hasta el reinado de Juan II (1458). En las inscripciones léese el título *Dei gratia* desde Pedro II.

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. 409) 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 tópico.

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 tónico: algunas son de plata, pero la inmensa mayoría de cobre. Llegaron hasta el número de 47 los referidos pueblos, aunque pocos empezaron en el siglo xv. Sobresale entre todos Gerona, que había labrado en los siglos x al xii con tipos semejantes al del Condado de Besalú.

**324. 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 rei-



Fig. 410.—Dinero de vellón: de Sancho Ramírez.

Fig. 411.—Dinero de vellón, de Jaime I.

Fig. 412.—Medio florín, de Pedro IV (1).

nado 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, que llevan una flor; en el reverso, el árbol de Sobrarbe al principio (fig. 410), la cruz patriarcal después, desde Jaime el Conquistador (fig. 411), y por último, el escudo de Aragón (*barras 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

(1) No es difícil la lectura de las inscripciones en estas monedas: en la fig. 410 se lee: *Sancius Rex-Aragon*; en la fig. 411, *Jacobus Rex-Aragon*; en la fig. 412, *Arago(num) Rex P(etrus)*—*S. Johannes B.*



(fig. 412). 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 también 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 escudo de Aragón acuartelada 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.

**325. 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 acuñadas allí) presentan el busto real de frente y de una manera uniforme, y en los reversos el escudo de Valencia losanjeado.

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.

**326. 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, idénticos á 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.

**227. 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 españoles.

Los tipos de las monedas castellanas y leonesas son



Fig. 413.—Dinero de vellón, de Alfonso VI.



Fig. 414.—Blanca del *Agnus Dei*, de Juan I.

muy variados; pero abundan mucho en las mismas los leones y castillos, que se graban aislados (uno ú otro) desde Alfonso VII; castillos alternando con leones, desde Alfonso X, y encerrados en un escudo heráldico, desde los Reyes Católicos. En las primeras acuñaciones se graba la cruz equilateral, con el *alfa* y *omega* ó sin ellos, ó el monograma de Cristo (fig. 413), cesando estos símbolos, en su calidad de principales figuras de la moneda,



desde S. Fernando III. En varias monedas, á contar desde Pedro I hasta los Reyes Católicos, se usan como figuras principales la inicial ó las primeras letras del nombre regio coronadas (figs. 414 y 415): los bustos reales se colocan, ya de frente, ya de perfil: pero en este caso



Fig. 415.—Real de plata, de Enrique IV (1).

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. 414).

Las inscripciones son en extremo sencillas al principio, limitándose al 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 (figura 414), se advierte mucha constancia y frecuencia en las monedas castellanas. En la distribución de las palabras y letras en las inscripciones, sobre todo al continuarlas en una de las áreas por no caber en la otra, se observan incorrecciones y caprichos á cada paso (figura 414); lo mismo puede notarse en el uso de las cifras.

Dos anomalías se encuentran en ciertas monedas de Alfonso VIII, dignas de consignarse: una es el cómputo de la Era Hispana que emplea en sus maravedises de

(1) Anv.: cifra real coronada; leyenda; XPS (Christus). VINCIT. XPS. REGNAT. XPS. (Imperat). Rev.: castillos alternando con leones, leyenda: *Enric(us) C(u)artus Dei Gracia Rex.*

oro, y otra el uso de la lengua árabe, ya sola, ya asociada con inscripción latina. Esta pieza bilingüe es un *felús* ó moneda de cobre, y la otra un *díñar* ó maravedí de oro: ambas, sin duda, para facilitar las transacciones con los árabes en los dominios de Castilla.

**327. Monedas de la Edad Moderna.**—Desde Carlos I se distinguen las monedas por el alfabeto de tipos romanos, bien 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 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 hay algunas 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 de Francia, durante la sumisión á los Monarcas franceses. Antes de las referidas piezas labráronse otras en diferentes pueblos de Cataluña durante los siglos xv y xvi, como se ha indicado arriba; se distinguen por el escudo ó símbolo parlante y el nombre tópico respectivo de cada pueblo.

En los siglos xvii y xviii circularon como legítima moneda en varios pueblos de Cataluña los *tantos de coro*, llamados *pellofes* y *pellerores*, 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 siguientes; las piezas más antiguas se hicieron de plomo y anepígrafas: muchas de ellas son incusas.

Sería exceder los límites que dicen 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; asimismo, 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, ó que sean 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 monedas de cobre por cincuenta céntimos. En cambio, se ha vendido algún bronce de Pértinax por 200 francos, ya que son rarísimos.

### CAPÍTULO III

#### HERÁLDICA.

**328. Objeto de este capítulo.**—Dase el nombre de *Heráldica* al arte que dicta las reglas que deben seguirse en la formación de los *Escudos de armas ó nobiliarios*, y los describe. Se llama también *Blasón, Ciencia del Blasón y Ciencia Heróica*.

Por *Escudo de armas* se entiende una pieza ó cartela de forma especial, en donde están dibujados, á modo de símbolos ó emblemas, los distintivos de una familia ó persona noble, ó de una corporación ó sociedad cualquiera. Á cada una de las piezas ó figuras dibujadas en el campo del escudo, se le dice también *blasón*, y se llama *divisa* el rótulo ó lema (dicho también *mote*) que por ventura les acompaña: al conjunto de las figuras y divisa se le conoce con el nombre de *empresa*, siendo de ella el *alma* la divisa y el *cuerpo* las figuras. Esta idea de la *empresa* es sólo propia de los Caballeros antiguos.

Por lo dicho se comprende, que el escudo nobiliario viene á ser un jeroglífico de la persona, familia ó corporación á que se refiera: 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 muebles, en altares, en adornos, en documentos, en monedas, en sellos, en lápidas, etc., etc., no deja de ser muy curioso, interesante é instructivo el estudio de los mismos, siquiera sea para no quedarse uno insensible, indiferente y mudo á la vista de tan asombrosa multitud de objetos, que tanto dicen y tanto significan al llevar estampados sobre sí los escudos de armas. Las nociones, por otra parte, de Sigilografía y Numismática, que hemos apuntado en los dos capítulos precedentes, no serían completas, si no se acompañaran con las del Blasón, como fácilmente puede colegirse de lo que llevamos dicho (1).

**329. Antigüedad del Blasón.**—Si se toma por Blasón cualquier figura dibujada en el escudo ó broquel, usado por los guerreros de otros siglos, la antigüedad del Blasón se pierde en la noche de los tiempos; pues consta que los egipcios, hebreos, griegos y romanos, usaron de semejantes emblemas con divisas ó inscripciones: así puede inferirse de de numerosos relieves y pinturas de Grecia y Roma, y de los

---

(1) En breves palabras compendia el P. 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 du Blasón*: «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 por las razones, y la última explica los términos y descubre sus orígenes.»

más antiguos escritores 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 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.

**330. Clasificación de los escudos.**—Son muchas las agrupaciones que se hacen de los escudos de armas en especie; pero creemos acertada la sencilla clasificación de los mismos en *simples* y *compuestos*. Los *simples* constan de un solo campo, que, á lo sumo, se divide en cuatro cuarteles; los *compuestos* están formados por adición de los simples, constituyendo un todo bien ordenado.

Subdiviéndose 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, como son los escudos de los Obispos y Cardenales; los terceros son propios de una ciudad, provincia ó sociedad cualquiera.

Los *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, 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 cuarteles.

No entra en nuestro propósito el consignar *históricamente* los principales blasones que existen de cada una de las citadas clases, sino tan sólo apuntar 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 hay que examinar los elementos constitutivos del escudo en general y en especie en cuya exposición versan los números siguientes.

**331. Elementos del escudo.**—Son de dos clases: *elementos esenciales* ó principales, y *elementos accesorios*; los primeros son indispensables en todos los escudos (excepto las *figuras*, aunque muy principales); los segundos forman el conjunto de adornos exteriores: bajo este concepto puede ser el escudo *raso* ó *adornado* (núm. 383).

Los elementos *principales* del escudo son: el *contorno* ó forma exterior, las *partes de que consta* el campo, las *divisiones* que admite, los *colores y metales* de que está formado y las *figuras* que encierra. Las figuras son de dos clases: figuras propias de la Heráldica ó *piezas*, y figuras importadas de la naturaleza ó del arte. Las *piezas* distingúense, á su vez, en *honorables* y *menos honorables*. Trataremos sumariamente de los referidos elementos en especie.

**332. Formas del escudo.**—Atendido el contorno, puede ser el escudo *redondo*, *ovalado* (fig. 482), *gótico* ó

apuntado (fig. 415), en losanje (fig. 416) ó losanjeado, redondeado en la punta (fig. 417), aguzado en la punta



Fig. 415  
Gótico.



Fig. 416  
Losanje.



Fig. 417  
Redondeado.

(fig. 418) ó *acaudado*, 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 y hoy es el que prevalece: estos dos últimos tienen ocho partes de altura por 7 de ancho. El escudo ovalado es propio de los eclesiásticos en Italia (fig. 482); el escudo *alemán* ofrece contornos irregulares, el *italiano* presenta entradas curvas en los lados; pero en la actualidad casi todos desaparecen (excepto el ovalado como se ha dicho), para dar lugar á la forma francesa. En el siglo XVIII fué muy usada la forma de peto (fig. 481).

**333. Partes del campo.**—Se distinguen teóricamente en el campo del escudo nueve partes iguales (fig. 417) en esta forma: las de en medio, procediendo de arriba abajo, se llaman *jefe* (ibíd., *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

(1) Adviértase que en Heráldica se dice *derecho* al lado del escudo que correspondería á nuestra derecha si lo lleváramos delante, y en el libro cae á la izquierda.



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».

**334. Divisiones del escudo.**—Atendidas las líneas que dividen el campo del escudo, se denomina éste de varias maneras, según que las divisiones sean en partes iguales ó *iniguales*. Las divisiones iguales constituyen al escudo *partido*, cuando está dividido por una línea vertical (fig. 418); *cortado*, si lo está por línea horizon-



Figs. 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424.  
Par- Cor- Tron- Ta- Cuar- En Terciado  
tido. tado. chado. jado. telado. soter. en palo.

tal (fig. 419); *tronchado*, si se corta por una diagonal que baja de derecha á izquierda (fig. 420); *tajado*, si la diagonal va en sentido contrario (fig. 421); *cuartelado*, si se corta por líneas vertical y horizontal, que se cruzan en el centro (fig. 422), *partido en soter* ó *cuartelado*



Figs. 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431.  
En En Giro- Chapé. Cal- Embra- Cor-  
faja. banda. neado. zado. zado. tinado.

*en soter* ó *en cruz de S. Andrés*, si lo está por diagonales (fig. 423); *terciado*, cuando está dividido en tres partes iguales; y puede ser terciado *en palo*, cuando las divisiones van en sentido vertical (fig. 424), ó terciado *en faja*, si van en dirección horizontal (fig. 425), ó *en banda*,

si la dirección es diagonal de derecha á izquierda (figura 426), ó *en barra*, si es la contraria de la precedente: se dice el escudo *gironeado*, si resulta dividido por diagonales y normales á los lados (fig. 427), y se dice *gironado 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 *giron*.

Si las divisiones son iguales son *iguales* (desiguales), dicese el escudo: *abierto en chapé*, cuando ofrece dos líneas que bajan desde el medio del jefe al medio de los cantones de punta (fig. 428), y *calzado*, si las líneas van desde la punta á los cantones de frente (fig. 429); *embrazado*, si las líneas parten del medio de un flanco siniestro á los extremos de los cantones opuestos (figura 430) y *contra-embrazado*, si van en sentido contrario; *mantelado* ó *cortinado*, que es una especie de chapé en que las líneas oblicuas parten del centro de la frente (fig. 431); *encajado*, como formado por dos piezas den-



Figs. 432, 433, 434, 435, 436, 437.  
Enca- Encla- Ar- Veros. Contra- Ver.en V. on-  
jado. vado. miño. veros. punta. deados.

tadas que se ajustan (fig. 432), y si en vez de ser triangulares los dientes, son cuadrados, dicese *enclavado* (fig. 433); uno y otro pueden tener la división en sentido vertical, y entonces sería *enclavado* (ó *encajado*) y *partido*; ó en sentido horizontal, y se dicen *cortados* en vez de *partidos*.

**335. Esmaltes del escudo.**—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 *naranjado* 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. 434); pero si el campo es negro y las motas son blancas, represéntase el *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. 535); se dicen *contra-veros* cuando las series de campanitas se hallan opuestas por la base de dos en dos (fig. 436), y *veros en punta* cuando los ápices de una serie horizontal caen debajo de las bases de otra superior (fig. 437); si las mencionadas campanitas tienen formas redondeadas, constituyen los *veros ondeados*; de este género son los veros que se usan en Cataluña (fig. 438). 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

blanco (fig. 439); el oro, con puntos (fig. 440); el gules, con rayas verticales (fig. 441); el azur, con horizontales (fig. 442); la púrpura, con rayas diagonales de derecha



Figs.: 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445.  
Plata. Oro. Gules. Azur. Púrpura. Sinople. Sable.

á izquierda (fig. 443); el sinople, con rayas en sentido contrario (fig. 444); el sable, con rayas horizontales y verticales (fig. 445); el naranjado, con rayas diagonales situadas á la vez en las dos direcciones; el sanguineo, con diagonales en dos direcciones y con horizontales(1).

El origen de los colores y metales 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 denominaban *alba*, *rósea*, *véneta* (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

(1) Hasta el siglo XVII no tenían representación fija los colores por miedo del dibujo. Atribúyese la actual forma al P. Silvestre Pietrasanta, S. J. († 1637), romano, que la publicó en su obra «*Teseræ gentilitiæ*». Fué también célebre en el mismo siglo el P. Claudio Menestrier, S. J., francés, por su obra «*Méthode du Blason*», de la cual está sacada la doctrina de este capítulo en su mayor parte.



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.

**336. Piezas honorables.**—Sobre el campo del escudo se aplican frecuentemente piezas de forma geométrica, de esmalte distinto del referido 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 las dos últimas que enumeraremos, las cuales sólo llegan á la cuarta parte. Si no tienen dicha medida, son piezas menos honorables y se llaman *honorables disminuidas*. Todas las figuras en conjunto dicense *muebles*.

