F. NAVAL

ARQUEOLOGÍA Y BELLAS ARTES

I



RUIZ HERMANOS

2933

36182

VIII
125

TRATADO COMPENDIOSO
DE ARQUEOLOGIA Y BELLAS ARTES

R. 21361

TRATADO COMPENDIOSO

DE

ARQUEOLOGÍA Y BELLAS ARTES

POR EL

P. FRANCISCO NAVAL Y AYERVE

de la Congregación de Misioneros Hijos del I. Corazón de María, Correspondiente de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando y de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, etc.

CON UN PRÓLOGO DEL

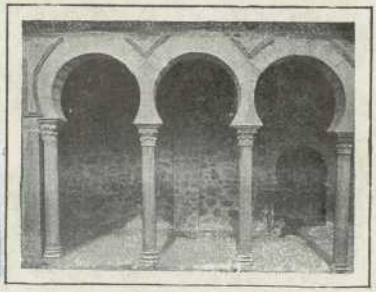
EXCMO. SR. CONDE DE CEDILLO

Académico de número de las Reales Academias de la Historia e Hispano-Americana de Ciencias y Artes, etc., etc.

Obra ilustrada con profusión de grabados en todas las ramas de la Arqueología y Bellas Artes y dispuesta para servir de texto en los diferentes cursos universitarios sobre dichas materias.

TOMO I

B.P. BURGOS
N.R. 4361
106028
26182



MADRID
RUIZ HERMANOS, EDITORES
PLAZA DE SANTA ANA, 13.
1920

BIBLIOTECA PÚBLICA PROVINCIAL BURGOS

ES PROPIEDAD

VENERABILI. SERVO. DEI

ANTONIO. MARIAE. CLARET

PRAECLARISSIMO. ANTISTITI. HISPANIARVM. APOSTOLO

ACADEMIARVM. SODALITATVM. PIARVM. FVNDATORI

DOCTRINA. VIRTVTE. LABORE. PLVRIMO

DE. RELIGIONE. ARTE. SCIENTIA

OPTIME. MERITO

HOC. IN. PIGNVS. AMORIS. AC. REVERENTIAE

EXIGVVM. OPVSCVLVM

MINIMVS. INTER. ALVMNOS

EIVS. PRAEDILECTAE. CONGREGATIONIS

OFFERT. DICAT. CONSECRAT

PRÓLOGO

No son raras, afortunadamente, las publicaciones que en nuestra Patria, como en todas las naciones cultas, van apareciendo sobre el tema que motiva esta obra.

Estimulados los arqueólogos por el prurito de la investigación, que hoy cunde en todas las esferas de la sociedad humana, y movidos por el noble deseo de vulgarizar las nociones científicas más profundas, que antes se consideraban como exclusivo patrimonio de los sabios, publican muy a menudo curiosos artículos informativos, interesantes monografías, amenas e ilustradas revistas y aun monumentales obras, que tratan de asuntos arqueológicos y artísticos, logrando con esta profusa labor literaria llamar la atención del público hacia los monumentos de la antigüedad e interesar a doctos e indoctos por la conservación de cuanto significa arte de los pasados siglos.

Pero esta labor de los maestros en Arqueología, por activa y fecunda que demos en suponerla, no produce, cuando mucho, sino eruditos en determinadas porciones del vastísimo campo de la ciencia arqueológica, ya que la falta de unidad, y aun de conexión entre los diversos trabajos que se publican, y la total ausencia de preparación científica en la mayoría de los lectores, constituyen gravísimo impedimento para que éstos lleguen a darse cuenta del fondo y abracen con mirada sintética los pormenores de los monumentos que se estudian. Y si bien los grandes y costosos volúmenes de *Historia del Arte*, o de alguna de las ramas en que se divide el frondoso árbol arqueológico, suelen contener luminosos estudios, hechos con bastante competencia, acerca de los asuntos que se pro-

ponen, distan mucho de ofrecer el carácter popular y de vulgarización que en ellos suele buscarse y que sería conveniente que tuvieran.

Necesítase, por lo mismo, un libro elemental de Arqueología, que, sin dejar de ser más o menos técnico y científico, universal y completo en cuanto quepa, reúna las condiciones de breve y sencillo manual, sin ampulosidades superfluas, y sin aparato de indescifrable tecnicismo, acomodado a todas las fortunas y a la inteligencia del pueblo, y que pueda servir de iniciación y orientación en toda clase de estudios arqueológicos.

Una obra de este género era y es en su línea el desiderátum de la Real Academia de la Historia, que hace ya más de treinta y cinco años nombró de su seno una Comisión para redactar el *Manual de Arqueología*, según consta en todos sus Anuarios desde el correspondiente al de 1885, sin que hasta el presente, y por causas ajenas al caso, haya logrado realizar su propósito.

Es verdad que, con título de Nociones, Lecciones y Rudimentos, y debidos a iniciativas particulares, han salido de las prensas españolas, desde mediados del último siglo, diferentes compendios arqueológicos (así los de Castellanos, Villa-Amil y Castro, Manjarrés, Vinader, López Ferreiro, Gudiol, ...), algunos de ellos muy apreciables, e inspirados en la plausible idea antes apuntada; pero su limitación al campo de la Arqueología Sagrada unas veces, y su carácter regional otras, y lo reducido y atrasado de su caudal y de sus fondos científicos casi siempre, privan a dichas obras de mucha parte del mérito que hay ya derecho a exigir en las de este linaje.

Por tal causa es digna de señalarse y con mucho gusto señalo la aparición del nuevo libro que, con el título de TRATADO COMPENDIOSO DE ARQUEOLOGÍA Y BELLAS ARTES, saca ahora a luz el P. Francisco Naval, quien, otorgándome una muestra de aprecio y de amistad que estimo en lo que vale, quiso que sirvieran al libro así como de *nárthex*—y perdónese lo arqueológico del término, ya que de Arqueología se trata—algunos renglones míos.

Nuevo he dicho que era el libro, y nuevo es, en efecto, si se repara en la fecha de su nacimiento, en la forma que afecta y en mucho de lo que

en él se dice; pero, en realidad, no es del todo nuevo, ya que puede considerarse como tercera edición de ciertos *Elementos de Arqueología y Bellas Artes* que el P. Naval hubo de componer hace años y de que en poco tiempo se agotaron dos numerosas ediciones, si bien esta tercera sale de los tórculos notablemente corregida, grandemente amplificada y aun totalmente refundida.

Que el libro del P. Naval, en el que pudiéramos llamar su estado antiguo, me pareció, desde que le conocí, obra meritoria y útil, es cosa tan firme como que ha ya quince años, al dar de ella una noticia bibliográfica en cierta publicación periódica hice notar «la mucha lectura y sólida erudición del autor», la «doctrina estética excelente, con harta oportunidad aplicada», la «crítica atinada y justa», y, sobre todo, «una claridad, un método tan riguroso y un orden tan práctico, como pudiera desear el más exigente espíritu» (1).

Dáse a la obra el título de TRATADO COMPENDIOSO DE ARQUEOLOGÍA, porque su autor compendia en ella lo mejor que otros han escrito sobre tan complicada materia, habiendo, por tanto, de ceñirse a fijar los principios y elementos de aquella ciencia y de sus mas salientes ramas; y se añaden al título las palabras Y DE BELLAS ARTES, porque, realmente, se exponen también aquí sus fundamentos como base necesaria para la inteligencia de las nociones arqueológicas. Podría muy bien agregársele *y en especial de España;* porque, en verdad, buena parte de la obra se consagra al estudio especial de los monumentos españoles.

El plan general del Tratado puede verse expuesto en la «Introducción» o «Preliminares» que van a su cabeza. Al adentrarse el lector por el texto, luego advertirá que con él dispone de toda una serie de resúmenes utilísimos y muy discretamente trabajados sobre lo mucho que han escrito los tratadistas, los biógrafos de artistas y los críticos de Arte, y que, por andar muy diseminado en formidable número de dispersos libros, es muy difícil de consultar y tener bajo la mano. El saber elegir lo más esencial, el acertar a ser breve, es gran mérito, y no de los menores en el P. Naval y en su obra. Pero esta conveniente brevedad en la doctrina, obligada al aplicarse a un tratado compendioso, no impide al autor estampar al pie

(1) *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, tomo XIII (año 1905), pág. 186.

numerosas indicaciones bibliográficas, en particular de tratadistas modernos, y aun de libros recentísimos, lo cual ensancha pródigamente la utilidad que puede reportar la obra, sobre todo a los no muy versados en esta gustosa especialidad de las humanas disciplinas.

Con relación a las dos primeras ediciones del libro del P. Naval, se advierten en esta tercera, según más arriba dije, mejoras y adiciones que realzan su importancia. He aquí algunas de ellas. El autor ha corregido, aumentado y refundido de nuevo todos los capítulos del libro; pero, de un modo especial, los referentes a la Escultura, a la Pintura, a la Simbología, a las Artes suntuarias, al Mobiliario y a la Numismática. Con la debida amplitud se han fijado y precisado bien las diferentes escuelas de Arquitectura, Escultura y Pintura, y se han caracterizado los grandes pintores, así españoles como extranjeros, por el estudio y por la clasificación de sus obras. Se han dispuesto en amplio resumen los recientes trabajos de los investigadores arqueólogos en orden a la escultura y a la pintura prehistóricas, al arte ibérico y a los cuadros pictóricos llamados *primitivos,* que tanto interesan hoy a los exquisitos en materia artística. El estudio de la Simbología y de la Iconología, que en las anteriores ediciones se limitaba al Arte cristiano, con buen acuerdo se extiende más aquí, abrazando a los antiguos pueblos orientales, al ibérico y a la civilización pagana clásica, al tratar de la cual, se expone sobriamente la Mitología. En la sección dedicada a las Artes suntuarias, se ha añadido un capítulo muy sustancioso, y que se hacía indispensable, con el título de «Industrias artísticas», donde se resumen la técnica y la historia de la *cerámica,* la *vidriería,* el *esmalte,* la *orfebrería,* la *broncería,* los *hierros artísticos,* los *tejidos, tapices, bordados, encajes* y *cueros artísticos.* En fin, el estudio del *mueblaje* se ha extendido también, dándose cabida en esta edición al profano.

Bien documentado el P. Naval en las diferentes modalidades arqueológico-artísticas y sus diversas épocas, inspírase, no obstante, con preferencia su obra en un hondo y legítimo amor a la idea cristiana y a la moralidad en el Arte, a las tradiciones del gran Arte religioso y a nuestro glorioso Arte nacional. Justificadas preferencias son éstas, ciertamente: justificadas, sí, por el carácter y la persona del autor, por la índole del

público a quien más señaladamente se dirige la obra, y, sobre todo, por las exigencias del presente momento, en que, al verificar la Humanidad culta, de que formamos parte, la revisión general de los valores que le afectan, hállase, más que con la conveniencia, con la imperiosa necesidad de contraponer al pseudo-humanitarismo internacionalista y al culto de la materia una orientación sanamente patriótica y francamente espiritualista: orientación, además, grandemente favorable para el logro del fin artístico, ya que la Belleza ideal y la Patria fueron siempre, y siempre serán, mientras haya en el mundo espíritus abiertos a la sugestión objetiva, fuentes perennes de inspiración, manantiales de arte verdadero.

No es, pues, para mí dudoso que la obra del P. Naval, en su tercera salida, y presentándose, como ahora se presenta, con nuevos arreos que la hacen aún más atrayente y vistosa, prestará excelentes servicios a sus lectores de toda condición; así al español como al extranjero, al seglar como al eclesiástico, lo mismo al sabio avezado a la arqueológica facultad, como al principiante que pisa los umbrales del artístico edificio. Modesto el autor, como hijo que es, por su profesión, de aquel venerable siervo de Dios, fundador de la Congregación de Misioneros del Inmaculado Corazón de María, podrá considerar su TRATADO como producto de una labor también modesta; pero si con su concurso consigue, y sí conseguirá, vulgarizar los conocimientos arqueológicos, y logra, y es de esperar que lo logre, que se admiren, respeten y conserven los monumentos que las generaciones pasadas nos legaron como testimonio de su fe y de su cultura, quedará compensado de los afanes y desvelos que supone obra tan meritoria como la presente.

EL CONDE DE CEDILLO.

Madrid, abril 1920.

ADVERTENCIA

Los números que van en tipos cursivos y entre paréntesis, v. gr. (*123*), se refieren a los números marginales de la misma clase, donde se hallará completada la idea que se expone en el lugar en que va la referencia.

NOCIONES PRELIMINARES

1. Definición.—*Arqueología* (del griego *logos*, discurso, y *arjaios*, antiguo) es la *ciencia que tiene por objeto el estudio de los monumentos antiguos, en relación con las ideas, gustos, hechos y costumbres de nuestros antepasados y con el tiempo al cual se atribuyen.*

Llamamos *ciencia* a la Arqueología, porque tiene principios y conclusiones propias y ciertas, siquiera lo sean con certeza moral o histórica; forman su objeto material los *monumentos* (del latín *monendo*, avisando, enseñando), es decir los seres materiales, labrados o modificados por la mano del hombre; pero *antiguos*, que se labraron en una época anterior a la presente; y se estudian ellos *con relación a las ideas, gustos, hechos y costumbres* de la época a que se atribuyen, porque la tal referencia constituye el *objeto formal* de la Arqueología, que la distingue de otras ciencias similares; pues no estudiamos los monumentos precisamente como objetos de valor comercial o de recuerdo histórico, sino como reveladores de las ideas y costumbres de la época y nación que los produjo.

Así precisado el concepto de Arqueología, y desechando por inadecuadas muchas otras definiciones que suelen darse de esta ciencia, no podrá confundirse con la *Historia*, que abraza el estudio de los sucesos humanos anteriores a nuestro tiempo y de importancia suficiente para que sirvan de enseñanza a las generaciones presentes y venideras, ni con la *Historia del Arte*, la cual no estudia sino de un modo indirecto y secundario las ideas, los gustos, hechos y costumbres antiguas y sólo directamente las variadas evoluciones del arte en la sucesión de los tiempos, ni con la *Ciencia e Historia de la Civilización*, que sólo considera la evolución o el retroceso de la cultura (ideas y costumbres) de los pueblos; pero es indudable que todas ellas contribuyen al progreso de la Arqueología y forman con la *Crítica histórica* sus mejores *auxiliares*. También lo son la *Geografía* y la *Cronología*, dichas con verdad *los dos ojos de la Historia*.

Un monumento podrá tener valor histórico si patentiza un suceso notable, valor artístico si guarda con perfección las reglas del arte, valor comercial si es de gran precio, valor arqueológico si es antiguo y caracteriza la época y la nación a que se refiere.

No se objete contra el carácter científico dado a la Arqueología la inseguridad o incertidumbre con que proceden y dan sus conclusiones los arqueólogos, pues aunque a veces las deducciones en Arqueología no salen de la esfera de la probabilidad, llegan a la certeza en multitud de otros casos, como en todas las ciencias humanas ocurre; 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 que se han realizado sobre otros monumentos con datos ciertos e inequívocos de la Historia. De ello nos garantiza la Crítica histórica y documental, hoy tan adelantada y rígida que raya en escéptica.

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

Los documentos aludidos, que se dicen *fuentes* (1) porque sirven al arqueólogo como primer punto de partida, se reducen a las inscripciones, figuras o dibujos, diplomas y códices de remota fecha y autenticidad indubitable, y a las noticias históricas legadas por historiadores, geógrafos y otros escritores antiguos, aunque no se conserven sus códices originales, siempre que reúnan los caracteres de veracidad que la sana crítica exige. Cada una de las ramas de la Arqueología tiene sus especiales fuentes, y se hallan principalmente en los museos, archivos y monumentos públicos.

Tratándose de la Arqueología cristiana, dichas fuentes son en especie: las Actas de los Mártires, los Martirologios, Calendarios, Sacramentarios e Itinerarios de los primeros siglos de la Iglesia, el *Liber Pontificalis* (reunión de biografías de los Papas de los nueve primeros siglos hasta Esteban VI) y las colecciones epigráficas, además de las fuentes generales de la Historia eclesiástica (2).

Las de la Arqueología española redúcense por Hübner (3) a cinco grupos: 1.°, los geógrafos antiguos, griegos y romanos que más o menos escribieron de España, a contar desde el siglo V antes de J. C., tales como Hecateo de Mileto, Herodoto, Posidonio, Estrabón, Varrón, Agrippa, Plinio, Marcial, Claudio Ptolo-

(1) No se confundan estas fuentes, que son *primitivas* en su género, con las *derivadas* o *trabajos sobre fuentes*, y son las obras de autores insignes que han bebido en las primeras, estudiándolas con acierto. A esta segunda clase pertenecen la mayoría de las obras que citamos en la presente (*8*).

(2) Véase Marucchi (Horacio), *Éléments d'Archéologie chrétienne*, t. I, páginas XV y siguientes (Roma, 1899), y *Manuale di Archeologia cristiana* (Roma, 1908).

(3) Hübner (Emilio), *Arqueología de España* (Barcelona, 1888), obra que trata de analizar y examinar en especie dichas fuentes.

meo, el Itinerario de Antonino Caracalla, etc.; 2.°, los historiógrafos como Timeo, Polibio, Cornelio Nepote, Julio César, Salustio, Diodoro Sículo, Tito Livio, Floro, Silio Itálico, Tácito, Plutarco, Apiano, Dion Casio, Ammiano Marcelino y los cronistas auténticos de la Edad Media; 3.°, las inscripciones celtibéricas, griegas y romanas, etc., y las colecciones de ellas conservadas en obras antiguas o en museos; 4.°, las monedas, ídem íd.; 5.°, los monumentos arquitectónicos y escultóricos de fecha o época indubitable. De los tres últimos grupos hablamos en su lugar correspondiente; los dos primeros no son de nuestra incumbencia en esta obra. Y fuentes semejantes pueden asignarse a la Arqueología profana de las demás naciones europeas.

3. División.—La Arqueología se divide, por razón del tiempo, en *protohistórica* e *histórica*, según que se refiera a monumentos anteriores a épocas bien deslindadas en la Historia o que entre de lleno en períodos de ésta. La segunda puede subdividirse en las mismas épocas de la Historia general, a saber: *antigua, media* y *moderna*. Por razón del espacio o de la extensión geográfica se distingue en *universal, regional, local*, etc., y más especialmente en *oriental, egipcia, griega*, etc., de donde vienen los tratados de *Asiriología, Egiptología, Palestinología* y otros.

Por razón del fin o destino que tuvieron los monumentos, puede ser la Arqueología: *religiosa* o *sagrada* y *civil* o *profana*, subdividiéndose la primera en *bíblica* y *cristiana*. Los monumentos que estudia la Arqueología bíblica son todos los que se relacionan con los hechos de la Sagrada Biblia, y los que forman el objeto de la Arqueología cristiana pertenecen a 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 o civil, comprendiendo una y otra las mismas edades que abraza la Historia.

Por razón del objeto mismo de la Arqueología, o sea por los monumentos en sí considerados, divídese en numerosas ramas, que parten (a nuestro modo de ver) de dos troncos principales: *el objeto artístico* y *el objeto ideal*. Si el monumento se considera *preferentemente* como objeto de arte (que expresa la belleza o la utilidad, o ambas cosas), tendremos la *Arqueología de la forma artística o plástica;* pero si en él se estudia la idea o noticia que se transmite a la posteridad, prescindiendo del arte o dando a éste un lugar secundario, resultará la *Arqueología literaria* (1). Cada

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

tronco de estos fundamentales ramifícase en diversos tratados o ciencias, que pueden distribuirse, a su vez, en *principales* y *secundarios*.

En el primer grupo están como principales: la *Arquitectura*, que estudia los edificios; la *Escultura*, que versa acerca de las representaciones figuradas de los seres por medio de la materia corpórea en sus tres dimensiones; la *Pintura*, que se ocupa igualmente en dichas representaciones, pero sobre una superficie con trazos y colores. Son como secundarias en la forma plástica las que se refieren a las llamadas *Artes industriales y suntuarias*, entre las cuales figuran: la *Indumentaria*, que trata de los vestidos; la *Cerámica* y la *Vitraria* o *Vidriería*, de las obras de barro y vidrio, respectivamente; la *Musivaria*, de los mosaicos; la *Orfebrería*, de los utensilios y adornos trabajados con metal precioso; la *Eraria* o *Broncería*, ídem de bronce; la *Cerrajería* o *Ferretería*, ídem de hierro; la *Tormentaria*, *Armería* o *Panoplia*, que trata de instrumentos bélicos; la *Gliptología*, que examina los relieves y grabados en cuños y gemas o piedras preciosas; la *Dactiliología*, que estudia los anillos y sus piedras preciosas labradas; la *Eboraria*, que versa sobre marfiles artísticos.

Ramas del segundo tronco, o de la *Arqueología literaria*, son como principales: la *Iconología*, que estudia la idea expresada con imágenes; la *Simbología*, que trata de la idea representada con símbolos o emblemas; la *Paleografía*, que analiza y descifra la idea expresada con letras o signos, y si éstos representan inmediatamente no ideas, sino tonos, y por su medio las ideas y los sentimientos, resulta la *Arqueología musical*.

La Paleografía se subdivide: en *Epigrafía*, que interpreta las inscripciones lapidarias y sus semejantes; *Paleografía propiamente dicha*, que examina los caracteres de letra; *Bibliología*, que tiene por objeto los códices y libros de todas clases; *Diplomática*, cuando versa sobre documentos cuyo valor critica. Subordinadas a la Iconología, Simbología y Paleografía, y participando del carácter de todas tres, se hallan: la *Esfragística* o *Sigilografía*, que estudia los sellos de los documentos; la *Numismática*, que investiga las medallas y monedas antiguas, y la *Heráldica*, que se ocupa en escudos nobiliarios y puede considerarse como extensión o aplicación de algunas de las precedentes ramas, sobre todo de la Paleografía y Simbología; la *Lipsanología*, que juzga la autenticidad de las reliquias antiguas de los santos.

Llámase *lipsanoteca* la caja que contiene reliquias; *dactilioteca* la colección de anillos y gemas; *gliptoteca* la colección de gemas grabadas; *pinacoteca* la galería o museo de pinturas.

Adviértase de paso que las divisiones y definiciones dadas a las ciencias comprendidas en todo este número, tienen su valor consideradas como ramas de la Arqueología; pero tratándose de

muchas de ellas como artes, han de agruparse y definirse de otro modo (1), según podrá verse más adelante (*30*).

4. Método adoptado.—Como en todas las ciencias, se distingue en Arqueología el método de *invención* del *expositivo* o de enseñanza. Se inventa examinando las fuentes, comparando monumentos, induciendo leyes o principios y deduciendo conclusiones; mas para desarrollar o exponer en obras de enseñanza como ésta las verdades que forman el cuerpo de la Arqueología, se dan ya por descubiertos dichos principios y conclusiones, se presentan claros y explícitos al lector u oyente, se da la razón de ellos, se corroboran con ejemplares típicos, y así se engendra la ciencia en el estudioso, quien a su tiempo sabrá aplicarla descifrando los monumentos que visite y los que de nuevo se descubran. Los principios a que aludimos, propios de esta ciencia, son, en nuestro caso, los caracteres generales y especiales de los monumentos, según las épocas, regiones y escuelas que los produjeron; las conclusiones a que nos referimos suelen ser, en general, las verdades que de allí se infieren sobre la fecha, el origen, el significado, las influencias del monumento y el grado de civilización de los pueblos, según lo que arroja el estudio de cada pieza u obra de arte, correspondiendo al fin propio de esta ciencia. El método, pues, que *ordinariamente* hemos de seguir en nuestro Tratado ha de ser el expositivo, y aun limitando siempre las explicaciones a lo estrictamente necesario para dar a conocer los monumentos en sus caracteres típicos o generales, según sus épocas y estilos, pues no consienten más los límites de nuestra obra.

5. Notas históricas.—La Arqueología, según el concepto en que hoy se la considera y tal como la hemos definido, no se remonta en su conjunto más allá de los comienzos del siglo XIX, pues antes de nuestra época solía denominarse *Anticuaria* y se confundía, en gran parte, con la Historia de cosas e instituciones antiguas. Sólo algunas ramas de ella tenían carácter propio y se cultivaban independientemente de la Historia, tales como la Epigrafía y la Numismática, desde los albores de la Edad Moderna.

Ya en el siglo XV, coincidiendo con el Renacimiento italiano, empezaron a tener vida propia algunos de dichos estudios parciales, que se ordenaron sistemáticamente en cuerpo de doctrina; y desde entonces hubo célebres anticuarios, más o menos peritos en diferentes ramas de la Arqueología, y se fundaron Academias para cultivarlas. Sobresalieron varios italianos como epigrafistas, siendo los más célebres Poggio Bracciolino, humanista de la corte del Papa Martino V; Maffeo Veggio, canónigo de San Pedro en tiempo

(1) La Numismática, por ejemplo, se considera por algunos tratadistas como una rama del Grabado, y éste como una de las artes plásticas subordinadas a la Escultura; pero como ciencia arqueológica, debe colocarse la Numismática entre las del grupo de la Arqueología literaria, toda vez que en ella se estudian principalmente la idea o noticia histórica, a diferencia del arte, que sólo se fija en la utilidad y belleza del monumento.

de Nicolao V; Nicolás Nicoli, apellidado el *Padre de la Arqueología;* Pomponio Leto, fundador de la Academia romana, y Pedro Sabatino, a quien se atribuye la gloria de haber sido el primero que publicó una colección metódica de inscripciones antiguas (1). Casi toda la Arqueología de dicho siglo y del siguiente se limitaba al campo literario o humanista, fuera de la imitación de los modelos clásicos en Bellas Artes, emprendida calurosamente por los artistas de la época.

Al siglo XVI corresponde el nacimiento de la Arqueología cristiana con la exploración de las catacumbas de Roma, iniciada por el dominico español P. Alfonso Chacón (el *Ciaconio* de los italianos), quien estudió las de la Vía Salaria, descubiertas fortuitamente en 1578 (2). El caballero maltés Antonio Bosio, siguiendo las huellas y los consejos de San Felipe Neri, trabajó en dichas exploraciones con tal éxito, que mereció el renombre de *el Colón de las Catacumbas.* Y entre los muchos arqueólogos, que sobre otras ramas de esta ciencia brillaron en el mismo siglo, descuellan el agustiniano Onofre Panvinio, primer autor del tan celebrado *Corpus inscriptionum;* el arzobispo de Tarragona, Antonio Agustín, verdadero fundador de la Numismática española; el insigne epigrafista Ambrosio de Morales, el eminente analista Jerónimo Zurita (3) y otros en diversas naciones de Europa, mayormente los arqueólogos de la corte de los Médicis, en Florencia.

Continuando los estudios arqueológicos en el siglo XVII se hicieron célebres: el P. Aringhi, de la Congregación del Oratorio, en investigaciones sobre las Catacumbas; en Epigrafía, Grúter y Muratori; en interpretación de jeroglíficos, el jesuita P. Kírcher; en trabajos de coleccionista de antigüedades, el docto Ciampini, apellidado en Roma *Il Padre dell' Antiquaria cristiana;* y en varias disquisiciones arqueológicas de España, Suárez de Salazar, Rodrigo Caro, Vázquez Siruela, el marqués de Mondéjar y Vicente Juan de Lastanosa, notable numismático.

El siglo XVIII nos ofrece un Boldetti, un Buonarroti y un Bottari en el estudio de las Catacumbas; un Mabillón, en códices y pormenores históricos; un Montfaucón, un Fabretti y un Finestres (4), en Epigrafía; un Pérez Bayer y un Luis José Velázquez, en Numismatica, en la cual brilla ante todos, como príncipe, el clarísimo

(1) Marucchi, *Éléments*, t. I, pág. xxi; Cantú (César), *Arqueología, etc.*, t. XI de su *Historia Universal* (Barcelona, 1891).

(2) *Boletín de la R. Academia de la Historia* (Madrid, 1896), t. XXIX, páginas 237-253; la revista *Razón y Fe* (Madrid, 1903), t. VI, pág. 523; Armellini, *Le catacombe romane descritte*, part. 1.ª, c. XIII (Roma, 1880).

(3) Para formar el catálogo de arqueólogos españoles y de sus obras, desde principios del siglo XVI a primeros del XIX, véase Menéndez y Pelayo, *La Ciencia española*, 3.ª edición, t. III, páginas 331-345 (Madrid, 1888).

(4) Este celebérrimo jurisconsulto, catedrático de la Universidad de Cervera, hoy apenas conocido, fué autor del primer Catálogo de inscripciones romanas de Cataluña con notas y comentarios: *Sylloge inscriptionum romanarum quae in Principatu Catalauniae vel exstant vel aliquando extitarunt... a Josepho* Finestres (Cervera, 1762).

P. Flórez, agustiniano; Marcos Burriel, jesuíta, y Andrés Merino, escolapio, en Paleografía, y Masdeu, S. J., en varias antigüedades de España. Hacia fines del siglo tomó la Arqueología un carácter más artístico, mediante las monumentales obras del alemán Winckelman y del francés D'Agincourt, quienes fundaron la *Arqueología artística* y la verdadera *Historia del Arte*, aunque sin reconocer en los estilos de la Edad Media el valor que en realidad atesoran y que los buenos críticos del siglo XIX han acertado a descubrir en ellos.

El siglo XIX mereció llamarse por los descubrimientos en él realizados el *siglo de oro de la Arqueología*, toda vez que ya desde sus principios logró extender y multiplicar las ramas de este frondoso árbol y dió carácter científico, aunque todavía imperfecto, a esta clase de estudios. El primer autor que llegó a imprimir cierta forma general con aparato científico a la Arqueología, parece ser el alemán Carlos Müller en su obra *Manual de Arqueología*, publicada en 1830. Se inventaron la *Asiriología* y la *Egiptología;* ésta por los hermanos Champollión (Juan y Jacobo, desde 1828), al descubrir la verdadera clave para descifrar los jeroglíficos, y aquélla por Botta (desde 1842) y Oppert, franceses también, y los ingleses Layard y Ráwlinson, precedidos por el alemán Grotefend, con repetidas excavaciones en las ruinas de las antiquísimas ciudades asirias y con el acierto en la interpretación de los caracteres cuneiformes. A ellos siguió una pléyade numerosa de orientalistas, con sucesivas *misiones arqueológicas* mandadas por los Gobiernos de varias naciones, figurando especialmente Jorge Smith, Lenormant, Sarzec, Lepsius, Mariette, Dieulafoy, Maspero, etc. Descubriéronse los restos de las civilizaciones prehelénicas por Enrique Schliemann, seguido de Arturo Evans (alemán aquél, e inglés el segundo), revelando el arte de la época legendaria que Homero y Hesiodo celebraron en sus poemas. Las antigüedades griegas y romanas y las de India y América se han investigado con ardor y éxito desde mediados de dicha centuria por multitud de sabios de diversas naciones, remontándose a los orígenes de los pueblos y creando la *Protohistoria*. De la *Arqueología cristiana* ha sido meritísimo paladín el comendador Juan B. de Rossi, precedido del P. Marchi, jesuíta, y seguido del P. Garrucci, de Armellini, Stevenson y Marucchi, todos exploradores de las Catacumbas. Al estudio del Arte cristiano en la Edad Media se han consagrado, entre otros muchos, el inglés Ruskin y los franceses Caumont y Viollet-le-Duc; y al de la Epigrafía, los alemanes Momsen y Hübner y el francés Le Blant, secundándoles muchos estudiosos y aficionados. En Numismática son muy conocidos los nombres de Mionnet, Sabatier, Cohen, Heiss, con los españoles Delgado, Zóbel, Codera, Campaner, Vives y otros. En el estudio del arte español antiguo se han ocupado con brillantes resultados los fecun-

dos escritores Pedro de Madrazo, Aureliano Fernández Guerra, Juan de Dios de la Rada, el ya citado Hübner, Amador de los Ríos, (José y Rodrigo), Eduardo Saavedra, el P. Fidel Fita y el Sr. Mélida (José Ramón), entre otros innumerables, siendo por fin el señor marqués de Cerralbo, dicho *el Schliemann español* (1), una primera potencia descubridora del arte ibérico y del prehistórico en buena parte de nuestra Península, durante los primeros años del siglo XX.

Entre los focos más potentes de donde ha irradiado tan activo y eficaz movimiento en nuestra época, deben contarse las *Academias, Sociedades* y *Revistas* arqueológicas, históricas, geográficas, artísticas y de excursiones, fundadas en estos dos últimos siglos, y las colecciones o *Museos de Arqueología,* que tanto se multiplican en todas las naciones cultas.

Las Academias en este concepto más notables son en el extranjero las de Londres, París, Berlín, Gotinga, Leipzig, Bruselas, Roma, Turín, Nápoles y Calcuta. En España figuran la *Real Academia de la Historia,* fundada en 1735, y aprobada por Real cédula en 1738; la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* fundada en 1752, aunque su actual denominación data de 1873; el *Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos,* creado en 1858; las *Academias de Bellas Artes* de Zaragoza (desde 1792), de Barcelona, Granada y Sevilla (todas desde 1819), la de Valencia desde Fernando VI, y otras.

Los Museos arqueológicos de mayor celebridad e importancia son: el Británico y el de Kénsington en Londres, los de Louvre y Cluny en París; los de Berlín, Munich y Dresde en Alemania, el del *Ermitage* en San Petersburgo; los de Florencia, Turín, Nápoles y Roma en Italia (en Roma, los del Vaticano, el Lateranense, el Capitolino y el Kircheriano); el Nacional y el de Pinturas del Prado en Madrid; el Nacional de Méjico; el de Gizeh en Egipto, con otros muchos en todas las naciones civilizadas. En España son importantes, además de los dichos, los de las Academias de la Historia y de Bellas Artes e Instituto de Valencia de Don Juan (Madrid), el Episcopal de Vich, los provinciales y municipales de Barcelona, Tarragona, Valencia, Córdoba, Sevilla, Burgos y demás provincias, con otros en diferentes Seminarios (especialmente de Cataluña) y los de propiedad particular en varias localidades.

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

Auxiliar de la Historia hemos dicho ser la Arqueología, por-

(1) Gimeno (Amalio), *El hallazgo y el descubrimiento arqueológicos,* discurso, pág. 38 (Madrid, 1916).

que al estudiar los monumentos antiguos ha fijado con exactitud buena parte de la Cronología, ha descubierto narraciones ignoradas, llenando lagunas que ofrecían los antiguos historiadores; ha rectificado errores históricos, harto repetidos por escritores rutinarios; ha contribuído grandemente al perfeccionamiento de la crítica histórica, depurando el valor de los monumentos, y ha creado nuevas ramas del humano saber, como la Prehistoria, la Asiriología, etc. (1).

Fuente de inspiración y de progreso para el Arte ha sido y será la Arqueología, porque ha descubierto modelos desconocidos u olvidados de los artistas, y al comparar unos estilos con otros, en cada una de las Bellas Artes, y al relacionar las diferentes construcciones entre sí, ha logrado refinar el gusto artístico y ha enseñado la manera de construir y de realizar otras obras de arte con solidez, economía y elegancia, oyendo las lecciones que la experiencia de los siglos ha dictado al observador atento. La filología, la música y las artes industriales y suntuarias deben a la Arqueología muchos elementos de su actual desarrollo.

Pero sobre todas, la Religión católica ha recibido de esta ciencia el homenaje de sumisión, apoyo y defensa que puede ofrecer a una institución divina la acción humana. Muchos relatos de las Santas Escrituras han obtenido perfecta confirmación por los descubrimientos de la Asiriología, Palestinología, Egiptología y Arqueología greco-romana (2); las investigaciones y estudios sobre las Catacumbas, mediante la luz que irradian la Iconología, Epigrafía y Simbología cristianas, han revelado muchas prácticas disciplinares de los primeros siglos, idénticas en su fondo a las actuales, y han evidenciado la creencia de los primitivos fieles en los mismos dogmas que hoy profesa la Iglesia católica. El culto de los santos, por ejemplo, la intercesión por los vivos y difuntos, la práctica de los Sacramentos, la primacía del Romano Pontífice y otras verdades y prácticas religiosas, puestas en tela de juicio por los novadores, han sido victoriosamente demostradas por la Arqueología como recibidas por la tradición de la primitiva Iglesia (3). Y, en fin, se ha podido convencer el más ciego en materia de Bellas Artes que sólo la Iglesia católica supo darlas esa inspiración de lo sublime, rayana en lo divino, que tanto las dignifica.

Por lo mismo, el estudio y la vulgarización de la ciencia arqueológica contribuirán grandemente a infundir estima de lo que valen

(1) Véase W. Deonna, *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, t. III, c. XI, Paris, 1912).

(2) Véanse Fernández Valbuena (D. Ramiro), *Egipto y Asiria resucitados* (Toledo, 1901); Brunengo (P. José), *L'Impero de Babilonia e di Ninive* (Prato, 1885); Vigouroux, *La Bible et les découvertes modernes* (París, 1884), etc.

(3) Consúltense las obras de Maruchi arriba citadas; ítem Armellini, *Lezioni de Archeologia cristiana* (Roma, 1888 ; Scaglia P. Sixto , O. Cist., *Notiones Archaelogiae christianae* (Roma, 1908-1912); Fernández Valbuena, *La Arqueología greco-latina ilustrando el Evangelio*, t. I, lib. II (Toledo, 1909); De Groot, (P. Vicente), O. P., *Summa apologetica*, quaest. 24, a. 3 (Ratisbona, 1906).

los antiguos monumentos, a procurar su conservación y a utilizar sus importantísimas lecciones.

7. Plan de la obra.—Para incluir ordenadamente en un libro manual los principales asuntos sobre que versa la Arqueología, pueden seguirse dos procedimientos generales distintos: el *cronológico-geográfico* y el *teórico-artístico*, o en otros términos: división de la obra en monografías de las *diferentes civilizaciones* (verbigracia: egipcia, griega, etc.), tratando en cada una todas las artes del respectivo pueblo, o en monografías de las *distintas artes* por separado (v. gr.: arquitectura, escultura, pintura), sobre las cuales haya de versar nuestro estudio. Este segundo plan, aun sin reunir todas las ventajas del primero en orden a conocer más perfectamente la civilización de los pueblos, nos parece más razonable porque divide la ciencia en ramas según su objeto (*3*), y lo creemos más sencillo, porque no congloba diversas ideas en un mismo tratado, y es más fácil de seguir en un curso, porque se presta mejor a que se descarten unas ramas científicas de las otras, dado que no importe mucho al profesor o al aficionado el ocuparse en todas, como sucede por lo común, y de consiguiente, lo tenemos por más apto para un libro que pueda servir de texto y libro elemental, como el presente.

Dividiendo la Arqueología en las dos grandes secciones arriba mencionadas, a saber: *Arqueología de la forma artística* y *Arqueología de la forma literaria*, agrupamos en cada una de ellas las principales subdivisiones de que hicimos breve recuento y que más pueden interesar a la mayoría de nuestros lectores, pues el tratar de todas, sin faltar una, sería tarea inacabable.

Pero no siendo posible conocer a fondo los monumentos artísticos, ni juzgar de su valor y mérito, sin poseer la teoría del arte, impónese la necesidad de un estudio previo de dicha teoría, sobre todo en este manual en que tratamos de iniciar a los lectores en los elementos o nociones fundamentales de la Arqueología. De aquí la primera parte de nuestro libro, que llamamos *teórico-artística*, y la justificación del título de esta obra de Arqueología al añadirle y de Bellas Artes. De este modo acudimos a llenar un vacío que experimentan los alumnos, y aun los sabios arqueólogos, cuando, embarazados por el tecnicismo que suele usarse en la descripción artística de los monumentos, vense con frecuencia en la precisión de recurrir a los diccionarios técnicos, no siempre inteligibles para principiantes ni puestos a su disposición en cualquier momento.

La segunda parte, que denominamos *histórico-artística* porque abraza lo histórico de las artes del Dibujo, tanto que sean éstas primarias como secundarias, no ha de ser precisamente una historia del Arte, sino un estudio y conocimiento de los estilos artísticos desarrollados en la Historia; de suerte, que nuestra labor se ocupa

preferentemente en caracterizar bien los diversos estilos y en notar las diferencias que los separan entre sí, reseñando a la vez, o apuntando siquiera, los modelos históricos más considerables entre los monumentos existentes en el día y prescindiendo de los que hayan desaparecido. Tal creemos ser el campo o terreno propio del arqueólogo, a diferencia del que compete al historiador o al artista.

La tercera parte de la obra queda para la *Arqueología de la forma literaria*, resumiendo en ella lo teórico y lo histórico de esta rama arqueológica en lo que puede caber dentro de nuestro reducido marco.

De estas breves consideraciones, y de lo apuntado arriba sobre el método que debe seguirse (*4*), fácil es deducir el plan de nuestro TRATADO COMPENDIOSO, cuyas líneas generales son de ver por el siguiente cuadro:

PLAN GENERAL DE LA OBRA

- **PARTE 1.ª — TEÓRICO-ARTÍSTICA**
  - El Arte y la belleza artística.
  - Teoría de la Arquitectura y su tecnicismo.
  - Teoría de la Escultura y de sus similares.
  - Teoría de la Pintura y de sus afines.
  - Teoría del Ornato y formas del mismo.
- **PARTE 2.ª — HISTÓRICO-ARTÍSTICA**
  - SECCIÓN 1.ª — *Arquitectura*....
    - Protohistoria.
    - Arquitectura oriental antigua.
    - Arquitectura clásica.
    - Arquitectura cristiana primitiva.
    - Arquitectura de la Edad Media.
    - Arquitectura moderna.
  - SECCIÓN 2.ª — *Artes figurativas.*
    - La Escultura en la historia.
    - La Pintura en la historia.
    - La Simbología.
    - La Iconología.
  - SECCIÓN 3.ª — *Artes suntuarias.*
    - Industrias artísticas.
    - El Mobiliario.
    - La Indumentaria.
- **PARTE 3.ª — TEÓRICO E HISTÓRICO-LITERARIA.**
  - SECCIÓN 1.ª — *Literarias propias*
    - Paleografía y Epigrafía.
    - Bibliología.
    - Diplomática.
  - SECCIÓN 2.ª — *Literarias por extensión*.....
    - Sigilografía.
    - Numismática.
    - Heráldica.
- **APÉNDICES**.....
  - Conservación de los monumentos.
  - Diccionarios de siglas y demás abreviaturas.
  - Índices varios.

Para mayor inteligencia de este plan, advertimos: 1.°, que la primera parte, denominada *teórica*, lo es respecto de la segunda, aunque no deja de tener su influencia en la tercera; 2.°, que agrupamos la Iconología y la Simbología con las artes figurativas, y a continuación de la Escultura y Pintura, dada la estrecha afinidad que con las mismas guardan en su parte material o artística, sin embargo de que en su lado formal, o por la idea que en ellas predomina, corresponden al grupo de las literarias; 3.°, que, viceversa, incluímos en la tercera parte la Sigilografía y la Numismática, a pesar de sus afinidades con las artes del Dibujo, porque en los monumentos sobre que versan no es tanto la parte material y artística lo que se estudia, cuanto la idea y noticia que ellos ofrecen (*3*, notas), y, además, porque dichos objetos presentan muy visibles analogías con los escritos e impresos, los cuales, evidentemente, corresponden a la parte literaria. Y en fin, a medida que vayamos desarrollando el plan se irán viendo mejor las razones del mismo en todos sus detalles.

8. Fuentes de esta obra.—Como garantía de verdad y solidez en nuestras afirmaciones sobre datos históricos, artísticos y arqueológicos, indicamos las fuentes de que nos hemos servido para la composición del presente libro, apuntando en las correspondientes notas las obras principales consultadas, bien que no siempre abracemos todas las opiniones de sus autores ni nos entretengamos en criticarlas cuando no las admitimos, pues no consiente mucha labor crítica un compendio tan reducido como el presente.

Fuera de las aludidas obras, siempre muy acreditadas, y que se refieren a tratados especiales de la Arqueología, y además del estudio personal que hemos realizado sobre los monumentos originales en multitud de casos, y de las repetidas visitas que para el mismo efecto hemos girado a diferentes museos arqueológicos nacionales y extranjeros, se han consultado otras muchas obras de carácter más o menos general sobre estos mismos asuntos, y entre ellas varios diccionarios enciclopédicos, revistas arqueológicas e históricas, compendios de Arqueología y colecciones gráficas.

Entre los diccionarios nos han sido más familiares los siguientes: *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, por Moroni (Venecia, 1840-1879); *Dictionnaire d'Archéologie sacrée*, por Bourassé (Paris, 1851); *Diccionario de ciencias eclesiásticas*, por Perujo y Pérez Angulo (Barcelona, 1883-1890); *Diccionario de antigüedades cristianas*, por el abate Martigny (Madrid, 1894); *Dizionario ecclesiastico illustrato*, por Ceccaroni (Milán, 1899); *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, por el P. Cabrol (París, desde 1907); *Lexicon antiquitatum romanarum*, por Pitisco (La Haya, 1737); *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, por Rich, traducido del inglés por Cheruel (París, 1895); *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, por Daremberg y Saglio (París, desde 1877); *Diccionario*

rio universal de la lengua castellana, ciencias y artes, bajo la dirección de Nicolás María Serrano (Madrid, 1875-1889); *Diccionario enciclopédico hispano-americano,* editado por Montaner y Simón (Barcelona, 1887-1899); *Enciclopedia universal ilustrada,* por los editores Espasa e Hijos (Barcelona); *Vocabulario de términos de arte,* por Adeline, traducido y aumentado por Mélida (Madrid, 1887). Se han tenido a la vista diferentes colecciones gráficas, como el *Atlas Herder,* de Friburgo; el *Panorama nacional,* de H. Miralles (Barcelona, 1898); el *Portfolio fotográfico,* de C. Rocafort (Barcelona); el *Portfolio de Galicia,* por Ferrer (Coruña, 1904); *Materiales y documentos de arte español,* por Mira Leroy (Barcelona, 1900); etc.

Los compendios y las historias antes aludidas son, entre otras: *Historia general del Arte,* por varios autores, dirigida por L. Domenech y J. Puig y Cadafalch, editada por Montaner y Simón (Barcelona, 1896); *Los grandes inventos,* por Reuleaux, traducida por Gillman (Madrid, 1888); *Historia del Arte o el Arte a través de la Historia,* por J. Pijoán (Barcelona, 1914-1916); la serie de monografías titulada *Museo español de antigüedades,* bajo la dirección de D. J. de la Rada y Delgado (Madrid, 1872-1889); *Arqueología y Bellas Artes,* por César Cantú, traducida de la edición 10 italiana (Barcelona, 1891 y 1901); *Arqueología sagrada,* por López Ferreiro (Santiago, 1894); *Nocions d'Arqueologia sagrada catalana,* por Gudiol y Cunill (Vich, 1902); con otras varias historias profanas y eclesiásticas y multitud de obras arqueológicas de interés menos general (citadas en sus lugares respectivos), entre las cuales se cuentan diferentes guías o itinerarios modernos, especialmente los tan celebrados de Baedéker, etc.

De las revistas que más nos han ilustrado para esta obra citamos especialmente: el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid, desde el año 1877), la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid, desde 1871), el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid, desde 1893), la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* (desde 1897), el *Bulletino di Archeologia Cristiana* (Roma, 1863-1894), el *Nuovo Bolletino* (desde 1895), los *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles,* la *Revue de l'Art Chrétien,* de París; con otras varias nacionales y extranjeras, que en sus lugares se citan.

PRIMERA PARTE

TEÓRICO-ARTÍSTICA

CAPITULO PRIMERO

EL ARTE Y LA BELLEZA

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

Puede considerarse el Arte de tres modos: 1.°, en sí mismo, como disciplina humana; 2.°, en el sujeto que lo posee; 3.°, en la obra exterior o artefacto. En el primer caso tenemos el *arte objetivo,* o sea una colección de reglas, que la razón formula; verbigracia, la Retórica, la Arquitectura, la Jardinería; en el segundo, el *arte subjetivo,* es decir, la habitual disposición o habilidad ya cultivada del sujeto para ver, sentir y obrar conforme a dichas leyes del arte, y a este sujeto se le dice *artista;* en el tercer caso existe lo que llamamos *obra de arte,* o sea la manifestación adecuada del pensamiento humano en los medios exteriores.

Infiérese de aquí la distinción que media entre *artista, artesano* y *crítico del Arte.* Artista es el sujeto que sabe sentir e inventar obras de arte, poseyendo a la vez habilidad suficiente para obrar conforme a las leyes del mismo; artesano, el que tiene dicha habilidad, pero sólo en la ejecución de la obra ideada por el artista; crítico, el que posee la ciencia del arte y sabe formar juicio exacto de las obras artísticas. Dedúcese también de lo dicho que los animales no pueden llamarse ni son artistas, por más admirables que resulten sus obras o productos, pues no conocen las reglas del arte y menos aún la razón de ellas, ya que las realizan por necesidad de su naturaleza: de aquí la uniformidad y la carencia de progreso que se observa en las producciones de cada especie.

10. Ciencia o Teoría del Arte.—Llámase *Ciencia o Teoría del Arte* el conocimiento de las razones en que se fundan las le-

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

yes o reglas constitutivas del mismo. Este conocimiento no forma artistas, sino críticos del Arte. Para obtenerlo en cada arte especial, hay que saber por principios las condiciones que deben reunir las obras artísticas en general y en cada uno de los elementos de que se forman. Vamos a estudiar ahora cuáles sean estos elementos y condiciones en sus líneas generales, dejando para los capítulos sobre las Bellas Artes en especie el estudio de los elementos y condiciones propias de cada una.

11. Elementos de una obra artística.—En toda *obra de arte* se hallan por necesidad tres elementos esencialmente constitutivos, según se infiere de la noción que de ella dimos al definirla (*9*), y son: la idea expresada, el medio exterior con que se expresa, y la expresión misma o relación armónica entre una y otro. En términos más precisos: lo *expresado*, el medio *expresante* y la *expresión*. El primer elemento, concebido por el artista, ha de ser como el alma o forma esencial de la obra de arte; el segundo ejerce oficio de cuerpo, y es la materia u objeto en que la idea encarna, no precisamente considerado en su ser material inculto, sino labrado convenientemente por el artista, y el tercero consiste en la unión o relación íntima de entrambos. La perfección del arte no se halla únicamente en el primor o atildamiento 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 último. Una obra se dirá perfectamente artística cuando en el conjunto de formas exteriores de la materia, bien proporcionada, se transparente la idea superior y digna que el artista quiso imprimirle.

En un cuadro, por ejemplo la Dolorosa de Murillo, no tanto se ha de admirar la exactitud en los perfiles, la contraposición del claro-oscuro y la riqueza del colorido, cuanto la expresión del dolor vehemente, que aparece como viva y palpitante en el conjunto de líneas y colores. Quien esto no ve, no comprende el arte; y quien no sabe expresar tales ideas y sentimientos, no merece el nombre de artista (1).

Por lo mismo, el ideal del verdadero artista, esa su noble aspiración a producir algo perfecto, debe fijarse en expresar dignamente el carácter propio de las personas, escenas o cosas que trata de reproducir por medios exteriores (2); y a esta expresión han de contribuir los demás elementos y recursos de que disponga el agente, después de madurar el asunto, bien ideado y sentido (*18*).

12. División capital de las artes.—Las obras exteriores del hombre se encaminan de suyo a remediar alguna necesidad del mismo, o a servir de término a su contemplación y gusto razona-

(1) Consúltese la obra de Milizia (Francisco de), *Arte de ver en las Bellas Artes del Diseño*, trad. con notas e ilustrado por Ceán Bermúdez Madrid, 1827.

(2) Véase Taine (Hipólito), *El ideal en el Arte*, trad. del francés, c. I, § 3.° (Madrid, s. a.).

ble; de aquí la división de las artes en *útiles* y *bellas* (1). 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 o fines* en cuya contemplación descansa nuestro espíritu, percibiendo por lo mismo natural complacencia. Esta complacencia, racional y sensible a la vez, pero ordenada, no es otra cosa que el descanso de las potencias humanas en su término u objeto.

Bien se comprende que al tomar como fin y término del hombre el objeto de las Bellas Artes, hablamos de términos intermedios respecto del fin último, en los cuales puede fijarse y descansar como en una de tantas gradas de la escalera que conduce al término final a que aspira. Ni se trata de fines propios de la voluntad, como son los objetos morales (error en que algunos tratadistas incurren, confundiendo la bondad con la belleza); sino de términos u objetos de las facultades aprehensivas o cognoscitivas, facultades que son en detalle el entendimiento, los sentidos (vista y oído) y la fantasía; pero términos, que no lo son precisamente en cuanto verdaderos, sino por razón de la armonía o proporción que encierran como diremos luego.

A los dos mencionados grupos de artes puede añadirse un tercero, o de *artes mixtas*, cuyo objeto participa casi por igual del carácter de los anteriores; grupo conocido también con el nombre de *artes suntuarias*.

En conclusión; las artes deben clasificarse por el destino que tienen, según la idea que en ellas predomina y que es como su esencial forma. Si prevalece la condición de utilidad, o de medio para subvenir a una exigencia de la vida humana, *artes útiles;* si predomina la idea de término o de belleza, en cuya contemplación descansan las facultades cognoscitivas del alma, *Bellas Artes;* si ambas condiciones campean por igual o en proporción equitativa en la obra, *artes mixtas* o *suntuarias*.

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

13. Concepto de la belleza.—Las precedentes consideraciones quedarían sin suficiente base, si no determináramos con precisión el concepto de belleza. Es *belleza,* en general y objetivamente considerada, *la propiedad de los seres en virtud de la cual excitan nuestra complacencia.* Bello se dice todo ser en cuyo aspecto o en cuya contemplación las potencias cognoscitivas del alma hallan reposo y contento, según lo define Santo Tomás de Aquino: *Pulchra dicuntur quae visa placent* (2).

(1) Niegan esta distinción algunos críticos, afirmando que toda arte bella es útil; pero no se fijan en que la utilidad es lo secundario y accesorio en las Bellas Artes, como la belleza es lo de menos en las artes útiles: hay que atender, pues, a lo que predomina y se intenta.

(2) *Summa Theol.*, p. 1.ª, 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 los mejores filósofos cristianos, que el orden y la proporción que existe en los diferentes elementos (que aparecen o que son) integrantes del objeto conocido, y a la vez entre el mismo objeto y la facultad cognoscente (1). Y es, que el entendimiento descansa donde halla orden y proporción, y se inquieta donde observa confusión y desorden. De consiguiente, la belleza objetiva, que por lo dicho es el punto del descanso, se fundará en esta proporción y en este orden debidos, que existen y se manifiestan en el ser que se dice bello. Por esto la definió San Agustín como el esplendor del orden: *spléndor órdinis* (2).

De lo expuesto se infiere que la belleza, aunque en grado inferior se perciba también por los sentidos internos y externos (imaginación, vista y oído), es objeto de la razón más que de ellos en todo caso, pues sólo el entendimiento es capaz de percibir el orden, fundamento de la misma. Pero como también los sentidos perciben esta complacencia ordenada (aunque sin penetrar su fundamento), es por lo mismo la belleza objeto de ellos secundariamente y por participación. De lo contrario, no sería ella racional y sensible a un tiempo.

Con el nombre de *Estética* (del griego *estethikos*, lo perteneciente a los sentidos) se conoce desde mediados del siglo XVIII *el tratado de la belleza* y *la teoría de las Bellas Artes*, ó *la ciencia de lo bello;* pero siendo bastante impropia dicha palabra, la sustituyen hoy varios autores por la de *Calología* ó *Caleología* (de *kallos*, belleza, y *logos* tratado) ó *Caleotécnica* (de *techne*, arte), aunque haya prevalecido el primer término, hasta en el uso vulgar, y así se dice, v. gr., condición estética, gusto estético, etc. (3).

14. División de la belleza.—Distínguese la belleza en clases o especies, determinadas por la elevación de la esfera ontológica donde se hallen los objetos, cuya contemplación agrada a nuestras facultades cognoscitivas; pues como ellos pueden ofrecer distintas maneras de orden y de proporción, ya en sí mismos ya con relación a nosotros, la belleza tendrá que reunir, por este respecto, diversidad de grados. De aquí la distinción de la belleza en *artificial* (o artística), *natural* y *sobrenatural*, según que dicho orden lo ponga el arte humano, o Dios como Autor de la naturaleza, o el mismo Supremo Hacedor como fuente de la gracia y de la gloria. Hay también *belleza física* y *belleza moral*, según que se refiera la cualidad bella a un ser físico, o a un ser espiritual, adornado de

(1) Taparelli, *Ragioni del bello*, § 5, núm. 3 (Roma, 1860); *La Civiltá Cattolica*, s. 4, vol. VI, pág. 44; González (Ceferino), *Estudios sobre la filosofía de Santo Tomás*, t. I, capítulo XXVIII; Jungmann, *La Belleza y las Bellas Artes*, trad. de Orti y Lara, t. I, p. 1.ª, § 1. (Madrid, 1882).

(2) *De Vera Religione*, c. XLI, n. 77, y c. XXXII, n. 59.

(3) Véase Jungmann, obra citada, p. 2.ª, § 29.

virtudes morales; *belleza corporal* y *belleza espiritual*, suponiéndola respectivamente en los cuerpos o en los espíritus; *belleza relativa* y *belleza absoluta*, comparada con otra mayor, o que no pueda compararse por exceder a toda otra. Y sobre todas estas diferencias está la de *belleza real u objetiva* y *belleza ideal o subjetiva*, según que se la considere en los objetos mismos, o en nuestro entendimiento que la percibe y concibe.

Cabe asimismo la distinción de la belleza en los tres géneros que se llaman de *belleza armónica*, *belleza sublime* y *belleza cómica y graciosa*, que luego estudiamos (*20*).

15. La belleza artística.—La *belleza artística* de que se trata en nuestro caso, debe, por lo mismo, definirse, en vista de lo expuesto: *la propiedad o aptitud que tienen las obras de arte para excitar la complacencia de nuestras facultades cognoscitivas.*

Se trata, pues, de una belleza real, física, corpórea y artificial, cuyo fundamento ha de hallarse en la proporción y el orden que las obras artísticas guardan entre sus propios elementos integrantes y con relación a los seres que ellas representan, y también con respecto a nuestras potencias aprehensivas.

Sábese por experiencia que la referida proporción de elementos es tanto más agradable cuanto más sencilla. Así se observa, por ejemplo, en las ventanas de un frontis de edificio, en el número proporcional de las vibraciones que constituyen las notas musicales de un acorde, en el movimiento regular de un mecanismo, etcétera. Por esto decía Leibnitz que la música «es una especie de matemáticas, en las cuales la inteligencia cuenta sin darse cuenta». En una fachada, v. gr., hallaremos mayor belleza cuanto más sencilla sea la proporción que exista entre el número de filas de sus ventanas y el de éstas en cada fila, y asimismo entre las medidas de las distancias que van de una a otra, y aun entre la longitud de las líneas horizontales y de las verticales de cada ventana. La proporción sencilla en tales números existe cuando ellos son entre sí, como 1 es a 1 ó a 2 ó a 3 ó a 5, o como 2 es a 3 ó a 5, o como 3 es a 5, o bien cuando se relacionan múltiplos de estos números. Las tres notas musicales del acorde perfecto mayor, v. gr., tienen el número de sus vibraciones por segundo en la proporción de los números 4, 5 y 6; pero los acordes más perfectos, al decir de los tratadistas, son el unísono y la octava, porque sus vibraciones respectivas se hallan en la proporción más sencilla posible, a saber: de 1 es a 1 y de 1 es a 2 (1).

16. Condiciones de la belleza artística.—Lo dicho en el precedente número, sobre condiciones de la belleza artística, refiérese a la raíz o fundamento de ella en cuanto se distingue de las otras especies enumeradas; pero si se trata de fijar todas las condicio-

(1) Lagout (Eduardo), *L'équation du beau* (París, 1873).

nes que en una obra de arte se exigen para que se diga bella, hemos de extender nuestra consideración a otros puntos de vista.

A tres reduce Santo Tomás los requisitos esenciales de toda belleza, a saber: *integridad, consonancia o proporción* y *claridad o perspicuidad* (1). Para mayor inteligencia de estos requisitos, aplicados a la belleza artística, comparemos las obras de arte con la *elocución* o manifestación del pensamiento por medio de la palabra, ya que toda obra artística, en general, es la manifestación adecuada de la idea por medios exteriores (9); y las mismas condiciones que los retóricos o literatos asignan a la elocución perfecta o adecuada, podrán servirnos como propias condiciones de toda obra bella en el terreno artístico.

Y en la elocución exigen los tratadistas siete cualidades esenciales, a saber: *unidad en la variedad, honestidad, claridad, precisión, oportunidad, naturalidad* y *novedad* u *originalidad* (2). Detengámonos algún tanto en la consideración de estas propiedades, generalizándolas o extendiéndolas a toda obra artística, para que acertemos a juzgar cuándo pueda ésta llamarse perfectamente bella.



FIG. 1.ª—RAFAEL: LA TRANSFIGURACIÓN DEL SEÑOR. *(Palacio del Vaticano.)*

1.ª La *unidad* es ante todo necesaria, ya en la idea, ya en la composición y distribución de partes, como es necesario el orden, del cual ella resulta. Y esta unidad ha de campear en la *variedad*, para que no causen hastío la monotonía y el amaneramiento, que, de lo contrario, habrían de seguirse. Contra la unidad, según ciertos críticos, pecó Rafael en su célebre cuadro de la Transfiguración al representar en la falda del monte el episodio del energúmeno que esperaba la salud, ya que resaltan sus figuras más aún que las de Jesucristo y de los tres Apóstoles, resultando así dos asuntos en un mismo cuadro (fig. 1.ª). Contra la variedad faltan, generalmente, las obras pictóricas de la Edad Media, antes del siglo XIV, por su monotonía repitiendo en una misma composición idénticas formas en los rostros y aun en las actitudes de los personajes (fig. 2.ª). En cambio, se acreditó de gran maestro el insigne Rafael en la composición de los frescos de las *Estancias*, en el Vaticano, por la unidad, en medio de la variedad, que acertó a im-

(1) *Summa theol.*, p. I, q. 39, a. 8, y opúsculo *De Pulchro et Bono*; ítem, véase SAN AGUSTÍN, *De civitate Dei*, lib. XXII, c. XIX.

2) Véase COLL Y VEHÍ, *Elementos de Literatura*, p. 1.ª, lib. II, c. I (Madrid, 1871).

primir en sus figuras; v. gr.: en la «Disputa del Sacramento» (figura 3.ª).

2.ª La *honestidad*, *nobleza* y *dignidad* son condiciones necesarias en toda obra de arte, como exigidas por la moral y la verdadera cultura, las cuales no consienten bajeza alguna ni cosa repugnante a la recta razón, donde ésta no halla descanso ni consonancia. El placer racional de la belleza, aun tratándose de la sensible y artificial, diversifica del grosero de la sensualidad, y aun diametralmente se le opone (1). Y si en la culta sociedad no se admite una elocuencia soez ni se consienten palabras inverecundas, tampoco debe tolerarse la manifestación de lo indecoroso por medio de las artes figurativas y dramáticas. Contra las referidas condiciones peca el moderno naturalismo, de que hablaremos luego (*22*).



FIG. 2.ª—CIMABUE: LA VIRGEN CON EL NIÑO. *(Galería de Florencia.)*

3.ª La *claridad* es indispensable en la obra bella, pues la confusión y oscuridad del pensamiento del artista apenan al espectador y le abruman: 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 rechacen los emblemas o símbolos como contrarios a la idea clara, pues muy bien se componen con ella y le sirven de realce. Clara es la idea de contemplación que se expresa, v. gr., en el cuadro de la «Natividad», por Luini (fig. 4.ª); pero difícil y oscura la de otros,



FIG. 3.ª—RAFAEL: LA DISPUTA DEL SACRAMENTO O GLORIFICACIÓN DE JESUCRISTO. *(Fresco en el Vaticano.)*

(1) SAMSÓ (Juan), *Escultura religiosa*, discurso de recepción, pág. 9 (Madrid, 1899); Padre FÉLIX, *El Progreso por el Cristianismo*, conferencia sexta del año 1856 y la cuarta del 1867, trad. (Madrid, 1866 y 1870).

como la «Muerte de la Virgen», por el Caravaggio (fig. 5.ª).

4.ª La *precisión*, que consiste en no poner más ni menos de lo que debe entrar en la obra, para que exprese con fidelidad la idea concebida por el artista, es otra de las condiciones exigidas para la belleza, pues tanto la difusión y redundancia, como la sequedad y escasez, son vicios que abruman o apenan el ánimo de quien los advierte, y destruyen, por lo mismo, la complacencia de la facultad cognoscitiva. Faltaron por exceso a dicha cualidad muchas construcciones de arte churrigueresco en el siglo XVII, y, por defecto, varias otras de arte herreriano o de la forma severa en el XVI (*203*). Y como aun dentro de la bella *precisión literaria* caben los tres estilos, *limpio, elegante* y *florido*, pues no consiste dicha cualidad en un ajuste matemático, sino en una proporción equitativa, lógico es inferir que también las demás Bellas Artes pueden admitir dichos tres géneros o estilos en el terreno de la precisión y sin menoscabo de ella, los cuales deberían distinguirse con los mismos términos que en Literatura. Los tres períodos del estilo ojival en Arquitectura corresponden más o menos a dichos tres grados (según es de ver en su lugar respectivo), y más todavía los tres órdenes de la arquitectura griega (*180*).



Fig. 4.ª—Luini.—La Natividad.
(Iglesia de Saronno.)



Fig. 5.ª—Caravaggio: Muerte de la Virgen.
(Museo del Louvre.)

5.ª La *oportunidad* o *conveniencia*, que por otro nombre se llama *propiedad*, es la consonancia que guardan los medios externos con el fin que el artista se propone, o bien con la idea que trata de expresar: condición indispensable y fundamental en el Arte (*11*), contra la cual pugnan aquellos irreflexivos artistas que

llegan a prescindir hasta de la verdad y de la verosimilitud en sus obras (1). Frecuentemente se hallan en los cuadros de la Edad Media y en los del Renacimiento chocantes anacronismos en los personajes, en la vestimenta o en los muebles que figuran como accesorios de la escena. Se distrajo, sin duda, el flamenco Van-Dyck al pintar un crucifijo en la entrada de la cueva donde figuraba un Nacimiento, y más todavía el escultor germano que talló la efigie de Santa Ana con la Virgen María en su brazo derecho, la cual siendo niña, lleva, a su vez, al Niño Jesús sobre sus rodillas; obra, por lo demás, muy bella, que se halla en un retablo de la suntuosa Capilla del Condestable en la catedral de Burgos (fig. 6.ª). Toléranse, y aun se aprueban, ciertos anacronismos en el Arte cuando son de poca monta y los justifica alguna idea superior del artista; pero de ningún modo cuando pugnan abiertamente con la verdad o no se advierte en ellos finalidad alguna que los abone. Así, por ejemplo, se alaba, no sin razón, el lienzo de Sasoferrato, que representa a Santo Domingo y a Santa Catalina (distantes dos siglos en la existencia) recibiendo ambos el rosario de María, como si los dos hubieran sido fundadores del mismo (fig. 7.ª); pero no puede tolerarse lo inverosímil de la escultura de Santa Ana ni lo anacrónico del cuadro flamenco antes mencionados.



FIG. 6.ª—ARTE FLAMENCO DEL SIGLO XV AL XVI. SANTA ANA CON LA VIRGEN Y EL NIÑO. *(Catedral de Burgos.)*



FIG. 7.ª—SASSOFERRATO: LA VIRGEN DEL ROSARIO. *(En Santa Sabina, de Roma.)*

6.ª 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, lo estudiado y violento causan desvío y desdén penosos. A la naturalidad se oponen por igual la exageración y la afectación de muchas obras de arte modernas, sobre todo las

(1) Véase la obra de INTERIÁN DE AYALA (P. Juan), *El pintor cristiano y erudito*, nueva edición (Barcelona, 1883).

churriguerescas (*204*) y algunas de estilo modernista. Véase la violenta y extraña actitud en que un afamado pintor supone a San Marcos (fig. 8.ª).

7.ª Por fin, la *originalidad* es una excelente condición de las obras debidas al propio ingenio del artista, por la cual se presentan a los ojos del público de modo que sorprendan con nuevas y gratas impresiones y no puedan tomarse como un plagio. Por esta condición se acreditan los artistas, y por la exageración de ella se descalabran, cuando el afán de singularizarse los conduce a extravagancias e imposibles novedades. Fué original Velázquez en su crucifijo, por mucho que antes de él se hubiesen pintado numerosas imágenes de este género; pero son extravagantes los que, por alardear de originales, desnaturalizan los estilos antiguos, o dan a las figuras actitudes inverosímiles, o mezclan en un mismo ornamento, v. gr., delfines con manzanas y peces con leones. Véase la inexpresiva y desacertada originalidad de un salón modernista (figura 9.ª).



Fig. 8.ª—El Dominiquino.—San Marcos escribiendo su evangelio.
(Iglesia de San Andrés della Valle, Roma.)

17. Criterio y gusto estéticos.—*Criterio estético* es la regla o principio en cuya virtud se juzga rectamente de la belleza que exista en una obra cualquiera. Hay criterio *a priori* y criterio *a posteriori;* el primero resulta del conocimiento exacto de las leyes o condiciones de la belleza que acabamos de exponer; el segundo de la contemplación directa de la obra bella. De ambos se compone el *gusto estético*, el cual es sencillamente la facultad de percibir la belleza de los seres; y se dice *gusto artístico* la misma facultad cuando se trata de la belleza en obras de arte.

El gusto se deprava con frecuencia por las falsas ideas y los torcidos sentimientos reinantes en la época o período histórico en

que se vive. A semejante depravación contribuyen por mucho los artistas con el olvido de la misión moralizadora que han de ejercer en la sociedad y por el afán de quemar incienso ante el ídolo del mundo perverso que los rodea, y, a la vez, son ellos el reflejo de las costumbres de la sociedad en que viven, pues nunca se los puede tomar como hombres aislados (1).

Y aunque en el verdadero gusto artístico se encuentra siempre cierto fondo natural y constante, no cabe duda que en él tienen grande parte los usos y costumbres, aun legítimas, de los tiempos que corren, junto con las afecciones particulares de cada uno. Por esto dice el adagio latino que *de gústibus non est disputándum;* pero no debe tomarse en absoluto semejante aforismo si no queremos parar en las extravagancias reprobadas arriba, vicio condenado por el insigne Horacio cuando explica un apotegma semejante: *Pictóribus atque poetis.....* (Epist. *ad Pisones*, vers. 9).

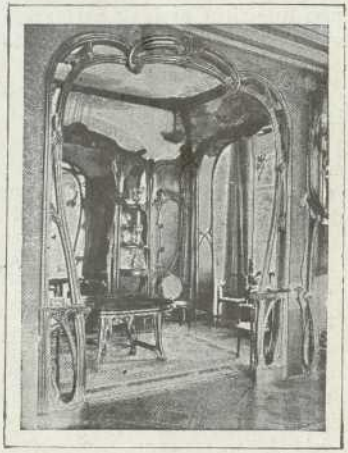


FIG. 9.ª—ARTE PARISIÉN MODERNISTA. INTERIOR DE UN SALÓN DE MODA.

18. EL BELLO IDEAL.—Se denomina *ideal* el tipo o el concepto superior que se forma de una cosa o empresa, haciendo abstracción de sus imperfecciones y dificultades; y *bello ideal* será este mismo concepto en materia propia de Bellas Artes.

Cuando se dice, por ejemplo, que una famosa estatua es el ideal de la belleza, se habla impropiamente, y sólo se quiere expresar que la obra se aproxima tanto a su tipo que puede considerarse como tal, por más que el concepto sea muy superior a la realidad artística (2).

Cada artista concibe a su modo el bello ideal y lo expresa de igual suerte; y en hacerlo así, pero de una manera digna y sobre

(1) TAINE (Hipólito), *Filosofía del Arte* y *La pintura en Italia*, p. 1.ª c. I, traducida del francés. Madrid, s. a. Y nótese la responsabilidad que en esto pesa sobre los artistas, mayor, tal vez, que sobre los filósofos, pues, como dice el P. Félix (loc. cit.), «la Ciencia no extiende su dominio sino a una clase de la Humanidad, mientras que el Arte se apodera de las masas, y si bien sólo puede juzgarlo una minoría reducida, su poder se ejerce sobre la Humanidad entera».

(2) Hace al caso el bellísimo pensamiento de un célebre poeta alemán del siglo XVIII: «Yo te veo expresada, oh María, en mil imágenes, y, sin embargo, ninguna de ellas te puede representar cual mi alma te concibió. Sólo sé, que desde el momento en que llegué a 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*, o Federico de Hardenberg). He aquí el ideal excediendo siempre a la representación artística.

la común práctica de los otros, consiste la inspiración o *genio artístico*, el cual podría definirse: una potencia extraordinaria, creadora de obras originales de arte.

Idealizar es para el artista aproximar su obra exterior al tipo que concibe, de modo que alcance a expresar este tipo, mediante la tal obra, con la mayor perfección posible. En otro significado, es elevar los objetos exteriores por la abstracción intelectual de sus imperfecciones o por adición de las perfecciones que tienen los demás de su especie, hasta llegar a un concepto que sea como el tipo superior de los mismos.

19. El ideal y la fe cristiana.—Se comprende fácilmente que una doctrina divinamente relevada, que elevó a inconmensurable altura el caudal de los humanos conocimientos e infundió en el corazón del hombre los afectos más delicados y profundos que en él puedan fomentarse, ha debido elevar en igual proporción el ideal artístico, y de esta suerte contribuir sobre manera al desarrollo del arte en todas sus manifestaciones. Y viceversa: la negación del dogma católico, y aun cualquier atentado contra él, lo mismo que la ignorancia de las verdades religiosas y la falta de piedad cristiana, ha debido ser y ha sido siempre fatalísimo para el arte, porque le han restado inspiración y sentimiento (1).

Como el divino Verbo sublimó a la naturaleza humana en Cristo, así la revelación del Verbo divinizó el arte en la Iglesia, que es la depositaria de las divinas revelaciones. ¿Quién, sino el ideal cristiano, animó el pincel de un Fray Angélico, del divino Morales, de un Juan de Juanes, de un Murillo y de cien otros que vivían del espíritu de la Iglesia? ¿Qué idea, sino la que brota de la fe cristiana, trazó los planos de las catedrales de Friburgo, Reims, Colonia, León, Toledo, Burgos, Sevilla y otras mil, convirtiéndolas en casas de Dios y en museos de Arte? (2). Una sola expresión de la Escuela de Siena será suficiente para explicar las maravillas del arte cristiano: «Nuestra vocación y destino es, por la gracia de Dios, publicar las grandezas de la fe a las almas que no saben leer de otro modo». Así los «Estatutos para el Arte de Pintura en Siena», formulados en 1355 (3).