Las honorables en uso más frecuente son como sigue: la *cabeza* (fig. 446), que llena la tercera parte superior ó frente, y si es del mismo esmalte que el fondo (cosa rara), se llama *cabeza cosida*; la *faja* (fig. 447), que ocupa la



Figs. 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452,  
Cabeza. Faja. Fajado. Palo. Palado. Banda. Barra.

región del cuerpo; si tiene el escudo varias fajas (aunque más pequeñas, como es consiguiente), dicese *fajado* (fig. 448); el *palo* (fig. 449), que es vertical y en medio del escudo, y si son varios los palos, denominase el escudo *palado* (fig. 450); la *banda* (fig. 451), que va en sentido diagonal de derecha á izquierda; la *barra* (figura

452), que va en sentido contrario; la *cruz* (fig. 453), que para ser pieza honorable ha de estar sola y abrazar todo el escudo, constituida por faja y palo; el *aspa* ó *cruz aspada* ó *de S. Andrés* ó *de Borgoña* (fig. 454), formada por banda y barra de una pieza; el *cheubrón* ó



Figs. 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459,  
Cruz. Aspa. Cabria. Bordura. Orla. Perla.

*cabria* (fig. 455), pieza á modo de compás abierto que descende debajo de la frente á los cantones de punta, el cual puede ser cheubrón múltiple (fig. 456), recortado, roto, etc.; la *bordura* ó *bordadura* (fig. 457), á modo de ribete del escudo, que, para ser honorable, ha de tener por cada lado la sexta parte del escudo y no estar



Figs. 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466,  
Pila. Cam- Es- Cuarto Gi- Cabe- Equipo-  
piña. cusón. franco. rón. za-palo. lados.

recargada de otras piezas; la *cinta* ú *orla* (fig. 458), que rodea el escudo, teniendo la mitad de anchura de la bordura normal y distando del borde otro tanto; la *perla* (fig. 459), en forma de palio arzobispal ó de Y; la *pila* (fig. 460), que viene á ser una cabria invertida; la *cam-piña*, *campo* ó *llanura* (fig. 461), que llena toda la región de punta; el *escusón* ó *sobreescudo* (fig. 462) 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* (fig. 463), que no pasa de la cuarta parte del escudo y carga sobre un cantón de frente; el *girón* (fig. 464), ó pieza triangular aplicada en un lado cualquiera, pero con el vértice hacia el medio del escudo.

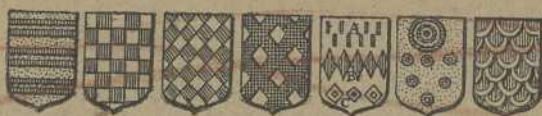
Varias de las sobredichas piezas pueden combinarse ó juntarse entre sí, formando, por ejemplo, la *cabeza-palo* (fig. 465), la *banda-campiña*, etc.

Comunes á las sobredichas piezas honorables son ciertas modificaciones que suelen acompañarlas, por las cuales reciben distintos calificativos. Pueden ser las piezas *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, etcétera; pero 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. 448), no se considera disminuida en nobleza.

**337. Piezas menos honorables.**—En esta sección de *figuras propias* ó *piezas heráldicas menos honorables*, reúnen-se 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 disminuida, 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*, ídem

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 respectivamente (figs. 467, 500), el *filete en cruz*, ó cruz reducida á la cuarta parte de su anchura, la *hilera* ó *espineta*, bordura estrechada hasta la cuarta parte, el *trechor* ó cinta estrecha doble y floreada, la



Figs. 467, 468, 469, 470 471, 472, 473.  
Ge- Esca- Losan- Fre- Plintos Ani- Papelo-  
melas. ques. jeado. teado, y fusos. llos. nado.

*cotiza* ó banda disminuída, y se dice *cotizado* el escudo si tiene más de nueve cotizas; el *bastón* ó banda equivalente á media cotiza, *bastón en medio* ó bastón recortado (fig. 474), el *filete* ó banda que no pasa de la quinta parte de su anchura normal; la *contracotiza*, el *contrabastón* y el *contrafilete* se constituyen por las mismas reducciones de la banda, aplicadas á la barra; el *cantón franco* es el cuarto franco disminuído en una tercera parte.

Entre las *piezas diseminadas* de más frecuente uso se cuentan: el *ajedrezado* (fig. 468), ó campo dividido en cuadrícula, cuyos cuadritos son alternativamente de metal y de color, se dice también *jaquel* y á *escaques*; los *puntos equipolados* (fig. 466) ó ajedrezado de solos 9 rectángulos, los *losanjes* (fig. 469) ó rombos poco alargados y también cuadritos en punta, que llenan todo el campo como el ajedrezado; los *fretes* (fig. 470) ó bastones en cruz de S. Andrés, que se juntan constituyendo el escudo *freteado* ó *de cancel*; los *fusos* (fig. 471, B) ó rombos prolongados que, si llenan el escudo, le dan el nom-



bre 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* (fig. 471, C), que se dicen *maclas* si el orificio es cuadrado, y *rustros* si es redondo; los *anillos* y los *círculos* insertos en otros (fig. 472); 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. 473), que es una variedad del escamado. Todas ellas pueden aplicarse sobre otras figuras heráldicas, lo mismo que sobre el campo.

**338. 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 todo lo hallan en los torneos y caballería andante. Según éstos, 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 las lleva en su escudo; los *bezantes* y *tortillos* recuerdan los censos que se pagaban á los altos Señores, etc.

**339. 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 adecua-

damente 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, el cielo. 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; *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; y á este talle se usan otros muchos nombres en Heráldica, expresando las actitudes y posiciones de los animales. Las figuras humanas llevan casi siempre el color natural en su rostro y manos, etc., al cual se le dice *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* (animal con alas y cabeza de águila y cuerpo de león), el *dragón* (monstruo con cuerpo de reptil, alas de águila y garras de león), la *serpiente alada*, la *sirena*, el *centauro*, etc. 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*.

**340. 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 trate, 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, 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 medias-lunas, que tanto abundan y que de tan diversos modos 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. Algunos 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.

**341. 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 disminuídas (núm. 337), 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 y crucetas y diferentes objetos las figuras del blasón primitivo. La pieza más famosa para brisar escudos reales ha sido el *lambel* (fig. 476), 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 sólo el jefe de la Casa puede llevarlas en esta forma, los Príncipes, que de la misma procedieron, han tenido que brisar el Blason, y lo han realizado en esta forma: el Duque de Orleáns, que fué segundogénito, cargó un lambel (fig. 476); el Duque



Figs.: 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480.

Condé. Conti. Orleáns. Anjou. Berri. Vendome. Delfin.

de Anjou, Felipe de Francia, añadió la bordura de gules (figura 477); el Duque de Berri, Carlos de Francia, tomó la misma bordura, dentándola (fig. 478); el Príncipe de Condé, Julio de Borbón, colocó un bastón recortado de gules sobre el centro (fig. 474); el Príncipe de Conti, Armando de Borbón, admitió la bordura y el bastón recortado, ambos de gules (figura 475); el Duque de Vendome tienen el mismo bastón recortado y cargado de tres leoncillos de plata; el Delfin de Francia (heredero, aunque no en posesión de la Corona) lleva el escudo de Borbón cuartelado con delfines de gules en campo de oro (fig. 480), 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 figu-

ras, mirando á la izquierda, suele indicar la condición de bastardo; lo mismo significa la barra, aunque figura entre las piezas honorables.

**342. 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*, reconocidas 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. 480, 482, 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. 474, 475, 477) cuando así han prescindido de la ley famosa. Tampoco están incluidos en la mencionada ley los colores dichos *encarnación* 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 se tienen 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.



**343. Adornos del escudo.**—No son de escaso interés en Heráldica los elementos llamados accesorios ó adornos del escudo (núm. 331), 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 aquellos 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. 481, 482).



Fig. 481.—Escudo del siglo XVIII.



Fig. 482.—Escudo del Papa Inocencio XII.

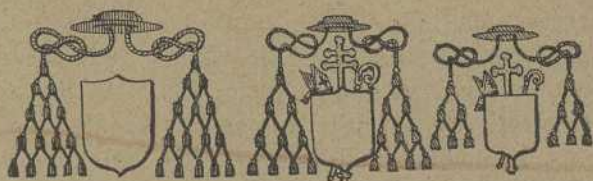


Fig. 483.—Cimera y lambrequines.

Los ornamentos heráldicos admitidos comúnmente son: el *timbre*, la *cimera*, los *lambrequines*, las *insignias*, la *divisa*, las *condecoraciones*, los *soportes* y *tenantes*, el *pabellón real* y las *banderas*.

*Timbre heráldico* es la cubierta que se pone al escudo para distinguir la nobleza del que lo usa, y 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. 482); el *Capelo de Cardenal* se dibuja de color rojo y lleva pendientes de sus cordones quince borlas en cinco series (fig. 484); el *Capelo de Arzobispo* tiene diez borlas en cuatro series y es de color verde (fig. 485); el *Capelo de Obispo*, con el mismo color,

lleva seis borlas en tres series (fig. 486), y el *de Abad*, que es negro, no tiene más de tres borlas en dos series:



Figs. 484.—De Cardenal. 485.—De Arzobispo. 486.—De Obispo.

como los Abades, pueden usar Capelo y timbrar con él

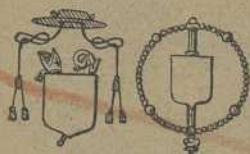


Fig. 487. Fig. 488.  
De Abad. De Abadesa.

sus escudos, los Protonotarios Apostólicos, Deanes, Arcedianos y otras Dignidades equivalentes. Las Abadesas no llevan Capelo, y en su lugar ponen un rosario que se apoya en el

báculo (fig. 488): lo mismo suelen hacer los Priors de ciertas Órdenes. El Capelo ha de cubrir en todo caso las demás insignias del escudo, aunque entre ellos se cuente la Corona de Duque.

La *Corona* es distintivo de Soberanos y Señores, y se usa también para las ciudades, provincias y reinos. Las formas principales de coronas, usadas como timbre, son:



Figs.: 489, 490, 491, 492, 493, 494,  
Imperial. Real. De Príncipe. Ducal. De Marqués.

la *imperial* (fig. 489), de oro, con ocho florones y ocho puntas más bajas terminadas en perlas, bonete de escahlata, tres arcos ó diademas cubiertos de perlas, terminándose en globo y cruz; la *real* (fig. 490), como la



imperial, con cuatro diademas iguales y menos elevadas; la *de Príncipe* (fig. 491), 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* (fig. 492), 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 (fig. 493) ó en fila vertical (fig. 483, *D*) ó en serie horizontal (fig. 494); la *de Conde*



Figs. 495, 496, 497, 498, 499.  
De Conde. Vizconde. Barón. Presidente. Mural.

(fig. 495) con 18 radios que terminan en perlas; la *de Vizconde* (fig. 496) con solas cuatro puntas y sus perlas respectivas; la *de Barón* (fig. 497), formada por un cerco de oro sobre el cual se arrolla en espiral un doble cordón de perlas; la *corona mural* (fig. 499), que es propia de ciudades y se forma con torreones sobre un cerco á manera de muro. El *Birrete* de Presidente (fig. 498) 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* (fig. 483, *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, más ó menos abiertos y de perfil; los Vizcondes, Barones y Caballeros lo usan terciado

(ibíd.): los simples Nobles, de acero pulido, de perfil y cerrado; si mira el yelmo á la izquierda, denota la condición de *bastardo*.

La *cimera* (fig. 483, A) es una figura que se pone sobre el yelmo ó corona como ornamento del Timbre; consiste 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 lleven 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 482), puestas en cruz de S. Andres, para la dignidad pontificia; la *Cruz*, *Mitra* y *Báculo* (fig. 486) para la dignidad episcopal; la *Cruz patriarcal* y el *Palio* para los Arzobispos (fig. 485); el báculo teniendo su curvatura hacia adentro, para los Abades; el bastón sin cayado, para las Abadesas (figs. 487, 488); la maza para los Grandes Cancilleres.

La *divisa* ó lema es un rótulo que forma como el alma del Blasón (núms. 328 y 340) y se coloca sobre una cinta en posiciones variables (fig. 500); no obstante, muchísimos escudos carecen de este adorno, y entonces hay que suponerlo como tácito.

Las *condecoraciones* ó insignias de alguna Orden de Caballería, á que por ventura pertenece el Noble cuyo es el escudo, se ponen pendientes del mismo, de suerte que rodee la cinta ó cadena al tarjetón sobre el cual se halla montado (fig. 501); en las cruces de Malta, de Calatrava y de semejantes Órdenes Militares, se usa tam-



bién dibujarlas como si estuvieran detrás del escudo (fig. 500): si el Caballero se honra con varias condecoraciones, pónese más próxima al escudo la más noble, ó la más antigua en igualdad de circunstancias.

Se dicen *soportes* las figuras de animales que aparentan sostener el escudo, y se llaman *tenantes* si las figuras son humanas (fig. 482). El *pabellón* ó *manto real* se dibuja como abrazando al escudo cuando se trata de Soberanos, y las *banderas* se colocan á los lados del escudo, si éste pertenece á militares ó á un reino ó república.

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.

**344. 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 Blasón, los cuales no son pocos ni fáciles de aprender, por cierto. Se requiere, además, tener co-

nocimiento 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. Como ensayo de este lenguaje técnico, damos á seguida una descripción del escudo del Emmo. Cardenal Cascajares, luego de examinar en sus líneas más salientes el procedimiento que debe seguirse.

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 tienen 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; y 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 y 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 (fig. 417), 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 relacionan con otra pieza ó figura del mismo escudo, ésta se denominaría *acantonada ó acompañada* de bezantes, según la posición que guardaren. 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. g., *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.

Adviértase, para mayor claridad, que en el blasón del Emmo. Cascajares figuran las armas de cuatro nobles familias aragonesas, correspondiendo á sus cuatro cuarteles, cuya descripción es como sigue:

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 azur, que es de Bardají; 4.º, de oro, al águila biceps explayada de gules, que es de Mata; el sobreescudo con el Nombre de María y el mote *Monstra te esse Matrem*, que es del Arzobispo; el escudo, sobre la Cruz de Calatrava de gules y cruz patriarcal de oro, timbrado de Cardenal y con la divisa en punta *Sit Nomen Domini benedictum*.



Fig. 500.—Escudo del Cardenal Cascajares.

**345. Escudos episcopales.**—Por más que la doctrina expuesta en los precedentes números abraza todos los géneros de escudos nobiliarios, arriba definidos (número 330), bien se echa de ver que se aplica más especialmente á los de familia y hereditarios, y que, por lo mismo, falta decir algo de los episcopales y sus afines.