«Meditar en el Salvador», llamaba Fray Angélico a sus ejercicios de pintura, no tomando la paleta sino después de la oración o de haber comulgado, como también solían hacerlo nuestros buenos pintores Juan de Juanes y Luis de Vargas. Artistas como éstos comprenden bien el ideal del arte, al paso que reniegan de aquel principio que hoy tanto preconizan los que no pueden remontar su vuelo a tan elevada altura: *el arte por el arte;* como si las Bellas Artes gozaran de omnímoda independencia o no tuvieran finalidad

(1) Véase Gomá (Isidro), *El valor educativo de la Liturgia católica*, p. 2.ª, sec. 3, c. IV y VI, § 1 (Barcelona, 1918.

(2) Véase López y Peláez (Ilmo. D. Antolín), *Museos diocesanos* (Madrid, 1914).

(3) Chavin de Malán, *Histoire de Ste. Catherine de Sienne* (Paris, 1846).

moral ni religiosa de ningún género ni conocieran elevados ideales, cuando cabalmente la tal finalidad y dirección es lo que más las realza y dignifica (*22*). «El arte por el arte (ha escrito el P. Félix, en sus Conferencias de París), es decir, el arte por sí mismo, es filosófica y estéticamente el absurdo en su más alto grado. El arte, como todo lo demás, existe por un fin superior a él mismo». Nunca, por consiguiente, los artistas de verdadero nombre podrán invocar el malhadado principio, ni menos pretender substituir con él al antiguo e indiscutible de *el arte por la idea* (1). «La misión del arte, dice el Sr. Calpena, no se circunscribe a producir un deleite pasajero; más profunda deberá ser la huella que en nuestro espíritu produzca el roce divino de sus alas. Al deleite debe mezclarse la instrucción, la moralización, según el prudente consejo de Horacio. Arte inmoral no es arte en su riguroso sentido» (2).

No se infiera de nuestra doctrina que toda obra de arte haya de tener precisamente un fin moralizador, dogmático o instructivo, para que pueda llamarse bella, pues muy bien puede tenerlo simplemente recreativo; pero sí debe deducirse que jamás la obra se dirá bella con razón y verdad, si contradice a tan elevados fines, y que será tanto más noble y poderosa para excitar nuestra racional complacencia, cuanto más los secunde y promueva dentro de su esfera propia o en los elementos que la constituyen (*11*).

20. Lo sublime y lo cómico.—Son los dos extremos de la belleza común o *armónica;* pero uno y otro caben dentro de la esfera de la belleza en general, como se ha definido (3). Lo sublime es lo bello en su más alto grado; es la grandeza de realidad y perfección, que nos admira a la vez que nos deleita. Lo *cómico* y lo gracioso es lo bello en su ínfimo grado, que por alguna falta de grandeza y de proporción mueve a risa (4). Así, v. gr., la rosa es bella, el arco iris y la tempestad son sublimes, una estatua ordinaria puede ser bella, un coloso será sublime. Pero hablando con toda propiedad, el verdadero sublime se halla únicamente en Dios y en todo lo que se refiere a Jesucristo, a la Santísima Virgen, y en ge-

(1) Véase Cabello y Lapiedra, *El Arte, los artistas y la Exposición de Bellas Artes* (Madrid, 1897); Torras y Bages (Ilmo. Sr. Obispo) *Obres completes*, t. VI, *De la fruició artística*, § 10, y las demás conferencias sobre el arte (Barcelona, 1914; Milizia, obra citada, pág. 44, etc.

(2) Calpena (Luis), *La luz de la Fe en el siglo XX*, t. II, pág. 388 (Madrid, 1917).

(3) Muller (M. O.), *Noveau manuel complet d'Archeologie*, trad. del alemán por Nicard (París, 1841, t. I, *Introduction*, § 14.

(4) Algunos tratadistas que hablan de lo cómico (pues muchas obras de Estética no hacen siquiera mención de este género) no lo admiten como incluido de suyo en lo bello, ya que toman lo *cómico* por lo *ridículo* y se fijan en el desorden o desproporción que lo constituye (V. *Principios generales de Literatura* por Revilla (Manuel de la), p. 1.ª, sec. 1.ª; pero debe notarse que la referida desproporción, constitutiva de lo ridículo, está en lo cómico subordinada de suyo *(per se,* que dirían los escolásticos) a otro fin u objeto de superior esfera, verbigracia, a la representación natural o artística de una escena o a la manifestación del ingenio, y por esta nativa dependencia y ordenación entra lo cómico en el campo de lo bello: no así lo ridículo, por la razón contraria. Tampoco ha de confundirse lo dramático en general (*27*) con lo cómico y menos con lo ridículo: son conceptos muy distintos, como parece por su definición respectiva.

neral, a las cosas divinas. Cómico será, por ejemplo, un enano, un mascarón, una caricatura.

En cualquiera de las Bellas Artes pueden hallarse producciones correspondientes a estos tres géneros de belleza: lo sublime, lo armónico y lo cómico. Así, en Arquitectura, la catedral gótica representa lo sublime; el palacio greco-romano, lo bello armónico; la portada churrigueresca, lo cómico.

21. Idealismo y realismo en el Arte.—Con las anteriores nociones se enlazan íntimamente dos géneros supremos de arte en general, cuyo alcance necesitamos definir dada la importancia suma que su conocimiento ofrece para la crítica del Arte: el *idealismo* y el *realismo*.

Como no siempre guardan perfecto equilibrio los elementos constitutivos de una obra artística (*11*), las diferencias de proporción que existan entre las ideas y los medios externos darán por resultado géneros distintos en el arte. Llámase *idealismo* y *simbolismo* al predominio de la idea o fondo sobre el medio externo o forma, y *realismo* o *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 o a cierto convencionalismo; en el segundo caso trátase de objetos que se hallan muy a nuestro alcance, y entonces se esmera el artista en reproducir con exactitud la forma real o natural de los mismos, como si hubiera de obtener una fotografía, aunque tienda siempre a eliminar algunos detalles o defectos inconvenientes.

Dejando aparte la representación de los misterios de la Religión y de las cosas impersonales y abstractas, como las virtudes y los vicios, la cual representación no puede hacerse sin algún símbolo; en lo demás, el Arte ha de ser realista e idealista a la vez, con la mayor armonía posible entre los dos elementos. Como el Arte expresa la realidad, y ésta se aprende en el estudio de la Naturaleza, por esto el Arte ha de ser realista y naturalista; pero como esta realidad no se ha de reproducir grosera ni baja, sino despojada de las imperfecciones con que se presenta en los individuos, de donde la tomamos, y realzada por la idea típica o el ideal que concebimos, por eso el arte ha de ser también idealista. Del famoso pintor italiano del Renacimiento, Leonardo de Vinci, se dice que anduvo largo tiempo visitando diferentes calabozos para obtener las facciones de los criminales y dar la expresión conveniente a 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 ciertamente que no daría al rostro de Judas las repugnantes facciones y los mismos perfiles que había observado en alguno de los referidos criminales, sino que estampó el concepto o el ideal que

hubo formado después de su estudio, prescindiendo de varios detalles de la realidad que eran inconvenientes a su objeto: he aquí el idealismo bien aplicado.

«El Arte—dice el P. Félix (1)—expresa la realidad, pero transformada por el ideal; el Arte expresa lo ideal, pero realizado en un tipo de la Naturaleza. Ser realista o naturalista en el Arte, sin más, equivale a ser fotógrafo; pretender seguir el idealismo sin atender a la naturaleza, vale tanto como ser visionario o 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, por más que lo hayan impugnado autores modernos: «*Ars imitatur Naturam*», *el Arte imita a la Naturaleza,* pues verdaderamente «la Naturaleza es el gran modelo del Arte» (2). Pero a la vez se comprende cuán falsas pueden llegar a ser las aplicaciones a que se presta el aforismo en cuestión, si se entiende por imitación de la Naturaleza la copia exacta de los individuos de la misma, en cualquier forma y sin ideal ninguno que los realce.

22. Perversión del realismo.—Consecuencia de las interpretaciones falsas del citado principio es la perversión del realismo, hasta el punto de llamarse realista o naturalista la obra de arte que ofende al pudor y a la honestidad de las costumbres. La honestidad y la decencia exigen que se represente la figura humana tal como nos la ofrece la culta sociedad, pudorosamente cubierta con el ropaje adecuado a la posición de cada individuo, no de otra suerte que en el lenguaje culto se exigen la decencia y el decoro (*16*). No es, por otra parte, la belleza corpórea el objeto exclusivo de las Bellas Artes, como si en ella terminaran la misión y el ideal del artista (*18, 19*). Ni tampoco resulta, en multitud de casos, verdadera representación de la Naturaleza el desvergonzado naturalismo. Sin citar otros ejemplos menos decorosos, ¿quién no ha visto cuadros de artistas modernos que representan la Natividad de Jesucristo (fig. 4.ª) o la adoración de los pastores al Niño Dios, desnudito casi por completo, andando los pastores también medio desnudos? Pues tales representaciones son contrarias a la realidad, por contradecir al texto del Evangelio, que supone al Niño envuelto en pañales (Luc., II, 7 y 12), y por inverosímiles, aun tratándose de los pastores, en medio del crudo invierno.

Para canonizar semejante perversión de ideas y sentimientos se invoca el reprobable aforismo de *el arte por el arte*, que censuramos arriba (*19*); principio monstruoso, inventado por Víctor Cousín (3), y que en forma poética formuló Víctor Hugo al escribir

(1) P. Félix, *Conferencias* sobre *El progreso artístico por el Cristianismo*, año 1867, conferencia quinta; item Martín Elías, *Discurso de recepción* en la R. Academia de Bellas Artes, pág. 7 (Madrid, 1872).

(2) Milizia, obra citada, pág. 22.

(3) Véase Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 2.ª edición, t. VIII, c. III, pág. 159 (Madrid, 1908).

aquella seductora frase: «En el jardín del arte no hay fruto prohibido». Lo cual podría traducirse en buena prosa de este modo: «es lícito quebrantar todas las leyes divinas y humanas, siempre que al hacerlo pueda guardarse la forma artística». ¿Quién es capaz de arrostrar las terribles consecuencias de semejante absurdo?

Atribuyamos al rebajamiento moral de la época moderna la depravación del gusto estético y la perversión del realismo, verismo y naturalismo, voces que hoy se emplean en significación de lo inmoral e indecoroso, y recordemos a los artistas la hermosa expresión del filósofo español latino: *Májor sum et ad majora génitus* (para mejores cosas he nacido) (1).

23. Materialismo y espiritualismo en el Arte.—Siendo el bello ideal, de que antes hicimos mérito, la verdadera causa ejemplar de

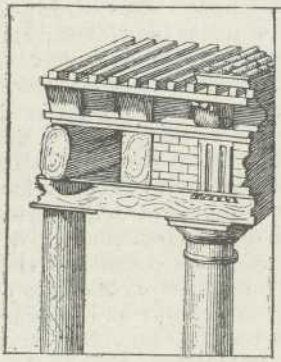


Fig. 10.—Origen de la arquitectura arquitrabada.

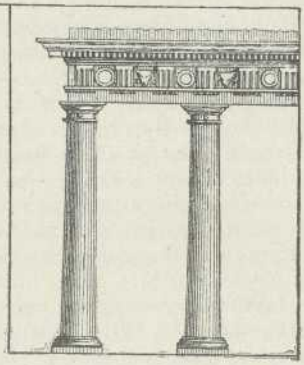


Fig. 11.—Arquitectura arquitrabada (2).

la obra artística, se comprende fácilmente que si él se toma de las cosas materiales y de pura utilidad, tendremos el materialismo en el Arte; mas cuando se remonta la idea sobre el mundo sensible, dará por resultado el espiritualismo. El primero se constituye por el gran predominio que en la idea artística se concede a las leyes

(1) Séneca, *Epist.* 65. Véanse las *Conferencias* del P. Félix y del Ilmo. Torras y Bages, antes citadas, y la obra del P. Jungmann, p. 1.ª, § 23; item P. Ruiz Amado, *La esfera del Arte*, en la revista *Razón y Fe*, tomos IV y V (Madrid, 1902-1903); P. Weiss, *Apología del Cristianismo*, traducido del alemán por Font y Sagué, t. VI, apéndice de la 3.ª parte (Barcelona, 1906), etc.

(2) En estos grabados 10 y 11 se patentiza cómo el sostén o 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.; se acanalan los triglifos, como indicando que por ellos ha de escurrirse el agua sin estropear la obra, lo cual representan igualmente las piececitas cónicas o piramidales que se observan debajo de ellos, y que se llaman, por lo mismo, *gotas de agua*. Para éstas y otras palabras técnicas que se mencionen antes de explicarlas, véase el *Índice alfabético* de asuntos.

de la naturaleza física y a las conveniencias materiales como fuentes de belleza; el segundo resulta del predominio de la verdad moral o dogmática en la idea del artista (*19*). Ejemplo de lo primero nos lo presenta la arquitectura griega, en la cual todos sus miembros, y aun el ornato principal del edificio, toman su origen de la idea mecánica (figuras 10 y 11); tipo de lo segundo se ofrece en la sublime arquitectura ojival, cuya sola vista de conjunto (figura 12) revela desde luego el origen espiritual de las formas que ostentan sus miembros esenciales y aun sus adornos, venciendo y como subyugando la idea a la masa, según se detallará en su correspondiente capítulo (*187*).



Fig 12.—La Catedral de Colonia. — Predominio de la línea vertical.

24. Estilo, escuela y manera en las artes.—Las diferencias en el ideal, según se ha visto en los números precedentes, dan por consecuencia la variedad de géneros artísticos desarrollados en cada una de las artes. Subordinados a los géneros supremos se hallan los estilos y las escuelas, que toman diferentes matices, según los pormenores o las determinaciones que a dichos géneros se añadan.

Llámase *estilo* a la disposición peculiar y uniforme que admiten las obras de arte, según los países o las épocas en que se desarrollan y el gusto dominante en cada una. *Orden arquitectónico* es el estilo particular dentro del arte clásico (griego y romano) en Arquitectura (*105*). *Escuela* es el estilo más particular que siguen varios autores de una región o que profesan una misma doctrina estética y tienen iguales procedimientos. La escuela es, respecto del estilo artístico, lo que el dialecto es relativamente a la lengua o idioma. *Manera* es el procedimiento de ejecución que tiene un artista en diferentes épocas de su vida. Así se dice, por ejemplo, *estilo románico, orden jónico, escuela sevillana*, Murillo tuvo *tres maneras*, etc. En sentido vicioso, *manera* significa rutina, y así se entiende al decir, v. gr., *pinturas amaneradas, el amanerado bizantinismo, un escultor amanerado.*

25. Clasificación teórica de los estilos.—Aunque las diferencias de estilos sean debidas al espíritu y a la idea general que preside en el arte, sin embargo se clasifican ordinariamente aquéllos por las épocas y naciones donde se formaron; y por lo mismo, pertenece su estudio a la parte histórica de las artes, más bien que

a esta sección teórica. Pero fundando la clasificación en las nociones apuntadas en este capítulo, pueden reunirse teóricamente los estilos en tres grupos, que son otros tantos géneros en materia de Bellas Artes, a saber: el *arte simbólico*, el *arte clásico* y el *arte cristiano;* división que se atribuye al filósofo alemán Hégel y que no hay inconveniente en admitirla con ciertas salvedades. Si predomina el fondo, aunque vago e incoherente y sin perfección en las formas, tendremos el arte simbólico; si predomina la perfección en las formas con un fondo pobre, o sea, con ideal poco elevado aunque bastante concreto, el arte clásico; si ambos se hallan en armonía, el fondo y la forma, arte cristiano en su mayor desarrollo; y, podríamos añadir, si hay exceso de fondo, concreto y sublime, pero con formas imperfectas, arte cristiano en su formación y desarrollo primitivo. Al primer grupo corresponden los estilos caldeo, egipcio, e indio; al segundo, los estilos griego, etrusco y romano; al tercero, el románico y el ojival, y al cuarto, los cristiano-latinos o románicos de la primera época. Los estilos del *renacimiento* deben llamarse *pseudo-cristianos* y pertenecen más bien al segundo grupo.

Hay que reconocer, no obstante, verdadera imposibilidad de una clasificación teórica perfecta de los estilos desarrollados en la Historia, pues ninguno de los grupos que se formen tendrá carácter exclusivo y perfectamente deslindado. Su evolución histórica suele pasar por tres distintas fases, que sirven para subdividirlos en períodos y matices distintos, a saber: 1.°, *período de imitación y adaptación*, en el cual se copian o imitan modelos de otra región adelantada e influyente; 2.°, *período de invención o de creación propia*, en el cual se emancipa el arte de influencias extrañas; 3.°, *período de exageración y decadencia*, en que se da excesiva importancia a las formas ornamentales, descuidando lo fundamental y abundando en lo superfluo, debido todo a noveles y audaces maestros, faltos de verdadera inspiración artística. A veces sigue a éste un 4.° período, que lo es de *restauración*, en que por cierta reacción de buenos artistas, se recobra gran parte del gusto perdido (1).

(1) Véanse para todo este capítulo, además de las obras en él citadas, el *Dictionnaire d'Esthétique chrétienne ou Théorie du Beau*, por JOUVE, edit. Migne (Paris, 1856), y las notables disertaciones que le acompañan; item ARTEAGA, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (Madrid, 1789); MILÁ y FONTANALS, *Principios de Teoría estética y literaria* (Barcelona, 1869; MANJARRÉS (José de), *Las Bellas Artes*, artículos 1-4 (Barcelona, 1875); H. GINER DE LOS RÍOS, *Manual de Estética y Teoría del Arte* (Madrid, 1894; BLANC (Charles), *Grammaire du Dessin, Principes*, 5.ª edit. (Paris, 1883; URRÁBURU, *Institutiones Philosophicae*, volúmen II, disp. 2, c. IV a. 7 (Valladolid, 1891); LLERA (P. Indalecio), *Teoría de la Literatura y de las Artes*, capítulos I-XVII (Bilbao, 1914).

CAPÍTULO II

CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES

26. Razón de este capítulo.—Dejamos apuntada arriba (*12*) la división capital de las artes en tres grupos: *bellas, útiles* y *mixtas;* pero nuestra idea quedaría manca, si no la completáramos extendiendo la clasificación hasta los últimos límites a donde la llevan los tratadistas de Teoría del Arte (1), para conocer y fijar con más precisión el objeto de nuestro compendioso Tratado. Y a ello dedicamos el presente capítulo, que será como resumen de lo que nos ha parecido más razonable entre las diversas clasificaciones que dan los autores mencionados.

Partiendo, pues, de los tres grupos referidos, continuamos la división como es de ver en los números siguientes:

27 División de las Bellas Artes.—Prescindiendo de otras clasificaciones filosóficas de las Bellas Artes, pueden éstas considerarse agrupadas en tres secciones, dichas de la *forma literaria, forma tónica* y *forma plástica,* según el medio de que se sirve el hombre para expresar su idea, a saber: la palabra, el sonido modulado y la materia laborable.

En el primero de dichos casos tenemos la *Retórica,* si el objeto es hablar con elegancia; la *Oratoria,* si el fin es persuadir y mover el afecto de la multitud, y la *Poesía,* si se trata de expresar lo bello de los conceptos humanos por medio de la palabra, con el fin de complacer al lector o al oyente.

En el grupo de la forma tónica se hallan la *Música* y el *Canto,* cuyo objeto es manifestar los sentimientos del corazón por medio de sonidos rítmicos o acompasados, que se ejecutan, respectivamente, con instrumentos y por la voz humana modulada.

En el tercer grupo, o de la forma plástica, hallamos que puede ser ésta simplemente tal, y entonces se admiten la *Arquitectura* y

(1) Peña y Fernández, *Arqueología prehistórica, Preliminares* (Sevilla, 1890), y las obras citadas de Jungmann, Giner y Milá en el capítulo precedente, con los Diccionarios enciclopédicos antes mencionados.

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

A las tres secciones dichas, reconocidas comúnmente por los autores de Estética, debe preceder otra, que podría llamarse el *Arte escénico*, o bien el *Arte de la forma humana en acción*, y comprende la *Mímica* y el *Arte dramático* o teatral, los cuales no se reducen a otro de los dichos y constituyen el grado más perfecto de las Bellas Artes, ya que el medio de que se sirven es más noble, a saber: la acción humana por sí misma. Al arte dramático y a las Artes de la forma literaria y forma tónica se las llama también *Artes del movimiento*, y a las de la forma plástica, *Artes del reposo* o *estáticas*.

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

28 Orden de dignidad entre las Bellas Artes.—Si se atiende a la nobleza e 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 totalmente inverso al que hemos anunciado ahora, y por lo mismo precede a todas la Poesía, a la cual siguen la Música, Pintura, Escultura y Arquitectura; pero teniendo en cuenta que la Música expresa sus conceptos con más vaguedad, y por tanto, con menos perfección que la Pintura y la Escultura, debe aquélla seguir después de éstas, quedando siempre última la Arquitectura y precediendo a todas la Poesía o Literatura. A esta última y a sus semejantes se las denomina en conjunto con el nombre de *Bellas Letras*, dejando para las demás el de *Bellas Artes* propiamente dichas. A la Arquitectura, Pintura y Escultura se las conoce también con el nombre de *Artes del Dibujo*, por lo mismo que éste se requiere para el trazado de los planos y bocetos de sus obras; y por ser éstas de suyo fijas o permanentes, se las dice *estáticas* o *del reposo*, como indicamos arriba. La Escultura y la Pintura llámanse también *Artes figurativas*, por razón de su objeto, que es reproducir la figura de los seres vivos, y de aquí su excelencia sobre la Arquitectura.

29. División de las Artes útiles.—Aunque no formen el objeto de nuestro estudio las artes de este grupo, no será ocioso dar la idea de su clasificación natural, para complemento del tratado general del Arte.

Como la obra de las artes útiles se reduce a perfeccionar algo que pueda servir al hombre de medio para el logro de un fin, es lógico distinguirlas por la naturaleza de las cosas mismas perfeccionadas. Y como son susceptibles de perfeccionamiento los seres del

reino mineral, vegetal y animal, y aun el hombre mismo, siquiera sea en sus cualidades puramente accidentales y en sus operaciones, de aquí el fundamento o base de una clasificación completa de las artes útiles; de la cual vamos a dar sólo sus líneas generales.

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

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

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

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

30. División de las artes suntuarias.—Puédese fundar esta división en la analogía que ofrecen con las Bellas Artes, agrupándolas con éstas como accesorios respectivos; pero esta clasificación no resulta bastante deslindada en multitud de casos. Más natural encontramos la basada en el fin u objeto inmediato de cada arte, reduciéndolas a tres grupos: *construcción, exornación* y *reproducción* (1).

Al primer grupo se adjudican todas las artes que, por algunos tratadistas, se denominan en conjunto *Arquitectura menor*, y compréndense las siguientes: *las artes alfareras*, o sea la cerámica y la vidriería; las artes propiamente *constructivas*, albañilería y cantería; la *toreútica* o *artes del metal* o *metalistería*, como la orfebrería, broncería, herrería, hojalatería, armería; la *dedálica* o *artes carpinteras*, como ebanistería, sillería, carpintería; *las artes del mo-*

(1) Peña y Fernández, loc. cit.

biliario, que resultan de la dedálica y toreútica; las *artes del vestuario*, como sastrería, zapatería, sombrerería y otras.

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

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

Relacionando 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 eboraria, la glíptica (1), el tallado, el vaciado y las artes alfareras en gran parte, y de la Pintura, la cromática, la fotografía y los estampados.

31. Artes de nuestro curso.—Como resultaría imposible estudiar o exponer en un breve manual, como el presente, siquiera lo más principal de teoría e historia relativo a todas las artes mencionadas, y, por otra parte, no entra en el campo de la Arqueología sino lo que pueda llamarse monumento estable, ceñimos nuestra investigación a las Bellas Artes del dibujo o artes estáticas, y a sus similares entre las suntuarias, pasando desde luego al estudio de su teoría en particular y, sobre todo, de la Arquitectura, que es su reina.

(1) Si la *glíptica* y la *eboraria* se refieren a la talla de metales, piedras finas y marfiles con figuras en hueco o en relieve, son verdadera y propia *Escultura*, como lo es todo relieve de figuras esculpidas que representan seres vivientes.

CAPÍTULO III

TEORÍA DE LA ARQUITECTURA

32. Definición de la Arquitectura.—La Arquitectura, considerada en general, es el arte de construir con utilidad y belleza; pero tomándola en sentido restringido y propio se define: *el arte de imprimir utilidad y belleza en las construcciones que sirven para morada del hombre.* Se la distingue desde la antigüedad con el nombre de «reina de las artes», *regina artium;* pues, no obstante de ser la menos perfecta entre las Bellas Artes (*28*), reúne mayor importancia y se presta mejor que las otras a causar en el ánimo del hombre la impresión de lo sublime. En todas las civilizaciones la Arquitectura ha grabado sobre sus muros las ideas dominantes en el pueblo, sus creencias religiosas o supersticiosas, sus costumbres, sus hazañas (1).

En la Naturaleza no existen modelos perfectos de Arquitectura, como se encuentran para las otras Bellas Artes del dibujo, y de aquí el tener una interpretación más convencional y variada (2); pues, como varían las ideas, las necesidades y las conveniencias humanas según los tiempos y lugares en la sobrehaz de la tierra, y a todas ellas ha de acomodarse la Arquitectura, resulta, por lo mismo, que ha de ser más movida o menos uniforme que las otras, careciendo de un patrón o modelo fijo, como ellas lo tienen. Y aunque tomada por el lado de la utilidad que ofrece, sujétase a ciertas leyes fijas y constantes, que señalan los tratadistas de construcción de edificios; considerada como arte bella sigue con facilidad las ideas, los gustos y aun los caprichos de la época. De aquí la verdad que encierra aquella sentenciosa frase de un crítico moderno (3): «Cuantas veces se advierta en la Historia que la Arquitectura cambia de formas, otras tantas se observará que la civilización ha cambiado». Y también: «Si se nota que en una época

(1) Valmy (Le Duc de'), *Le passé et l'avenir de l'Architecture*, p. 1.ª, c. II (París, 1864).
(2) Ibíd., p. 2.ª, c. II.
(3) Fortoul (Hipólito), *De l'Art en Allemagne* (París, 1844').

cualquiera no tienen originalidad las construcciones, puede asegurarse sin temor que tampoco la tienen sus ideas».

Se cuenta la Arquitectura entre las Bellas Artes, a pesar de que por su doble fin u objeto (constructivo y bello) parecía corresponderle el grupo de las mixtas, porque en ella se considera lo principal, que son los templos y palacios, y en éstos campean siempre la belleza y el decoro más que la utilidad servil y rastrera (*12*).

33. Su división.—Por razón del fin o destino que tienen las construcciones, divídese la Arquitectura en cuatro clases: *civil* (incluyendo la *religiosa), militar, hidráulica* y *naval.* Las tres últimas corresponden al grupo especial de *Ingeniería.* La arquitectura civil se subdivide en *religiosa, monumental, doméstica* y *rural,* y comprende los edificios denominados iglesias, conventos, palacios, universidades, hospitales, lonjas, bolsas, teatros, casas. La Arquitectura militar construye fortificaciones; la hidráulica, puentes y calzadas; la naval, embarcaciones.

34. Condiciones de utilidad en las obras de Arquitectura.—Propónese la Arquitectura, como arte útil, resolver un problema cuyo planteamiento puede formularse en estos sencillos términos: Dado el fin o destino de un edificio en proyecto, construirlo con la mayor solidez y comodidad posibles y con el menor gasto posible.

La solución que haya de darse al problema dependerá, como fácilmente puede comprenderse, de las condiciones de *salubridad, solidez, economía* y *propiedad* o *conveniencia* que tengan los materiales y las formas disponibles para el caso.

La *salubridad* se obtiene procurando: 1.°, buena *situación,* de modo que no se emplace el edificio en suelo húmedo ni de difícil acceso; 2.°, suficiente *ventilación,* abriendo ventanas y ventiladores en la posición más favorable para cumplir los preceptos de la Higiene; 3.°, oportuna *preservación* de vientos fuertes, de lluvias y nieves, de emanaciones pútridas y de avenidas peligrosas.

La *solidez* exige: 1.°, buenos *fundamentos* del edificio, hasta hallar terreno firme donde se apoyen; 2.°, compactos *materiales* de construcción, de suerte que no se desmoronen o disgreguen y que, a la vez, se hallen trabados con buen *aparejo* (*45*); 3.°, estables y seguros *puntos de apoyo,* sobre los cuales gravite la cubierta; 4.°, proporcionada *distribución de la carga,* para que no cedan los puntos flacos o menos robustos; 5.°, fuertes contrarrestos o *resistencias a los empujes,* que se ejercen constantemente por los arcos y bóvedas (*51*), para conservar el equilibrio de toda la fábrica.

La *economía* del material y la *propiedad* de las formas se obtienen: 1.°, con la *justa proporción,* de modo que la magnitud del edificio y su ornato correspondan al fin a que se le destina; 2.°, con la *sabia distribución* de las piezas y dependencias, de suerte

que se dé el espacio y el sitio convenientes a cada oficina y a cada habitación, sin pecar por exceso ni por defecto y sin emplear mayor material que el necesario en cada punto; 3.°, con la suficiente y bien *orientada iluminación*, tal que cause recogimiento en los templos, viniendo la luz de arriba, o que ayude a los trabajos de escritorio en las oficinas, entrando por detrás y un poco encima, o facilite las labores de la casa, comunicándose por el lado (1).

35. Condiciones de la belleza arquitectónica.—Fúndase la estética de la Arquitectura o belleza arquitectónica en la conveniencia del edificio con el fin a que se destina, pues sólo guardando esta conveniencia logrará tener el edificio verdadera expresión artística y reunir las cualidades y requisitos de la belleza propia del arte (*16*); los cuales requisitos, aplicados a la Arquitectura, se traducen por los siguientes: 1.°, *euritmia* y *simetría*, que es la uniforme distribución de partes semejantes, colocadas en igual número a un lado y otro con respecto a una línea; 2.°, *sencillez en las proporciones*, de modo que las medidas de las líneas que se relacionan (por ejemplo, la altura con la base del edificio y aun de una simple ventana) estén proporcionadas entre sí como los números sencillos (*15*); 3.°, *unidad de plan y de estilo*, junto con *variedad* de miembros arquitectónicos y de líneas; 4.°, *exornación* u ornato con sobriedad y decoro, evitando la sequedad o escasez de adornos y la exuberancia; 5.°, *naturalidad*, que excluya la violencia y que proscriba toda pieza fuera de su lugar y aquellas que por su actitud o posición causen pesadumbre (por ejemplo, columnas en forma de pirámides truncadas invertidas, o atlantes agobiados por el peso); 6.°, *verdad* o *verosimilitud*, de suerte que en miembros y adornos del edificio no se represente lo imposible, y que lo exterior de toda la fábrica revele la interior estructura, sin farsas o disfraces arquitectónicos (2); 7.°, *sabia combinación* de vanos o luces y de macizos, de modo que produzca toda la obra la impresión de seriedad o de ligereza que convenga al fin a que se destina (3).

36. Estética de las líneas.—Para fijar con más precisión el valor estético de la Arquitectura y aquilatar las condiciones precedentes, apuntemos algo sobre lo que se ha llamado *lenguaje de las líneas arquitectónicas*, al cual debe la reina de las artes la importancia que mencionamos arriba (*31*). Como dicta la experiencia y se infiere de la noción de lo sublime (*20*), recibimos la impresión de éste al contemplar objetos materiales cuando se presentan grandiosos e imponentes, ya lo sean en sus tres dimensiones, ya en una de ellas con respecto a las otras. La magnitud ex-

(1) Véase Giró y Aranols, *Curso metódico de Dibujo lineal*, p. 2.ª, sec. 2.ª (Barcelona, 1888); Cloquet, *Traité d'Architecture*, t. III (París, 1898).

(2) Guadet, *Elements et théorie de l'Architecture*, t. I, lib. II, pág. 112 (París, sin fecha).

(3) El claroscuro es en Pintura lo que el vano y el macizo en Arquitectura: la severidad de un edificio depende, pues, de la preponderancia del segundo elemento sobre el primero (Blanc, obra citada, *Architecture*, § IX).

traordinaria de un objeto o la continuación de las líneas cuando apenas se advierte su término en el espacio, como ocurre en alta mar, o en medio de extensa llanura, nos causa admiración 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 con muchas iglesias ojivales. Y viceversa, cuando las tres dimensiones son próximamente iguales, se pierde en gran parte la referida impresión, aun tratándose de objetos grandes: así acontece al visitar el interior de la grandiosa archibasílica de San Pedro en el Vaticano. Obsérvase también que la línea vertical y el arco traen la idea y el sentimiento de actividad y de vida; la línea horizontal y el arquitrabe despiertan la idea de reposo y de muerte; la profundidad y la oscuridad de un edificio recoge nuestras potencias; la altura las eleva; la anchura con la mole poco elevada nos aplasta, la iluminación nos alegra, la ornamentación nos anima y mueve, la combinación de la curva y de la recta nos agrada, la sencillez en lo grande nos asombra (1).

Además, partiendo del hecho, por todos conocido, de que nuestra vista aprecia como más próximos entre sí los objetos que están más lejos de nosotros (como sucede, por ejemplo, viendo una larga fila o calle de árboles), se pueden lograr efectos de ilusión óptica, aun en Arquitectura (*65*), aproximando gradualmente por la parte opuesta al observador los elementos pareados, y aparecerán éstos a la vista más prolongados y mayores de lo que son (2), o viceversa desviándolos.

De toda esta elocuencia natural de las líneas puede inferirse cómo está en manos del arquitecto la facultad de producir diversas impresiones en el ánimo del público, según la dimensión, dirección, iluminación y ornamentación que dé a su obra, y, a la vez, cómo deben variar dichos elementos, según el género de belleza que deba expresarse y según el destino del edificio que haya de construirse (3), pues con mucha verdad afirmó el celebrado maestro Goethe que «la Arquitectura es una música rígida», es decir, *música de líneas*. Insistiremos en esta idea más adelante, con ocasión de la Pintura (*68*).

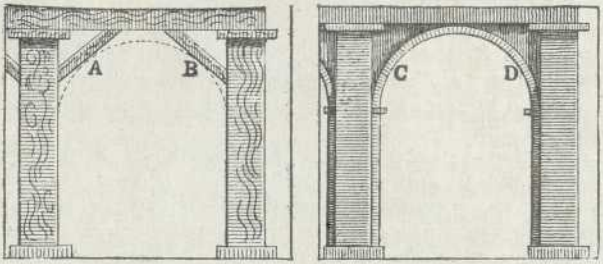
37. Géneros de Arquitectura.—Además de los comunes a todas las Bellas Artes (*20*), admítense dos géneros de Arquitectura, como propios de sola ella, caracterizados por la diferente aplicación de las leyes mecánicas: el género de *arquitectura arquitra-*

(1) Véase Blanc (Charles), obra citada, *Architecture*, § V.

(2) Así es de notar, por ejemplo, en el brazo Oeste de la nave del crucero de la catedral de Tarragona, por efecto de la reducción gradual de los tramos en que se divide (Fernández Casanova, en el *Boletín de la R. Academia de la Historia*, t. L, pág. 170).

(3) Cloquet, *Traité d'Architecture*, t. V, c. VI (Paris, 1898-1901; Manjarrés, *Teoría estética de la Arquitectura* (Madrid, 1875); Cabello y Aso, *La Arquitectura: su teoría estética* (Madrid, 1876).

bada o *rectilínea* y el de *arquitectura curvilínea* o de arco. En el primero, así llamado por el *arquitrabe* (viga maestra) que le distingue, se ejercen todas las presiones en sentido vertical (fig. 11), y



FIGS. 13 Y 14.—ORIGEN DE LA ARQUITECTURA CURVILÍNEA.
LOS TORNAPUNTAS *A* Y *B* SE TRANSFORMAN EN DOVELAS PARA EL ARCO *C, D.*

en el segundo, el empuje o presión actúa en sentido horizontal y oblicuo (figuras 13 y 14), como se dirá al exponer la teoría del arco y de la bóveda (*51, 54*). Distínguense también los mencionados géneros por el predominio de la línea, que es la horizontal en los edificios de arquitectura arquitrabada, y la vertical en los de arco (1).



FIG. 15.—EL PATERNÓN (ATENAS).
PREDOMINIO DE LA LÍNEA HORIZONTAL.

Tipo del primer género son los templos egipcios y griegos de la antigüedad (fig. 15); y del segundo muchos de los buenos edificios romanos y los templos cristianos, mayormente la catedral gótica (fig. 12).

La arquitectura curvilínea ofrece la imponderable ventaja de

(1) Puede añadirse un tercer género arquitectónico, llamado de *ensambladura* o *arquitectura ensamblada*, en el cual se unen y traban con clavos, espigones y mortajas entre sí los elementos del edificio, de tal modo que mutuamente se apoyan o sostienen y no pueden derribarse unos sin caer o inclinarse los demás. Los materiales de construcción en este sistema suelen ser la madera y el hierro, sirviendo a veces los tales elementos como de armazón para la obra plástica de hormigón o de cemento que la reviste. Sin embargo, este género se reduce a uno de los antedichos, según la forma en que se establezca: cuando tiene la forma simplemente rectangular o de entramado, teóricamente resulta el género arquitrabado; cuando la forma es oblicua o de armadura, remeda la arquitectura de arco (a la cual dió origen), como lo patentiza la figura 13.

poderse cubrir con ella espacios mucho mayores que en la otra, sin menoscabo de la unidad y esbeltez de los edificios; mientras que en la rectilínea sólo cabe ampliar las construcciones por la adición de cuerpos de edificios que se yuxtaponen (*51*).

Ambos géneros se combinan aparentemente en la arquitectura llamada del Renacimiento, que sigue la técnica usada ya por los romanos; pero si bien se observa, se advertirá que el género rectilíneo sólo figura allí como accesorio y ornamental, pues el arquitrabe se convierte en una especie de cornisa de puro resalto, que no ejerce función alguna (*198*).

38. El templo católico.—La obra capital de la reina de las artes, la que más la honra y dignifica, y en la cual se manifiesta más esplendorosa y sublime la idea del genio artístico, es, sin duda, el templo católico. En la construcción de éste preside, más que en cualquiera otra, el doble fin de utilidad y belleza que inspira los edificios de verdadero arte: utilidad en la solidez y amplitud que ofrece para reunir a las grandes muchedumbres de fieles; belleza en la esbeltez, proporción y conjunto armónico de todas sus partes, conspirando a obtener el ideal sublime a que tiende la arquitectura cristiana: hacer visible en la Tierra, por medios materiales, las obras maestras de la omnipotencia y sabiduría de Dios, a saber, la Iglesia santa y la Jerusalén celeste, como exponen los tratadistas de Liturgia (1).

Los artistas de la Edad Media, que así lo comprendieron, llegaron a realizar felizmente el ideal cristiano en la incomparable catedral gótica. Como podrá verse con mayor copia de datos al estudiar los estilos ojivales, la cruz y la rosa o la estrella son las formas típicas y los principales símbolos admitidos en la construcción de las iglesias por el riquísimo y sublime lenguaje de los artistas cristianos. La cruz es el plano sobre el cual se levanta la iglesia de Dios, es la piedra angular y fundamental del edificio y, a la vez, el remate y el término de la construcción religiosa. Y no podía estar separada de Jesús su Madre Santísima por esto la Rosa mística; y la Estrella de la mañana y Estrella de los mares repítense a cada paso representadas en multitud de miembros arquitectónicos. El plano de las columnas ojivales, el de los ábsides rodeando a la capilla mayor, la crucería de las bóvedas, los calados de las ventanas, los rosetones, etc., nos manifiestan en todas partes las figuras de la rosa y de la estrella, símbolos de María, Madre del amor hermoso y de la santa esperanza (2).

La misma palabra *nave*, con que se designan los cuerpos del edificio religioso, es un recuerdo de la mística navecilla de San

(1) Durando de Mende, *Rationale divinorum offic.*, lib. I, c. I (edic. de Lyón, 1605).

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

Pedro; las capillas del ábside forman la corona simbólica de Jesucristo, que reside personalmente en su centro; las torres empinadas, las esbeltas y agrupadas columnas, la elevación, ligereza y atrevimiento de los arcos, expresan, con mucha elocuencia, las virtudes que han de formar el corazón del cristiano en esta vida; el número de tres, las hojas de trébol y los triángulos, que se repiten por todas partes en el templo católico, emblemas son muy expresivos de los misterios principales de la Religión santa; las airosas columnas que lo sostienen representan los Santos Padres y Doctores de la Iglesia; la solidez del edificio, que permanece a través de los siglos, pregona la estabilidad del Reino de Cristo y enseña la prudencia del hombre, que edificó sobre piedra viva; la espléndida ornamentación, sobre todo la que reproduce formas vivas de vegetales y animales, parece como que está vivificando a la materia inerte y designando a la Iglesia católica, regeneradora y vivificante de la Naturaleza caída.

La Arquitectura llamó en su auxilio a todas las artes para la realización de 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 a Jesucristo, Juez, sobre el dintel de la portada, y a María, Madre de pecadores, en el parteluz de la misma, y a los Apóstoles en las columnas que sostienen el arco de la gloria que rodea al Salvador del mundo. ¡Magnífica idea, sólo comprendida en los siglos de fe, que hoy se llaman de oscurantismo!

No se diga que el referido lenguaje simbólico no pasa de ser una invención caprichosa de románticos y visionarios: la expresión mística de la Liturgia católica, sobre todo en la solemne ceremonia de la consagración de las iglesias, y el espíritu cristiano de la Edad media, obrador de tantas maravillas en el arte y que se infiltró en las esferas todas de la vida social y privada, otra cosa nos dicen y suponen, como enseñan los escritores más eruditos de aquellas épocas (1). Y cuando vemos en aquellos siglos de fe tanto simbolismo cristiano en Heráldica, en Numismática, en Diplomática y aun en los usos y costumbres populares, ¿habríamos de negarlo a la sublime Arquitectura? Imposible; mas no por esto hemos de dar en el extremo de la exageración del simbolismo, queriendo verlo en detalles que no lo tienen y que nada significan.

Por último, son nuestras Catedrales riquísimos Museos que reúnen la obras más acabadas del arte, acumuladas por cien gene-

(1) San Isidoro, *De Eccl. Officiis* y *Allegoriae*, etc.; Hugo de San Victor, *Speculum de mysteriis Ecclesiae*, c. I; Durando, obra citada, lib. I, etc. Véase también Ricard (L'Abbé Antoine), «Résumé de symbolisme architectural», en la *Revue de L'Art Chrétien*, tomos II y III (Paris, 1858 y 1859); Repullés y Vargas (Enrique), *El simbolismo en la Arquitectura cristiana*. Conferencia (Madrid, 1898 ; Male, (Emilio , *L'Art religieux du XIII siècle en France*, pág. 28 (Paris, 1910).

raciones; preciosos libros, en donde el artista recibe divinas inspiraciones 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 retrógada, los mismos que tratan de oscurecer la verdad, retrocediendo veinte siglos en el camino de la civilización verdadera.

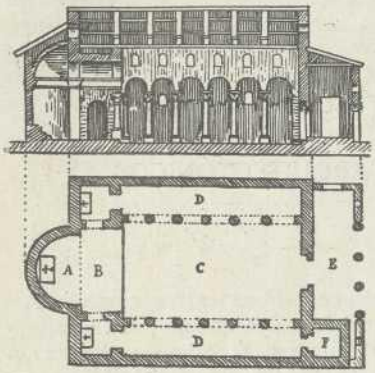
CAPÍTULO IV

LOS ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

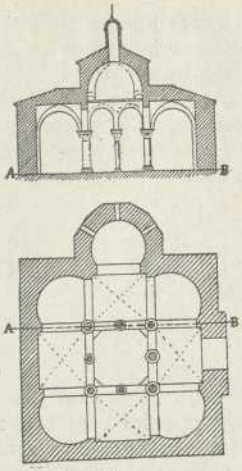
39 El tecnicismo arquitectónico.—Pocas artes como la Arquitectura exigen tan copioso tecnicismo, ya que ninguna otra emplea tan numerosos y variados elementos. Y como sin previas nociones de este lenguaje convencional y sabio es imposible entendernos al describir los monumentos arquitectónicos en la parte histórica, hácese indispensable al arqueólogo empezar por el estudio de los elementos del edificio y por el conocimiento de sus nombres, si no quiere verse después embarazado en mil dificultades, que le resultarían insolubles. Tal es el objeto del presente capítulo, clave para la inteligencia de toda explicación y descripción que de los monumentos arquitectónicos haya de hacerse.

40. Clasificación de los elementos del edificio.—Se reducen estos elementos a dos grupos: *cuerpos* de edificio y *miembros.* A los primeros se los puede considerar en sus *formas geométricas* o en su *realidad física;* los segundos se estudian divididos en *principales* y *secundarios* o accesorios. De unos y otros tratan por su orden los párrafos siguientes.

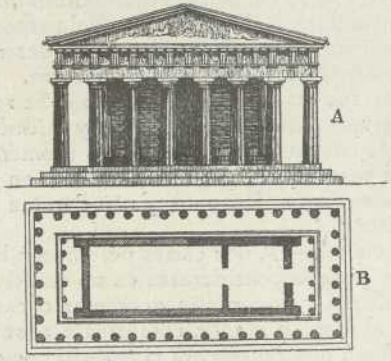
41. Elementos geométricos.—A dos clases pertenecen los elementos geométricos que pueden considerarse en un edificio para su estudio: *secciones teóricas* y *superficies aparentes* o externas. Del primer género son: el *plano* o *planta,* equivalente al solar del mismo; el *corte longitudinal,* que representa el edificio como si estuviera cortado a lo largo por un plano vertical, y la *sección transversal,* como si lo estuviese a través. Son del segundo: el *paramento,* que es la superficie de un muro, sillar, etc.; el *alzado, alzada* o *elevación,* dibujo de la superficie exterior y vertical de una cara del edificio; la *fachada, frontis* o *hastial,* conjunto de la parte exterior principal o de entrada en el edificio; el *imafronte* y el *cimafronte,* que respectivamente se dicen la parte inferior y la superior de la fachada; el *testero,* o paramento que se halla al extremo de cualquier sala o edificio, frente a la entrada. El alzado se dice *geo-*



FIGS. 16 Y 17.—CORTE LONGITUDINAL Y PLANO DE UN EDIFICIO.
(Basílica de San Juan Ante Portam Latinam, en Roma, siglo VIII.)



FIGS. 18 Y 19.—CORTE TRANSVERSAL POR ENCIMA DE LA LÍNEA *A B* DEL PLANO DE UNA IGLESIA: SAN MIGUEL DE TARRASA.
(Dibujo de Lampérez.)



FIGS. 20 Y 21.—ALZADA Y PLANO DE UN EDIFICIO.—EL PATERNÓN (ATENAS). EDIFICIO ANFIPRÓSTILO Y PERÍPTERO.

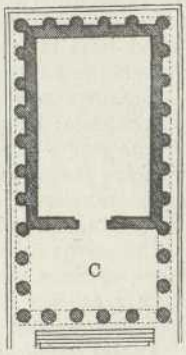


FIG. 22.—PLANO DE UN EDIFICIO PRÓSTILO Y PSEUDO-PERÍPTERO. — TEMPLO ROMANO DE LA FIGURA 23.

métrico, si sólo representa un frente del edificio, y *escenográfico* o en perspectiva, si ofrece la vista del mismo a la vez por dos o más lados (figuras 16-25). El arte de trazar planos y demás figuras de sección y croquis diferentes, se llama *icnografía*, y el especial de objetos en perspectiva, *escenografía*.

42. Cuerpos de edificio.—Considerados los cuerpos de edificio como porciones físicas que inmediatamente lo componen, se distinguen así: *ala*, o cuerpo que se extiende por un lado, con relación a otro (fig. 26); *pórtico*, cuerpo formado por galería de columnas o por arcadas ante la portada del edificio (figuras 17 *E* y 22 *C*), y también toda galería de columnas o pilastras, cubierta y apoyada en el suelo, pero abierta al aire libre; *peristilo*, pórtico alrededor del edificio, por dentro o por fuera (figuras 21 *B* y 28); *atrio*, patio dentro del edificio, y también una plaza en lo exterior de algunas iglesias; *vestíbulo*, el mismo atrio interior y, en general, la primera estancia después de la puerta, que da paso a las demás; *nave*, todo ámbito interior que se extiende a lo largo en las iglesias (fig. 17 *D*, *C*), llamada así por considerarse con su bóveda como un barco invertido; *transepto*, nave menor que corta a las otras; *crucero*, lo mismo que transepto, y también la intersección de éste con la nave principal (ibid. *B*); *girola* o *deambulatorio*, nave circular detrás de la capilla mayor, como prolongación de las naves colaterales (fig. 26); *tramo*, cada una de las porciones tranversales (de columna a columna o de pilastra a pilastra) en que se divide toda nave; *ábside*, cuerpo de planta semicircular o poligo-



Fig. 23.
La «Maison carré» o Templo romano de Nimes.

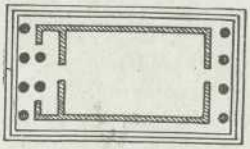


Fig. 24. — Plano de un edificio *in antis* y anfipróstilo.
La Victoria Áptera (Atenas).



Fig. 25.—Sección escenográfica de un ángulo del Partenón.
(Dibujo de Niemann.)

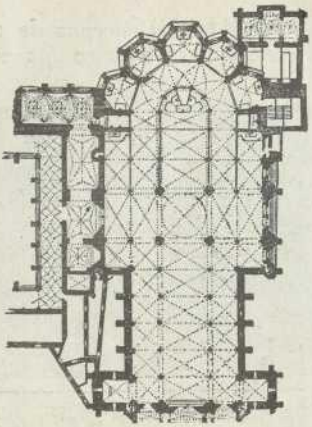


FIG. 26.—PLANTA DE LA CATEDRAL DE LEÓN (1).



FIG. 27.—ÁBSIDES ROMÁNICOS Y TORRE.

nal en el extremo de la nave (figuras 16 y 17 *A*), el cual se dice menor o secundario o *absidiolo*, cuando es uno de los varios en que se divide toda la parte absidal (figuras 26 y 27); *cripta*, capilla o iglesia subterránea, por lo común debajo de otra al aire libre; *crujía*, ámbito entre dos muros de carga en cualquier piso; *claustro*, conjunto de pórticos interiores, rodeando un patio en los monasterios y catedrales; *galería*, todo ámbito con arcadas abiertas al aire libre en cualquier piso (fig. 28), y también toda obra saliente en forma de balcón prolongado, o una estancia muy prolongada; *triforio*, galería en la parte superior de las naves laterales (fig. 29); *tribuna*, pequeño triforio; *coronamiento*, conjunto de remates del edificio como término o corona del mismo.



FIG. 28.

PATIO O CLAUSTRO CON PERISTILO Y GALERÍAS *(la Cancillería en Roma)*.

43. FORMAS DE EDIFICIOS.—Atendidos la planta y los pórticos, se denominan los edificios: *cela* (o *cella*), si la planta es rectangular y sencilla (fig. 22); *rotonda*, si circu-

(1) Nótese en este plano, a la izquierda, una ala del claustro, adherido con otras capillas al crucero de la catedral, y en ésta sus tres naves; su amplio crucero con cinco naves, su girola con cinco capillas absidales, otra gran capilla (la sacristía) a la derecha del ábside, etcétera. Las líneas de puntos representan arcos y bóvedas de crucería.

lar; *polígono*, si poligonal. Se llama *próstilo* el edificio que tiene pórtico de columnas por delante (fig. 22); *anfipróstilo*, si también lo tiene por detrás (fig. 24); *períptero*, si lleva galería de columnas alrededor, separadas del muro (fig. 21); *pseudo-períptero*, si las columnas están adosadas por fuera (fig. 22); *áptero*, si no las tiene; *díptero*, si lleva dos series de columnas, también alrededor de la cela; *pseudo-díptero*, si una serie está adosada y la otra separada; *dyástilo*, *tetrástilo*, *exástilo*, *octóstilo*, etc., son edificios que presentan por delante 2, 4, 6 u 8 columnas; *monópilo*, si no tiene más que una puerta; *monóstilo*, si consiste en una columna central tan sólo, alrededor de la cual se dispone el edificio; *en antas* o *in antis*, cuando el pórtico tiene dos solas columnas y dos pilastras o *antas* en los extremos o esquinas (figuras 24, pórtico interior, y 41); *pabellón*, edificio menor y como accesorio, aislado del principal o adherido al mismo.

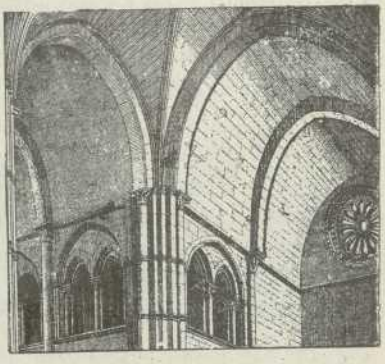


Fig. 29.—Parte del triforio y bóvedas apuntadas de la Catedral de Lugo.

44. Miembros arquitectónicos principales.—Los cuerpos de edificio constan de miembros, ya principales, ya secundarios, como decimos arriba (*40*). Los principales clasifícanse en dos géneros: los *soportes* o *sostenes* y lo *soportado* o *sostenido*. Al primer grupo corresponden los muros y las columnas; al segundo, el entablamento, los arcos y bóvedas y las techumbres. Los muros o paredes y las columnas se denominan, en general, *macizos*, para distinguirlos de los *vanos*, que son los espacios de luz entre aquéllos. En los macizos se considera principalmente el *aparejo*, que es la disposición y trabazón dadas a los materiales empleados en la obra (1).

45. Clases de aparejos.—El aparejo de un edificio o de cualquier muro puede ser *regular* o *irregular*, diferenciándose uno de otro en que el primero consta de piezas escuadradas y el segundo no. Se da el nombre de *despiezo* a la descomposición teórica de una construcción en las piezas aparejadas que lo forman, y puede ser horizontal, radial, irregular, regular, etc. Las piedras talladas a escuadra se llaman *sillares*, y la obra hecha con éstos se denomina *sillería* o *cantería*. El aparejo regular se dice *grande*, *me-*

(1) Guadet, *Elements et théorie de l'Arquitecture*, t. I, libros III, IV y V. (París, s. a.).

BIBLIOTECA PROVINCIAL BURGOS

diano y *pequeño* o *de sillarejo*, según la magnitud de los sillares, que entre los romanos era aproximadamente de un metro de altura para las hiladas del aparejo grande, de medio para los del mediano y de un decímetro para el pequeño.

El aparejo se llama *isódomo* (el *opus isodomon* de griegos y romanos) cuando todas las hiladas de sillares tienen la misma altura; *seudo-isódomo* o *pseudo-isodomon*, cuando no la tienen; *oblicuo*, si los sillares tienen la forma de rombos; *reticulado*, si ofrecen el paramento como un tablero encasillado o a manera de red; de *hojas de helecho (opus spicatum* de los romanos), si presenta hiladas cuyos sillares (o ladrillos) de encima toman posición oblicua respecto de los de abajo; *almohadillado*, si las líneas de unión entre los sillares aparecen como hundidas, resaltando el paramento del sillar en su parte céntrica (véase fig. 30). Como el almohadillado es más bien una forma decorativa de los sillares, préstase a muchas variaciones caprichosas, como la de en chaflán (que es la más corriente), la de en punta de diamante, la de almohadillado rústico, vermiculado, etc.



FIG. 30.—APAREJOS (1).

Si el aparejo es irregular y de piedras pequeñas, que se van colocando a mano, recibe el nombre de *mampostería*, que es el *opus incertum* de los romanos, y se denomina *relleno* (el *emplecton* de los griegos), cuando ofrece el muro un paramento exterior regular, estando por dentro los materiales a granel o en hormigón compacto (2).

La mampostería se dice *ordinaria* cuando es de cal y canto; *seca*, si no tiene cal o cemento, y *concertada*, cuando se ajustan bien las piedras y ofrece visualidad agradable. Llámase *poligonal* el aparejo irregular cuyas piedras ofrecen el paramento en forma de polígonos contiguos, y si la figura de ellas es redondeada o esqui-

(1) *A*, isódomo; *B*, *K*, seudo-isódomo; *C*, opus lateritium; *D*, almohadillado; *E*, muro escarpado; *F*, opus spicatum; *G*, oblicuo y opus reticulatum; *H*, mampostería; *J*, aparejo de mayor y menor; *L*, cadenas; *R*, revestimiento de mármoles; *O*, grapas que unen los sillares.

(2) VITRUVIO, *Los diez libros de Architectura*, lib. II, c. VIII; traducidos del latín y comentados por J. ORTIZ Y SANZ (Madrid, 1787; MILLIGTON John), *Elementos de Arquitectura*, traducido por Carrillo de Albornoz Madrid, 1848, t. I, pag. 246; ROVIRA Y RABASSA, *Estereotomía de la piedra*, t. I, c. III (Barcelona, 1897), CLOQUET, (Luis), *Traité d'Architecture*, t. I, capítulo I, § 4. (Paris, 1898).

nada, sin que se ajusten las superficies de unas con otras, el aparejo se dice *ciclópeo*, nombre que suele reservarse para el caso de ser grandes las piedras(figuras 157 y 158).

En la esquina del muro se disponen los sillares de modo que, por un lado o paramento, se presenten a lo largo y por el otro a lo ancho, alternativamente, lo cual se denomina *aparejo de mayor y menor*. En los aparejos de ladrillo *(opus lateritium* de los romanos) y en los de mampostería suelen colocarse para mayor solidez hiladas verticales de sillería, formando *cadenas*. Se dice muro *escarpado* el que toma una posición oblicua y sirve para *muros de contención* de terraplenes, etc. (fig. 30). Hay una especie de mampostería llamada *de hormigón*, y es la formada con un encajonado, en donde se ponen piedras menudas y barro o cemento; si sólo contiene barro y escasas piedras se llama *tapial;* éste ha de apoyarse sobre cimientos o zócalos de piedra, y suele llevar de trecho en trecho algunas hiladas de ladrillo, llamadas *verdugado* o *verdugo*.

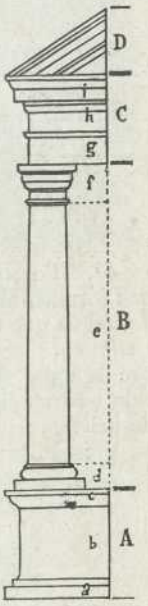


FIG. 31.—ORDEN ARQUITECTÓNICO (1).

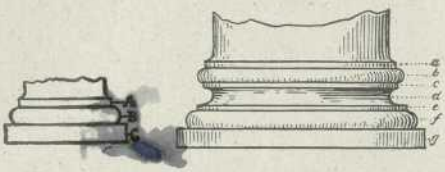
46. LOS SOPORTES.—Queda ya indicada su división (*44*) en dos clases: *muros* y *columnas*. Los muros pueden ser *de carga* (o *maestros*), *medianeros* y *tabiques*, denominaciones que son vulgares. Las columnas propiamente dichas son sustentáculos de forma cilíndrica, y se dicen *pilastras* cuando tienen forma prismática. La columna se compone, comúnmente, de tres partes: *basa, fuste* y *capitel*, y suele estar apoyada sobre otro cuerpo que se llama *pedestal* (fig. 31).

El *pedestal* es un soporte prismático destinado a sostener otro soporte mayor, a manera de columna, y se compone ordinariamente de tres partes: *zócalo, dado* o *neto* y *cornisa*. Cuando el pedestal es corrido y sostiene una serie de columnas se llama *basamento*, el cual se dice *estilóbato* si está adornado con molduras y *estereóbato* si es liso, sin adorno alguno. Se da también el nombre de *pedestal* a todo soporte en forma de corta y ancha columna, que sostiene una estatua u objeto análogo, y se llama *pedículo* cuando es a modo de pie o columnita, en que se apoya un objeto mayor que ella; v. gr.: una pila, un púlpito.

Basa o *base*, en general, es todo soporte de poca altura; cuando se refiere a la columna consta siempre de varias molduras, siendo la inferior el *plinto*. Se conocen varias formas de basas, y

(1) *A*, pedestal; *B*, columna; *C*, entablamento; *D*, frontón; *a*, zócalo; *b*, dado o neto, *c*, cornisa; *d*, basa; *e*, fuste; *f*, capitel; *g*, arquitrabe; *h*, friso; *i*, cornisa.

son las más comunes: la *toscana*, formada por un filete, un toro y el plinto; la *ática*, por una escocia entre dos filetes y dos toros, además del plinto, y es la más común y elegante, la *corintia*, constituida por dos toros, uno o dos junquillos y dos escocias con el plinto; la *jónica* tiene otras molduras intermedias (figuras 32-34). Hay también basa *egipcia*, basa *románica*, basamento *gótico*, etcétera, según se dirá en su lugar correspondiente.



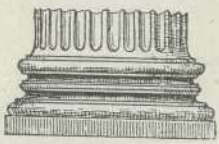


Fig. 32. Basa toscana (1).

Fig. 33. Basa ática (2).

Fig. 34. Basa corintia (3).

47. Formas de columna.—Se distinguen las columnas en varias formas, atendido el fuste, siendo las principales: *lisa* y *estriada*, según que tenga la superficie sin estrías o con ellas; *disminuída* y *cilíndrica*, según que vaya reduciéndose hacia arriba o suba siempre de igual diámetro; *panzuda*, si está como abultada en una porción intermedia, a manera de huso; *salomónica*, si sube en forma de hélice; *corolítica*, si tiene adorno de guirnaldas en espiral; *exenta*, si está libre o suelta; *adosada*, si aplicada al muro y como em-

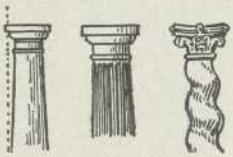


Fig. 35. Columna disminuída

Fig. 36. Columna estriada

Fig. 37. Columna salomónica



Fig. 38. Columna adosada

Fig. 39. Columna fasciculada

potrada por mitad de él; *geminadas*, dos columnas que se yuxtaponen; *agrupadas*, si son tres o más las yuxtapuestas; *fasciculada* o *en haz*, conjunto de columnillas que están como soldadas entre sí (figuras 35-40). *Atlante* y *cariátide* son especies de columnas en figura de hombre o de mujer, respectivamente (fig. 41). *Imóscapo*

(1) *A*, filete; *B*, toro; *C*, plinto.
(2) *a*, *c* y *e*, filetes; *b*, toro menor; *f*, idem mayor; *g*, plinto.
(3) Un junquillo intermedio con sus filetes divide en dos la escocia de la basa ática.

se dice el diámetro inferior del fuste; *sumóscapo* el superior; *éntasis* la parte más gruesa que el resto del fuste, cuando no es él perfectamente cilíndrico; *apófige* la pequeña porción inferior cóncava al comenzar el fuste, encima de la base o debajo del capitel.

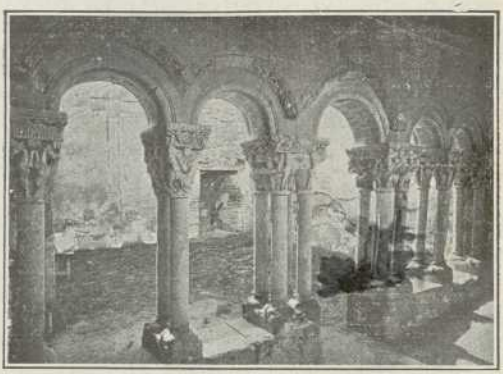


Fig. 40.—Columnas geminadas y agrupadas y capiteles historiados.—El claustro de la Escuela de la Vega, en Salamanca.

Llámanse *soportes compuestos* las columnas fasciculadas y también las pilastras que llevan adheridas a sus frentes otras semicolumnas o medias pilastras, correspondiendo cada uno de los elementos del soporte a un arco o a un nervio de bóveda, como se observa en los estilos románico y gótico (fig. 42). Y cuando alguno de estos nervios no se corresponde con un soporte parcial, sino que está como metido entre otros al arrancar de encima del capitel, constituye lo que llaman los arquitectos *enjarje*.



Fig. 41.—Pórtico *in antis* y con cariátides. Tesoro de los Cnidios en Delfos.

Semejantes a columnas en su forma y oficio hay otros miembros arquitectónicos de uso frecuente, siendo los principales: el *pie derecho*, pilar de madera sin adornos; la *pilastra*, soporte prismático, y que tiene basa y capitel como las columnas, aunque más sencillas; *estípite*, pilastra en forma de pirámide truncada e invertida; *machón*, pilastra que sostiene las arcadas que están debajo de algún arquitrabe y también toda pilastra que refuerza un muro en los ángulos del edificio, sin adorno

alguno; *contrafuerte*, refuerzo de un muro, saliente en el paramento de éste; *banda lombarda*, contrafuerte uniforme y poco saliente; *estribo*, contrafuerte que sostiene el empuje de un arco o bóveda; *botarel*, estribo que en parte se halla separado del muro, pero que se une a él por medio de un arco llamado *botarete* o *arbotante*, cuyo extremo superior resiste el empuje del pie de otro arco o bóveda a que se aplica (figuras 43-46).



FIG 42.—PILAR COMPUESTO (*P*, *C*) Y ENJARJE DE UN NERVIO (*E*).

48. CAPITEL Y SUS FORMAS.—El *capitel* es la parte superior o cabeza de la columna; consta de una porción, más o menos cónica, invertida (fig. 47 *B*), con algunos adornos en ella, terminada en la parte superior por una pieza llamada *ábaco* y en la parte inferior por alguna moldurita, dicha *astrágalo*, mediando, a veces, un *collarino*.

Ofrece el capitel variadísimas formas, que, en muchos casos, sirven de característica o distintivo de los estilos arquitectónicos, según se irá viendo en la historia de ellos. Las principales son: por su forma, capitel *cúbico*, *acampanado*, *infundibuliforme* (en forma de embudo); por su ornato, *de moldura* (cuando no tiene más adornos que molduras lisas), *de follaje* (cuando de él se reviste), *historiado* o *iconístico* (si contiene relieves históricos, fig. 40), y, según los estilos diversos, dícese el capitel: *egipcio*, *persa*, *dórico*, *jónico*, *corintio*, *toscano*, *de orden compuesto*, *latino*, *bizantino*, *románico*, *ojival*, *árabe*, *del Renacimiento* (véanse las figuras en sus capítulos respectivos). Distínguese también el capitel en *simple* y *compuesto*, correspondiendo éste a la columna compuesta de que arriba hablamos.

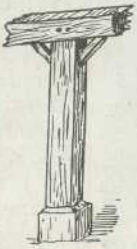


FIG 43. PIE DERECHO.



FIG. 44. PILASTRA COMPUESTA.



FIG. 45. CONTRAFUERTES.

49. LO SOPORTADO.—Más que los soportes caracterizan al edificio las piezas que ellos sostienen, por las cuales se diferencian las obras de Arquitectura, no solamente en sus géneros propios, como dijimos antes (*36*), sino aun en los estilos diversos que han ido desarrollándose en la Historia, como podrá verse en su lugar respectivo, pues los distintos procedimientos que se siguen para cu-

brir un vano dan el verdadero carácter a los estilos arquitectónicos (1).

Ya hemos dicho cuáles sean estos elementos soportados (*44*), cuyo estudio hacemos separadamente en los siguientes párrafos.

50. El entablamento.—Llámase *entablamento* o *cornisamento* el conjunto de piezas que gravitan inmediatamente sobre las columnas en la arquitectura arquitrabada. Divídese en tres secciones: *arquitrabe*, *friso* y *cornisa* (fig. 31). Sobre ésta se apoyan, formando coronamiento, otras dos cornisas en ángulo o una arqueada, y a este conjunto se le llama *frontón*, dándose el nombre de *tímpano* al espacio circunscripto por el triángulo resultante. Los lados del frontón representan las laderas del tejado.

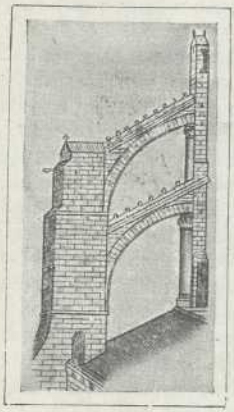


Fig. 46.
Botarel y arbotantes.

Entre las diferentes formas de frontón hállanse más comunes: el frontón *triangular* (que es el normal u ordinario), el *circular*, el *partido*, el *aguzado*, el *rebajado* (según la altura del triángulo) y el *gablete* o *piñón*, que es un frontón aguzado y de puro adorno, propio de la arquitectura ojival (figuras 48-51). También se dice *piñón* la parte alta de un muro terminado en forma triangular.

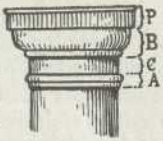


Fig. 47.—Capitel de moldura (2).



Fig. 48.
Frontón triangular (*A*, *B*).



Fig. 49.
Frontón partido.



Fig. 50.
Frontón circular.

51. El arco y su teoría.—Llamase *arco* el conjunto de piezas que cubren un vano y se contrarrestan por empuje horizontal. Di-

(1) Ruskin, *Conferences sur l'Architecture et la Peinture*, trad. del inglés por E. Cammaerts (Paris, 1910), conferencia primera, pág. 12.
(2) *A*, astrágalo; *C*, collarino; *P*, ábaco.

chas piezas se dicen *dovelas;* la superior tiene el nombre de *clave;* las inferiores, que se apoyan directamente sobre el capitel o la imposta, denomínanse *almohadones* (fig. 52). *Dovelas acodadas* son las dovelas que, después de su corte radiante, siguen una dirección horizontal, formando parte del muro; y se dicen *archivoltas* las molduras que rodean al arco.



Fig. 51.—Gablete.

La clave (ibíd. *A*) tiende a caer verticalmente por su peso; mas impidiéndoselo sus vecinas, ejerce presión sobre ellas, y éstas sobre las demás, sucesivamente, hasta llegar, en fin, a la columna, sobre la cual actúa la referida presión o empuje en sentido oblicuo, según manifiestan las adjuntas figuras. Las últimas dovelas tienden a resbalar sobre la *imposta* (ibíd. *C*) y a desvencijar de ésta el arco; pero los *estribos* (ibíd. *B*) se lo impiden. La sola inspección de los grabados revela que si el arco toma la forma apuntada u ojival, el empuje propende a ser menor en sentido horizontal, porque aumenta la verticalidad relativa del arco y, por lo mismo, disminuye la exigencia de contrarresto; pero sucede lo contrario si el arco presenta la curvatura rebajada. Cuando las dovelas inferiores se apoyan inmediatamente sobre los estribos, dícese *salmer* la pieza de éstos que sirve de apoyo a dichas dovelas (figura 54 *E*).

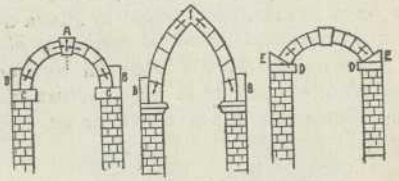
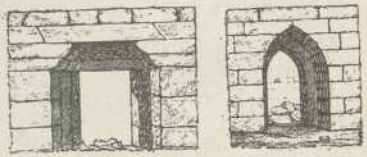


Fig. 52. Arco de medio punto. Fig. 53. Arco ojival. Fig. 54. Arco rebajado.

Nótese la diferencia que media entre el arco propiamente dicho y el *falso arco:* en éste no hay dovelas que se empujen, sino que las piezas componentes del mismo descansan unas sobre otras en sentido vertical, siendo sus juntas horizontales y situándose las de encima algún tanto voladas sobre las que están debajo, hasta cerrar el vano (figuras 55 y 56). Lo mismo debe notarse de la *falsa bóveda:* ésta y aquél no pasan del género de arquitectura arquitrabada y estuvieron ya en uso en el arte protohistórico.

Dícese por los técnicos, y es una verdad palmaria, que *el arco y la bóveda nunca mueren.* En tal grado es así, que los muros en donde el arco o la bóveda se apoya desviaríanse de la normal, empujados lateralmente y sin cesar por la presión oblicua del tal elemento curvilíneo, si no fueran bastante robustos o no estuvieran

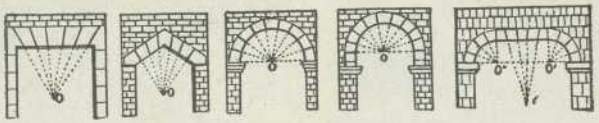
reforzados por los estribos, lo cual no puede ocurrir en la arquitectura arquitrabada. Pero, en cambio, el género de arquitectura en arco reúne sobre el arquitrabado extraordinarias ventajas con la esbeltez, elevación y facilidad de construcción que le distingue, pues en aquél puede emplearse material menudo y no se exigen los grandes arquitrabes enterizos que usaba la arquitectura egipcia o la griega, siempre costosos y difíciles de hallar y hasta imposibles cuando hubieran de cubrir extensos vanos.



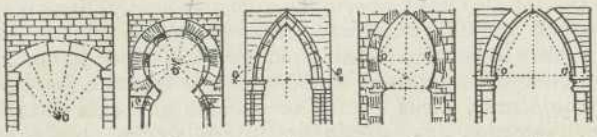
FIGS. 55 Y 56.—FALSOS ARCOS DE GRECIA.

En un edificio de arcos y bóvedas todo ha de estar combinado a modo de un organismo, pues unos arcos tienen que servir de contrarresto a otros interiormente y el empuje de todos se ha de amortiguar en los estribos; de aquí el ser muy arriesgada la supresión de uno solo de estos elementos, a diferencia de la arquitectura adintelada, en la cual se puede aumentar o disminuir el edificio sin peligro o inconveniente para la estabilidad de lo restante.

De todo lo dicho se infiere cuán propiamente se afirma que la arquitectura curvilínea representa la actividad, el organismo y la vida; al paso que la rectilínea es la expresión de la inercia, de lo material y de la muerte (*36, 37*).



FIGS. 57 ARCO ADINTELADO. 58 ARCO ANGULAR. 59 DE MEDIO PUNTO. 60 PERALTADO. 61 ARCO DEPRIMIDO.