Sabido es que los Obispos, Protonotarios Apostólicos, Deanes y otras personas constituidas en dignidad elevada, tienen, por su mismo estado y oficio, derecho reconocido por todos de llevar escudo. Al fundarlo ó disponerlo según su propia elección dichas personas, suelen acomodarse á las leyes de Heráldica por univer-

(1) Se dice *fabricado* un castillo, cuando las señales que en él se ponen, para indicar las junturas de las piedras, son de distinto esmalte que el fondo.



sal costumbre, muy laudable, por cierto. Los Prelados españoles acostumbran disponer sus escudos de armas con bastante complicación, cuartelándolos casi siempre y usando muy poco de 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,



Fig. 501.—Escudo de Castilla.

cuando más, en forma cortada ó 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. Es muy frecuente poner algún emblema del Corazón de Jesús ó de María en un sobreescudo, que se fija en el centro ó en la frente ó jefe del escudo principal, con algún mote que avive la devoción ó exprese lo que llamaríamos el programa

de su gobierno: los ejemplos de todo lo dicho abundan por demás, para que hayamos de citarlos.

**346. Escudo de España.**—Así como hay escudos de alianza entre las familias unidas por estrecho lazo de parentesco (núm. 330), así han de hallarse por igual manera en los reinos ó naciones que han sido poderosas un día, y que en el apogeo de su grandeza unieron á su territorio importantes dominios, extraños á su idioma. Pocas naciones como España pueden gloriarse de tan vasta dominación, ejercida en sus mejores tiempos; y en su escudo de armas ha quedado una muestra, aunque deficiente, de sus pasadas glorias. Por el interés que reviste, y en la imposibilidad de trazar la descripción de los más famosos escudos nacionales y extranjeros, no será entretenimiento vano hablar del escudo nacional de España, como para remate de nuestro libro.

El que representa la fig. 501 es el escudo de reino de Castilla y León, muy usado aún en documentos oficiales de otros siglos, como si fuera el general de España. Desde la Revolución del 68, úsase muy frecuentemente 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; pero antes de la citada fecha no se unió al escudo general de España el de Navarra, en atención á que no fué incorporado dicho reino antiguo al de Castilla y Aragón por alianza, sino por la fuerza, y entonces perdió Navarra su personalidad política y heráldica.

Antes de que se adoptara el referido escudo, campeaba en los 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



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. Los Ducados que van en faja son los 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.

**Conclusión.**—Llegados al término de nuestras disquisiciones arqueológicas, y emocionado nuestro espíritu con los dulcísimos recuerdos de regaladas historias, que la ciencia de lo antiguo nos ha revelado, justo y debido es el tributo de nuestra gratitud al Dador antiguo de todo bien, *Antiquus dierum* (*Danielis*, VII, 9), que distribuye de los tesoros de su inagotable Sabiduría siempre nuevos y antiguos raudales de divina ciencia, *profert de thesauro suo nova et vetera* (*Matth.*, XIII, 52): y equitativo es y saludable ofrecer nuestros humildes obsequios á la purísima Virgen, que desde los tiempos más remotos constituye las delicias del Señor y de sus ángeles, *ab initio et ante sæcula et ex antiquis* (*Eccli.*, xxiv, 14).

*Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi!* (S. Agust., *Confessionum*, lib. x, c. 7). *Regi autem sæculorum immortalis, invisibili, soli Deo, honor et gloria in sæcula sæculorum. Amen.* (I *Tim.*, I, 17).

## RECTIFICACIÓN

Como se advirtió en otra parte (núm. 139), la imposibilidad en que nos hallamos de estudiar uno por uno sobre el terreno los monumentos arquitectónicos que se mencionan en la presente obra, y la consiguiente necesidad en que nos vimos de tener por seguros en tales casos, lo que afirman escritores de nota, nos expone á inexactitudes en la apreciación del estilo dominante, respecto de tal ó cual iglesia menos conocida.

Fundados en categóricas afirmaciones del reputado arqueólogo D. Pedro de Madrazo, indicamos en la pág. 242 la existencia de iglesias mozárabes en Córdoba, afirmación que no puede sostenerse.

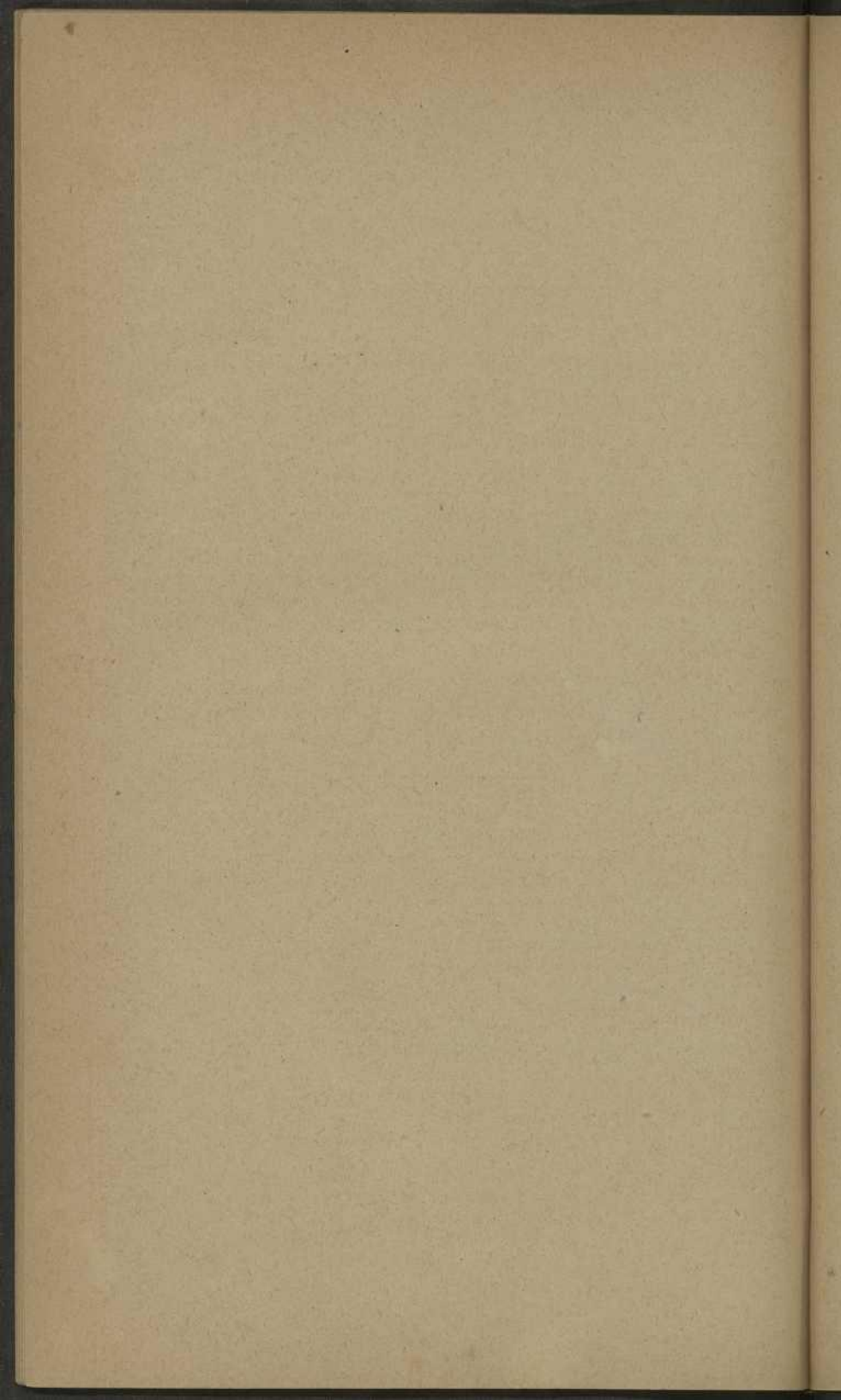
Asimismo, bajo palabra del juicioso y erudito escritor don Ramón Vinader, deslizóse en la pág. 182 el calificativo de románica, dado á la iglesia de Castellón de Ampurias, y en la pág. 228 la afirmación de ser ojivales el claustro románico de Gerona (v. pág. 182) y la Catedral de Urgel: ninguna de estas afirmaciones puede admitirse. La Catedral de Urgel es románica, desfigurada por el Renacimiento.

Nótese, además, rectificando la citada pág. 182, que Ripoll es de la provincia de Gerona, S. Lorenzo de Munt está cerca de Sabadell, y Santa Ana de Monreal, próxima á Vich (Barcelona).

La vista del Archivo general del Reino, que se halla en la pág. 63, no es de Simancas sino de Alcalá, según se advierte en la pag. 250.

Puede admitirse sin dificultad alguna que la moneda episcopal vicense empezó en el siglo x, antes, por lo mismo, que en alguno de los Estados españoles de la Reconquista (página 498).





# APÉNDICE I

## DICCIONARIO DE SIGLAS

### PARA DESCIFRAR LAS INSCRIPCIONES LAPIDARIAS DE LA ÉPOCA ROMANA.

Para facilitar la lectura de las inscripciones lapidarias de estilo romano, es muy oportuna la colección de siglas de uso más frecuente, puestas en orden alfabético de frases: tal es el objeto del presente *Diccionario*. En él suprimimos las abreviaturas cuya interpretación no ofrece dificultades, y ponemos con tipos de *letra cursiva* los términos usados exclusivamente en epigrafía romano-cristiana. 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 ambas clases.

- 
- A. ó AA. Annus, 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. Aedilitia 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.  
 A. R. V. V. D. D. Aram votivam volens dicavit.  
 B. Baccho, Beleno, benemerenti.  
 B. D. D. Bonis diis ó deabus.  
 B. F. ó BNF. ó B. Beneficiarius.  
 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 ó conjugi bonae.  
 C. C. Curiae consulto, consensu civitatis.  
 C. C. V. V. Clarissimi viri ó Clarissimus vir.  
 C. F. Clarissima femina.  
 C. M. F. Curavit monumentum fieri.  
 C. O. Conjugi optimae.  
 C. O. B. Q. Cum omnibus bonis quiescat.  
 CON. O. S. F. Conjugi optimae sepulcrum posuit.  
 COS. ó COSS. Consul ó consules.  
 COS. DES. Consul designatus.  
 C. P. Clarissima puella.  
 C. R. Civis romanus, ó curarunt refici.  
 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, domo, dedit, dedicavit.  
 D. Depositus, dulcis.  
 D. A. S. ó D. I. S. Diis avernis sacrum ó diis inferis sacrum.  
 DD. Dedicavit ó Domini.  
 D. D. D. Datus decreto decurionum, ó dono dedit donum.  
 D. D. L. M. Dono dedit libens ó lubens donum merito.  
 D. D. O. Diis deabus omnibus.  
 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. DD. NN. Domino nostro, Dominis nostris.  
 D. O. M. Deo optimo maximo, ó deae optimae maximae.  
 D. P. Diis publicis, ó dono posuit.

- D. P. P. D. D. De propria pecunia dedicarunt, ó dederunt.  
 D. S. F. C. ó D. S. P. F. C. De suo faciendum curavit, ó de sua pecunia...  
 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, (*indica también el centurión.*)  
 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. ó E. V. ó E. F. Egregiae memoriae viro, ó 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 FI. Filius, filia ó Flavius, fundus, fuit, flamen.  
 F. C. ó F. F. Faciendum curavit, ó facere curavit, ó fieri fecit, ó fecerunt.  
 F. F. P. P. F. F. Florentissimi ó felicissimi, piissimi, fortissimi.  
 F. H. F. Fieri haeredes fecerunt.  
 E. J. Fieri jussit ó instituit.  
 FL. DIAL. ó MART. Flamen dialis ó martialis, etc.  
 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 ó habet ú 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. H. P. P. Hispaniae provinciarum duarum.  
 H. L. ó H. L. R. Hac lege o hunc locum o hac lege rogatum.  
 H. L. S. Hoc loco situs.  
 H. L. SS. Hic locus ó sepulcrum.  
 H. M. Hoc monumentum ú 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 externos non recipit.  
 H. N. S. (Hoc monumentum ó sepulcrum) Haeredes non sequitur.