FIGS. 62 ARCO REBAJADO. 63 DE HERRADURA. 64 LANCETADO. 65 LANCEOLADO O TÚMIDO. 66 OJIVAL EQUILÁTERO.

52. FORMAS DE ARCO.—Pasan de cincuenta las formas de arcos empleadas en diversas construcciones, siendo más notables las siguientes: arco *adintelado* (véanse fig. 57 y siguientes), que es recto

por debajo; *angular* o *de frontón*, que tiene la forma de ángulo; *angular truncado*, combinación de los dos precedentes; *de medio punto*, o de semicircunferencia; *de herradura* o *bizantino*, mayor de una semicircunferencia; *peraltado*, de medio punto sobre una porción recta en cada lado; *deprimido*, formado por una línea horizontal que descansa sobre cuartos de circunferencia; *carpanel* o *apainelado*, que tiene tres, cinco o siete centros, aunque formando curva seguida; *ojival* o *apuntado*, constituído por dos arcos de círculo encontrándose por arriba; *lancetado*, u ojival más alto que ancho; *lanceolado* (en forma de lanza) u *ojival túmido*, ojiva en herradura; *ojival equilátero*, tan ancho como alto; ojival *de medio punto roto* u ojival rebajado; *arco tudor*, ojival deprimido y de cuatro centros, usado en Inglaterra en la época de la familia Tudor; *conopial*, de cuatro centros, dos arriba y dos abajo, a modo de tienda o *conopium; florenzado*, el mismo conopial que suele estar adornado; *lobulado*, formado por lóbulos o arquitos menores; si éstos son tres se llama *trilobado*, y si muchos *polilobulado*, y si los arquitos son menudos y muchos, *festoneado* o *angrelado; elíptico*, si el arco



Fig. 67. Ojival rebajado.

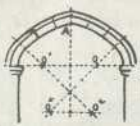


Fig. 68. Arco de Tudor.

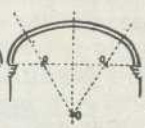


Fig. 69. Apainelado o carpanel.

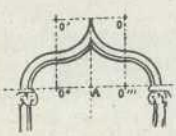


Fig. 70. Arco conopial.



Fig. 71. Arco florenzado.



Fig. 72. Arco trilobado.



Fig. 73. Polilobulado.

es una sección de elipse; *abocinado* o *aboquillado*, si tiene la forma de trompa o boquilla; *enviajado*, cuyos arranques tienen posición oblicua sobre la línea horizontal; *por tranquil*, cuyos arranques se hallan a diferente altura uno de otro para formar una rampa o escalera; *capialzado*, si sus frentes se hallan a diferente altura, formando su intradós una especie de bovedilla sobre una puerta o ventana en el espesor del muro; *gemelos*, si son dos arcos yuxtapuestos sin intermedio alguno; etc.

Por razón de su oficio especial se distinguen los arcos así: *de descarga* (fig. 77), cuyo oficio es aliviar el peso de un muro sobre un dintel o equivalente; *arcos torales*, los que van perpendiculares a los muros paralelos entre sí (figuras 78 y 84) y también los cua-

tro que sostienen una cúpula (figuras 80 y 87); *formeros*, los paralelos a dichos muros y que sirven para separar una nave de otra; asimismo los que se hallan aplicados a los referidos muros sirvien-



Fig. 74. Arco abocinado.



Fig. 75. Arco enviajado.



Fig. 76. Capialzado.



Fig. 77. Arco de descarga.

do de arranque o de base a una bóveda de arista o de lunetos (figura 84 *C*); *cruceros* o *aristones*, los que van en sentido diagonal debajo de las bóvedas por arista o que sirven de apoyo a los plementos de la bóveda ojival (fig. 90 *D*); *perpiaño*, *cincho* o *fajón*, el que sostiene una bóveda cilíndrica a modo de faja interior (figura 81 *C*); *arbotante* o *botarete*, el arco por tranquil que se apoya



Fig. 78.—Arcos torales (1).



Fig. 79.—Arcadas ciegas.

en un botarel y sostiene el empuje de las bóvedas a modo de puntal (fig. 46); *arco triunfal*, en las iglesias, el que se halla sobre la entrada del presbiterio, y fuera de ellas el que tiene carácter monumental.

Se llama *arcada* la abertura del arco, y también una serie de arcos; si éstos son *ciegos* o cerrados, se dice *arcada falsa* o *ciega* (fig. 79), y se da el nombre de *arquería* al conjunto de arcadas falsas y decorativas. Los espacios triangulares que resultan entre los arcos y las rectas a ellos tangentes, reciben el nombre de *enjutas* (ibid. *A*), y el ángulo curvo entre dos arcos, *seno*.

(1) Arces torales, *A*; formeros, *B*, y bóveda de medio cañón, *C*.

53. Bóveda y sus formas.—Se dice *bóveda* el conjunto de piezas ordenadas, que se unen para cerrar un espacio como cubierta del mismo, formando sobre éste una superficie más o menos curva. Para construirla, lo mismo que para armar un arco, suele emplearse un armazón postizo de madera, llamado *cimbra*. En las bóvedas como en los arcos hay que distinguir el *intradós* o superficie inferior, y el *trasdós* o *extradós*, que es la superior; de donde vienen los nombres de *bóveda trasdosada* y *arco trasdosado*, si presentan visible el trasdós y paralelo al intradós.

El problema que resuelve la bóveda como elemento constructivo es cubrir un espacio con materiales sólidos, no expuestos a incendios y a la vez menudos o de pequeñas dimensiones, con las imponderables ventajas que arriba se indicaron (*51*). Además tiene el valor estético de su airosa curva y ofrece una imagen de la bóveda celeste, que eleva y ensancha el ánimo de quien la contempla.

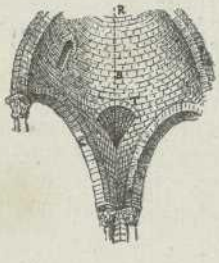


Fig. 80.—Interior de una bóveda esférica (1).

Variadísimas son las formas de bóveda empleadas por los arquitectos, sobre todo en la época moderna; pero todas ellas se reducen teóricamente a los dos comunes grupos de *formas primamarias* y *formas derivadas*. Las formas primarias ofrecen como tipos la *bóveda de cañón* o *cilíndrica* y la *cúpula* o *esférica;* la primera se determina teóricamente por un arco marchando paralelamente a sí mismo (fig. 78); la segunda, por un arco girando alrededor de su eje o radio vertical (fig. 80 *R, B*). Una y otra presentan numerosas variantes, según sean los arcos de que procedan. Las *formas derivadas* resultan de secciones e intersecciones o penetraciones teóricas de las primitivas o primarias.



Fig. 81.—Bóveda de medio cañón con la intersección teórica del luneto.



Fig. 82. Bóveda bulbosa.



Fig. 83.—Intersección teórica de dos bóvedas, resultando la de arista.

La forma primaria de tipo cilíndrico ofrece como variedades más comunes la bóveda de *medio cañón* (que es el tipo, fig. 81), la bóveda *rebajada*, la *peraltada*, la *apuntada* (fig. 29), la *elíptica*, et-

(1) Sobre arcos torales, *C*, y sobre trompas en los ángulos, *T*.

cétera. La segunda forma tiene como tipo la *bóveda esférica* o *de cascarón* o *media naranja* o *en plena cintra* (que es una semiesfera hueca), la *cónica*, la *en ojiva*, la *esferoidal*, la *bulbosa* (fig. 82), la *rebajada*, la *de concha* o de *medio punto* (que es un cuarto de esfera, comúnmente usada en los ábsides) y otras.

De las *formas derivadas*, unas corresponden a la de cañón y otras a la cúpula. Entre las primeras son más notables la bóveda *por arista*, resultado interior de la intersección teórica de dos bódas de cañón que se cruzan en ángulo recto (figuras 83 y 84 *A*), y la bóveda *de lunetos*, semejante a la anterior, pero sin llegar la intersección hasta lo más alto del cañón de la bóveda primitiva (figuras 81 *B* y 84 *L*).



FIG. 84.—BÓVEDAS (1).

Dícese bóveda de *crucería*, la de arista o de secciones varias, cuando se apoyan en arcos cruceros (figuras 85, 86 y 90); cada sección de la cubierta se llama *témpano* o *plemento*, y el conjunto de éstos, *plementería*. Cuando la clave de dichos arcos cruceros se eleva más alta que la de los formeros, resulta un bóveda cupuliforme, dicha también *domical*, propia de algunas escuelas de estilo gótico (figuras 85 y 86).

La forma de cúpula ofrece como derivadas: la bóveda *vaída*, que es una de cascarón, cortada por cuatro planos verticales que

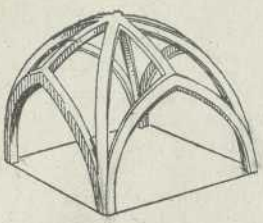


FIG. 85.—ARCOS FORMEROS Y CRUCEROS PARA LA BÓVEDA OJIVAL CUPULIFORME.

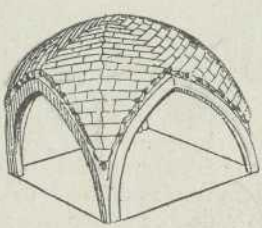


FIG. 86.—BÓVEDA OJIVAL CUPULIFORME, DICHA *domical*.

determinan un cuadrado (fig. 91); la *en rincón de claustro*, formada por témpanos que se juntan lateralmente, constituyendo en su interior ángulos entrantes (al revés de la bóveda por arista, que son salientes); la *de compartimientos*, cuya superficie interior está decorada con huecos o casetones reales o figurados; la *gallonada*,

(1) Bóveda de arista, *A*, y de lunetos, *L*, entre arcos torales, *B*, y formeros, *C*.

que tiene de arriba abajo grandes surcos o estrías curvas y huecas, llamadas *gallones*, que le dan ligereza y alivian su peso; la *de pechina*, que es una sección esférica determinada por los arcos torales y el anillo de la cúpula (fig. 87). También se dice *pechina* la concha de forma redonda u ojival, en que remata un rincón o una hornacina (fig. 88), y cuando sirve como la anterior para sostener una cúpula (desde los rincones de un cuadrado) y tiene forma algún tanto cónica, recibe el nombre de *trompa* (fig. 80 *T*). Se da el nombre de *domo* a la cubierta exterior de la cúpula (cuando la tiene), cuyo objeto es dar a ésta más visualidad y protegerla; de *cimborio* o *cimborrio*, a la misma cúpula y a todo el conjunto de ella y sus accesorios; de *cupulino*, a la pequeña cúpula que está encima de la mayor; de *linterna*, a la porción cilíndrica o prismática con aberturas para dar luz, colocada sobre la cúpula, y también al cimborio prismático; de *tambor*, a la parte cilíndrica debajo de la cúpula, cuando existe visible (fig. 89), y que llevando ventanas se llama *cuerpo de luces* (1).



FIG. 87.
CÚPULA SOBRE PECHINAS (2).



FIG. 88.
NICHO CON PECHINA.

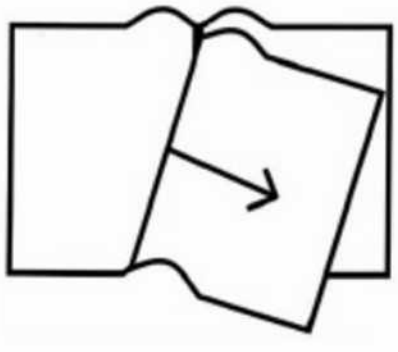


FIG. 89.
CÚPULA CON DOMO (3).

54. TEORÍA DE LAS BÓVEDAS.—De la noción misma de bóveda, arriba consignada, se infiere que la teoría de su mecánica debe ser idéntica a la expuesta sobre los arcos de que se origina (*51*), y así es en realidad, hablando de las formas primitivas que hemos ya definido; pero las derivadas reúnen condiciones de equilibrio, de estética y de economía tan preciosas, que bien merecen alguna consideración más detenida. Y principalmente, las bóvedas por arista y de crucería u ojivales.

Bien se concibe que la bóveda cilíndrica tiene que empujar en toda su longitud a los muros donde se apoya, y que para resistir semejante fuerza es preciso dar a los tales muros una robustez proporcionada (fig. 78); pero si de tal manera construímos y aligе-

(1) Véase ROVIRA Y RABASSA (Antonio), *Estereotomía de la piedra*, t. II, capítulos I-VI, etc. (Barcelona, 1897).
(2) *A*, cúpula; *B*, anillo sobre los arcos torales; *C*, pechina.
(3) Cuerpo de luces, *D*; domo, *C*; linterna, *B*, y cupulino, *A*.



FALTAN DOCUMENTOS
(paginas, cuadernillos...)
ISO 9878/1990

56. VANOS.—Los huecos entre los macizos se denominan *vanos* (*44*), y el espacio o lienzo de pared entre éstos *entrepaño*. Divídense los vanos en tres grupos: *intercolumnios, puertas* y *ventanas*. Los primeros, como su nombre lo indica, son los espacios que median entre dos columnas próximamente sucesivas, los cuales se miden desde el eje de éstas y ofrecen amplitud distinta en cada orden arquitectónico de la arquitectura clásica o greco-romana.



FIG. 97.—ARMADURA DE TEJADO.

Las *puertas* son aberturas de entrada; las *ventanas*, aberturas de iluminación. En unas y otras se llama *dintel* a la pieza horizontal superior (fig. 30 *M*); *jambas*, a las laterales (ibíd. *N*); *jambaje*, a todo el conjunto con el dintel; *repisa*, a la parte inferior de la ventana, denominándose *umbral* su correspondiente en la puerta. El sillar que está en el umbral o sobre la repisa de la ventana, contra el cual baten las hojas, dícese *batiente*, y se llama *alféizar* la parte lateral del muro en la puerta o ventana, por donde se descubre el grueso del mismo, como también la parte saliente de dicha repisa en lo exterior del muro. Al conjunto de columnitas y dinteles y de arcos con sus archivoltas, que rodean a una puerta, se le designa con el nombre de *portada;* en ésta se llama *tímpano* el espacio entre el dintel y el arco (fig. 98).



FIG. 98.—TÍMPANO DE PORTADA Y AGUJAS LATERALES DE ORNAMENTO.

Hay muchas variedades de portadas y ventanales, correspondientes a los diversos estilos de Arquitectura, como puede verse en su lugar propio. Las más comunes formas de ventanas son como sigue: *tronera* o *aspillera*, abertura estrecha y vertical, que va ensanchándose hacia afuera; *saetera*, abertura en forma de tronera, pero que se ensancha hacia adentro del edificio; *ojo de buey* u *óculo*, abertura redonda; *rosetón*, óculo adornado con tracería o calados de piedra; *ajimez*, ventana partida por una columnita llamada *parteluz* o *mainel*, sobre la cual se apoyan arcos gemelos (figuras 99-102). Se dice *mamel* todo parteluz que no tiene forma de columna y que, a veces, se encorva o toma posición transversal, como se observa en muchas de las ventanas ojivales y del Renacimiento. Las ventanas que se disponen verticales en la pendiente de un tejado se llaman *buardas* o *buardillas*, y, en general, se dicen *lumbreras* las aberturas que se practican en los techos y bóvedas para dar luz o ventilación a un recinto. *Aticurga* es toda

abertura en forma de trapecio, por ser más reducido el dintel que el umbral.

57. Miembros secundarios.—Por miembros secundarios o accesorios (sin hablar de los *adornos*, que son materia de otro capítulo) entendemos aquellas piezas del edificio que se hallan como subordinadas a las principales y que no son necesarias para el sos-



Fig. 99. Ajimez.

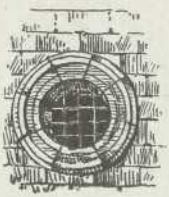


Fig. 100. Óculo.



Fig. 101. Tronera.



Fig. 102.—Rosetón del Monasterio de la Oliva (Navarra).

tén y la cubierta del mismo. Aunque sean bastante numerosos los tales elementos, pueden todos considerarse como derivados de tres diversos tipos: el *saledizo*, el *nicho* y el *remate*. Como apéndice se estudian los elementos *aislados*, los cuales pueden hallarse lo mismo dentro que fuera del edificio.



Fig. 103.—Repisa.

Se dice *saliente*, *saledizo* o *arimez*, respecto de un muro, cualquier miembro que resalta del paramento. Puede ser: *repisa*, si se destina a sostener un busto o estatua o equivalente (fig. 103); *ménsula*, si tiene por objeto servir de apoyo a un arco, a un balcón, etc.; *saledizo*, propiamente dicho, que es toda construcción apoyada en ménsulas, como los balcones; *cartela* (1) o ménsula que sostiene miembros de mucho vuelo; *modillón* o pequeña cartela para sostener una cornisa; *mútulo*, modillón de forma cuadrangular; *canecillo*, todo modillón que lleva esculpido algún mascarón; *zapata*, ménsula para sostener una viga, y pieza de madera sobre pie derecho; *imposta*, el saliente prismático, a modo de capitel rudimentario, que se coloca sobre un machón o pilastra; *imposta corrida* o *cordón* o *cincho*, la faja saliente en el paramento exterior de un edificio, que indica la división de los pisos; *cornisa*, todo saliente corrido y lineal con molduras; *alero*, el saliente del



Fig. 104.—Cartelas.

(1) Se dice también *cartela* un tarjetón ornamental, a veces en forma de escudo, destinado a recibir alguna inscripción o rótulo.

tejado; *aleta*, la pieza que se coloca en los ángulos y rincones que resultan de montar un cuerpo menor sobre otro más ancho, a fin de suavizar la línea quebrada resultante y llenar el hueco; *barbacanas*, los saledizos en lo alto de las torres y en las *cortinas* (mu-



FIG. 105.—MODILLONES.



FIG. 106.—MÚTULOS.



FIG. 107.—CANECILLOS.

ros entre los torreones) de los castillos para la defensa de los mismos (fig. 109); *triforios* y *tribunas*, ciertas galerías que están dispuestas en saledizo (*42*). Estas y otras galerías, salientes o no, suelen tener una *balaustrada*, constituída por *balaústres* y *antepecho* (fig. 110) o sólo por antepecho o *pretil calado*. Sobre las repisas colócase, a veces, formando su complemento, un *doselete* o



FIG. 108.
ALETA.

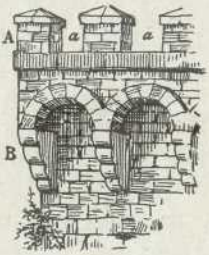


FIG. 109.
BARBACANA Y ALMENAS.



EIG. 110.
BALAUSTRADA Y REMATES.

guardapolvos (fig. 111), que se dice *umbela* si remata en plano y *marquesina* si en torrecilla (1). La parte inferior y plana de todo saliente recibe el nombre de *plafón* o *sofito*.

Entre el grupo de *nichos* o *senos* hállase como principal la *hornacina*, hueco de planta semicircular, abierto en un muro para colocar en él una urna o estatua, y que ordinariamente lleva en la parte superior una pechina o concha (bóveda), dicha también *venera* cuando efectivamente presenta la forma de una concha marina (fig. 112). Hay otras diferentes formas de nichos, cuya noción es vulgar y corriente.

A la sección de *remates* pertenecen: el *ático* o cuerpo superior

(1) Hoy se dicen también *marquesinas* las techumbres voladizas que se colocan sobre las puertas para defenderlas de la lluvia.

de una fachada, cuyo fin es disimular el nacimiento de la techumbre (fig. 113); el *ático escalonado* o *flamenco*, de forma escalonada (fig. 114); el *chapitel*, remate piramidal de una torre; la *acrotera*, corto pedestal, en lo alto de los edificios, para sostener un objeto; el *pináculo*, torrecilla maciza sobre los botareles y otros estribos para darles más peso (fig. 115); la *flecha* o chapitel muy elevado en las torres góticas; la *aguja*, pináculo muy agudo, decorativo con frecuencia (fig. 98); la *crestería* o serie de remates calados, propios de la arquitectura ojival (figu- 115). Son también remates las *almenas*, especie de grandes dentellones en que terminan los muros de las fortalezas (fig. 109), a veces perforados los dentellones por troneras o saeteras; los *merlones* o grandes almenas para la artillería, y, en fin, varios objetos ornamentales que se colocan en alto, como *piñas*, *jarrones*, *pebeteros* (fig. 110), *antefijas* o piezas ornamentadas que cierran las bocatejas del alero (figura 144).



Fig. 111.—Doseletes de un retablo.



Fig. 112.—Hornacina, con repisa *A*, y concha *B*.

Por último, entre los *miembros aislados* deben contarse los *cipos* o *estelas*, monolitos funerarios con inscripciones conmemorativas, que se dicen *cenotafios* cuando no guardan restos mortales; los *obeliscos* o columnas conmemorativas de mayor tamaño y diversas formas (figuras 116 y 117); los *sarcófagos* o urnas funerarias,



Fig. 113.—Ático.



Fig. 114.—Ático flamenco, *A*, y chapiteles, *Ch*.

con más o menos obra de fábrica; los *templetes* o *baldaquinos*, que son pabellones en forma de pequeños templos; las *aras* votivas o altares paganos, y otras piezas semejantes.

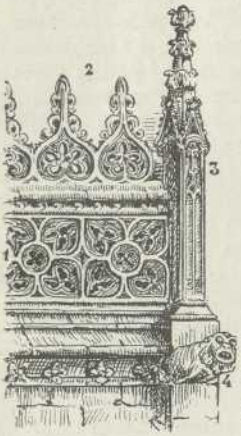


FIG. 115.—PRETIL CALADO (1), CON CRESTERÍA (2), PINÁCULO (3) Y GÁRGOLA (4).



FIG. 116.—CIPO ROMANO.



FIG. 117.—OBELISCO.

58. **MÓDULO.**—Los miembros de que se ha tratado en este capítulo, por lo menos los principales, se hallan sujetos dentro del

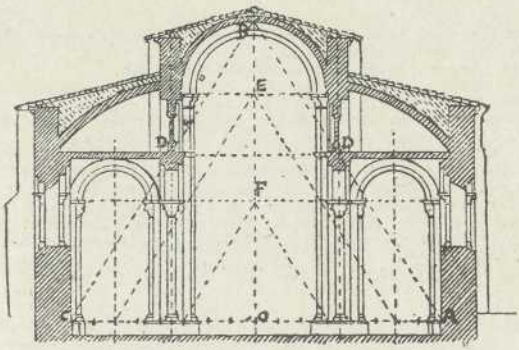


FIG. 118.—CORTE TRANSVERSAL Y TRIANGULACIÓN DE UNA IGLESIA ROMÁNICA: SAN VICENTE DE ÁVILA, PRIMITIVO. *(Dibujo del Sr. Lampérez.)*

edificio a 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 o cerca de la basa. Así, cuando se dice que una columna tiene 14 módulos se quiere expresar que su altura es 14 veces mayor que el radio. En la arquitectura ojival el módulo era más complicado: consistía en un octógono, y antes, en la arquitectura románica, un exágono, dentro del cual inscribíanse un triángulo y otras figuras geométricas; de sus lados se derivaban todas las medidas proporcionales de los miembros del edificio por muy complicado procedimiento (1). Sólo por vía de muestra incluímos las figuras adjuntas (118 y 119), demostrativas del oficio que representa dicho módulo y de la simetría que preside en el arte románico y en el ojival: en ellas puede observarse cómo se determinan las medidas por triángulos equiláteros, y las diferentes alturas de las zonas del edificio, por los vértices superiores de los triangulos. Y aunque parece que en los edificios ojivales cada artista seguía distinto procedimiento para el módulo, siempre se determinaban las dimensiones de las piezas arquitectónicas por múltiplos de tres o de cuatro veces una medida (2).

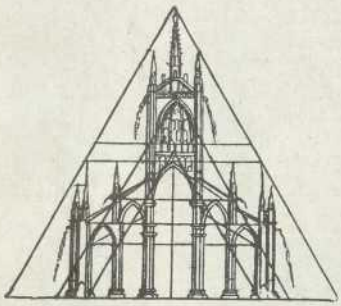


FIG. 119.—CORTE TRANSVERSAL ESQUEMÁTICO Y TRIANGULACIÓN DE UNA IGLESIA OJIVAL: LA CATEDRAL DE MILÁN.

(1) LÓPEZ FERREIRO, *Arqueología sagrada* (Santiago, 1894); CLOQUET, *Traité d'Architecture* (Paris, 1901), que cita y amplía a López Ferreiro en su t. V, p. 1.ª, c. II.—Véase también LAMPÉREZ, *Hist. de la Arquit. crist. esp.*, t. I (Madrid, 1908).

(2) Véanse para todo este capítulo las obras indicadas en el capítulo anterior y los Diccionarios citados arriba (pág. 12); además el *Diccionario de Arquitectura civil, religiosa, militar y legal*, por varios autores (Madrid, sin año, del siglo XX); item BOSC (Ernest), *Dictionnaire raisonné d'Architecture*, etc. Paris, 1876-79; VIGNOLA, *Reglas de los cinco órdenes de Arquitectura*, adicionadas por C. M. DELAGARDETTE (Madrid, 1792); M. BORRELL, *Tratado teórico y práctico del Dibujo, con aplicación a las artes y a la industria* (Madrid, 1866-79); BLANC, *Grammaire des Arts du Dessin; Architecture, Sculpture, Peinture*, 5.ª edic. (Paris, 1883); RONDELET, *Traité théorique et pratique de l'Art de batir*, adicionado con el *Supplément* de Abel BLOUET (Paris, 1881); DURAND, *Précis des leçons d'Architecture* (Paris, 1883); CLOQUET (L.), *Traité d'Architecture* (Paris, 1898-1901); idem, *Lexique des termes architectoniques* (Paris, 1905), etc.

CAPÍTULO V

TEORÍA DE LA ESCULTURA

59. Definición de la Escultura.—Entendemos por Escultura el *arte de representar objetos* y *de expresar ideas por medio de formas orgánicas, dadas a la materia en sus tres dimensiones.* La Arquitectura imprime en la materia formas geométricas; la Escultura, orgánicas, o sea tomadas del reino vegetal o animal. A la Pintura le es dado expresar o 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, e imita a la Naturaleza más que las otras dos Artes del Dibujo,

La Escultura es el Arte *plástico* propiamente dicho, pues según su misma etimología (del griego *plássein*, 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, con las de fundición y moldeado.

60. Su división.—Se divide la Escultura en dos grandes ramas: *Estatuaria* y *Escultura ornamental,* según que represente la forma humana y exprese las concepciones suprasensibles del hombre, o se ocupe en reproducir artísticamente los demás seres de la Naturaleza, animales o vegetales. La primera lleva con propiedad el nombre de Escultura y cultiva su ideal propio, de que la segunda carece o lo posee en menor escala, desempeñando siempre un papel secundario y sirviendo de auxiliar a la primera y a la Arquitectura.

La *Estatuaria,* a su vez, comprende tres géneros: la *estatua,* el *grupo* y el *relieve.* La *estatua* reproduce la figura humana aislada y por entero, a lo menos en su porción más noble, que es la cabeza; el *grupo* representa varias figuras humanas en escena, es decir, concurriendo a una acción común; el *relieve* las presenta en escena o aisladas, pero únicamente de resalto sobre una superficie. El primero de estos géneros caracterízase por el reposo o la sobrie-

dad en el movimiento; el segundo, por la actividad y mayor sentimiento; el tercero, por la perspectiva, que le asemeja a la Pintura.

La estatua ofrece las siguientes formas: la *propia* (en pie), *sedente* (sentada), *yacente* (echada, generalmente sobre sarcófagos), *orante* (de rodillas) y *ecuestre* o a caballo. *Busto* es una estatua de sólo la cabeza; *torso*, de cabeza y tronco, o de éste tan sólo; *hermes*, un busto que se prolonga por su base en forma de alto pedestal, más estrecho hacia abajo y sin solución de continuidad con la figura (figuras 120-122).



Fig. 120. Estatua orante. Fig. 121. Estatua yacente. Fig. 122. Hermes.

El relieve se distingue en *alto relieve*, *medio relieve* y *bajo relieve*, según que la figura resalte del plano más de la mitad del grosor proporcional, o sólo la mitad, o menos que ésta.

La Estatuaria se divide, además, en *profana* y *religiosa;* a ésta se la denomina *iconológica.*

61. Canon de proporciones.—El *canon* representa en Escultura y en Pintura lo que el módulo en Arquitectura, y no es otra cosa, en general, que el conjunto de las medidas proporcionales que se observan en la figura humana. Adviértase, sin embargo, la diferencia radical que media entre uno y otro; pues el módulo siempre resulta medida convencional entre los arquitectos, mientras que el canon se toma de la Naturaleza misma, más o menos bien estudiada e interpretada. Además, la Escultura y la Pintura no pueden exagerar una línea a expensas de las otras, sin caer en lo ridículo, al revés de lo que se observa realizado en Arquitectura (*37*).

Los artistas griegos del siglo de oro (siglo V antes de J. C.) tuvieron ya su canon, atribuído principalmente al escultor Policleto, y aunque desde entonces ha ido sufriendo rectificaciones y variaciones en manos de los antiguos y de los modernos artistas, quedó bastante fijado por el insigne pintor florentino Leonardo de Vinci a últimos del siglo XV, acomodándose a él la mayoría de los escultores y pintores modernos (1). La medida fundamental del canon florentino, tomada del hombre bien formado, está en la cabeza; la cual se considera en altura como la octava parte de todo el cuerpo, siendo la cara la décima parte del mismo y de una altura

(1) Véase Rejón de Silva (Diego Antonio), *el Tratado de Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros de León Alberti*, trad. y anot. (Madrid, 1827).

igual a la longitud de la mano. Estando el hombre en pie y extendiendo los brazos, determina un cuadrado perfecto con las líneas que bajan a plomo y pasan por los extremos de las manos, y las que horizontalmente se tienden sobre la cabeza y debajo de los pies; las diagonales de este cuadrado se cortan en la ultima vértebra lumbar y fijan el centro de toda la figura. Tirando una horizontal por dicho punto céntrico, se divide el hombre en dos partes iguales, y cada una de éstas en otras dos, por líneas paralelas que atraviesen por mitad del pecho y por las rodillas. La cabeza dividese a su vez en cuatro partes iguales, siendo una de ellas la nariz; la cara o rostro equivale en altura a la mano, y ésta viene a ser la décima parte de la estatura.

62. Propiedad de la Estatuaria.—Siendo la Estatuaria la sección más noble de la Escultura y la única susceptible de ideal artístico, a ella deben referirse las propiedades generales de la obra estética en su lugar enumeradas (*16*), a las cuales agregamos ahora, como especiales y características de este arte, las siguientes: el *reposo*, la *expresión típica e individual* y la *proporción organica*. Si se trata del género *grupo*, debe añadirse a ellas la *conveniente disposición* de las figuras, armónicamente concurrentes a una acción común, y si del *relieve*, la proporción de las magnitudes con la *perspectiva* (*65*), pues han de ser relativamente mayores los elementos más próximos al observador, como se comprende.

El *reposo* exigido en una estatua no consiste en la expresión de inmovilidad absoluta, sino en cierta *fijeza de actitud* y en la sobriedad o moderación del movimiento que se representa. La agitación de la figura humana o de su vestidura siempre resulta penosa y repulsiva a los espectadores, y es característica del arte en decadencia ([1]). Dése, v. gr., un momento en el cual aparezca más bello el drama; hágase que todas las personas que en él figuran queden inmóviles en aquella misma situación, como si se obtuviera de ellas una instantánea fotográfica, y tendremos por este concepto la obra escultórica apetecida. Se llama *actitud* a la posición escogida por el artista y que éste imprime en su obra. El movimiento se representa por la inclinación de la figura o de alguna parte de ella; el reposo, por la fijeza y rectitud y cierta moderada rigidez de formas. Es notable el reposo de muchas estatuas egipcias y muy celebrado el del «Moisés», de Miguel Angel, como lo es el movimiento de la «Victoria de Somotracia», etc. En cambio, son reprensibles no pocas esculturas del siglo XVIII, dada la agitación en que se las supone, sin motivo alguno, como si el viento las azotase por cualquier lado.

La *expresión típica* y la *individual* deben contarse como leyes de la Estatuaria, por ser objeto de ésta la representación de indi-

(1) Blanc (Charles), *Grammaire du Dessin, Sculpture*, § 6; Jungmann, obr. cit., t. II.

viduos con su carácter propio y distintivo, aunque siempre con lo típico de su clase, muy depurado de condiciones bajas y defectuosas. Así, por ejemplo, en una estatua de Balmes (como la del ministerio de Fomento en Madrid, por Alcoverro), no sólo ha de verse al filósofo y al clérigo, sino al tal clérigo y al tal filósofo, sin que pueda confundirse con los demás de su clase. Pero no tratándose de representar individuos (sea en retrato, sea en alegoría), sino clases, razas y seres morales o abstractos (como la virtud, la justicia, etc), la expresión de que hablamos se concreta al tipo o a la especie, ya que no son posibles las circunstancias individuales. En todo caso, la expresión nunca debe ser excesiva o exagerada en una obra de escultura, aun tratándose de representar escenas patéticas, pues la exageración de la línea descompone la forma humana, haciéndola repulsiva. Por lo mismo, se reprueban las «Dolorosas» con facciones horribles o con gran movimiento de brazos, etc. Véanse todas estas leyes de la Estatuaria cumplidas en el modelo adjunto (fig. 123).



Fig. 123.—Sófocles en actitud de representar un drama: Estatua griega del Museo de Letrán, en Roma.

La *proporción orgánica* es indispensable requisito para toda obra de escultura que haya de tratarse en serio, por lo dicho arriba del canon a que debe sujetarse; pero si se intenta producir una caricatura, el artista se dispensa moderadamente 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 en determinados casos (*20*). Y para obtener esta última expresión, lo mismo que para dar a las figuras cierto aspecto místico, se impone, a veces, sacrificar algunas líneas de proporción, como se dice de varias obras célebres de *el Greco*, que no sean exageradas.

La *proporción con el punto de vista* reforma también en parte la ley antedicha, pues ocurre, a veces, tener que situar en alto una estatua, y, al mirarla desde abajo, aparece con menos desarrollo su parte superior que la inferior, y de aquí la necesidad de hacer relativamente mayor aquélla, para que se ofrezca con toda regularidad a la vista. Además, dejando sin pulir y tosco, hasta cierto punto, el trabajo, se observa fino mirado desde lejos, y, en cam-

bio, si se hubiera dejado con lisura no se apreciarían ciertas líneas importantes. En la habilidad del artista que sabe aprovechar estas condiciones circunstanciales se halla el medio de conseguir el mejor resultado estético de la Escultura, según las distancias y posición de los espectadores.

Las referidas propiedades se realzan teniendo en cuenta la *estética de las líneas*, de que hablamos, como en lugar más propio, al tratar de la Pintura (*66*).

63. Procedimientos.—La Escultura, y más aún las artes a ella subordinadas (*30*), sírvense de variados procedimientos, cuyo estudio no deja de interesar al arqueólogo y al crítico del Arte, y, por lo mismo, es razón que de tales operaciones apuntemos aquí los más fundamentales conceptos.

Suelen los escultores preparar su obra formando en modelo (modelando), con arcilla o yeso fino, la figura que ha de servirles como tipo, y este *modelo* equivale para ellos a lo que el *boceto* para el pintor o el *plano* para el arquitecto; después el artista *saca de puntos* su obra con auxilio de alguna cuadrícula, haciéndola exactamente proporcional a su tipo (1). La materia sobre la cual trabaja el escultor suele ser el barro, la piedra, la madera, el bronce, el hierro, el marfil, la plata, el oro.

El procedimiento fundamental y clásico seguido por los escultores dícese *esculpido*, sirviéndose del escoplo y del buril o cincel, según los casos, pues aun los otros procedimientos de fundir y moldear exigen más o menos retoques de cincel si la obra ha de salir perfecta. Se usan, además, el *moldeado* o *vaciado*, el *cincelado*, el *repujado*, el *embutido*, el *grabado* y el *estampado* o *troquelado*.

Esculpir es quitar partículas al tronco o bloque, ya desbastado, hasta lograr la figura que se intenta; *moldear* es dar a una pasta la deseada forma, añadiendo o quitando porciones de masa; *vaciar* es obtener una forma en hueco o vacío, para llenarla después con fundición o con una pasta cualquiera y lograr la positiva (2); *cincelar* es retocar con cincel las figuras obtenidas por el vaciado, y también formar bajo relieves con el cincel en una lámina metálica; *repujar* es producir en una lámina de metal a fuerza de martillo sobre algún molde los relieves y los huecos necesarios para conseguir la forma que se intenta; *grabar* es rehundir o fijar por incisión (mediante cincel, buril o agua fuerte) sobre material duro un dibujo cualquiera; *estampar* o *troquelar* es imprimir sobre una lámina de metal o de pasta un cuño o troquel con las figuras en

(1) Vasari (Giorgio), *Arti del Disegno*, c. IX (Turín, 1872).

(2) Entre los procedimientos del *vaciado* se conoce desde la remota antigüedad el que se dice *a cera perdida*, y consiste en labrar primero el molde o modelo en cera; luego se recubre éste con arcilla plástica, y sometiendo el conjunto a la acción del fuego, se evapora la cera y queda la figura en hueco, para llenarlo con el metal fundido y obtener así la positiva, rompiendo el casco.

hueco, para que éstas resulten de relieve; *embutir* es aplicar sobre un molde duro una delgada chapa de metal precioso, para que a fuerza de golpes tome sus formas, y después, quitando la chapa y uniendo los bordes de ella, quede una estatua u objeto artístico hueco, pero con apariencias de macizo. También se dice *embutido* e *incrustado* el resultado de introducir algunas piezas en las aberturas o surcos practicados en otra. Son variedades de estas incrustaciones, muy usadas en artes decorativas, la *taracea*, que se hace con madera o marfil, embutiéndolo en la superficie de algún mueble de madera, y la *ataujía* o *damasquinado*, que se practica introduciendo laminillas de metal precioso en los dibujos abiertos en bronce, hierro o acero. Con estas formas decorativas en piezas metálicas relaciónanse el *granulado* y la *filigrana*; ésta se hace aplicando hilos o cordoncillos de metal precioso encima de otro de la misma especie o de inferior clase, produciendo caprichosos dibujos (figura 124), y aquél sembrando de perlitas metálicas la superficie de la joya o pieza de igual clase.



FIG. 124.—DETALLE DE UNAS TAPAS DEL SIGLO XII, DECORADAS CON FILIGRANAS Y CABUJONES. *(Catedral de Jaca.)*

La *glíptica* (del griego *glyptos*, esculpido), que es una forma especial de la Escultura (*30*), produce camafeos y entalles. Dícese *camafeo* todo relieve obtenido en piedra preciosa, de variado color generalmente, con delicadas figuras; *entalle* (inverso de camafeo) es toda piedra dura grabada en hueco. Las piedras finas que se usan para tales efectos suelen ser ágatas, cornalinas, esmeraldas, amatistas, granates y lapislázuli; para los camafeos se preferían las ágatas y más aún las variedades *sardónica* y *ónice*, aprovechando la distinción de colores que ofrecen las aguas o capas de tales piedras, de suerte que puliendo y rebajando convenientemente la primera capa, se dejaba la segunda para fondo y quedaba la primera con los relieves de la figura, etc. Pero tanto ahora como en siglos remotos se imitan y falsifican estas piedras con vidrios y esmaltes, y especialmente los camafeos, soldando un relieve de piedra o vidrio con otra piedra de color distinto. *Cabujón* es una piedra preciosa convexa y pulimentada, pero sin tallar, que también se emplea como adorno. Las producciones de la glíptica han servido desde los tiempos más remotos de la Historia

para sellos, ornamentación y objetos piadosos o supersticiosos. Llámase *coroplastia* o escultura *coroplástica* (del griego *koré*, muñeca, y *plássein*, formar) el arte de moldear estatuas y relieves de barro, cociéndolo después e imitando las obras de piedra.

El *decorado* de pintura sirve para completar la obra del escultor, haciendo contribuir los colores a realzar la obra de escultura. Los antiguos artistas de Grecia, y también los de la Edad Media, pintaban con sobriedad sus estatuas, aun cuando fueran del más rico mármol, y bien podría imitárseles en las obras modernas, por más que hoy no esté conforme semejante práctica con el gusto de la época, tratándose de esculturas que no sean de barro o madera. Esta última se decora principalmente con el *estofado*, que consiste en estucar finamente la estatua, dorarla, bruñirla luego y aplicar sobre el dorado la pintura, en la cual se raya después con habilidad, descubriendo el dorado en los puntos convenientes para el buen efecto del dibujo.

Al tratar especialmente de las artes suntuarias en la sección tercera de esta segunda parte de la obra, se completarán en lo posible las nociones técnicas que a ellas corresponden, y que no tienen cabida en el presente capítulo.

CAPÍTULO VI

TEORÍA DE LA PINTURA

64 Definición de la Pintura.—*Pintura* es el *arte de expresar ideas y representar objetos por medio de líneas y de colores sobre una superficie, simulando las tres dimensiones del espacio.* Con mayor propiedad se la designa con el nombre de *Arte del Dibujo* y *Arte gráfico* (de *graphium*, punzón o estilo de los antiguos), ya que lo esencial de este arte consiste en el trazado de líneas combinadas, para la representación de objetos. El arte gráfico, aunque sólo dispone de superficies, posee indudablemente mayor viveza en la expresión que el plástico, merced a la acción sugestiva de los colores y a la mayor amplitud del campo u horizonte que puede abrazar su composición, sin las trabas y limitaciones con que tropieza la Escultura.

65. Sus elementos.—Son elementos esenciales de la obra pictórica, hasta el punto de no merecer el calificativo de artística si le faltara uno de ellos, los siguientes: el *dibujo*, que determina el contorno y demás lineamientos de la figura; el *claroscuro*, o acertada combinación de luz y sombras con sus medias tintas, que produce en nuestra vista la ilusión de las tres dimensiones del espacio; la *perspectiva*, que resulta de los dos anteriores, y es la disposición de las figuras en el plano de tal modo que les da la apariencia del espacio y de las distancias relativas; el *colorido* (para las obras pictóricas y no simplemente gráficas), que da viveza y animación al conjunto (1).

La perspectiva se divide en *lineal* y *aérea*, correspondiendo a la causa que la produce; la primera resulta del dibujo lineal, o bien, de las combinaciones geométricas de las líneas; la segunda viene del claroscuro en relación con la masa de aire y el estado de la

(1) Carducho (Vicente Carducci), *Diálogos de la Pintura*, 5.° (nueva edic., Madrid, 1865); Mengs (Antonio Rafael), *Obras*, publicadas por Azara (José Nicolás de), con comentarios de éste; tratado último, *Lecciones prácticas de Pintura* (Madrid, 1780); Martínez (Jusepe), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, edit. por Carderera (Madrid, 1866).

atmósfera que rodea al objeto del cuadro. Dícese *claroscuro* la degradación de las tintas en la pintura o dibujo, de modo que se distribuyan acertadamente la luz y las sombras. En la perspectiva lineal, fundamento de la otra, se distinguen: *el punto de vista* o *punto principal* (fig. 125, *O*), a donde convergen las *líneas que huyen* o *líneas de fuga*, como las llaman los técnicos, y que son las verdaderas líneas de perspectiva (ibíd., *O A*, *O f*, etc); el *horizonte del cuadro*, o línea horizontal que pasa por el mencionado punto (ibíd., *A B*) y es paralela a la base del cuadro (base que es la intersección de éste con el plano objetivo), o *línea de tierra* (ibíd., *c d*), y paralela también al límite superior o *línea del cielo*, (ibíd., *e f*); el *punto de distancia*, o de vista en el espacio, que es el punto en que ha de situarse el ojo del observador, el cual dista del punto principal del cuadro tanto como éste del extremo del *horizonte;* el *ángulo óptico*, formado por las visuales dirigidas a la vez por un ojo a los extremos del cuadro de perspectiva y que no puede exceder de 90 grados, pero que en perspectiva nunca se le supone mayor de 45 (1). Se da el nombre de *escorzo* a la deformación del dibujo de las figuras, según las leyes de la perspectiva, para que vistas de abajo arriba o desde el punto conveniente, aparezcan en forma natural (fig. 8.ª).

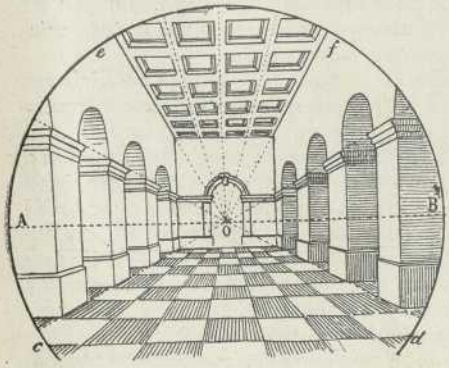


FIG. 125.—TEORÍA DE LA PESPECTIVA LINEAL.

66. DIVISIÓN DE LA PINTURA.—Divídese la Pintura, semejantemente a lo dicho para la Escultura, en dos grandes ramas: *Pintura de cuadros* y *Pintura decorativa*, según que su objeto sea el propio y exclusivo de este arte, o que sirva como auxiliar de otro. La primera se subdivide en dos géneros de cuadros: *históricos* y *de simpatía*, según que se tome como asunto la figura humana y las escenas diferentes de la vida del hombre, o bien los paisajes de la Naturaleza. Al primer género, único susceptible de verdadero ideal, pertenecen los cuadros de historia, de batallas, el retrato o su equivalente, y asimismo los cuadros *de género*, los simbólicos, religiosos y mitológicos. Dícense cuadros *de género* los que representan escenas de familia o de la vida ordinaria del hombre. En el

(1) BRUCKE, *Principios scientifiques des Beaux Arts*, c. I (Paris, 1881); CLAUDI, *Manual de perspectiva* Barcelona, 1914; ROMEO PALAZZI, *Guida per i giovani que intraprendono lo studio del disegno* (Roma, 1886).

segundo grupo entran el paisaje, la marina, la naturaleza muerta, los animales, las flores y frutos y los *bodegones* o asuntos de cocina y despensa. Por razón de la materia de los cuadros se dividen éstos en *murales*, que se pintan sobre las paredes y bóvedas del edificio; de *caballete*, sobre lienzos, tablas y placas; *miniaturas* (del color rojo del *minio* que antiguamente se empleaba en ellas), o pinturas de cortas dimensiones sobre pergamino, papel, marfil y metales diferentes. Por razón del procedimiento, dícense las pinturas *al fresco*, *al temple*, etc. (*70*).

La *pintura decorativa* utiliza infinidad de motivos y se aplica a toda clase de objetos (*72*): pueden considerarse ramas suyas las artes afines a la pintura, propiamente dicha, como son la *tapicería*, el *bordado*, el *esmalte*, el *mosaico* y otras (*70*).

67. Condiciones estéticas de la Pintura.—De las condiciones generales de toda obra bella (*16*) se desprende fácilmente cuáles deban ser las de la Pintura y, sobre todo, cómo haya de formarse la *composición* del asunto, que consiste en la acertada *invención* o elección del mismo, con todos sus pormenores, y en la *disposición* o *distribución* ordenada de todos los objetos y personas que lo integran, de suerte que resplandezca la unidad del conjunto en acción, lugar y tiempo. Y ciñéndonos a lo que es más propio de este arte, dedúcense sus condiciones estéticas de los mismos elementos que esencialmente lo constituyen, según quedan ya enumerados (*65*). Apuntemos las principales de estas condiciones.

El *dibujo* de las figuras debe ser: *correcto*, conforme al natural y observando el canon de las proporciones orgánicas, fuera de los casos en que se representan las figuras en escorzo o perspectiva (*61*); *valiente*, con soltura y sin timidez e inseguridad; *suave*, evitando la dureza en los contornos y ocultando el artificio; *propio* y *adecuado*, con expresión del carácter típico y el individual de las personas y objetos que figuran en la composición; *sujeto a las leyes de perspectiva lineal*, es decir, que se observen con exactitud las condiciones del único punto de vista (que suele ponerse en el centro del cuadro o en uno de sus lados) y de las líneas en él concurrentes, y que la línea del horizonte se halle a la altura del ojo del observador y a una distancia proporcionada.

El *claroscuro* ha de proceder *por grados* en el rebajamiento de las tintas; ha de tener *correspondencia* con la dirección de la luz, que se supone iluminando la escena; ha de contribuir a que *resalten* los puntos más interesantes del cuadro y a que se *oculten* los de menor importancia, y debe, en fin, proceder con *naturalidad* en la distribución de la luz y de las sombras.

El *colorido* ha de ser: *propio* de cada objeto y no arbitrario del artista; *suave*, y no chillón ni bajo, por lo común; *variado*, pero no abigarrado.

68. Estética de las líneas.—Además de las leyes geométricas

y físicas a que han de sujetarse las obras del arte gráfico, hay otras puramente estéticas y de apreciación común, de las cuales se sirven los pintores para dar expresión a las figuras, por mucho que ellos tiendan a la libertad e independencia de que nos habla Horacio, y se permitan genialidades de estilo, peculiares de cada artista.

Completando la teoría expuesta en Arquitectura sobre la elocuencia de las líneas (*37*), añadamos aquí otras observaciones de cotidiana experiencia y que tienen grande aplicación en el arte del Dibujo. Las *líneas horizontales* dan a nuestro ánimo la impresión de quietud y calma, como se observa al contemplar un rostro sereno (fig. 127) o una dilatada llanura; las *líneas divergentes ascendentes*, a partir de un punto o de una línea normal, producen y expresan alegría y expansión; v. gr.: los perfiles oblicuos de un rostro sonriente (fig. 126) y los árboles elevando sus ramas; las *divergentes descendentes* causan tristeza y melancolía, como es de notar en el rostro de un melancólico (fig. 128), en las formas piramidales de los monumentos fúnebres, en las ramas caídas del sauce llorón, etc. (1).



FIGS. 126, 127 Y 128.—ESTÉTICA DE LAS LÍNEAS.

Por otra parte, la comparación de la línea recta con la línea curva y la combinación de ambas, abren inmenso campo a la estética de las líneas, como es fácil de observar en cualquier obra de arte. La línea *recta* y la *quebrada* expresan rigidez y arcaismo; la línea *curva*, flexibilidad, naturalidad y perfección en la belleza artística; la *exageración y el retorcimiento de las curvas* denotan capricho y decadencia (2). Sabido es que las curvas suaves de los modelos vivos que nos ofrece la Naturaleza constituyen la mayor dificultad para su interpretación o representación en las Bellas Artes del Dibujo. Por esto el Arte en su infancia produce las obras con predominio de la línea recta (v. gr., una estatua antigua de la época arcaica de Grecia); el Arte en su perfección da el predominio a la curva (las estatuas de la época de Fidias y las del Renacimiento clásico); el Arte en su decadencia exagera y retuerce las curvas sin naturalidad alguna (las exageraciones del barroquismo), como tendremos ocasión de observar en la parte histórica de nuestro libro.

(1) BLANC, *Grammaire du Dessin; Principes*, § 4.
(2) CLOQUET, *Traité d'Architecture*, vol. V, p. 1.ª, c. III (París, 1901)

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

Es digno de notarse que se perciben muy realzados los colores cuando los rodea su complementario, y de esta fecundísima observación sacan frecuentes aplicaciones los artistas para dar más realce a las figuras de sus cuadros y los comerciantes e industriales para la venta de sus tejidos, pues el color percibido por el ojo del espectador, no sólo depende del que tiene la figura, sino del que presenta el fondo que le rodea. Así es de observación constante el fenómeno de aparecer más intenso y algo azulado el color negro de una cinta de seda, por ejemplo, cuando se coloca sobre fondo amarillo, mientras que sobre el rojo aparece la cinta verdosa y sobre el azul amarillenta (1).

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

70. Procedimientos.—Los variados procedimientos que se usan en Pintura, al mismo tiempo que contribuyen al valor estético de sus producciones, sirven de base para la clasificación de ellas y forman objeto de estudio e investigación para arqueólogos y técnicos, por las cuales razones los apuntamos aquí sumariamente.

Son los principales: *pintura al fresco*, que se hace sobre un muro recién cubierto de cal, humedeciendo cada día la parte que en él ha de pintarse, de modo que, aplicando luego los colores con agua, se logra que la pintura llegue a combinarse con la cal de la pared y alcance solidez o consistencia; *al fresco seco*, 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*, que se obtiene disolviendo los colores en agua de cola o gelatina o en yema de huevo, y aplicándolos sobre la pared seca o sobre el lienzo o madera; *al encausto*, que se trabaja desliendo los colores en cera fundida y pasando después sobre el cuadro un

(1) Sala (Emilio), *Gramática del color*, p. 1.ª (Madrid, 1906); Blanc, ob. cit., *Peinture*, § 13; Helmholtz, *L'optique et de la peinture*, capítulos III y IV (París, 1881); Guignet, *Les coleurs*, capítulos XIII y XIV (París, 1889). Véase también Rejón de Silva Diego Antonio, *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros..... de León Alberti*, traducido e ilustrado con notas (Madrid, 1827; Palomino y Velasco (Antonio), *El Museo pictórico y la escala óptica: Teoría y práctica de la Pintura* (Madrid, 1715).

hierro candente o *cauterio; al óleo*, que se prepara con aceites secantes, disolviendo en ellos los colores; *a la aguada*, que se ejecuta empleando agua de goma y miel, con el color espeso; si éste se diluye en mucha agua, forma *la acuarela*, y se llama *lavado* cuando sólo se emplean el blanco y el negro; por fin, se dice *al pastel* si se aplica el color por medio de lápiz blando y en seco, y *al carbón* cuando se hace con lápiz de carboncillo. *Aguazo* es un lienzo flojo y pintado a la aguada, habiéndolo antes humedecido por detrás y sirviendo de color blanco el fondo del mismo.



FIG. 129.—CUADRO AL MOSAICO: FUGA DE LOT DE SODOMA. *(En Santa María la Mayor, Roma.)*

Entre los procedimientos pictóricos usados en artes decorativas, sobresalen por su preciosidad y hermosura el *esmalte*, el *mosaico*; el *bordado* y la *tapicería*.

El *esmalte* se prepara colocando sobre un objeto de piedra, de cerámica o de metal, previamente labrado o dispuesto, una pasta vitrificable; la cual, sometida luego a la acción de elevadísima temperatura, se convierte en una especie de vidrio que permanece allí adherido (*285*). El *niel* o *nielo* no es más que un esmalte de color negro azulado, el cual se aplica sobre los dibujos en hueco, abiertos en una pieza metálica (1).

El procedimiento del *mosaico*, ya conocido y usado desde la antigüedad remota, tiene su aplicación lo mismo en el arte decorativo que en la imitación de la pintura del género histórico, aunque en esta forma no se ensayó hasta la época imperial romana. De cualquier modo que sea, consiste en la agrupación de pequeñitos prismas de madera o de piedra sobre alguna masa de cemento o equivalente, de modo que el conjunto ofrezca una superficie regular con los dibujos que resultan de la combinación de las diferentes piececitas diversamente coloreadas. Ofrece este procedimiento la gran ventaja de la solidez y duración de los colores y de la obra, pues como dijo el florentino Ghirlandaio, «la verdadera pintura para la eternidad es el mosaico». Dícese *mosaico de Florencia* el formado por elementos de mármoles y jaspes u otras piedras susceptibles de recibir hermoso pulimento, que se aplican, so-

(1) Véase VASARI (Giorgio, *Arti del Disegno*, capítulos XXIII y XXIV, nueva edic. (Turín, 1872).

bre todo, a objetos preciosos de mobiliario; y *mosaico de Roma*, el constituído por unos prismas hechos de pasta especial con esmalte de colores varios en la superficie; algunos de ellos se hacen dorados y encima esmaltados y sirven para fondo del cuadro de mosaico, procedimiento conocido con el nombre de *bizantino* (1). Del mosaico puramente decorativo hablamos en el capítulo siguiente (*81*), y del histórico al reseñar la historia de la Pintura.

A imitación del mosaico, ademas de las vidrieras artísticas de que tratamos en otro lugar (*216*), conócese un raro y curioso procedimiento pictórico, seguido por artistas mejicanos, en el cual se hacen servir para el mismo efecto menudísimas plumas de colibrí y de otras pintadas avecillas, que se pegan sobre tablas de cobre o madera. Aventajan estas composiciones a las otras en brillo y hermosura de colores, pero no en estabilidad y naturalidad, como puede suponerse.

La *tapicería* y el *bordado*, que en realidad son procedimientos pictóricos por medio de los cuales se han reproducido cuadros de célebres autores, pertenecen al grupo de las artes suntuarias y textiles, que serán objeto de nuestro compendioso estudio en su capítulo correspondiente (*289, 290*).

(1) Hoy tienen fama sobre todas las fábricas y talleres de labores al mosaico la del Vaticano y la de Paris. Véase GERSPACH, *La mosaique* (Paris, s. a.).

CAPÍTULO VII

TEORÍA DE LA ORNAMENTACIÓN Y SUS ELEMENTOS

71. Noción del ornato artístico.—Se da el nombre de *ornato* (o adorno) a toda pieza o forma accesoria que se añade a otra principal con objeto de embellecerla. No es necesario para ornamentar un objeto cualquiera añadirle otra pieza; basta imprimir nuevas formas accesorias a uno de sus miembros: así constituyen ornato, v. gr., las molduras lineales de una cornisa o de una basa. Dícese *ornamentación* la acción y efecto de adornar, y también el arte de disponer artísticamente los adornos; en esta última significación vale tanto como *Arte decorativo*.

Todas las producciones artísticas anteriormente reseñadas, aunque ya bellas de suyo, son susceptibles de nuevo esplendor accidental en su misma belleza, y esto se pretende comunicarles con la ornamentación debida o proporcionada. Estudiar estas formas elementales de ornamentación, y ver las leyes que a ella presiden, constituye el objeto del presente capítulo.

72. Elementos de ornamentación.—Dos elementos fundamentales entran a constituir la ornamentación artística: el *motivo* y la *composición*. Consiste el primero en el asunto u objeto de la Naturaleza o del Arte que el adorno representa; v. gr., una rosa, un insecto, una torrecilla; y se forma la composición de combinaciones que se hacen con los motivos, ya sean ellas regulares ya caprichosas. Los motivos ornamentales son variadísimos, y pueden tomarse de los tres reinos de la Naturaleza o de obras de arte, y aun de ficciones y abstracciones ideadas por los artistas. La composición, aunque puede reunir mucho de caprichosa y arbitraria, se halla sujeta a ciertas normas, que han consagrado el gusto y la costumbre, como apuntaremos luego (1). Las artes del esmalte, filigranado, mosaico y demás que se usan para decoraciones, y de las cuales hemos hablado en los dos capítulos precedentes, no son

(1) Véanse Mayeux (Enrique), *La composition décorative* (Paris, 1885); J. Gauthier et L. Capelle, *Traité de composition décorative* (Par s, s. a. .

elementos teóricos de ornamentación, sino *procedimientos plásticos* de la misma.

73. División de la ornamentación.—Debiendo constituir siempre la ornamentación un elemento accesorio, respecto de las obras de arte a que se aplica, su división y clasificación han de venir condicionadas por el arte mismo que le sirve de fundamento, y de aquí el distinguirse en *ornamentación egipcia, asiria, griega, romana, bizantina, románica, gótica, árabe,* etc. Por esta causa sirve frecuentemente la ornamentación al arqueólogo como precioso dato para descubrir el estilo y la época de los monumentos sometidos a sus investigaciones, toda vez que ella sigue las variaciones del estilo según las épocas y los pueblos.

Mirada la ornamentación con respecto al objeto adornado, puede distinguirse en dos géneros: *ornamentación natural* o *racional* y *ornamentación de artificio* o *de capricho.* En la primera, los motivos se toman del mismo objeto que se decora, ya se le considere en sí, ya por el fin a que se destina; v. gr, los adornos de un entablamento griego (*23*) o los de una portada de iglesia ojival (*38*); en la segunda, o de artificio, no guardan relación alguna los motivos ornamentales con el objeto decorado por ellos; verbigracia, los adornos de algunas columnas en los estilos plateresco y churrigueresco. Ciertamente que la primera ha de ser, en todo caso, la preferible y recomendable.

74. Composición ornamental.—Las reglas a que obedecen las composiciones regulares en materia de ornamentación suelen reconocer los siguientes fundamentos (1): la *euritmia* o *simetría,* por yuxtaposición de dos porciones iguales, cualesquiera que ellas sean (fig. 144); la *repetición,* en la cual se repite un elemento, formando serie (figuras 137 y 145); la *alternativa,* repitiéndose y alternando elementos desiguales (fig. 135); la *gradación,* en la cual disminuyen o aumentan periódica y gradualmente los elementos; la *radiación,* a partir de un centro o alrededor del mismo (fig. 140); la *poligonia,* en que se agrupan formando ángulos entrantes y salientes (fig. 133); la *ondulación* o de curvas sinuosas y uniformes (fig. 134). Con estas diferentes combinaciones se logran bellísimas formas ornamentales, por lo armónicas y variadas; en ellas quiébrase la línea recta, de suyo severa y rígida, y se la combina graciosamente con las curvas, tanto más gratas cuanto más se apartan de la dirección recta, por su corto radio de curvatura, y menos bruscas se presentan.

Fuera de esto, la *imitación* directa de los seres naturales se combina a menudo con las formas dichas y constituye siempre una fuente inagotable de elementos para la ornamentación, muy explotada por los artistas en sus combinaciones, como es de ver en la gran mayoría de sus obras.

(1) Cajal (Federico), *La Ornamentación* (Barcelona, 1897).

75. Clasificación de los adornos.—El variadísimo conjunto de adornos usados por los artistas puede distribuirse en dos clases: *simples* (o elementales) y *compuestos*. Consisten los primeros en un sólo motivo, ya aislado, ya repetido y combinado con otro en serie; los segundos son un complejo de los elementales.

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

76. Adornos caligráficos.—Esta clase de adornos apenas tiene aplicación fuera de los códices y de la arquitectura arábiga y sus derivadas. En los códices se emplean de muy caprichosas formas, llegándose hasta producir figuras humanas y de animales fantásticos con solos trazos de pluma. En las obras de arquitectura árabe y mudéjar sirven de ordinario estos adornos en forma de inscripciones, que se hallan en el *arrabá* o *alfiz*, que es un semicuadro alrededor del arco de una puerta o ventana, y en diferentes círculos o medallones intercalados en alguna composición ornamental de arabescos (fig. 130).

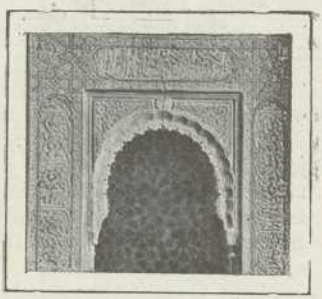


Fig. 130.—Arco rodeado de arrabá *(A, A)*, con inscripciones cúficas *(C, C)*.

77. Molduras.—Se da el nombre de *moldura* a todo resalto y a cualquier vaciado, uniforme y corrido, que sirva para adorno de algún miembro arquitectónico. Se distinguen por su perfil en cuatro clases: *planas, convexas, cóncavas* y *mixtas*, y se estudian en su sección teórica, según es de ver en el grabado adjunto (fig. 131).

Al grupo de *molduras planas* corresponden: *el filete*, de sección casi cuadrada y pequeña, que sirve para separar entre sí las molduras curvas; se llama también *listel* cuando se refiere a los filetes que separan las estrías de algunas columnas: *la corona*, de sección mayor que el filete, formando parte de las cornisas y llevando con frecuencia una canal inferior llamada *goterón*, para escupir el agua; la *faja* o *banda*, ancha y de poco resalto; las *platabandas*, o fajas en que se divide a lo largo cualquier paramento: el *plinto*, o parte inferior de una basa (véanse las figuras 33 y 132).

Las molduras convexas son: el *toro*, de perfil semicircular y de grosor considerable; el *junquillo* o *baquetilla*, de pequeño diáme-

tro; el *bocel*, semejante al toro y de seccion semicircular, a veces elíptica o más que semicircular, usado en la arquitectura gótica; el *cuarto de bocel*, de sección igual a un cuarto de circunferencia.

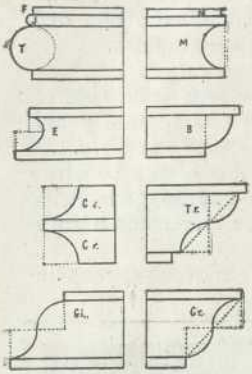


FIG. 131.—ESQUEMA DE LAS MOLDURAS (1).

Entre las *molduras cóncavas* se cuentan: la *media caña* y el *junquillo inverso*, de sección semicircular; la *estría* o *glifo*, ídem a lo largo de un fuste (o en otra pieza semejante) y de sección variable (se dice *estría maciza* cuando en ella está alojado un junquillo); el *caveto*, que puede ser *recto* o *inverso* según que la parte más avanzada esté arriba o abajo, y tiene de sección un cuarto de circunferencia; la *escocia* o *nacela*, formada por dos porciones de diferentes circunferencias.

Las *molduras mixtas* constan de una parte cóncava y otra convexa, en esta forma: el *talón*, con la parte convexa avanzando en el espacio más que la cóncava, y que puede ser *recto*, si la parte cóncava se halla debajo, o *inverso*, si encima: la *gola*, al revés del talón, y se llama *recta* si la parte cóncava está encima, y *reversa* o *inversa* en caso contrario; el *cimacio*, que es la gola con que rematan las cornisas, especialmente las de los entablamentos (fig. 132).

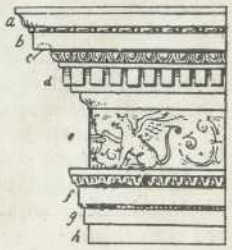


FIG. 132.—MOLDURAS DE UN ENTABLAMENTO (2).

78. ORNATO GEOMÉTRICO. — Además de las molduras, hállanse muy frecuentes otras formas puramente geométricas de ornato en las obras artísticas, siendo más comunes las siguientes: la *greca*, regleta doblada repetidas veces en ángulo recto; el *meandro*, greca con más repliegues (símbolo del río de su nombre en la antigua Grecia); las *postas*, curvas en *S* unidas, las cuales dícense también *grecas* y *ondas griegas;* los *rosarios, agallones* y *baquetillas recortadas*, como su nombre respectivo indica; los *dentículos*, dientes cuadrados que penden bajo la cornisa y cuya serie se llama *dentellón;* la *ajaraca* o lazos (fig. 130 *L*); *lacería*, o serie de anillos enlazados, conteniendo cada uno un rosetoncillo; las *lacerías*, ornamentación de follaje entrelazado y de lazos diferentes; los *arabes-*

(1) *F*, listel; *J*, junquillo; *T*, toro; *E*, escocia; *C i*, caveto inverso; *C r*, ídem recto; *N*, junquillo inverso; *M*, media caña; *B*, cuarto de bocel; *T r*, talón recto; *G i*, gola inversa; *G r*, ídem recta.

(2) *a*, gola; *b*, corona; *c*, goterón; *d*, denticulos; *e*, friso; *f*, *g*, *h*, platabandas del arquitrabe.

cos, adornos geométricos árabes y entrelazados curvos, que imitan hojarasca; los *almocárabes*, arabescos en forma de lazos; *losanjes enlazados, estrellitas, ondas, bezantes* o *perlas, rodelillos* alineados, *ajedrezados, ziszás* o serie de líneas quebradas en ángulo: *baquetones rotos* o junquillos en líneas quebradas, *cables* o *funículos* (a modo de cordeles), *almenillas, puntas de diamante* o rombos en serie, *cabezas de clavo* o puntas cuadradas y piramidales (1), *dientes de sierra, trenzados, billetes* (como indica su nombre), *caireles* (arquitos de adorno debajo de un arco), *volutas* y *róleos* (adornos replegados en espiral), y, en fin, *trifolios, cuadrifolios, quinquefolios* o círculos en que hay inscritos otros circulitos tangentes en número de tres, cuatro o cinco, y que a veces presentan la forma de *rosetones*. Dícense *casetones*, los compartimientos cuadrados o poligonales con algún florón en su centro; *artesones*, lo mismo que los anteriores cuando se hallan adornando techos y bóvedas.



Fig. 133.—Greca.



Fig. 135.—Baquetilla recortada.

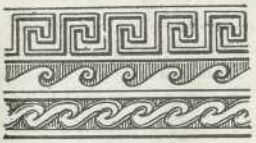


Fig. 134.
Meandro (*A*) y postas (*B, C*).



Fig. 136.
Arabescos, almocárabes y lacerías.

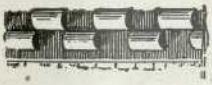


Fig. 137.—Billetes.



Fig. 138.—Trenzado.



Fig. 139.—Caireles.

79. Adornos de fitaria. — A este grupo de adornos pertenecen todos los motivos sacados del reino vegetal, dichos en conjunto de *flora* o *fitaria*. Preséntase unas veces con sus formas orgánicas o de imitación más o menos natural, y otras sólo con sus rasgos característicos y en forma esquemática o casi geomé-

1) Véase para casi todos estos elementos de ornato la figura que ponemos al tratar de los propios del estilo románico en Arquitectura (*149*).

trica, llamándose entonces *flora estilizada*. Los motivos más frecuentes en una u otra forma conócense con los siguientes nombres: *florón*, flor grande y abierta; *rosetón*, flor de rosa abierta y de frente; *artesón*, florón pendiente del techo (1); *grumo* o *macolla*, grupo de hojas que suele ponerse como remate; *piña*, un remate imitando el fruto del mismo nombre: *cornucopia*, cuerno de la abundancia con hojas y frutos (2); *guirnaldas*, grupos de hojas y frutos enlazados que figuran como pendientes de alguna cornisa o mensula, etc.; *palmetas*, figuras de palmas; *hojas acuáticas*, que imitan las algas; *rayos de corazón*, hojas acuáticas con alguna forma de corazón; *caulículos* o tallos, *follaje serpeante*, que forma róleos; *frondas* u hojas salientes, más o menos encorvadas; hojas de *acanto*, de *apio*, de *cardo*, de *trébol*, de *flor de lis*, etc., cuando se parecen a estos vegetales.



Fig. 140.—Trifolios, cudrifolio y quinquefolio.

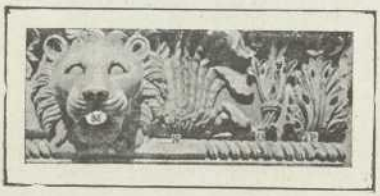


Fig. 141.—Ornamentación romana en Baalbek, de Siria (3).



Fig. 142.—Ornamentación romana en Baalbek, de Siria (4).

80. Zodaria.—Los motivos que se toman del reino animal para simple ornato suelen ser *estilizados*, como se ha dicho de las plantas, y también *quiméricos* o *fantásticos*. De éstos distínguense



Fig. 143.—Frondas.



Fig. 144.—Antefija con una palmeta.

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

(2) También se dice *cornucopia* un espejo en forma de escudo y muy adornado, que sirve para ornamento de iglesias y salones desde el siglo XVIII.

(3) *M*, mascarón; *N*, macolla; *O*, caulículo; *P*, acanto.

(4) *S*, follaje serpeante; *R*, rosón; *F*, florón; *A*, hojas acuáticas; *O*, ovos.

los principales con los nombres siguientes: *atlantes* y *cariátides*, figuras de hombre o de mujer, respectivamente, que sostienen un cornisamento; *canecillos* y *mascarones*, cabezas caprichosas; *gárgolas*, figuras de animales que se ponen para arrojar el agua de los



Fig. 145.
Hojas de agua.



Fig. 147.
Esfinge griega.



Fig. 146.
Tallo serpeante.

canalones que van en los tejados o terrados; *bichas*, animales fantásticos que terminan en follaje; *grifos* y *esfinges*, bichas diferentes que se ponen, a veces, en las acroteras o ante las puertas de los edificios, y son monstruos alados, con cuerpo de león, el primero

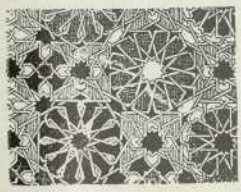


Fig. 148.—Alicatado.



Fig. 149.—Mosaico romano de pavimentos en Lugo.

con cabeza de águila (fig. 132 *e*) y el segundo de persona (fig. 147); *ovos* o *huevos*, figuras que tienen la forma de tales y que, puestos en serie entre *dardos*, constituyen el *ovario* (fig. 142), y suelen decorar varias molduras en el estilo greco-romano (fig. 132); *bucráneo*, cráneo de buey con guirnaldas, que suelen adornar los frisos de los templos griegos y romanos (fig. 11); *grutescos*, grupos fantásticos de bichas, sabandijas y follaje; *veneras*, conchas de peregrino.

81. Adornos compuestos.—Entre los adornos que llamamos compuestos enuméranse como más notables: los *artesonados*, techos muy adornados con artesones; los *alfarjes*, artesonados ará-

bigos, que se forman con entrelazados de madera (*55*); los *alizares*, azulejos y cintas o frisos de azulejos (1); los *alicatados*, labores de azulejos de diversas formas, a manera de mosaicos; los *mosaicos*, conjunto de piezas que se aplican al revestimiento de paredes y formación de pavimentos, etc. (*70*). Cuando los mosaicos se hallan compuestos de menudas piezas, con las cuales se forman caprichosas figuras y dibujos, llevan con propiedad su nombre, que los griegos llamaron *lithostrotos* y los romanos *opus musivum*, *opus tessellatum*, *opus vermiculatum*, *opera segmentata;* si están formados por cubos o pequeñísimss baldositas cuadradas de mármoles y jaspes, se denominaron *opus tessellatum*, y cuando son cubos o baldositas algo mayores e irregulares, o de diversas figuras, que forman varias combinaciones geométricas, resulta el llamado *opus sectile* u *opus alexandrinum* (del Emperador Alejandro Severo), y que hoy se dice vulgarmente *mosaico de pavimentos*. El *opus vermiculatum* se forma por piececitas irregulares, de colores varios, que van siguiendo el contorno de las figuras e imitan composiciones pictóricas (2).

(1) MARIÁTEGUI (Eduardo), *Glosario de algunos antiguos vocablos de Arquitectura y de sus artes auxiliares* Madrid, 1876.

(2 Véanse para todo este capítulo los Diccionarios citados arriba (*8* y las obras también citadas de Vignola, Borrell, Giró, Bosc, etc.; item FOSAS (Julio), *Dibujo ornamental, según las distintas épocas del Arte* Barcelona, 1891; HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la decoration* Paris, lib. Quantin, s. a.; MARINAS (Aniceto), *El arte decorativo*, discurso (Madrid, 1903).