- H. S. E. ó H. S. F. Hic situs, ó sita est, ó fuit.  
 H. T. F. ó H. T. D. D. Hunc titulum fecit ó hunc titulum dedit.  
 H. V. Hispaniae utriusque, ó hic vixit.  
 H. X. ó V. Horis decem, ó quinque etc.  
 I. Semel, ó Imperator, ó prima.  
 ID. Idibus.  
 I. D. N. In Dei nomine.  
 I. H. H. ó I. H. D. D. In hoc honore, ó in honorem 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.  
 J. D. Jussu Dei, ó Juridicundo, Judex designatus.  
 J. F. Jussu fecit.  
 J. O. M. ó J. O. M. J. M. Jovi optimo maximo ó Junoni Minervae.  
 J. R. ó J. S. M. R. Junoni Reginae, ó Junoni sospitae magnae Reginae.  
 K. Calendae, ó casa, ó causa, ó carus.  
 L. Laecio, latum, longum, lustrum, sextercio, Lucino, etc.  
 L. A. Libens animo, ó libenti animo, ó locus adsignatus.  
 L. D. S. ó L. C. S. Libens de suo ó libens eum suis.  
 L. D. S. C. ó L. D. D. C. Locus datus senatus consulto ó locus datus decreto collegii.  
 L. L. M. Libentissime ó libens laetus merito.  
 L. M. Locus monumenti.  
 L. P. ó L. M. D. Libens posuit, ó libens merito dedit.  
 L. S. Libens solvit ó locus sepulcri.  
 M. Marcus, magister, mater, memoria, monumentum, marmoreum.  
 M. A. G. S. Memor animo grato solvit.  
 M. D. Matri deorum ó Militum decorum.  
 M. F. C. Memoria ó monumentum fieri curavit.  
 MM. Martyres.  
 M. M. ó M. R. S. F. C. Meritissimo faciendum curavit.  
 M. P. II. ó V. Millia passuum duo ó quinque, etc.  
 M. S. Majestati, ó Menses, ó Magistro suo.  
 N. Nepos, natus, nonas, numerus, Numerius, numerarius.  
 N. M. N. S. ó N. P. Novum monumentum nomine suo ó nomine 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. B. Q. C. *ó* O. P. Q. Ossa ejus bene quiescant *ú* ossa  
 placide quiescant.  
 P. Pater, patria, puer, per, pondus, perpetua, Pontifex,  
 Publius, publicus, puella.  
*P. Pax, pius.*  
 P. C. Ponendam curavit, *ó* post consulatum, *ó* Praefecto  
 corporis.  
*P. C. *ó* P. CONS. Post consulatum.*  
 P. D. D. Positum decreto decurionum, *ó* publico dedica-  
 tum, *ó* pater dedicavit.  
 P. D. F. Publico decreto fecerunt.  
 P. F. Pius felix, *ó* pia felix, *ó* perfecerunt.  
 P. F. V. Pio felici victori.  
 P. H. C. Provinciae Hispaniae citerioris.  
 P. JV. Poni jussit.  
 P. I. S. Publica impensa sepultus *ó* pius in suos.  
 P. M. Pontifex maximus *ó* minor *ó* post mortem.  
*P. M. Plus minus, piae memoriae, post mortem.*  
 P. P. Pater patriae *ó* patrum *ó* pecunia pública, *ó* pedes,  
 perpetuus, pro patre, Praeses Provinciae.  
 P. P. P. Propria pecunia *ó* pro pietate posuit *ó* Patri patriae  
 praestantissimo.  
 P. P. P. D. *ó* F. C. Publica pecunia ponendum decrevit,  
*ó* faciendum curarunt.  
 P. P. XII. Pondo duodecim, *ó* Praepositus duodecimae.  
 P. P. V. P. Pro pietate vivi posuerunt.  
 P. Q. Pedes quadrati (*medida superficial*).  
 PR. Praetor, Praefectus, Praepositus, Provincia, pro.  
*PRB. Presbyter.*  
 P. R. C. Post Romam conditam.  
*PR. K. Pridie kalendas.*  
*PR. N. Pridie 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, *ó* prout voverat.  
 P. Z. Pie zeses.  
 Q. Quaestor, Quintus, Quadratus.  
*Q. Qui, quiescit,*  
 Q. B. AN. Qui bixit annos.  
 Q. I. P. Quiescas *ó* quiescit in pace.  
 Q. M. Quieti memoriae.  
 QQ. Qinquennialitius, 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 ó Republica ó retro pedes.*  
*S. Sextus, sepulcrum, solvit, singulum.*  
*S. A. S. Saturno augusto sacrum, ó somno aeternali sacrum.*  
*S. C. Senatus 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 ante-*  
*pone: 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, ó 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, ó Sanctissimus Senatus.*  
*SSA. Subscripta.*  
*ST. XX. etc. Stipendiorum viginti-(20 años de servicio mili-*  
*tar).*  
*S. V. P. Sibi vivus posuit.*  
*T. Titus, tribunus, turma, tunc.*  
*T. F. J. Testamento fieri jussit.*  
*T. LEG. III. Tribunus legionis tertiae.*  
*T. F. J. ó C. Testamento fieri jussit ó curavit.*  
*T. V. Titulo usi, ó tu vale.*  
*V. Vibius, Voluscus, 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.; V. P. ó V. C. S. Vir bonus; vir perfectissimus, vir cla-*  
*rissimus spectabilis.*  
*V. D. I. M. VI. etc. Vixit diem unum, menses sex.*  
*V. E. ó V. OP. ó VP. Vir egregius, ó vir optimus, ó vir per-*  
*fectissimus.*  
*V. F. F. S. ET. S. Vivus fieri fecit sibi et suis.*  
*VI VIR. AVG. Sexvir augustalis (era titulo honorifico).*  
*V. I. E. Vive in aeternum.*  
*V. S. A. L. S. ó P. Voto suscepto, animo libens solvit ó*  
*posuit.*

V. S. P. L. L. M. Voto suscepto, posuit libens lubens, 6  
libentissime.

VV. CC. Viri clarissimi.

V. V. D. D. Uti voverat, dat, dedicat.

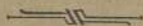
V. X. *Vivas care, uxor carissima.*

X. *Christus.*

XPC. XS. *Christus.*

XV. V. Quindecim vir.

XXV. M. P. Viginti millia passuum.





## APÉNDICE II

### ÍNDICE ALFABÉTICO

DE LAS POBLACIONES DE ESPAÑA CUYOS PRINCIPALES  
MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS SE DEFINEN  
POR SU ESTILO EN ESTA OBRA.

---

El objeto de este *Índice* es facilitar el pronto conocimiento del estilo predominante en las iglesias españolas, de las cuales se ha hecho mención en su lugar correspondiente. El número de las citas es el marginal de la obra.

- |                                           |                            |
|-------------------------------------------|----------------------------|
| Ábalos, 188.                              | Ampudia, 187.              |
| Ager, 140.                                | Amusco, 148.               |
| Agramunt, 140.                            | Aracena, 193, 197.         |
| Agreda, 155.                              | Arañías, 146.              |
| Aguilar de Campóo, 148, 187.              | Aranda de Duero, 188.      |
| Ainsa, 141.                               | Arce, 143.                 |
| Alarcón, 190.                             | Arconada, 148.             |
| Alarcos, 156.                             | Arcos de la Frontera, 193. |
| Albacete, 192.                            | Arenas, 181.               |
| Alba de Tormes, 151, 212.                 | Arévalo, 152, 188.         |
| Albelda, 135, 148.                        | Arlés, 138.                |
| Alcalá de Chisvert, 181.                  | Aroche, 193.               |
| Alcalá de Gazules, 193.                   | Arroyo, 149.               |
| Alcalá de Henares, 190, 199,<br>204, 205. | Artajona, 188, 233         |
| Alcántara, 157.                           | Arvás, 145.                |
| Alcañiz, 141, 182.                        | Astorga, 119, 187, 205.    |
| Almazán, 155.                             | Astudillo, 187.            |
| Almería, 193.                             | Ávila, 138, 188, 205.      |
| Almonaster, 193.                          | Avilés, 145, 185.          |
| Amandi, 145.                              | Ayala, 184.                |
| Amer, 140.                                | Azpeitia, 184.             |
|                                           | Badajoz, 191.              |

- Baeza, 193.  
 Balaguer, 180.  
 Bamba, 149.  
 Bañares, 143.  
 Bañeza (La), 187.  
 Baños, 128.  
 Barbastro, 182.  
 Barcelona, 173, 180, 205.  
 Béjar, 187.  
 Belmonte, 190.  
 Bellpuig, 180, 204.  
 Benavente, 150.  
 Benicarló, 181.  
 Berbegal, 141.  
 Berga, 140.  
 Berlanga, 188.  
 Besalú, 140.  
 Betanzos, 186.  
 Bielsa, 182.  
 Bilbao, 184.  
 Boltaña, 182.  
 Bonilla, 188.  
 Brihuega, 156.  
 Briones, 188.  
 Burgos, 154, 173, 174, 176,  
     188, 205.  
 Burriana, 181.  
 Cáceres, 191.  
 Cádiz, 206.  
 Calaborra, 188, 205.  
 Calatayud, 182.  
 Cambados, 186.  
 Cambre, 146.  
 Camprodón, 140.  
 Cañas, 188.  
 Carbonero el Mayor, 188.  
 Cardena, 188.  
 Carmona, 193.  
 Carracedo, 147.  
 Casalarreina, 188.  
 Carrión, 148.  
 Casbas, 141.  
 Cáseda, 183.  
 Caserras, 140.  
 Castañeda, 144.  
 Castellón de Ampurias, 140.  
 Castellón de la Plana, 181.  
 Castilseco, 143.  
 Castro, 141.  
 Castro-Urdiales, 187.  
 Celanova, 131.  
 Celorio, 145.  
 Cerezo, 143.  
 Cervatos, 144.  
 Cervera, 128, n., 180, 207, 209.  
 Cifuentes, 156.  
 Ciudad-Real, 156, 190.  
 Ciudad-Rodrigo, 151, 187.  
 Coca, 188.  
 Cochicillos, 144.  
 Cogolludo, 188.  
 Comillas, 212.  
 Corbera, 140.  
 Córdoba, 128, 157, 159, 193  
     196.  
 Coria, 191.  
 Corias, 145.  
 Cornellana, 145.  
 Coruña, 145, 186.  
 Covarrubias, 188.  
 Cuéllar, 153, 188.  
 Cuenca, 156.  
 Cuenca de Campos, 187.  
 Chinchilla, 192.  
 Daimiel, 190.  
 Daroca, 141.  
 Deva, 184.  
 Dueñas, 138.  
 Egea, 182.  
 Escalda, 130, 131.  
 Epeja, 188.  
 Estany, 140.  
 Estella, 142, 183.  
 Fitero, 142.  
 Folgarolas, 140.  
 Fraga, 141.  
 Frontanyá, 140.  
 Fuentidueña, 135.  
 Gallicáns (S. Pedro de), 140.  
 Gazolaz, 142.



- Gerona, 140, 180.  
 Gerri, 140.  
 Gradefes, 147.  
 Granada, 193, 198, 204, 206.  
 Guadalajara, 199.  
 Guadix, 209.  
 Guernica, 184.  
 Guetaria, 184.  
 Guevara, 178.  
 Gurb, 140.  
 Haro, 188.  
 Hirache, 135, 183.  
 Huelva, 193.  
 Huesca, 141, 182.  
 Husillos, 148.  
 Ibeas, 154.  
 Ibieca, 141.  
 Jaca, 135, 141.  
 Jaén, 193.  
 Jerez de la Frontera, 193.  
 Jerez de los Caballeros, 191.  
 Laje, 186.  
 Laredo, 188.  
 Layos, 119.  
 Lebeña, 130.  
 Lebrija, 193.  
 Ledesma, 151, 187.  
 Leire, 130, 131, 135, 142, 183.  
 León, 134, 135, 147, 173, 174, 180, 205.  
 Lequeitio, 184.  
 Lérida, 149, 157, 180, 209.  
 Lino, 130.  
 Liria, 157.  
 Loarre, 141.  
 Logroño, 143, 188, 204.  
 Lorea, 192.  
 Los Arcos, 142, 183.  
 Lugo, 186.  
 Llanás, 140.  
 Llanes, 185.  
 Llerena, 191.  
 Lloraza, 145.  
 Madrid, 190, 206, 212.  
 Madrigal, 152.  
 Málaga, 193, 206.  
 Mallorca, 180.  
 Manresa, 180.  
 Marchena, 193.  
 Mayorga, 149.  
 Medinaceli, 155, 118.  
 Medina del Campo, 187.  
 Medina Sidonia, 193.  
 Mérida, 128, 191.  
 Miraflores, 175, 177, 188.  
 Miranda de Ebro, 154, 188.  
 Molina de Aragón, 156.  
 Mombeltrán, 188.  
 Mondéjar, 190.  
 Mondragón, 184.  
 Mondoñedo, 186.  
 Monforte de Lemos, 186.  
 Monreal, 138, 140.  
 Montiel, 190.  
 Motril, 193.  
 Moraime, 186.  
 Morella, 181.  
 Morón, 193.  
 Murcia, 192, 209.  
 Muruzábal, 142.  
 Nájera, 143, 188, 205.  
 Naranco, 130.  
 Narzana, 145.  
 Nava, 145.  
 Nieva, 188.  
 Noya, 186.  
 Obanos, 183.  
 Ocaña, 190.  
 Ochánduri, 143.  
 Ojedo, 144.  
 Olite, 142, 178, 183.  
 Oliva, 142.  
 Olmedo, 149.  
 Oña, 134, 154, 188.  
 Oñate, 184, 204.  
 Örema, 141.  
 Orense, 186.  
 Orihuela, 181.  
 Oseiro, 146.  
 Osma, 155, 188.

- Osuna, 193.  
 Oviedo, 174, 185.  
 Palencia, 148, 187.  
 Palma, 174.  
 Palos, 193.  
 Pámanes, 188.  
 Pamplona, 142, 173, 175, 183, 205, 209.  
 Paular, 190.  
 Peñalva, 147.  
 Pertusa, 141.  
 Piedra, 141, 182.  
 Piñeiro, 146.  
 Plasencia, 173, 191, 205.  
 Poblet, 140, 180.  
 Ponferrada, 178.  
 Pontevedra, 186.  
 Priesca, 130.  
 Puebla de Guadalajara, 191.  
 Puentealarreina, 142, 183.  
 Puerto de Santa María, 193.  
 Rábida, 193.  
 Requena, 181.  
 Ribas, 146.  
 Rioseco, 149, 187.  
 Ripoll, 131, 135, 140.  
 Roda, 135, 140, 141.  
 Ronda, 193.  
 Sabuco, 145.  
 Sacramenia, 153.  
 Sádaba, 182.  
 Sagunto, 137, 181.  
 Sahagún, 135.  
 Salamanca, 151, 187.  
 Salas, 141.  
 San Benito de Bages, 104, 135.  
 San Cuenfate del Vallés, 140, 180.  
 San Esteban de Gormaz, 155.  
 Sangüesa, 142, 156, 183.  
 San Juan de las Abadesas, 140, 180.  
 San Juan de la Peña, 131, 135, 141.  
 San Juan Priorio, 145.  
 San Lúcar de Barrameda, 193.  
 San Llorens del Munt, 140.  
 San Martín de Ampurias, 180.  
 San Mateo, 157, 181.  
 San Millán, 128, 135, 188.  
 San Pedro Manrique, 155.  
 San Pedro de la Nave, 150.  
 Santa Coloma de Queralt, 180.  
 Santa María de Huerta, 155.  
 Santander, 144, 188.  
 Santas Creus, 140, 176, 180.  
 Santiago de Galicia, 146, 186, 206.  
 Santillana, 144.  
 Santo Domingo de la Calzada, 143, 188, 205, 206, 209.  
 Santoña, 144.  
 Santoyo, 148.  
 San Vicente de la Barquera, 144.  
 San Vitorián, 135.  
 Segorbe, 181.  
 Segovia, 153, 178, 188, 199.  
 Sepúlveda, 153.  
 Sevilla, 157, 173, 193, 197, 199, 205, 206.  
 Sigüenza, 138.  
 Simancas, 187.  
 Solares, 188.  
 Solsona, 140, 180.  
 Sopeira, 141.  
 Soria, 155, 188.  
 Surroca, 140.  
 Tabernas, 141.  
 Talamanca, 156.  
 Talavera de la Reina, 190.  
 Támara, 148, 187.  
 Tamarite de Litera, 141, 182.  
 Tarragona, 140, 175, 180.  
 Tarrasa, 130, 180.  
 Tarazona, 128, 141, 182.  
 Tauste, 182.  
 Tendilla, 190.  
 Teruel, 141, 182.



- Tirgo, 143.  
 Toledo, 128, 156, 159, 173,  
     174, 176, 196, 199, 204,  
     205, 206.  
 Tolosa, 135.  
 Toro, 150, 187.  
 Torrelobatón, 187.  
 Torrelaguna, 190.  
 Tortosa, 180, 205.  
 Trujillo, 191.  
 Tudela, 142, 183.  
 Turégano, 153.  
 Tuy, 186.  
 Úbeda, 193.  
 Ujo, 145.  
 Ujué, 183.  
 Uncastillo, 141.  
 Urgel, 135, 180.  
 Urmella, 141.  
 Utiel, 181.  
 Utrera, 193.  
 Valdebarcenás, 145.  
 Valdediós, 130, 131, 145.  
 Valencia, 181, 204, 206.  
 Valencia de Don Juan, 147.  
 Valladolid, 149, 187, 205, 206,  
 Valvanera, 188.  
 Veruela, 141, 182.  
 Vieh, 175, 180, 209.  
 Villabertrán, 140.  
 Villacastín, 188.  
 Villaseca de Haro, 190.  
 Villafranca, 187.  
 Villafranca del Bierzo, 147.  
 Villajuán, 146.  
 Villalón, 149.  
 Villalleóns, 140.  
 Villamayor, 145.  
 Villamuriel, 148.  
 Villanueva, 145.  
 Villareal, 181.  
 Villaseca, 143.  
 Villaviciosa, 145.  
 Vitoria, 184.  
 Yecla, 192.  
 Zafra, 191.  
 Zamora, 150, 187.  
 Zaragoza, 173, 182, 199, 205,  
     209.  
 Zarza, 148.

## APÉNDICE III

### ÍNDICE ALFABÉTICO DE TÉRMINOS 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 las materias explicadas en la obra: utilísimo, como se ve, por muchos conceptos.

Las citadas se refieren á los números marginales del texto, si otra cosa no se expresa.

- |                                           |                                 |
|-------------------------------------------|---------------------------------|
| Ábaco, 46.                                | Alemana (letra), 301.           |
| Abreviaturas, 297, 301.                   | Alero, 52.                      |
| Abside, 40, 134.                          | Aleta, 54.                      |
| Acanto, 71.                               | Alfabetos, 294.                 |
| Acantonado, 344.                          | Alfarje, 52, 73.                |
| Acerra, 276.                              | Alfombra, 283.                  |
| Acetre, 269.                              | Alicatado, 73.                  |
| Acrópolis, 101.                           | Almenas, 54.                    |
| Acrótera, 54.                             | Almohadillado, 43.              |
| Acueductos, 108. .                        | Altares, 264.                   |
| Adornos, 67 y sig., 343 (Véase Decorado). | Alzada, 39.                     |
| Adosadas (figuras), 338.                  | Americano (arte), 99, 222, 334. |
| Afrontadas (figuras), 338.                | Amictus, 285, 287.              |
| Agua bendita, 269.                        | mula, 273.                      |
| Aguja (arquit.), 54, 170.                 | Amuleto, 274, nota.             |
| Ajaraca, 70.                              | Anabolábium, 287.               |
| Ajedrezado, 337.                          | Áncora (símbol.), 247.          |
| Ajimez, 53.                               | Andalucía (arquitect.), 157,    |
| Alba, 285, 287.                           | 193, y pág. 535.                |
| Albalaes, 300.                            | Andaluza (escuela), 230, 242.   |
| Alcázar, 178, 199.                        | Andron, 116.                    |
| Alegorías, 248.                           | Anepígrafo, 308.                |
| Alemana (escuela), 243.                   | Anfipróstylo, 41, 104.          |
|                                           | Anforas, 273.                   |



- Ángeles (iconolog.), 260.  
 Anillo del Pescador, 304.  
 Anillos, 289, 304.  
 Anta, 45.  
 Antepecho, 54, 170.  
 Antependium, 264, 290.  
 Anunciación (icón.), 258.  
 Anverso, 307.  
 Aparejo, 43.  
 Apógrafo, 303.  
 Apóstoles (iconolog.), 261.  
 Arabesco, 70.  
 Arábigos (estilos y artes), 194, y sig., 321.  
 Aragón (arquitect.), 130, 141, 179, 182.  
 Aragonesas (monedas), 424.  
 Arañas, 276.  
 Arbotante, 49, 167.  
 Arcada, 49.  
 Arcatura, 49.  
 Arco: sus formas, 49.  
 Arco: su teoría, 48.  
 Arcosolium, 113, 264.  
 Arcos triunfales, 108.  
 Archivolta, 53, 165.  
 Area, 30.  
 Armadura, 52.  
 Armería, 3.  
 Armijos, 335.  
 Arqueología, 1.  
 Id.: su método, 4.  
 Id.: su división, 2, 3, 6.  
 Id.: su utilidad, 5.  
 Arquitectura, 3, 31.  
 Id.: sus géneros, 34, 36.  
 Arquitos románicos, 134.  
 Arquitrabe, 47.  
 Arte, 8.  
 Arte: sus elementos, 9.  
 Id.: su división, 24.  
 Id. plástico, 56.  
 Id. bizantino, románico, etc.  
 (Véanse estos nombres).  
 Artes, 3, 10.  
 Artes: su división, 10, 26, 27, 28, 30.  
 Artesano, 8.  
 Artesón, 71.  
 Artesonado, 73.  
 Artista, 8.  
 Arrabaa, 196.  
 As, 312.  
 Asirio (arte), 92, 218, 232, 294.  
 Aspa, 336.  
 Aspergilo, 316, nota.  
 Asturiano (estilo), 130.  
 Asturias (arquít.), 130, 145, 185.  
 Astrágalo, 46.  
 Asunción (iconolog.), 258.  
 Atico, 54.  
 Atlante, 45, 72.  
 Atril, 271.  
 Atrio, 40.  
 Audientes (catecúmenos), 116.  
 Aureo, 312.  
 Auréola, 257.  
 Autógrafo, 303.  
 Azoradas (figuras), 338.  
 Azur, 335.  
 Babel (Torre de), 92.  
 Báculo, 278.  
 Balaustrada, 54.  
 Baldaquino, 54, 264.  
 Báltheus, 285.  
 Banda, 69, 336.  
 Banda lombarda, 127.  
 Banderas, 278.  
 Baptisterios, 113, 118, 128.  
 Baquetilla, 69, 70.  
 Baquetón, 70, 163.  
 Barbacana, 54.  
 Barra, 336.  
 Barro saguntino, 273, nota.  
 Barroco, 203, 207.  
 Basa, 44.  
 Basamento, 44.  
 Basílica romana, 108.  
 Basílica cristiana, 116, 213.

- Basílicas célebres, 117.  
 Bastón, 337.  
 Batiente, 53.  
 Bautismo. (V. Pilas bautism.)  
 Bellas Artes, 10, 26.  
 Belleza, 11.  
 Id.: su división, 13.  
 Id.: su fundamento, 14.  
 Id.: sus condiciones, 51.  
 Belleza arquitectónica, 32.  
 " escultórica, 59.  
 " pictórica, 63.  
 Bello ideal, 17.  
 Bema, 116.  
 Bendición: sus formas, 255.  
 Bestiarios, 138 nota, 251.  
 Beto, 218.  
 Bezantes, 70, 337.  
 Bibliología, 3, 292, 301.  
 Bicha, 72.  
 Bilingüe, 308.  
 Billetes, 70, 337.  
 Bizantino (estilo), 120, 213, 226, 237.  
 Bizantinos (edificios), 122.  
 Blancas (monedas), 322.  
 Blason, 328.  
 Blasonar, 344.  
 Bocel, 69.  
 Boceto, 60.  
 Bolonesa (escuela), 241.  
 Bordados, 286.  
 Bordura, 336.  
 Botarel, 45, 165.  
 Botarete, 45, 49, 165.  
 Bóveda: sus formas, 50, 166.  
 " su teoría, 51.  
 Brisadas, brisar, 341.  
 Brocado, 286.  
 Brocatel, 286.  
 Broncería, 3.  
 Bucráneo, 72.  
 Buen Pastor, 249.  
 Bula, 304.  
 Burel, 337.  
 Busto, 57.  
 Caballo (símbol.), 250.  
 Cabeza (heráld.), 336.  
 Cabria (heráld.), 336.  
 Cadenas (arquitect.), 43.  
 Caireles, 70.  
 Cálamus, 295.  
 Caldeo (arte), 92, 218, 232.  
 Cálices, 272.  
 Cáliga, 285, 289.  
 Callicula, 285.  
 Camafeo, 60.  
 Camisia, 287.  
 Campanas, 280.  
 Campanarios (V. Torres).  
 Campaña (heráld.), 336.  
 Campo, 307, 333.  
 Candeleros, candelabros, 277.  
 Canecillos, 54, 72.  
 Canon escultórico, 58.  
 Cántarus, 272.  
 Cantón (heráld.), 333.  
 Cantón franco, 337.  
 Capa pluvial, 288.  
 Capelo, 343.  
 Capital (letra), 300.  
 Capitel: sus formas, 44, 46.  
 Capitel bizantino, románico, egipcio, etc. (Véanse estas palabras).  
 Cardina, 171.  
 Cariátide, 45, 72, 95.  
 Carlovingio (estilo), 129.  
 Carlovingia (letra), 300.  
 Carlovingias (monedas), 323.  
 Carmen (iconolog.), 258.  
 Carpanel (V. Arco).  
 Carta, 303.  
 Cartela, 54, 296.  
 Cartucho, 296.  
 Cartulario, 303.  
 Carrillón, 280, 281.  
 Casetón, 71.  
 Castellana (escuela), 242.  
 Castellanas (monedas), 227.



- Castilla (arquitect.), 143, 144, 152 y sig., 188, 190.  
 Castillos, 54, 178.  
 Casulla, 288.  
 Catacumbas, 111 y sig., 246 y sig., 252 y sig. (V. Romano-cristiano).  
 Catalanas (monedas), 323.  
 Cataluña (arquitect.), 130, 140, 179, 180 y pág. 535.  
 Catedrales, 37, 131, 135, 138, 173.  
 Cátedras episcopales, 270.  
 Caveto, 69.  
 Ceca, 307.  
 Cella, 41.  
 Cementerio, 135, 176 (V. Catacumbas).  
 Cendal, 286.  
 Centauro, 251.  
 Cerámica, 3.  
 Cerámica morisca, 273.  
 Id. romana, 273.  
 Cerrajería, 282.  
 Cetros, 278.  
 Ciborium, 264.  
 Ciborio, 272.  
 Cielópeo, 85, 90, 100.  
 Ciervo (símbolo), 247.  
 Cínacio, 69.  
 Cimafronte, 39.  
 Cimborio, 50.  
 Cimbra, 50.  
 Cimera, 343.  
 Cingulum, 285, 287.  
 Cinta (heráld.), 336.  
 Cipo, 54.  
 Clámide, 285.  
 Claridad, 15.  
 Claro-oscuro, 62, 63.  
 Clásico (arte), 100.  
 Claustros, 40, 131, 135, 175.  
 Clave, 48.  
 Clavus, 285, 287.  
 Códices, 292, 295, 300, 301, 305.  
 Colmo (heráld.), 337.  
 Colóbbium, 256, 285.  
 Colorido, 62, 63.  
 Columba eucharística, 272.  
 Columna y sus formas, 44, 45.  
 Collarino, 46.  
 Competentes (catecúmenos), 116.  
 Compuesto (orden), 107.  
 Comunicantes (fieles), 116.  
 Comunión de ambas especies, 273.  
 Concepción de María, 258.  
 Condecoraciones, 343.  
 Confesonarios, 270.  
 Confessio, 264.  
 Conopeo, 290.  
 Conservación de monumentos, 74.  
 Consistentes (penit.), 116.  
 Contornadas (figuras), 338.  
 Contrafuertes, 45.  
 Contrasello, 304.  
 Conventos, 175. (V. Monasterios).  
 Copón, 272.  
 Corágico (monumento), 105.  
 Cordero (símbolo), 247.  
 Cordón, 54.  
 Corintio (orden, capitel), 103, 107.  
 Coro, 116, 173.  
 Cornisa, 44, 47.  
 Cornucopia, 71, 283.  
 Cornisamento, 47.  
 Corona (moldura), 69.  
 Corona: sus formas, 343.  
 Coronamiento, 40.  
 Coronas luminosas, 277.  
 Coronas votivas, 275.  
 Corporales, 290.  
 Cortesana (letrá), 300.  
 Cortina (arquít.), 54.  
 Cortinado (heráld.) 334.  
 Cotiza, 337.