SEGUNDA PARTE

HISTÓRICO-ARTÍSTICA

SECCION PRIMERA

ARQUITECTURA

PREÁMBULO

82. Clasificación de los estilos arquitectónicos.—Visto en la parte primera de la obra lo más interesante que se ofrece al arqueólogo sobre la técnica y la teoría estética de las artes, nos hallamos ya en el caso de estudiar la realización histórica de las mismas, tal como las entendieron y aplicaron los diferentes pueblos de la tierra en el decurso de los siglos. Y en este proceso histórico, lo mismo que en el teórico, es razón que empecemos por la Arquitectura, toda vez que va siempre al frente de las otras como *reina de las artes*. Pero no siendo propiamente la Historia del Arte lo que constituye el objeto de las secciones de esta parte segunda de nuestra obra, sino el conocimiento de los *estilos históricos* (*7*), es consiguiente que demos comienzo a la sección primera clasificando dichos estilos en el terreno de la Arquitectura, para sentar de este modo los jalones que han de guiarnos en la distribución de capítulos y en el desarrollo de la materia que a esta sección compete.

Aunque nuestra clasificación esté basada, como es justo, en los caracteres diferenciales arquitectónicos, seguimos en ella un orden más o menos cronológico y geográfico para facilitar su estudio, fijando ahora tan sólo sus épocas en general y dejando para su lugar respectivo el advertir las modificaciones propias de cada estilo, según las regiones y los tiempos de su desarrollo.

No se olvide lo que arriba notamos (*4*) sobre el método expositivo que a nuestra obra corresponde, y teniendo además presente la condición elemental y compendiosa de la misma, nadie buscará en estos capítulos prolijas disquisiciones históricas y críticas sobre el origen y la evolución de los estilos arquitectónicos, ni exigirá que descendamos á todas las particularidades de los mismos ni que señalemos las diferentes subdivisiones que de ellos

pueden hacerse. Con todo, siendo la Arquitectura como la fundamental entre las demás artes del dibujo, nos detenemos en ella mucho más que en las otras y fijamos en el desarrollo de sus estilos ciertos puntos históricos y cronológicos, que servirán también de orientación para las demás artes de nuestro TRATADO y que no habremos de repetir al reseñar los estilos históricos de ellas en sus correspondientes lugares.

Dados estos precedentes, he aquí el sencillo cuadro que resume y concilia las diferentes clasificaciones presentadas por los críticos del Arte:

CUADRO DE LOS ESTILOS DE ARQUITECTURA

PREHISTORIA	MONUMENTOS EUROPEOS...	Megalíticos. Ciclópeos.
EDAD ANTIGUA	ORIENTALES...	Egipcios. Caldeo-asirios. Medo-persas. Indios y chinos. *Derivaciones:* Americanos.
	CLÁSICOS.....	Griego con sus precursores. Etrusco y romano. Romano-cristiano: Siglos I - V.
EDAD MEDIA	ORIENTALES...	Prebizantinos: Siglos IV al VI. Bizantino puro: Siglos VI al XV. *Derivaciones:* Arte ruso.
	RomÁNICOS...	Período de formación: Siglos VI al XI. Período de perfección: Siglos XI al XII. Período de transición: Siglos XII al XIII.
	OJIVALES.....	Incipiente: Siglos XII y XIII. De apogeo: Siglos XIII y XIV. Decadente: Siglos XV y XVI.
	ARÁBIGOS....	Del califato: Siglos VIII, IX y X. De transición: Siglos XI y XII. Granadino: Siglos XIII, XIV y XV. *Derivaciones:* Mudéjar y asiáticos.
EDAD MODERNA	DEL RENACIMIENTO.....	De transición: Siglos XV al XVI. Neo clásico: Siglos XVI al XVII. Decadente: Siglos XVII al XVIII. De restauración: Siglos XVIII al XIX.
APÉNDICE.....		Arte contemporáneo.

CAPÍTULO PRIMERO

ARQUITECTURA PREHISTÓRICA

83. La Protohistoria.—Con los nombres de *Protohistoria* y de *Prehistoria* se designa el estudio de los sucesos ocurridos en la Humanidad antes de los tiempos bien definidos en la Historia profana por testimonio escrito (1). Por *Arqueología prehistórica* se entiende el estudio de los monumentos pertenecientes a una época anterior a las conocidas y bien determinadas en la Historia. Se diferencian, pues, la *Arqueología prehistórica* y la *Prehistoria* en que la primera sólo tiene por objeto los monumentos de arte y las deducciones que de su estudio resultan; mientras que la Prehistoria abraza más amplios horizontes, añadiendo al estudio de los productos artificiales el de los restos humanos naturales (cráneos y demás osamenta), el de las razas, de los climas y de todo cuanto en un orden cualquiera pueda servir para la reconstrucción de la historia de la Humanidad en los tiempos que precedieron a los conocidos por los historiadores profanos.

A la formación de la verdadera Prehistoria hubieron de preceder seguros conocimientos de Geología, Paleontología y Antropología anatómica, sin los cuales nunca hubiese tenido ella carácter científico. Su origen, con tal carácter, no se remonta más allá del promedio del siglo XIX, y reconoce por principal iniciador al francés Boucher de Perthes y como especial organizador científico

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

al danés Worsaæ (1), director que fué del Museo de Copenhague, o a su antecesor Thomsen, quien ya en 1836 publicó la primera clasificación de las edades prehistóricas. Tomada como simple conjunto de conocimientos, referentes a edades remotísimas, la Prehistoria comienza a mediados del siglo XVIII, aunque ya en anteriores centurias se hallan indicios aislados de semejantes noticias, que no pasaban de curiosidades.

No vemos inconveniente alguno en reconocer a la Prehistoria valor científico, pues no deja de tener conclusiones ciertas; pero son tantas las oscuridades e incertidumbres en que aún hoy se halla envuelta, y tan infundadas muchas de las tesis sostenidas por sus cultivadores, que los más sensatos arqueólogos la consideran todavía en mantillas, a pesar de las incontables investigaciones y de los pacientísimos estudios que sobre la materia en cuestión han se realizado hasta la fecha.

Nuestro objeto en el presente capítulo, según anuncia el epígrafe, debería limitarse a estudiar las construcciones protohistóricas; pero exigiendo la naturaleza del asunto alguna previa noción de otras cuestiones de Prehistoria, que sirvan para orientar a los lectores en todo lo referente a las artes bellas del hombre primitivo, creemos necesario empezar por algunas de las tales nociones generales de Prehistoria, en gracia de los que apenas hayan saludado esta curiosa ciencia.

84. LAS EDADES PREHISTÓRICAS.—Gran número de geólogos de primera nombradía están contestes en afirmar que no se hallan restos humanos ni huellas seguras de arte o industria en las capas geológicas correspondientes a la era terciaria (2); pero que existen indudablemente desde los comienzos de la cuaternaria o por lo menos de la pleistocénica (cuaternaria media), aduciendo como pruebas fehacientes los numerosos *sílex tallados* y los depósitos de huesos humanos que se encuentran en las cavernas y en las capas diluviales, mezclados con otros fósiles de especies animales que vivieron en la misma época, algunas de las cuales razas o especies se hallan hoy extinguidas y otras emigradas a regiones de clima muy diverso (3). A los estratos de la era cua-

(1) MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. I, Prolegómenos, segunda edic., p. 72 Madrid, 1910).

(2) DÉCHELETTE, *Manuel d'Archéologie préhistorique, céltique et galo-romaine* (Paris, 1908-14) vol. I, c, II, § 5; H. OBERMAIER, *El Hombre fósil*, c. I (Madrid, 1916). No faltan, sin embargo, geólogos de última hora que dan por demostrada la existencia del hombre terciario, aunque las pruebas que se aducen para ello y a la vez en pro de la teoría evolucionista distan mucho de llevar la convicción al ánimo imparcial y sereno. Las resume y acepta (sin que las hallemos bastante fundadas) el catedrático ANTÓN Y FERRÁNDIZ, *Los orígenes de la hominación*, discurso de recepción en la Real Academia de la Historia (Madrid, 1917).

3 Como se ve, son datos importantes para la resolución de estos problemas prehistóricos los fósiles humanos que se hallen junto con otros de animales desaparecidos hoy de ciertas regiones. Es probable que no hay otras especies de verdad extinguidas en la época cuaternaria, fuera del *Elephas primigenius* (Mamut), *Elephas antiquus, Rhinoceros tichorhinus, R. leptorhinus, R. hemitœcus* y *Megaceros hibérnicus:* LUBBOCK, *L'homme préhistorique*, t. I, c. IX, edic. 4.ª (Paris, 1897).

ternaria pleistocénica (que acaso terminaron de formarse con el diluvio bíblico) siguen cronológicamente las capas de terrenos de aluvión y detritos, depositadas desde los comienzos de la era geológica moderna (o cuaternaria actual), en las cuales hállanse también innumerables productos de industria humana que nos revelan sucesivas y más adelantadas civilizaciones, junto con fósiles de animales cuyas especies todavía existen.

Del estudio comparativo de los mencionados monumentos y sus acompañantes deducen los geólogos y arqueólogos la existencia de tres edades en la Prehistoria, caracterizadas por los utensilios de que principalmente servíase el hombre para subvenir a diversas necesidades de su vida: denomínanse con los antiguos y clásicos nombres (que ya indicó el poeta romano Lucrecio) de *edad de la piedra*, *edad del bronce* y *edad del hierro*, llamadas estas últimas en conjunto *edades del metal*. La edad de la piedra se divide en dos períodos, que también se dicen *edades* por algunos geólogos (en las cuales denominaciones se observa no poca variedad y falta de fijeza), y son: período *paleolítico* o *arqueolítico* (del griego *palaios* o *arjaios*, antiguo, y *lithos*, piedra) y período *neolítico* (de *neos*, reciente). El primero de éstos, por lo menos en su primera fase, correspóndese con la era cuaternaria pleistocénica de los geologos; el segundo y las edades del metal, con las primeras épocas de la era geológica moderna, coincidiendo los principios de la edad del hierro con los albores de la Historia propiamente dicha

Los utensilios de la primera edad en el período *paleolítico* se dicen *sílex tallados*, porque son principalmente de sílice o pedernal y siempre trabajados a golpe con auxilio de otras piedras, llamadas por lo mismo *percutores* (1); los propios del *neolítico* son comúnmente piedras de basalto, diorita, serpentina, feldespato, etcétera, afiladas y pulidas en un extremo o en ambos; pero sin que del todo se abandone en esta segunda época la talla de los sílex o pedernales a golpe y en diversas formas, siempre con mayor finura. Las edades del metal caracterízanse, respectivamente, por el uso de instrumentos de bronce o de hierro, persistiendo en cada una de ellas el empleo y aun la talla de utensilios propios de las épocas anteriores, y perfeccionándose la cerámica, de la cual se hallan numerosos restos ya desde el período neolítico. Aunque no se descubren utensilios de metal en los depósitos del período paleolítico ni en las primeras fases del neolítico, pero en la última de éste no es raro ya el hallazgo de pequeños objetos de oro y de cobre puro, que en el sentir de los más modernos arqueólogos caracterizan un período de transición, llamado *eneolítico* o *edad del cobre* (de *æneus*, cosa de cobre).

(1) Los geólogos dan el nombre de *eolitos* (del griego *eos*, aurora, y *lithos*, piedra) a ciertos sílex apenas tallados, que pueden confundirse con piedras naturales, y que se suponen como primeras y rudimentarias manifestaciones de la industria humana. En ellos hacen hincapié los geólogos que admiten la existencia del hombre terciario.

BIBLIOTECA PROVINCIAL BURGOS

Todas las sobredichas edades y sus períodos admiten divisiones en épocas, pero ninguno las tiene tan numerosas y constantes, en la estimación de los arqueólogos, como el período arqueolítico o de la piedra tallada. Prescindiendo de otras divisiones ideadas por los geólogos, ha prevalecido, con más o menos retoques, la del francés Gabriel Mortillet (1), basada en la forma y perfección de la talla que se observa en los sílices y dando a los distintos grupos el correspondiente nombre de la localidad donde se encuentran los sílices más típicos y mejor estudiados. Las épocas en este concepto más comúnmente admitidas, como propias del período paleolítico (aunque sólo podrán tener aplicación exacta para el suelo francés), son las conocidas con los nombres de *cheliana* o *chelense* (de Chelles, no lejos de París), *musteriana* o *musteriense* (de Moustier, en la Dordoña), *solutriana* o *solutrense* (de Solutré, en Saona y Loira) y *magdaleniana* o *magdalenense* (caverna de la Madeleine, en la Dordoña). A la época chelense suele anteponerse hoy la *prechelense*, que supone mayor rudeza y grosor en los sílex tallados, y se la pospone la *acheliana* o *achelense* (de Saint-Acheul, cerca de Amiens), que representa la transición a la mousteriana, así como la *auriñaciense* (de Aurignac, en el Alto Garona), de que hablan los modernos arqueólogos, es el comienzo de la solutrense, y la *aziliense* (de Mas d'Acil, en el Ariège) es el final de la magdaleniense (2).

Correspóndense tales épocas con las ideadas por Lartet y basadas en la existencia de fieros animales, cuyos fósiles se hallan con los restos de la industria humana correspondiente, a saber: la *edad del gran oso* (que Déchelette cambia por el *hipopótamo*), la del *mamut* y la del *reno;* esta última se divide en dos fases, equivalentes a las dos últimas épocas de Mortillet (3).

Los *sílex* pertenecientes a cada una de dichas épocas ofrecen traza distinta en su talla, que los caracteriza de este modo: los chelenses son hachas o *puntas* que tienen forma amigdaloide (como de enormes almendras, llegando algunas hasta medir 30 centímetros), y están groseramente talladas por ambas caras; las puntas musterienses tienden más a la forma triangular, aunque curva, y llevan algo más fina la talla, que suele estar sólo en una cara (aunque por ambos lados cortante), y tienen menores dimensiones, presentándose otros sílex en forma de raspadores; los sílices solutrenses aumentan en finura y toman, a veces, la forma de huso con puntas en ambos extremos, mientras que otros ejemplares adquieren la figura de cuchillo recto o curvo, de punta de

(1) Mortillet Gabriel, *La Préhistoire* (París, 1882).

(2) Véase H. Bréuil, *Les subdivisions du paléolithique supérieur et leur signification*, Memoria en el Congrés International d'Anthropologie et d'Arch. Prehist., sesión XIV (Ginebra, 1912). Pero téngase en cuenta que todas estas divisiones prehistóricas son puramente convencionales y que el paso de una a otra es insensible: Cartailhac, *Les ages préhistoriques de l'Espagne et du Portugal* (París, 1886).

(3) Déchelette, ob. cit., vol. I, p. 1.ª, c. III.

lanza u hoja de laurel, de sierra, flecha, punzón, etc.; los magdalénicos se ofrecen todavía más perfectos en la talla y más variados en las dimensiones, llegando a reducirse algunos a pocos milíme-

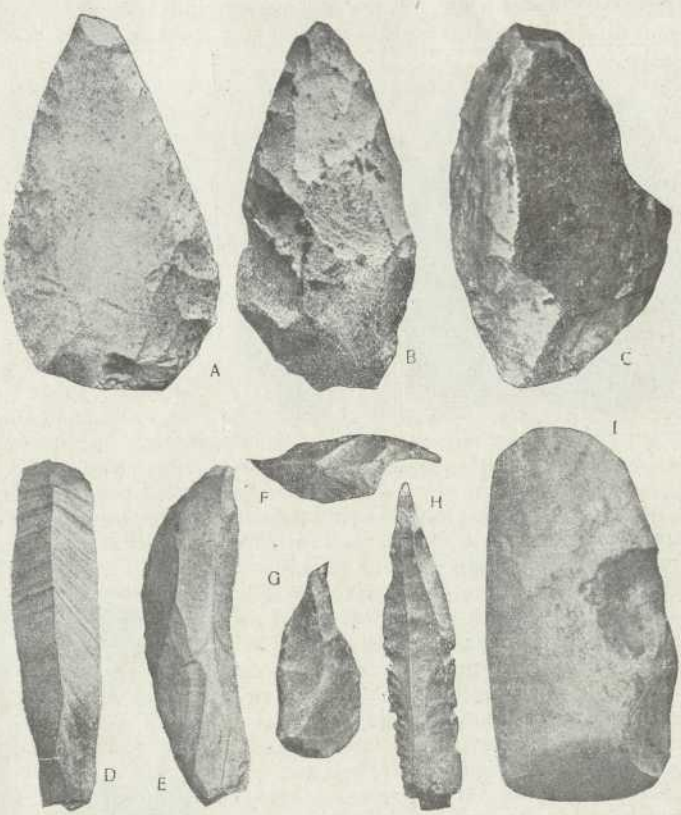


Fig. 150.—Hachas prehistóricas (1).

tros, mientras que los cuchillos se hacen muy prolongados, alcanzando, a veces, hasta 35 centímetros. Con estos sílices se encuentran algunos utensilios de hueso y de asta de reno o de ciervo (frecuentemente con dibujos grabados), ya desde la época solu-

(1) *A*, punta del tipo achelense o de San Isidro; *B*, idem sin retoques; *C*, raspador musteriense; *D*, cuchillo magdalénico; *E*, idem curvo; *F*, punzón con dos puntas; *G*, punzón con una punta; *H*, punzón y sierra magdalénica; *I*, hacha neolítica pulida (reducidas casi a la tercera parte de su longitud).

triana y auriñaciense, pero muchos más y mejores en la magdalénica (1). De los mencionados sílices muy diminutos, opinan los arqueólogos que no debieron servir de utensilios, sino más bien de amuletos y adornos. Las hachas de piedra pulida, aunque ofrecen variadas formas, no caracterizan diferentes períodos dentro de la época neolítica, a la cual pertenecen todas como se dijo arriba.

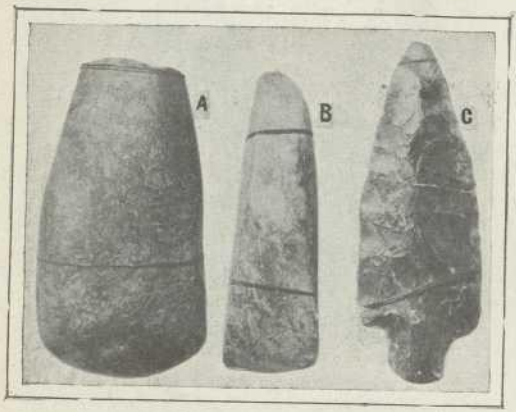


FIG. 151.—HACHAS PREHISTÓRICAS (2).

Más aceptable y más sencilla que la precedente clasificación de épocas en que se haya de dividir la *edad de la piedra*, sobre todo en España, parece la propuesta y seguida por los mejores tratadistas españoles (aunque hoy la combaten otros), quienes la redujeron a tres períodos o épocas: la *paleolítica* (que abraza las dos primeras de Mortillet), de sílex tallados en forma amigdaloide; la *mesolítica* (de *mesos*, medio, y *lithos*, piedra), que comprende las dos últimas de dicho arqueólogo o de sílex en forma de cuchillos, y la *neolítica*, de piedra pulida (3). Con los utensilios de piedra se asocian los de hueso y asta de ciervo o de reno en la época mesolítica y siguientes (4).



FIG. 152.—FLECHAS DE SÍLICE TALLADO (5).

85. ESTACIONES PREHISTÓRICAS.— Con el nombre de *estaciones prehistóricas* se distinguen las localidades donde por los utensilios hallados en las mismas se supone haber residido el hombre proto-

(1) DÉCHELETTE, ob. cit., c. IV, y sig.

(2) *A* y *B*, neolíticas de piedra pulida (Logroño); *C*, tallada en obsidiana, de los aztecas (Méjico): reducidas a la mitad de su longitud. *(De nuestra colección.)*

(3) VILANOVA y DE LA RADA, *Geología y Protohistoria ibéricas* (Madrid, 1890); LANDERER, *Principios de Geología y Paleontología*, p. 217 (Barcelona, 1907).

(4) La presencia del reno debió ser rarísima en España, habiéndose descubierto sus restos únicamente, y aun escasos, en yacimientos de la costa cantábrica. OBERMAIER, ob. cit., pág. 259.

(5) *A*, de la época neolítica, hallada en Quel Logroño); *B* y *C*, de los actuales indios guaraníes (Brasil): reducidas a la mitad de su longitud. *(De nuestra colección.)*

histórico de un modo permanente. Algunas de ellas ofrecen evidentes señales de haber sido *talleres* de los mencionados utensilios y como centros fabriles de donde se exportaban a otras localidades, atendido el gran depósito de hachas y demás útiles lapídeos hallados en las cavernas o terrenos donde estuvieron las estaciones emplazadas.

Entre las numerosas estaciones prehistóricas que se han explorado en nuestra Península (1), si bien las de la primera época son escasas, mencionaremos como principales las siguientes: la de Torralba (Soria), que hoy pasa como la más antigua de Europa entre las conocidas, y en la cual se han hallado hachas muy rudimentarias (2); las de San Isidro del Campo (Madrid), con sus hachas amigdaloideas de la más remota antigüedad europea después de la antedicha; la de Puente Mocho o Campo Redondo (Jaén), con extenso taller paleolítico (3); la de Argecilla (Guadalajara), con su taller paleoneolítico y con sus muestras de la primitiva cerámica peninsular (4); la de Ciempozuelos (Madrid), con la mejor cerámica prehistórica; la de Seriñá (Gerona), con excelentes silices de tipo magdalénico; las de de Albalate del Arzobispo (Teruel), con manifestaciones de todas las edades prehistóricas (5); y las de Almería, Carmona, etcétera, etc. Y entre las rocas y cavernas prehistóricas más célebres deben contarse las de Altamira (Santander), Alpera (Albacete), Alcañiz (Teruel), Cogul (Lérida), por sus interesantes pinturas; las de Fuencaliente y Batanera (Ciudad Real) y la de «Los letreros» en Vélez Blanco (Almería), por sus jeroglíficos y signos alfabetiformes; la de Villastar (Teruel) o «montaña escrita de Peñalba», por contener toda clase de manifestaciones gráficas del hombre prehistórico, junto con inscripciones ibéricas y romanas al aire libre; las de Perales de Tajuña (Madrid) y las de Calascovas (Menorca), por constituir todo un pueblo *troglodita* (habitante en cavernas), etc. Añádanse a las mencionadas estaciones los sitios donde se alzan dólmenes y demás construcciones prehistóricas de que hablamos en otros párrafos.

El estudio de las grutas y cavernas que han servido al hombre de morada o de enterramiento se conoce hoy con el nombre de *Espeleología*.

86. Construcciones prehistóricas.—Llegando, pues, ahora al

(1) Véase Cabré, *El Arte rupestre en España*, p. 36 (Madrid, 1915; Obermaier, ob. cit., c. VI, p. 168.

(2) Cerralbo (marqués de), *El Alto Jalón* (Madrid, 1909). Nada menos que 26 colmillos de elefantes (del *Elephas meridionalis* y del *E. antiquus)* halló el citado señor marqués en dicha estación prehistórica, midiendo uno de ellos más de 3 metros: *Conferencia* en el Congreso para el Progreso de las Ciencias (Madrid, 1915).

(3) Cabré (Juan) y Wernert (Pablo), *El Paleolítico inferior de Puente Mocho* (Madrid, 1916).

(4) Vilanova, *Estudios sobre lo prehistórico español*, en el t. I del «Museo Español de Antigüedades» (Madrid, 1872).

(5) Bardavíu (Vicente), Pbro., *Estaciones prehistóricas y Poblados desiertos* en localidades de la provincia de Teruel (Zaragoza, 1818).

objeto especial de este capítulo, que es tratar de Arquitectura prehistórica, hemos de distinguir dos géneros de construcciones entre las que pertenecen con más o menos título al campo de la Arquitectura, a saber: construcciones *megalíticas* y construcciones *ciclópeas*. Las primeras (del griego *megas*, grande, y *lithos*, piedra) constan de enormes piedras verticales y horizontales sin desbastar o muy escasamente desbastadas, nunca unidas con cemento ni aun con aparejo propiamente dicho; las ciclópeas (así nombradas por haberlas atribuído los griegos a unos gigantes fabulosos, llamados *cíclopes*) se constituyen por un aparejo sencillo de piedras sin escuadrar, aunque más desbastadas y de menor volumen que las megalíticas y a veces en parte escuadradas, admitiendo alguna vez un cemento arcilloso y formando muro con paramento. Las primeras comenzaron en la época neolítica y continuaron en los primeros tiempos de la del bronce; las segundas son siempre de las edades del cobre y bronce o del hierro.

Sin pertenecer con toda propiedad al terreno de la Arquitectura, se conocen otras diferentes construcciones, que sirvieron de habitación al hombre desde los tiempos más remotos. Tales son: la *cabaña* o choza, formada por ramaje; la *gruta* o *caverna*, artificial o natural, pero acomodada por la mano del hombre a sus propios usos; la *tienda*, armada con pieles, tejidos y cuerdas; los *palafitos*, o habitaciones lacustres de madera, levantadas sobre pilotes clavados en el fondo de un estanque o pantano; los *cranoges* (propios de Irlanda), habitaciones lacustres a modo de islotes, sin que pase el agua por debajo de ellas; los *terramares* (descubiertos en Italia), chozas de madera y arcilla en sitios pantanosos. Con dichas habitaciones se relacionan los *paraderos* o *kiokenmodingos* (voz danesa que significa *restos de hogar*), que son montecillos formados por depósitos de conchas con cenizas, carbones, huesos, piedras y fragmentos de cerámica tosca, muy considerables en Dinamarca y repetidos en otras regiones.

Los palafitos más notables, por su extensión y número, se han encontrado en los lagos de Suiza, hasta cubrir en el de Ginebra la superficie de unos 150.000 metros cuadrados. En España se han hallado restos de tales viviendas en las inmediaciones de Betanzos y en otros sitios de Galicia (1); asimismo, en las cercanías de Olot (Gerona), de Bolbaite y de Chella (Valencia). Esta clase de viviendas y sus similares atribúyense a la época neolítica, y tenían por objeto la defensa contra los animales fieros y dañinos.

87. MEGALITOS.—Las construcciones megalíticas, dichas también *megalitos*, presentan dos formas radicalmente distintas: el *dolmen* y el *menhir*. Llámase *dolmen* (del celta *dol*, mesa, y *men*, piedra) toda construcción antigua formada por dos o más grandes piedras verticales, o ligeramente inclinadas entre sí, que sirven de

(1) MURGUÍA, «Galicia» (de la obra *España y sus monumentos*), Barcelona, 1888, pág. 34.

apoyo a otras horizontales, constituyendo un recinto cubierto. Aunque no se puede afirmar que todos los dólmenes han estado cubiertos de tierra, consta que muchos de ellos fueron el armazón de un artificial montecillo.

Cuéntanse como variedades del dolmen: el *hemidolmen*, así dicho cuando la piedra somera descansa por un lado en el suelo; el *trilito* o *lichaven*, dolmen de solas tres piedras, dos verticales y una horizontal; la *galería cubierta* o dolmen de piedras más desbastadas, prolongado en forma de corredor y terminando ordinariamente en una estancia de mayor anchura, y, en fin, los dólmenes de tipo rectangular, coniforme y cupuliforme, caracterizados por la forma que tiene la estancia.



Fig. 153.—Dolmen de Korkonno en el departamento de Morbihán (Francia).

El tipo *menhir* (del celta *men*, piedra, e *hir*, larga) o *peulvan* (piedra prolongada), consiste sencillamente en un monolito o piedra suelta, levantada a modo de obelisco. Son variedades y combinaciones de menhires, que algunas veces se asocian a los dólmenes, las siguientes: *ringleras* o *alineaciones*, filas de monolitos en línea recta (1); los *cromlech* (del bretón *crom*, curvo, y *lech*, piedra), conjunto de menhires formando líneas circulares o elípticas, dobles o triples; las *piedras oscilantes* o *bamboneables*, monolitos situados sobre alguna roca, de tal manera que oscilen al menor empuje, y que pueden ser sencillamente naturales; los *túmulos*, montecillos de tierra y piedras con alguna cavidad interior, en la cual suele hallarse alguna *cista* o caja rectangular de piedra, que sirve de sepulcro (2).

La extensión geográfica de los referidos monumentos es enorme, pues abraza la India, la Siria, el Cáucaso, la Crimea, el litoral septentrional del mar Negro, Bulgaria, el Africa del Norte, la Península Ibérica, Francia, Islas Británicas, la parte Suroeste de Suecia, Dinamarca, Holanda, Bélgica y Alemania del Norte. En Italia

(1) Los más notables y celebrados monumentos de esta clase son las «Alineaciones de Carnac», en la antigua Bretaña francesa, departamento de Morbihan, donde se hallan alineados en tres series 2.742 menhires, de 6 metros los más altos. Un menhir de Locmariquer (Morbihan) mide 20,50 metros de altura y es el mayor conocido.

(2) Déchelette, ob. cit., vol. I, p. 2.ª, c. III; Benoit, *L'Architecture; Antiquité*, lib. I (París, 1911).

no se encuentran, fuera de la provincia de Otranto, y tampoco en Grecia ni en sus islas, aunque en ellas se descubren utensilios y construcciones de época neolítica debajo de las magníficas obras de civilización egea (*103*).

En América del Norte se hallan sustituídos estos monumentos por los *moundbuilders*, montecillos artificiales y terraplenes formados por tierra y piedras, que debieron servir como obras de fortificación algunas de ellas, otras como valladares de sitios para

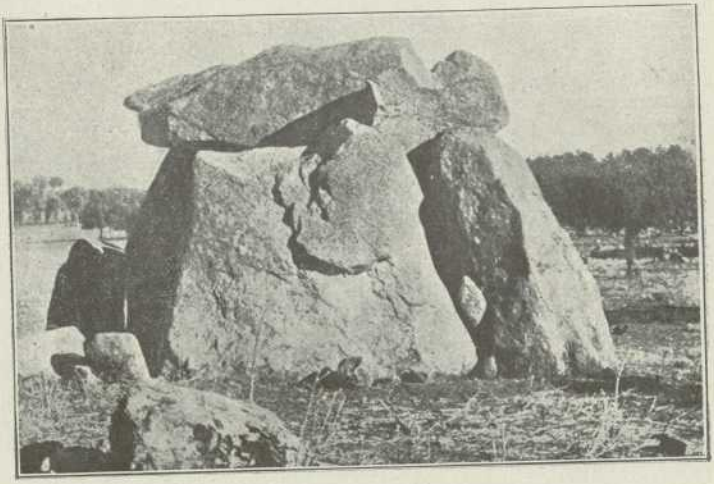


Fig. 154.—Dolmen «El Romo» en Castillo de los Arcos (Badajoz).

reuniones de culto religioso y otras para túmulos o enterramientos. El perímetro de varias de dichas construcciones ofrece en conjunto la silueta de una figura humana o de un animal salvaje, y en todas ellas encuéntranse sílex tallados y restos de cerámica primitiva. El mismo carácter prehistórico parecen reunir ciertos monumentos funerarios del Perú (y de otras regiones americanas), que tienen la forma de dolmen (fig. 162,), y otros muy semejantes a los túmulos arriba descritos; así como también las construcciones ciclópeas americanas de que hablamos en el párrafo siguiente (1).

Entre los más celebrados megalitos que se hallan en nuestra Península Ibérica, merecen consignarse: el llamado «Cueva de Menga» en Antequera (Málaga), que es una galería cubierta, for-

(1) Davis, *Ancients monuments in the Mississipi Valley* (Filadelfia, 1847); Cronau, *América: Historia de su descubrimiento* (Barcelona, 1892, t. I, pág. 42.

mada por dos naves, y mide 27 metros de larga; el cromlech de Romañá de la selva (Gerona), rodeando a otra galería cubierta; otro semejante y mayor en Llanera (Solsona, Lérida); los túmulos de Galicia, conocidos con el nombre genérico de *mámoas*; los túmulos de Carmona (Sevilla) y otros de Andalucía, llamados *motillas*; los menhires del Ampurdán (Gerona) y, en fin, los dólmenes de tipo ordinario en diferentes localidades de Navarra, Cataluña, Andalucía, Extremadura y Portugal (1). De esta última nación se celebran especialmente el dolmen del Valle de Moura, en el Alemtejo, y el llamado «Lapa dos mouros», cerca de Ancora, en el Norte de Portugal.



FIG. 155.—GALERÍA CUBIERTA Y «CROMLECH» DE ROMAÑÁ DE LA SELVA (GERONA), A VISTA DE PÁJARO.

88. CONSTRUCCIONES CICLÓPEAS.—Se distinguen muy visiblemente las construcciones de este grupo de las enumeradas antes, como



FIG. 156.—RINGLERAS DE CARNAC EN EL DEPARTAMENTO DE MORBIHÁN.

dijimos arriba (*86*), aunque las denominen también *megalíticas* algunos arqueólogos. Las ciclópeas tienen siempre algún aparejo, que puede ser más o menos poligonal y semiescuadrado, o bien ciclópeo propiamente dicho (figuras 157 y 158); no así las megalíticas. Y

(1) Véase GÓNGORA, *Antigüedades prehistóricas de Andalucía* (Madrid, 1868); TUBINO, «Monumentos megalíticos de Andalucía, Extremadura y Portugal», en el *Museo Español de Antigüedades*, t. VII Madrid, 1876); CARTAILHAC, *Les ages préhistoriques de l'Espagne et du Portugal* Paris, 1886); CAÑAL, *Sevilla prehistórica* Sevilla, 1894; BÓNSOR, *Les colonies agricoles pré-romaines de la valée du Bétis* Paris, 1899); SARALEGUI Y MEDINA (Manuel de *Estudio sobre la época céltica en Galicia*, c. V, El Ferrol, 1894; idem, *Los monumentos megalíticos en España* Madrid, 1918; ITURRALDE, «Monumentos megalíticos de Navarra», en el *Boletín de la Academia de la Historia*, t. LVIII, año 1911, p. 197; CAZURRO, *Los monumentos megalíticos de la provincia de Gerona* (Madrid, 1912); SERRA Y VILARÓ (Juan) Pbro., *Excavaciones en el dolmen de Llanera* (Madrid, 1917), etc.

como se ha creído hallar el tipo de aquéllas en las antiguas construcciones de Micenas y Tirinto (Grecia), que se atribuían a los pelasgos o primeros pobladores de dicha región, de aquí los nombres de *pelásgicas* y *micenianas* con que también se las distingue, aunque bien podrían ser de origen oriental y debidas a los fenicios (*98*), por lo menos en España. Los tipos prehelénicos de estas construcciones pertenecen al final de la protohistoria de Grecia y de ellos se trata por separado como arte contrapuesto al oriental (*103*); no obstante, podemos incluir sus copias o imitaciones europeas en la Prehistoria occidental, toda vez que para estas regiones ofrecen todos los caracteres de monumentos prehistóricos.



FIG. 157. MURALLA CICLÓPEA DEL TIPO DE TIRINTO. *(De Batissier.)*



FIG. 158. MURALLA Y PUERTA POLIGONAL DEL TIPO DE MICENAS Y BEOCIA.

A este género de construcciones pertenecen las conocidas con los siguientes nombres: *murallas ciclópeas*, verdaderos muros defensivos de antiguas ciudades, como son los restos de las primitivas murallas de Tarragona, Ibrós (Jaén), Numancia y Santa María de Huerta (Soria); *castros* de Galicia y *citanias* de Extremadura y de Portugal (en la provincia de Miño estas últimas), o ruinas de antiguos pueblos en recintos fortificados, con fosos y parapetos de perímetro más o menos circular en montecillos, que no siempre datan de épocas prehistóricas (1); *talayotes* de Baleares, edificios de piedra en forma de cono truncado, casi macizos, con alguna rampa o escalera rudimentaria exterior y con una pequeña cámara en su interior, a la cual se llega por estrecho corredor y mezquina puerta (2); *navetas* de Menorca, construcciones de estructura semejante a los ta-



FIG. 159.—PUERTA DE LA MURALLA CICLÓPEA DE TARRAGONA; ENCIMA, MURALLA ROMANA.

(1) VILLAAMIL Y CASTRO, «Los castros y las mámoas de Galicia» en el *Museo Español de Antigüedades*, t. VII, p. 199 Madrid, 1876); idem «Monumentos megalíticos de Galicia», en el *Museo Español*., t. III Madrid, 1873; SIMOES, *Introducçao a Archeologia da Peninsula iberica* Lisboa, 1879); MONSALUD marqués de), «Citanias extremeñas», en la *Revista de Extremadura*, t. III, p. 6 Cáceres, 1901; ROSO DE LUNA Mario), «Protohistoria extremeña», en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. LII, p. 140 y t. XLV, p. 507, etc.

(2) Con los *talayotes* (dichos así por cierta semejanza que tienen con las atalayas) se relacionan las *taulas*, especie de megalitos formados por dos piedras, una vertical y otra hori-

layotes, aunque tienen su cámara interior más amplia y ofrecen al exterior algún parecido con una pequeña nave invertida, de donde les viene el nombre impropio que llevan (pues más bien su planta tiende a la forma de herradura); *nuragas* de Cerdeña, edificios que en dicha isla corresponden a los talayotes de Baleares, aunque de forma algo más cónica y a veces semielipsoidal; *tumbas de cúpula* (de falsa bóveda cupuliforme), cámaras sepulcrales formadas por series de piedras horizontales y en círculo, salientes unas sobre otras hasta constituir una especie de cúpula algo cónica, soterradas y precedidas de una galería cubierta; como lo es la famosa de Micenas, conocida con el nombre de «Tesoro de Atreo». A este último género pertenecen no pocos monumentos de Andalucía, Extremadura y Portugal, como las tumbas de Los Millares (Almería) y con más propiedad aún la «necrópolis del Romeral» en Antequera (Málaga), otro monumento en la vasta necrópolis de Carmona (Sevilla), el dolmen de la «Granja de Toniñuelo» en Jerez de los Caballeros (Badajoz), etc.; en los cuales se advierte la falsa cúpula montada sobre construcciones megalíticas, uniéndose en un solo monumento ambos sistemas constructivos (1).



FIG. 160.—TALAYOT DE BALEARES.



FIG. 161.—NAVETA DE MENORCA.

En América del Norte se conocen con el nombre de *cliff-duvellers* o *casas de peñascos* las ruinas de ciertas viviendas de arquitectura ciclópea, establecidas entre rocas y formando, a veces, casas de varios pisos, rodeadas por muros de defensa, que se hallan en las regiones del Colorado, de Nuevo Méjico y Arizona, etcétera. En el antiguo Perú se encuentran asimismo abundantes restos de construcciones ciclópeas, como las *murallas de Cuzco* y los monumentos funerarios en forma de torres, ya cuadradas, ya

zontal (a modo de mesa, *taula* en mallorquín), rodeados por un recinto o círculo de piedras menores. Véase VIVES Antonio), «El arte egeo en España», publicado en la revista *Cultura Española* (Madrid, noviembre de 1908, y otro en la *Revista de Archivos* (Madrid, 1910).

(1) GÓMEZ MORENO, «Arquitectura tartesia: la necrópoli de Antequera» en el *Boletín de la Academia de la Historia*, t. XLVII, año 1905, p. 81.; FERNÁNDEZ CASANOVA, «Monumento subterráneo descubierto en la necrópolis carmonense» (en el citado *Boletín*, t. XLVIII, año 1906, p. 374); MÉLIDA, *Iberia arqueológica anterromana*, p. 35 (Madrid, 1906), y *Arquitectura dolménica, provincia de Badajoz* (Madrid, 1914); PIERRE PARÍS, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* (Paris, 1904).

redondas y ligeramente cónicas (más estrechas por abajo que por arriba), llamadas *chulpas*. De éstas y de otros sepulcros, en forma de pequeños dólmenes, consérvase un buen número en las inmediaciones de Acora, a orillas del lago Titicaca (1).

89. Crítica de las edades prehistóricas.—En vista de repetidas observaciones realizadas sobre los diferentes hallazgos prehistóricos, no puede dudarse que hubo regiones, mayormente europeas, en que por algun tiempo, más o menos largo, viviría el hombre primitivo en cavernas (el hombre troglodita), como también viven ahora de igual modo en determinadas localidades no pocas familias, y es evidente que por entonces debió servirse de utensilios exclusivamente de piedra, en cuya fábrica íbanse adiestrando y perfeccionando cada vez más los tallistas; pero si juzgamos la cuestión con ánimo sereno y libre de prejuicios, no del todo se podrá inferir que en las edades de la piedra se desconocieran en absoluto los metales, sino más bien que el hombre de tal o cual región no se hallaba por de pronto en condiciones de explotarlos. Mucho menos se deduce que las mencionadas edades o etapas del progreso artístico fueran larguísimas y uniformes para todos los pueblos y razas. No pudieron ser de larguísima duración, porque se dan la mano las sucesivas civilizaciones y, en parte, se confunden, como diremos luego; tampoco uniformes ni generales, pues la Historia y los mismos descubrimientos arqueológicos enseñan que, mientras unas gentes se hallan muy adelantadas en la carrera de la civilización, otras viven todavía en pleno salvajismo. Viceversa: por el hecho de haberse encontrado en una misma estación prehistórica utensilios de todas las edades, no debe inferirse que en todo caso éstas se confundan en una sola, como pretenden los poco versados en estudios prehistóricos, pues acontece con mucha frecuencia que persisten las formas y los procedimientos artísticos e industriales antiguos, aun en contacto con los nuevos y más perfeccionados. Así consta, v. gr., la continuación y permanencia del arte ibérico, a través del romano, en España durante los primeros siglos de la dominación de Roma.



Fig. 162.—Chulpas y otros sepulcros peruanos junto al lago de Titicaca.
(Dibujo de Cronau.)

Ejemplos del enlace y aun de la coexistencia de las distintas civilizaciones artísticas en la antigüedad, nos los presenta muy

(1) Cronau, ob. cit., t. I, pág. 110.—Pueden ser también de época histórica (*101*).

válidos la historia de los israelitas, narrada en las divinas Letras; pues, no obstante de haber presenciado el pueblo de Israel las magníficas obras del arte egipcio en todo su esplendor y de poseer armas y utensilios metálicos de todas clases, fabricaba cuchillos de sílice (Josué, V, 2), erigía monolitos o menhires (Primer Libro de los Reyes, VII, 12) y cromlechs (Exodo, XXIV, 4; Josué, IV, 20 y 21) y levantaba dólmenes y túmulos (Josué, VII, 26, y VIII, 29; Segundo de los Reyes, XVIII, 17).

Pero no hay que salir de nuestro territorio para comprobar dicho enlace entre las edades prehistóricas y los tiempos históricos, ya que son numerosas las pruebas de hecho y abundantes los testimonios de antiguos historiadores (1) y de modernos arqueólogos que lo persuaden. Hanse hallado en no pocas estaciones de la edad del metal (v. gr., las de la región de Almería y Murcia) hachas de piedra tallada y pulida y diversos utensilios, en todo iguales a los de la época neolítica, asociados con objetos de cobre y de bronce (2); y lo que es más, en un mismo sitio (como es de ver, por ejemplo, en el Museo Arqueológico de Barcelona) han aparecido hachas neolíticas junto con varios útiles de bronce y de hierro y con fragmentos de cerámina romana, griega y prehistórica. De todo lo cual se infiere la proximidad cronológica de tales civilizaciones (3); deducción corroborada por textos de geógrafos e historiadores antiguos, quienes afirman que al llegar las colonias griegas al litoral de Ampurias hallaron a los indígenas habitando en cuevas (4). Las tumbas de cúpula arriba descritas (*88*) y los muros ciclópeos unen las construcciones megalíticas con las protohistóricas o históricas de Micenas, según lo reconocen los autores allí citados (5), quienes hasta llegan a confundirlas con las ibéricas de arte prerromano. Y así como las referidas tumbas y los muros ciclópeos de la protohistoria española son un reflejo de las construcciones prehelénicas, así los mismos dólmenes y menhires pueden considerarse como toscas imitaciones de la gran arquitectura de Oriente o de Egipto, según opinión de críticos juiciosos (6), y por lo mismo, podrían ser de fecha posterior al primer desenvolvimiento de ésta. Más todavía: en algunos túmulos de la región sevillana, como los del Acebuchal de Carmona, se han descubierto sílices neolíticos junto con placas de marfil procedentes

(1) Estrabón, *Geografía*, lib. III, c. III, § 7; Avieno, *Ora marítima*, vers. 520-526; Diodoro Sículo, *Biblioth. histórica*, lib. V, núm. 17, etc.

(2) Véase Siret, *Las primeras edades del metal en el Sudeste de España* (Barcelona, 1890); «L'Espagne préhistorique», en la *Revue des questions scientifiques*, de Bruselas (enero de 1907), etc.; item Peña y Fernández, *Arqueología prehistórica* (Sevilla, 1890), pág. 485; Mir (P. Juan), *La Creación*, c. XLIV, n. 1 (Madrid, 1890).

(3) Puig y Cadafalch, «Les excavations d'Empuries», en el *Annari del Institut de Estudis Catalans*, año 1908, pág. 175.

(4) Avieno, loc. cit., vers. 525. Lo mismo afirma de los baleares Diodoro de Sicilia, loc. cit. (edic. de F. Didot, París, 1843).

(5) Véase también Menéndez y Pelayo, *Los heterodoxos*, t. I, pág. 141, 2.ª edic.

(6) Puig y Cadafalch, ob. cit., pág. 150; Mélida, *Iberia arqueológica anterromana*, página 30.

de los fenicios, y que ostentan figuras grabadas, de visible inspiración asiria o caldea (*215*), uniéndose de esta suerte la prehistoria ibérica y la historia de Asia (1).

La proximidad y seguida unión de la época paleolítica—por lo menos en su fase mesolítica (*84*)—y de la neolítica se evidencian en las estaciones prehistóricas de Albánchez y de Los Millares, entre otras de la provincia de Almería (2); pero, sobre todo, en los talleres paleo-neolíticos de Argecilla (Guadalajara) y Ciurana (Tarragona), donde se descubrió un buen número de hachas de piedra pulida, asociadas con gran variedad de sílex tallados (3). Si mucho distaran entre sí las tales civilizaciones, o hubiera cada una de ellas recorrido un período larguísimo, no se explicarían la identidad y la junta de sus producciones características, que en tales hallazgos y con tanta frecuencia se descubren. Confesemos, sin embargo, que no media, ni con mucho, tanta unión entre las épocas paleolítica y mesolítica, como entre ésta y la de piedra pulida y la del bronce; lo cual atribuyen algunos al diluvio que se interpuso entre las dos primeras, como decimos luego (*90*, 9.ª).

Tampoco puede admitirse de plano la evolución progresiva y gradual de las civilizaciones en toda región habitada; pues, a juzgar por los objetos de industria artística extraídos de las capas de terreno exploradas en alguna localidad, fuerza es convenir en que más de una vez el cambio debió ser brusco y hasta retrógrado. Pruebas de ello son, entre otras, los descubrimientos realizados desde 1870 por el famoso explorador Schliemann, en Hissarlik, junto al estrecho de los Dardanelos (donde se supone que estuvo la célebre Troya), en cuyas ruinas profundizó hasta 16 metros, encontrando en sus capas restos inequívocos de siete ciudades (que otros reducen a cuatro), equivalentes a otras tantas civilizaciones sobrepuestas. Lejos de hallarlas en progresiva perfección, a medida que estaban en más elevado piso (como parece debía ser, dada la teoría evolucionista), pudo observar que los utensilios más perfeccionados, sobre todo en hermosa cerámica, se encontraban más profundos, es decir, entre los 10 y 15 metros bajo la superficie, y que en todas las capas se veía el metal asociado con los útiles de piedra, siendo éstos últimos más escasos cuanto a mayor profundidad se descubrían (4). Estas exploraciones, y las realizadas más tarde por el mismo arqueólogo en Tirinto y Micenas (Peloponeso, Grecia) y por otros investigadores en territorios de la antigua Grecia, ponen de manifiesto que no siempre las civilizaciones primitivas de una localidad fueron allí las más atrasadas y que, muchas veces, el desarrollo posterior del arte se ha debido

(1) Cañal, *Sevilla prehistórica*, páginas 89 y siguientes (Sevilla, 1894).
(2) Martínez de Castro, *Protohistoria de la provincia de Almería* (Almería, 1911).
(3) *Anuari del Institut de Estudis Catalans*, año 1909-10, pág. 263 (Barcelona).
(4) Véase Hamard, en la *Sciencie Catholique* (París, 1888, pág. 710, etc.; item González (Cardenal Zeferino), *La Biblia y la Ciencia*, t. II, c. III, art. 6.º (Madrid, 1891).

a reminiscencias e imitaciones del que existió en otra época o en otro sitio. Y, llevando más lejos la inducción lógica, es lícito inferir que el hombre salvaje no por serlo ha de confundirse con el *hombre primitivo*, pues muy bien pudo ser aquél *un degenerado* de otro más culto, como se observa aún hoy en varias tribus africanas (1) y se comprueba en nuestro mismo suelo (2).

90. Conclusiones razonables.—De las precedentes consideraciones, ampliadas con las sugeridas por el estudio que más adelante hacemos de la pintura y escultura protohistóricas, dedúcense con fundamento las siguientes conclusiones, por lo que toca a las civilizaciones y emigraciones primitivas.

1.ª Que los megalitos antes enumerados no son peculiares de los *druidas*, o casta superior del pueblo celta, como se creyó hasta mediados del siglo XIX, sino que deben atribuirse a muy diversos pueblos de la época neolítica hasta llegar a la del bronce, como lo prueban la diversidad de regiones en que se han alzado tales monumentos y los utensilios que en ellos hanse descubierto. Lo mismo debe decirse de las habitaciones lacustres, que alcanzaron hasta la época del hierro, a partir de la neolítica.

2.ª Que las construcciones ciclópeas corresponden a las edades del metal (del bronce) y son imitaciones de la civilización egea o de la miceniana (*103*), como se infiere de la semejanza que entre unas y otros se observa, advirtiéndose en las ciclópeas de Occidente no un germen sino una degeneración de las de Grecia (3). Unas y otras podrían ser copias o reproducciones de algún tipo protohistórico egipcio (4), y tal vez reminiscencias o derivaciones de la antigua arquitectura histórica de Egipto y Asiria (*98*, al fin).

3.ª Que el destino de los dólmenes, túmulos y aun probablemente el de los talayotes y navetas, era funerario, a juzgar por la analogía con las pirámides y tumbas de Oriente, y sobre todo por los restos humanos allí escondidos. Igual oficio desempeñaron muchas cavernas artificiales y naturales de la prehistoria; en la cual, por lo visto, no se conocía la cremación o incineración de los cadáveres, usada en parte desde la edad del bronce y generalizada en la del hierro.

4.ª Que los menhires, cromlechs y cuevas con pinturas y grabados tenían carácter monumental y religioso, como se arguye de la semejanza de los primeros con los obeliscos, y también de la multitud de símbolos que se advierte con frecuencia en las picto-

(1) Naval, «Usos y costumbres de los indígenas de la Guinea española», en el *Boletín de la R. Academia de la Historia*, t. LXIX y tirada aparte Madrid, 1916.

(2) Mir Miguel, *Armonía entre la Ciencia y la Fe*, c. XVI Madrid, 1892; Rodríguez y Fernández (Ildefonso), *Prehistoria*, cuestiones 13, 14 y 15 Madrid, 1906; Calvo (Ignacio) y Cabré Juan), *Excavaciones en la Cueva y Collado de los Jardines*, Memoria, páginas 25 y 26 (Madrid, 1917). Véase también lo que decimos en otro lugar (*258*) sobre la degeneración de las ideas primitivas y el pretendido salvajismo del hombre.

(3) Mélida, *Iberia anterromana*, páginas 38 y 39.

(4) Mélida, *Cronología de las antigüedades ibéricas anterromanas*, conferencia segunda, pág. 37 (Madrid, 1916).

grafías. Aun las escenas de caza que en éstas se dibujan, pueden atribuirse, en el sentir de los críticos, a ofrendas o augurios para el acierto en las batidas (1).

5.ª Que en la mayor y mejor parte de los monumentos prehistóricos y especialmente en los sepulcros domina la idea religiosa (o supersticiosa) y la creencia universal en la otra vida, como lo revelan los símbolos, las figuras y los amuletos que los acompañan. Así lo reconocen, no sólo escritores católicos de nota (2), sino aun arqueólogos desaprensivos (3), y hasta llegan a la afirmación categórica de que el origen del arte se halla siempre en la idea religiosa (4).

6.ª Que los progresos de los indígenas y colonos de una región en sus producciones artísticas no siempre fueron debidos a invasiones de pueblos extraños, sino que a menudo procedían de reminiscencias conservadas por aquéllos o de la evolución natural del ingenio humano, como así lo demuestra el paso gradual e insensible de unas formas artísticas a otras, que se observa con frecuencia en la prehistoria; pero tampoco se han de admitir constantes dichos progresos, pues a menudo se interrumpen con decadencias y retrocesos.

7.ª Que la civilización y aun la emigración de los pueblos antiguos partió del Asia, llegando a Europa (y sobre todo a la Península ibérica) por dos vías principales: la del Mediterráneo y Norte de Africa, y la del Centro de Europa, entrando en éste por la ruta del Danubio, etc. Así se infiere de los modelos arquitectónicos, industriales y ornamentales hallados en los referidos países, a contar por lo menos de la época neolítica (5).

8.ª Que las edades prehistóricas fijadas por los arqueólogos no pueden tener en manera alguna valor absoluto para toda la familia humana, sino relativo para diferentes pueblos o regiones; pero debe admitirse que ni todos ellos pasaron por todas las edades, ni éstas han corrido simultáneamente en las diversas regiones habitadas, como ya dijimos arriba. Y es muy admisible que mientras la Península ibérica se hallaba en la edad neolítica y elevaba sus dólmenes, el pueblo egipcio había construído sus pirámides y el asirio sus torres (95).

9.ª Que si bien no pueden señalarse fechas, que aproximadamente fijen el comienzo y la duración de las referidas edades y sus divisiones, deben rechazarse por quiméricas o infundadas las de centenares de siglos que los geólogos de la pasada centuria (y aun varios de la presente) señalan a cada una; fechas que los más sen-

(1) Obermaier, *El Hombre fósil*, c. VII, pág. 244.
(2) Véase Menéndez y Pelayo, ob. cit., páginas 79 y 86.
(3) Entre otros, el positivista Reinach (Salomón), *Apolo*, lección 1.ª (Madrid, 1916).
(4) Mosso (Angelo), *Le origini della civilitá mediterranea*, c. IX (Milán, 1912).
(5) Benoit, *L'Architecture: Antiquité*, t. I, lib. I (Paris, 1911); Dechelette, ob. cit., t. 1, pág. 313.

satos entre los modernos críticos, salvo raras excepciones, van reduciendo a justos límites a medida que se estudian y se comparan mejor los monumentos, llegando no pocos escritores (1) a sostener que con unos seis mil años antes de J. C. (ya casi admitidos por el Martirologio Romano, que se redactó en el siglo IX) hay tiempo suficiente para explicar todos los fenómenos y abrazar todos los sucesos realizados desde la creación del hombre hasta hoy. Cuando mucho, bastarían y sobrarían diez mil años, como sostienen graves y recientes críticos (2). Puede también sostenerse, como probable, que la época paleolítica fué anterior al diluvio bíblico (el cual pudo muy bien ocurrir de tres mil a cuatro mil años antes de J. C.), siguiendo a éste la mesolítica y la neolítica, etc. (3).

10. Que respecto de la Península ibérica no es aventurado señalar con varios y discretos arqueólogos de nuestra patria la fecha del siglo XII o XIV antes de J. C. para las primeras construcciones ciclópeas, debiendo cerrarse por entonces en las regiones orientales la época neolítica y empezarse la del bronce, aunque se prolongara aquélla en el Centro hasta el siglo VI, en que empezó la segunda edad del hierro (4); y que no muchas centurias antes de la XII debió comenzar la época neolítica o de los dólmenes (por ejemplo, seis u ocho), la cual en muchos lugares coincide con la del cobre (4). Véase más abajo (*104*) completada esta idea.

(1) Bacuez y Vigouroux, *Manual Bíblico*, t. I, pág. 425, traducido del francés por Calatayud (Alicante, 1891 ; Moigno, *Los esplendores de la Fe*, traducido del francés Barcelona, 1880), t. II, capítulos VII y VIII; Jaugey, *Diccionario apologético de la fe católica*, traducido por Torres Asensio, verbo *Antigüedad del hombre* (Madrid, 1890); Vosen, *El Cristianismo y las impugnaciones de sus adversarios*, traducido de la 5.ª edic. alemana por el P. Abadal, lib. IV, c. III, § 55 (Madrid, 1911).—No obstante, el ilustrado académico Antón y Ferrándiz admite por lo menos doscientos mil años desde la creación del hombre, apoyándose en datos inseguros y en afirmaciones gratuitas de geólogos evolucionistas: así en su discurso arriba citado, pág. 143.

(2) Schanz (Pablo), *Apología del cristianismo*, traducido del alemán por Hernández Villaescusa, t. II, c. XIX, núm. 11 Barcelona, 1913).

(3) Véase P. González Arintero, *El Diluvio Universal*, c. III (Vergara, 1891).

(4) Mélida, *Iberia arqueológica anterromana*, páginas 24 y 41. Este mismo autor, en sus conferencias tituladas *Cronología de las antigüedades ibéricas*, (conferencia segunda, pág. 41, Madrid, 1916), fija el año 2500 para el comienzo de la edad del bronce: algo remota se hallará tal vez la fecha para nuestra Península (*104*). Siret rebaja de la cuenta diez siglos.

(5) Es bastante común entre los más recientes arqueólogos españoles admitir como primeros pobladores historicos de España a los iberos, que vinieron del Asia por los menos al comenzar la época neolitica, y que entraron por el Sur, salvando el estrecho (quizá entonces istmo) de Gibraltar; en el siglo XIV antes de J. C. debieron llegar las primeras colonias fenicias de Sidón; en el XII, las de Tiro, fundando a Cádiz en 1100, y por entonces los pelasgos o pueblos afines de ellos (antehelenos), trayendo sus formas de construcción ciclópea; en los siglos VIII y VI, colonias de griegos focenses o jonios; en el mismo siglo VI y en el III, los cartagineses primeros dominadores, que descendian de los fenicios , ya establecidos en Ibiza desde el siglo VIII; en el siglo VI llegaron los celtas por el Norte, fusionándose luego (en parte con los iberos y formando así el pueblo celtibero, y en el siglo III los romanos, que al fin dominaron y organizaron la Iberia. Véase Mélida, ob. cit.; Rodríguez de Berlanga, «Málaca», en la *Revista de la Asociación Arqueológica Barcelonesa*, vol. V, año 1906, pág. 200; Doménech en la obra de Reinach, *Apolo*, pág. 101; Ballesteros y Beretta (Antonio), *Historia de España y su influencia en la Historia Universal*, t. I, páginas 74, 120 y siguientes Barcelona, 1919 , etc. Véase lo que advertimos más abajo *(104)* sobre estos datos cronológicos y sobre la *época del hierro*.

CAPÍTULO II

ARQUITECTURA ORIENTAL ANTIGUA

91. Importancia de la arquitectura oriental.—Hallándose en las regiones de Oriente la verdadera cuna del género humano y el primer foco de la civilización universal, como notamos arriba (*90*), deberá encontrarse por lo mismo en sus producciones artísticas la escuela donde aprendieron y el tipo que imitaron los artistas occidentales del antiguo mundo en sus primeros esbozos (1). De aquí la excepcional importancia que reviste para el conocimiento del arte europeo el estudio del oriental, y el vivo interés que despiertan en los cultivadores del arte los descubrimientos realizados en las ruinas del antiguo Egipto, con los de Asiria y Caldea primitivas. Y si esto puede afirmarse con verdad de las principales manifestaciones artísticas de dichos pueblos orientales, con mayoría de razón cabe decirlo de la Arquitectura, que es la reina de las artes.

92. Noción y división de la arquitectura del antiguo Oriente.—Abrazando la arquitectura oriental los monumentos de construcción levantados en las regiones que se hallan al Oriente de Europa (incluyendo en ellas Egipto), su división en grupos corresponde a la de los pueblos que principalmente la originaron, y de aquí sus dos ramas primeras: la *Arquitectura egipcia* y la *Arquitectura caldeo-asiria*. De éstas derívanse otras secundarias, las cuales participan, a su vez, de otras influencias artísticas, y son: la *medo-persa*, la *fenicia*, la *hebrea*, y más remotamente, la *india*, la *china* y la *americana precolombina*. De todas ellas vamos a ensayar un rápido estudio en el presente capítulo.

Distínguese la arquitectura oriental por lo gigantesco y pesado de sus construcciones, tendiendo más a lo extraordinario que a lo bello, y por cierta persistencia o constancia de formas y procedimientos seguidos en el arte, sin que por esto resulte inmóvil y ajeno

(1) Deonna, *L'Archéologie: sa valeur, ses methodes*, t. II, c. VIII (Paris, 1912).

a toda evolución progresiva, como algunos le achacan (1). En especial, como advertimos más abajo, se caracteriza el arte egipcio por la idea de perpetuidad o duración constante que envuelven sus producciones; el caldeo-asirio, por la robustez y potencia, y estaba reservada al griego la expresión de la belleza armónica (2).

93 NOTAS GEOGRÁFICAS, CRONOLÓGICAS E HISTÓRICAS.—Para la debida orientación del estudioso en el campo que sirve de fondo a la arquitectura oriental y que se vislumbra en los párrafos sucesivos de este capítulo, exígense previas nociones de Geografía e Historia antiguas sobre los aludidos países, sin las cuales haríase muy difícil la inteligencia del asunto. Las resumimos en este párrafo, concretándolas al Egipto y al Centro del Asia occidental, las dos grandes regiones que fueron teatro de los más ruidosos acontecimientos en el mundo antiguo.

Notas geográficas.—Tomando como punto de partida para la región céntrica del Asia occidental los montes de Armenia, donde se halla el origen de los famosos ríos Tigris y Eufrates, y descendiendo con los mismos hasta el golfo Pérsico, obsérvase bañado por ellos y por sus afluentes un gran territorio que en los tiempos antiguos dividióse en cuatro comarcas: la *Mesopotamia* (el *Sennaar* bíblico o el *Naharain* de las inscripciones monumentales), en la parte superior y media entre los dos ríos; la *Asiria* (parte del actual Kurdistán), al Nordeste de la Mesopotamia; la *Caldea* o Babilonia (llamada por algunos *Mesopotamia inferior*), debajo de la primera y entre los ríos hasta su desembocadura; la *Susania* o *Elam*, al Este y Sur de la Caldea. Al otro lado de los Montes *Zagros* (hoy de Kurdistán, situados al oriente del Tigris) y en la parte oriental del golfo predicho, se extiende la *Región del Irán*, cuyas porciones más notables son la *Media* al Norte y la *Persia* al Sur, centros una y otra de importantes revoluciones en la Edad Antigua. Entre la Mesopotamia y el Mediterráneo se encierra la *Siria antigua*, que comprende la *Siria superior* o propiamente dicha,



FIG. 163.—TERRITORIOS DE IRÁN, MESOPOTAMIA, SIRIA Y EGIPTO.

(1) Véase PERROT y CHIPIEZ, *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, vol. I, c. I, § 6 (París, 1882).

(2) BLANC, *Grammaire du Dessin*, lib. I, § 8 (París, 1883); REINACH, *Apolo*, lección tercera.

debajo del monte Tauro (a la cual perteneció en un principio la Mesopotamia superior), y la *Siria baja*, en la cual están incluídas la *Fenicia* y la *Palestina* o país de Canaán: de este último, que llegaba hasta los límites de la Arabia, formó parte la Judea o territorio de Israel, que hoy llamamos *Tierra Santa*.

El Egipto, que es la región del Africa más próxima al Asia, confinaba al Este con el istmo de *Arsinoe* (hoy canal de Suez); al Norte, con el Mediterráneo; al Oeste, con el desierto líbico (el Sahara); y al Sur, con la Etiopía (Abisinia). Dividíase por sus habitantes en *Alto* y *Bajo;* pero los griegos y romanos lo distinguieron en tres regiones: *Alto Egipto* o *Tebaida* (por la ciudad de Tebas), en la parte meridional: *Medio Egipto* o *Eptanómide* (por sus siete *nomos* o provincias) en el centro; *Bajo Egipto* o *Delta* (por la figura de una *D* griega o triangular, que forman las bocas del Nilo), en la parte del Norte o del Mediterráneo. Al Oeste de Egipto se hallaba el *Africa púnica* o cartaginesa, y entre una y otra región mediaban la *Libia marítima* y la *Syrtica* o país de las Sirtes (hoy Trípoli), el cual dependió en algún tiempo de Cartago y recibió con ésta el nombre de *Africa propiamente dicha.*

Notas cronológicas.—Los importantísimos y numerosos descubrimientos realizados en las regiones de Oriente, sobre todo con la lectura e interpretación de sus inscripciones antiguas, no han bastado para disipar la confusión lamentable que todavía reina en puntos de cronología y de catálogos regios, formados por historiadores y arqueólogos (1). En medio de esta penosa incertidumbre, y para no andar repitiendo fechas, según los diferentes egiptólogos y asiriólogos, adoptamos para el Egipto la cronología del alemán Carlos Ricardo Lepsius, modificada por su compatriota Eduardo Méyer, y la del inglés Jorge Ráwlinson para la Mesopotamia (2), por creerlas menos exageradas que la mayor parte de las otras y por estar más conformes con el parecer de los modernos intérpretes de la sagrada Biblia.

Sabido es que la primera historia de Egipto fué escrita en griego por el gran sacerdote egipcio Maneton, y la primera de Caldea por Beroso, sacerdote de Belo en Babilonia, ambos del siglo III a. de J. C.; y aunque no existan sus obras auténticas ni se conozcan íntegras, hanse hallado copias de fragmentos reunidos por antiguos escritores.

Distingue Maneton en la historia de Egipto 30 dinastías (3),

(1) Como muestra de la falta de acuerdo entre los egiptólogos en punto a cronología, baste notar que el principio del reinado de Menes (primer rey de la primera dinastía) se fija por Henne de Sargens en el año 6467 a. de J. C.; por Petrie, en el 5510; por Mariette, en el 5004, por Brugsch, en el 4455; por el Museo Británico, en el 4400; por Lepsius, en el 3892; por Búnsen, en el 3623; por Méyer, en el 3315; por Seyffarth, en el 2781; por Wilkinson, en el 2330. Total, diferencia de cuarenta y dos siglos nada menos.

(2) E. Méyer, *Aegyptische chronologie* (Berlín, 1908); G. Ráwlinson, *The five great monarchies of the ancient eastern world* (Londres, 1879).

(3) En la nomenclatura egipcia no tiene la palabra dinastía el mismo significado que en nuestros idiomas. Las dinastías indígenas se distinguen entre sí por el nombre de la ciudad

prescindiendo de la edad mítica o fabulosa, que, según el mismo autor, las precede con sus extrañas dinastías de dioses y héroes. Comienza la primera dinastía histórica con el rey Menes, en la ciudad de Thinis, hacia el año 4000 a. de J. C., según la opinión más corriente (1), o el 3300, según la cronología que adoptamos; siguen nueve dinastías más, completándose con estas 10 el llamado *Antiguo Imperio* (dicho también *menfita* por haber sido Menfis la ciudad más caracterizada), que llega hasta el año 2160. La dinastía XI da comienzo al *Imperio Medio* o *Tebano primitivo* (de Tebas, la capital), que abraza siete dinastías, siendo las tres últimas (es decir, la XV, XVI y XVII) contemporáneas con la de los *hiksos* o *reyes pastores* (invasores del Bajo Egipto, venidos de Asia y que, sin duda, importaron civilización asiática), y termina hacia el año 1580, en que fueron expulsados los tales reyes. Con la dinastía XVIII empieza el llamado *Nuevo Imperio*, que encierra las dinastías siguientes, hasta la XXX inclusive, y que llega desde el año 1580 al 340. En este período se comprenden el *Segundo Imperio tebano* (hasta la dinastía XX y siglo XII inclusive) y las épocas *tanítica* y *saíta* (de Tanis, con Bubasti y Sais, capitales situadas en el Delta), que empezaron o brillaron con las dinastías XXI y XXVI, respectivamente, desde el 1060 para la primera y desde el 663 para la segunda. Viene, por último, el *Período extranjero*, que se forma de las cuatro dinastías añadidas al catálogo de Maneton, a saber: la XXXI, *persa* (2), desde el año 340; la XXXII o *macedónica*, de Alejandro Magno, desde el 332; la XXXIII, *griega* o *tolemaica*, de los Tolomeos, sucesores de aquél desde el 305, y la XXXIV o *romana*, a partir del 30 a. de J. C., quedando desde esta última fecha el Egipto declarado provincia romana.

Los imperios caldeo y asirio, en conjunto, se dividen por Beroso en ocho grandes dinastías, a contar desde el diluvio hasta Alejandro Magno; la primera, aunque de fecha muy dudosa, pudo comenzar en el siglo XXXVI a. de J. C., siendo su primer rey Evechous (el Nemrod de la Biblia); síguenle cuatro dinastías mejor determinadas, formando entre todas el primer *Imperio caldeo* hasta el siglo XIV a. de J. C., incluída la dinastía V, que es de

que era sede o capital del imperio; las extranjeras por el de la nación de donde procedían. Es gravísimo para la cronología egipcia el embrollo que descubren varios críticos modernos en las dinastías catalogadas sin crítica por Maneton, embrollo que ya, en gran parte, fué advertido por Lepsius, Brugsch y otros, consistente en las repeticiones manifiestas que se hacen de algunas de ellas, o de sus reyes, con otros nombres, y, además, en la coexistencia o contemporaneidad de no pocas que pasaban por sucesivas) en diferentes capitales. Véanse los dos folletos del académico D. Antonio Blázquez, titulados *Estudios de Historia antigua de Egipto* (Madrid, 1912, y otro del mismo autor con el título de *La Cronología en la antigüedad clásica* (Madrid, 1913. Hasta que se esclarezcan más estos puntos históricos, seguiremos admitiendo la serie tradicional de dinastías egipcias.

(1) Reinach, *Apolo*, lección tercera. Madrid, 1916.

(2) Esta dinastía pérsica es la segunda originaria de la Persia, pues la primera (o XXVII en el orden) fué debida a la conquista hecha por Cambises (año 525 a. de J. C.), hasta que ciento veinte años después recobró el Egipto su autonomía. Desde la segunda pérsica ya no hubo más dinastías nacionales.

reyes árabes; pero si se descuenta por ser de invasión extranjera, termina dicho imperio en el siglo XVI. La VI dinastía de Beroso es del *Imperio asirio* dominante, y abraza los siglos XIII y siguientes, hasta que en 625 fué destruída Nínive, su capital, y entronizada la VII dinastía o *Segundo imperio caldeo* con Nabopolasar, que fué aliado de Ciájares, emperador de los medos. Por fin, la dinastía VIII empieza con Ciro, rey de los persas, quien destronó a Baltasar, caldeo, en el año 538, dominando desde entonces el *Imperio persa* hasta la conquista de Alejandro en el 325 antes de Jesucristo (1).

Sincronismos.—Abrahám vivió en tiempo de la dinastía XI de los egipcios y del reinado de Kodorlahomor de los caldeos, dinastía III de Beroso (siglo XX); José coincidió con la dinastía XVI, en tiempo de los *hiksos* y recibido por ellos (siglo XVII); Moisés, con la dinastía XIX (siglo XIV), y tuvo que habérselas en Tanis con el faraón Menepftah (hijo de Ramsés II), nombrado en el libro del Exodo; Salomón relacionóse con la dinastía XXI (siglo X); el rey Ezequías, con Sargón y Sennacherib, dinastía VI de Beroso y XXV de los egipcios (siglo VIII al VII); Sedecías, con Nabucodonosor, dinastía VII de Beroso y XXVIII de Maneton (siglo VI); Esdras, con Ciro (año 537), etc. (2).

Notas históricas.—La Mesopotamia y el Egipto fueron en la remota antigüedad el campo de acción de los más poderosos imperios de que nos habla la Historia primitiva. Coetáneos y rivales, ambicionaban uno y otro el dominio del extremo occidente del Asia, y hubieron de venir a las manos cuando ya se hallaban robustecidos con importantes conquistas en los países limítrofes. Duró la gigantesca lucha diez siglos con suerte varia, cayendo los Estados intermedios de Palestina y Siria bajo el despotismo, ora de unos ora de otros, con intervalos de prosperidad y decadencia. El dominio de los Faraones sobre territorios asiáticos abraza cuatro siglos con algún intervalo (desde el XVI al XII a. de J. C.), en tiempo de la V dinastía del catálogo de Beroso y de las XVIII, XIX y XX faraónicas, desde Thutmes o Thutmosis III a Ramsés IV (3); pero una vez formado y robustecido el imperio asirio, disputó al egipcio la primacía en el siglo XIII (a. de J. C.), se la arrebató en el IX y llevó sus conquistas al mismo Egipto en el VII por las armas de Asarhadón y Asurbanipal o Sardanápalo. Sometido el último Imperio asirio con la destrucción de Nínive por

(1) Véanse: SCHIAPARELLI, *Storia orientale antica*, 6.ª edic. (Turín, 1874; P. BRUNENGO, *L'Impero de Babilonia e de Ninive* (Prato, 1885); RÁWLINSON, *Historia del antiguo Egipto*, traducida por Eduardo Toda (Madrid, 1889); RAGOZÍN, *Historia de Caldea*, traducido del inglés por Rada y Delgado (Madrid, 1889); *Historia de Asiria*, traducida por García del Mazo; *Historia de Media, Babilonia y Persia*, traducida por Sales y Ferré (Madrid, 1892); LENORMANT, *Histoire ancienne de l'Orient* (París, 1885), etc.

2) Véanse FERNÁNDEZ VALBUENA, *Egipto y Asiria*, t. I, páginas 378, 412, 474, etc.; SCHIAPARELLI, ob. cit., c. III, § 103; CHABAS (Francisco, *Recherches pour servir a l'histoire de la XIX Dynastie* (París, 1873).

(3) BRUNENGO, ob. cit., t. I, c. XIV; SCHIAPARELLI, ob. cit., c. III, §§ 95-102.

los medos al mando de Ciájares en 625 a. de J. C. (1), y subyugado el último caldeo por los persas (Ciro, en 538), las luchas de Asia contra Europa y Africa siguieron dirigidas por este último pueblo, el cual llegó a conquistar el Egipto en tiempos de Cambises (año 525) y sostuvo en el reinado de Darío y sucesores guerras formidables con Grecia (año 508), que duraron medio siglo. Conquistados los susodichos países por Alejandro magno (año 325 a. de J. C.), se extendió a todos ellos la influencia de la cultura griega, ya iniciada en muchos con anterioridad a esta época, según se deja comprender por las relaciones mencionadas. Todo lo cual, a una con la dominación romana que posteriormente llegó a unir casi todos los referidos pueblos, explica las influencias artísticas de unos en otros y las ruinas en todos ellos, acumuladas a través de los siglos. Un edicto del emperador Teodosio en 381 acabó con el arte egipcio para siempre.

94. ARQUITECTURA EGIPCIA (2).—Es común entre los egiptólogos modernos admitir una época prehistórica en Egipto, anterior a las consabidas dinastías, fundándose en los hallazgos de sílices y marfiles labrados y de vasijas de cerámica y aun de piedra, decoradas toscamente y sin orden, con relieves y pinturas, los cuales objetos no pueden referirse a épocas históricas, a juicio de los mencionados críticos. Y es de notar que semejantes descubrimientos no se han obtenido en las regiones que forman el Delta o vecinas a éste, sino en las del Alto y Medio Egipto. Se han hallado también ruinas de monumentos arquitectónicos, que se atribuyen a esta edad prehistórica, y algún dolmen (como los europeos) en Edfú, del Alto Egipto; pero se ignoran sus vicisitudes ni hay dato seguro para calcular su duración, la cual pudo y debió ser relativamente corta, a juzgar por las relaciones que mediaban entre Egipto y la Mesopotamia, centro de toda civilización en aquellos siglos (*95*).

La arquitectura egipcia suele dividirse por los historiadores del Arte en los mismos períodos de la historia de Egipto arriba enumerados, aunque la tal división tenga más de convencional que de técnica o crítica. Aceptándola, no obstante, si bien con algunas modificaciones, hallamos en esta arquitectura cuatro períodos, del modo siguiente: 1.°, el *arcaico* o primitivo, llamado también *tinita* (de Tinis, capital por entonces), que abraza las dos primeras dinastías (3), o las tres, según otros (4); 2.°, el del *Imperio antiguo y medio*, hasta la dinastía XVIII; 3.°, el del *Imperio nuevo*, desde entonces hasta los comienzos del siglo XI a. de J. C. y dinas-

(1) BRUNENGO, ob. cit., t. I, pág. 210.

(2) Empezamos por el estudio de la arquitectura egipcia antes de la caldea, no porque la supongamos anterior a ésta, sino más bien por seguir la costumbre de los autores y por exigencias del orden o método para las demás del Asia.

(3) MASPERO, *Egypte*, p. 1.ª, c. I (París, 1912), y su traducción española por Díez Canedo (Madrid, 1912).

(4) BENOIT, *L'Architecture: Antiquité*, lib. II, sec. 1.ª (París, 1911).

tía XXI; 4.°, el de las *Dinastías establecidas en el Delta*, desde la XXI hasta el siglo IV d. de J. C., en que termina el arte egipcio.

Al primero de estos períodos corresponden varias ruinas de palacios o castillos rectangulares y de tumbas primitivas, y (si incluímos la tercera dinastía) también la pirámide escalonada que se alza en Sakkaráh, atribuída al faraón Zoser o Zosiri, con otra de tres cuerpos sobrepuestos, del faraón Snofróu, en Meidum, las cuales son más bien aparentes que verdaderas pirámides. En el segundo período entran las pirámides típicas de Menfis, y sobre todo las tres mayores, con la famosa Esfinge, de que hablaremos luego, y el primer núcleo del grande templo de Karnak, en Tebas, sin contar las ruinas de otros varios. En el tercero se encuentran las grandes construcciones del templo de Luksor y del de Karnak, en Tebas, a la derecha del Nilo, con las del templo de Osiris por Seti I, en Abydos (el llamado *Memnonium* por los griegos), y otras muchas y colosales obras de los Amenofis, Tutmosis y Ramesidas (los Ramsés, sobre todo el segundo, que fué el gran constructor), entre las cuales no son las menores los suntuosos hipogeos y el conjunto de edificios llamado *Ramesseum*, cuyas ruinas se ven hoy en las cercanías de Tebas, a la parte izquierda del famoso río. Del último período, épocas saítica, ptolemaica y romana, se conservan hermosas construcciones, en que impera notable delicadeza y finura en la ejecución de los detalles, junto con una decoración profusa; tales son, entre otros, los templos de la isla de Filé, en el Nilo (o *Philae*, en las fronteras de Nubia); el de Horus, en Edfú, y el florido de la diosa Hator, en Denderáh (1).

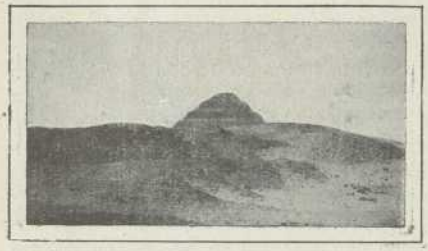


Fig. 164.—La pirámide escalonada de Sakkaráh.

Lo más saliente de la arquitectura egipcia, tan fecunda en monumentos de todas clases, concrétase a los *templos* y a las *tumbas*, construcciones todas cuyas ruinas se hallan con profusión a lo largo de la cuenca del Nilo, desde la actual Nubia hasta el mar Mediterráneo, sin que se hayan extendido a otras regiones, fuera de una pequeña parte del Norte de Abisinia (2). No faltaron *palacios*

(1) En el plafón del techo de una pequeña estancia superior de este templo hallóse grabado el célebre *zodíaco* o mapa celeste hoy en el Louvre), al cual se le atribuía en el siglo XVIII una antigüedad de doce mil años, queriendo hacer de él los corifeos del filosofismo una potente arma contra la verdad católica: ahora resulta que no es anterior a la época romana. En esto paran todas las objeciones de los pretendidos arqueólogos contra la Religión católica: sólo sirven para confirmar su doctrina y contribuir al triunfo de la grande obra de Jesucristo.

(2) Los Reyes del Norte de Etiopía imitaron el arte egipcio hacia el final de la época de

y demás espaciosas viviendas para las clases acomodadas; pero sólo se conservan escasos restos de ellas por efecto de su construcción poco sólida, salvo los palacios de los Ramsés II y III y otros del imperio segundo tebano, que por su unión con los templos participaban de la solidez de éstos. De todas maneras, el palacio egipcio constaba de un patio interior (con peristilo o sin él), en torno del cual se disponían las habitaciones, distribuídas en uno o dos pisos.

La *tumba* se consideraba entre los egipcios como la vivienda eterna del difunto, y de aquí el construirla con solidez y decorarla con riqueza y elegancia; pues, según la atinada expresión de Diodoro Sículo, «la casa era para los egipcios un lugar de paso y la tumba una mansión eterna». La tumba clásica de los reyes y magnates de Egipto dividíase en tres partes: una, profunda y oculta, destinada a la momia con los *canopos* (o vasos que guardaban sus vísceras) y diferentes ofrendas, incluyendo también estelas funerarias con jeroglíficos y figuras en relieve; otra destinábase para el alma o el *doble*, con las estatuas o *respondientes* en que había éste de fijarse (1) y con varios utensilios domésticos y pinturas de las cosas y faenas que más agradaron al difunto o pudieran servirle; la tercera, a la entrada, para oratorio o para recepción de visitantes; pero cada una de dichas estancias se desdoblan y repiten con el tiempo, hasta constituir un laberinto de salas y gabinetes (fig. 165). Las formas que reviste la tumba egipcia para las personas de calidad son la *pirámide*, el *mastaba* y el *hipogeo;* los pobres se enterraban en grutas o en sencillas fosas, aunque siempre se momificaba su cadáver de una u otra manera. A estas formas de edificios funerarios puede añadirse la de *templo*, toda vez que las tumbas reales de la época saítica y ptolemaica eran los templos, en uno de cuyos muros interiores se colocaba la momia con su ataúd, encerrándola en algún nicho del mismo.

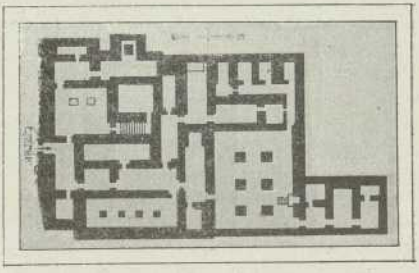


Fig. 165.—Plano del mastaba de Maruruka, en la VI dinastía (según Morgán).

Las *pirámides* son grandes construcciones en forma piramidal de base cuadrada, hechas de piedra sola o en combinación con

éste, fusionando en un mismo edificio la pirámide, el mastaba y el pilono de Egipto, como es de ver en las ruinas de la región de Meroé.

(1) Véase lo que dijimos al tratar de la Escultura y Pintura *(216, 237)*.

ladrillo, y destinadas a servir de monumentos funerarios: están orientadas de modo que sus caras miran a los cuatro puntos cardinales. Las pirámides del Antiguo Imperio no son otra cosa que *tumbas reales*, con las interiores cámaras funerarias antedichas; sólo que el templo u oratorio correspondiente se erigía en lugar próximo, unido por otras construcciones a la pirámide, y en él se daba culto al Faraón, a quien se consideraba como un semidiós después de muerto. Construíase la pirámide en vida del monarca, y se acababa y se decoraba después, si antes no hubo tiempo suficiente. La estancia para la momia (dentro de su ataúd y sarcófago) se disponía en lo profundo, y quedaba artificiosamente escondida para que no se turbara su reposo.

Las mayores y más famosas pirámides son las tres de Ghizéh (cerca de las ruinas de Menfis), denominadas (1) de *Kéops* o Chéops (de 233 metros por cada lado y de 139 metros de altura),

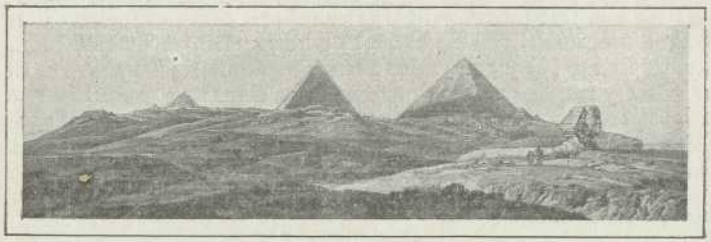


Fig. 166.—El campo de las Pirámides de Gizeh.

antiguamente de 146 ó 160), de *Kefren* (de 138 metros de altura) y de *Mikerinos* (de 79 metros), todas de piedra y pertenecientes a la IV dinastía. En la construcción de la primera se emplearon, según Herodoto, 100.000 hombres, trabajando treinta años; con su material, que asciende a más de dos millones y medio de metros cúbicos, podría formarse una ciudad de millares de casas. Ante las referidas pirámides, correspondiendo a la segunda, se alza la gran Esfinge, con cabeza humana y cuerpo de león, hundida en la arena y ocultando entre sus pies la entrada de un templo, o sala de espera, como quieren otros: mide la esfinge unos 20 metros de altura con 57 de largo; su boca tiene una anchura de 2,32 metros (2).

Siguió el uso de monumentos piramidales para tumbas de reyes aun en el Imperio Medio, en el cual los faraones tebanos, a partir de la dinastía XIII, se enterraban en grandes mastabas, co-

(1) Estos nombres dieron los griegos a los faraones sepultados en las mencionadas pirámides, los cuales se llaman, respectivamente, en egipcio *Khufu*, *Khafra* y *Menkara*.
(2) Perrot y Chipiez, ob. cit., t. I, c. IV, pág. 326.

ronados con pirámides menores, que por lo mismo se dicen *mastabas-pirámides*. Igual sistema de enterramiento seguían los magnates de la región de Tebas y Abydos, mientras que los de Menfis continuaban con sus mastabas ordinarios y los demás se enterraban en hipogeos abiertos en la montaña, como después se hizo comúnmente para todos en el Nuevo Imperio o segundo tebano. Al Imperio Medio y dinastía XII corresponden los sepulcros excavados en las rocas de Beni-Hassán, célebres por sus columnas, semejantes a las griegas de orden dórico (que después se repitieron en algunos edificios de Egipto), y que parecen ser precursoras de éstas (fig. 169).



Fig. 167.
La Pirámide de Chéops y la gran Esfinge.

Dícense *mastabas* (voz árabe que significa *banco*) las tumbas cuadrangulares cuyos muros exteriores son escarpados o en talud, afectando la forma de una pirámide truncada y de poca altura. Tienen, a lo sumo, 12 metros de elevación, y los hay mucho menores. En su parte subterránea está la cámara de la momia, y a ella se descendía por un pozo de algunos metros de profundidad, a veces hasta de 20, que después se cegaba. Construíanse los mastabas con piedra o ladrillo, y servían para sepulcros de faraones, al principio, y siempre para magnates o personas de buena posición social, siendo su uso anterior al de las pirámides y conteniendo salas diferentes, como se ha dicho, en general, de las tumbas. Y como el sitio de la momia estaba cerrado, se colocaban en la parte oriental e interior del mastaba una o más estelas a modo de puertas, decoradas con relieves, las cuales tenían por objeto indi-

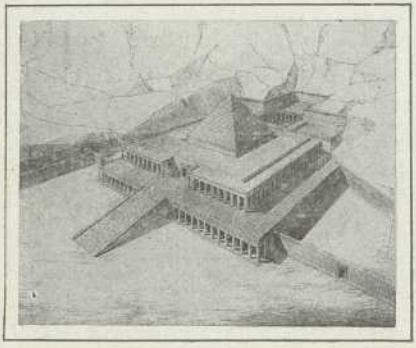


Fig. 168.—Mastaba-pirámide del primer faraón tebano, Mantuhatpú. *(Restauración de Clarke.)*

car al espíritu o al *doble* de la momia el lugar por dónde había de salir de casa o entrar en ella.

En las últimas épocas del imperio egipcio (desde la época saíta) perdieron los mastabas su forma antigua, pues consistían en sencillas construcciones de ladrillo sobre el suelo y sin cámara subterránea, las cuales formaban, a veces, panteón de familia colocándose unas encima de otras y con exterior escalera. Esto sucedía en el Bajo Egipto o Delta para resguardar los cadáveres de la humedad propia de las inundaciones.



FIG 169.—HIPOGEO EN BENI-ASSÁN, CON LAS COLUMNAS PROTODÓRICAS.

Los *hipogeos* son tumbas excavadas en la roca, siguiendo un plan semejante al de las construcciones al aire libre, y como éstas ofrecen también los hipogeos sus estancias profusamente decoradas con relieves y pinturas. Empezaron ya en la época menfita, y tuvieron su desarrollo completo durante la segunda tebana, en la cual se abrieron las tumbas reales en forma de suntuosos palacios subterráneos, acribillando la cordillera líbica en la región de Tebas. Con ellos hiciéronse muchos otros menos solemnes, para los egipcios acomodados que buscaban allí su mansión eterna; pero no faltaban próceres egipcios que seguían enterrándose en mastabas-pirámides, como se ha dicho arriba. Considéranse como capillas funerarias de los hipogeos reales los templos tebanos de la llanura, salvo los grandiosos de Karnak y Luksor (y, tal vez, algunos otros), que estaban exclusivamente dedicados a las divinidades oficiales.

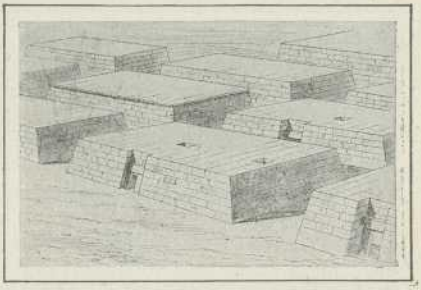


FIG. 170.
GRUPO DE MASTABAS. *(Restauración según Chipiez.)*

Los *templos* propiamente dichos del Antiguo y Medio Imperio no se conservan sino en ruinas de escaso valor, aunque se ha logrado reconstruir el plano de algunos de ellos, verdaderamente

complicado; entre sus restos vense escasas columnas y muchos pilares de base cuadrada, mesas de ofrendas, pilas, etc. Parece que sólo existe completo el sencillo templo o estancia de la Esfinge. Pero desde el Nuevo Imperio se manifiesta el típico templo egipcio, que está formado por extensas construcciones de recintos y patios, a los cuales iban añadiendo nuevas salas o nuevos pórticos los sucesivos faraones, por lo menos en los principales templos de Tebas. La disposición clásica del templo egipcio consiste en una gran fábrica rectangular (figura 172), cuya entrada se franquea por un macizo prismático, llamado *pilono* (en el cual se abre la puerta), coronado con robusta cornisa y aprisionado entre dos macizas torres de forma trapecial; suele tener adosadas a sus lados sendas estatuas y se halla precedido de un par de obeliscos (1), llenos de inscripciones jeroglíficas. Siguen a dicho cuerpo varias estancias de menor elevación, por este orden: primeramente una especie de atrio, a cielo descubierto y ordinariamente con interior columnata o con pilastras y atlantes adosados, que se denomina por algunos



FIG. 171.—ESTELA-PUERTA CON EL BUSTO DEL DIFUNTO. *(Museo del Cairo.)*

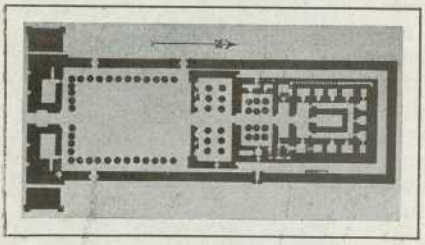


FIG. 172.—PLANO DEL TEMPLO DE HORO EN EDFÚ.

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

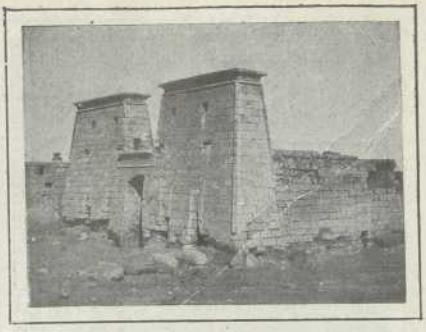


FIG. 173.—PILONO DEL TEMPLO DE KONSÚ EN KARNAK.

sala hipetra; después un salón cubierto y formado por tres naves (siendo más alta la del centro), con varios órdenes de columnas en cada nave; salón que se ilumina por la parte lateral y superior de la nave central y por tragaluces, y se dice *sala hipóstila*; entre una y otra de dichas estancias se interpone, a veces, un *pronaos* o pórtico cubierto y otro pilono; después de la sala hipóstila se halla el *santuario* para la divinidad (1), que era una sala oscura o con muy escasa luz, donde se colocaba el ídolo o bien la *bari* (barca sagrada), y en ella el ídolo dentro de un pequeño tabernáculo que se dice *naos;* y, por fin, siguen otras dependencias detrás o alrededor del santuario, varias de las cuales eran capillas de divinidades secundarias, constituyendo un conjunto magnífico de centenares de metros de longitud en algunos casos (365 metros de largo por 113 de anchura tiene el de Karnak), y ofreciendo las paredes infinidad de inscripciones y de figuras sin cuento en relieve y en pintura. Al susodicho pilono de entrada daba acceso en los templos más suntuosos una calle o avenida, flanqueada por dos largas series de esfinges y destinada a las procesiones del público, al cual no era lícito penetrar en el templo más allá del atrio. Los templos más célebres de este género son el de Abidos y los de Karnak y Luksor; entre estos dos últimos



FIG. 174.—LOS DOS OBELISCOS DEL TEMPLO DE AMMÓN EN KARNAK.

(1) Y si la divinidad venerada era una triada, el santuario se hacía trino. En el templo de Abydos ofrece el santuario siete celdas iguales, para otros tantos dioses, uno de los cuales era el fundador Seti I.

(cuyos nombres son de dos pueblecillos, junto a las ruinas de Tebas) media una calle de esfinges en extensión de dos kilómetros (1). Los templos de las épocas saítica y siguientes diferenciábanse poco del templo tebano, sólo que el muro exterior envolvente de todo el conjunto, a partir del pilono, sepárase a distancia en el templo saítico (y lo mismo en el ptolemaico y romano), formando como una valla que interiormente lleva un peristilo.



FIG. 175.—SALA HÍPETRA O PATIO DEL TEMPLO DE HORO EN EDFÚ.

De la tumba subterránea procedió a partir de la dinastía XVIII el templo también subterráneo y tallado en la roca, conocido con el nombre de *speo*, el cual se dice *hemispeo* si tiene algunas construcciones exteriores. Son famosos los dos templos de esta clase que se hizo abrir en las rocas de Ibsambul (o Abu-Simbel, Nubia) el poderoso Ramsés II. El mayor de ellos mide 55 metros de fondo, y cada una de las cuatro estatuas colosales de dicho monarca, sedentes junto a la puerta, alcanza 20 metros. Casi todos los speos y hemispeos se hallan en la Nubia que perteneció a Egipto, y parece que no tenían más objeto estas construcciones subterráneas que asegurar los monarcas para sí la vida feliz de



FIG. 176.—SALA HIPÓSTILA DEL TEMPLO DE KARNAK. *(Reconstrucción de Chipiez.)*

(1) Parece ser que los templos dedicados a los faraones como semidioses, aun en la época tebana, distinguíanse de los que se edificaban exclusivamente en honra de las divinidades egipcias; éstos (como el de Karnak, dedicado a Amón) eran respetados y atendidos por las dinastías siguientes; no así los otros. La mencionada sala hipóstila, del templo de Karnak, se considera como la de mayor amplitud que haya en el mundo, pues mide 152 metros de largo por 51 de ancho, y está formada por 140 columnas, de las cuales las del centro se elevan a 21 metros, con 3,57 de diámetro.

ultratumba en diferentes localidades, pues no disponían allí su enterramiento.

Los *elementos típicos* de las construcciones en el arte egipcio señálanse por la forma piramidal, íntegra o truncada, a que tienden ellas, y por la traza especial de sus capiteles y cornisas: éstas se hallan constituídas por una gola, ordinariamente decorada con hojas de palma y separada del arquitrabe por un toro, terminándose con una faja o corona superior que sirve de cimacio y alero (véase en la figura 171). Los capiteles ofrecen elegantes formas decorativas, entre las cuales se distinguen la *palmiforme* o de hojas de palmera; la *lotiforme* y *papiriforme*, de flor de loto o de papiro (abiertas o cerradas); la *campaniforme*, que se constituye por la representación de las mismas flores u otras, muy abiertas y en forma de campana invertida (en la fig. 176); el capitel *hatórico* o *cariático*, formado por cabezas de la diosa Hator con orejas de vaca, muy frecuente en la época ptolemaica (fig. 182), y el capitel *hatórico mixto*, combinación de las dos últimas formas. Entre los *elementos constructivos* se hallan bastante comunes la pilastra cuadrada y la columna cilíndrica (ésta muy escasa en el Antiguo Imperio), la falsa bóveda y la cúpula también falsa (fig. 184); pero consta que ya en la dinastía VI (siglo XXV a. de J. C.) usóse la verdadera bóveda en plena cintra (1), aunque debió ser rara, y en las ruinas del famoso *Ramesseum* (conjunto de edificios de Ram-



FIG. 177.—AVENIDA DE LAS ESPINGES EN KARNAK: LADO NORTE.



FIG. 178.—FACHADA DEL *speo mayor* DE IBSAMBUL.

(1) PERROT y CHIPIEZ, ob. cit., t. I, c. VI, § 4.

sés II, templo, palacio, escuelas y almacenes) del siglo XIV se descubren bóvedas apuntadas, dichas vulgarmente ojivales, y parabólicas. La techumbre de los templos hubo de resultar forzosamente plana, como formada por grandes piedras que insistían sobre los arquitrabes; de aquí la necesidad de disponer las columnas muy próximas entre sí, ya que no era fácil hallar losas bastante amplias para servir de cubiertas, y por lo mismo el tener que dar a los muros un espesor excesivo (que llegó hasta de 7 a 8 metros), para sostener tan enorme peso. El número de columnas en una estancia era casi siempre un múltiplo de seis ([1]).



FIG. 179.
COLUMNAS CON CAPITEL PALMIFORME DE UNA CAPILLA FUNERARIA.
(Museo del Cairo.)

El *juicio* que deba formarse de la arquitectura egipcia dedúcese fácilmente de lo expuesto. En lo que tiene ella de más visible pertenece al género arquitrabado, con grande predominio de la



FIG. 180.—COLUMNA LOTIFORME, FLOR CERRADA.
(Museo del Cairo.)

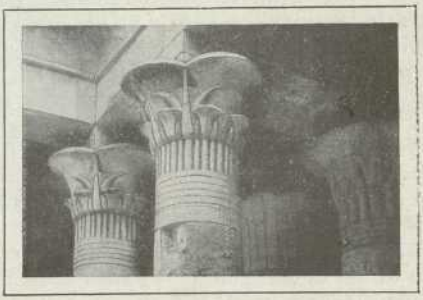


FIG. 181.—CAPITELES DE FLOR DE LOTO ABIERTA DEL TEMPLO DE FILÉ.

(1) PRISSE D'AVENNES, et MARCHANDÓN DE LA FAYE, *Histoire de l'Art egyptien d'aprés les monuments*, Atlas et texte, lib III, pág. 171 (Paris, 1879).



FIG. 182.—COLUMNAS HATÓRICAS DEL PRONAOS EN EL TEMPLO DE DENDERÁH.

línea horizontal; carece de proporción en sus miembros y entre éstos con el edificio tomado en conjunto; produce en el ánimo la impresión de una mole pesada, en vista de la robustez y cantidad de sus macizos, y aunque sencilla en sus líneas, aparece en sus formas monótona o rutinaria. Es esencialmente decorativa (1), hasta el punto de exagerar en sus mejores tiempos el ornato de muros y columnas, haciéndolo por demás abundante y minucioso. En cambio, las construcciones son grandiosas y solidísimas, con tendencia a lo colosal y maravilloso y a la persistencia en las formas típicas (no del todo invariables), como expresión de lo eterno, que parece ser su idea predominante. Y no cabe duda que en la forma piramidal y en los capiteles y otros miembros arquitectónicos se esconde siempre alguna idea simbólica o religiosa: la pirámide, que se inmaterializa a medida que se eleva, y que al fin termina en punta, representa la ascensión a Dios y es emblema de la unidad del Ser supremo: su orientación a los puntos cardinales simboliza las cuatro partes del Universo, etc.

Hablando en particular de cada época, distínguese la arquitectura del Imperio Antiguo y Medio por sus formas piramidales y severas; la del Nuevo Imperio, por la grandiosidad de sus templos y demás construcciones, aunque menos atildadas en la ejecución de los detalles; la de la época saíta, por la delicadeza y gracia de su estilo florido, perdiendo no poco de la magnitud y virilidad anteriores; continúa de igual modo en las épocas griega y romana, en las cuales recibe influencias helenísticas sin perder su fisonomía tradicional, y construye templetes y kioscos elegantes y sencillos, para des-



FIG. 183. CAPITEL HATÓRICO MIXTO EN FILÉ.

(1) AGRASOT (Ricardo), *Historia, teoria y técnica ornamental y decorativa de Egipto* (Madrid, 1909).

embarcaderos, y eleva obelicos independientes de los templos. Sucumbe, por fin, bajo el decreto del emperador Teodosio, para no levantarse más con sus propias formas; y por necesidad había de perecer ante la religión verdadera que por todas partes se difundía, dado el carácter esencialmente pagano del arte egipcio (1).

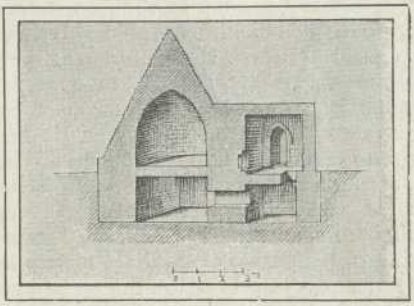


FIG. 184.—CORTE DE UN MASTABA-PIRÁMIDE DE ABYDOS CON SU FALSA CÚPULA (SEGÚN MARIETTE).

95. ARQUITECTURA CALDEO-ASIRIA. — Puede admitirse hoy como verdad histórica suficientemente probada, aun sin tener en cuenta más datos que los obtenidos por las investigaciones arqueológicas, que el primer foco de la civilización estuvo en las mesetas del Asia central y sobre todo en la Mesopotamia (2). No se han descubierto en esta región monumentos de los propiamente llamados prehistóricos (fuera de hachas y utensilios de piedra, y aun éstos en unión con los de metal), ya que sus pobladores se hallaban civilizados desde el principio, y tal vez sus primitivas torres de plataformas escalonadas sirvieron de modelo a las más antiguas pirámides egipcias, como lo denuncia la semejanza de su estructura. Y aunque las ruinas de los monumentos arquitectónicos exploradas hoy en Mesopotamia no cuenten con la remota fecha de las primitivas de Egipto, otros diferentes vestigios



FIG. 185.—KIOSCO DE TRAJANO EN FILÉ.

(1) MASPERO, *El arte en Egipto*, p. 3.ª, pág. 265. Véase para todo este arte la magistral obra de PERROT y CHIPIEZ, ya citada; item EBERS, *Egipto*, traducido por Bergnes de las Casas (Barcelona, 1899); CANINA (Luis), *l'Architettura egizia* (Roma, 1832-34); CHOISY, *L'art de batir chez les egyptiens* (París, 1904); FLINDERS PETRIE, *Menphis, Abydos* (París, 1903); MASPERO, *L'Archéologie égyptienne* (París, 1907); MÉLIDA, *Historia del arte egipcio* (Madrid), RAWLINSON, *Historia del antiguo Egipto*, traducida por Toda (Madrid, 1889).

(2) FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, *Primeros pobladores históricos de la Península Ibérica*, c. IV (Madrid, 1890); BENOIT, ob. cit., pág. 12; PIJOÁN, ob. cit., Prólogo, pág. IV; MORGAN, *Les premieres civilisations*, pág. 211 (París, 1897); J. REINACH, *L'Egipte prehistórique*, pág. 38.

y restos de civilización hallados en aquellas regiones parecen acusar mayor antigüedad que los de las orillas del Nilo, especialmente las inscripciones ideográficas que guardan el Museo Británico y el Nuevo Museo de Antigüedades de Constantinopla (1).

Los dos grandes imperios, el caldeo y el asirio, que fueron sucediéndose en la antigua región del Eufrates y del Tigris, dieron origen a dos civilizaciones también distintas y sucesivas, aunque en el arte fueran muy hermanas por copiarse mutuamente las formas. El primer imperio tuvo al principio su asiento en diferentes ciudades de Caldea, que si no guardaban unidad política, respetaron al fin la hegemonía de la célebre Babilonia, y el segundo en Asiria, siendo por último su capital la famosa Nínive. Destruída esta ciudad por el medo Ciájares, renació el Imperio caldeo con Nabopolasar, y tuvo su más brillante período con Nabucodonosor, hijo de éste, para terminar con la toma de Babilonia por los persas (*93*). Distó mucho la arquitectura asirio-caldea de alcanzar la perfección que la egipcia obtuvo, y a pesar de las reiteradas exploraciones de que ha sido objeto en el último siglo, no se ha logrado tener de ella un conocimiento perfecto, dado lo deleznable de su material constructivo y en vista del estado lamentable de sus ruinas. Hase recurrido para el estudio de esta arquitectura a los textos de historiadores y a los relieves que dan la silueta de varios edificios. La época mejor conocida en el terreno arquitectónico es la del Imperio asirio, sobre todo con la exploración de los palacios de Nimrud y Nínive; y tanto de ella como de las otras cúmplenos dar aquí un breve resumen de lo más importante que encierran en el campo de que se trata.

Establecido el primer Imperio en la baja Mesopotamia, donde no se hallaba piedra de construcción, pero sí excelente arcilla para adobes y ladrillos, el arte caldeo empleó estos materiales, simplemente endurecidos al sol, o cocidos al horno, según la robustez que exigía el edificio. Hanse hallado innumerables de estos ladrillos, que son de magnitud extraordinaria, y tienen varios de ellos forma de cuña o de dovela, para entrar sin duda en la construcción de arcos: unos y otros disponíanse en aparejo regular, unidos con asfalto o arcilla como cemento.

Las construciones más notables de *arte caldeo* en esta primera época del imperio, además de las murallas y canales de regadío que en ella se comenzaron, son las torres llamadas *zikurats* o *zigurats*, que servían de templos, y las tumbas. Hubo también palacios y castillos, pero no han sido explorados y se desconoce su estructura.

Las *torres* eran colosales edificios de forma piramidal escalo-

(1) Una de ellas, en el Museo citado de Constantinopla, se atribuye a cuatro mil quinientos años a. de J. C.; asimismo otra del Museo Británico, en la cual figura el nombre de Akurgal, gobernador de Sirpurla, y data de la misma época.

nada (de 5 a 7 mesetas), en cuya plataforma superior elevábase un pequeño templete, donde se colocaba el ídolo o tal vez el observador, pues dichas torres tenían el carácter de templos y acaso de observatorios astronómicos, según opinan varios autores. Los cuatro ángulos de la torre, elevada siempre sobre algún terraplén o explanada artificial, hallábanse orientados en dirección a los cuatro puntos cardinalés (1); las plataformas comunicaban entre sí por exteriores graderías o por suaves rampas, y cada uno de los cuerpos de la torre distinguíase por el color de los ladrillos de que estaba fabricado, simbolizando de esta suerte los siete astros del sistema planetario (el Sol, la Luna y los cinco planetas entonces conocidos) o bien las siete zonas o esferas que suponían en el universo.

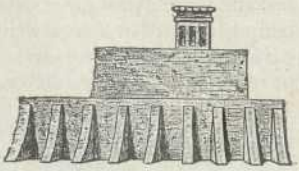


FIG. 186.—TEMPLO DEL DIOS LUNA EN LA ANTIGUA UR. *(Reconstrucción de Taylor.)*

Las *tumbas*, según se han hallado en la extensa necrópolis de Warka, son colinas artificiales (desde unos veinte siglos a. de J. C.), en cuyo interior se encuentran grandes ataúdes o cajas mortuorias de arcilla, colocadas unas sobre otras o mediando hiladas de ladrillo, hasta llegar a la altura de 10 ó 15 metros, y tanto en dicha localidad como en Mugheir se han descubierto cámaras funerarias de ladrillo hechas con bóveda falsa, conteniendo unas y otras restos humanos y utensilios del difunto.



FIG. 187.—ZIGURAT O TORRE CALDEA. *(Reconstrucción de Chipiez.)*

Las ruinas principales de los monumentos caldeos se estudian en las antiguas ciudades de Zerghul o Sirpurla (hoy Tello), Warka (el *Erech* de la Biblia), Larsam, Nipur, Sippara, Mugheir (antigua *Ur*, patria de Abrahán) y Babilonia (2).

El *arte asirio* se apropió las formas caldaicas, así en edificios como en inscripciones, bien que en éstas abandonó por completo

(1) Esta orientación se ordena por los ángulos o esquinas, es decir, que son éstas y no los planos los que miran a los puntos cardinales, al revés de lo que sucede en las pirámides de Egipto. Se exceptúa el ziggurat del templo de Bel en Babilonia, orientado a la manera egipcia.

(2) MÉNANT, *Babylone et la Chaldée* (París, 1875); SARZEC-HEUZEY, *Decouvertes en Caldée* (París, 1890), y *Nouvelles feuilles de Tello* (1909-11); RAGOZÍN, *Historia de Caldea*, traducida por Rada y Delgado (Madrid, 1889).

la lengua proto-caldea, usando la asiria, y en aquéllos construyó con más solidez, suntuosidad y perfección en el exorno. Aunque en Asiria no escasean las canteras de piedra, y de los montes próximos de Armenia extraíanse buenas calizas y mármoles, construían los asirios con ladrillo y adobe, a imitación de los caldeos, y sólo echaban mano de la piedra para revestimientos de muros y para la base de los edificios, los cuales fueron principalmente *torres* y *palacios*. Apenas se sabe cosa alguna de las tumbas en el Imperio asirio, y, sin duda, que no se preocupaban por ellas sus moradores cuando no han dejado muestras relevantes. Las torres o *ziggurats* componíanse de siete plataformas, con el mismo destino y significación que en el arte caldeo; pero se diferenciaban de las de éste, a juicio de graves arqueólogos (1), en que no tenían exterior escalinata ni rampa alguna (fuera de la que servía para el terraplén inferior), franqueándose el acceso a las plataformas superiores por interior escalera, que partía de un vestíbulo con su puerta monumental, situados al pie del edificio en una de sus caras. Había, además, otros templos menores para divinidades secundarias, ya en forma de pequeñas torres, ya como edículos o templetes, con su frontón a la manera griega, aunque rudimentaria.

Los palacios, que en la arquitectura asiria ofrecen extraordinaria importancia, se elevan asimismo sobre grandes plataformas o terraplenes, con planta rectangular prolongada y orientados como las torres; encierran en su perímetro grandes patios, alrededor de los cuales se alzan los cuerpos de edificio divididos en diferentes cuadras o salas de extraordinaria longitud (las mayores que se han medido tienen de 45 a 50 metros de largo con 11 de ancho), cuyas paredes interiores más ricas, y a veces aún los pavimentos, cubríanse, hasta cierto punto, con láminas de alabastro, adornadas en los muros con relieves historiados e inscripciones, y más arriba revestíanse los muros con ladrillos esmaltados o azulejos, que ostentaban hermosa pintura policroma. El bronce y el oro abundaban asimismo en estas decoraciones palatinas (2). Es lo más probable que no tenían los palacios más de un solo piso y que recibían la luz por el techo, el cual se hacía plano y se adornaba con madera esculpida. Junto al real palacio elevábase la torre-templo.

Aunque los asirios conocieron la bóveda, tanto falsa como verdadera (de medio cañón y apuntada), no dieron gran importancia a estos elementos arquitectónicos, pero sí al arco de medio punto y al elíptico para las puertas monumentales; tampoco hicieron frecuente uso de las columnas, a juzgar por los restos hallados, y es probable que se construían éstas de madera sobre zócalo re-

(1) PERROT y CHIPIEZ, ob. cit., t. II, pág. 396.
(2) El palacio de Sargón, en Kórsabad, media casi 10 hectáreas, contando sus 30 patios interiores (uno de los cuales, el mayor, tenía una hectárea) y sus 209 salones.

dondo de piedra. Junto a las puertas principales de los regios palacios, como para defender la entrada o simbolizar el poder, había colosales figuras de aladas esfinges, a veces de 5 metros de altura, que por lo común tenían la cabeza de hombre *(androsfinges)* con barba rizada, el cuerpo de toro o de león y las alas de águila, esfinges que ya empezaron a usarse en el arte caldeo primitivo. Entre los motivos ornamentales se hallan muy comunes las grecas, piñas, palmetas, rosones, las acciones guerreras y las cacerías.



FIG. 188.—ANDROSFINGE ASIRIA DEL PALACIO DE SARGÓN EN KÓRSABAD.

Las ruinas de ciudades asirias más exploradas por los arqueólogos son las de Nínive, Nimrud o Kalah (la *Chale* del Génesis) y Ellassur; las cuales tenían elevados muros, defendidos por numerosas torres, y encerraban magníficos palacios. Los más notables de estos palacios, cuyas ruinas se han descubierto y explorado, son el de Asshurnasirpal (Sardanápalo I) y el de Salmanasar II con su famoso *Obelisco negro*, ambos en Nimrud, siglo IX a. de J. C.; el de Assarhaddón, en la misma localidad, siglo VII; el de Sargón II o Sarkin, en Kórsabad, siglo VIII; el de Senaquerib y otro de Assarhaddón, embellecidos por Sardanápalo II (Asshurbanipal), siglo VII, en Koyundjik (1). El de Sargón estaba decorado con 24 pares de toros alados y unas 2.000 losas de piedra esculpidas y colocadas por dentro y fuera, a lo largo del muro; el de Senaquerib era semejante al de Sargón, aunque no tan extenso (2).

El arte del segundo Imperio babilónico no se diferencia del asirio sino en el uso exclusivo del ladrillo para las construcciones y en que abunda más la decoración pictórica y de relieve de sus ladrillos esmaltados para revestimiento, en vez de los de mármol que se usaban en el arte precedente, Las torres y las tumbas, sin embargo, seguían en la baja Caldea la traza ya descrita del primer Imperio.

(1) Estos palacios de Nínive se dicen hoy de Koyundjik por el nombre del pueblecito situado con el de Nebbi-Yunus dentro del recinto de la antigua ciudad; fuera de ésta hállase la aldea de Kórsabad con las ruinas del palacio y ciudad del mencionado Sargón II.

(2) BOTTA, *Le Monument de Ninive découvert et décrit* (Paris, 1849); OPPERT (Julio), *Exé dition scientifique en Mesopotamie* (Paris, 1863-69).

Célebre ha sido en todos tiempos la gran ciudad de Babilonia, embellecida sobremanera en este último período por Nabucodonosor II *el grande* (años 605 a 562 a. de J. C.); media en esta época unos 514 kilómetros cuadrados de área; sus gigantescas murallas elevábanse a 106 metros de altura con 26,50 de espesor; su famoso templo de Belo con la torre abrazaba un perímetro de 1.480 metros, elevándose a 185 metros de altura; el puente sobre el Eufrates, río que la atravesaba diagonalmente, contaba un kilómetro de largo por 10 metros de ancho, siendo también colosal el túnel que pasaba por debajo del mismo río, el primero que se conoce en el mundo; los jardines pensiles, o construídos sobre pilastras y arcos, los palacios, las fortalezas y los templos (que llegaron al número de 43), todo era soberbio y colosal, según atestiguan las ruinas en parte hoy exploradas. Entre ellas descúbrense las de dos *ziggurats* antiguas, pero reedificadas por Nabudonosor, que han obtenido fama universal por los recuerdos que a las mismas van unidos. La mayor es la llamada Bit-Saggatu, en Babil o templo de Belo, que debió elevarse a 185 metros (mayor altura que las pirámides egipcias, aunque hoy mide 40) con otros tantos de base; la otra es Bit-Zida (el *Birs-Nimrud* de los árabes) en la acrópolis Borssippa, con 80 metros de altura (hoy 46) y 700 de lado en su base. Esta es probablemente en su origen la torre de Babel, coronada hoy desde 1865 por una imagen de María Inmaculada (1).

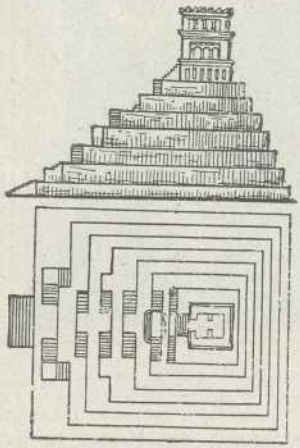


Fig. 189.
Plano y alzada de la torre y templo de Belo o Baal en Babilonia (según O. Mothes).

A pesar de la grandiosidad y de la fastuosa exornación que distingue a la arquitectura caldeo-asiria, se halla ésta desprovista de verdadera elegancia, es pobre o sencillísima en sus líneas, pesada y monótona en sus formas, distando de justificar la extraordinaria fama de que ha gozado en otros tiempos. En la forma piramidal de las torres, en el número de sus cuerpos, en la orientación y otros detalles hay que reconocer gran simbolismo religioso, como advertimos en la arquitectura egipcia.

(1) Véanse Ménant, ob. cit.; Brunengo, *L'Impero...*, t. I, pág. 158; Fernández Valbuena, *Egipto y Asiria*. t. I, pág. 352; Schiaparelli, *Storia Orientale*, pág. 449. Véase también Perrot et Chipiez, ob. cit., vol. II, *Chaldée et Assirie*. (Paris, 1884); Benoit, obra citada, lib. II, sec. 2.ª, Zenaida Ragocín, *Historia de Asiria*, traducida por García del Mazo (Madrid, 1890); ítem, *Media, Babilonia y Persia*, traducida por Sales y Ferré (Madrid, 1892).

96. ARQUITECTURA MEDO-PERSA.—Súbditos o tributarios en algún tiempo los medos de los reyes de Nínive, libres después con Ciájares, y dueños luego de inmensas regiones con los persas en tiempo de los monarcas de la dinastía *aqueménida*, formada por Ciro, Cambises, Darío, Jerjes (el Asuero de la Biblia) y otros, se comprende que el arte medo-persa había de tener grandes analogías con el asirio, el egipcio y el griego, propios de las naciones sometidas, como así se manifiesta en las ruinas de antiguas ciudades medo-persas hoy exploradas. El florecimiento y esplendor de este arte duró poco más de dos siglos, desde Ciro hasta Darío codomano (300 a. de J. C.), último rey de la dinastía, vencido por Alejandro.

El arte *medo primitivo* debió correr parejas con el babilónico en las construcciones de las murallas; pero, según indicios y relaciones antiguas, parece ser que los palacios regios construíanse con madera revestida de metal precioso, resultando unos edificios poco sólidos, elegantes y ricos, formados por columnas y arquitrabes. El arte de esta primera época se estudia en las ruinas de Ecbatana o Agbatana, así como el posterior o persa, influído por el egipcio, asirio y griego, se ha manifestado en las exploraciones realizadas en las antiguas capitales Pasargada, Persépolis y Susa. En la primera de estas tres ciudades se han descubierto el palacio y la tumba de Ciro; en la segunda, los palacios de Darío y Jerjes con las tumbas reales de Nakshi-Rustem (cerca de Persépolis), excavadas y talladas en la roca; en la tercera, el palacio de Artajerjes II y varios objetos persas (1).

Distínguese el arte *medo-persa* en las construcciones (que suelen ser de piedra) por la esbeltez de las columnas, por sus capiteles en zodaria y con volutas y por la magnificencia de sus palacios, los cuales tienen una sala hipóstila de honor, circuída de gran columnata (como la sala de las 100 columnas en el de Susa, cada una de las cuales mide 20 metros de altura con uno y medio de diámetro), y en fin, se caracteriza por la regularidad y perfección en el plan de los edificios, aunque sin salirse del género arquitrabado. Los arquitrabes debieron ser de madera, lo mismo que la techumbre, como lo indican los vestigios hallados en las ruinas de sus construcciones. No obstante, hízose uso de las bóvedas con más frecuencia que en la arquitectura asiria, aunque para obras inferiores y no aparentes.

Servían de grandioso basamento a los palacios persas las terrazas o plataformas de tradición caldeo-asiria; colocábanse androsfinges ante las puertas; adornábanse los muros con relieves

(1) DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse* (París, 1885) y *L'acropole de Suse* (París, 1890). Como prueba de las sobredichas influencias del arte egipcio y asirio está la figura en relieve del rey Ciro, descubierta en Pasargada. Contra la costumbre de los demás reyes, la figura de Ciro lleva alas, tomadas del arte asirio, y coronan su cabeza varios símbolos de evidente inspiración egipcia *(259)*.

en revestimientos de mármol y con azulejos, y los pavimentos con mosaicos de mármoles y ladrillos; se decoraban las tumbas reales, abiertas en la roca, de modo que pareciesen fachadas de palacios, y, en suma, todo el arte se ordenaba a la ostentación y comodidad de los Monarcas, pudiéndose calificar de *palaciego*. Admira, en verdad, la descripción que de estos primores artísticos nos hace el sagrado libro de Ester (*Esth.*, c. I, v. 6), bien comprobados con las investigaciones de los asiriólogos (1). Pero no se aplicaban dichos progresos a la construcción de magníficos templos, los cuales consistían en sencillos edículos en forma de torre o en aras al aire libre, pues los persas adoraban a Dios bajo el símbolo de la llama o del fuego (2).

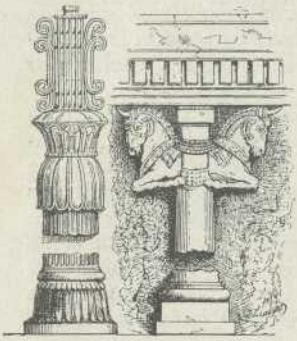


FIG. 190.—COLUMNA Y CAPITEL CON VOLUTAS, EN PERSÉPOLIS.
FIG. 191.—ORDEN PERSEPOLITANO CON CAPITEL, EN ZODARIA (SEGÚN CHIPIEZ).

No se confunda el arte persa de la dinastía *aqueménida* con el de la *sasánida*, que imperó desde el siglo III de la Era cristiana hasta el VII, y del cual hablamos más adelante como precursor del arte bizantino.

97. ARQUITECTURA HETEA, FENICIA Y HEBREA.—Del arte desarrollado en Mesopotamia y en Egipto participaron directamente, y en más o menos escala, los pueblos situados entre una y otra región, señalándose especialmente en la historia antigua los *fenicios*, los *hebreos* o israelitas y los *heteos* o hittitas.

Habitaron los *heteos* en la parte oriental del Asia menor y en la Siria septentrional, floreciendo desde el siglo XIX a. de Jesucristo hasta el IX, y desaparecieron a fines del siglo VI, también anterior a nuestra Era. Su capital, descubierta en estos últimos años, estaba en Boghaz-Keui, en Capadocia (Turquía asiática). Entre las ruinas de sus edificios, hechos con muros de aparejo pelásgico, se han encontrado tabletas de arcilla, grabadas con la típica escritura cuneiforme, que por entonces era la oficial para relaciones diplomáticas en Oriente; pero tenían ellos su escritura jeroglífica especial, que se manifiesta en los relieves hallados en su región, todavía indescifrados. La traza de sus dibujos y de otros muchos relieves labrados por aquel pueblo misterioso, revelan un arte indígena con poderosas influencias caldeo-asirias; y aunque nada en concreto pueda asegurarse de la forma de sus edificios, se adivina su semejanza con los de Asiria a juzgar por las ruinas menciona-

(1) PERROT et CHIPIEZ, ob. cit., vol. V, *Perse, Phrygie*, etc., lib. X, c. V, pág. 726 (Paris, 1890).
(2) MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique* (Paris, 1895-99).

das (1). Algunos modernos arqueólogos han llegado a identificar la civilización egea con la hetea, como si los egeos hubiesen invadido las islas del mar Egeo en la época de su mayor florecimiento; pero semejante opinión no está hoy admitida por los críticos e historiadores (*103*).

El *pueblo fenicio*, aventurero, navegante y mercader por excelencia, constituye un poderoso lazo de unión entre las civilizaciones y más aún entre las formas artísticas del mundo antiguo, por la imitación, fusión y difusión de ellas, aunque no se le considere como original inventor de alguna. Situados los fenicios en la parte occidental de Siria, a orillas del Mediterráneo, florecieron desde tiempos remotos (acaso desde el siglo XXIII a. de J. C.) hasta la conquista de Alejandro (332 a. de J. C.); vivían en ciudades independientes unas de otras, aunque bajo la preponderancia o hegemonía de Sidón hasta el siglo XIII, y de la de Tiro desde esta fecha en adelante (2), siendo como su ciudad santa o centro moral y religioso la famosa Biblos o Gebal, de donde procedían los canteros que trabajaron para el templo de Salomón (lib. III de los Reyes, c. V, v. 18). El arte fenicio se estudia principalmente en las ruinas de las ciudades que fueron colonias sidonitas o tirias, como las de Cerdeña y España, y sobre todo en las chipriotas o establecidas en la isla de Chipre (*218*). Sus producciones tienen más de industriales que de artísticas; y en sus esculturas, cerámica, joyas y metalistería, se halla dominante la influencia egipcia desde el siglo X a. de J. C. (que es la fecha más antigua que puede asignarse al arte conocidamente fenicio), admitiendo desde luego elementos asirios hasta llegar al siglo VII; más a partir de esta centuria prepondera la traza griega, llegando a veces a confundirse sus producciones con las griegas, como se confunden las anteriores al siglo X con las asirias y egipcias (3). Las formas de arquitectura se infieren más por los dibujos de los sellos y otros relieves, que por las ruinas de sus edificios, aunque no faltan algunos restos de piezas arquitectónicas hallados en Chipre y Fenicia. Entre éstos figura el capitel con volutas, inspirado en el arte oriental, y que bien pudo ser el antecesor del capitel jónico. Los templos fenicios (como el de Biblos) se distinguían por tener el santuario sin



FIG. 192.—CAPITEL FENICIO PROTO-JÓNICO, HALLADO EN CHIPRE. *(De Chipiez.)*

(1) PERROT et CHIPIEZ, ob. cit., vol. IV, *Judée, Cappadoce*, lib. VI (París, 1887); E. BABELÓN, *Manuel d'Archéologie orientale* (París, 1888).

(2) Véase la admirable descripción que del concurridísimo comercio de Tiro hace el profeta Ezequiel en el c. XXVII de su libro sagrado.

(3) VIVES Y ESCUDERO (Antonio), *Estudio de arqueología cartaginesa: la necrópoli de Ibiza*, introducción (Madrid, 1917).

cubierta: en él se daba culto a una piedra o *betilo*, que ordinariamente consistía en un aerolito de forma cónica (como piedra bajada del cielo), situado en medio de la estancia, a la cual precedía un atrio rodeado interiormente de columnas. Era también característica la forma que a los sarcófagos suntuosos de piedra daban los fenicios sidonitas, que se adaptaba más o menos al contorno de la figura humana como los de madera egipcios (sarcófagos *antropoides)* y ostentaba en relieve sobre la tapa una imagen típica o tal vez el retrato del difunto (1).

El arte *cartaginés* o *púnico* es una derivación del fenicio, con el cual a menudo se confunde. Puede afirmarse que casi todo el arte fenicio del Mediterráneo occidental es púnico (2). Se estudia principalmente en las ruinas de Cartago (fundada por fenicios en el año 880 a. de J. C.), en Ibiza (fundóse Ebusus por cartagineses en 720 a. de J. C.), en Cádiz y en Cerdeña; pero antes de dichas fundaciones ya habían arribado fenicios a Cádiz y a la islita Palma de Baleares, constituyendo factorías.

Los *hebreos* carecieron de arte propio. El memorable templo de Salomón sólo se conoce por las descripciones que de él nos hacen los Libros santos, y nada absolutamente se sabe de la traza que tendrían los palacios construídos por el mismo rey en los días de su gloria; pero la circunstancia de haber sido sus arquitectos los fenicios, y la semejanza que puede hallarse entre algunas piezas del templo y otras del arte egipcio (sobre todo entre el vestíbulo de aquél y los pilonos de éste y el plan general de uno y otro) y la identidad de algunos motivos ornamentales hebreos con los asirios, inducen a creer que los suntuosos edificios israelitas eran egipcios en su construcción y asirios en su ornato, aunque no dejaban de ofrecer notables diferencias (3). Los sepulcros hebreos del valle de Cedrón, si fueron construídos en la época a que se atribuyen (el de Absalón y el de Zacarías), han sufrido reconstrucciones y modificaciones de arte greco-romano en posterior fecha, y son las que ahora presentan a la vista (4).

98. El arte oriental en España.—Las numerosas colonias fenicias establecidas en la parte meridional de la Península Ibérica y en Baleares (5), que empezaron ya en el siglo XIV a. de Jesucristo (*90*), acaso huyendo de la invasión del pueblo de Israel, qué les ocupó una buena parte de sus dominios, hubieron de traer necesariamente reflejos de la civilización oriental, los cuales se aumentarían en siglos posteriores con las nuevas oleadas de colonos que

(1) Véanse Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art...*, vol. III, *Phenicie, Chypre* (París, 1885); Benoit, ob. cit., lib. II, p. 2.ª, y otros.
(2) Vives, loc. cit.
(3) Ancessi, *L'Egypte et Moise* (Paris, 1875), y *Atlas geographique et Archeologique* (París, 1876); Vogüé (Melchor de). *Le temple de Jerusalen*, pág. 27 (Paris, 1864); Perrot et Chipiez, ob. cit., vol. IV, lib. V, c. II; Fernández Valbuena, ob. cit., t. III, c. XI.
(4) Hertzenauer, *Theologia biblica*, t. I, § 28 (Friburgo, 1908).
(5) Véanse enumeradas algunas de ellas en el capítulo de la Numismática.

iban sucediéndose; y estos recuerdos han de conservarse, más o menos vivos, en las obras de arte que se descubran pertenecientes a la época anterromana. Y así es, en efecto, aun sin tener en cuenta varios otros factores étnicos menos estudiados, que aportarían destellos de la misma civilización a esta parte extrema del mundo entonces conocido.

De las mencionadas aportaciones, que, alternando con los prehelenos y los griegos, iban llegando a la Península Ibérica, resultaron dos géneros de arte: el *colonial* de cada grupo (fenicio, cartaginés, pelásgico, griego, etc.) y el *ibérico*, éste como resultado de la fusión e imitación de las formas del otro. Ambos se manifiestan principalmente en obras de escultura, grabado, cerámica y metalistería (como decimos en sus correspondientes lugares), mucho más que en las de arquitectura y construcción, apenas conocidas por lo que se refiere a las importadas de Oriente.

Sólo vestigios y reflejos de arquitectura oriental pueden reconocerse, cuando mucho, en algunas construcciones primitivas o antiguas de la Península Ibérica (*89*). Como restos de obras fenicias admítense el templo de Melkart o Hércules fenicio, que se supone hundido en aguas de Cádiz (1), un muro de piedra escuadrada y restos de piscinas en Málaga, con otras obras que para la salazón del pescado, o la extracción de la púrpura, o la fundición de metales, se han descubierto en los sitios donde se establecieron colonias tirias (2), y los diferentes sepulcros hallados en sus inmediaciones. Entre éstos deben contarse, especialmente, el sarcófago *antropoide* (3) de Cádiz (hoy en su Museo) y los hipogeos de la misma población, formados por grandes bloques de piedra toscamente escuadrada y que asientan unos sobre otros, constituyendo una serie de nichos rectangulares. Este género de construcciones parece ser miceniano (*104*), aunque fuera debido a los fenicios (4).

Como obras de arquitectura propiamente ibérica, en las cuales se refleja el arte oriental, aducen algunos arqueólogos las porciones de las murallas de Tarragona debidas a su primera reconstrucción, hecha con sillares almohadillados (5), y aun quizá las tumbas de cúpula y otras construcciones pelásgicas o micenianas (*88*), que pudieron ser imitaciones de las falsas bóvedas orien-

(1) Menéndez y Pelayo, *Los heterodoxos*, t. I, páginas 402 y siguiente (2.ª edic., 1911).

(2) Rodríguez de Berlanga, «Málaca», en la *Revista de la Asociación Arqueológica Barcelonesa*, t. V, año 1906.

(3) Llámase *antropoide* porque tiene una forma algo semejante a la humana o que sigue el contorno general del cuerpo humano, como se ha dicho arriba (*97*). Aunque de tipo sidonita, hízose, evidentemente, bajo la influencia griega.

(4) R. de Berlanga en la obra *El nuevo bronce de Itálica* (Málaga, 1891) y en la *Revista de Archivos y Bibliotecas*, t. V, páginas 172 y 312 (año 1901), y t. VI, pág. 6 (año 1902); item Quintero, «Necrópolis anterromana de Cádiz», en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones* (Madrid, 1914).

(5) Mélida, «La acrópolis de Tarragona», en la revista *Arquitectura y Construcción* (Barcelona, 1905), pág. 43. Otros con mejor fundamento, según parece, consideran romanas dichas porciones.

tales, conocidas y aquí ensayadas por los fenicios o pueblos semejantes (1). Aun los restos del famoso santuario ibérico del *Cerro de los Santos*, en Montealegre (Albacete), clasificados como griegos por los críticos (2), deben considerarse como greco-orientales, al igual de muchas de sus esculturas (*222*), según lo revelan los fragmentos de capiteles jónico-arcaicos de inspiración persa allí descubiertos (3). Más genuinamente ibéricas son las construcciones de túmulos, como los de la antigua Túgi (hoy Galera, Granada); montecillos artificiales, cuyo armazón está formado por una o dos cámaras rectangulares o circulares, construídas con piedras bien escuadradas y unidas en aparejo pseudo-isódomo, siguiendo la tradición de los túmulos y galerías cubiertas de la Prehistoria (4). Esta clase de enterramientos parece ser en España obra exclusiva de los iberos, pues los celtas y celtíberos contemporáneos prescindían de la Arquitectura en sus necrópolis (*104*).

99. ARQUITECTURA INDIA.—Los monumentos más antiguos de la India (Indostán, Ceilán, Indo-China), a los cuales tan remota fecha señalaba el filosofismo del siglo XVIII pretendiendo hallar en la misma un argumento contra nuestros Libros Santos, resultan ahora, por testimonio de modernos exploradores y críticos imparciales, ser obra de una época reciente, comparada con los de Caldea y Egipto, y se atribuyen al promedio del tercer siglo anterior a nuestra Era (5), o cuando más al quinto (6). Hubo, sin duda, en aquellas regiones edificios de más remota fecha; pero construídos de madera y adobe, desaparecieron luego sin dejar apenas rastro de su existencia.

No es posible, según reconocen los tratadistas (7), ordenanar una rigurosa clasificación cronológica de los monumentos indios, ni es fácil tampoco reducirlos a tipos constantes y uniformes, si no es tomándolos en sus líneas más salientes. Por lo mismo, nos limitamos en este compendioso trabajo a señalar algunos tipos generales, prescindiendo de regiones y épocas del arte en cuestión, no sin advertir previamente que todos ellos revisten carácter exclusivamente religioso, debido a las sectas bramánicas y búdicas allí dominantes. No se conocen palacios antiguos en la arquitectura india, pues los de más remota fecha datan del siglo XV, habiéndose construído los anteriores con material deleznable, y aun los

(1) El mismo autor en su discurso *Iberia arqueológica*, pág. 43 (Madrid, 1906). Abona esta sospecha, por lo menos en lo que se refiere a las tumbas de cúpula, la circunstancia de que las mejores de ellas se hallan precisamente en la región de las colonias fenicias.

(2) PIERRE PARIS, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, t. I, páginas 41 y siguientes (Paris, 1903).

(3) MÉLIDA, discurso citado, pág. 47.

(4) Dentro de dichas cámaras sepulcrales se han hallado urnas cinerarias ibéricas y griegas, con otros utensilios. Véase CABRÉ (Juan), *La necrópolis ibérica de Túgi* (Madrid, 1919).

(5) BENOIT, *L'Architecture: L'Orient médieval et moderne*, lib. V, p. 1.ª, c. I (Paris, 1912).

(6) LE BON (Gustavo), *Les monuments de l'Inde* (Paris, 1891).

(7) BENOIT, ob. cit., pág. 287.

que se hallan de carácter indio (que no pertenezcan al arte musulmán) resultan escasísimos. Lo mismo ocurre con las tumbas o monumentos funerarios que no sean religiosos.

Los tipos más comunes de la arquitectura india son el *templo subterráneo* con el *monolítico*, la *stupa* o *tope* con la *vihara*, la *pagoda* al aire libre, la *gopura* y las puertas y columnas conmemorativas.

Los *templos subterráneos* son grutas artificiales (o naturales, pero labradas y decoradas), dispuestas con techos comúnmente planos y con gruesas columnas, extrañamente molduradas, que en



Fig. 193.—Templo subterráneo del dios Indra en Ellora, siglo IX.

su estructura general recuerdan las construcciones de ensamblaje o de madera, las cuales debieron ser las primitivas de India. Análogas a estos santuarios indios y del mismo arte son las *construcciones monolíticas*, templos excavados y tallados en una roca al aire libre, que también se decoran con multitud de relieves mitológicos por dentro y fuera de los mismos: su tipo es el templo llamado de Kailasa, en Ellora, que mide 84 metros de largo por 48 de ancho y 32 de altura, y data, según recientes investigaciones, del siglo VIII de nuestra Era.

La *stupa* (voz del idioma sánscrito que significa *tumba* o *túmulo*) es un edificio circular, terminado en forma semiesférica y destinado a guardar reliquias de Buda o de un santón indio. Construíase de ladrillo y piedra, y solía situarse sobre plataformas circulares, accesibles por dos rampas, y se rodeaba de columnas o de una empalizada. Cerca de estos edificios se levantaban capillas para los contemplativos anacoretas, que debían ser como los cus-

todios de la *stupa*, y con el tiempo fuéronse aumentando estas capillas, se decoraron con estatuas de Buda y se unieron entre sí, llegando a formar verdaderos conventos o *viharas*. En estas viharas, de formas variables, se advierte inequívoca la presencia del influjo griego, hasta el punto de constituir muchas de ellas un arte especial, que hoy se dice *greco-búdico* o *indo-helénico*, dominante en las regiones de Cachemir y Gandara, y que duró hasta el siglo V de nuestra Era.



Fig. 194.—Templo monolítico de Kailasa en Ellora, siglo VIII (según G. Le Bon).

Llámanse *pagodas* los templos indios fabricados con materiales de piedra y en forma escalonada, la cual resulta de la superposición de varios cuerpos en magnitud decreciente, ya sean rectangulares, ya circulares u oblongos; llevan exteriormente infinidad de nichos, con estatuas o ídolos, y coronan los pisos diversas cúpulas o remates. Una multitud de pórticos, formados por numerosas columnas, con sus arquitrabes o arcos, sostienen el edificio por la parte baja e interior, y en el centro de todo el conjunto se halla el santuario con el ídolo principal de la pagoda. Por lo común, hay en los tales elementos arquitectónicos gran diferencia de proporciones y falta de simetría, y en el número de cada grupo de ellos se atiende más que todo al simbolismo, según la mitología y filosofía brahmánicas. Así, por ejemplo, en una pagoda de la región de Pondichery se observa que el santuario interior está sostenido por 18 pilastras, en memoria de los 18 poemas sagrados o *Puranas;* su techo está formado por 64 vigas, en recuerdo de los 64 oficios brahmánicos, y le adornan nueve globos de oro, significando las nueve encarnaciones de la divinidad; el pórtico del santuario tiene cinco pilares de palo de sándalo, simbolizando los cinco elementos del mundo, etc.



Fig. 195.—Gran pagoda de Tanjore, siglo XI. *(Dibujo sumario de Benoit.)*

Las *gopuras* son entradas monumentales al recinto de la pago-

da o del templo subterráneo, las cuales constan de una puerta coronada de compleja torre, escalonada a manera de pagoda. Hay también puertas monumentales cuadradas y columnas sueltas, llenas todas de esculturas mitológicas, cuyo objeto es conmemorar algún hecho importante.

Desde el siglo X de la Era cristiana empezó a fusionarse el arte indio con el árabe, constituyendo un nuevo género, de que hablaremos en su lugar; pero no dejaron de construirse pagodas de tipo exclusivamente indio, el cual, con más o menos alteración, ha perseverado hasta nuestros tiempos. La conquista arábiga de la India no terminó hasta el siglo XVI, y de ordinario fué tolerante con el culto indígena.

Juzgando ahora el arte indio en Arquitectura, por lo que llevamos dicho, debe afirmarse en conclusión que no es difícil descubrir en él visibles reminiscencias del arte egipcio, asirio y persa, ni le faltan ingerencias del arte griego, sobre todo en los monumentos búdicos; sus edificios carecen de esbeltez, son pesados y están recargados de escultura en exceso, sin ofrecer verdadera unidad o sencillez arquitectónica, a pesar de su tendencia a la forma piramidal escalonada, y, en fin, se hallan informados por un extravagante simbolismo (1).

100. Arquitectura china.—La arquitectura china puede tomarse como una derivación de la india, y sobre todo del arte greco-búdico, desde el siglo I de nuestra Era.

Su material de construcción es comúnmente la madera y el ladrillo; las columnas suelen tener escasa elevación y carecen de capitel; las techumbres o cubiertas se adicionan con un grande alero, cuyo borde, mayormente en sus puntas, se encorva hacia arriba. Aunque más ordenada en la ornamentación que la arquitectura india, úsanse en ella variadas decoraciones policromas: azulejos, baldosines de porcelana, incrustaciones, campanillas y caprichosos juguetes, con nimiedad en los detalles.

Son típicos edificios en China: el *ting*, palacio o templo de forma cuadrangular, con enorme techumbre y grande alero, sostenido todo por columnas y rodeado, a veces, de pórticos; la *taa* o torre-pagoda, formada de muchos cuerpos cilíndricos o poligonales sobrepuestos, llevando cada uno su alero; el *peleu* o *pai-lu*, especie de arco triunfal o puerta monumental de género arquitrabado.

Aunque los chinos se atribuyen grandes construcciones, realizadas en la dinastía Hia (dieciocho siglos a. de J. C.) y en la de Tcheóu (doce siglos ídem), no parece que los edificios más antiguos hoy existentes suban más allá de los primeros siglos de nuestra Era, y ni es posible otra cosa, dado lo deleznable de su material. Exceptúase, sin embargo, la *Gran muralla de la China*, enor-

(1) Véanse los autores antes citados y, además, Foucher, *L'art greco-boudhique* (París, 1905); Fergusson, *Monuments of central India* (Londres, 1886).

me fábrica de piedra y ladrillo, que data de poco más de dos siglos a. de J. C. y ocupa una extensión de 2.500 kilómetros a lo largo, elevándose a 7,50 metros, con otros tantos de anchura; en ella se alzan unas 24.000 torres de defensa, cuya altura media alcanza 12 metros. Construyóse con la mira de contener las invasiones de los pueblos del Norte; pero, al fin, resultó inútil para este efecto (1).



Figs. 196, 197 y 198. Santuario de Van-cheu-chan. Pagoda Ling-kuang-sseu. Pagoda de Pekín en el palacio de verano. *(Dibujos sumarios de Benoit.)*

La *arquitectura japonesa*, aunque originada de la china e india, no carece de fisonomía propia, siendo su característica el empleo casi exclusivo de la madera y el predominio de los vanos sobre los macizos (2).

101. Arquitectura americana. — Complemento de las sumarias lecciones que hemos visto sobre arquitectura oriental antigua podrán ser las nociones de arquitectura americana *precolombina*, toda vez que en ésta se reproducen algunos de sus rasgos, aunque no se remonte, ni con mucho, a la antigüedad de aquélla (3).

En el estado en que se hallan actualmente los estudios sobre *América precolombina*, es muy aventurado el dar como segura una clasificación cronológica de los estilos indígenas allí desarrollados, y más aún el determinar la filiación que unos tengan de otros en las antiguas construcciones, hoy en ruinas. Quedan por descubrir y por estudiar muchos de estos monumentos; siguen indescifrables los jeroglíficos que se admiran en varios de ellos, y todavía no se ha logrado leer con seguridad los códices antiguos de aquellas gentes, por más que se hayan ocupado en tan ímproba labor muchos sabios americanistas de naciones diversas.

Además de los antiguos monumentos que se adjudican a una época prehistórica (*86* y *88*), hállanse en América notables cons-

(1) Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrional* (Paris, 1909); Benoit, ob. cit., lib. V, p. 1.ª, sec. 2.ª, c. I.

(2) Gonse (Luis). *L'art japonais*, t. II, c. IV (Paris, 1883).

(3) Algunos opinan con Alfredo Chavero (en su obra *México a través de los siglos*, t. I, pág. 61) que el pueblo americano primitivo corre parejas en antigüedad con los del viejo mundo, y que su emigración de éste al nuevo debió verificarse por la supuesta Atlántida; otros, como Narciso Sentenach (*Ensayo sobre la América precolombina*, Toledo, 1898), dan mayor importancia a las emigraciones por el Extremo Oriente, que admiten como principales pobladoras del Norte americano, quizá en los últimos siglos anteriores a la Era cristiana, lo cual parece más razonable. Otros nada se atreven a conjeturar de fijo, sino que se hallaba la América del Norte al fin de la época neolítica al llegar Colón a sus playas: Beuchat, *Manuel d'archéologie américaine*, conclusión (Paris, 1912).

trucciones de arte indígena, anteriores al descubrimiento realizado por Colón, y cuya fecha no puede remontarse más allá del siglo XI o XII de la Era cristiana. Las mismas tradiciones del país no atribuían a los mencionados edificios una antigüedad mayor que la de cuatro siglos antes de la llegada de los españoles (1).

Dos grupos capitales suelen hacerse de los tales monumentos, correspondiendo a las principales razas que poblaron las regiones más civilizadas del Nuevo Mundo en aquellos siglos, a saber: el grupo *nahua-maya*, propio de Méjico, Yucatán y Centro América, y el *aimará-quechua*, extendido por el Perú, Bolivia y parte de Colombia. La zona de toda esta arquitectura se limita por el grado 20 de latitud Norte y el 15 de latitud Sur. En el primer grupo se incluyen tres razas: los *mayas* (Yucatán y Guatemala), los *zapotecas* y *mistecas* (Oajaca) y los *aztecas* (el Anáhuac o centro de Méjico); en el segundo, dos: la *aimará* (Bolivia) y la *quechua* (Perú).

En uno y otro de los referidos grupos se hallan edificios con aparejo más o menos ciclópeo y otros con aparejo regular y escuadrado, notándose en la arquitectura del Perú mayor tendencia al primero de dichos sistemas constructivos y sobre todo al aparejo poligonal, mientras que la de Méjico y regiones vecinas ofrece casi siempre regularidad y corte a escuadra en el aparejo. En ambos grupos se hallan edificios con adornos esculturales y sin ellos; pero las construcciones de América del Sur preséntanse con gran severidad en esta clase de ornatos, aunque abundaban los de metal (cobre y oro) en sus buenos tiempos; en cambio, los monumentos del grupo Norte y Centro propenden a la ornamentación escultórica y constructiva, señalándose los zapotecas y los de Méjico por sus labores geométricas, formadas por los mismos elementos constructivos; los mayas del Yucatán y Guatemala, por dichas labores combinadas con figuras y jeroglíficos, y los mayas de Palenque, por sus construcciones sólidas, pero severas. En estas semejanzas y divergencias, que entre uno y otro grupo se advierten, apóyanse algunos historiadores y críticos del arte para suponer que en un principio hubo de ser uniforme la Arquitectura en todas las predichas regiones, debida a la tribu de los *toltecas*, grandes constructores y fundadores del Anáhuac (centro de Méjico); y añaden los críticos mencionados que más adelante evolucionó la del Norte y del Centro, quedando la del Sur estacionaria y revelando así las primitivas formas de este arte; pero otros investigadores modernos niegan estas suposiciones y dependencias (2).

Como elementos arquitectónicos del arte precolombino se notan: el pilar monolítico, ya en forma de pilastra, ya de columna; el capitel (poco frecuente), a modo de sencillo ábaco o de cilindro;

(1) CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, t. I, c. VII (París, 1899-903).
(2) Véanse SENTENACH, ob. cit.; BENOIT, *L'Orient mediéval*, lib. VI, etc.