- Crannoges, 86.  
 Credencias, 268.  
 Crestería, 54.  
 Cripta, 40.  
 Crismeras, 273.  
 Crismón, 303 (V. Monograma).  
 Criterio estético, 16.  
 Crítica, 8.  
 Cromática, 29.  
 Cromlech, 87, 88.  
 Cronicones falsos, pág. 352.  
 Crucero, 40.  
 Crucifijo, 256.  
 Crujía, 40.  
 Cruz (símbolo), 250.  
 Cruz: sus formas, 250.  
 Cruz: su título, 256.  
 Cruz de Caravaca, 274.  
 Cruz heráldica, 336.  
 Cruces de altar, 274, 275.  
 Cruces monumentales, 177.  
 Cruces patriarcales, 250, 274, 278.  
 Cruces pectorales, 274, 278, 289.  
 Cruces procesionales, 274.  
 Cruces votivas, 275.  
 Cuadros, 65.  
 Cuadros de género, 244.  
 Cuadros al óleo, al temple, etcétera, 65, 66, 238. (Véase Pintura).  
 Cuadrifolio, 70.  
 Cuarto de bocel, 69.  
 Cuarto franco, 336.  
 Cuartelado, 334.  
 Cubiculum, 113.  
 Cucullus, 288.  
 Cucharilla, 273.  
 Cuneiforme (escritura), 294.  
 Cúpula y cupulino, 50.  
 Chapitel, 52, 54.  
 Cheubrón, 336.  
 Chino (arte), 98, 221.  
 Churrigueresco (estilo), 203, 213.  
 Dalmática, 285, 287.  
 Damasco, 286.  
 Damasquinado, 60.  
 Deambulatorio, 40.  
 Decoración, 60, 65, 283. (V. Ornato).  
 Dedálica, 29.  
 Delfín (símbolo), 247.  
 Demótico, 294.  
 Denario, 312, 315.  
 Dentellón y denticulo, 70.  
 Diaconium, 116.  
 Diaprado, 238.  
 Dibujo, 61, 62, 63.  
 Dinar, 321, 326.  
 Dintel, 53.  
 Diplomas, 292, 300.  
 Diplomática, 3, 292, 303.  
 Dípticos, 265.  
 Divisa, 328, 337, 343.  
 Dolorosa (iconolog.), 258.  
 Dolmen, 87, 88, 89.  
 Domo, 50.  
 Dórico (orden), 101, 107.  
 Dosel, 283.  
 Doselete, 54, 170.  
 Dovelá, 48.  
 Drama, 311, 313, 314.  
 Dragón (símbolo), 339.  
 Dupondio, 312, 315.  
 Eboraria, 3.  
 Edificios: su construcción, su conservación, 75, 77.  
 Edades protohistóricas, 85.  
 Egipcio (arte), 95, 219, 233, 294.  
 Electron, 307.  
 Embrazado, 334.  
 Embutido, 60.  
 Emplecta, 43.  
 Empresa, 328.  
 Encarnación (heráld.), 338, 342.  
 Encolpía, 274.  
 Encuentro (heráld.), 338.



- Engolado, 338.  
 Enjutas, 49.  
 Entablamento, 43.  
 Entalle, 66.  
 Entrefino, 282.  
 Entretelaje, 79.  
 Entrepáño, 53.  
 Epigrafía, 3, 292, 296 y sig.  
 Era Cristiana, 298, 303.  
 Era Hispana, 3, 298, 303.  
 Escaques, 336, 338.  
 Escarpado, 43.  
 Escocia, 69.  
 Escritura: sus clases, 293, 300.  
 Escudo y sus clases, 328, 330.  
 Escudo de España, 346.  
 Escudos episcopales, 345.  
 Escuela de artes, 23.  
 Escuelas de Escultura, 230.  
   Id. de Pintura, 239.  
 Escultura, 3, 56, 216 y sig.  
 Esculturas: su conservación, 78.  
 Escusón, 336.  
 Esfinge, 72.  
 Esfragística, 3, 292, 304.  
 Esgrafito, 256.  
 Esmalte, 66.  
 Espadaña (torre), 131.  
 Espiritualismo en el arte, 22.  
 Espolín, 286.  
 Esmalte, 335.  
 Estalo, 270.  
 Estampado, 60.  
 Estandartes, 278.  
 Estáter, 311.  
 Estatua: sus formas, 57.  
 Estatuaria, 57, 59.  
 Estela, 54.  
 Estereobato, 44.  
 Estética, 12.  
 Estilo (punzón), 295.  
 Estilobato, 44.  
 Estilos, 15, 23, 24.  
   Id. de Arquitectura, 83.  
 Estilos de Escultura, 216 y sig.  
   id. de Pintura, 231 y sig.  
 Estilos bizantino, románico, etc. (Véanse estas palabras).  
 Estola, 285, 287.  
 Estofa, 286.  
 Estofado, 60, 238.  
 Estría, 69.  
 Estribo, 45, 48.  
 Etrusco (arte), 105.  
 Eucaristía, 247, 249, 261, 272.  
 Evangelistas (iconolog.), 261.  
 Exástilo, 41.  
 Exedra, 270.  
 Exergo, 307.  
 Exomis, 285.  
 Explayada (figura), 338.  
 Extradós, 50.  
 Extremadura (arquít.), 157, 191.  
 Fabricado, 344 (nota).  
 Fachada ó frontis, 39.  
 Facistol, 271.  
 Faja, 69, 336.  
 Fanon, 287.  
 Fantástico, 19, 20.  
 Felús, 321, 326.  
 Fenicio (arte), 96, 220, 294, 314.  
 Fíbula, 285, 287.  
 Figuras heráldicas, 331, 336, y sig.  
 Filacteria, 253.  
 Filete, 69, 337.  
 Filigrana, 60.  
 Fiola, 256, 274, nota.  
 Fitaria, 68, 71.  
 Flamenca (escuela), 239, 243.  
 Flamigero (estilo), 161.  
 Flecha, 54.  
 Floreros, 283.  
 Florentino (estilo), 204, 230, 239.  
 Follaje, 71.

- Francesca (escuela), 243.  
 Francesca (letra), 300.  
 Eretes, 337.  
 Friso, 47.  
 Fronda, 72, 171.  
 Frontales, 264, 290.  
 Frontón y sus clases, 47.  
 Fusos, 337.  
 Fuste, 44.  
 Galería, 40.  
 Galería cubierta, 87.  
 Galicia, (arquít.), 130, 186.  
 Gárgola, 54, 72, 170.  
 Gazophylacium, 116.  
 Gemelas, 337.  
 Girón, 334, 336.  
 Glifo, 69.  
 Gliptica, 3.  
 Gloria (atributo), 325.  
 Gola, 69.  
 Goterón, 69.  
 Gótico antiguo (estilo), 126.  
 Gótico (V. ojival).  
 Góticos (caracteres), 299, 300, 301, 317, 322.  
 Grabado, 66.  
 Gráfica, 307.  
 Granadino (estilo), 195, 198.  
 Graphium, 295.  
 Greca, 70.  
 Greco-romano (estilo), 204, 209.  
 Griego (arte), 110, 223, 235, 296, 311.  
 Grifo, 72, 339.  
 Grumo, 171.  
 Grupo (escultura), 57.  
 Grutas vaticanas, 114.  
 Grutesco, 72, 205.  
 Guadamecí, 286.  
 Guantes, 289.  
 Guardillas, 52.  
 Guarrazar (Tesoro de), 275.  
 Gules, 335.  
 Gusto estético, 16.  
 Gynnæceum, 116.  
 Hama, 273.  
 Hastial, 39.  
 Hebreo (arte), 96.  
 Hemidolmen, 87.  
 Heráldica, 3, 328 y sig.  
 Hermes, 57.  
 Herrajes, 282.  
 Hidra, 251.  
 Hierático, 294.  
 Hipetra (sala), 95.  
 Hipogeos, 95.  
 Hipóstila (sala), 95.  
 Historia, 1.  
 Hojas acornisadas, 171.  
 Hojas acuáticas, 71.  
 Holandesa (escuela), 243.  
 Homófono, 293.  
 Homophorion, 398.  
 Honestidad, 15.  
 Honorables (piezas), 336.  
 Hornacina, 54.  
 Ibérico (arte), 294, 296, 315.  
 Iconología, 3, 252 y sig.  
 Iconología mariana, 258, 259.  
 Ideal, 17, 18.  
 Idealismo, 20.  
 Ideograma, 294.  
 Iglesias, 37. (V. Catedrales, Basilicas, etc).  
 Imafrente, 39.  
 Imagen, 245. (V. Iconología).  
 Imóscapo, 45.  
 Imperial (estilo), 211.  
 Imposta, 48, 54.  
 Impresionista, 244.  
 Incensarios, 276.  
 Incunables, 90, 301.  
 Indio (arte), 97, 221.  
 Indo-árabe (arte), 200.  
 Indumentaria, 3, 28, 286.  
 Ínfula, 289.  
 Inscripción (V. Epigrafía).  
 Instrumentos músicos, 281.  
 Intercolumnio, 53.  
 Intradós, 50.



- Isodomon, 43.  
 Itálica (letra), 301.  
 Jambas, 53.  
 Jaquel, 377.  
 Jefe (heráldica), 333.  
 Jeroglífico, 293, 294, 296.  
 Jesucristo (iconología), 255.  
 Jetones, 308.  
 Jónico (orden, capitel), 102, 107.  
 José (San), 261.  
 Junquillo, 69.  
 Lacerías, 70.  
 Lacerna, 285.  
 Lacrimatorios, 247, nota.  
 Lama, 286.  
 Lambel, 341.  
 Lambrequines, 343.  
 Lampás, 286.  
 Lámparas, 277.  
 Latino (estilo): véase Romano-Cristiano y Románico.  
 Laurel (símbolo), 247.  
 León (arquít.), 147, 148, 149, 150, 151, 187.  
 Letra visigoda, carlovingia, etc. (Véanse estas palabras y Escritura).  
 Levitonarium, 287.  
 Leyendas, 307.  
 Leyes heráldicas, 342.  
 Libatorios, 247 nota.  
 Libros litúrgicos, 279, 302.  
 Lignum Crucis, 274.  
 Líneas arquitectónicas, 35.  
 Líneas pictóricas, 64.  
 Linterna, 50.  
 Lipsanología, 3.  
 Lipsanoteca, 3.  
 Listel, 69.  
 Lituo, 316 nota.  
 Lóculi, 113.  
 Lombarda (escuela), 241.  
 Lombardo (estilo), 127.  
 Losanje, 332, 337.  
 Losanjes, 70.  
 Lucas (S.) pintor, 258 y págs. 352.  
 Lucernas, 277.  
 Lumbrera, 52.  
 Luneto, 50, 51.  
 Lychnus, 277.  
 Machón, 45.  
 Maclas, 337.  
 Mamel, 53.  
 Mampostería, 43.  
 Manera, 23.  
 Manipulum, 285.  
 Mantelado, 334.  
 Manteles, 290.  
 Mápulas, 285.  
 Mar (símbol.), 247.  
 María: su culto, 257.  
 María: sus imágenes, 258.  
 Marquesina, 54.  
 Mascarón, 72.  
 Matacán, 153.  
 Materialismo en el arte, 22, 109.  
 Matronæum, 116.  
 Matronikion, 116.  
 Mausoleos, 104.  
 Meandro, 70.  
 Mellalla, 05.  
 Medo-persa (arte), 93, 218.  
 Megalitos 85, 87, 88.  
 Membrana, 295.  
 Menhir, 87.  
 Ménsula, 54.  
 Merced (la Virgen de la), 258.  
 Merlón, 54.  
 Metopa, 101.  
 Miniaturas, 65, 237, 238.  
 Miniaturista, 01.  
 Mitra, 289.  
 Mobiliario, 263 y sig.  
 Mobiliario: su conservación, 74.  
 Modelado, 60.  
 Modernistas, 244.

- Modillón 54.  
 Módulo 55, 307.  
 Molduras, 69.  
 Momias, 233.  
 Monacales (carácteres), 299.  
 Monasterios, 131, 135, 175.  
 Monedas, 306.  
 Monócromo, 29.  
 Monograma de Cristo, 247.  
 Monolito, 87, 97.  
 Monópilo, 41.  
 Monóstilo, 41.  
 Monumentos: su conservación, 74.  
 Morisco (estilo), 199.  
 Mosaico, 66, 73, 237.  
 Mozárabes, 199, 302.  
 Mudéjar (estilo), 195, 199.  
 Mueble (herál.), 336, 344.  
 Muro, 44.  
 Música, 3, 281, 305.  
 Musivaria 3.  
 Mútulo, 54.  
 Nacientes (figs.), 339.  
 Nártex, 116.  
 Natividad (V. Jesueristo, María).  
 Naturalidad, 15.  
 Naturalismo, 20, 21.  
 Navarra (Arquit.) 130, 142, 179, 183.  
 Navarras (monedas), 326.  
 Nave, 40.  
 Nave (símbolo), 247.  
 Naveta 90, 276.  
 Neo-griego (estilo), 212.  
 Neuma, 305.  
 Nicho, 54.  
 Niel, 66.  
 Nimbo, 253.  
 Nombres romanos, 297.  
 Notación musical, 305.  
 Numismática, 3, 306 y sig.  
 Obelisco, 54.  
 Obolo, 311.  
 Obsidionales, 308.  
 Octástilo, 41.  
 Oculo, 53.  
 Ojiva, 49.  
 Ojival (estilo), 158 y sig., 179 y sig., 212, 213, 229, 238, 299.  
 Olivo (simbolog.), 247.  
 Ológrafo, 303.  
 Omonoia, 308.  
 Opistógrafo, 295.  
 Oportunidad, 15.  
 Orarium, 287.  
 Orden Arquitectónico, 23.  
 Órdenes de Arquitectura, 101 y sig., 105, 107.  
 Órganos, 281.  
 Orientación, 134.  
 Originalidad, 15.  
 Orla, 336.  
 Ornamentadas (letras), 301.  
 Ornamentos sagrados, 284. y sig.  
 Ornato, 67 (V. decorado).  
 Ovos, 72.  
 Panula, 285.  
 Palacios, 178, 199.  
 Paleografía, 3, 292 y sig.  
 Palafitos, 86.  
 Palimpsesto, 295.  
 Palio, 285.  
 Palla, 285, 287.  
 Palma (símbolo), 247.  
 Palmetas, 71.  
 Palo, 336.  
 Paloma (símbolo), 247.  
 Paloma eucarística, 272.  
 Pan (símbolo), 247.  
 Panopía, 3.  
 Parábolas, 249.  
 Paramento, 3, 9.  
 Papales (monedas), 319.  
 Papelonado, 337.  
 Papiro, 295, 303.  
 Parlantes (V. Símbolos), 247, 340.

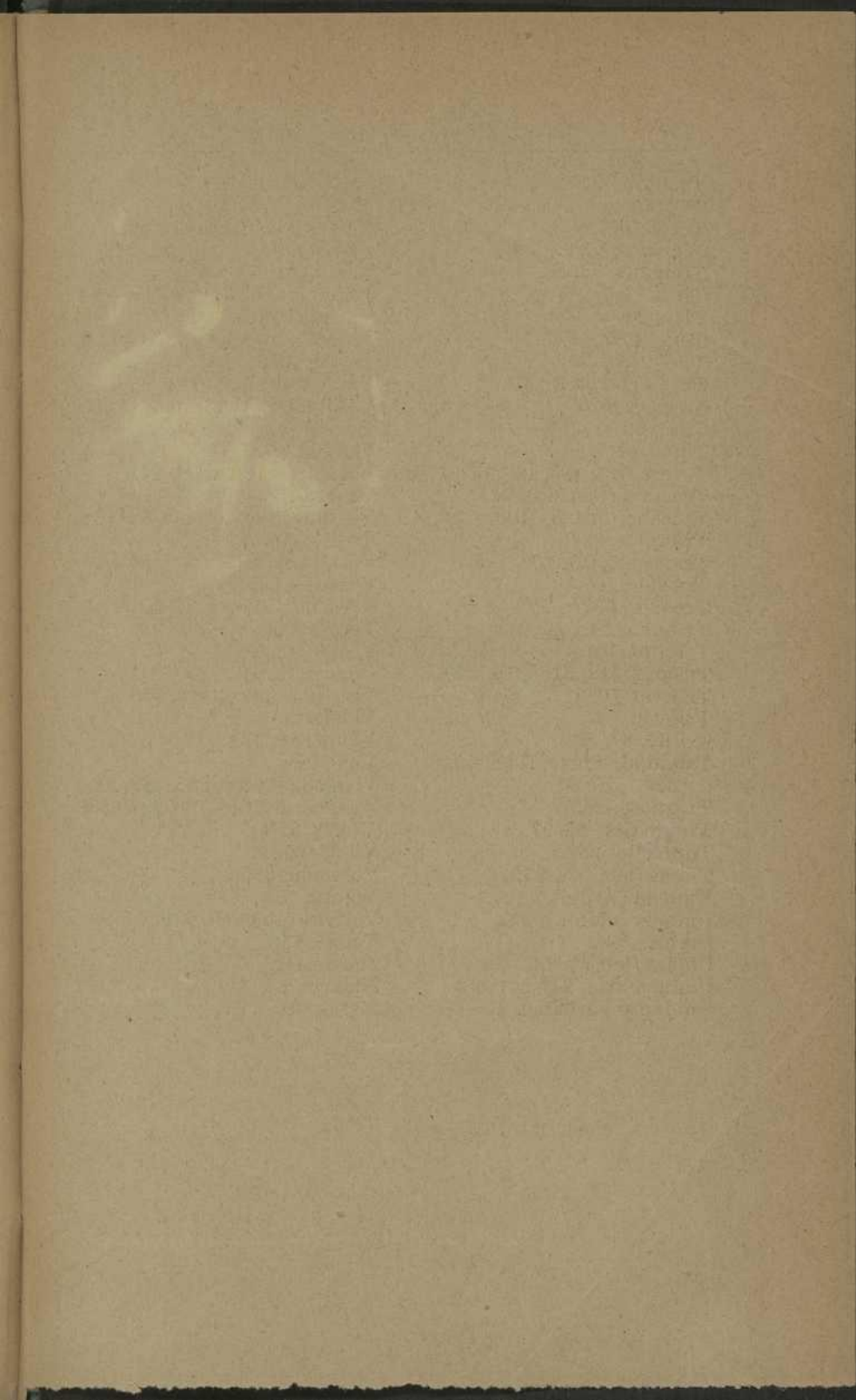


- Parteluz, 53.  
 Pasantes (figs.), 339.  
 Pasmadas (figs.), 338.  
 Pasión de Jesucristo (símbolo) 55.  
 Pastor, 249.  
 Patena, 272.  
 Pátera, 316 nota.  
 Pavimentos, 73, 170.  
 Pebetero, 54.  
 Pechina, 50.  
 Pectoral, 289 (V. Cruz).  
 Pedestal, 44.  
 Pedro y Pablo (Santos), 261.  
 Peine, 289.  
 Pelásgico (Arte), 85, 100.  
 Pellofes, 327.  
 Pendolista 301.  
 Pendón genealógico, 330.  
 Pentagrama, 305.  
 Pergamino, 295.  
 Perla, 336.  
 Pez (símbolo), 247.  
 Pharum, 277.  
 Piedra de Roseta, 296.  
 Pila, 336.  
 Pilas bautismales, 269.  
 Pilas de agua bendita, 269.  
 Pilastra, 45.  
 Pilón, 95.  
 Pináculo, 54, 170.  
 Pintura, 3, 61, 231 y sig.  
 Id.: su conservación, 79.  
 Id.: sus escenas, 239 y sig.  
 Id.: sus géneros, 65, 238.  
 Id.: sus procedimientos, 66.  
 Piña, 54.  
 Pirámides de Egipto, 95.  
 Piscinas, 269.  
 Píxides, 272.  
 Planeta, 285, 288.  
 Plano, 39.  
 Plano modelo, 214.  
 Plantabanda, 69.  
 Plateresco (estilo), 203, 205, 213.  
 Plinto, 44, 69, 337.  
 Podéris, 285.  
 Polifono, 293.  
 Polípticos, 265.  
 Portada, 33, 134, 133, 168.  
 Portapaz, 274.  
 Pórtico, 40.  
 Postas, 70.  
 Precisión, 15.  
 Preferículo, 316 nota.  
 Procesal (letra), 301.  
 Profetas, 261.  
 Pronaos 108 116.  
 Prostrati (catecúmen.), 116.  
 Próstyle, 41, 104.  
 Proto-historia, 84, 217.  
 Pseudisodomo, 43.  
 Púlpitos 271.  
 Purificación de María, 258.  
 Purificador, 290.  
 Púrpura, 286.  
 Púrpura (heráldica), 335.  
 Quinario, 312.  
 Quinefolio, 70.  
 Quirógrafo, 303.  
 Rampante, 338.  
 Raso, 286.  
 Rayos de corazón, 71.  
 Realismo en el arte, 20 21.  
 Redimicula, 289.  
 Relicarios, 274.  
 Relieve, 57.  
 Renacimiento (estilos), 201 y sig., 213, 230, 240 y sig.  
 Repisa, 53, 54.  
 Repujado, 60.  
 Reselladas (piezas), 308.  
 Retablos, 266.  
 Rioja (Arquitect.), 143.  
 Risa eginética, 220.  
 Rococó (estilo), 203, 208, 266.  
 Roeles, 337.  
 Roleos, 70.

- Romana (escuela), 241.  
 Románico (estilo), 124 y sig., 213, 228, 237, 299, 317, 322.  
 Románico primario, 126, y sig.  
     Id. secundario, 133 y sig.  
     Id. terciario, 136, y sig., 212, 214.  
 Romano (arte), 101, 224, 235, 294, 297, 312, 316.  
 Romano-cristiano (arte), 110, 212, 213, 225, 236, 298.  
 Roquete, 287.  
 Rosario (la Virgen), 258.  
 Rotonda, 41.  
 Rúbricas, 301.  
 Ruso (arte), 123.  
 Rustros, 337.  
 Sable, 335.  
 Sacramentario, 302.  
 Saetera, 54.  
 Sagrarios, 267, 290.  
 Saledizo, 54.  
 Salubridad, 33.  
 Sandalia, 285, 289.  
 Santos (iconolog.), 261.  
 Sasánida (arte), 94.  
 Sarcófago, 54.  
 Sátiro, 251.  
 Scriptorium, 301.  
 Seda, 286.  
 Secciones teóricas, 39.  
 Sello, 304.  
 Semis, 312, 315.  
 Senos, 54.  
 Sembrado (heráld.), 344.  
 Sepulcros paganos, 95, 105, 108, 233.  
 Sepulcros cristianos, 113, 119, 176, 112 (V. Epigrafía).  
 Severo (estilo), 206, 213.  
 Sevillana (escuela), 242.  
 Sextercio, 312.  
 Sigilografía, 3 (V. Esfragística).  
 Sigla, 297.  
 Signatura, 303.  
 Signo (V. Símbolo).  
 Signo rodado, 303.  
 Silábico, 293, 296.  
 Silex tallados, 85, 89.  
 Silueta, 65.  
 Sillares, 43.  
 Sillas de coro, 270.  
 Simbolismo, 20, 245, 246.  
 Simbología, 3, 245.  
 Símbolos, 247 y sig., 251.  
 Símbolos parlantes, 247, 307.  
 Símpulo, 316 nota.  
 Sinople, 335.  
 Sobrepelliz, 287.  
 Solidez arquitectónica, 33.  
 Sólido ó sueldo, 318.  
 Soportado, 47.  
 Soporte, 42.  
 Soportes (heráld.), 343.  
 Státer, 311.  
 Sublime, 19, 35.  
 Suevas (monedas), 320.  
 Sumóscapo, 45.  
 Tafetán, 286.  
 Talayot, 90.  
 Talón, 69.  
 Tallado, 3, 60.  
 Tambor, 50.  
 Tapial, 43.  
 Tapices, 283.  
 Taquigrafía, 293.  
 Taracea, 60.  
 Techumbre, 52.  
 Tejaroz, 52.  
 Tejidos, 286.  
 Templete, 54.  
 Templo, 37 (V. Iglesias).  
 Tenantes, 343.  
 Teocallis, 99.  
 Tercias (heráld.), 337.  
 Terciopelo, 286.  
 Tésera, 308.  
 Tesoro de Guarrazar, 275.



- Testero, 39.  
 Tetragrama, 305.  
 Tetrástilo, 14.  
 Tiara, 289, 343.  
 Tímpano, 47, 53.  
 Tiraz 286.  
 Tisú, 286.  
 Toga, 285.  
 Toréutica, 29.  
 Tormentaria, 3.  
 Torneos, 320.  
 Toro, 69.  
 Torsó, 57.  
 Torres, 131, 135, 133, 147, 178.  
 Toscana (escuela), 241.  
 Toscano (orden), 105.  
 Trangles, 337.  
 Transepto, 40, 108, 116.  
 Tradós, 50.  
 Trechor 337.  
 Tribuna, 54.  
 Triglifó, 101.  
 Triente, 312, 315, 318, 320.  
 Trifolio, 70.  
 Triforio, 54.  
 Trillito, 87, 88.  
 Trinidad Sma. (iconología), 254.  
 Trípticos, 265.  
 Troglodita, 86, 97.  
 Tunicella, 287.  
 Turrís (mobil.), 272.  
 Umbela (Arquit.), 54.  
 Umbela (mobil.), 283.  
 Umbral, 53.  
 Uncial (letra), 300.  
 Ungüentario, 247 nota.  
 Unidad y variedad, 15.  
 Urna-osario, 135.  
 Valencia (Arquit.), 157, 181.  
 Valenciana (escuela), 242.  
 Valencianas (monedas), 325.  
 Vano, 53.  
 Vara (símbolo), 248.  
 Varita (Herald.), 337.  
 Vascongadas Prov. (Arquit.), 143, 184.  
 Vasos sagrados, 272.  
 Vajilla (V. Cerámica, Ánforas).  
 Vellón, 307.  
 Veneciana (escuela), 241.  
 Venèra, 72.  
 Ventana: sus formas. 53, 134, 137, 169.  
 Vera-Cruz, 247.  
 Verados, 335.  
 Verismo. 21.  
 Veros, 335.  
 Vestíbulo, 40.  
 Victoriato, 312.  
 Vidrieras de colores, 338.  
 Vidriería, 3.  
 Vinajeras, 273.  
 Viril, 272.  
 Visigoda (letra), 298, 299, 300.  
 Visigodo (estilo), 128, 227, 298, 299, 320.  
 Vitela, 952.  
 Volumen, 295.  
 Voluta, 70.  
 Votivos (objetos), 275.  
 Yelmo, 343.  
 Zócalo, 44.  
 Zodaria, 68, 72.  
 Ziszás, 70.





756

ACABOSE

de imprimir este libro  
en Santo Domingo de la  
Calzada, en casa de D. José  
Sáenz, á los diez y ocho días del mes de  
Julio del año del Nacimien-  
to de Nuestro Señor  
Jesucristo, mil nueve-  
cientos y tres.