BIBLIOTECA PÚBLICA DEL ESTADO BURGOS

el arquitrabe, el arco falso (fig. 202) con la falsa bóveda (nunca verdaderos uno y otra), y la techumbre de madera y en terrazas, salvo en alguna localidad que son de piedra y en vertientes, como los edificios de Palenque. Fueron sus materiales de construcción



Fig. 199.—Teocalli de Huatusco. *(Dibujo de Cronau.)*



Fig. 200.—Interior de un salón de uno de los palacios de Mitla (Oajaca).

la piedra y el adobe o ladrillo, y empleáronse como revestimientos diversas placas de cobre, sobre todo en la región peruana.

Dos clases de edificios monumentales distinguense en cada una de las regiones mencionadas: el templo, llamado *teocalli*, y el palacio, que se denomina vulgarmente *casa del gobernador, convento, juego de pelota, casa del sol* o *de la luna*, etc., no constando con certeza sus diferentes destinos.



Fig. 201.—Ruinas de un templo en Uxmal (Yucatán).

La disposición del *teocalli* obedece al tipo de una gran pirámide escalonada, que sirve como de base a un edículo, donde estaría el simulacro, y a cuya cima se llega por soberbia escalinata exterior, situada en alguno o algunos de sus frentes. El *palacio* se compone de varias construcciones, alrededor de un gran patio rectangular, siendo la principal de ellas más elevada y dispuesta sobre

una plataforma con escalinata. Cada ciudad tenía uno o varios de estos edificios, situados, por lo común, cerca del teocalli. No suelen tener ventanas los teocallis, ni aun los palacios, pero sí los que se llaman conventos, y ofrecen éstos y los palacios numerosas puertas, las cuales son generalmente de poca altura.



FIG. 202.—EL «ARCO MAYA» RUINAS DEL PALACIO DE LABUÁ (YUCATÁN).

Los monumentos más celebrados de este arte singular, extinguido con la conquista de los europeos, son los siguientes: en la región del Anáhuac, las pirámides de Chólula, Tehuantepec, Teotihuacán y Tula; en la de Chiapas, las de Palenque y Menché; en Oajaca, los palacios de Mitla; todos en la gran región de Méjico (1). En la península de Yucatán se admiran las construcciones de Chichen-Itzá, Izamal, Aké, Labná y Uxmal; en Honduras y Guatemala están las célebres ruinas de Tikal y Copán; en Bolivia y Perú, las de Tiahuanaco y demás de las inmediaciones del lago Titicaca, y las célebres murallas y puertas de Cuzco. Entre todas las referidas construcciones merece notarse por su magnitud la pirámide o teocalli de Chólula (cerca de Puebla), cuya altura debió ser de unos 60 metros y cuyos lados de



FIG. 203.—PUERTA MONOLÍTICA DE TIAHUANACO (BOLIVIA).



FIG. 204.—PALACIO DE LOS INCAS EN LA ISLA DE COATÍ, LAGO DE TITICACA, BOLIVIA. *(Dibujo de Cronau.)*

(1) Véase PEÑAFIEL (Antonio), *Monumentos de arte mejicano antiguo* (Berlin, 1890); LEÓN (Nicolás), *Lyobaa o Mictlán; Guía histórica descriptiva* (Méjico, 1901).

base miden 439 cada uno: hoy parece un montecillo natural, sobre cuya cima se alza una ermita dedicada a la Santísima Virgen. La gran pirámide de Teotihuacán se eleva a unos 60 metros, teniendo su base 232 por lado, y está formada por cuatro cuerpos sobrepuestos.

Considerados en conjunto los predichos monumentos americanos, descúbrense fácilmente en sus formas piramidales y en sus plataformas y escalinatas, lo mismo que en varios detalles de su ornamentación, visibles reminiscencias del arte asirio, del egipcio y aun del griego primitivo, y estos recuerdos se observan igualmente repetidos en varios productos de cerámica y de otras industrias artísticas de la misma época. De aquí el fundamento de la opinión que atribuye a los pueblos primitivos de América un origen asiático o de Oriente, sin excluir la existencia de posteriores invasiones europeas o africanas, no precisadas aún, que aportarían elementos de la civilización de Occidente y se fusionarían con los antiguos orientales (1).

(1) CHOISY, ob. cit.; CHAVERO, *Antigüedades mexicanas* (Méjico, 1892); CHARNAY, *Voyage au Yucatán et au Pays des Lacandons* (o guatemaltecos), (Paris, 1882); asimismo, y además de los autores citados en este número, MENDIVE, *La Religión católica vindicada de las imposturas racionalistas* (Madrid, 1883), páginas 716 y siguientes; MÍR Y NOGUERA, *La Creación* (Madrid, 1890), páginas 892 y siguientes, en donde se hallará bien refutada la errónea y herética opinión que atribuye a los primitivos pobladores de América un origen autóctono, es decir, natural del mismo país, sin entroncar con el resto del género humano.

CAPÍTULO III

ARQUITECTURA CLÁSICA

102 Noción e importancia del arte clásico.—Dase el nombre de *clásico*, en general, a todo lo que en materia de arte o industria humana puede ser considerado como típico o modelo digno de imitación en su género. Y como los artistas del siglo XVI, especialmente los italianos, estimaban al arte griego cual si fuera el *non plus ultra* de perfección en el campo de las Bellas Artes, de aquí el llamarle *clásico* en toda la extensión de la palabra y el despreciar como *bárbaro* a cualquier otro que no siguiera sus leyes o inspiraciones. El mencionado calificativo y la idea exclusivista que envuelve prevalecieron de tal modo entre los artistas de la época llamada del Renacimiento, que aun después de mediado el siglo XVIII llegó a escribir el erudito Winckelmann, considerado con razón como el primer historiador concienzudo y crítico del Arte: «Ocuparse en el estudio de la cultura de las Bellas Artes entre los griegos, es tratar de la belleza misma, cuyo arquetipo parece identificado con este pueblo tan remoto y tan justamente célebre» (1). Y todavía en 1846 la Academia de Bellas Artes de París negaba al estilo gótico las condiciones que el verdadero arte de construir exige, como si fuera irregular y caprichoso. Y aunque los estudios realizados en el siglo XIX sobre el arte ojival y los demás estilos esencialmente cristianos han restituído a éstos el lugar y las consideraciones que les son debidas (2), el título de *clásico* se lo lleva definitivamente, consagrado por el uso, el arte que dominó en la antigua Grecia durante los siglos de su mayor cultura. Mas como el *arte romano* en su edad de oro seguía la ins-

(1) Winckelmann, «Monuments inédits de l'antiquité», c. IV del *Traité préliminaire*, edición francesa de París, 1808.

(2) Mucho antes que los beneméritos arqueólogos franceses Caumont y Viollet-le-Duc y el inglés Ruskin nos descubrieran las maravillas del arte ojival en el siglo XIX, nuestros mejores críticos y literatos del XVIII, como el P. Flórez, Ponz, Jovellanos y Capmany, lo habían cubierto de elogios ponderando su gallardía y gentileza, según es de ver en sus respectivas obras. Consúltese Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. VI, pág. 335, 3.ª edic., (Madrid, 1904).

piración griega, y con ambos se hallaba estrechamente unido el *etrusco* por haber tenido un fondo común con el griego y ser maestro del romano, lógico será incluir uno y otro bajo la misma denominación adoptada.

Entendemos, pues, por *arquitectura clásica* el arte de edificar que se cultivó en Grecia, Etruria y Roma durante los siglos de su respectivo apogeo en la Edad Antigua. Por oposición al clásico, se dice *arte romántico* al que prevaleció en la Edad Media cristiana; pero esta denominación debe rechazarse por injusta, si con ella se quiere tildar de irregular y fantástico al sublime arte genuinamente cristiano de la Edad Media.

No representa el arte clásico, sobre todo en Arquitectura, el último esfuerzo del ingenio humano en materia artística, según advertimos luego e insinuamos antes (*10*); pero no cabe duda que desempeña en la Historia un papel de suma importancia, ya que de las sucesivas evoluciones y repetidas imitaciones del referido arte, incluyendo en él al romano, procede casi todo lo bueno y perfecto que desde su aparición hasta la fecha se ha producido en el campo de las artes plásticas.

Ya hemos dicho que no todo el arte griego merece el calificativo de *clásico*, sino sólo el correspondiente a los siglos de la mayor cultura griega, a los cuales precedieron otras civilizaciones en los mismos territorios. De ellas vamos a dar una sucinta idea, bajo la denominación común de *arte egeo* y *prehelénico* (de *hellenicos*, griego), antes de hablar del clásico *(helénico, etrusco* y *romano)*, objeto principal del presente capítulo.

103 ARTE EGEO Y PREHELÉNICO.—Los descubrimientos realizados en el Sur de Grecia, en Asia Menor y en las islas del mar Egeo, desde que el intrépido Schliemann comenzó explorando las ruinas de Troya (*89*), seguido luego por Evans en la isla de Creta (hoy Candía) y por otros investigadores, han revelado al mundo una civilización importantísima que floreció en dichas regiones allá por los tiempos que se decían heroicos o legendarios de Grecia, y que sólo en parte y entre ficciones poéticas conocíase por los famosos poemas de Homero y Hesiodo. Los modernos tratadistas dan a dicha civilización el nombre de *egea* (1), identificándola algunos con la *hetea* (*97*) o derivándola de la misma, y la dividen comúnmente en dos épocas o períodos: el *cretense* o *minoano* (de Minos, rey de Creta), que principalmente abraza los siglos XX al XV a. de J. C., y el *miceniano* o *miceno* (de Micenas, ciudad

(1) Algunos escritores reservan el nombre de *período egeo* para los siglos que precedieron a la época de *floración cretense*, o sea del siglo XXX al XX a. de J. C.; mientras que otros más comúnmente llaman hoy civilización *egea* a toda la que precedió al siglo XII en dichas regiones, denominando más propiamente *civilización prehelénica* a la que medió entre el siglo XII y el VII a. de J. C.—Creen algunos escritores ya demostrada la identidad de los heteos con los egeos (DE CARA, S. J., *Degli Hittim o Hethei e de loro migrazioni*, Roma, 1894, con otros posteriores trabajos del mismo autor); pero otros la niegan en absoluto (DUSSAUD, *Les civilisations préhelléniques*, c. IV, § 4, Paris, 1914).

principal de la Argólida, que sucedió a Creta en la hegemonía), extendiéndose desde el siglo XV al XII anteriores a la Era cristiana. Cada una de estas épocas o períodos se divide en otros, los cuales todos en conjunto forman, en sentir de muchos arqueólogos, como la edad protohistórica de Grecia, y en todo caso deben considerarse como propios de una civilización independiente y oponible a las de Egipto y Asiria, de las cuales tomó algún elemento, sin ser jamás copia servil de ellas. La época minoana o cretense coincide en el tiempo de su esplendor con las dinastías XII-XVIII egipcias; pero en sus comienzos rudimentarios puede datar del tiempo de las primeras dinastías: la miceniana estuvo en contacto con las dinastías XVIII y siguientes del Nuevo Imperio, y ambas se consideran como formando la edad del cobre y del bronce de Grecia (1), por medio de las cuales se ha logrado ensayar la cronología prehistórica del Sur de Europa.

Coincidiendo con la más primitiva época de la civilización minoana floreció en las islas Cícladas del mar Egeo (sobre todo en las de Tera y Melos o Milo), en Troya, en algunos lugares del Peloponeso (Tirinto y Orcomenos) y en otras regiones vecinas, una civilización llamada por los arqueólogos *troyano-cicládica*, que es tenida por ellos como antecesora de la micénica, bien que esta última debió también mucho a la minoana, y aun ha llegado a considerarse como una degeneración de la misma.

Tomado en conjunto el *arte egeo*, manifiéstase, principalmente, en vastas construcciones de piedra, en objetos de cerámica pintada y zoomorfa (de formas animales), en joyas y artículos de adorno (*283*, 6°, y *286*, 5°), en armas de piedra y de bronce, en relieves e idolillos de mármol, o de bronce, o marfil, y aun en tablitas con inscripciones no descifradas todavía. No se han hallado de él estatuas en grande ni templos conocidos; pero sí grandes palacios, que debieron servir de templos a la vez que de moradas regias, teniendo, por lo menos, un oratorio en ellas, aunque de reducidas dimensiones.

El *período cretense* o *minoano* se descubrió y estudió desde 1900 por el inglés Evans en la isla de Creta, donde se exhumaron las ruinas de sendos palacios reales en Cnosos, Festos y Hagia-Tríada, los cuales se hallaron sin murallas de defensa, pero

(1) Aunque no del todo uniformes los pareceres de los críticos sobre los mencionados períodos minoano y miceniano, se admiten hoy ambos como simultáneos en gran parte, siempre comenzando mucho antes el primero e influyendo sobre el segundo, como se ha dicho. Hacia el año 1100 (a. de J. C.) una invasión de pueblos del Norte de Grecia (los dorios) destruyó allí dichas civilizaciones; pero se conservaron restos y reminiscencias, llevadas por los huídos de la invasión y refugiados en el Asia Menor y en algunas islas próximas, especialmente en las de Chíos y Chipre, de donde irradió más tarde nueva civilización a Grecia desde el siglo VIII a. de J. C. A este último período, que desde el siglo IX abraza también las civilizaciones frigia, lidia, licia y caria, se le llama hoy *prehelénico*, siendo los anteriores, en conjunto, de *civilización egea*.—Véanse PERROT y CHIPIEZ, ob. cit., vol. VI, *La Gréce primitive* (París, 1894); DÉCHELETTE, *Manuel d'Archeologie*, etc., vol. VI, al fin; BENOIT, *L'Architecture: Antiquité*, lib. III; BOSCH Y GIMPERA, *Grecia y la civilización crético-micénica* (Barcelona, 1914), y RENÉ DUSSAUD, ob. cit.

formados con piedra escuadrada y conteniendo grandes patios, diferentes salas con pinturas, alrededor del patio; salas-almacenes con enormes tinajas, escaleras monumentales y soberbias plataformas. Había en cada palacio un vestíbulo y una grande sala para recepciones o asambleas, que los griegos llamaban *mégaron;* las columnas figuraban en el vestíbulo y sala principal como soportes secundarios (los primarios eran gruesos muros), y en todo caso hubieron de consistir en soportes cuadrados o en columnas de madera, las cuales disminuían su diámetro hacia la parte inferior y se coronaban con un capitel anular sencillo. Entre todos es célebre el edificio de Cnosos, llamado antes el *Laberinto* (como si allí hubiera estado el fabuloso *Laberinto de Creta*), y hoy conocido con el nombre de *Palacio de la Hacha,* porque se observa por todas sus partes, en relieve o de bulto, esculpida una doble hacha, a la cual se le daba culto, según todas las probabilidades (1). Todas estas obras, con los primeros teatros (semejantes a los posteriores de traza griega), que también allí se descubrieron, pertenecen a los tiempos de mayor apogeo de la civilización minoana, hacia el siglo XVII a. de J. C., y fueron destruídas por una invasión de aqueos o de micénicos hacia el año 1400 (2).



Fig. 205.—Puerta de los Leones y muralla de Micenas.

El *período miceniano,* que dieron a conocer las excavaciones hechas por Schliemann en Hissarlik (donde estuvo la antigua Troya, junto a los Dardanelos), y en Tirinto y Micenas (ciudades del Peloponeso), se caracteriza en Arquitectura por los robustos muros y palacios de aparejo, ya ciclópeo, ya poligonal y medio escuadrado, y por las tumbas de cúpula falsa (*88*), las cuales hállanse diseminadas por las regiones de Grecia y mar Egeo. Son célebres, entre otros monumentos de este grupo, la *Puerta de los Leones,* en Micenas, con sus murallas de 3 a 7 metros de espesor; la tumba llamada *Tesoro de Atreo* o *Tumba de Agamenón,* en la misma localidad (de 15 metros alta); las murallas (de 7 a 8 metros grosor) y el palacio de Tirinto (con sus dos pórticos), la tumba hallada en Orcomene y conocida con el nombre de *Tesoro*

(1) Evans, *Papers of the British School of Athens* (Londres, 1901-906); Mosso (Angelo), *Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta* (Milán, 1910).

(2) Mosso, en la ob. cit., c. IX, niega que los aqueos destruyeran la civilización minoana, pues llegaron a Creta mucho después del año dicho.

de Minyas, el muro pelásgico de Atenas y otros muchos (1). Los palacios micénicos se diferencian de los minoanos en admitir ladrillos como material constructivo sobre la piedra, en hacer uso de columnas de piedra, aunque escasas y de la misma forma que las dichas de madera, y en situar alrededor del mégaron las demás habitaciones.

104. El arte egeo o prehelénico en España.—No cabe dudar de la existencia de un *arte ibérico* en los últimos tiempos de la prehistoria y primeros históricos de nuestra Península, importado aquí por los pueblos egeos o pelasgos (2), fenicios, cartagineses y griegos, pero modificado y apropiado a sus conveniencias por los indígenas, el cual presenta reminiscencias orientales (*98*) y ofrece grande semejanza con el arte micénico, antes descrito. Demuéstranlo principalmente las tumbas de cúpula y los muros pelásgicos, repetidas veces levantados en la Península Ibérica (*88*); asimismo, las esculturas de inspiración greco-oriental descubiertas en la región levantina (*222*), aunque posteriores al período de Micenas, y aun, si se quiere, muchos objetos de cerámica pintada y zoomorfa, algo parecidos a los minoanos y demás prehelénicos. De estos últimos hablaremos al tratar de la pintura ibérica y de la cerámica (*243* y *283*), y en cuanto a los monumentos de arquitectura miceniana, dijimos ya lo bastante para nuestro objeto en el capítulo de la Prehistoria (*88*) y en el estudio del arte oriental aplicado a nuestra Península (*98*), el cual puede también considerarse como micénico.

Sólo advertimos en este lugar, con ocasión de las precedentes notas sobre el arte prehelénico, que todavía no está bien deslindada la influencia ejercida en el arte ibérico por las civilizaciones minoana, miceniana y céltica, y que no parece bastante razonable atribuir origen celta a los objetos de cerámica y de metal correspondientes a las edades del bronce en nuestra Península, según se lo atribuyen Siret y sus partidarios (3); sino que más bien pueden considerarse como verdadera obra ibérica indígena, influída por las civilizaciones prehelénicas y fenicias. Los que admiten la teoría céltica de Siret comparan los productos de la industria ibérica con los de las estaciones protohistóricas y célticas dependien-

(1) Schliemann, *Mykenae* (Leipzig, 1878); *Orchomenos* (1881); *Illios* (1882); *Tiryns* (1886); Mélida, *Historia del arte griego* (Madrid), p. 1.ª, y demás autores antes citados.

(2) Supónese hoy con bastante fundamento que los pelasgos, fenicios, heteos, sardos y etruscos forman todos una familia, de alguna de cuyas ramas procedió el pueblo griego. Quintero (Pelayo), en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, año 1914, pág. 84. Véase también el informe de Saavedra (D. Eduardo), sobre el opúsculo de J. de Guillén «Les héthéens, ont ils colonisé Catalogne?» (Friburgo, 1899), en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XXXV (Madrid, 1899); ítem, el artículo de Brunet y Bellet, «Los Heteus», en la *Revista Arqueológica Barcelonesa*, t. II (años 1899-900).

(3) L. Siret, «L'Espagne préhistorique», en la *Revue des questions scientifiques* (Bruselas, 1893); ítem, «Essai sur la chronologie protohistorique de l'Espagne», en la *Revue Archéologique* (París, 1907), y su obra *Questions de chronologie et d'ethnographie ibériques*, t. I (París, 1913).

tes de *Hallstatt* y *La Tene* (1) y los encuentran muy semejantes, no advirtiendo que también ofrecen parentesco y tal vez mayor con los minoanos, micenianos y chipriotas (de Chipre), y que es más lógico suponer su filiación de éstos aunque remota, como la tienen otras obras del arte prehistórico o del que en general se dice pre-romano, existentes en nuestra Península (2). No negamos con esto el influjo celta que en numerosos artículos industriales y artísticos, sobre todo en los de hierro, debió existir en determinadas localidades protohistóricas de la Península (*287*); pero siempre debe reconocerse este influjo como muy posterior al de las islas del mar Egeo y coetáneo en parte con el greco-fenicio y el púnico.

A los fenicios se atribuye hoy con más verdad la importación de las industrias del cobre y bronce y del hierro en España (3); ésta hacia el año 1000 o 900 a. de J. C.; pero los celtas las difundieron y perfeccionaron, dando principio a lo que se llama segunda edad del hierro en Europa, desde el siglo VI a. de J. C., que para España es la primera como edad indígena del hierro, al decir de los críticos. Desde el comienzo de esta edad hízose común en la Península Ibérica la cremación de los cadáveres y el uso de las urnas cinerarias de barro, junto a las cuales se colocaban las armas que había usado el difunto y, tratándose de damas, sus dijes y adornos. Esto obligó en algunas localidades de la Celtiberia (los iberos puros seguían con sus túmulos como antes) a fundar extensas necrópolis, con alineaciones y calles de sepulturas soterradas,

(1) Los modernos arqueólogos admiten dos primitivas épocas en la *Edad del hierro* en Europa con los nombre de *época de Hallstatt* (Austria), la primera, y *época de La Tene* (ciudad junto al lago Neuchatel, Suiza), la segunda, fundados en que se ha descubierto en las estaciones protohistóricas de dichas localidades como el centro de donde irradiaba la civilización artística de Europa en tales épocas. La primera de ellas se extiende por los años de 900 a 500 a. de J. C.; la segunda abraza en sus tres períodos desde el comienzo del siglo V hasta el I antes de nuestra Era *(140)*. Las edades *del cobre* y *del bronce* empiezan, respectivamente, con los períodos minoano y miceniano antedichos. Así DÉCHELETTE, *Archéologie préhistorique*, etc., volumen último (París, 1914), tabla final. Véase, sin embargo, lo que decimos sobre la industria del hierro en su lugar respectivo *(287)*.

(2) DÉCHELETTE, «Essai sur la chronologie préhistorique de la Peninsule Iberique», en la *Revue Archéologique* (París, 1908), páginas 219 y 390. Según este ilustrado arqueólogo, las estaciones del bronce y neolíticas de Almería y Murcia (como Los Millares, de Almería; El Garcel, El Argar y La Pernera, de Murcia) deben parangonarse con el primitivo período minoano y no con el miceniano, y colocarse en el final del tercer milenario y principios del segundo a. de J. C. (mientras que Siret fija el año 1000 para El Argar); añade, además, que la primera edad del hierro en nuestra Península es céltica y data de los primeros años del siglo VI, perteneciendo a ellas las necrópolis de las inmediaciones de Carmona (como el Acebuchal, la Alcantarilla, la Cañada de Ruiz y los Alcores); la segunda edad del hierro, según el mismo autor, empieza con el siglo IV y acaba con la toma de Numancia por los romanos, año 133 antes de nuestra Era.—Tal vez fija Déchelette demasiado cerca la edad del hierro y quizá un poco lejos el período del cobre o del bronce en España. Su fundamento, que estriba sobre todo en la identidad de los objetos de cerámica, no aparece hastante sólido; pues de la semejanza de productos no siempre se puede argüir su contemporaneidad *(90)*. Más lejos todavía coloca dicha edad del bronce el arqueólogo Hubert Schdmit (cinco o seis siglos atrás) y con menos fundamento: SCHDMIT, *Principios de la edad de los metales en España*, traducida por Bosch Gimpera (Madrid, 1915). Para SIRET, en la citada obra *Questions de chronologie*, empieza la edad del cobre o eneolítica de la Peninsula hacia el 1550 a. de J. C.; la del bronce, en el 1200; la del hierro, en el 800, lo cual tenemos por más razonable.

(3) MÉLIDA, *Cronología de las antigüedades ibéricas anterromanas*, conferencia tercera, pág. 52 (Madrid, 1916).

situando cada una de éstas al lado de una piedra, que servía como de estela o cipo, según se advierte en las necrópolis celtibéricas exploradas por el señor marqués de Cerralbo en la región en que se unen las provincias de Zaragoza, Soria y Guadalajara (1). La costumbre seguida por varios pueblos de la antigüedad, a imitación de los egipcios, de enterrar junto al cadáver o a la urna cineraria los objetos de predilección del difunto o los que sirvieron para su uso personal, nos ha proporcionado la conservación de monumentos que, de otro modo, se hubieran perdido y que ofrecen inestimable valor para descubrir el progreso artístico y las costumbres de aquellos tiempos y naciones (*287*, etc.).

105. ARQUITECTURA GRIEGA.—El arte propiamente griego empieza en el siglo VII a. de J. C. y atraviesa, con todas sus manifestaciones, por tres períodos distintos, hasta que se confunde con el romano, a saber: 1.°, *período arcaico* o de formas rígidas, que abraza casi dos siglos y medio, hasta pasado el primer tercio del siglo V; 2.°, *período de perfección*, que se distingue por su esbeltez y elegancia y se extiende hasta fines del siglo IV; 3.°, *período helenístico* o de *difusión*, que también se dice de *decadencia*, desde las conquistas de Alejandro Magno, en que la cultura griega se difunde a todas partes, hasta la conquista de Grecia por los romanos, año 146 a. de J. C.

Por lo que hace a la Arquitectura, fórmase desde los comienzos del período arcaico el robusto *orden dórico*, al cual sigue el *jónico* desde fines del siglo VI; pero uno y otro se hacen más airosos en el segundo período o de perfección, en el cual se crea un nuevo orden, todavía más esbelto y elegante, llamado *orden corintio*.

Con el nombre de *orden arquitectónico* se designa el conjunto bien dispuesto y proporcionado de columnas y cornisamentos de un edificio, o de una parte de él, en la arquitectura clásica. La arquitectura griega no conoció más órdenes que los tres mencionados: el *dórico*, el *jónico* y el *corintio* (2). Añadiendo a ellos el *toscano* (de los etruscos) y el *compuesto* (de los romanos), tendremos los *cinco órdenes de Arquitectura* de que nos hablan los tratadistas de la época del Renacimiento (3). Describamos ahora los tres de la arquitectura griega, sin perjuicio de hacer un recuento de todos al hablar de la romana.

(1) CERRALBO (Marqués de), *Las necrópolis ibéricas* (Madrid, 1916). Exploró este noble y activo arqueólogo un centenar de necrópolis, con unas 20.000 sepulturas en conjunto.

(2) Véase *Los diez libros de Arquitectura de* M. VITRUVIO POLLIÓN, traducidos y comentados por ORTIZ Y SANZ, Pbro., lib. IV (Madrid, 1787).—Los modernos tratadistas reducen los órdenes arquitectónicos a dos: el dórico y el jónico; del corintio sólo hablan como una variante del segundo. Véase, entre otros, BENOIT, *L'Architecture: Antiquité*, lib. III, p. 2.ª, sección 2.ª, c. VI. Pero aquí seguimos la nomenclatura más común, usada por Vitruvio y por los tratadistas del Renacimiento, a pesar de que tienen razón los modernos.

(3) ARFE Y VILLAFAÑE, *Varia commensuración para la Escultura y Arquitectura* (Sevilla, 1585); VIGNOLA, *Reglas de los cinco órdenes de Arquitectura*, adicionadas por DELAGARDETTE (Madrid, 1792); GALLI BIBIENA (Ferdinando), *Direzioni nell Disegno dell'Architettura civile* (Bolonia, 1745), y otros muchos.

106. Orden dórico.—Llámase así este orden por haberse formado entre las tribus dorias del Peloponeso (Sur de Grecia) y del Sur de Italia (la *Magna Grecia*), aunque de un modo rudimentario se encuentre ya en Egipto (tumbas de Beni-Hassán), en construcciones fenicias de Chipre y aun en el arte prehelénico de Creta y de Micenas (1), según se ha dicho arriba y se patentiza en los monumentos respeetivos (figuras 169 y 205).



Fig. 206.
Orden dórico.
Del Partenón.



Fig. 207.
Orden jónico.
Del templo en el Iliso, Atenas.



Fig. 208.
Orden corintio.
Del monumento de Lisícrates, Atenas.

Son componentes del orden: columna disminuída, cuya altura es de 10 a 12 módulos; intercolumnio, de casi tres módulos (2); fuste estriado con 16 a 24 estrías en arista viva (sin listeles intermedios); capitel de tipo dórico, o sea de simples molduras, debajo del cual se halla el astrágalo, formado por líneas entrantes o surcos; el friso con triglifos y *metopas* (espacio entre dos triglifos consecutivos), adornadas, generalmente, con relieves; sobre el arquitrabe, debajo de los triglifos y también por encima de éstos, hay un listel, del cual penden seis pequeños relieves cónicos o piramidales llamados *gotas de agua;* la cornisa del entablamento va sostenida por mútulos; carece el orden de basa y hasta de basamento; pero en vez de éste hay una plataforma de tres gradas; por encima del entablamento monta un frontón, correspondiente a la

(1) Chipiez, *Histoire des origines et de la formation des ordres grecs* (París, 1876), página 191; Mélida, *Historia del arte griego*, páginas 61 y 101.

(2) Las medidas de los intercolumnios suelen ser mayores que las indicadas en estos números; pero la razón de la divergencia está en que los tratadistas se refieren, por lo común, a los órdenes romanos, los cuales, por llevar pedestal o por ser más elevadas las columnas, aumentan la distancia que entre ellas media. No nos detenemos en más pormenores, por no ser ellos constantes en los edificios ni asunto propio de esta obra. Téngase también presente que algunos tratadistas entienden por módulo el diámetro del fuste de la columna y lo consideran dividido en partes de diferente modo que otros.

fachada del edificio, y otro a su cara opuesta, llevando molduras semejantes a las de la cornisa (figuras 20 y 25).

Los más antiguos y célebres monumentos que de este orden se conservan son las ruinas del templo de Palas (Minerva la combatiente), en Corinto; el de Apolo, en Delfos; el de Diana, en Siracusa; el de la Concordia, en Agrigento (Sicilia), y el de Neptuno, en Pesto (ciudad antigua de la Calabria, en Italia). De este último, constituyen varios tratadistas un orden dórico inferior, llamado de *Pesto* o de *Posidonia*, caracterizado por la escasa elevación de las columnas, que no pasan de ocho módulos. Pero el más bello y típico monumento de orden dórico (ya del período de perfección) es el famoso *Partenón* o templo de *Atenea Pártenos* (Minerva la virgen), en la Acrópolis de Atenas (1), construído por Iktinos, bajo la dirección de Fidias, en el siglo V a. de J. C., hecho todo de mármol (figuras 15, 20 y 25): mide el edificio 71 metros de longitud y 32 de ancho, con 21 de altura. También son célebres, en la misma Atenas, el templo de Teseo y los *Propileos* o pórticos situados a la entrada de la acrópolis dicha, que datan de la misma época y pertenecen al orden dórico y al jónico en parte.



Fig. 209.—La Acrópolis de Atenas. *(Reconstrucción, según Michaelis y Springer.)*

107. Orden jónico.—El nombre y el origen del segundo orden griego hállanse en los jonios, rivales de los dorios y establecidos en el Asia Menor y en el Atica, quienes lo emplearon por vez primera en Efeso hacia el año 518 a. de J. C. El período de su esplendor corresponde a la ciudad de Atenas por el siglo V y al Asia Menor durante el IV a. de J. C. Sus elementos ornamentales se han hallado en Asiria (palacio de Sargón, siglo VIII a. de J. C.), Babilonia y Fenicia (fig. 192), mayormente las volutas de su capitel característico (2).

Los componentes del orden son: columna de 18 módulos, estriada con 24 estrías, separadas por listel y no tan disminuída como

(1) Se da el nombre de *acrópolis* a la parte más alta y fortificada de las ciudades de la antigua Grecia (y por extensión a la de otras poblaciones antiguas), que era como la ciudadela de nuestros tiempos; en ella estaban los templos de las divinidades tutelares y los más suntuosos edificios. En la de Atenas, próxima a la colina de Areópago, se encerraban el *Partenón*, los *Propileos* con la *Pinacoteca*, la *Agora* o plaza pública y el *Erecteón* o templo de *Atenea Polias* (Minerva guardiana de todas las acrópolis) y de Erecteo, fundador de Atenas. En la vertiente occidental de la acrópolis, a la cual se subía por escalinata abierta en la misma roca, estaba situado el templo de la *Victoria Aptera* o de *Atenea Niké* (Minerva la victoriosa).

(2) Chipiez, ob. cit., pág. 263; Mélida, ob. cit., pág. 103.

la dórica; intercolumnio de seis módulos y un tercio; basa ática y, a veces, jónica; capitel con volutas montadas sobre el cuarto de bocel, que está adornado con ovos, lo cual constituye el *capitel jónico;* dichas volutas son cuatro (dos por delante y dos por detrás, con cojinetes por los lados) cuando la columna no forma ángulo en el edificio; pero si lo forma, han de ser ocho, dos por cada cara; el arquitrabe, dividido con frecuencia en platabandas; el friso no tiene triglifos, pero sí relieves; el cornisamento, con más molduras que el dórico, lleva casi siempre dentículos debajo de la corona.



Fig. 210.
Tribuna de las Cariátides en el Erecteón.

El primer edificio de este orden fué el templo de Artemisa (Diana), en Efeso, y a 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* esclavizadas), lo cual ha dado pie a varios críticos para distinguir otro orden, llamándole *cariático,* si bien se reduce al jónico. Ya los dorios habían empleado los atlantes, en vez de columnas, en el templo de Agrigento (hoy Girgenti), y antes que ellos usaron los egipcios parecido sistema. Entre otros conocidos templos de orden jónico se cuentan el de la *Victoria A' ptera* o de *Atenea Niké* (Minerva la victoriosa), en Atenas, cerca del Partenón; el de Apolo, en Figalia y en Mileto, etc.

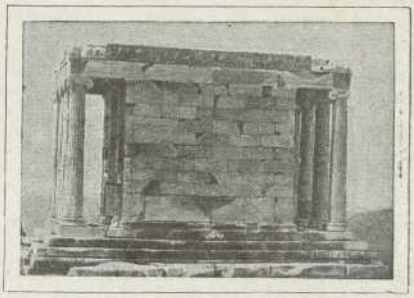


Fig. 211.
Templo de la Victoria Áptera (vista lateral).

108. Orden corintio.—Atribúyese al orfebre o escultor Calimaco, de Corinto, a mediados del siglo V a. de J. C., la idea del capitel de este orden, y de aquí el nombre que lleva. Sus caracteres son: columna de 20 módulos (debida la diferencia a la mayor

elevación del capitel), con el fuste estriado, como la jónica; intercolumnio de seis módulos y dos tercios; basa, como el orden jónico; su capitel, a modo de *cálato* o cestito, rodeado por dos o tres series de hojas de acanto, de las cuales brotan dos tallos o *calículos* por cada frente, y éstos, a su vez, se ramifican en dos volutas cada uno; ábaco, chaflanado en sus puntas y con una flor en sus frentes; arquitrabe, con tres platabandas de ordinario; friso y molduras, con diversos adornos de ovos y hojas de agua, por lo común; cornisa, sostenida por dentículos.

Fué modelo de este orden el templo de Atenea, en Tegea, construído por Scopas, y sobre todos el templo de Júpiter Olímpico, en Atenas, y el monumento llamado *corágico*, en honra del corego (director de coro) Lisícrates, en la misma ciudad, erigido en el siglo IV a. de J. C.

109. Géneros de edificios griegos.—Los más suntuosos edificios de toda Grecia eran los *templos*, de los cuales hemos citado algunos tipos. La planta de casi todos ellos se disponía rectangular y, raras veces, en círculo. Se dividían en las siguientes piezas o estancias (fig. 21): 1.ª, un pórtico o *pronaos* de hermoso aspecto (casi siempre de seis columnas de frente), constituyendo la fachada y rodeado con frecuenciade otros pórticos, que también rodeaban a todo el edificio; de suerte que, por el número de columnas o por la extensión relativa que tomaban los pórticos, se decían los templos *próstilos*, *anfipróstilos*, *exástilos*, etc. (*43*); 2.ª, la *cel-la* o *naos* (1), reservada a la estatua o ídolo; 3.ª, el *opisthodomos* o habitación destinada a guardar las joyas y tesoros, detrás de la *cel-la*. Si la cel-la estaba dividida en tres naves (caso raro), la del medio carecía de techumbre, según parece afirmar Vitruvio, y el templo se llamaba *hipetro*; pero si la cel-la o santuario era simple, se ignora si quedaba abierta o cerrada por arriba, siendo probable que habría ejemplares de uno y otro. No se conocían las ventanas en los templos griegos, a no ser en algún caso raro, y es cuestionable la traza que habría para iluminar la cel-la o para protegerla si estaba al descubierto. Se decoraban las columnas, los muros, las estatuas, etc., con policromía, aunque no se sabe a punto fijo el procedimiento seguido. Además, estaban muy en uso los relieves decorativos en los tímpanos y frisos, con los ovos, palmetas, hojas acuáticas, etc., sobre las molduras.

Los *monumentos funerarios*, bastante sencillos en general, ofrecían, por lo común, las siguientes formas: en Atenas, la de una simple estela con relieves de figuras; en el Peloponeso, la de pequeño templete; en Macedonia servíanse de grutas excavadas en la roca o en el suelo, con bóvedas y pinturas; en el Asia Menor, temple-

(1) Nótese la diferencia que media entre el templo griego (y aun el de Jerusalén para el verdadero Dios) y el templo cristiano: en aquél abundaban los pórticos para la gente, quedando la divinidad como escondida en lugar solitario; pero en las iglesias cristianas el pueblo es admitido al consorcio con la Divinidad en un mismo recinto.

tes como en el Peloponeso, o hipogeos como en Macedonia. Entre todos fué notable por lo suntuoso el mausoleo de orden jónico, adornado con relieves y estatuas, que se elevó en Halicarnaso (Asia Menor) a la memoria de Mausolo, rey de Caria, por su mujer Artemisa (siglo IV a. de J. C.); de donde toman nombre los *mausoleos*. Otras veces se quemaban los cadáveres, guardándose las cenizas en urnas o en vasijas.

Entre los *edificios de utilidad pública* y de diversión figuraban como principales, después de los templos: las *ágoras* o plazas públicas, rodeadas de pórticos para las reuniones civiles, mercados y asambleas; los *gimnasios* o edificios para escuelas, también con patios y pórticos; los *teatros* o construcciones con gradería semicircular, colocada frente a un escenario (que semejaba la fachada de un templo), quedando la orquesta en la planta del semicírculo resultante (fig. 223); los *estadios*, con gradería recta a lo largo y semicircular en un extremo, para carreras a pie y pugilatos; los *hipódromos*, semejantes a los estadios, pero con cerramiento arqueado en ambos extremos y que se destinaban a carreras de caballos y carros (1).



FIG. 212.
ESTELA FUNERARIA ATENIENSE.
(Museo de Atenas) (2).

110. CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA GRIEGA. — Como puede inferirse de lo expuesto, el carácter distintivo de esta arquitectura es la regularidad y justa proporción de todos los elementos que la constituyen, el uso de la columna y del arquitrabe, como esenciales elementos, sin adoptar el arco ni la bóveda o haciendo escasísimo uso de ella; la elegancia y aparato exterior de los edificios, mayormente en pórticos y fachadas; la sobriedad o moderación en los adornos, que en su mayor parte son motivados por los miembros del edificio o por su destino, y, en fin, la expresión de la belleza armónica, llegando hasta donde puede alcanzar el humano ingenio, desprovisto del ideal superior que informa y anima al espíritu cristiano. El modelo principal del arte griego encuéntrase en el hombre, no sólo para la Pintura y Escultura (*220*), sino aun en

(1) Obras citadas de Vitruvio, Choisy, Benoit, Perrot y Chipiez (vol. VII), Mélida, etc. Item, CANINA (Luis), *L'Architettura greca, descrita e dimostrata coi monumenti* (Roma, 1832-34); BATISSIER (L.), *Histoire de l'art monumental* (Paris, 1860); LECHAT, *Le temple grec* (Paris. 1902); COLLIGNON, *Manuel d'Archéologie grecque* (Paris, 1884); LALOUX, *L'Architecture grecque* (Paris, 1888).

(2) Representa el acto de despedirse de sus joyas y personas queridas el difunto (que es la matrona sentada), asunto muy frecuente en esta clase de monumentos.

Arquitectura, pues de la forma humana sacaba la regla y medida de todo (1).

Es proverbial y de todos sabida la estética del pueblo griego: a tal punto llegó en las proporciones y en la disposición de los miembros arquitectónicos, que sujetaba a medida exacta las dimensiones de todos ellos y observaba escrupulosa regularidad en las líneas y en la simetría de los mismos; disminuía los fustes hacia arriba, precisamente para que a la vista apareciesen los intercolumnios paralelos. Porque es de notar que nuestro ojo aprecia como más cercanos entre sí los objetos, a medida que se hallan más lejos de nosotros (*37*), y por lo mismo, dos columnas elevadas y paralelas nos parecen tanto más próximas una de otra, cuanto más vayan ganando en altura: para corregir esta ilusión óptica, inventaron los griegos disminuir por arriba las columnas, a fin de que la distancia entre ellas fuera tanto mayor, cuanto nuestra vista las aproxima.

Siempre el arte de un pueblo corresponde al estado moral e intelectual del mismo. Por esto el orden dórico es sencillo y robusto, como expresión adecuada de la virilidad y sencillez del pueblo que lo inventó; el orden jónico representa la elegancia y gentileza, en relación con el pueblo ilustrado que le dió vida; el corintio, con su delicadeza y ornamentación florida, expresa el afeminamiento y la molicie de la época en que obtuvo su desarrollo. Corresponden los tres órdenes griegos a las tres formas de estilo literario, que se dicen de estilo *limpio*, *elegante* y *florido* (*16*).

111. El arte griego en España.—El establecimiento de colonias griegas en nuestra Península no puede fijarse con certeza histórica más allá del siglo VI a. de J. C., ni cabe extenderlo con seguridad de acierto a más poblaciones que las de Ampurias, Rosas, Denia y alguna otra del litoral mediterráneo (2), bien que mucho tiempo antes llegaran por el Sur expediciones de tribus afines a los helenos, alternando con los fenicios (*90*). Las colonias establecidas en dichas localidades levantinas fueron jónicas focenses (de Focea, ciudad jónica del Asia Menor), que desde Marsella pasaron en el mencionado siglo a fundar centros comerciales en nuestro suelo, rivalizando con las fenicias.

El influjo griego en el arte de la Península Ibérica es indiscutible; pues aunque no existiera ejercido directamente por sus colonias, habría que reconocerlo en la acción de los fenicios en su última época (*98*), y más aún en la de los romanos, cuyo arte era griego en el fondo. Aparte de esto, descúbrense en los sitios de las antiguas colonias focenses, y sobre todo en Ampurias, infinidad de objetos de factura griega, ya en materia de cerámica, ya en

(1) Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, lib. I, c. I (edic. de Paris, 1789).
(2) Menéndez y Pelayo, *Los Heterodoxos*, t. I, pág. 434 (edic. 2.ª); Mélida, *Cronología de las antigüedades ibéricas*, pág. 53.

joyería, metalistería y escultura, que revelan un arte local, greco-hispano, algo parecido al de la metrópoli helénica. De tales objetos y de las monedas griegas de Ampurias y Rosas hablaremos en sus lugares respectivos.

En el terreno de la Arquitectura, aunque no pueda negarse el influjo antedicho ni la existencia de buenos edificios griegos en su época, no consta hoy con certeza ni uno sólo de ellos, si no reconocemos por tales las ruinas del célebre santuario ibérico de Montealegre, que era un templo *in antis* de formas griegas y bien orientado (*98*), y los trozos de murallas de Ampurias; pero existen ruinas de obras romano-helenísticas en los sitios donde hubo colonias griegas, que después fueron romanas como Ampurias (1).

112. Arquitectura etrusca.—Los etruscos, pobladores de la Etruria (centro de Italia, entre los ríos Tíber y Arno), a quienes los griegos llamaban tirrenos y que probablemante descendían de los pelasgos o heteos (*104*), cultivaron el arte simultáneamente con los dorios, y tal vez con anterioridad a los mismos, pues ya desde unos diez siglos a. de J. C. se hallaba el pueblo organizado. Además de varias construcciones ciclópeas a ellos atribuídas, se sabe que importaron de Oriente y usaron en los edificios el arco de medio punto, la bóveda perfecta y el orden arquitectónico llamado *toscano* o *etrusco*. Imitaron en sus construcciones los tres órdenes griegos, pero distinguiéronse más que todo por sus trabajos de ingeniería (2).

Los componentes del dicho *orden toscano* son: columna lisa y disminuída, de 14 módulos, con su basa y capitel; éstos son más sencillos que los dóricos; carece de triglifos, de mútulos y dentículos y de todo adorno que no sea moldura lisa; la columna descansa sobre un pedestal, que tiene de elevación la tercera parte de aquélla. No se conocen sino muy escasos restos de este orden, y sólo se han hallado en el centro de Italia (en Vulci y Alba Fucense); pero se saben sus proporciones por los libros de Arquitectura de Vitruvio antes citados. (Véase la idea del mismo en la figura 31.)

No existen edificios etruscos propiamente dichos, fuera de algunos muros y de alguna puerta, como la de Perusa, y de los restos de tumbas, como las de Castel d'Asso, etc.; pero se han descubierto multitud de galerías subterráneas o criptas funerarias, como las de Corneto, Volterra, Perusa, Cervetere, etc., que, a veces, tienen su cubierta de falsa cúpula y revelan grandes reminiscencias egipcias y micenianas. De ellas, y de otros lugares de Etruria, se han extraido numerosos objetos de cerámica y orfebrería, que guardan los museos, y en los cuales se advierte poderosa la inspiración griega, ya del Asia, ya de Europa. Por los dibujos

(1) Puig y Cadafalch, «Els Temples d'Empuries», en el *Anuari del Institut* de los años 1912 y 1913, *any IV* (Barcelona, 1913).

(2) Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. I (Paris, 1903); Martha (Julio), *L'Art étrusque* (Paris, 1899); item, *Manuel d'Archéologie étrusque et romaine* (Paris, s. a.).

que son de ver en algunas vasijas etruscas, consta que daba entrada a sus templos un pórtico de los llamados *in antis*, como los primitivos pórticos griegos. En Roma consérvase todavía, como primera construcción de los etruscos, la célebre *Cloaca máxima*, conducto abovedado que data de la época de Tarquino Prisco (siglo VI a. de J. C.).

En los buenos museos arqueológicos hállanse magníficas urnas cinerarias y grandes sarcófagos de piedra o de barro cocido, con notables relieves de labor etrusca y semejantes a los sarcófagos romanos. Distínguense de éstos en que la tapa del sarcófago etrusco suele llevar la imagen del difunto en gran relieve o en estatua verdadera, pero siempre en actitud recostada; a veces, no obstante, se presenta dicha tapa en forma de tejado.



FIG. 213.
SEPULCROS ETRUSCOS EN CASTEL D'ASSO Y EN CERVETERE.
(Reconstrucción.)

El arte etrusco, siempre menos elegante y menos genial que el griego, compartió con éste el favor del pueblo romano y logró decisivo influjo en su Arquitectura por la introducción del arco y de la bóveda en las construcciones.

113. ARQUITECTURA ROMANA.—El arte romano debe su primer origen al etrusco, secundado por la influencia griega, sobre todo después de las guerras púnicas (146 a. de J. C.), y fué, por lo mismo, un resultado de la combinación de uno y otro, aunque ostentando especial fisonomía. Como arte propio de Roma, no parece constituído hasta la época de Octavio Augusto, pues antes de esta fecha considerábase entre los romanos como innoble la profesión de artista, que ejercían los griegos y etruscos (1). Sin embargo, hoy se hace datar la arquitectura romana de la fecha en que se construyeron la primera vía (*Via Appia*) y el primer acueducto (*Aqua Appia*), año 312 a. de J. C. (2). De todos modos, por esta época, y durante las conquistas de Roma en Sicilia y en la misma Grecia, solían los generales romanos llevarse como trofeo de sus victorias gran multitud de objetos artísticos (3), los cuales se aumentaban de día en día por la constante labor de artistas griegos y etruscos, atraídos por la grandeza de la señora del mundo. De aquí fué naciendo en Roma el gusto y aun la pasión por las Bellas Artes, y en estas repetidas escuelas se formaron sus artistas propios.

El período de esplendor del arte romano abraza los dos pri-

(1) Ennoblecióse en Roma la profesión de arquitecto con Vitruvio, al escribir éste su célebre tratado *De Architectura* hacia el año 11 a. de J. C., dedicándolo al emperador Octavio.
(2) BENOIT (Francisco), *L'Arquitecture: Antiquité*, lib. IV (París, 1911).
(3) Del dictador Sila se refiere que sólo él llevó de una vez a Roma, con multitud de esclavos de guerra, nada menos que 240 carros de estas obras artísticas en el año 82 a. de J. C.

meros siglos del Imperio; mas ya a principios del II de nuestra Era, desde el tiempo de Adriano (año 117), se inicia la decadencia del buen gusto, que se acentúa en el III y se confirma en el IV por efecto de cierto barroquismo o irregularidad y pesadez en los estilos, aunque aumente el fausto y la magnitud de las obras; pero la Arquitectura, en cuanto es simplemente el arte de construir, sigue desenvolviéndose hasta la invasión de los bárbaros, por lo menos en los principales centros de cultura. Pruebas de esto último son las grandes basílicas de Roma, construídas en el siglo IV; no sólo las destinadas al culto cristiano, sino aun las civiles. Los restos de la colosal Basílica civil de Constantino (dicha también de Majencio), que todavía se alzan en Roma (fig. 214), sirvieron como fuente de inspiración a los arquitectos del Renacimiento en el siglo XVI, hasta el punto de afirmar el maestro Bramante, al concebir el plano de la Archibasílica de San Pedro, que «se proponía elevar el Panteón de Roma sobre la Basílica de Constantino».

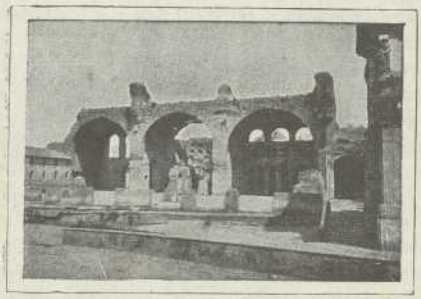


FIG. 214.—RUINAS DE LA BASÍLICA CIVIL DE CONSTANTINO Y MAJENCIO, EN ROMA.

Los elementos propios de la arquitectura romana consisten fundamentalmente en los tres órdenes griegos de columnas y arquitrabes, alterados y combinados con el arco y la bóveda: ésta no se forma con dovelas de piedra aparejada (salvo en algunas construcciones romano-asiáticas) como se disponía la bóveda etrusca, sino de una masa concrecionada de cemento y cascajo, sostenida a veces por gruesos arcos de ladrillo, ya paralelos, ya diagonales, pero embebidos en la bóveda misma, como es de notar en la soberbia cúpula del Panteón de Roma. Conocieron los romanos, por lo mismo, no sólo la bóveda de medio cañón y la cúpula, sino la de arista y la de crucería rudimentaria; pero estas últimas debieron usarse con parsimonia, fuera del Oriente romano, pues sólo se han descubierto en las Termas de Caracalla y en la Basílica de Majencio, en la cual se advierte el sistema de contrarrestos interiores, aplicados a los empujes de la bóveda. También llegó a preludiar la arquitectura romana los capiteles historiados, que tanto cundieron en la Edad Media, pues de ellos se han descubierto algunos ejemplares en Pompeya y en otros sitios (1).

(1) NICCOLINI (Fausto e Felice), *Le case ed i monumenti di Pompei*, t. II (Nápoles, 1854-96).

La arquitectura romana adoptó con frecuencia la superposición de un orden arquitectónico a otro de diferente especie en un mismo edificio, quedando el más sencillo y robusto debajo del más delicado y elegante, según es de notar en el grandioso *Coliseo* de Roma. Decorábanse los edificios suntuosos con pinturas en sus muros y con mosaicos en sus pavimentos (1).

114. Los cinco órdenes de la arquitectura romana.—Admitió la arquitectura romana los tres órdenes griegos y el llamado etrusco, modificándolos y añadiéndoles otra forma de capitel, que se definió por los arquitectos del Renacimiento con el nombre de *orden compuesto*. De esta suerte se cuentan cinco órdenes por los referidos tratadistas, a saber: el *toscano*, el *dórico*, el *jónico*, el *corintio* y el *compuesto* (2). En todos ellos pueden ser lisos o estriados los fustes de las columnas, las cuales se elevan ordinariamente sobre un pedestal, cuya altura equivale al tercio de la columna respectiva (3).

Notemos algunas de las diferencias que presentan los órdenes romanos en relación con los griegos, ya que el *toscano* o *etrusco* permanece esencialmente el mismo (fig. 31).

El *dórico romano* eleva su columna a 16 módulos, adorna su collarino o garganta, añade un talón al ábaco, tiene el astrágalo en forma de junquillo que rodea al fuste, y debajo de la corona del cornisamento lleva *denticulos* o *mútulos*. Esta última diferencia le constituye, respectivamente, en las variantes de dórico *denticular* y dórico *modillonar*, según los arquitectos del Renacimiento.



Fig. 215.—Orden dórico romano, del teatro de Marcelo, en Roma.



Fig. 216.—Orden jónico romano.

El *jónico romano* adorna más su capitel que el griego, reduce de magnitud las volutas, suprime a veces el astrágalo y eleva la altura del fuste.

El *corintio romano* se ostenta más florido aún que el griego, y en él abunda, sobre todo, la hoja de acanto; de ésta lleva dos o tres series el capitel, dobladas hacia delante; y además de los den-

(1) Choisy, *L'art de batir chez les romains* (Paris, 1873).

(2) Alberti, *Il tratatto della Pittura e i cinque ordini architettonici* (Lanciano, 1913): la primera edición se hizo en 1436.

(3) Hablamos de estos *cinco órdenes* como si fueran realmente distintos, porque así los denominan muchos tratadistas y para la mejor inteligencia de sus obras; pero en el fondo no se admiten por los críticos de hoy más que los dos o tres griegos, según lo dicho arriba (*105*) y lo que advertimos luego en este mismo número.

tículos admite series de modillones adornados, para sostener la cornisa.

El *orden compuesto*, que llegó a ser el predilecto de los romanos, no difiere del corintio sino en cargarse más de adornos y en alguna modificación accidental del capitel: éste se constituye por hojas de acanto sin cálículos y con cuatro volutas que salen por encima del cuarto de bocel, de suerte que parece compuesto de jónico y corintio.

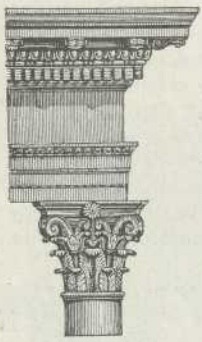


Fig. 217.—Orden corintio romano.



Fig. 218.—Orden compuesto.

No es difícil deducir de esta sencilla descripción de los órdenes romanos, que todos cinco deben reducirse teóricamente a los tres de la arquitectura griega, en vista de que el toscano equivale a una simplificación del dórico, y el compuesto no es más que una modificación puramente ornamental del corintio.

Fueron modelos de los referidos órdenes en Roma: el Templo de Marte y el Teatro de Marcelo, para el dórico; parte del mismo teatro, el Templo de la Fortuna viril y el de la Concordia, para el jónico; el Panteón de Agripa (hoy Nuestra Señora de la Rotonda), y el Templo de Antonino y Faustina y el rotondo de Vesta, en el corintio; el Arco triunfal de Tito y Vespasiano y el de Septimio Severo, en el compuesto; del toscano lo fueron el Templo del Capitolio y el Foro Romano, y del dórico, jónico y corintio a la vez, sigue siéndolo el grandioso *Coliseo* de Vespasiano, anfiteatro colosal, donde cabían más de 100.000 espectadores.



Fig. 219.—Arco de Tito, en Roma.

En las colonias romanas usáronse también los mismos órdenes; pero generalmente con menos perfección y con más alteraciones que en la Metrópoli. Son muy celebrados, entre otros edificios, el anfiteatro y el templo de Roma y Augusto

en Nimes (*La Maisón Carrée*, fig. 23); la Puerta negra de Tréveris, el Templo de Vesta en Tívoli, el Arco de Trajano en Ancona y en Benevento, el palacio y el mausoleo de Diocleciano en Spalato (hoy catedral), los templos de Baalbeck y de Palmira en Siria, etc., además de los monumentos españoles (*116*).

115. Géneros de edificios romanos.—Entre los diversos géneros de construcciones debidas a la arquitectura romana, son más de notar para nuestro caso: 1.°, los *templos*, que seguían comúnmente el plan de los griegos (si bien se adoptó mucho más que entre ellos la rotonda), hasta que al fin se modificaron, disminuyendo el número de columnas exteriores o sustituyéndolas por pilastras o abovedando las naves, pero sin acusarse al exterior la bóveda ni el arco en los templos rectangulares; 2.°, las *basílicas*, que eran palacios de justicia y también lonjas, las cuales tenían planta rectangular, con su *pronaos* o pórtico (fig. 222 *A*), sus naves (central *B* y laterales *C*) para el público, su *transeptum* o *chalcidicum* (ibíd. *D*) para los abogados, su *absis* o *exedra* (ibíd. *E*) para el tribunal, sus entradas principal (ibíd. *b*) y laterales (*a*, *a*) y sus tribunas o galerías, sobre las naves laterales, con vistas a la central; 3.°, los *arcos triunfales*, que se dedicaban a honra de algún vencedor glorioso y que se derribaban luego de haber pasado él en triunfo, haciéndose permanentes los construídos durante el Imperio; también se elevaban estos monumentos, lo mismo que las *columnas* u *obeliscos* (1), en conmemoración de otros hechos

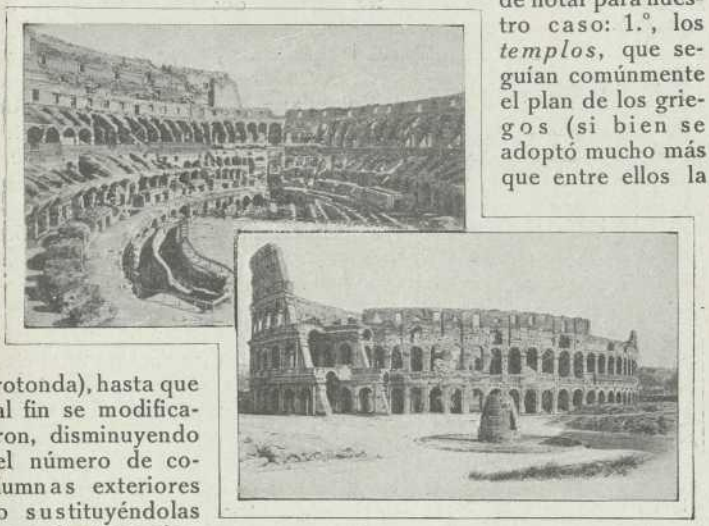


Fig. 220.—El Coliseo de Vespasiano: vista del interior y del exterior.

(1) El gran modelo de obeliscos romanos admírase hoy en la soberbia y marmórea *Columna de Trajano*, en el Foro de su nombre, en Roma; mide 44,13 metros de altura, por 3,63

gloriosos; 4.°, los edificios para diversiones públicas, como los *teatros*, semicirculares, a la manera de los griegos; los *anfiteatros* (no conocidos de los griegos), de planta circular o elíptica; los *circos* para carreras de carrozas, como los griegos *hipódromos*, pero con una *espina* o muro, coronado de estatuas, a lo largo de la línea media, y las *naumaquias*, anfiteatros cuyo fondo se llenaba de agua para representar combates navales; 5.°, los *acueductos*, formados con soberbias arcadas de piedra y destinados a la conducción de aguas; 6.°, las *termas* o edificios de baños para el servicio público; 7.°, los *palacios* y la *casa romana*, que estaban dispuestos en dos secciones rectangulares de edificio, cada una de las cuales tenía un patio descubierto, en derredor del cual se situaban las habitaciones y dependencias, y, dejando la primera sección para los visitantes, huéspedes y tiendas de comercio, destinábase la segunda, con sus *peristylum* (patio interno), *triclinium* (comedor), *cubícula* (cámaras) y *tablinum* (salón de recibimiento), para la familia, la cual vivía en la planta baja, quedando los pisos para la servidumbre; 8.°, los *sepulcros*, que unas veces consistían sencillamente en una estela o cipo esculturado o en una simple lápida sobre el nicho que guardaba los restos, y 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; también llegaron a formarse prolongadas series de sepulcros a lo largo de los caminos, como es de notar en la Vía Apia, y verdaderos panteones de familia y enterramientos subterráneos, con nichos agrupados o en filas, que se llamaban *columbarios*, conteniendo cada uno de éstos la *urna cineraria* (1), de barro cocido o de piedra, con relieves y con la inscripción correspondiente (*221*); 9.°, las *vías públicas*, bien fundadas y sólidamente empedradas (ya con anchas



FIG. 221.
INTERIOR DEL TEMPLO DE BACO EN BAALBECK DE SIRIA.

de diámetro, y es interiormente accesible mediante una escalera espiral de 184 gradas, a las cuales dan luz 43 ventanas; por fuera tiene relieves sobre una faja que da 23 vueltas en espiral (que desarrollada mediría unos 200 metros), con 2.500 figuras humanas, además de otras muchas de animales y de construcciones militares, etc., que refieren todos los episodios gloriosos del emperador en la conquista de Dacia. Se halla coronada por la estatua de San Pedro, que sustituyó a la de Trajano en el siglo XVI. Véase *Guida metódica di Roma*, por MELCHIORRI ROMANO, pág. 724.

(1) Desde los principios de la época republicana de Roma (unos cinco siglos a. de J. C.) fué generalizándose en la ciudad y sus dominios la práctica de la cremación o incineración de los cadáveres; pero desde el tiempo de los emperadores Antoninos (hacia mitad del siglo II) se abandonó.

losas, ya con menudos cantos), que, partiendo de Roma, llegaban hasta los extremos del Imperio, con sus *márgines* o aceras algo elevadas, sus *columnas miliarias* para señalar las millas (los miles de pasos), sus *puentes*, etc. (1).

116. El arte romano en España.—Sometida definitivamente la Península Ibérica al dominio de Roma desde el año 38 a. de J. C. por el emperador Octavio Augusto, fué admitiendo paulatinamente la civilización romana con tal adhesión y fidelidad, que a fines del siglo I de nuestra Era las grandes poblaciones de las tres provincias españolas ofrecían un aspecto enteramente romano, por más que en detalles de escasa importancia y en pueblos más apartados de las grandes vías militares se conservaran tradiciones y prácticas de carácter indígena. De aquí el modelarse desde entonces las artes e industrias españolas conforme al tipo romano y formar ellas como un sector parcial dentro de la periferia enorme de las artes e industrias universales del imperio de Roma (2). Prescindiendo ahora de los objetos de arte hispano-romano que pertenecen a otras secciones de nuestro Tratado, enumeremos los principales restos que todavía se conservan de aquella imponente y sólida arquitectura.

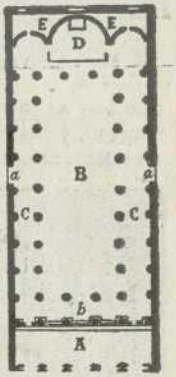


Fig. 222.—Plano de una basílica romana.

En el género de *templos* se citan como más importantes los restos del de Marte en Mérida (hoy «Hornito de Santa Eulalia»), el llamado de «Diana» en Evora (Portugal), los que se dicen de Hércules en Barcelona y Sevilla, y el *edículo* (pequeño templo) de Trajano, hecho por Lácer, junto al puente de Alcántara, con otros de difícil atribución en Vich, Tarragona, etc.; entre los *edificios públicos para diversiones* cuéntanse las ruinas de los anfiteatros de Itálica (cerca de Sevilla) y de Mérida, y de los teatros de Mérida, Sagunto y Clunia (3), y asimismo las ruinas de los circos de Toledo, Tarragona, Sagunto y Mérida; entre los *arcos triunfales* o conmemorativos, los de Bará (Tarragona) y Mérida; entre los *acueductos*, el celebérrimo de Segovia, que tiene 170 arcos y se compone de unos 25.000 sillares de granito, asentados sin cemento, y

(1) Véanse las obras de Batissier, Choisy, Benoit y Cloquet, citadas arriba. Item Choisy, *L'Art de batir chez les romains* (Paris, 1873); Duruy, *Historia de los romanos*, traducida por Cecilio Navarro (Barcelona, 1888); Seroux d'Agincourt, *Storia dell'Arte, dimostrata coi monumenti*, traducida por Ticozzi (Prato, 1826); Canina, *L'architettura romana, descrita e dimostrata coi monumenti*, Roma (1832-40); Roger Peyre, *Les Beaux Arts dans l'antiquité* (Paris, 1896).

(2) Hubner, *Arqueología de España* (Barcelona, 1888), pág. 240.

(3) Hallábase esta colonia romana entre Coruña del Conde y Peñalba de Castro (Burgos); su teatro ofrece la particularidad de estar por completo excavado en una cantera caliza (otros de España lo están en parte), y sirven de asientos en él las mismas capas en que se divide la roca, pudiendo dar cabida a unos 3.000 espectadores: Calvo (Ignacio), Pbro., *En las ruinas de Clunia* (Madrid, 1916).



FIG. 223.—VISTA PANORÁMICA DEL TEATRO ROMANO DE MÉRIDA (1). *(Fot. Mélida.)*

que hoy se atribuye a la época de Augusto, así como el de Tarragona y los tres de Mérida (2); entre los *puentes*, el de Mérida sobre el Guadiana, que se extiende a 910 metros de largo por cinco de ancho con 64 arcos, y el de Alcántara (Cáceres) con sus 190 metros de largo y 8 de anchura; entre las *torres de atalaya*, la que se dice *de Hércules* en La Coruña y que puede tener algún resto de la del siglo II; entre los *mausoleos*, el llamado *de los Escipiones* en Tarragona (de un tal Cornelius), el de Emilio Lupo en Fabara (Zaragoza) en forma de templo *in antis*, y el de la familia de los Atilios en Sádaba (Zaragoza), además de los esculturados sarcófagos, como el de Husillos (Museo Nacional), el de Covarrubias (*222*), el de Ager (en su iglesia parroquial, provincia de Lérida) y otros de los Museos de Barcelona y Tarragona; entre los baños o *termas*, las



FIG 224.
UNA SECCIÓN DEL ACUEDUCTO DE SEGOVIA.

(1) Obsérvese a la derecha del grabado la extensa gradería, distribuída en tres series: *ima cávea* o parte inferior más visible; *media cávea*, la de más arriba; *summa cávea*, la que corona el edificio. En ellas se advierten las puertas de entrada y salida *(vomitoria)* y la división de todo el conjunto en sectores o *cúnei*. A la izquierda del grabado están, sucesivamente, la *orchestra* o semicírculo del pavimento, la *scena* para los actores, con la aparatosa *frons scenae* (derruída), donde estaban las habitaciones para el vestuario. Tenía cabida el teatro para más de 5.000 espectadores. Véase MÉLIDA, *El Teatro romano de Mérida* (Madrid, 1915).

(2) Véase MACÍAS (Maximiliano), *Mérida monumental y artística* (Barcelona, 1913).

de Caldas de Malavella y de Montbuy en Cataluña, las de Alhama, Lugo, etc. Por último, son dignas de notarse las extensas y numerosas *calzadas romanas* o vías públicas, empedradas con menudos cantos, y las fuertes murallas cuyos restos se alzan todavía en muchos lugares de la Península, como Tarragona, Barcelona, León, Lugo, etc. (1).



FIG. 225.—UNA SECCIÓN DEL PUENTE DE MÉRIDA.

117. JUICIO DE LA ARQUITECTURA ROMANA.—Se caracteriza la arquitectura romana por su grandiosidad, solidez y elegancia. *Obra de romanos* se dice por antonomasia toda construcción sólida y extensa. Dió esta arquitectura singular importancia al arco y a la bóveda (y aquí estriba su principal mérito), sentando con estos elementos la base de la evolución arquitectónica en la Edad Media (*113* y *136*); pero al combinarlos con la arquitectura arquitrabada, propia de los griegos, causó, por fin, la degeneración de ésta, reduciéndola a simple ornato y obligándola a seguir los caprichos de la moda; de aquí el prescindir de las medidas clásicas,



FIG. 226.—EL MAUSOLEO DE LOS ATILIOS EN SÁDABA (ZARAGOZA).

(1) En el *Itinerario de Antonino* (llamado así por atribuirse al mando del emperador Antonino Caracalla) figuran 372 vías públicas, de las cuales 34 corresponden a la provincia *Hispania*, midiendo éstas en conjunto 6.926 *millas*, según el cómputo más razonable; pero COELLO (D. Francisco) las hace subir a 20.000 millas, aunque se tengan como inseguros los datos por él reunidos.—Véanse el discurso de este académico, al ser recibido en la R. Academia de la Historia (Madrid, 1874) y los de FERNÁNDEZ GUERRA (Aureliano) y SAAVEDRA (Eduardo) en la recepción de este último en 1862.—El primer monumento demostrativo de los itinerarios españoles hasta el siglo II de nuestra Era lo constituyen los *Vasos Apolinares*, que son cuatro cilindros huecos de plata en forma de pequeñas columnas miliarias, encontrados en 1852 en Baños de Vicarello en Toscana (ant. *Aquae Apolinares*), sin duda ofrecidos allí como ex votos por viajeros españoles: contienen inscritos los itinerarios relativos a España, desde Gades a Roma, y son del siglo I o II (HÜBNER, *Arqueología* supracitada): cada uno de ellos repite íntegro el mismo itinerario, inscrito en cuatro listas verticales, y son de ver hoy en el Museo Kircheriano de Roma. La milla (unidad de mil pasos) tenía diferentes medidas o tipos aun dentro de una misma Provincia romana y según las épocas, oscilando entre 1.000 y 1.600 metros. La más común milla romana equivale a 1.480 metros.

Véanse, además, las diferentes monografías del *Museo Español de Antigüedades* (Madrid, 1874-1884), que tratan de muchos de los indicados monumentos, y la obra de CEAN BERMÚDEZ, *Sumario de las antigüedades romanas* (Madrid, 1832).

el adornar los fustes y el cubrir de minuciosos e inútiles ornatos las cornisas. El mismo fenómeno vemos repetido en la arquitectura del *Renacimiento*, sobre todo en los siglos XVII y XVIII. No acertó la arquitectura romana a elevar la bóveda esférica sino sobre planta circular (la Rotonda), pues el disponerla sobre un cuadrado quedó para los persas y bizantinos, como diremos más adelante (*131* y *132*), quienes dieron al problema constructivo la solución habilísima, que no han sabido superar, sino sólo imitar, los arquitectos medioevales y los modernos al fundar sus atrevidas cúpulas sobre el cuadrado que determinan los arcos torales (*54*).

CAPÍTULO IV

ARQUITECTURA CRISTIANA PRIMITIVA

118. Arte cristiano y sus épocas.—Entiéndese por *Arte cristiano*, como su mismo nombre lo indica, todo arte inspirado en las ideas y sentimientos propios de la Iglesia de Jesucristo. Aunque muy real y positivo el influjo de estas ideas en el campo de las Bellas Artes ya desde los primeros siglos de la Iglesia, no se manifestó potente y dominador en dicho terreno sino a medida que los artistas cristianos disponían de medios materiales y la Iglesia gozaba de libertad para el desarrollo de estas expansiones del culto (1).

La historia del arte cristiano ofrece, como todas, sus períodos de preparación, de infancia, de adolescencia, perfección y decadencia; los cuales, por lo que respecta a las obras de Arquitectura, pueden acotarse del siguiente modo: 1.°, período de *introducción* o *preparación*, que abraza los cinco primeros siglos y se manifiesta con el estilo *cristiano primitivo* o simplemente *latino;* 2.°, a partir del siglo IV se inicia (y luego se perfecciona en el VI) el *estilo bizantino* en Oriente, al mismo tiempo que en Occidente y a contar desde el siglo VI comienza el *período de formación* del arte cristiano occidental, con vida propia e independiente y variada; 3.°, *período de adolescencia* del mismo arte occidental, que corresponde al *arte románico*, uniforme y completo, y abraza los siglos XI y XII; 4.°, *período de perfección* del arte cristiano, que se identifica con la época del *arte gótico u ojival* y comprende los siglos XII (en parte), XIII, XIV y XV; 5.°, *período de decadencia*, correspondiente a los *estilos del renacimiento* o *pseudo-cristianos*, desde el siglo XVI en adelante. Cada uno de dichos períodos se divide en otros parciales, como se verá en su lugar respectivo.

119. Arte cristiano primitivo.—Tratando ahora del *arte cris-*

(1) Ghignoni (P. Alessandro), *Il pensiero cristiano nell'Arte*, lettura prima (Roma, 1903).

tiano primitivo o del *primer período*, fácil es comprender el fundamento de su natural división en dos tiempos: el *de las persecuciones*, hasta principios del siglo IV, y el *de la paz*, hasta las invasiones de los bárbaros en el siglo V. Del primero, que se llama también *paleo-cristiano*, se estudian principalmente las *Catacumbas*, y del segundo las *Basílicas*.

El carácter general del arte cristiano primitivo consiste en la adaptación de los elementos artísticos romanos a la idea cristiana; de suerte, que lo material del arte se toma de los modelos paganos y civiles de Roma, únicos a la sazón disponibles, los cuales se utilizan y se acomodan para servir de expresión (poco feliz, por cierto, en el terreno artístico) a las nuevas ideas cristianas.

La singular importancia que ofrece el estudio de dicho arte, y sobre todo el del paleo-cristiano, estriba principalmente en que por él se descubren los aludidos pensamientos y creencias, más o menos bien reflejadas en las pinturas, esculturas y construcciones de aquella época; constituyendo, por lo mismo, estas obras primitivas del arte cristiano un verdadero *lugar teológico*, de donde pueden sacarse argumentos en favor de la doctrina que profesa la Iglesia Católica (1).

120. Las Catacumbas—Con el nombre general de *Catacumbas* se designan los cementerios subterráneos de la primitiva época cristiana. Su etimología parece venir del griego *kata (junto a)* y de la palabra *cubitorium* o *accubitorium*, que en la baja latinidad significaba *tumba*. En los primeros siglos no se distinguía con este nombre sino el pequeño subterráneo que se halla junto a la basílica de San Sebastián en la Vía Apia, conocido en el Martirologio Romano con el título de *Coemeterium ad Catacumbas*, porque allí habían permanecido en algún tiempo los sepulcros de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo, tumbas por excelencia (2). Después del siglo V fuése extendiendo el nombre de catacumbas a todos los cementerios antiguos y subterráneos de Roma y de otras localidades, aun de los pertenecientes a judíos y paganos.

Se han hallado catacumbas cristianas en varios lugares de Europa (sobre todo en Italia), Norte de Africa, Malta, Egipto y Asia Menor, con señales evidentes de haber servido para los mismos fines que las de Roma.

En cuanto a España, supónense restos de catacumbas (muy cortas debían ser) algunas criptas o subterráneos de Barcelona,

(1) Véanse las obras de Marucchi, Armellini, Marchi, Garrucci, De Rosi y otras que citamos en este capítulo. Item, las de Scaglia, De Groot y Fernández Valbuena, citadas en la pág. 9.

(2) De Rossi (J. B.), *Roma sotterranea*, lib. III, pág. 428; Marucchi, *Eléments d'Archéologie Chrétienne*, t. I, lib. II, preliminares.—En octubre de 1909 se descubrió en dichas catacumbas de San Sebastián una inscripción esgrafiada *(grafitto)*, atribuída al siglo II, que dice: *DOMVS PETRI*, con la cual se prueba lo que ya la Historia afirmaba de haber estado allí el sepulcro de San Pedro (Colagrossi, en la revista *Romana Tellus*, números 3.° y 4.° de 1912).

Gerona (1), Zaragoza (2), Osuna (3), Iliberis (Granada); pero son discutibles los datos y monumentos que de unas y otras han podido adquirirse o que hayan llegado hasta nosotros por la Historia.

De todos modos, es un error manifiesto el considerar a las catacumbas como habituales viviendas de los cristianos perseguidos o como únicos lugares destinados al culto religioso en las primeras centurias, pues consta que su objeto o destino propio era funerario y que se disponían por cuenta de familias particulares (y desde el siglo III también por cuenta de la Iglesia) para servir como lugar de enterramiento a sus difuntos. Las familias particulares que tenían sus hipogeos propios admitían con facilidad en ellos, al hacerse cristianas, a otros fieles difuntos, y por fin los cedían en propiedad a la Iglesia. De aquí ha procedido la denominación personal que conservan algunas catacumbas, como las de Priscila, Domitila, Lucina, Ciriaca, Pretextato, etc., mientras que otras han tomado el nombre del mártir principal que allí fué sepultado, o de alguna otra circunstancia local o personal digna de mérito.

El haberse destinado en los primeros siglos de la Iglesia los tales cementerios subterráneos a centros de reunión y de culto fué debido, en parte, a las violentas persecuciones que no permitían manifestaciones cristianas al aire libre, y también a la fe y piedad de los fieles, que deseaban convivir espiritualmente con los hermanos que pasaron a mejor vida y especialmente con los mártires, a quienes veneraban como santos.

Además de dichos hipogeos, había otros lugares de sepultura al aire libre en determinadas localidades, y también iglesias de fábrica, durante los primeros siglos, según diremos luego; pero como de unos y otros apenas se conserva resto alguno, sólo queda el recurso de bajar a las Catacumbas si queremos estudiar en sus fuentes el arte paleo-cristiano.

121. Las Catacumbas de Roma.—Las típicas, y por todos conceptos más importantes y dignas de estudio entre las Catacumbas, son indiscutiblemente las de Roma; por lo mismo, es justo detenernos algún tanto en su descripción y en el conocimiento del arte que en ellas se descubre.

Las Catacumbas de Roma hállanse en las afueras de la gran ciudad, junto a las 15 vías principales que ponían en comunicación la capital del mundo con las provincias de su vastísimo imperio. Todas ellas constan de múltiples galerías o corredores de más o menos longitud, que, por lo común, miden un metro escaso de anchura por dos de altura, y que están cruzadas en distintas direc-

(1) Dorca, *Colección de noticias para la historia de los Santos Mártires de Gerona*, c. IV (Barcelona, 1806).

(2) De la Fuente (Vicente), *Historia Eclesiástica de España*, t. I, § 34.

(3) De los ríos, «Las cuevas de Osuna», en el *Museo Español de Antigüedades*, t. X, pág. 271.

ciones, constituyendo una red verdaderamente laberíntica. Llegan al número de 42 las catacumbas exploradas metódicamente por los arqueólogos (5), teniendo varias de ellas dos, tres y hasta cinco pisos, todos excavados en la parte del terreno de la campiña romana, que está constituído por una roca deleznable o toba granugienta, conocida allí con el nombre de *tufo*. Las galerías ofrecen de tanto en tanto ciertos ensanches, a modo de salitas o estancias.

Para dar alguna idea de la magnitud e importancia de las Catacumbas de Roma, calculó el P. Marchi, si bien algo a tientas, que si se unieran todos los corredores o galerías, poniéndolos en línea recta, obtendríamos una mina de 1.200 kilómetros, por lo menos, y que el número de sepulcros contenidos en dichas galerías y estancias puede muy bien alcanzar la cifra de unos 6 millones (1). Pero el arqueólogo Miguel de Rossi, con datos más precisos y después de maduro estudio, llegó a la conclusión de que la suma de kilómetros referida no pasaría de 900 (2).

122. Su origen cristiano.—Empezaron las Catacumbas de Roma a fines del siglo I, se ampliaron notablemente en el III, se mejoraron en sus condiciones materiales con la paz de Constantino, y cesó la práctica de enterrar en ellas desde la toma de la ciudad por Alarico, año 410. A contar desde el siglo IX fueron dándose al olvido, por haberse trasladado de ellas los restos de los mártires a las Basílicas, con objeto de evitar profanaciones (3).

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

Lo insostenible de semejante afirmación púsose de manifiesto por el P. Marchi (4) y otros insignes arqueólogos del siglo XIX con las razones siguientes: 1.ª, el silencio que sobre tales galerías se observa en los historiadores paganos, como Tito Livio, Plinio, Tácito y Suetonio, quienes por otra parte describen minuciosamente las cosas de Roma, aun menos notables que las Catacumbas; 2.ª, el fin que perseguían los cristianos al construir sus galerías subterráneas, para el cual sería contraproducente escoger lu-

(1) Marchi, *I Monumenti delle arti cristiane primitive* (Roma, 1844).
(2) De Rossi (Michele), *Dell'ampiezza delle romane Catacombe* (Roma, 1869).
(3) Marucchi, ob. cit., lib. II, c. I; Gaume, *Histoire des Catacombes de Roma* (Paris, 1875).
(4) Marchi, ob. cit.

gares conocidos de todos y que eran del dominio público; 3.ª, la forma de las galerías cristianas, muy diferente de las que sirvieron para la extracción de piedra y arena, toda vez que las primeras son rectas, estrechas y de varios pisos, al revés de estas segundas; 4.ª, las diferencias de los materiales que pueden extraerse del subsuelo de la campiña romana, pues las Catacumbas están excavadas en la toba granular, que no sirve para construcciones; mientras que las galerías llamadas *latonias* y *arenarias*, hechas por los canteros y constructores de edificios, se abrieron en la toba litoide las primeras y en la puzolana las segundas, para extraer, respectivamente, buena piedra de construcción y excelente arena para el cemento romano; pero que ofrecerían no pocas dificultades si hubieran de servir para enterramientos y morada de vivos, como lo fueron las Catacumbas. Y mucho menos hay que suponer a éstas como sirviendo indistintamente para cristianos y paganos, pues ni la historia profana habla de ellas ni contienen indicio alguno de haber guardado sepulcros de infieles.

Infiérase de lo dicho cuán ímproba y constante labor hubo de realizar la valiente fe de los primitivos cristianos al abrir tan numerosas y extensas galerías subterráneas bajo la presión de sus poderosos enemigos, y cuán admirable se manifestó la divina Providencia al deparar a sus fieles servidores un medio tan a propósito para los fines que éstos perseguían, procurándoles, a la vez, una relativa tranquilidad en aquellas mansiones subterráneas, garantizada, más o menos, con las leyes y costumbres de Roma sobre la inviolabilidad de las sepulturas (1).

123. El arte de las Catacumbas.—El arte paleo-cristiano o de las Catacumbas manifiéstase, principalmente, en obras de pintura decorativa sobre estuco, en algunos relieves y esculturas, en objetos de vidriería y cerámica, y, aunque muy pobremente y de un modo rudimentario, también se revela en trabajos de Arquitectura. Tócanos ahora reseñar estos últimos, dejando los otros para sus lugares respectivos.

Habiéndose desarrollado en condiciones tan difíciles y precarias el arte cristiano en los tres primeros siglos de su existencia, según queda referido, bien se deja entender que no realizaría la Arquitectura primores artísticos de ningún género, ni hay que buscar en sus obras un acabado tipo o modelo de imitación para los arquitectos de posteriores centurias. Con todo, hállanse entre sus elementos los gérmenes de la verdadera Arquitectura cristiana, que, desarrollados más tarde, produjeron las magníficas obras de nuestras grandes iglesias. Consisten principalmente dichos elementos en el plano y distribución de la iglesia, en el ábside con su cátedra, en el arco triunfal del presbiterio, en algunos soportes, ya

(1) Véase Leclercq, O. S. B., *Manuel d'Archéologie chrétienne depuis les origines jusq'au huitieme siecle*, t, I, c. II (Paris, 1908).

en forma de pilastra ya de columna; en arquitrabes, cornisas, arcos y bóvedas, por lo común tallados en la roca o dispuestos con aparejo de ladrillo. Los techos de las galerías y estancias de las Catacumbas son planos ordinariamente o inclinados a dos vertientes; pero a veces imitan, más o menos, la bóveda de medio cañón y aun la vaída y la de arista.

El mejor monumento arquitectónico hallado en las Catacumbas es, sin duda, la célebre *Cripta de los Papas*, en el cementerio de San Calixto, descubierta por el insigne Juan B. De Rossi en 1854. Encontráronse en ella trozos de columnas acanaladas en hélice, capiteles corintios y otros fragmentos de mármol y de pórfido, que denuncian el estilo romano de la decadencia. Los Papas que allí estuvieron enterrados pertenecían al tercer siglo; pero la obra principal de Arquitectura que en ella existe se atribuye al Papa San Dámaso en la centuria siguiente (años 366-384).

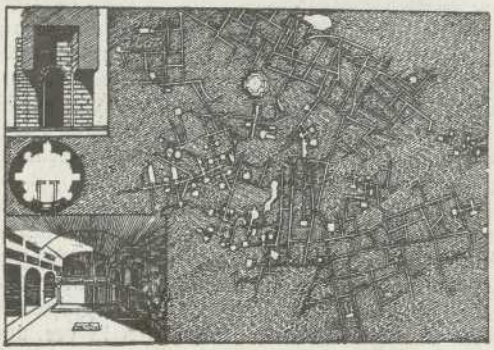


FIG. 227.—PLANO DE LAS CATACUMBAS DE SAN PEDRO Y SAN MARCELINO EN LA VÍA LABICANA, Y DETALLES DE UN LUCERNARIO Y CRIPTAS.

Enumerando en síntesis las piezas más o menos arquitectónicas que integran las Catacumbas romanas, hallamos las siguientes: los *corredores* o *galerías*, llamados *ambúlacra*, en cuyas paredes se abren horizontalmente filas de nichos o *lóculi*, que se cerraban con ladrillos o con lápidas; las *estancias* o *cubícula*, que son pequeñas cámaras sepulcrales de alguna familia en comunicación con los referidos corredores; las *capillas* o *cryptae*, algo mayores que las precedentes y de variadas formas (rectangulares, poligonales, circulares), destinadas a reuniones y también con sus *lóculi* (fig. 228); las *iglesias subterráneas* o criptas de grandes dimensiones, donde se advierte la planta basilical, los asientos del Pontífice y de los presbíteros, etc.; los *arcosolios*, o nichos de más distinción, formados por un sepulcro a modo de altar, metido en una hornacina excavada en la pared y cubierto con un grande arco, que se adornaba todo con pinturas; los respiraderos, *lucernarios* o *luminaria*, que para la renovación del aire y la entrada de la luz ponían en

comunicación varias criptas o *cubícula* con el aire libre por medio de una especie de pozo cuadrado hecho de ladrillos. Como ejemplo de cripta o iglesia subterránea suele presentarse una de las catacumbas de Santa Inés (fig. 229), descrita por el P. Marchi (1). En ella son de notar; 1.°, el corredor (*A*), que da entrada a la iglesia; 2.°, la entrada (*B*), en la misma; 3.°, la nave destinada a los

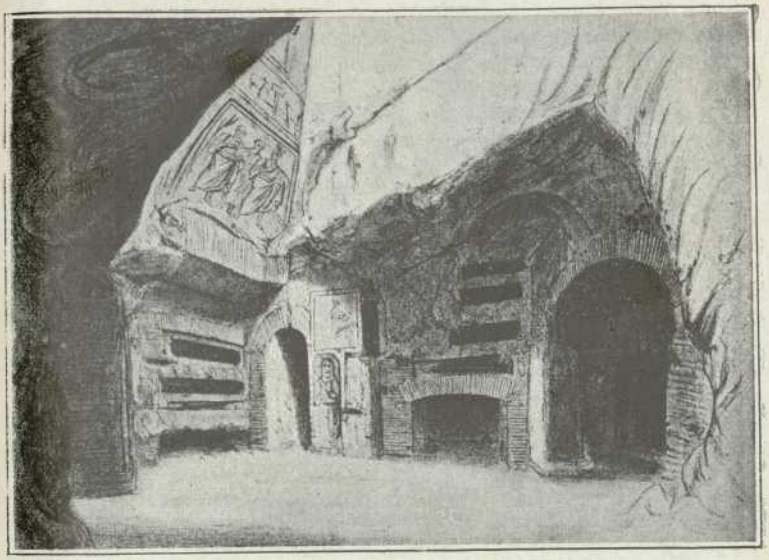


FIG. 228.—CRIPTA DE SANTA CECILIA EN LAS CATACUMBAS DE SAN CALIXTO.

hombres (*C*); 4.°, la nave que se dice ocupaban las mujeres (*E*); 5.°, el presbiterio (*D*), con la silla pontifical (*f*) y los asientos de la clerecía (*g*); 6.°, columnas de separación entre el presbiterio y la nave (*i*), labradas en la misma roca y estucadas; 7.°, nichos para poner estatuas (*k*); 8.°, nichos o *lóculi*, para los difuntos (*h*). En el centro del presbiterio (*D*) se supone que habría una mesa portátil con función de altar.

Algunas de las estancias menores servían de *baptisterios* o lugares deputados para la administración del Bautismo, como lo denuncian las pinturas o el hallazgo de alguna pila, y son de ver en las Catacumbas de San Calixto, Santa Priscila, San Pretextato, San Alejandro, etc. Tiene no pequeña celebridad el baptisterio de las Catacumbas de San Ponciano; por más que, tal como hoy se pre-

(1) MARCHI, ob. cit., láminas 35 y 37.

senta, acusa una restauración hecha en el siglo VI. Allí se distingue una gran cruz pintada, con muchos adornos y con el alfa y omega, cuyo pie toca en el agua de la pila.

124. Iglesias primitivas al aire libre.—Queda ya indicada la existencia de iglesias y cementerios al aire libre, durante los primeros siglos de la fe cristiana (*119*); pues aunque apenas si se conserva algún vestigio monumental de ellas, constan evidentemente por irrefragrables testimonios. Ya en los Hechos de los Apóstoles y en las Actas de los Mártires se habla no pocas veces de oratorios en casas particulares donde se reunían los fieles; pero con

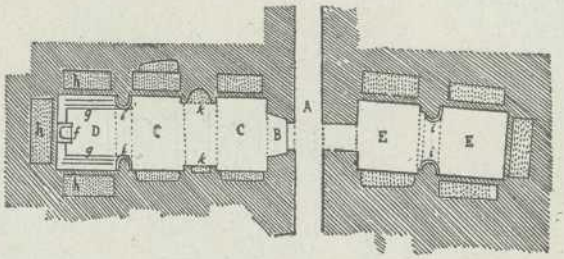


Fig. 229.—Plano de iglesia primitiva subterránea en las Catacumbas de Santa Inés.

el propio nombre y el destino de iglesias públicas se nombran en antiquísimas inscripciones y vetustos códices (1) y en varios cánones del concilio de Elvira o *Iliberis* (junto a Granada), celebrado hacia el año 301.

Aunque se ignoran el estilo y la disposición de estas iglesias primitivas, se colige de algunas frases de los aludidos historiadores y de los relieves de un sarcófago del Vaticano (el cual data de los primeros años del siglo IV) la forma rectangular (o de cel-la) de dichos templos, con su ábside semicircular en un extremo y su frontoncito sobre la fachada.

Consta, asimismo, la existencia de cementerios al aire libre; los cuales se hallaban junto a una iglesia de las mencionadas y contenían sepulturas en la tierra, formadas con ladrillos, y sarcófagos de piedra sobre el suelo y al lado de los muros. Además, en los mismos cementerios y aun sobre los hipogeos de las Catacumbas, a la entrada, elevábanse ciertas capillas funerarias, conocidas en la Historia con el nombre de *cubículum memoriae* o *cella memoriae;* las cuales constaban de una salita rectangular, con su ábside o exedra, que, por lo visto, servía de oratorio y también de salón para los ágapes y convites funerarios que se celebraban

(1) Eusebio de Cesarea, *Historia Eclesiástica,* lib. VII, 13; Ciampini, *Vetera monimenta* (Roma, 1690-99); De Rossi, *Bulletino di Archeologia cristiana* (año 1867).

anualmente en familia. Junto a la capilla cultivábase un jardín cercado (1) y con su fuente; pero téngase en cuenta que varias de estas capillas se hicieron con posterioridad, ya en tiempo de la paz constantiniana.

En España se han hallado ruinas de algunos monumentos de esta clase, que bien podrían ser de la época paleo-cristiana, y que, por lo menos, se atribuyen a los primeros tiempos de la paz de Constantino. Por tales se consideran las pequeñas basílicas rectangulares de Manacor (Baleares) y de Ampurias (Gerona), cuyas ruinas se han descubierto en estos últimos años (2). Asimismo, pero con verdadero carácter de iglesia cristiana muy primitiva, se admite (siquiera como probable) la edificada en Santiago de Compostela por los discípulos del Santo Apóstol, cuyos cimientos se hallaron en 1878 al practicar algunas excavaciones en la cripta de la catedral compostelana. Observóse en dichos cimientos la traza de un templo períptero, con su cella para el sepulcro del Santo y su pronaos, de puro estilo greco-romano (3).

125. Las Basílicas.—Las verdaderas y perfectas basílicas de arte cristiano empezaron con la paz de Constantino, quien ordenó la construcción de ellas en varias ciudades de su imperio. El tipo y el nombre de *basílica* (del griego *basileus*, rey, y que vale tanto como *mansión regia)* eran ya conocidos en la arquitectura griega y en la romana, como dijimos arriba; pero al adoptar los cristianos esta forma para sus grandes iglesias públicas, hubieron de introducir en ella algunas modificaciones exigidas por el culto.

Sin embargo, ha sido opinión de no pocos ni leves tratadistas de Arqueología Sagrada la de considerar el templo cristiano como procedente en sus formas arquitectónicas de las grandes criptas abiertas en las catacumbas, más bien que derivado de la basílica civil o de la casa romana (4), añadiendo los aludidos autores que, si ha prevalecido el nombre de basílica, no se debe precisamente a la forma de ésta, sino al significado de *casa regia* (5). Con todo, parécenos bastante comprobada la derivación que las iglesias cristianas ofrecen a la vez de las tres clases de construciones dichas: las criptas catacumbales, la basílica civil y la casa romana. De esta última tomaron nuestras iglesias o basílicas principalmente el patio con su fuente o *impluvium* (6); de la basílica civil, las naves y el transepto; de las criptas, el ábside y el arco triunfal, con la dis-

(1) Maruchi, ob. cit., lib. II, c. III; Armellini, *Lezioni di Archeologia cristiana*, p. 1.ª, c. XI (Roma, 1898); Pératé, *Les commencements de l'art chrétien en Occident;* en la obra de Michel, *Histoire de l'Art*, t. I (París, 1905), etc.

(2) Véase *Anuari del Institut de Estudis Catalans*, años 1909-10, páginas 295 y 361; ítem Pijoán, *Historia del Arte*, t. II, pág. 21 (Barcelona, 1915).

(3) López Ferreiro (Antonio), Pbro., *Historia de la Santa Magistral Iglesia de Santiago de Compostela* (Santiago, 1891).

(4) Seroux d'Agincourt, ob. cit., láminas 13 y 14· Marchi, ob. cit., lám. 38, etc..

(5) San Isidoro, en sus *Etimologías*, define así la basílica: «Ideo divina templa *basílica* nominantur, quia ibi, Regi omnium Deo, cultus et sacrificia offeruntur».

(6) Véase Marucchi, *Basiliques et Eglises de Rome*, lib. I, c. II (Roma, 1902).

tribución de los lugares según las clases o categorías de las personas.

Se entiende por *basílica cristiana*, propiamente dicha en sentido arquitectónico (1), toda iglesia de planta rectangular con uno o más ábsides en el testero y con naves a lo largo, determinadas por columnas (o pilastras), sobre las cuales se apoyan sus correspondientes arcos o arquitrabes de tipo romano. Las referidas naves (tres por lo común) terminan en otra menor y transversal, situada entre ellas y el ábside y que recibe el nombre de *chalcidicum* o *transepto*: entre éste y el ábside se alza el airoso arco de triunfo, con un muro o tabique encima que llega hasta la techumbre. En las basílicas más cumplidas precede al frontis un grande pórtico o un patio o ambas cosas juntas.

La cubierta de las naves suele consistir en una armadura de madera, artísticamente decorada y visible desde el interior, o bien, oculta por un artesonado: a veces tienen bóveda el transepto y las naves laterales, y siempre el ábside remata en bóveda de cuarto de esfera. La iluminación en las basílicas se obtiene por ventanas abiertas en la parte superior de la nave central, más elevada que las laterales, y por otras ventanas que se sitúan en el ábside y en el frontis del edificio: todas ellas solían cerrarse con láminas de mármol perforado o calado, para dar entrada a la luz e impedir la acción de elementos destructores; pero también se usaban láminas transparentes de alabastro, sin perforar, y aun vidrieras de color en basílicas suntuosas, según se infiere de algunos textos de San Juan Crisóstomo y de Prudencio. La decoración interior se logra por las mismas líneas arquitectónicas del edificio, con sus clásicas molduras, y por diferentes adornos de pinturas y mosaicos, sobre todo en el muro superior del arco triunfal y en los ábsides, siempre magníficamente decorados. Con frecuencia se disponían orientadas las basílicas según el eje principal de la nave, de modo que el ábside cayera hacia Occidente; pero desde el siglo VI, dando ejemplo las iglesias bizantinas, se orientaron en opuesto sentido, ya que el sacerdote (que al ofrecer el Sacrificio miraba a Oriente) no celebraba ya de cara al pueblo como antes.

Además de las iglesias de tipo basilical, había en esta primera época de la paz constantiniana otras menores de planta simplemente rectangular o cuadrada y aun redonda, que servían de oratorios o de capillas sepulcrales o memorias de los mártires (*cellae memoriae*), y no faltaban otras de traza poligonal o circular, destinadas a baptisterios (*126*). Todas ellas, y aun casi todas las grandes basílicas, construyéronse desde sus fundamentos, y sólo algunas en escaso número habían sido antes edificios públicos o templos de los paganos que se habilitaron para el culto verdadero.

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

La distribución interior de las basílicas en los primeros siglos de la paz, siguiendo el modelo de las constantinianas, es como sigue (fig. 230): 1.°, el *atrio* (*A*), con su entrada (*P*), su peristilo y su fuente o *cántharus* en medio (*D*), precedido, a veces, de un *pórtico* o vestíbulo exterior (1); 2.°, el *nárthex* o vestíbulo interior (*N*); 3.°, a seguida, las tres puertas correspondientes a las tres naves; 4.°, las tres naves, separadas por columnas y, a veces, por verjas y cortinajes; 5.°, el *transéptum* (*O*), que en algunas basílicas tenía el altar en medio en vez de hallarse en el ábside; 6.°, el *coro* de los cantores (*C*), situado en el transepto o delante de él; 7.°, el *bema* o *ábside* o presbiterio (*H*), elevado con dos o tres gradas, con su arco de triunfo sobre la entrada (*a*) y su único altar en medio (cuando no se halla en el transepto), cubierto con un templete o *baldaquino* y situado sobre la cripta o sepultura de un mártir (*confessio*); además tiene el ábside su cátedra episcopal (*E*) y los asientos para los presbíteros (*c*); 8.°, los *ábsides laterales* o nichos para servir de sacristías o *secretarium*, donde se colocaban las vestiduras y diferentes objetos sagrados en el de la derecha, llamado *diaconium*, y las ofrendas de los fieles en el de la izquierda, que por esto se denominaba *gazophylacium*. No siempre existían los ábsides secundarios ni se destinaban, en todo caso, a servir de sacristías; pero en algunas iglesias colocábanse a los lados del presbiterio dos altares menores para la preparación y terminación del Sacrificio (*próthesis* y *apódosis*, respectivamente), conforme se practica todavía en el rito oriental. En la entrada del presbiterio, como para aislarlo del resto de la iglesia, elevábanse unas columnillas que sostenían un arquitrabe de mármol o de madera, para fijar sobre él ex votos y lámparas: a este conjunto arquitectónico se le llama *pérgula*, y corresponde al *iconostasio* de las iglesias orientales, el cual es un cuerpo más cerrado y completo y se halla decorado con multitud de imágenes devotas (2). Sobre una parte de las naves laterales había en algunas basílicas un piso con tribunas, que daban vista a la central y que se reservaban, generalmente, para las vírgenes y viudas: este sitio llamábase *gynnaeceum*. La planta baja de la nave izquierda (o sea del Evangelio) se destinaba a las mujeres, y se denominaba *matronikion;* la derecha, para los

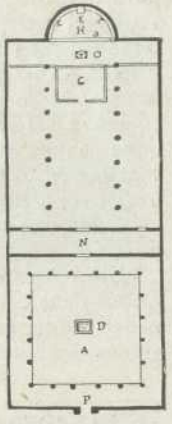


FIG. 230.—TIPO DE BASÍLICA CRISTIANA. *(Dibujo de Benoit.)*

(1) Al pórtico exterior se le llama también *nárthex exterior* o *exonárthex*, y al vestíbulo interior *nárthex interior* o *esonártex;* entre ambos mediaba el atrio o patio con galerías en las basílicas más suntuosas.

(2) MARUCCHI, ob. cit., pág. 20.

hombres, decíase *andron*, y cada grupo entraba en la basílica por su correspondiente puerta; la de en medio, que se llamaba *argéntea* y *speciosa*, servía de entrada a los clérigos. En la parte derecha del transepto, y con separación de verja o pretil, se situaban los hombres de distinción, y en la izquierda las matronas; de aquí los nombres de *senatorium* y *matronaeum* que, respectivamente, se les daba. A los lados del coro situábanse anchos púlpitos o *ambones*, para la lectura del Evangelio y de la Epístola.

En el *atrium* o, en su defecto, en el *nárthex*, pero a distancia de la puerta interior de entrada, se colocaban los penitentes del primer grado *(flentes)*; en el *nárthex* o *pronaos*, junto a la puerta interior, los penitentes del segundo grado *(audientes)* y los catecúmenos del primero (que también se decían *audientes)*; dentro ya de las naves, y cerca de las puertas, los penitentes del tercero y cuarto grados *(prostrati* y *consistentes)* con los catecúmenos *prostrati* y *competentes;* más adelante, y cerca del *transéptum*, estaban los fieles *comunicantes*, o que participaban de los divinos misterios.

Este género de arquitectura basilical siguió imperando en Roma y sus cercanías con bastante firmeza y exclusivismo hasta la época moderna (salvo raras excepciones); pero en las demás regiones del mundo católico evolucionó muy luego, transformándose en los diferentes géneros y estilos que estudiamos en los capítulos siguientes.

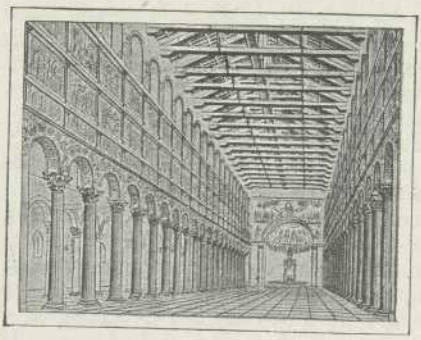


FIG. 231.—BASÍLICA DE SAN PABLO EXTRAMUROS; FORMA PRIMITIVA, CON LA ARMADURA VISIBLE.

Entre las célebres basílicas de los primeros siglos, son dignas de mención especial las siete de Roma, llamadas *constantinianas* por atribuirse su fundación a Constantino *el Grande*, a saber: San Juan de Letrán, San Pedro en el Vaticano, San Pablo *extra muros*, Santa Cruz de Jerusalén, Santa Inés en la vía Nomentana, San Lorenzo *in agro Verano* y la de San Marcelino y San Pedro *inter duas lauros*. Atribúyense además a Constantino muchas otras basílicas en Jerusalén, Belén, Constantinopla, en las Galias, etc. Por demás es advertir que todas ellas han sufrido grandes reformas y varias reconstrucciones desde su origen, aun las que perseveran en su sitio, como las mencionadas de Roma. Celebérrima es, entre otras pos-

teriores, la Basílica de Santa María la Mayor *o Basílica Liberiana*, que, fundada en 352, ampliada en 432 y restaurada varias veces, goza de primacía entre las 80 iglesias de Roma dedicadas a la Santísima Virgen, y es una de las mayores y más hermosas basílicas allí existentes. Del siglo IV, y conservando su primitiva forma, se celebra la basílica de San Pedro *ad Vincula*, y del mismo siglo, aunque más antiguas como oratorios privados, la de Santa Pudenciana (con los más antiguos mosaicos absidales, siglo IV) y la de Santa Práxedes (1), sin hablar de otras de centurias posteriores.



FIG. 232.—SAN PABLO EXTRAMUROS: RESTAURACIÓN DE 1823, CON ARTESONADO.

De las basílicas más notables por su antigüedad entre las redondas o de planta circular, cítanse las de Santa María *la Rotonda* (antes el *Panteón de Agripa)* y San Esteban *el Rotondo*, que fueron templos paganos, y la de Santa Constancia, que en su origen era un mausoleo de la familia de Constantino, y que ofrece entre otras notabilidades una perfecta bóveda anular y algunos preciosos mosaicos, los más antiguos que se conocen de origen cristiano. De planta poligonal sólo existen algunas basílicas edificadas para *baptisterios*, por lo que se refiere a la época constantiniana.

126. LOS BAPTISTERIOS.—Con el nombre de *baptisterios* se designan las pequeñas iglesias y las capillas destinadas a la administración del Bautismo, ya estén aisladas de las grandes basílicas (aunque siempre próximas a éstas), ya adosadas a ellas, ya dentro de las mismas. Construyéronse en edificio aparte durante la época constantiniana, siendo ya raros en esta forma después del siglo VII; en cambio, dispusiéronse a modo de capilla en todas las parroquias, a partir de dicha centuria.

Cuando los baptisterios se erigían en edificio separado, elevábanse sobre planta circular o poligonal y se coronaban con una cúpula de la misma forma, sostenida por arcos apoyados en una columnata concéntrica con el muro; su interior se adornaba con mosaicos y pinturas, y en el centro del plano alzábase la gran pila bautismal de piedra. Casi todos los baptisterios propiamente di-

(1) MARUCCHI, ob. cit., *Basiliques...*, páginas 323 y 364.

chos se dedicaron a San Juan Bautista, y no se fundaban sino en las ciudades que tenían Obispo.

Es célebre y típico entre todos el baptisterio de San Juan de Letrán, que data de Constantino; con él compite el mausoleo de Santa Constancia, antes mencionado, que probablemente sirvió también de baptisterio en la misma época; elévase el primero sobre planta octogonal, y sobre planta circular el segundo. Memorables son, además, pero construídos en diferentes siglos, los baptisterios italianos de Bérgamo, Cremona, Milán, Pistoya, Rávena y Verona, de planta octogonal; los de Aquileya, Parma y Sena, de plano exagonal; los de Nocera y Pisa, de planta circular, y el de Biella, de planta en cuadrifolio. También se erigieron desde el siglo IV numerosos baptisterios aislados en Francia, en el Norte de Africa, en Egipto, en Siria y en algunas otras regiones de Oriente. En España apenas se conocen baptisterios de dicha forma, como diremos luego.



FIG. 233.—INTERIOR DE UN BAPTISTERIO DEL SIGLO IV (EL DE RAVENA).

127. CEMENTERIOS Y SEPULCROS. Desde la paz de Constantino hiciéronse comunes los cementerios al aire libre, cercados con muros, en las afueras de las poblaciones y junto a una iglesia o basílica. Consistían sus sepulcros en cajas de una o varias piezas o en nichos formados con material de albañilería y cubiertos con alguna losa, que se situaban en el muro del cementerio o bajo tierra. Los más suntuosos colocábanse sobre un poyo, adheridos al exterior de la iglesia (o aislados del muro), y disponíanse en forma de caja o pila rectangular de mármol, hermosamente esculpida en su cara exterior de frente y, a veces, en las de los lados con símbolos cristianos y pasajes bíblicos, costumbre que ya se había introducido en las Catacumbas, por lo menos desde el tercer siglo, aunque fuese raras veces seguida hasta que brilló la paz constantiniana. Con frecuencia figuran entre los relieves algunos motivos arquitectónicos, en los cuales se advierte el estilo romano de la decadencia (fig. 234). Cuando se esculpían pocas figuras, era frecuente llenar los espacios intermedios con el adorno de los *estrígiles* o estrías curvas en *S* (inversa o recta), copiado de los sarcófagos paganos. Desde fines del siglo V cesó en Roma la costumbre de esculpir figuras en los sarcófagos, limitándose la ornamentación a símbolos cristianos y dibujos indiferentes. En España seguía aún en el siglo VII.

También se disponían los sepulcros con obra de fábrica sobre el suelo, en forma parecida a los *lóculi* de las Catacumbas, semejando estantes de bibliotecas (1). Los sarcófagos tenían siempre plana su cubierta en los primeros siglos; desde el V empezó a usarse arqueada, y a partir del VIII se dispuso a modo de tejado a dos aguas o vertientes (2). Algunos de dichos sepulcros estaban interiormente divididos en compartimientos para contener dos o más difuntos, llamándose entonces *bisomos* o *trisomos*, etc., como consta por inscripciones y, a veces, lo revelan las figuras o retratos de los personajes allí depositados, esculpidas en relieve sobre una cara del sarcófago. Igual práctica siguieron los gentiles antes de los cristianos (*221*).



FIG. 234.—SARCÓFAGO CRISTIANO EN SALONA (DALMACIA), CON MOTIVOS ARQUITECTÓNICOS.

Celébranse, con razón, por sus hermosos relieves, los sarcófagos que se visitan en el Vaticano y en otros puntos de Roma, singularmente la preciosa colección de 270 sarcófagos que guarda el Museo de San Juan de Letrán; a ésta sigue en número la del Museo de Arlés (Francia), que atesora más de 80 piezas del mismo género. Son también dignos de especial mención los sarcófagos de las antiguas iglesias de Ravena, entre otros de Italia.

128. EL ARTE CRISTIANO PRIMITIVO EN ESPAÑA.—Escasos, a la verdad, son los restos del arte cristiano primitivo en España, que han podido llegar hasta nosotros salvando tantas peripecias como han debido sufrir en el transcurso de los tiempos; mas no dejan de ser muy preciosos e interesantes. Ya hemos apuntado arriba (*120*) la probable existencia de Catacumbas, aunque de pequeñas dimensiones, y el hallazgo de venerables cimientos de basílicas, sobre todo de la primitiva de Santiago (*124*). Consta, además, por irrefragables testimonios de los escritores de aquella época el culto espléndido que se tributaba a Dios y a los Santos en nuestras iglesias y la magnificencia de éstas, como lo pondera el sublime Prudencio (3). Y si no lo dijeron ellos, lo proclamarían muy alto los concilios de Elvira (año 301), de Zaragoza (año 380) y el primero de Toledo (año 400), cuyos obispos y presbíteros contaban, indu-

(1) DE ROSSI (Juan B.), *Roma sotterranea*, t. I, pág. 94; MARUCCHI, *Eléments.....*, t. I, lib. IV, c. VIII. Véanse también: GARRUCCI, *Storia delle arti cristiane nei primi sette secoli della Chiesa* (Prato, 1873-81), y los Diccionarios de Martigny, Cabrol, etc., citados al principio de la obra, y asimismo lo que apuntamos en su lugar sobre la escultura cristiana y simbología sagrada.

(2) MAGNI (Basilio), *Storia dell arte italiana*, t. I, c. X (Roma, 1905).

(3) PRUDENCIO (Aurelio), lib. *Peristephanon*, o de las coronas, y otros libros.

dablemente, con iglesias proporcionadas a su categoría. La historia nos habla asimismo de baptisterios, separados de basílicas.

Sin embargo, no puede asegurarse que existan en nuestra Península restos inequívocos de basílicas, baptisterios y cementerios (salvo algunos sarcófagos) correspondientes a la época constantiniana; pues los que a ella se han atribuído (o bien al siglo IV) podrían tal vez datar de la época visigótica, según decimos más adelante (*143*). Entre los monumentos que con probabilidad han sido adjudicados al siglo IV o V, deben contarse los restos de pequeñas iglesias en Ampurias y Manacor, de que arriba hicimos mérito (*124*) y otra en Mérida. La de ésta ofrece dos estancias paralelas, cada una con su ábside redondo, y éstos con tres ventanas y con pinturas murales (1); la de Ampurias se componía de dos *cellas* juntas; la de Manacor, de tres cortas naves, en cuyo pavimento se halló una inscripción funeraria de mosaico. Más excelentes que las mencionadas debieron ser sin duda las basílicas de Mallorca (2) y Elche (3), ambas de planta rectangular y con ábside redondo la segunda, descubiertas, respectivamente, en 1833 y en 1905. En los restos de casi todas estas basílicas se hallaron mosaicos, que formaban en el pavimento hermosos dibujos de carácter geométrico, añadiéndose en la de Palma de Mallorca figuras historiadas de asuntos bíblicos, que desgraciadamente se destruyeron. A juzgar por sus inscripciones, también de mosaico, la de Mallorca fué una basílica latina, y griega la de Elche, en la cual los aludidos rótulos griegos señalaban el lugar que los presbíteros (acaso, mejor, *ancianos* o *magistrados* del pueblo) y el pueblo fiel debían ocupar en la iglesia. Hoy se hacen remontar estas últimas construcciones al siglo V cuando mucho, y no ha faltado arqueólogo extranjero (4) que, apoyado en argumentos muy discutibles e inseguros, clasifique de sinagoga judaica la basílica de Elche.

En cuanto a baptisterios, sólo consta con toda propiedad el de Tarrasa, que resueltamente se coloca hoy entre los monumentos de la época visigoda, y que más adelante reseñamos (*143*).

Como muestra de edificio profano de la época romana, acomodado al culto católico después de la paz de Constantino (5), se cita uno de la provincia de Tarragona, llamado *Centcellas* (próximo al pueblo de Constantí); pero resulta de últimas investigaciones que no es el tal edificio sino un conjunto de ruinas de unas

(1) Mélida, *Una casa-basílica, romano-cristiana* (Madrid, 1917).

(2) Assas, «Mosaico descubierto en Mallorca», *Museo Español de Antigüedades*, t. VIII, pág. 288, donde puede verse una lámina facsímil (Madrid, 1887).

(3) Ibarra Ruiz, informe publicado en la *Revista de la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa*, t. IV, pág. 913; ítem, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XXXVI, pág. 166, y t. XL, pág. 119.

(4) Albertini, «Fouilles d'Elche», en el *Bulletin Hispanique* (junio de 1907).

(5) Del Arco, «Notas arqueológicas de la diócesis de Tarragona», en la *Revista de Archivos*, t. II-(Madrid, 1898).

termas romanas, que llevaban el nombre de *Villa Adriana*, sin que conste su adaptación al servicio religioso (1).

Conócense en España unos 30 sarcófagos cristianos de mármol, pertenecientes a los siglos IV al VII inclusive (2), esculpidos en uno de sus frentes (o en tres) con figuras de asuntos bíblicos y emblemas cristianos, junto con motivos arquitectónicos y estrígiles (fig. 235), imitando a los de Roma. Como obras que son de escultura, hacemos alguna mención de ellos en el capítulo correspondiente (*224*), y sólo advertimos ahora, por lo que toca a su objeto o destino, que no hay fundamento para suponer que se labraran con el fin de encerrar cuerpos de mártires (salvo rara excepción) ni para ser colocados precisamente bajo magníficos arcosolios, como algunos tratadistas suponen; sino que debieron servir de sepultura a los fieles de posición acomodada y hubieron de adosarse a los muros de los cementerios o al exterior de las basílicas, bajo algún nicho o cobertizo, según costumbre de la época (*127*).

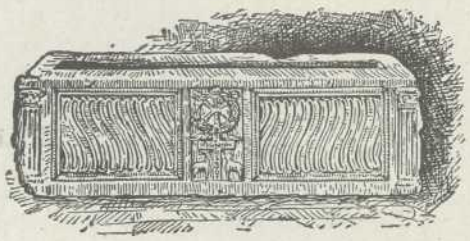


FIG. 235.—SARCÓFAGO CRISTIANO ESPAÑOL, SIGLO IV. *(Museo de Valencia.)*

(1) LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura cristiana española*, t. I (Madrid, 1908).

(2) No creemos (contra el parecer de beneméritos publicistas) que alguno de dichos sarcófagos esculturados pueda adjudicarse al siglo III o que sea anterior a la paz constantiniana. Los que se suponen más antiguos (como el de Ampurias y el de Covarrubias, si éste es cristiano) ostentan el retrato del difunto sobre un *clípeo*, y esta costumbre no existió ni aun en Roma antes del siglo IV.—Véase PÉRATÉ en la obra de Michel, *Histoire de l'Art*, t. I. p. 1.ª, pág. 63 (París, 1905).

CAPÍTULO V

ARQUITECTURA BIZANTINA

129. Los estilos cristianos en la Edad Media.—La unidad política en que estuvieron como fundidos bajo el potente foco de Roma los diversos países de Oriente y Occidente, que en las postrimerías de la Edad Antigua formaban la mejor parte del mundo civilizado, hubo de traer por necesaria consecuencia la comunión de ideas y costumbres y la uniformidad artística de los pueblos incluídos en el gran Imperio, salvas siempre diferencias accidentales. De aquí el hallar en Siria, por ejemplo, soberbias construcciones de arte romano, y en Roma visibles reflejos del arte oriental, aun en obras que se realizaban en lo escondido de las Catacumbas.

Pero a medida que el Oriente distanciábase en lo político del Occidente, sobre todo con la formación de los nuevos estados occidentales, íbanse diferenciando también más y más los estilos artísticos de una y otra parte, ganando en importancia y evolucionando con rapidez el oriental, merced a las ventajosas condiciones en que se hallaba Constantinopla, su centro; hasta que, andando los siglos, cambian estas condiciones, y a partir de la duodécima centuria prepondera el arte occidental, no sin recibir desde siglos anteriores provechosas influencias de Oriente.

Para la inteligencia de estas denominaciones geográfico-artísticas, que tanto se repiten por los historiadores de la Edad Media, importa sobremanera fijar ante todo la significación que suele darse a los términos de *Oriente*, *Occidente* y *Norte* en esta época de la Historia. Sabido es que el emperador Constantino *el Grande*, al trasladar en el año 330 su corte a la pequeña Bizancio, situada en el Bósforo y que desde entonces se llamó *Constantinopla*, hizo de ella la primera ciudad del mundo en orden a cultura artística, siendo como era el centro político de su vasto Imperio. Al dividirse éste en dos por el gran Teodosio, repartiéndolo entre sus hijos Arcadio y Honorio (año 395), quedóse la ciudad de Cons-

tantinopla como fastuosa capital del Imperio de Oriente, y Roma se redujo a serlo tan sólo de Occidente. Por lo mismo, *regiones de Oriente* se llamaron desde aquella fecha las que se agrupaban en torno del cetro de Constantinopla, las cuales tenían como predominante la cultura griega, y *regiones de Occidente* dijéronse las que obedecían a Roma, teniendo civilización latina. La línea de división geográfica entre Oriente y Occidente puede considerarse como establecida a lo largo del mar Adriático y descendiendo por el mar Jónico hasta partir el Africa por junto al territorio de Egipto. Por *regiones del Norte* se entendían las que fueron centros o focos de invasiones de poderosas tribus, llamadas *de bárbaros*, y principalmente los países germánicos superiores, los escandinavos y otros afines vecinos, donde predominaba una civilización más o menos céltica (*139*). Pero una vez convertidos los invasores al cristianismo, iban adoptando las artes de los pueblos donde se fijaban, modificándolas con su propio estilo o manera antigua.

Como se deduce fácilmente de esta brevísima reseña histórico-geográfica, tres son los grupos de arte cristiano que nos ofrece la Alta Edad Media (1) en los países europeos y en los occidentales de Asia, y de cuyas combinaciones resultarán los demás estilos que se vayan sucediendo en la Historia (admitiendo, además, alguna ingerencia del arte árabe), a saber: el grupo *oriental* o *bizantino*, el *occidental* o *latino* y el *septentrional* o *céltico* y bárbaro.

Dejando los dos últimos grupos para otro capítulo, dedicamos al primero los números del presente.

130. El arte oriental cristiano.—Con el nombre de *arte oriental cristiano* entendemos, por lo dicho en el número precedente, el *arte bizantino;* es decir, el arte que obtuvo su desarrollo en Constantinopla (antigua Bizancio) desde el final del siglo IV hasta la caída de la ciudad en poder de los turcos a mediados del siglo XV. La evolución histórica del arte bizantino, sobre todo en Arquitectura, abraza las tres épocas ya comunes en el desarrollo de cualquier arte (*25*), a saber: 1.ª, de preparación o *arte prebizantino;* 2.ª, de perfección o *arte bizantino propio;* 3.ª, de exageración o *arte bizantino decadente*. La primera época extiéndese desde el siglo IV a los comienzos del VI; la segunda desde el VI al XII, y la tercera desde este último hasta que muere el arte con la toma de Constantinopla, si bien sobreviven sus derivaciones en algunas mezquitas turcas y, sobre todo, en Rusia y en el Oriente cismático.

No ha de confundirse con el arte prebizantino el *latino* que prevaleció en el Oriente cristiano, lo mismo que en Occidente, durante el primer siglo de la paz constantiniana. Al trasladarse Constantino a Bizancio no pudo llevar, ni llevó por de pronto allí, otra

(1) Suele dividirse la Edad Media en *alta* y *baja*, comprendiendo la primera el tiempo transcurrido desde la caída del Imperio de Occidente (año 476) hasta el año 1000; la segunda desde aquí al siglo XVI, con el cual empieza la Edad Moderna.

arquitectura que la romana, y de puro estilo latino se construyeron las primitivas basílicas de Santa Sofía, en Constantinopla, y del Santo Sepulcro, en Jerusalén, mandadas erigir por el mencionado emperador entre otras varias de Oriente (1).

El *estilo oriental latino*, usado en la época constantiniana, coincide con el romano de las basílicas, arriba descrito (*125*), fuera de algún detalle accesorio. Hízose común en Oriente el triple ábside, en vez del único admitido en las basílicas de Roma, pero con la circunstancia de que los ábsides laterales solían ser cuadrados. Había también iglesias menores de planta circular y octogonal en Oriente, como dijimos de las regiones occidentales.

131. Arte prebizantino.—El establecimiento de la corte imperial en Constantinopla atrajo, como era natural, multitud de sabios y artistas de Oriente y Occidente, reuniendo y fundiéndose en aquel punto céntrico de Europa, Asia y Africa las civilizaciones de todos los países relacionados con el Imperio. Decadente a la sazón el arte romano, y pujante el oriental, por lo menos en inventiva y atrevimiento; poseída la corte imperial de tendencia constante a la esplendidez y magnificencia, e informada por un genio innovador y activo, no es de admirar que muy pronto surgiera un arte más oriental o asiático que romano, y más atrevido e independiente que servil imitador de la clásica decadencia. Y así fué en realidad, ostentándose glorioso el arte bizantino; pero antes de llegar éste a constituirse perfecto, hubieron de preceder ensayos artísticos de estilos parciales, que forman en conjunto el llamado *arte prebizantino*.

Comprendemos, pues, bajo la denominación común de *arte prebizantino* los estilos arquitectónicos desarrollados en Oriente desde los primeros siglos de nuestra Era hasta la época del emperador Justiniano (siglos IV al VI), en cuanto se apartan de los antiguos modelos clásicos. Y en concreto, aplicamos el calificativo al *estilo persa* de la dinastía *sasánida* y al *arte cristiano de Asiria y Egipto* y aun de la misma Constantinopla en la época referida, los cuales poseían los elementos de formación definitiva del estilo bizantino propio, como se verá en la siguiente reseña.

1.ª Dícese *arquitectura sasánida* la que tuvo su comienzo y desarrollo en Persia durante la dinastía del mismo nombre, la cual dominó desde el siglo III de J. C. hasta la conquista del país por los árabes en el siglo VII (años 227-641). Aunque profano en su origen este arte, y heredero del antiguo asirio y medo-persa, se le considera hoy de excepcional importancia en el estudio de la arquitectura de la Edad Media, toda vez que aportó a la misma los elementos que más la realzan en el orden material o constructivo y algunos otros que la diferencian en el decorativo. Entre aquéllos se cuentan, principalmente, el arco de herradura y el ojival o apuntado, la cúpula elevada sobre cuatro arcos torales que determinan

(1) Cloquet, *Les cathédrales et basiliques*, páginas 57 y 66 (París, 1912).

una planta cuadrada, la bóveda de uso exclusivo para cubierta de las naves y los contrafuertes, que en este arte son interiores o embebidos en la estructura del edificio. Dichos elementos, a una con el arco elíptico u ovoideo y el de medio punto, la bóveda y cúpula elípticas, el capitel piramidal o el griego degenerado y que se terminan con un desarrollo del ábaco en forma piramidal, la ornamentación geométrica y vegetal estilizada, etc., han sido hallados en las ruinas de edificios persas y figuran después casi todos en el arte bizantino (1). Pero singularmente caracterizan al arte persa el uso de la cúpula sobre planta cuadrada, con el intermedio de trompas en los ángulos (fig. 236); el gran desarrollo o importancia de las bóvedas, construídas con materiales ligeros o con piedra aparejada, y los contrafuertes. Se descubren los referidos elementos en las ruinas de los palacios de Firuzabad y Sarvistán (del siglo IV o V), ciudades de Persia, y en el de Cosroes I, en Ctesifonte de Mesopotamia (años 531-79).



FIG. 236. TROMPAS ANGULARES PARA SOSTENER UNA CÚPULA: PALACIO DE SARVISTÁN (PERSIA).

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

2.ª La *Arquitectura siria* en la misma época, influída sin duda por el arte persa, formóse con elementos semejantes a los mencionados: planta basilical, tres ábsides (siendo generalmente cuadrados y disimulados en lo exterior los laterales), bóvedas de cañón y cúpulas; éstas apoyadas sobre planta circular o cuadrada, y en este último caso, conviértese el cuadrado en octógono y éste en polígono de 16 lados, mediante losas bien dispuestas, colocadas en los ángulos que se forman entre los arcos torales (fig. 237). También hubo iglesias o baptisterios con planta circular o en polígono. La decoración escultórica es notable por lo decidida que se presenta, reproduciendo elementos de flora en archivoltas y capiteles. Se celebran como tipos en esta región las basílicas de Tafka y Turmain y el baptisterio de San Jorge en Ezra (2).

(1) JUSTI (Fernando), *La Persia antigua*, traducida del alemán, editada por Montaner y Simón (Barcelona, 1881), pág. 82; BATISSIER, *Histoire de l'art monumental*, pág. 384 (Paris, 1860); CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, t. II, c. XIII (Paris, 1903); DIEULAFOY (Marcelo), *L'art antique de la Perse* (París, 1889); BENOIT, *L'Architecture.—L'Orient médiéval*, lib. I (Paris, 1912).

(2) DE VOGÜÉ, *Syrie centrale; Architecture civile et religieuse du premier au septieme siecle* (Paris, 1867); LECLERCQ, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, t. II, c. II (París, 1908); BENOIT, ob. cit.

3.ª La *Arquitectura copta* o egipcio-cristiana ofrece interés en sus relaciones con la bizantina, dada la importancia que tuvo la propagación del cristianismo en aquella región durante el predominio romano. Conocidos y celebrados son en la historia de la Iglesia los desiertos de la Tebaida con los numerosos monasterios e iglesias que allí se edificaron. Y aunque desgraciadamente la mayor parte de las iglesias coptas desde el tiempo del patriarca Dióscoro, a mediados del siglo V, cayeron en la herejía de Eutiques, no por esto se extinguió en el país la religión católica, ni cesaron de construir los disidentes conforme al plan adoptado antes por los buenos cristianos. En él entran los elementos ya referidos: planta basilical de tres naves (alguna vez cinco), separadas entre sí por doce columnas (seis a cada lado, en memoria de los doce Apóstoles) con sus arcos redondos, y terminadas en ábsides semicirculares, los cuales no suelen ser visibles al exterior, sino que su paramento externo se presenta rectangular; la basílica se divide a lo largo en cuatro secciones, coronándose cada una de ellas (en las tres naves) por una cúpula (1) sobre trompas (como las tienen una iglesia de Deir-el-Abiad, otra en Deir-Anba-Bishai y otra en el Cairo), y es rara la cubierta de las iglesias con bóveda cilíndrica. Hay algún ejemplar de esta última forma (en Deir-abu-Faneh), cuyas naves laterales se cubren con bóveda de cuarto de cañón, aplicada de suerte que sirva como de estribo a la bóveda de la nave central, a manera de arbotante corrido. Esta forma, que parece originaria de la India, usóse con alguna frecuencia en iglesias de Oriente y se adoptó en varias de Occidente durante el período románico, según veremos. Las columnas y capiteles del arte copto son corintios degenerados; la decoración de las paredes consiste en pinturas y mosaicos de factura bizantina.



FIG. 237.
SISTEMA SIRIO DE MONTURA DE UNA CÚPULA.
(EN SAN JORGE DE EZRA.)



FIG. 238.
IGLESIA DE SAN VITAL EN RAVENA.

(1) P. JULLIEN, *L'Egipte: souvenirs bibliques et chrétiens* (Lilla, 1891). páginas 79 y 229; BENOIT, ob. cit., p. 2.ª, sec. 2.ª. Sin embargo, esta repetición de cúpulas y la estructura que ellas suponen deben ser posteriores a la formación del estilo bizantino.

4.ª En la misma Constantinopla fué *precursora del arte bizantino* la iglesia de los santos Sergio y Baco (año 527), y en el Occidente (en la parte entonces dependiente de los bizantinos) la de San Vital de Ravena (526-34), ambas de planta octogonal y cúpula sobre un octógono (con pechinas rudimentarias), contemporáneas del tipo que luego se fijó en Santa Sofía de Constantinopla. Asimismo, pertenece a esta época el Mausoleo de Gala Placidia en Ravena (año 440), con planta de cruz griega y cúpula de bóveda vaída en el centro, preludiando la bóveda en pechinas.



FIG. 239.—INTERIOR DEL MAUSOLEO DE GALA PLACIDIA (RAVENA).

132. ARQUITECTURA BIZANTINA.—La referida iglesia de Santa Sofía (la *Divina Sabiduría)* en su tercera reedificación (años 532-68), bajo el imperio de Justiniano, se ha tenido siempre como el gran modelo y punto de partida del estilo bizantino, cuyos precedentes artísticos hemos bosquejado.

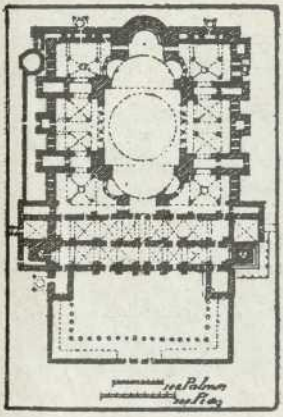


FIG. 240.—PLANO DE SANTA SOFÍA EN CONSTANTINOPLA.

Y para comprobar mejor su filiación asiática, baste saber que asiáticos fueron los arquitectos directores de la gran Basílica: Anthemio de Tralles, que sólo pudo echar sus cimientos, e Isidoro de Mileto, que la llevó a cabo en 537. Costó la fábrica del templo sumas fabulosas, y trabajaron simultáneamente en él 10.000 obreros, sobre los 9.000 metros cuadrados que mide la planta del edificio. Glorióse Justiniano al contemplar a Salomón vencido en magnificencia, luego que pudo celebrar en 27 de diciembre del 537 la dedicación de su famoso templo a la Divina Sabiduría.

Como elementos propios de la arquitectura bizantina deben contarse los siguientes: planta de cruz griega (que es de brazos iguales) o en forma de cuadrado circunscribiendo a dicha cruz, y, a veces, planta polígona; tres ábsides en el testero, por lo común;

y en el centro del edificio álzase la gran cúpula sobre arcos torales y pechinas, que se apoyan en robustas pilastras; pero los demás arcos apéanse en columnas parecidas a las romanas, con basa ática modificada; capiteles de formas extrañas y variadas, generalmente corintios y jónicos desnaturalizados, o en forma de tronco piramidal o cónico invertido, o cubos con sus ángulos inferiores truncados; sobre el capitel apóyase grande ábaco piramidal y sobre éste los arcos, que son de medio punto, peraltados y a las veces en herradura; exclúyense los arquitrabes y los frontones; las bóvedas (de cañón, de arista, esféricas y esferoidales) hállanse construídas ordinariamente con materiales ligeros (ánforas y tubos de alfarería enchufados y ladrillos flojos), y a las veces con piedra aparejada; pero no de masas concrecionadas, como las de los romanos; las cúpulas carecen de domo o cubierta; las ventanas suelen ser geminadas o en ajimez y se cierran con mármoles y vidrios, según se dijo de las basílicas latinas; la ornamentación, siempre independiente de la construcción y de poco relieve, consiste, generalmente, en formas geométricas y en crucecitas; los adornos en fitaria, muy poco naturales o estilizados y algo rígidos. Se hace frecuentísimo uso de los mosaicos, no sólo para adorno de los pavimentos, sino en las bóvedas y muros, abundando los dorados y esmaltados.

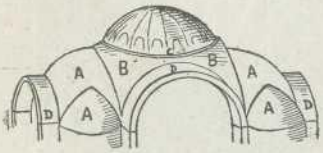


Fig. 241.—Esquema de la cúpula de Santa Sofía (1).



Fig. 242. Capitel piramidal.



Fig. 243. Capitel cúbico.

Pero lo singular y característico de la arquitectura bizantina se halla en la cúpula sobre la planta cuadrada por el intermedio de pechinas, a diferencia del arte persa, que usó trompas, y del romano, que únicamente elevó cúpulas sobre plantas circulares y octógonas. El empuje de la cúpula central se contrarresta con cuartos de esfera y con bóvedas cilíndricas formando nicho (fig. 241); los contrafuertes que a éstas resisten hállanse embebidos en la estructura del edificio, como era uso en Oriente y fué practicado por los romanos. Del uso de la cúpula dominante en las iglesias bizantinas resulta un tipo especial suyo, constituído esencialmente por un sistema de construcción céntrica y piramidal, de modo que todo el edificio gira en torno de un centro común con unidad perfecta,

(1) Explicación: *C*, cúpula; *B*, pechinas; *A*, cuartos de esfera para contrarresto; *D*, bóvedas cilíndricas; todo lo cual se aprisiona con estribos (fig. 240).

siendo la cúpula gran elemento culminante. Esta cúpula (semiesférica de ordinario, a veces poligonal, y en Armenia cónica) suele llevar una serie de ventanas, a imitación de la típica de Santa Sofía, las cuales hacia el siglo IX se omiten, abriéndose en un tambor cilíndrico o cuerpo de luces, entre las pechinas y la cúpula. Desde el siglo X se generaliza el uso de añadir cuatro cúpulas alrededor de la central, que ya fué ensayado en la iglesia de los Apóstoles, en Constantinopla, por Justiniano (destruída por los turcos), y desde el siglo XI se emplean indistintamente las trompas y las pechinas para sostener las cúpulas, si bien las primeras no llenan con tanta perfección su objeto como las segundas (1).



FIG. 244.—BASÍLICA DE SANTA SOFÍA EN CONSTANTINOPLA (2).

133. MONUMENTOS PRINCIPALES. — En Oriente, además de la típica iglesia de Santa Sofía, que se celebra como una de las más suntuosas y magníficas producciones del ingenio humano (afeada por los turcos, quienes embadurnaron sus mosaicos al convertirla en mezquita), cuya grandiosa cúpula mide 34 metros de diámetro y se eleva a 56 sobre el plano, existen como principales obras de estilo bizantino, que a la vez fueron modelos de otras muchas, las siguientes: la iglesia de los Santos Apóstoles en Salónica (copia de la otra del mismo nombre que hubo en Constantinopla), con sendas cúpulas en los brazos de la cruz griega, además de la del centro; Santa Irene, de Constantinopla (siglo VIII), cuya cúpula va



FIG. 245.—INTERIOR DE LA BASÍLICA DE SANTA SOFÍA.

(1) LAMPÉREZ (Vicente), *Historia de la arquitectura cristiana*, pág. 40 (Barcelona, 1904); CHOISY, *L'art de batir chez les byzantins* (Paris, 1883); MILLET, *L'art byzantin*, en la obra de MICHEL, *Histoire del'Art*, t. I, c. III (Paris, 1905).

(2) La basílica ocupa el centro de la figura; las torres que se divisan a sus lados son *minaretes* erigidos por los turcos.

montada sobre un tambor de luces, siendo el ejemplar más antiguo de este género; la iglesia de la Madre de Dios o *Theotokos* en la misma ciudad (siglo IX), con la cúpula central sobre cuatro columnas exentas; el *Catholicon* o catedral vieja de Atenas, a imitación de Santa Sofía en pequeño, etc. En Occidente existe como principal monumento de estilo bizantino la soberbia y preciosísima basílica de San Marcos de Venecia (siglo XI), del tipo de la mencionada iglesia de Salónica, con sus cinco elevadas cúpulas y sus extensos mosaicos de fondo de oro (1); y en Francia, la de San Front de Perigueux, a imitación de la veneciana, pero sin el aparato magnífico ni la ornamentación espléndida que a la de San Marcos distinguen. Contemporánea de Santa Sofía y poco anterior a ella es la ya citada iglesia de San Vital de Ravena (fig. 238), cuyos planos y diseños procedieron de Constantinopla: considérase como el tipo bizantino de planta poligonal, a cuyo ejemplo se erigió por Carlo Magno, a últimos del siglo VIII, la capilla imperial de Aquisgrán (Aix-la-Chapelle), la cual, a su vez, sirvió de modelo para otras en Alemania (*142*). Pueden también incluirse dentro del estilo bizantino (aunque únicamente lo sigan en ornamentación, en la



FIG. 246.—SAN MARCOS DE VENECIA; EXTERIOR.



FIG. 247.—INTERIOR DE SAN MARCOS DE VENECIA.

(1) Véase sobre esta iglesia la monumental obra de 16 tomos en gran folio, titulada *La Basilica di San Marco in Venezia*, editada bajo la dirección de CAMILO BOITO (Venecia, 1888-93).

traza de los capiteles y en la cúpula) varias iglesias del Sur de Italia, que adjudicamos al estilo románico por ser en el fondo de tipo latino, aunque reúnen los elementos bizantinos mencionados y se manifiestan muy influídas por los estilos normando y árabe (*151* al fin).

En España existen iglesias de estilo bizantino, con más o menos fidelidad interpretado; de las cuales, por considerarlas dentro del estilo visigodo y del románico, daremos alguna idea en los capítulos siguientes.

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

De la unión del estilo bizantino con los elementos regionales de cada país resultaron principalmente los estilos románicos y arábigos, y más adelante adoptó la cúpula bizantina el estilo llamado *del Renacimiento*. Pero el que más directamente heredó las tradiciones bizantinas, amalgamándolas con elementos indios y persas, fué el arte ruso, dada la filiación que la iglesia de Rusia debió a la de Constantinopla.

El *arte ruso* empezó por la Rusia asiática, tomando su origen de Armenia y cundiendo por el Sudeste de la Rusia europea desde fines del siglo X. Fiel en sus comienzos a la idea bizantina, admitió influencias del estilo románico en el siglo XII, y mayores aún de los estilos persas y musulmanes en las dos siguientes centurias y algo del italiano en el siglo XV. En este último siglo y en el XVI se puede considerar formada en toda su madurez la arquitectura de estilo nacional ruso. Distínguese éste por el gran predominio e importancia que da a la cúpula bizantina, comúnmente de forma bulbosa como en la India asiática, y por lo repetida que se halla en un mismo edificio, ostentándose airosa sobre un tambor o cuerpo de luces cilíndrico u octógono, pero de muy considera-



Fig. 248.
Iglesia de la Asunción en Moscou. siglo XV.
(Esquema dibujado por Benoit.)

ble altura. Como elementos de apoyo para las cúpulas en los ángulos que dejan los arcos torales, sírvese la arquitectura rusa de las pechinas bizantinas, y además tiene un sistema especial suyo, que consiste en series de pequeños arcos insistiendo unos encima de otros, con los cuales se transforma el cuadrado en octógono, etc., y se da visualidad al tambor dentro y fuera del edificio (figuras 249 y 250). Por lo demás, los arcos redondos, los ábsides, la planta de cruz latina o de basílica, el gran iconostasio en el presbiterio, los mosaicos en paredes y pavimentos, la decoración persa, etc., son elementos que también caracterizan a dicho arte. Hay en él iglesias de madera muy ricas y elegantes, con bóvedas y demás elementos como si fueran construídas de piedra. Son célebres en este sistema las iglesias rusas de Kostroma, así como las típicas de construcción ordinaria de piedra que se ostentan en Novgorod, Kiew, Moscou, Arkángel, etc. Desde el siglo XVII, nótase una invasión de la arquitectura francesa y alemana en Rusia, y en el XVIII penetró más o menos el barroco italiano.

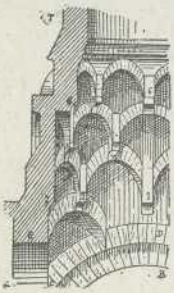


Fig. 249.



Fig. 250.

Sistema ruso de apoyo para las cúpulas; interior y exterior. *(De F. Benoit.)*

La arquitectura de los países vecinos a Rusia admite asimismo no pocos elementos bizantinos. Así, la de Serbia, que empieza a tener vida a últimos del siglo XII, es al principio de estilo románico o lombardo, y desde el 1380 añade partes bizantinas, que luego mezcla con elementos musulmanes. La de Moldavia y Valaquia, nacida a últimos del siglo XIII, reúne también elementos bizantinos, armenios y otomanos, excluyendo influencias lombardas.

135. Juicio del arte bizantino.—Es evidente, como se deduce de lo expuesto en los números de este capítulo, que el arte de Bizancio constituye un positivo y extraordinario progreso en Arquitectura: lo convencen el sistema de construcción que empleó en sus bóvedas, la solución que dió al problema de elevar las cúpulas sobre planta cuadrada, y la esbeltez, altura, amplitud y desahogo con que supo edificar sus templos. Además, tiene dicho arte la gloria de haber sido el primero genuinamente cristiano, pues el latino de las basílicas traía su origen del paganismo en su parte más visible, y no cabe duda que mientras en las iglesias bizantinas se siente palpitar la vida religiosa y se recoge y se eleva el alma con la impresión de lo sublime, en las basílicas de techo plano y

de formas clásicas se nota como cierta frialdad y falta de inspiración, no bien suplida por la exuberancia de adornos y la riqueza de los materiales. Sin embargo, no llega el arte bizantino a la esbeltez, ligereza e inspiración del ojival, exige mucha mayor copia de materiales que éste, y se reviste de una ornamentación postiza, que ordinariamente se halla en desacuerdo con el edificio. Tiene asimismo en contra el haberse hecho amanerado, rígido y seco, mayormente en pintura y relieves, sujetándose a rutinarios formulismos con el andar de los tiempos, según diremos al tratar de sus mosaicos y pinturas (1).

(1) Véase C. BAYET, *L'Art byzantin* (París, s. a.); ítem, *Precis élémentaire d'Histoire de l'Art* (París, 1893), y las obras de Choisy, Benoit, Millet, etc., antes citadas.

CAPITULO VI

ARQUITECTURA OCCIDENTAL EN LA ALTA EDAD MEDIA

136. Noción del arte románico y del prerrománico.—Se ha convenido en llamar *románico* al arte que se formó en Occidente por la fusión de elementos latinos, orientales y septentrionales al terminar el primer milenario de la Era cristiana. El fundamento para esta denominación tomóse de la estrecha semejanza que media entre la evolución artística de aquellos siglos y la del vulgar lenguaje en los países neolatinos; pues así como se llamaba *romance* la lengua vulgar, por derivarse del latín o *romano*, con las profundas modificaciones que le imprimían los pueblos de la Edad Media, así debía también decirse romancesco o *románico* el arte que seguía formándose paralelamente con las lenguas de entonces y se derivaba del latino de las basílicas romano-cristianas. De éstas, ya del Occidente ya de Oriente, salieron en realidad los elementos artísticos cuya evolución dió por resultado el estilo románico perfecto (1), seguido del ojival o gótico (*167*).

El mencionado calificativo se debió a la Sociedad de Anticuarios de Normandía en 1825, a propuesta de Mr. de Gerville, uno de los fundadores de la misma; y, propagado desde luego por Arcisio de Caumont (otro de los fundadores) en sus obras de Arqueología, ha sido aceptado universalmente por los arqueólogos para evitar la confusión de nombres que al mismo arte daban los tratadistas.

Pero como el estilo en cuestión no se manifestó uniforme ni perfecto hasta la undécima centuria de nuestra Era, y antes de la misma desarrollábase en Occidente gran variedad de estilos, como derivaciones del romano (aunque ya distantes de él y todavía imperfectos, a semejanza de las lenguas de entonces), hay que buscar otro nombre que los abrace a todos y los diferencie de la for-

(1) E. Corroyer, *L'architecture romane*, p. 1.ª (París, 1888). Véase lo dicho y citado en los números *113* y *117*.

ma románica perfecta, y así suelen decirse hoy en conjunto *arte prerrománico* (1).

Llamaremos, pues, *arquitectura prerrománica* al conjunto de estilos arquitectónicos derivados del latino, que se formaron en Occidente desde las invasiones de los bárbaros (siglo V), hasta el año 1000 de nuestra Era. Todos, por consiguiente, corresponden a los siglos de la alta Edad Media y la llenan por completo; y como sus elementos componentes son en su mayor parte romanos y bizantinos, y todos sirvieron como de preparación al arte románico, por lo menos en el país donde se cultivaban, de aquí los nombres de *latino-bizantino* o de *románico primario* con que han sido calificados por varios autores. El simple nombre de *latino* resérvase para el estilo de las basílicas romanas, el cual apenas se conservó puro fuera de la Italia central durante la Edad Media, como dijimos arriba.

137. Sus factores históricos.—Tomados en sus líneas generales el arte románico y los prerrománicos, se comprende que debió contribuir a su formación un conjunto de causas históricas más o menos uniformes o comunes, además de las especiales de cada región y determinantes de su propio estilo.

Entre las causas generales, admitidas comúnmente por los críticos, se cuentan: la influencia militar y política de Constantinopla, la devastación de las regiones occidentales del Imperio por los bárbaros con la simultánea y consiguiente decadencia del arte latino, los elementos más o menos artísticos que aportaron las mismas invasiones, la actividad del comercio que por numerosas vías enlazaba el Oriente con el Occidente, el desarrollo y la potencia civilizadora de las Ordenes monásticas desde el siglo VI, las frecuentes peregrinaciones a los Santos Lugares desde el siglo X, las invasiones y piraterías marítimas de los normandos en el mismo y en el precedente, y, en fin, las expediciones militares de las Cruzazadas, que empezaron al finalizar la undecima centuria. Pudo contribuir en algo al mismo efecto la desaparición del temor que embargaba a muchos respecto del último día del mundo, calculado para el año 1000; pues, transcurrida esta fecha, despertóse grande actividad con decidido progreso en las artes, mayormente en las constructivas; pero de esta concausa, tan ponderada por autores franceses y que sin duda sería poderosa en su nación, no se conserva recuerdo alguno en nuestra Península.

En la formación de los estilos que hemos llamado prerrománicos influyeron, sobre todo, las tres primeras causas enumeradas. Añadióse a ellas la práctica de economía, seguida por los constructores improvisados, quienes utilizaban para los nuevos edifi-

(1) Peratè (André), *L'art préroman; les commencements de l'art chrétien en Occident* (Paris, 1905), en la obra de Michel antes citada. Item Puig y Cadafalch, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, t. I, lib. II, pág. 322 (Barcelona, 1909), y otros.

cios las ruinas o despojos de los antiguos; de donde provenía el verse a menudo precisados a mutilar miembros arquitectónicos enterizos con el fin de acomodarlos a la nueva construcción, deformándolos y juntándolos con extraña mezcla. Por otra parte, la falta de pericia en los que tomaban a su cargo la obra ornamental y escultórica, y la precipitación con que debían éstos llevarla a cabo, conduciales a preferir los adornos geométricos, por encontrar en ellos mayor facilidad de ejecución, y a imitar groseramente lo que veían en los modelos salvados del naufragio artístico. Al mismo tiempo, la influencia de los bizantinos, partiendo del centro de civilización entonces floreciente, y llevada por las expediciones militares o por los artistas llamados al efecto desde Occidente y por las redes comerciales entonces muy frecuentadas, especialmente las del Mediterráneo, hubo de producir necesariamente profundas alteraciones en el arte occidental y repetidas ingerencias del de Oriente, no siempre bien comprendidas ni hábilmente amalgamadas por los artistas de nuevo cuño en Occidente.