Este libro tiene de  
edad 45 años, 5 meses  
y 20 días—

Hoy a 7 de Enero de  
1949 Madrid

~~1877  
 1878  
 1879  
 1880  
 1881  
 1882  
 1883  
 1884  
 1885  
 1886  
 1887  
 1888  
 1889  
 1890  
 1891  
 1892  
 1893  
 1894  
 1895  
 1896  
 1897  
 1898  
 1899  
 1900  
 1901  
 1902  
 1903  
 1904  
 1905  
 1906  
 1907  
 1908  
 1909  
 1910  
 1911  
 1912  
 1913  
 1914  
 1915  
 1916  
 1917  
 1918  
 1919  
 1920  
 1921  
 1922  
 1923  
 1924  
 1925  
 1926  
 1927  
 1928  
 1929  
 1930  
 1931  
 1932  
 1933  
 1934  
 1935  
 1936  
 1937  
 1938  
 1939  
 1940  
 1941  
 1942  
 1943  
 1944  
 1945  
 1946  
 1947  
 1948  
 1949  
 1950  
 1951  
 1952  
 1953  
 1954  
 1955  
 1956  
 1957  
 1958  
 1959  
 1960  
 1961  
 1962  
 1963  
 1964  
 1965  
 1966  
 1967  
 1968  
 1969  
 1970  
 1971  
 1972  
 1973  
 1974  
 1975  
 1976  
 1977  
 1978  
 1979  
 1980  
 1981  
 1982  
 1983  
 1984  
 1985  
 1986  
 1987  
 1988  
 1989  
 1990  
 1991  
 1992  
 1993  
 1994  
 1995  
 1996  
 1997  
 1998  
 1999  
 2000  
 2001  
 2002  
 2003  
 2004  
 2005  
 2006  
 2007  
 2008  
 2009  
 2010  
 2011  
 2012  
 2013  
 2014  
 2015  
 2016  
 2017  
 2018  
 2019  
 2020  
 2021  
 2022  
 2023  
 2024  
 2025  
 2026  
 2027  
 2028  
 2029  
 2030  
 2031  
 2032  
 2033  
 2034  
 2035  
 2036  
 2037  
 2038  
 2039  
 2040  
 2041  
 2042  
 2043  
 2044  
 2045  
 2046  
 2047  
 2048  
 2049  
 2050  
 2051  
 2052  
 2053  
 2054  
 2055  
 2056  
 2057  
 2058  
 2059  
 2060  
 2061  
 2062  
 2063  
 2064  
 2065  
 2066  
 2067  
 2068  
 2069  
 2070  
 2071  
 2072  
 2073  
 2074  
 2075  
 2076  
 2077  
 2078  
 2079  
 2080  
 2081  
 2082  
 2083  
 2084  
 2085  
 2086  
 2087  
 2088  
 2089  
 2090  
 2091  
 2092  
 2093  
 2094  
 2095  
 2096  
 2097  
 2098  
 2099  
 2100  
 2101  
 2102  
 2103  
 2104  
 2105  
 2106  
 2107  
 2108  
 2109  
 2110  
 2111  
 2112  
 2113  
 2114  
 2115  
 2116  
 2117  
 2118  
 2119  
 2120  
 2121  
 2122  
 2123  
 2124  
 2125  
 2126  
 2127  
 2128  
 2129  
 2130  
 2131  
 2132  
 2133  
 2134  
 2135  
 2136  
 2137  
 2138  
 2139  
 2140  
 2141  
 2142  
 2143  
 2144  
 2145  
 2146  
 2147  
 2148  
 2149  
 2150  
 2151  
 2152  
 2153  
 2154  
 2155  
 2156  
 2157  
 2158  
 2159  
 2160  
 2161  
 2162  
 2163  
 2164  
 2165  
 2166  
 2167  
 2168  
 2169  
 2170  
 2171  
 2172  
 2173  
 2174  
 2175  
 2176  
 2177  
 2178  
 2179  
 2180  
 2181  
 2182  
 2183  
 2184  
 2185  
 2186  
 2187  
 2188  
 2189  
 2190  
 2191  
 2192  
 2193  
 2194  
 2195  
 2196  
 2197  
 2198  
 2199  
 2200  
 2201  
 2202  
 2203  
 2204  
 2205  
 2206  
 2207  
 2208  
 2209  
 2210  
 2211  
 2212  
 2213  
 2214  
 2215  
 2216  
 2217  
 2218  
 2219  
 2220  
 2221  
 2222  
 2223  
 2224  
 2225  
 2226  
 2227  
 2228  
 2229  
 2230  
 2231  
 2232  
 2233  
 2234  
 2235  
 2236  
 2237  
 2238  
 2239  
 2240  
 2241  
 2242  
 2243  
 2244  
 2245  
 2246  
 2247  
 2248  
 2249  
 2250  
 2251  
 2252  
 2253  
 2254  
 2255  
 2256  
 2257  
 2258  
 2259  
 2260  
 2261  
 2262  
 2263  
 2264  
 2265  
 2266  
 2267  
 2268  
 2269  
 2270  
 2271  
 2272  
 2273  
 2274  
 2275  
 2276  
 2277  
 2278  
 2279  
 2280  
 2281  
 2282  
 2283  
 2284  
 2285  
 2286  
 2287  
 2288  
 2289  
 2290  
 2291  
 2292  
 2293  
 2294  
 2295  
 2296  
 2297  
 2298  
 2299  
 2300  
 2301  
 2302  
 2303  
 2304  
 2305  
 2306  
 2307  
 2308  
 2309  
 2310  
 2311  
 2312  
 2313  
 2314  
 2315  
 2316  
 2317  
 2318  
 2319  
 2320  
 2321  
 2322  
 2323  
 2324  
 2325  
 2326  
 2327  
 2328  
 2329  
 2330  
 2331  
 2332  
 2333  
 2334  
 2335  
 2336  
 2337  
 2338  
 2339  
 2340  
 2341  
 2342  
 2343  
 2344  
 2345  
 2346  
 2347  
 2348  
 2349  
 2350  
 2351  
 2352  
 2353  
 2354  
 2355  
 2356  
 2357  
 2358  
 2359  
 2360  
 2361  
 2362  
 2363  
 2364  
 2365  
 2366  
 2367  
 2368  
 2369  
 2370  
 2371  
 2372  
 2373  
 2374  
 2375  
 2376  
 2377  
 2378  
 2379  
 2380  
 2381  
 2382  
 2383  
 2384  
 2385  
 2386  
 2387  
 2388  
 2389  
 2390  
 2391  
 2392  
 2393  
 2394  
 2395  
 2396  
 2397  
 2398  
 2399  
 2400  
 2401  
 2402  
 2403  
 2404  
 2405  
 2406  
 2407  
 2408  
 2409  
 2410  
 2411  
 2412  
 2413  
 2414  
 2415  
 2416  
 2417  
 2418  
 2419  
 2420  
 2421  
 2422  
 2423  
 2424  
 2425  
 2426  
 2427  
 2428  
 2429  
 2430  
 2431  
 2432  
 2433  
 2434  
 2435  
 2436  
 2437  
 2438  
 2439  
 2440  
 2441  
 2442  
 2443  
 2444  
 2445  
 2446  
 2447  
 2448  
 2449  
 2450  
 2451  
 2452  
 2453  
 2454  
 2455  
 2456  
 2457  
 2458  
 2459  
 2460  
 2461  
 2462  
 2463  
 2464  
 2465  
 2466  
 2467  
 2468  
 2469  
 2470  
 2471  
 2472  
 2473  
 2474  
 2475  
 2476  
 2477  
 2478  
 2479  
 2480  
 2481  
 2482  
 2483  
 2484  
 2485  
 2486  
 2487  
 2488  
 2489  
 2490  
 2491  
 2492  
 2493  
 2494  
 2495  
 2496  
 2497  
 2498  
 2499  
 2500  
 2501  
 2502  
 2503  
 2504  
 2505  
 2506  
 2507  
 2508  
 2509  
 2510  
 2511  
 2512  
 2513  
 2514  
 2515  
 2516  
 2517  
 2518  
 2519  
 2520  
 2521  
 2522  
 2523  
 2524  
 2525  
 2526  
 2527  
 2528  
 2529  
 2530  
 2531  
 2532  
 2533  
 2534  
 2535  
 2536  
 2537  
 2538  
 2539  
 2540  
 2541  
 2542  
 2543  
 2544  
 2545  
 2546  
 2547  
 2548  
 2549  
 2550  
 2551  
 2552  
 2553  
 2554  
 2555  
 2556  
 2557  
 2558  
 2559  
 2560  
 2561  
 2562  
 2563  
 2564  
 2565  
 2566  
 2567  
 2568  
 2569  
 2570  
 2571  
 2572  
 2573  
 2574  
 2575  
 2576  
 2577  
 2578  
 2579  
 2580  
 2581  
 2582  
 2583  
 2584  
 2585  
 2586  
 2587  
 2588  
 2589  
 2590  
 2591  
 2592  
 2593  
 2594  
 2595  
 2596  
 2597  
 2598  
 2599  
 2600  
 2601  
 2602  
 2603  
 2604  
 2605  
 2606  
 2607  
 2608  
 2609  
 2610  
 2611  
 2612  
 2613  
 2614  
 2615  
 2616  
 2617  
 2618  
 2619  
 2620  
 2621  
 2622  
 2623  
 2624  
 2625  
 2626  
 2627  
 2628  
 2629  
 2630  
 2631  
 2632  
 2633  
 2634  
 2635  
 2636  
 2637  
 2638  
 2639  
 2640  
 2641  
 2642  
 2643  
 2644  
 2645  
 2646  
 2647  
 2648  
 2649  
 2650  
 2651  
 2652  
 2653  
 2654  
 2655  
 2656  
 2657  
 2658  
 2659  
 2660  
 2661  
 2662  
 2663  
 2664  
 2665  
 2666  
 2667  
 2668  
 2669  
 2670  
 2671  
 2672  
 2673  
 2674  
 2675  
 2676  
 2677  
 2678  
 2679  
 2680  
 2681  
 2682  
 2683  
 2684  
 2685  
 2686  
 2687  
 2688  
 2689  
 2690  
 2691  
 2692  
 2693  
 2694  
 2695  
 2696  
 2697  
 2698  
 2699  
 2700  
 2701  
 2702  
 2703  
 2704  
 2705  
 2706  
 2707  
 2708  
 2709  
 2710  
 2711  
 2712  
 2713  
 2714  
 2715  
 2716  
 2717  
 2718  
 2719  
 2720  
 2721  
 2722  
 2723  
 2724  
 2725  
 2726  
 2727  
 2728  
 2729  
 2730  
 2731  
 2732  
 2733  
 2734  
 2735  
 2736  
 2737  
 2738  
 2739  
 2740  
 2741  
 2742  
 2743  
 2744  
 2745  
 2746  
 2747  
 2748  
 2749  
 2750  
 2751  
 2752  
 2753  
 2754  
 2755  
 2756  
 2757  
 2758  
 2759  
 2760  
 2761  
 2762  
 2763  
 2764  
 2765  
 2766  
 2767  
 2768  
 2769  
 2770  
 2771  
 2772  
 2773  
 2774  
 2775  
 2776  
 2777  
 2778  
 2779  
 2780  
 2781  
 2782  
 2783  
 2784  
 2785  
 2786  
 2787  
 2788  
 2789  
 2790  
 2791  
 2792  
 2793  
 2794  
 2795  
 2796  
 2797  
 2798  
 2799  
 2800  
 2801  
 2802  
 2803  
 2804  
 2805  
 2806  
 2807  
 2808  
 2809  
 2810  
 2811  
 2812  
 2813  
 2814  
 2815  
 2816  
 2817  
 2818  
 2819  
 2820  
 2821  
 2822  
 2823  
 2824  
 2825  
 2826  
 2827  
 2828  
 2829  
 2830  
 2831  
 2832  
 2833  
 2834  
 2835  
 2836  
 2837  
 2838  
 2839  
 2840  
 2841  
 2842  
 2843  
 2844  
 2845  
 2846  
 2847  
 2848  
 2849  
 2850  
 2851  
 2852  
 2853  
 2854  
 2855  
 2856  
 2857  
 2858  
 2859  
 2860  
 2861  
 2862  
 2863  
 2864  
 2865  
 2866  
 2867  
 2868  
 2869  
 2870  
 2871  
 2872  
 2873  
 2874  
 2875  
 2876  
 2877  
 2878  
 2879  
 2880  
 2881  
 2882  
 2883  
 2884  
 2885  
 2886  
 2887  
 2888  
 2889  
 2890  
 2891  
 2892  
 2893  
 2894  
 2895  
 2896  
 2897  
 2898  
 2899  
 2900  
 2901  
 2902  
 2903  
 2904  
 2905  
 2906  
 2907  
 2908  
 2909  
 2910  
 2911  
 2912  
 2913  
 2914  
 2915  
 2916  
 2917  
 2918  
 2919  
 2920  
 2921  
 2922  
 2923  
 2924  
 2925  
 2926  
 2927  
 2928  
 2929  
 2930  
 2931  
 2932  
 2933  
 2934  
 2935  
 2936  
 2937  
 2938  
 2939  
 2940  
 2941  
 2942  
 2943  
 2944  
 2945  
 2946  
 2947  
 2948  
 2949  
 2950  
 2951  
 2952  
 2953  
 2954  
 2955  
 2956  
 2957  
 2958  
 2959  
 2960  
 2961  
 2962  
 2963  
 2964  
 2965  
 2966  
 2967  
 2968  
 2969  
 2970  
 2971  
 2972  
 2973  
 2974  
 2975  
 2976  
 2977  
 2978  
 2979  
 2980  
 2981  
 2982  
 2983  
 2984  
 2985  
 2986  
 2987  
 2988  
 2989  
 2990  
 2991  
 2992  
 2993  
 2994  
 2995  
 2996  
 2997  
 2998  
 2999  
 3000  
 3001  
 3002  
 3003  
 3004  
 3005  
 3006  
 3007  
 3008  
 3009  
 3010  
 3011  
 3012  
 3013  
 3014  
 3015  
 3016  
 3017  
 3018  
 3019  
 3020  
 3021  
 3022  
 3023  
 3024  
 3025  
 3026  
 3027  
 3028  
 3029  
 3030  
 3031  
 3032  
 3033  
 3034  
 3035  
 3036  
 3037  
 3038  
 3039  
 3040  
 3041  
 3042  
 3043  
 3044  
 3045  
 3046  
 3047  
 3048  
 3049  
 3050  
 3051  
 3052  
 3053  
 3054  
 3055  
 3056  
 3057  
 3058  
 3059  
 3060  
 3061  
 3062  
 3063  
 3064  
 3065  
 3066  
 3067  
 3068  
 3069  
 3070  
 3071  
 3072  
 3073  
 3074  
 3075  
 3076  
 3077  
 3078  
 3079  
 3080  
 3081  
 3082  
 3083  
 3084  
 3085  
 3086  
 3087  
 3088  
 3089  
 3090  
 3091  
 3092  
 3093  
 3094  
 3095  
 3096  
 3097  
 3098  
 3099  
 3100  
 3101  
 3102  
 3103  
 3104  
 3105  
 3106  
 3107  
 3108  
 3109  
 3110  
 3111  
 3112  
 3113  
 3114  
 3115  
 3116  
 3117  
 3118  
 3119  
 3120  
 3121  
 3122  
 3123  
 3124  
 3125  
 3126  
 3127  
 3128  
 3129  
 3130  
 3131  
 3132  
 3133  
 3134  
 3135  
 3136  
 3137  
 3138  
 3139  
 3140  
 3141  
 3142  
 3143  
 3144  
 3145  
 3146  
 3147  
 3148  
 3149  
 3150  
 3151  
 3152  
 3153  
 3154  
 3155  
 3156  
 3157  
 3158  
 3159  
 3160  
 3161  
 3162  
 3163  
 3164  
 3165  
 3166  
 3167  
 3168  
 3169  
 3170  
 3171  
 3172  
 3173  
 3174  
 3175  
 3176  
 3177  
 3178  
 3179  
 3180  
 3181  
 3182  
 3183  
 3184  
 3185  
 3186  
 3187  
 3188  
 3189  
 3190  
 3191  
 3192  
 3193  
 3194  
 3195  
 3196  
 3197  
 3198  
 3199  
 3200  
 3201  
 3202  
 3203  
 3204  
 3205  
 3206  
 3207  
 3208  
 3209  
 3210  
 3211  
 3212  
 3213  
 3214  
 3215  
 3216  
 3217  
 3218  
 3219  
 3220  
 3221  
 3222  
 3223  
 3224  
 3225  
 3226  
 3227  
 3228  
 3229  
 3230  
 3231  
 3232  
 3233  
 3234  
 3235  
 3236  
 3237  
 3238  
 3239  
 3240  
 3241  
 3242  
 3243  
 3244  
 3245  
 3246  
 3247  
 3248  
 3~~



✓  
Z

H= X

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

✓  
T  
U  
V  
X

☆ A

日

7

(YIL.) + MA  
XIAA

4

MA, AN, IYER,

4, 3, XT, 7, DP, N,

0 7 < 4 0 0



Gobierno de  La Rioja  
BIBLIOTECA DE LA RIOJA



\*10000366405\*

RAVAI.

ELEMENTOS  
DE  
ARQUEOLOGIA

R

9932