A las referidas causas generales hay que agregar como particulares de cada región los elementos de cultura que aportaron los diferentes pueblos invasores de las mismas; además, las relaciones políticas y los enlaces dinásticos que mediaban entre unas y otras naciones, y principalmente la fundación de Institutos religiosos que, procediendo de otros países, llevaban la civilización artística de aquéllos a la región donde se establecían, tendiendo a uniformarla. Y concretando más estas causas por lo que a España se refiere, no cabe duda que debieron contribuir a la formación de sus estilos prerrománicos la armonía entre el pueblo godo (más civilizado que sus congéneres) y el romano-hispánico desde la conversión de Recaredo, la invasión árabe con la influencia de su cultura desde el siglo VIII y la dispersión de los monjes cordobeses con otros cristianos andaluces al enfurecerse la persecución arábiga en el siglo IX (*145*). Y para el establecimiento y la difusión del estilo románico propio concurrieron especialmente en España la venida de los monjes benedictinos cluniacenses, en el siglo XI, y la de los cistercienses en la siguiente centuria (1), las peregrinaciones compostelanas y las relaciones políticas de Alfonso VI con la nación francesa (años 1073-1109), el establecimiento de colonias extranjeras en los pueblos reconquistados (colonias de francos, provenzales, sirios, griegos, lombardos, etc.), la fundación de las órdenes militares (Calatrava, Alcántara y Santiago) en el siglo XII, con otras causas parecidas.

138. Clasificación de los estilos prerrománicos.—No obstante la carencia de uniformidad que se observa en el arte prerromá-

(1) Ponz (Antonio), *Viaje de España* (Madrid, 1787), t. XII, pág. 182, etc.; Passavant *El arte cristiano en España*, traducido por Boutelou (Sevilla, 1877).

nico tomado en conjunto, como se ha dicho, es susceptible de clasificación en estilos parciales, correspondientes a las diversas regiones, tiempos y dinastías en que se formaron y desarrollaron y que les dieron cierta uniformidad y nombre. Los más capitales grupos de los estilos que durante la alta Edad Media nacieron y se cultivaron en la Península Ibérica, pueden reducirse a tres (prescindiendo del árabe, que no pertenece a este cuadro), a saber: el *visigodo*, el *asturiano* y el *mozárabe*. Y entre los demás de Europa de la misma época, son dignos de notarse los siguientes: el *septentrional primitivo*, el *celta cristiano*, el *sajón*, el *ostrogodo*, el *lombardo primitivo* o *longobardo*, el *merovingio* y el *carolingio*, con el *teutón* o germano.

Dejando para el capítulo siguiente la reseña sumaria de la arquitectura románica propiamente dicha, dedicamos el presente a los mencionados grupos prerrománicos, empezando por los extranjeros, para terminar seguidamente con los españoles.

139. Arte septentrional.—Al definir en términos generales el estilo románico, dijimos que era una resultante de la combinación de elementos latinos, bizantinos y septentrionales (*136*). Conocemos ya los elementos latinos, como sintetizados en la basílica romana (*125*); sabemos cuáles sean los bizantinos u orientales, como elaborados en Constantinopla, mayormente desde el imperio de Justiniano (*132*); fáltanos, pues, analizar los elementos que el Norte de Europa introdujo en las combinaciones artísticas de la Edad Media para llegar a la formación de los variados estilos en ella realizados.

Damos el nombre de *arte septentrional primitivo* o *del Norte europeo* al que poseían los pueblos llamados *bárbaros* en la época de las invasiones, cuando estaba para finalizar la Edad Antigua.

No consta que los pueblos del Norte cultivaran determinado estilo en Arquitectura antes de su desbordamiento sobre el Mediodía de Europa, y sólo se sabe por historiadores antiguos (1) que vivían en chozas construídas con madera y barro, siendo, además, notorio que se adaptaron, como les fué posible, a los usos y formas constructivas de los países conquistados; pero sí consta, por recientes descubrimientos, que las tribus relativamente cultas poseían un arte especial decorativo, muy usado en alhajas preciosas, adornos de indumentaria, armas y utensilios diferentes; y que, una vez establecidos de asiento en sus nuevos dominios, aplicaron su peregrino arte a las obras de Arquitectura y demás producciones artísticas, por lo menos en su parte decorativa, sin dejar de tener su influencia en la constructiva.

Se caracteriza el mencionado arte por la tendencia al zoomorfismo (figuras de animales), pero estilizando a menudo las figuras, retorciéndolas y combinándolas fantásticamente, dándoles miem-

(1) Tácito, *De situ, moribus et pópulis Germaniae*, edit. Schweizer (Halle, 1884), y otros.

bros de diferentes animales y mezclándolas con trazos curvos, entrelazados y espirales o róleos. Además, se distingue en orfebrería y joyería por los engastes de piedras finas de diferentes colores, imitando a su modo los esmaltes y mosaicos de Oriente, y, en fin, por la complicación y fantasía ornamental, aunque tendiendo siempre a la simetría. Tuvieron los bárbaros gran predilección por la orfebrería y la joyería, y se recargaban de adornos en su persona, con variedad de collares, brazaletes, cintos, fíbulas o hebillas, adornos en sus escudos y armas, etc.

Los tesoros de diferentes objetos de arte godo y bárbaro, hallados en muy distantes países, dan cuenta de cierta uniformidad de estilo observada entre aquellos pueblos, y a la vez señalan su paso y sus vicisitudes artísticas por varias regiones de Europa. Son célebres, entre otros monumentos, los tesoros descubiertos en los antiguos Estados de Dacia, Bósforo Cimerio y Escitia, los cuales objetos hanse reunido en el Museo de *Ermitage* (San Petersburgo). A ellos suelen añadirse, como derivaciones del mismo arte y del bizantino, los objetos del *Tesoro de Petrosa* (1), hoy en el Museo de Bucarest (Rumania); los del *Tesoro de Guarrazar* (Toledo), conservados hoy en la Armería Real, de Madrid, y en El Louvre, de París, y los del llamado *Tesoro de Monza*, constituído por algunas piezas regaladas a la catedral de Monza (Italia) por la reina de los longobardos, Teodolinda, aunque estos últimos y los españoles sean más bien bizantinos que septentrionales (*285*). Lo que más admira en dichas colecciones, no es tanto la riqueza de los objetos (cruces, fíbulas, vasos, diademas, coronas votivas), formados de metal precioso, con repetidos engastes de piedras finas, cuanto la semejanza que entre sí ofrecen por razón de la factura, de la técnica y del gusto dominante, sobre todo los debidos al arte cristiano (2). Y cuéntese que parecidas joyas se han descubierto a orillas del Rhin y del Danubio, en los Cárpatos, en los montes Urales y en Siberia occidental.

De los referidos hallazgos y de los textos de antiguos historiadores se infiere que los pueblos bárbaros procedían de Asia, de donde emigraron a contar desde pocos siglos a. de J. C., habiéndose hallado primero en contacto con la civilización persa: fijáronse luego en la Siberia, empujados por otras tribus orientales; pasaron después a orillas del mar Negro (por lo menos los godos), donde influídos por la civilización griega dieron más regularidad y simetría a su arte asiático; de allí partieron a través de Europa hacia el mar Báltico y unieron a su industria artística elementos celtas que por aquellas regiones hallábanse en uso, procedentes de la llamada civilización de *La Tene* (*104*). En las riberas del Bál-

(1) Odobesco, *Le Trésor de Pétrossa* (París, 1890). Créese que dicho tesoro perteneció al rey visigodo Atanarico, relacionado con el emperador Teodosio.

(2) Véanse Molinier, *L'art de l'époque barbare*, en la obra de Michel antes citada, t. I, p. 1.ª, pág. 405; Lasteyrie (Fernando), *Histoire de l'Orfévrerie*, c. II, § 3 (París, 1875).

tico dividióse el pueblo godo en visigodo y ostrogodo, y ambos se corrieron de nuevo hacia Bizancio y Sur de Europa, adueñándose de España los visigodos, y del Norte de Italia sus congéneres.

Con los precedentes datos arqueológicos e históricos puede fácilmente explicarse el origen de no pocos elementos asiáticos y bizantinos que se observan en los objetos y en las construcciones de arte visigodo que atesora nuestra Península, y aun conjeturar la procedencia de los motivos ornamentales que se admiran en las iluminaciones de códices visigodos y mozárabes (*246*) y en las esculturas de los capiteles románicos, bien que la fuente de dichos elementos quedó siempre abierta por las frecuentes relaciones con los orientales. A esta misma explicación podrá contribuir igualmente el estudio del arte céltico cristiano, de que hablamos a seguida (1).

140. ARTE CELTA CRISTIANO Y ARTE SAJÓN.—Dejamos consignado arriba por vía de nota (*104*) la importancia que hoy dan los arqueólogos al arte protohistórico de *La Tene*, correspondiente a la segunda edad del hierro y característico de la civilización que se llama *céltica*. Se distingue principalmente en las repeticiones de espirales planas y de curvas retorcidas a manera de trompas, junto con circulillos concéntricos, que usa como predilectos motivos ornamentales. No se perdió dicho arte con el cambio de civilizaciones realizado en el centro de Europa; sino que, transportado a Irlanda, Escocia y Escandinavia cuando la Europa central iba recibiendo nuevas oleadas de bárbaros procedentes de Asia y Mediodía de Rusia (*139*), conservóse íntegro y puro en aquellas apartadas regiones, donde no alcanzó la civilización romana.

Convertidos rápidamente a la religión verdadera los irlandeses por la predicación de San Patricio en la quinta centuria, siguieron con su estilo celta, que fué cultivado y perfeccionado por los monjes de los numerosos monasterios allí establecidos a partir del siglo VI, los cuales sirvieron de tranquilo y seguro refugio a las letras, mientras la Europa central y meridional hallábase agitada por violentas convulsiones. Por ser de la Orden benedictina dichos monjes, mantuvieron siempre relaciones con su centro de Italia y con otros monasterios de Europa, difundiendo entre ellos su estilo peculiar, que se refleja muy vivo sobre todo en las iluminaciones y en los ornamentos caligráficos de los códices de la alta Edad Media. Continuó en Irlanda y Escocia este caprichoso estilo durante muchas centurias, por lo menos hasta la invasión anglo-normanda de 1172.

Caracterízase el estilo celta cristiano por las decoraciones cur-

(1) Véase MADRAZO (D. Pedro de), «Bosquejo histórico de la pintura cristiana en España, desde su principio hasta el Renacimiento», en el *Museo Español de Antigüedades*, t. XI, pág. 101 (Madrid, 1880); J. PIJOÁN, *Historia del Arte*, t. II, c. VII (Barcelona, 1914).

vilíneas antes mencionadas, a las cuales añade numerosas lacerías o entrelazados, de complicadísimas líneas, conocidos con el nombre de *nudo rúnico* (figuras 251 y 252). Los objetos más típicos y célebres de este arte figuran hoy en el Museo de Dublín, siendo los principales el estuche de plata (siglo XI) que sirve como de relicario para guardar la campana de San Patricio, algún caliz y alguna cruz del siglo IX y variadas fíbulas o broches, todos con sus tradicionales adornos en relieve. Asimismo, en los Museos de Zurich y Neuchatel (Suiza) puede estudiarse en infinidad de objetos el arte celta primitivo y pagano.



FIG. 251.—ESTUCHE DE LA CAMPANA DE SAN PATRICIO. *(Museo de Dublín.)*

La arquitectura celta primitiva, después de los monumentos que se adjudican a la Prehistoria, consistía en construcciones de madera, de las cuales apenas si quedan restos; pero en el estilo irlandés cristiano hiciéronse a su imitación los edificios religiosos, valiéndose de la piedra seca y dándoles la forma de sencilla nave o embarcación invertida; desde el siglo IX se les añadió una torre cilíndrica o ligeramente cónica. Sólo quedan de este arte alguna muestra de iglesias, escasas torres y varias cruces de piedra enteriza, adornadas con labores de estilo celta (1).



FIG. 252.—PIEDRA RÚNICA EN JELLINQUE (JUTLANDIA).

Semejante a dicho estilo debió ser el *sajón*, propio de Inglaterra, aunque de él apenas se conserva edificio alguno anterior a la invasión danesa del siglo IX, que los arrasó casi por completo, guardándose únicamente algunos restos unidos a construcciones de posterior fecha. El estilo sajón comienza propiamente en el siglo IX y dura hasta la conquista del país por los normandos en 1066. Sus elementos constructivos son la piedra con el ladrillo romano; su forma, la de nave invertida, con pórtico cuadrado y torre, siendo de notar que el arco triunfal del presbiterio elévase a

(1) D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *La famille celtique* (Paris, 1905); DOTTIN, *Manuel pour servir a l'étude de l'antiquité celtique* (Paris, 1906); COFFEY, *Guide to the celtic antiquities of the christian period* (Dublin, 1909); WALTER ARMSTRONG, *Grande Bretagne et Irlande*, c. I, de la colección *Histoire general de l'Art* (Paris, 1910), y su traducción española por Díez Canedo (librería Gutenberg), y las obras de Déchelette y de Michel arriba citadas.

escasa altura, resultando poco mayor que la puerta de entrada.

El arte *escandinavo primitivo* (de Suecia, Noruega y Dinamarca, de donde procedieron los normandos) participa del septentrional y del irlandés, abundando en representaciones fantásticas y trazos curvos, que graba o esculpe en la madera de sus construcciones. Las iglesias más antiguas (siglo X) y los demás edificios eran exclusivamente de madera, la cual siguió usándose como material de construcción aun después de introducida la piedra en la fábrica de las iglesias con el siglo XI. Desde esta centuria el estilo de todas las mencionadas regiones sigue la marcha del románico de Inglaterra o de Alemania, aunque sin olvidar sus típicos elementos decorativos (1).

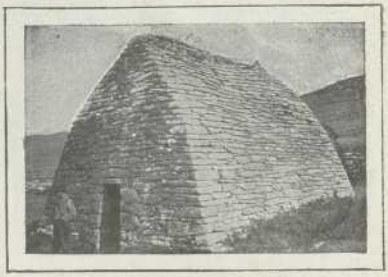


FIG. 253.—ORATORIO CELTA DE GALLERUS; CONDADO DE KERRY (IRLANDA).

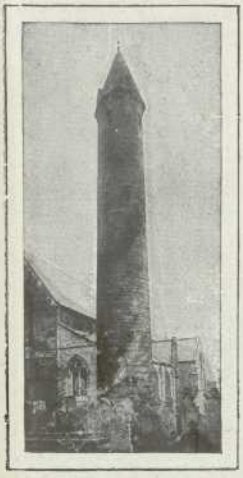


FIG. 254.—TORRE CELTA EN BRECHIN (ESCOCIA).

141. ARTE OSTROGODO Y LOMBARDO PRIMITIVO.—El arte lombardo perfecto, que dominó en la parte septentrional de Italia y se extendió a otras muchas regiones durante los siglos XI y XII, es una forma del verdadero románico propiamente dicho; pero antes de llegar a esta perfección tuvo sus precedentes en el arte que podríamos llamar *lombardo primitivo*, y éste, a su vez, en el *ostrogodo*.



FIG. 255.—CRUZ CELTA EN IRLANDA.

La *arquitectura ostrogoda* sólo comprende el conjunto de edificios levantados en el Norte de Italia durante el reinado de Teodorico (años 493-526), fundador del imperio de los ostrogodos, y continuados poco después de su muerte. Teodorico habíase educado en Constantinopla, y una vez establecido con los suyos en Ita-

(1) Puede verse VELÁZQUEZ BOSCO, *El dragón y la serpiente en el capitel románico*, discurso (Madrid, 1908).

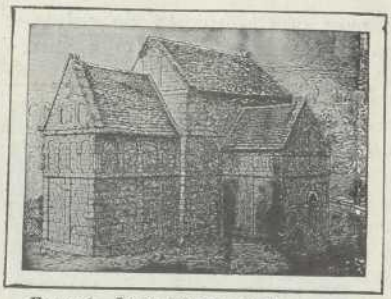


FIG. 256.—IGLESIA SAJONA EN BRADFORD SOBRE EL AVÓN.

lia, sentó sus reales en Ravena, ciudad que también se hallaba poderosamente influída por el bizantinismo. De donde puede inferirse que la arquitectura ostrogoda se debió constituir por una mezcla de elementos latinos y bizantinos, según lo revelan claramente los pocos edificios que aun permanecen desde la referida época. Hizo construir el monarca numerosas iglesias y baptisterios para los arrianos, a cuya secta pertenecía, siendo a la vez y a tiempos muy tolerante con los católicos, quienes llegaron a erigir por entonces importantes basílicas. Casi todas ellas seguían con fidelidad el tipo latino; pero admitían el capitel con grande ábaco bizantino y se decoraban espléndidamente con mosaicos de la misma procedencia.



FIG. 257. — TORRE SAJONA EN CAMBRIDGE.



FIG. 258.—PORTADA DE MADERA EN LA IGLESIA DE URNES (NORUEGA), SIGLO XI.

Como edificios de factura ostrogoda cítanse en Ravena los restos del palacio de Teodorico (1) y el mausoleo que lleva el nombre del monarca. Este último (hoy Santa María la Rotonda) es un edificio decagonal en la base y redondo por arriba, coronado por un gigantesco monolito a manera de cúpula poco elevada, cuyo peso se calcula en 394.000 kilogramos y cuyo diámetro es de 11 metros. De él se dice que ha eclipsado las glorias de la me-

(1) Podrá tener dicho palacio algunos restos de la época ostrogoda; pero tal como se halla no puede remontarse más arriba del siglo VIII. Así RICCI (Conrado), *Italie du Nord*, página 9 (París, 1911), y su traducción castellana (Madrid, 1914).

cánica egipcia. Existen, además, en Ravena, entre otras basílicas, dos muy importantes del ya mencionado estilo, es decir, de tipo latino en sus tres naves y ábside, techumbre de madera, capiteles bizantinos y mosaicos brillantes, y son las de San Apolinar *el Nuevo* y San Apolinar *in Classe* o extramuros; la primera fué mandada construir por Teodorico para los arrianos; la segunda trae su origen de los católicos y data del año 534. Semejantes a ellas son la catedral de Grado (cerca de Pisa) con su baptisterio, y la de Parenzo, en Istria, que datan de la misma época o algo posteriores, pero del siglo VI, lo mismo que una parte de la iglesia de San Juan, en Asti. La iglesia de Parenzo conserva todavía un mosaico de pavimento con símbolos cristianos, de la época de las persecuciones, sobre el cual estaba colocado el altar primitivo (1). En el mismo año de la muerte de Teodorico empezó a edificarse la iglesia de San Vital, de Ravena, cuyo estilo bizantino reseñamos arriba (*133*).



Fig. 259.—Capitel ostrogodo: de San Apolinar in Classe. Ravena.



Fig. 260.—Palacio dicho de Teodorico en Ravena.

La *arquitectura lombarda primitiva* no tanto ha de atribuirse a los longobardos, que, dirigidos por Alboino, estableciéronse en el Norte de Italia, fijando su capital en Pavía (año 568) y más adelante en Ravena (año 752), cuanto a la Sociedad de arquitectos o constructores llamados *Maestri comacini* (de la isla *Comacina* en el lago de Como), de quienes se sirvieron los reyes longobardos. Consta por documentos históricos la existencia de dicha Sociedad en el siglo VII y la importancia que fué adquiriendo en el VIII, al propagar su acción benéfica por otras regiones de Europa. Y despréndese asimismo de los aludidos textos, que la tal Sociedad convirtióse al fin en un gremio de simples constructores, bajo la dirección de monjes benedictinos, quienes per-

(1) Véase Marucchi, *Basiliques*, pág. 24 (Roma, 1902).

feccionaron la técnica del arte lombardo hasta su completo desarrollo (1).

Profesaban los longobardos la secta arriana, con resabios de paganismo, cuando se posesionaron del Norte de Italia; pero ya desde los últimos años del siglo VI iban entrando en el seno de la Iglesia Católica por los consejos de Teodolinda, esposa del rey Aguilulfo, y completaron su conversión en el siglo VII, en el cual erigieron notables iglesias con auxilio de los constructores comacinos. Sólo se conservan restos inequívocos de su arquitectura a partir del siglo VIII, y de ellos pueden inferirse como propios de la misma los siguientes elementos: tipo basilical latino con tres naves y tres ábsides, columnas gruesas y aisladas, capiteles bizantinos o clásicos degenerados o con adornos de estilo septentrional; empieza (acaso ya desde el siglo VIII) el uso del pilar compuesto (de semicolumnas adosadas a un núcleo prismático o pilastra) y las naves laterales se cubren con bóvedas, pero la central con armadura visible de madera, llegando más adelante a cubrirse todas con bóveda; suprímense los arquitrabes, que se sustituyen por una simple cornisa, y se introducen los arquitos ornamentales por debajo de las cornisas, como para sostenerlas, y los contrafuertes en forma de *bandas lombardas*.



Fig. 261.—Mausoleo de Teodorico en Ravena.



Fig. 262.—Basílica de San Apolinar el Nuevo (Ravena).

Entre los monumentos de esta arquitectura que hoy existen, cuéntanse como importantes: en Brescia, la cripta de la iglesia de San Salvador (con capiteles historiados) y alguna par-

(1) Merzario, *I Maestri comacini: Storia artistica di mille ducento anni* (600-1800), Milán, 1898; Magni (Basilio), *Storia dell' arte italiana dalle origine al secolo XX* (Roma, 1905).

te de la rotonda, ambas del siglo VIII; en Milán, restos (en el Museo) de la iglesia de Orona o Aurona (con pilares compuestos) y los ábsides en la de San Ambrosio, también de dicho siglo, con las naves del IX y las bóvedas del XII, y asimismo porciones de las iglesias de San Vicente y San Celso, de los siglos IX y X; y en fin, otros varios restos en Bérgamo, Torcello y Pavía, sin olvidar la pequeña basílica de Polenta, cerca de Bertinoro, en la provincia de Forlì (1), ni el baptisterio de Biella, cuya planta (del siglo IX) es un perfecto cuadrifolio (2).



FIG. 263.—INTERIOR DE SAN APOLINAR IN CLASSE (RAVENA).

142. ARTE MEROVINGIO Y CARLOVINGIO.—Habiéndose posesionado de las Galias los francos en el promedio del siglo V, y una vez convertidos a la fe cristiana con su rey Clodoveo (año 496), empezaron a construir iglesias como los demás pueblos cristianos y a cultivar sus artes con regular florecimiento. Decayeron todas éstas durante los últimos reinados de la dinastía merovingia; pero fueron brillantemente restauradas por Carlomagno a fines del siglo VIII y principios del siguiente, trascendiendo dicha restauración a otros países de Europa, aunque el impulso dado perdiera muy pronto su energía. Llámase *carolingia* la época iniciada por el rey Carlomagno, investido con la dignidad de «Emperador de

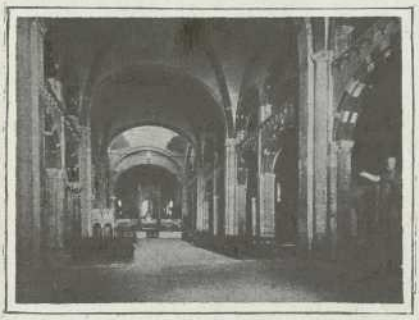


FIG. 264.—INTERIOR DE SAN AMBROSIO, DE MILÁN.

(1) CARDUCCI, *La Chiesa di Polenta* (Bolonia, 1899). Véase la fig. 265.

(2) DARTEIN, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-bizantine* (Paris, 1870); E. CORROYER, *L'architecture romane* (Paris, 1888); RICCI, obra citada; PIERRE-GAUTHIEZ, *Milán*, c. I (Paris, 1909); DIEHL (Charles), *Ravenne* (Paris, 1907); CATTANEO (Rafael), *L'Architecture en Italie, du VI^e au XI^e siecle*, trad. del ital. (Venecia, 1890).



FIG. 265.
BASÍLICA DE POLENTA.

romanos» por el Papa León III en el año 800, y *merovingia* la que precedió a ella en Francia, correspondiendo con la dinastía del mismo nombre.

La *arquitectura merovingia* adoptó el sistema de basílica latina con sus capiteles clásicos degenerados y con el gran desarrollo del ábaco en los mismos, añadiendo como especialidad suya una torre montada sobre el crucero, que servía de linterna y acaso de campanario y terminaba en elevado y agudo chapitel, todo de madera. Sólo quedan de la época merovingia la iglesia de San Juan de Poitiers (antes baptisterio, rectangular y con un ábside), la cripta de la iglesia de Jouarre, otra en Auxerre y otra en San Lorenzo de Grenoble, que son pequeños edificios abovedados.

La *arquitectura carolingia* no constituye un estilo determinado, sino un renacimiento o una restauración de la arquitectura, al igual de otras artes, debida al empeño de Carlomagno por el fomento de la cultura cristiana. Fijó el Emperador su residencia en Aquisgrán (hoy Aix-la-Chapelle, Alemania), proponiéndose convertirla en la cuarta Roma (la segunda había sido Bizancio; la tercera, Ravena en tiempo del emperador Honorio); reunió a este fin arquitectos y sabios de todas clases, y entre ellos varios de los monjes irlandeses, que tanto cultivaban las

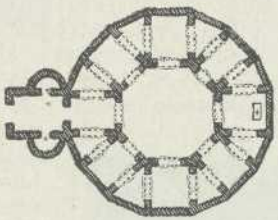


FIG. 266.—PLANO DE LA BASÍLICA DE CARLOMAGNO EN AQUISGRÁN.



FIG. 267.—EXTERIOR PRIMITIVO DE LA BASÍLICA DE AQUISGRÁN.

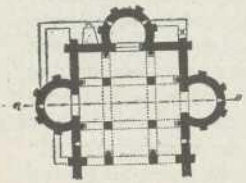


FIG. 268.
PLANO DE LA IGLESIA DE SAN GERMIGNY-DES-PRÉS.

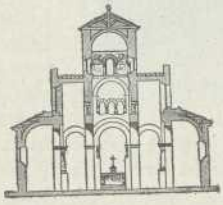


FIG. 269.—SECCIÓN DE LA IGLESIA ANTERIOR, POR *A. B.*
(Dibujo de Lampérez.)

letras (*140*); llamó artistas de Ravena, de donde sacó también columnas y mármoles, que a una con despojos de otras construcciones del imperio utilizó para sus obras.

Aunque algunos historiadores hayan visto en Carlomagno al restaurador de la arquitectura romana, es lo cierto que los artistas y los elementos por él reunidos 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 de éstas, que fueron su palacio y la basílica dedicada a la Virgen María, así lo acreditan, de acuerdo con la Historia. Todavía se conserva la referida iglesia, aunque añadida con otras construcciones y despojada de algunas preciosidades; y en su planta octógona interior, que al exterior se convierte en poligonal de 16 lados, y en su cúpula ochavada, se advierte una copia de San Vital de Ravena, si bien los capiteles de sus columnas ostentan el tipo romano. La iglesia de San Miguel de Fulda (Alemania), construída también bajo el imperio de Carlomagno, es un edificio rotondo, y en él y en San Germigny-des-Prés (Loiret), de planta cuadrada con un ábside en herradura en cada uno de sus tres lados, con su cúpula y sus arcos también de herradura, se manifiesta evidente el predominio de la idea bizantina y aun la huella del arte visigodo (1). Sin embargo, en otros lugares del Imperio, y más todavía en Italia, se construyeron bajo la protección imperial basílicas de estilo latino.

La *arquitectura teutona* o de Alemania en este período, hasta llegar al siglo XI, se confunde con el llamado estilo carolingio, y consiste en alguna imitación de la iglesia de Aquisgrán; pero la gran mayoría de las iglesias germánicas de la época son copias de las basílicas romanas.

143. Arquitectura visigoda.—Después de las devastaciones que en los primeros años del siglo V sufrió la Península Ibérica por las terribles oleadas de vándalos, alanos, suevos y visigodos que la invadieron, quedó al fin relativamente sosegada con la dominación de éstos últimos a partir del año 412, y más todavía cuando en el 589 realizóse la conversión de los visigodos arrianos al catolicismo con Recaredo, su monarca. A mediados del siglo VI llegaron a España legiones imperiales de Constantinopla, con objeto de ayudar y afirmar en su trono al rey Atanagildo; y, posesionándose de algunas plazas en las costas de Levante y Mediodía, las retuvieron por más de media centuria (552-615), con su obligado acompañamiento de artistas bizantinos, contribuyendo de

(1) La iglesia de San Germigny-des-Prés fué mandada construir por el obispo de Orleáns Teodulfo, español, uno de los mejores sabios de que se rodeó Carlomagno, y es creíble que allí aportara el estilo visigodo de España, como opinan el Sr. Lámperez y otros. Véase Lampérez, *Hist. de la Arquit. crist. esp.*, t. I, pág. 180; item, *Revue Hispanique*, t. XVI (París, 1907).

esta suerte a reforzar los elementos orientales, que ya formaban parte del caudal artístico de la gente goda (*139*).

Consta por testimonios fidedignos de aquella época la existencia de magníficas iglesias en España, desde los últimos años del siglo VI hasta la invasión sarracénica. San Gregorio de Tours (siglo VI) dice de la iglesia de San Martín, de Orense, que era cosa admirable, *miro opere expedita;* Isidoro Pacense (siglo VIII) califica de «obras maravillosas y elegantes» las construcciones de Wamba en Toledo; Paulo *el Diácono* (de Mérida, siglo VIII) elogia la iglesia de Santa Eulalia y el baptisterio de San Juan, de Mérida, cubiertos de pinturas; San Eulogio de Córdoba (siglo IX) encomia las iglesias que fueron de Santa Leocadia, en Toledo, y de San Félix, en Córdoba, etc. (1). Por el tesoro del siglo VII, hallado en Guarrazar (Toledo), y por las inscripciones que se guardan de la misma época (de todo lo cual se hablará en su lugar correspondiente), demuéstrase con evidencia el gran influjo que el arte visigodo había recibido del septentrional y del bizantino y el adelanto a que habían llegado las artes suntuarias en España, lo cual nos da derecho a inferir que no les iría en zaga la Arquitectura, reina de todas.

Los pocos restos de construcciones visigodas que, salvando las distancias de los siglos y las terribles vicisitudes por las cuales pasó nuestro suelo, han podido llegar hasta nosotros, demuestran que la España visigoda poseía un arte propio y nacional, distinto del de otros países, por lo menos desde la época de Recaredo. No constan con certeza edificios visigodos o ruinas de ellos anteriores a su reinado.

Los principales elementos componentes de la arquitectura visigoda pueden fijarse de este modo para las iglesias propiamente dichas: plano de basílica latina, con tres naves y un ábside cuadrado (a veces en herradura), en el cual se elevaba el altar único; columnas exentas y monolíticas para dividir las naves, y, alguna vez para lo mismo, pilastras sencillas; capiteles de orden corintio o compuesto degenerados y con escultura de poco relieve (2); arcos de herradura y también de medio punto y peraltados; techumbre de madera en las naves y de bóveda de cañón o de cuarto de esfera en los ábsides; los muros de piedra, sin combinación de ladrillo y con aparejo de hiladas irregulares; no se usan contrafuertes, y el contrarresto se logra con el espesor de los muros; las ventanas suelen ser ajimeces con celosías de piedra calada; la ornamentación sigue las formas bizantinas de estrellas, cruces (a veces con el *alfa*

(1) MADRAZO (Pedro de), «Córdoba», en la obra de *España y sus monumentos, etc.* (Barcelona, 1864).

(2) En una sola iglesia, que es la de San Pedro de la Nave, los hay sencillamente *historiados* (también de escaso relieve), preludiando los románicos. Véase GÓMEZ MORENO, «San Pedro de la Nave, iglesia visigoda», en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. II, pág. 365 (Valladolid, 1906).

y *omega*), florones y varios motivos geométricos; decóranse los muros con pinturas o con revestimientos de mármoles, y los pavimentos con mosaico, hoy desaparecidos.

Había también iglesias que imitaban el tipo bizantino, acaso destinadas a servir de baptisterios; el cual tipo se manifiesta en la planta de cruz griega, o cuadrada y dividida en tramos, sobre cuyo centro se alzaba una cúpula o por lo menos una bóveda vaída. Y no faltaban humildes oratorios y memorias de mártires *(martyrium*, como las llama San Isidoro), de sencilla planta rectangular y de cortas dimensiones, con ábside o sin él, y con más o menos ornamentación que las denuncia como de esta época.





FIGS. 270 Y 271.—CAPITELES VISIGODOS DE LA BASÍLICA DE SAN JUAN DE BAÑOS.



FIG. 272.—CAPITEL VISIGODO DE TOLEDO.

El arco de herradura usado por los visigodos (1) distínguese del mahometano en su arranque, en su amplitud, en su altura relativa y en su despiezo. El visigodo arranca directamente del ábaco del capitel y es algo más ancho que el intercolumnio por él cubierto; su peralte (porción que media entre el arranque y la línea horizontal que pasa por el centro) equivale a un tercio del radio o poco más, y su despiezo es comúnmente horizontal en el peralte y radial desde la terminación de éste, y alguna vez radial en todo; su curvatura no es sencillamente ultrasemicircular, sino que desde la línea horizontal del centro desciende la curva obedeciendo a otro centro más lejano, o formada al tanteo o *a sentimiento*, como dicen los artistas. En cambio, el arco musulmán de herradura apóyase en zapatas salientes sobre el capitel, ofrece igual amplitud que el vano por él cubierto, tiene un peralte cada vez mayor (en el siglo IX, de medio radio, y desde el siglo XIII conviértese el arco en ojiva túmida, resultando el peralte muy elevado), su des-

(1) El arco en herradura no es de origen árabe, sino persa y bizantino, (*131* y *132*); debió usarse en España en tiempo de los romanos, según lo indican algunas estelas funerarias que lo llevan esculpido en relieve, presentando una como sección transversal de un edificio. Entre dichos monumentos son dignos de estudio tres lápidas de los legionarios de León, del siglo III, dos en el Museo de dicha ciudad y otra en el Nacional de Madrid; mas no habiéndose conocido tal forma de arco por los iberos, acaso debió su importación a las legiones romanas que lo trajeran de Oriente. Los visigodos lo usaron en obras de ornamentación, como es de ver en algunas fíbulas y estelas funerarias *(Boletín de la Academia de la Historia*, t. LIV), y supieron aprovecharlo en sus construcciones: de ellos lo tomaron los musulmanes de España. Véase el *Discurso* de ingreso en la Academia de San Fernando por VELÁZQUEZ BOSCO (Madrid, 1894).



FIG. 273.—BASÍLICA DE SAN JUAN, EN BAÑOS DE CERRATO (PALENCIA).

piezo es horizontal hasta más arriba de la línea del centro, por lo menos desde el siglo IX, y su curvatura es simplemente ultrasemicircular (1).

Los monumentos de Arquitectura que hoy se consideran como visigodos en nuestra Península, aunque hayan sufrido posteriores y variadas restauraciones o sólo se conserven ruinas de ellos, redúcense a los siguientes: la iglesia de San Juan, en Baños de Cerrato (Palencia), de tipo basilical latino (2); la de San Martín de Orense y la de Santa Comba de Bande (Orense), de tipo más o menos bizantino, en forma de cruz griega, y la de San Pedro de la Nave (Zamora), como participando de uno y otro tipo; todas del siglo VII, aunque las de San Martín y San Pedro pueden alcanzar los principios del siglo VIII. También se adjudican en su origen a la misma época (del siglo VI al VII) las tres iglesias antiguas de Tarrasa (Barcelona), a saber: San Miguel, San Pedro y Santa María, aunque restauradas en los siglos IX y XI, y la última otra vez en el XII. La de San Miguel, que debió ser el baptisterio de la catedral de Egara (Tarrasa), tiene planta cuadrada, dividida en nueve compartimientos, un ábside en herradura, arcos peralta-



FIG. 274.
INTERIOR DE SAN JUAN DE BAÑOS.

(1) GÓMEZ MORENO, *Excursión a través del arco en herradura* (Madrid, 1906); LAMPÉREZ, *Historia de la arquitec. crist. esp.*, t. I, pág. 127.

(2) Fué dedicada por Recesvinto en el año 661, según lo testifica la inscripción lapidaria que allí se conserva, cuya autenticidad es reconocida por los insignes epigrafistas Emilio Hübner y P. Fita (*Inscriptiones Hisp. Christ.*, núm. 143, Berlín, 1871, y *Boletín de la Academia de la Historia*, t. XLI, pág. 490). Con verdadera ignorancia de nuestra arquitectura niegan procedencia visigoda a la basílica predicha varios autores extranjeros, como Leclerq y Rivoira, apoyados en el parecer de MARIGNÁN (*Le moyen age*, t. VI, pág. 75, París, 1902), a quien se puede contestar muy bien con lo que dice LAMPÉREZ (ob. cit., páginas 127 y 146), distinguiendo entre lo que hay de primitivo y lo que se añadió posteriormente en la basílica de Recesvinto. Más acertado que Marignán estuvo DIEULAFOY (*Espagne et Portugal*, pág. 70, París, 1913) al suponer visigoda la basílica, pero rehecha en el siglo IX.

dos, cúpula central (que antes debió ser vaída), apoyada sobre ocho columnas, con sus capiteles visigodos; bóveda de concha en los cuatro ángulos de la iglesia (figuras 18, 276 y 277) y una cripta con ábside en herradura, compuesto de tres lóbulos semicirculares, como el de la iglesia de San Pedro. Esta y la de Santa María siguen la forma basilical, y apenas conservan otra cosa de la fábrica primitiva sino el ábside en herradura (1). Como ejemplares de pequeños oratorios se citan la cueva de San Antolín (que es una parte de la cripta de la catedral de Palencia), la ermita de los Santos Justo y Pastor, cerca de Medina Sidonia (Cádiz), una capilla en la pequeña iglesia románica de San Miguel *in Excelsis* (Navarra), la de Camarzana de Tera (Zamora), aunque alterada, y los cimientos de las basílicas de Burguillos (Cáceres), Palma de Mallorca (arriba descrita, probablemente visigoda), Guarrazar (Toledo), Segóbriga (cerca de Uclés, Cuenca), y asimismo los de las basílicas de origen griego en la costa levantina, como la de Elche (*128*), y acaso la de Játiva, de la cual se conservan restos en el interior de la de San Félix (2). En los cimientos de la de Segóbriga se descubrió la planta del ábside en herradura.



FIG. 275.—INTERIOR DE SAN PEDRO DE LA NAVE (ZAMORA).

Hay además otras preciosas reliquias de arquitectura visigoda, diseminadas en varias poblaciones de España, como las de Mérida (capiteles en la iglesia de Santa Eulalia y otros restos en el Museo), Toledo (capiteles en las iglesias de San Román, Santa Eulalia, San Sebastián y Cristo de la Luz) y Córdoba. En esta última pueden verse fustes y capiteles visigodos en la antigua mezquita mayor o *aljama* (siglo VIII), aprovechados por los musulmanes de las basílicas por ellos destruídas (3).

(1) PUIG Y CADAFALCH, *L'arquitectura románica a Catalunya*, t. I, pág. 311 (Barcelona, 1909). Es probable que la iglesia de Santa María sirvió de catedral, ya que en la época visigoda todas las catedrales se dedicaban a la Virgen María, por más que no fueran las iglesias de mayor aparato en las respectivas localidades.

(2) *Boletín de la R. Academia de la Historia*, t. LI, año 1907.

(3) Como prueba de la anterioridad de dichos capiteles en la mezquita-aljama cordobesa puede aducirse la particularidad de estar picados por los árabes los símbolos religiosos (es decir, la cruz) que antes presentaban.

144. Arquitectura asturiana.—Débese al erudito Jovellanos la denominación de esta arquitectura, refiriéndose a las construcciones que se hicieron en Asturias durante los primeros siglos de la Reconquista; y no carece de fundamento el calificativo, dada la especial fisonomía que ofrecen dichas obras, aunque no sea uniforme su estilo. Nace ya esta arquitectura en el siglo VIII, poco después de la rota llamada del Guadalete (1) y consiguiente invasión sarracena, y se desarrolla por el favor de los reyes de Asturias, para terminar en el siglo XI absorbida por el estilo románico venido de Francia.

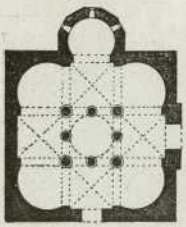


Fig. 276. Plano de la iglesia de San Miguel de Tarrasa.

Aunque sucesor del estilo visigodo, no puede llamarse el asturiano heredero legítimo suyo, pues no conserva sino accidentalmente alguno de sus elementos principales, como es el arco en herradura; y si bien a los principios debió ser una imitación pobrísima del mencionado arte visigodo, muy pronto se manifiesta con nuevos y originales elementos, acaso importados de Oriente o de Lombardía, que singularmente lo realzan y lo denuncian como precusor del románico.

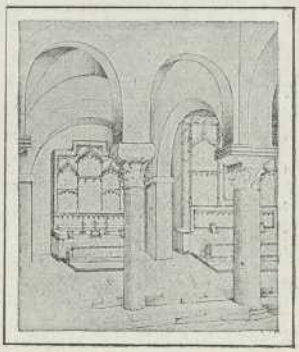


Fig. 277.—Interior de la iglesia de San Miguel de Tarrasa.

La arquitectura asturiana ofrece los dos tipos o formas que ya se notaron distintas en el estilo visigodo, pero que en el asturiano se precisan más todavía: el *tipo latino* y el *tipo bizantino* (2), y si queremos expresar esta diferencia en términos históricos, los llamaríamos *tipo alfonsí* (de Alfonso II *el Casto,* años 791-842) y *tipo ramirense* (de Ramiro I, 842-850), que respectivamente se corresponden (3). El tipo alfon-

(1) Después de las investigaciones históricas de los hermanos Oliver Hurtado y otros académicos, se da por seguro que la derrota de Don Rodrigo no fué en el Guadalete, sino en el rio Barbate *(Guadibeca* en árabe), cerca del lago de la Janda: Saavedra (Eduardo), *Estudio sobre la invasión de los árabes en España* (Madrid, 1892). Pero no deja de tener la nueva afirmación sus contradictores, cuyos reparos no carecen de fundamento. Véase Rosa y López (Simón de la), *El lugar en que se dió la batalla del Guadalete:* estudio histórico (Sevilla, 1911).

(2) Lampérez, ob. cit., t. I, pág. 262.—Como el tipo bizantino de estos edificios es imperfecto por carecer de cúpula, no faltan críticos del arte que no lo reconocen como tal en la arquitectura asturiana; entre ellos el Sr. Selgas (Fortunato), en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* t. XVII, pág. 38 (Madrid, 1909).

(3) Gómez Moreno en el mismo *Boletín,* t. XXI, pág. 90 (Madrid, 1913). Véase Redondo, *Iglesias primitivas de Asturias* (Oviedo, 1904); M. Vigil (Ciriaco), *Asturias monumental, epigráfica y diplomática* (Oviedo, 1887); Lázaro (Juan B.), *Ermita de Santa Cristina en Lena* (Madrid, 1894).

sí fué imitado por los reyes sucesores de Ramiro I; no así el de éste, que a pesar de su perfección relativa quedó estancado.

El *tipo alfonsí*, en las iglesias antiguas de Asturias, se constituye por la adopción de planta basilical con tres naves, por lo común, sus ábsides cuadrados y su ventana en cada uno; cúbrense éstos con bóveda de cañón, y las naves con armadura de madera. El *tipo ramirense* adopta la planta cuadrada o de cruz griega, el ábside cuadrado, también con fenestra; la bóveda de cañón, para cubrir todas las naves, y los arcos perpiaños, para sostén o refuerzo de las bóvedas. Uno y otro admiten columnas y pilastras y también semicolumnas adosadas al muro y trabadas con arcos, formando así el muro compuesto y preludiando el pilar compuesto de la arquitectura románica, el cual aparece ya completo en la arquitectura mozárabe del siglo X. En ambos tipos se hallan arcos de medio punto y peraltados, pero no de herradura, sino por excepción (fuera de los ajimeces), y arcos también de descarga en los muros y contrafuertes o estribos exteriores. En uno y otro se observan cancelas o antepechos de piedra ornamentada en el ingreso del ábside; capiteles algo historiados y que se apartan de la idea clásica; ventanas ajimezadas y con ornamentación de piedra calada; pequeños rosetones; ornamentos de toscas figuras, de tallos serpeantes, de rosetoncillos variados, de cables y trenzados y otras labores de estilo visigodo.

Los monumentos más relevantes del primer tipo son actualmente: la iglesia de San Julián de los Prados (o *Santullano*, en un arrabal de Oviedo), que tiene arquería, sobre columnitas de mármol, en el presbiterio, y estuvo decorada con pinturas (1); la de San Tirso, aunque muy alterada por sucesivas restauraciones; la Cámara Santa, de Oviedo, junto a la catedral (*157*), y su cripta de Santa Leocadia; todas de la época de Alfonso II (siglo IX). Además, pero ya de fechas posteriores, la iglesia de San Salvador de Val de Dios, abovedada y muy influída por el arte mozárabe (siglo IX); la de San Salvador, de Priesca; ídem de Deva (siglo X), y la de San Salvador, de Fuentes (de principios del XI), y otras de menor importancia. De estilo ramirense sólo se encuentran la de Santa María de Naranco, que antes fué palacio de Don Ramiro I, y la de San Miguel de Linio, ambas cerca de Oviedo, y la de Santa Cristina, en Pola de Lena, todas del promedio del siglo IX.

Fuera de Asturias existen varias iglesias de este período, sobre todo en León, sin que pueda afirmarse de ellas que pertenecen al estilo asturiano. En su mayoría son mozárabes, como diremos luego, y las que no, resultan sencillas construcciones de tipo latino con alguna influencia bizantina. Así debió ser en León la basílica-

(1) Véanse la monografía de SELGAS, «La basílica de San Julián de los Prados», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXIV, páginas 29 y 97 (Madrid, 1916), y los artículos del mismo autor antes citados.

de San Juan, predecesora, en los comienzos del siglo XI, de la actual Colegiata de San Isidoro, aunque sólo daten de esta época algunos restos y quizá alguna parte de su famoso Panteón de los Reyes (1); en Navarra, la cripta de San Salvador de Leyre (siglo IX), con unos capiteles muy toscos, que de lejos imitan a los corintios, pero de forma piramidal invertida; en Aragón, la cripta o iglesia inferior de San Juan de la Peña (siglo IX), influída por el arte mozárabe; en Cataluña, las primeras reconstrucciones de las iglesias visigodas de Tarrasa y la fundación de otras muchas, reedificadas posteriormente en estilo románico. También se construyeron algunas de tipo bizantino en esta última región, conservándose desde el siglo X (aunque con posteriores restauraciones) la de San Pedro de las Puellas, de Barcelona, con planta de cruz griega y cúpula sobre trompas. Otras iglesias, que datan de fines del siglo X, pertenecen ya al estilo románico o más bien al mozárabe, de que tratamos a seguida.



Fig. 278.—Iglesia de San Miguel del Linio.

145. Arquitectura mozárabe. — Paralela con la arquitectura asturiana corrió en España la *mozárabe*, desarrollándose al mismo tiempo como genuina heredera de la visigoda. Con el nombre de *mozárabes* (derivado del árabe *moçtáreb*, que significa arabizado) se distinguieron en España los cristianos que sin perder su religión ni sus costumbres vivían sometidos a los mahometanos; y viceversa, llamábanse *mudéjares* (del árabe *mudechan*, tributario) los mahometanos que sin abandonar su secta se hallaban como súbdi-



Fig. 279.—Santa María de Naranco en Oviedo.

(1) Díaz-Jiménez (J. Eloy), «San Isidoro, de León», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXV, pág. 81 (Madrid, 1917).

tos de los reyes cristianos, y se reservaba el nombre de *moriscos* para los moros que abrazaron la religión cristiana y vivían sin confundirse con los españoles. Los mismos nombres se aplican a los estilos cultivados por artistas de los respectivos grupos (*194*), y ahora nos toca reseñar los caracteres y los monumentos principales que al primero de ellos corresponden.



FIG. 280.—CAPITEL DE SANTA MARÍA DE NARANCO. (De la obra *Monumentos Arquitectónicos de España.)*

Ya desde mediados del siglo XIX se calificaron de mozárabes determinados edificios del tiempo de la Reconquista; pero ni el estilo en cuestión se hallaba bien definido, ni la clasificación había sido generalmente aceptada en Arquitectura, pues ordinariamente confundíasele con el asturiano (1). Comenzado ya el siglo XX, los críticos del arte español han dirigido sus investigaciones hacia el supuesto estilo mozárabe, y hoy goza éste de legítima carta de naturaleza en la historia de la Arquitectura hispano-cristiana, merced a los sabios tratadistas que lo han descubierto y dado a conocer en diferentes publicaciones (2).

El estilo mozárabe debió comenzar poco después de la invasión arábiga (año 712), como sucesor del visigodo en los países sometidos, y su primer campo de acción fueron, sin duda, Toledo y Córdoba; pero las corrientes de emigración que iban fluyendo desde los territorios dominados por los árabes a los reinos cristianos de la Reconquista, y sobre todo la de monjes cordobeses con motivo de la persecución tiránica, movida por Abderramán II y Mahomed I a mediados del siglo IX, difundieron el mozarabismo en todas las manifestaciones del arte cristiano español de aquella época, según lo testifican numerosos monumentos plásticos y literarios. Sólo que, al ponerse en contacto el estilo mozárabe con el asturiano, y al fundirse después en el románico propiamente dicho, resultaron variedades y matices de tal naturaleza, que en muchos casos no es fácil determinar el estilo que prevalece en la obra que se analiza.

Caracterízase el estilo mozárabe en Arquitectura por la imitación y aun continuación del visigodo, modificada con alguna ingerencia del estilo arábigo y adicionada con elementos originales

(1) Así entre otros, TUBINO, *Estudios sobre el arte en España*, § 4.° (Sevilla, 1886).

(2) LAMPÉREZ, ob. cit., t. I, páginas 195 y siguientes; GÓMEZ MORENO, «De Arqueología mozárabe», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXI, páginas 89 y siguientes (Madrid, 1913); CONDE DE CEDILLO, *Un monumento desconocido: Santa María de Melque* (Madrid, 1907), y otros.—Y debe preferirse el calificativo de *mozárabe* al de *proto-mudéjar* que le da algún escritor francés (DIEULAFOY, *Espagne et Portugal*, pág. 67), pues no parece que el arte en cuestión sea debido a los moros sometidos al poder cristiano.

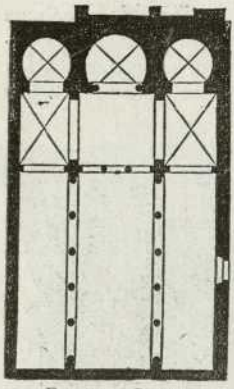


FIG. 281.—PLANO DE SAN MIGUEL DE ESCALADA. *(Dibujo de Lampérez.)*

suyos, o quizá tomados de la arquitectura lombarda. Su distintivo especial consiste en el frecuente uso del arco en herradura con tendencia a la forma musulmana, aunque aproximándose más en el despiezo al visigodo (*143*). Los elementos de esta arquitectura, más en detalle, pueden fijarse de este modo: planta basilical, o en cruz griega (o cuadrada y divida en tramos, que determinan dicha cruz), como se ha dicho de la arquitectura asturiana; ábsides semicirculares o en herradura, que alguna vez son cuadrados, pero que exteriormente aparecen siempre en esta última forma (1); soportes cilíndricos o de columnas, ya exentas ya adosadas, empezando con el siglo X a adoptarse el perfecto pilar compuesto; capiteles corintios degenerados, por lo común, pero con gran desarrollo del ábaco, a imitación de los bizantinos; las bóvedas, de cañón como más ordinarias, aunque también las hay de arista, vaídas o cupuliformes, gallonadas y aun de plementos sobre sencillos arcos cruceros desde mediados del siglo X; la techumbre de madera se adopta sólo para las naves largas en las iglesias de tipo basilical; los muros raras veces llevan contrafuertes visibles al exterior, y están formados de sillarejo en la mayoría de los casos. La ornamentación, bastante parca, suele consistir en cables (sobre todo en el astrágalo del capitel), círculos, rosetoncitos y follaje estilizado. En algunos edificios se observa sobre tal o cual puerta o ventana el medio cuadro ornamental, dicho *arrabá*, de procedencia árabe. Debieron tener, por lo común, una especie de linterna, a

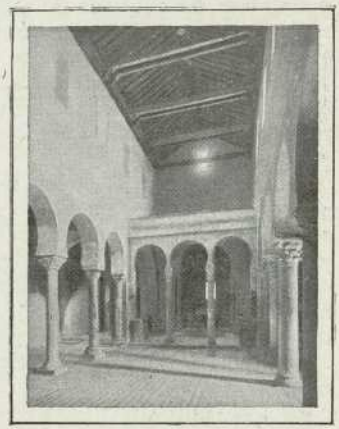


FIG. 282.—INTERIOR DE SAN MIGUEL DE ESCALADA. *(Fot. G. Moreno.)*

(1) La semejanza de estos ábsides con el de la basílica visigoda de Segóbriga hace sospechar a algunos críticos del arte que el ábside visigodo debió ser también de planta en herradura, por lo menos en las regiones meridionales de España. Lo son también los de las iglesias visigodas de Tarrasa.

modo de torre, de la cual se conserva todavía algún ejemplar íntegro (en Santiago de Peñalba) y restos o indicios de otros.

Los monumentos que aun existen de arquitectura mozárabe hállanse principalmente encerrados en las regiones de León y Castilla y alguno en Galicia, con imperfectas derivaciones a otros lugares, sumando como unos 20 edificios. Los más notables pueden calificarse del modo siguiente. De tipo basilical: San Miguel de Escalada (León), típica en el estilo y con bóveda gallonada en los ábsides; San Cebrián de Mazote (Valladolid) y San Millán de Suso (Logroño), tenidas antes por visigodas y pertenecientes al siglo X, siendo de notar que la iglesia últimamente nombrada tiene sencillos arcos cruceros para sostener las bóvedas. Y acaso deba adjudicarse a este grupo la basílica de Val-de-Dios, que antes hemos incluído entre las de estilo asturiano (1). De tipo más o menos bizantino se cuentan (y todas parecen ser del siglo X): la bien proporcionada iglesia de Santa María de Lebeña (Santander), con soportes o pilares compuestos; la de Santiago en Peñalba (León), con dos ábsides, uno en cada extremo, y con cúpula gallonada y linterna; el ábside poligonal y semielíptico de Santo Tomás de las Ollas (León); la iglesia de San Miguel de Celanova (Orense), con ábside poligonal en su interior; la parte antigua de la iglesia de Vamba (la antigua *Gérticos*, provincia de Valladolid); la de Santa María de Melque (Toledo), con cúpula vaída, que en el arranque de los ángulos aparece como bóveda de arista; la de San Baudelio, en Casillas de Berlanga (Soria), de planta cuadrada, en cuyo centro se alza una columna, sobre la cual se apoyan ocho arcos radiantes para sostener la bóveda cupuliforme, formada ésta por lajas de piedra.

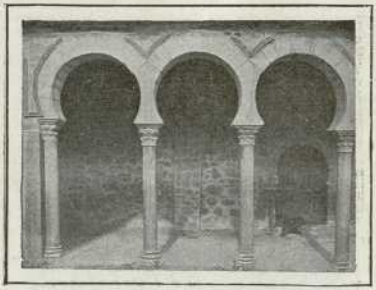


FIG. 283.
PÓRTICO DE SAN MIGUEL DE ESCALADA.

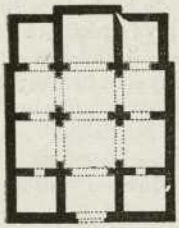


FIG. 284.—PLANO DE SANTA MARÍA DE LEBEÑA.

En las localidades donde se originó el estilo en cuestión se hallan algunas iglesias de planta mozárabe, pero rehechas y refor-

(1) Véase MENÉNDEZ (José), Pbro., *La basílica de San Salvador y la iglesia y monasterio de Santa María la Mayor de Val-de-Dios* (Madrid, 1919).

madas en posteriores épocas; así son las de San Lorenzo y San Miguel, en Córdoba, y las discutidas de San Sebastián, Santa Eulalia y San Lucas, en Toledo, etc.

Hállanse, además, en casi toda España restos de la misma arquitectura o monumentos influídos por ella, entre los cuales se distinguen: en Asturias, además de la iglesia del antiguo monasterio de Valdediós, las de Bedriñana, Nora y Priesca; en la provincia de Zamora algunos elementos de Santa María la Nueva, en la capital (ya del siglo XI), y probablemente la de Santa María de Camarzana; en la provincia de Burgos un muro del antiguo monasterio de Silos, resto de la construcción del siglo X, con arco en herradura; en Navarra, probablemente los tres arcos triunfales o de ingreso a los ábsides del santuario de Nuestra Señora de Ujué, que son de ligera herradura; en Aragón, la iglesia baja o cripta de San Juan de la Peña (la Covadonga de Aragón, siglo IX); en Cataluña, la antigua iglesia de San Felíu de Boada (Gerona), la de Marquet (cerca de San Vicente de Castellet, Barcelona), la de Pedret (junto a Berga), aunque muy alterada en el siglo XII (1), y la capillita de Olérdola (Barcelona); todas de la décima centuria. Asimismo encuéntranse algunas en el antiguo Rosellón (Francia) y en la Cerdaña francesa, regiones en otro tiempo españolas, y son, principalmente, la de San Martín de Fonollar y la de Santa María de Vida, ambas del siglo IX, y con arcos en herradura, como las catalanas antedichas (2), aunque ni unas ni otras reúnan todos los caracteres asignados a las castellanas.



Fig. 285.
Interior de Santa María de Lebeña.

146. Clases de edificios.—Distinguiéronse en esta época varias clases de edificios religiosos (y no hablamos de los civiles porque apenas se hallará uno), que tan grande importancia habían de adquirir en los períodos sucesivos. Además de la conocida *basílica* y del *baptisterio*, de los cuales se trató en los capítulos precedentes (*126*), se diferenciaban las iglesias mayores o episcopales de

(1) Véase *Les pintures murals catalanes*, fascículo I, por el Institut d' Estudis Catalans (Barcelona, s. a.).

(2) Brutails, *Notes sobre l' art religiós en el Roselló*, traducida por Massó y Torréns; ítem Puig y Cadafalch, ob. cit., y Gómez Moreno, loc. cit.

las otras menores por seguir las primeras la forma de basílica más rigurosamente conteniendo su cátedra episcopal, que les valió el nombre de *Catedrales*. La primera que suele citarse con este título es la iglesia de San Marcos, de Venecia, desde el siglo IX, pero ya en las actas del primer concilio de Tarragona (año 516) se da el nombre de *Ecclesia Cathedralis* a la episcopal o maestra.

Casi todas las iglesias de la época orientábanse de modo que su cabecera daba al Oriente y su ingreso al Oeste, y era común el preceder un pórtico o un *nártex* a la entrada del templo, menos en los de arquitectura mozárabe, entre los cuales hállase con alguna frecuencia el ingreso en el muro lateral de Norte o Sur, y es rarísimo que tengan pórtico.

Además, se erigieron numerosos *monasterios*, con sus *claustros* e *iglesias abaciales*, como propios edificios de los monjes. Casi todos en Occidente se constituían bajo la regla de San Benito, bien que no reinaba entre ellos la cohesión y solidaridad que después mandaron los Cánones. Poco se ha conservado de las construcciones monacales realizadas en este primer período; pero consta que fueron muchas y que contribuyeron poderosamente a la formación y propagación de los nuevos estilos arquitectónicos. Los monasterios benedictinos dependientes del Monte-Casino, en Italia, y los de San Gall, en Suiza (cuyos planos, delineados en el año 820, todavía se conservan), en estrecha relación con los artistas longobardos, fueron centros de civilización y progreso artístico entre otros muchos de Italia, Francia, Alemania, Inglaterra e Irlanda. En España eran ya célebres en el siglo IX los de Ripoll, en Cataluña; de Leyre, en Navarra; de San Juan de la Peña (1), en Aragón; de Celanova, en Galicia, y monacales fueron también las iglesias de Valdediós y de Escalada, etc., ya descritas. Los institutos religiosos que salvaron las ciencias y las letras en las irrupciones bárbaras, desenvolvieron también el arte, no sólo en esta época de revoluciones sociales, sino aun después de ella, hasta alcanzar en los siglos XI y XII el perfeccionamiento del estilo románico y su transición al ojival o gótico.

Las *torres-campanarios* constituyen otra clase de edificios ensayados en esta época. Aplicadas al culto las campanas desde la paz de Constantino, o por lo menos desde el siglo V (*309*), era consiguiente que hubiese campanarios. Según Venancio Fortunato (Obispo de Poitiers, celebrado escritor del siglo VI), los primeros construídos, de los cuales había noticia, fueron tres en la iglesia de Nantes y dos en Santa Eulalia de Mérida, a mediados de dicho siglo, todos de planta cuadrada. También Paulo Diácono habla de la torre de Santa Eulalia y de otra en la iglesia de Santa Engracia,

(1) Mayor celebridad tuvo el de San Victorián (el cual Santo fué algo anterior a San Benito, sin pertenecer a su Orden), pues ya existía al principio de la sexta centuria; pero en su restauración, después de la invasión arábiga, es del siglo XI, y actualmente no queda más que una iglesia del siglo XVIII, cerca de Ainsa (Huesca).

de Zaragoza, aunque no consta que se refiriese a campanarios. Y según parece, por entonces se erigieron en Italia de forma redonda (1), quedando siempre aisladas de la iglesia, como son de ver en San Apolinar *in Classe* y San Apolinar *el Nuevo* en Ravena (siglos VIII y IX). Los campanarios de este período que directamente o en restauraciones han llegado hasta nosotros en la Península, tienen la forma de *espadaña*, pues hay que adjudicar al período románico propio los más antiguos en forma de torre que aun se conservan. El ritual usado por los visigodos menciona explícitamente las campanas, y contiene una fórmula de bendición para las mismas (2), lo cual nos autoriza para suponer que habría torres, o espadañas, por lo menos, ya desde el siglo V (3).

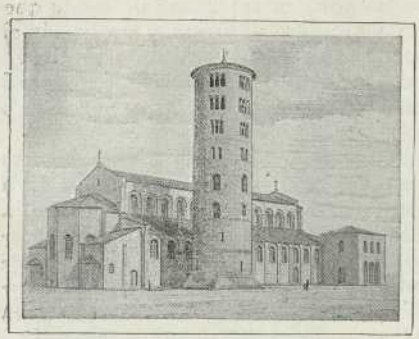


FIG. 286.—EXTERIOR DE SAN APOLINAR IN CLASSE Y SU CAMPANARIO.

No parece que debieron ser campanarios las torres irlandesas arriba mencionadas, ni tampoco las que tenían los monasterios en sus ángulos (cilíndricas también), según se indican en el dibujo del monasterio de San Gall en Suiza, perteneciente al siglo IX: considéranse más bien como torres de atalaya y defensa.

Los *cementerios* de toda esta época se hallan al aire libre, junto a las iglesias, y los enterramientos verificábanse en el suelo, o en cajas de piedra o formadas por grandes ladrillos (como se dijo de la época constantiniana) y alguna vez en peña viva; pero nunca dentro de las iglesias, a no tratarse de obispos o monarcas. En la época visigoda usáronse algunas veces sarcófagos esculpidos, y a ella pertenecen los más toscos de los que enumeramos arriba (*127*); pero lo más frecuente en las sepulturas de distinción era cubrirlas con alguna lápida de mármol, adornada con algunos relieves e inscripción breve esculpida.

147. JUICIO DE LA ARQUITECTURA PRERROMÁNICA.—Ya indicamos arriba (*136*) que el arte occidental cristiano de los siglos V al XI carece de uniformidad y aun de carácter propio, fuera de lo que hemos notado en ciertos grupos muy parciales; pero hablando en

(1) El primer campanario de que se hace mención en Italia fué el de San Pedro en el Vaticano, de forma cilíndrica y del siglo VIII; de las otras torres más antiguas, como las de Ravena, no se sabe que entonces fuesen campanarios.

(2) Véase FÉROTIN, *Liber ordinum, en usage dans l'eglise wisigothique et mozarabe d'Espagne du V au XI siecle* (París, 1904).

(3) Véase SELGAS (Fortunato de), «La basílica del Salvador», en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, t. XVI, pág. 181 (Madrid, 1908).

general, puede afirmarse que, salvas algunas imitaciones sencillas de tipos bizantinos, la arquitectura prerrománica debe ser considerada como una degeneración del estilo latino con mezcla de elementos orientales. Nótase en ella una marcada tendencia a ir eliminando elementos latinos o clásicos superfluos (v. gr., los arquitrabes, la rutina en los capiteles) y a conseguir el abovedamiento de todas las naves en las iglesias; pero la timidez y la falta de técnica en los arquitectos occidentales impedían dar a los recintos la amplitud conveniente y obligaban a dividirlos en estrechas naves y pequeños tramos, para no elevar demasiado amplias y atrevidas las bóvedas, con peligro de su estabilidad y firmeza; de donde resultaba la pequeñez y mezquindad de los edificios, comparados con los posteriores románicos y ojivales.

En el *arte español* de los primeros siglos de la Reconquista, sobre todo en los más oscuros de la historia europea, como son el IX y el X, pueden observarse ya todos los elementos que después forman el estilo románico, lo cual demuestra que no hacían falta invasiones e ingerencias de las escuelas ultrapirenaicas del mencionado estilo para que la arquitectura española desarrollara y perfeccionase su inventiva hasta constituir un estilo nacional y completo. Por otra parte, las demás producciones artísticas y literarias de aquellos siglos, especialmente los bellos códices que se redactaban y escribían en los monasterios españoles, evidencian que la cultura nacional española podía competir ventajosamente con la más adelantada de la misma época en otras naciones europeas ([1]).

(1) Gómez Moreno (Manuel), *De Arqueología mozárabe*, loc. cit.

CAPÍTULO VII

ARQUITECTURA ROMÁNICA

148. Noción y división del estilo románico.—Llámase *estilo románico* en Arquitectura el resultado de la combinación razonada y armónica de elementos constructivos y ornamentales de procedencia latina, oriental (bizantinos, sirios, persas y árabes) y septentrional (celtas, germánicos, normandos), que se formó en la Europa cristiana durante los primeros siglos de la baja Edad Media (siglos XI y XII).

Dimos arriba (*136*) la razón del nombre que distingue al estilo y enumeramos sus factores históricos principales (*137*), que no hemos de repetir ahora; pero después de recorrer la serie de estilos preparatorios del románico propio, desarrollados en las diferentes regiones europeas, fácil es deducir que los más poderosos determinantes del estilo que nos ocupa debieron ser los monjes benedictinos y los arquitectos lombardos. Y que en realidad fué así, testifícanlo repetidos monumentos históricos, algunos de los cuales todavía se guardan auténticos en los archivos, e incontable multitud de iglesias y monasterios que a través de los siglos han perpetuado la memoria del hecho (*150*).

La época normal del desarrollo que obtuvo el estilo románico se encierra en los siglos XI y XII, sin absoluta exclusión de otras centurias, pues mientras que algunos edificios del siglo X, arriba enumerados, tal vez puedan ya calificarse de románicos, erigiéronse otros verdaderamente tales en diversos países (especialmente en Asturias y Galicia) durante la época ojival o gótica, hasta casi alcanzar la del Renacimiento.

La división del estilo románico más comúnmente seguida en el siglo XIX señalaba dos períodos del Arte, además del primario o prerrománico ya descrito, a saber: *el propio* o normal y *el de transición* o románico-gótico, dando al primero los monumentos que ofrecen caracteres puros del estilo (hasta mediados del siglo XII), y adjudicando al segundo los edificios en que dichos caracteres o

elementos se mezclan con los góticos u ojivales; pero hoy se prescinde, generalmente, de esta división por los tratadistas, fundados en que si los elementos góticos añadidos a los precedentes son bóvedas de crucería (y, por lo mismo, con los sostenes que éstas exigen), ya el edificio debe calificarse de gótico, según diremos en su lugar correspondiente; y si no consisten dichos elementos sino en arcos apuntados y bóvedas de la misma clase, no revisten la importancia necesaria para constituir estilo aparte, pues las tales formas de arco no mudan el carácter del sistema. Con todo, puede sostenerse la distinción entre *románico sencillo* y *románico de transición*, dando a este segundo grupo un valor secundario y considerándolo como una variante del primero, con tal de incluir en él los edificios de aspecto románico que ostenten algunos arcos ojivales o apuntados, sin cubrirse con bóvedas de crucería. Este segundo grupo empieza con el siglo XII, pero no se hace común hasta mediados de la misma centuria, y aun entonces coexiste con el primero, y también con el gótico primario, en determinadas regiones.

Cabe también distinguir por otro concepto el estilo románico en dos variantes, con los nombres de *sencillo* y *florido*, pues se observa que en la primera época del estilo, hasta ya entrado el siglo XII, preséntanse los edificios con relativa sencillez en los adornos de puertas y ventanas y con cierto aspecto de pesadez y tosquedad, que van perdiendo a medida que avanza dicha centuria; mas no puede fijarse en esto una norma constante, por obedecer a muy diferentes causas regionales o locales la perfección y elegancia en las construcciones, o por corresponder su filiación a distinta escuela artística, como veremos al fijar el carácter de éstas. No obstante, la división entre románico *sencillo* y románico *florido* servirá en multitud de casos para determinar la cronología de los edificios de este género en una misma región o localidad que haya de estudiarse, y desde luego puédense atribuir en España al segundo grupo (correspondiente al promedio del siglo XII hasta bien entrado el siguiente) los edificios románicos que ostenten exuberancia ornamental o gran finura en la ejecución de los detalles.

149. Los componentes del estilo.—Descendiendo a enumerar y describir los elementos arquitectónicos que distinguen al estilo románico, notemos previamente que la característica del mismo se halla en el pilar compuesto y de núcleo prismático, en el arco de medio punto, en la cubierta de bóveda de medio cañón y de arista y en la cúpula poligonal sobre trompas, elevándose la fábrica sobre planta de cruz latina con ábsides semicirculares, si se trata de iglesias. Pero veamos más en detalle cada uno de dichos elementos, secundados por otros de no tan capital importancia.

1.° La *planta* típica de una iglesia románica es la basilical la-

tina con tres o cinco naves y crucero de brazos salientes; en el testero o cabecera, que siempre mira al Oriente, se hallan tres o cinco ábsides semicirculares, ya de frente ya formando corona, llevando cada uno de ellos tres ventanas en su muro; y en los pies o entrada del templo se alza un pórtico o un nártex, flanqueado por dos torres cuadradas. Pero así como las iglesias rurales o menores sólo constan de una sencilla nave y un ábside, sin crucero saliente y sin torres junto a la portada, así las mayores, sobre todo

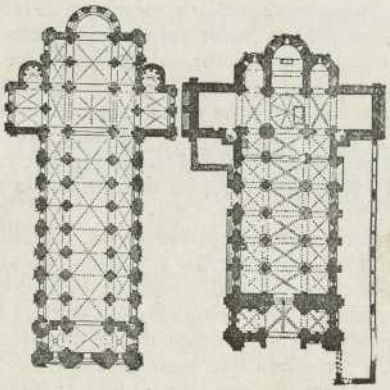


FIG. 287. PLANO DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN, EN CAÉN (FRANCIA) (1).

FIG. 288. PLANO DE LA BASÍLICA DE SAN VICENTE, EN ÁVILA (2).

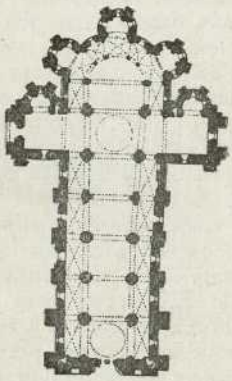


FIG. 289.—PLANO DE LA IGLESIA ABACIAL DE AIRVAULT (3). *(Dibujo de L. Cloquet.)*

las de grandes monasterios o los santuarios visitados por numerosas peregrinaciones, suelen ofrecer muy amplio el transepto o crucero y tienen prolongadas las naves laterales en torno de la capilla mayor, constituyendo la girola o nave semicircular, que da paso a diferentes capillas absidales, abiertas en torno de ella a modo de corona (fig. 289). Algunas iglesias tienen los brazos del crucero convertidos en sendos ábsides, que con el central forman una especie de gran trifolio. Las iglesias de templarios y de otras Ordenes caballerescas afines álzanse, por lo común, sobre planta poligonal o circular y son de escasas dimensiones (fig. 291). Asimismo, existen pequeños oratorios de planta circular (fig. 292),

(1) Adviértanse los dos ábsides sobre el crucero o transepto y el único de la nave central, etc. Es el plano primitivo, de escuela normanda del siglo XI, con bóvedas posteriores.

(2) Nótense los tres ábsides de frente, correspondiendo a las tres naves; el crucero de brazos salientes, el nártex, y un gran pórtico lateral.

(3) Véanse en el plano la girola, los absidiolos en ella y en el transepto, y las dos cúpulas, una al pie de la iglesia y otra en el crucero, debidas a influencia bizantina.

que fueron capillas funerarias o que estuvieron unidas a fortificaciones como oratorios militares, y no faltan otras, que siguiendo la traza o la inspiración bizantina, se disponen a modo de cruz griega y de cuadrifolio (fig. 293).

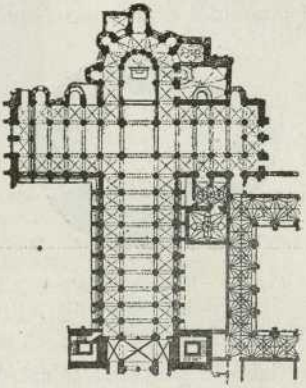


FIG. 290.—PLANO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, CON PARTE DE SU CLAUSTRO (1).

2.° Los *soportes* característicos de un edificio románico son el pilar compuesto y el estribo o contrafuerte, adherido exteriormente al muro. El referido pilar monta ordinariamente sobre un zócalo cilíndrico o de poca altura, y se compone de una pilastra simple o compuesta, que lleva adosadas a cada frente o a alguno de ellos una o dos columnas semicilíndricas (o en vez de éstas, otras pilastras más estrechitas) con objeto de dar pie a los arcos formeros y a los transversales o fajones; las cuales columnas tienen basa y capitel, igualmente adosados al núcleo central prismático (fig. 42). Hay también columnas exentas y pareadas, de dos en dos, o de cuatro en cuatro; pero no se hallan de estas formas ordinariamente sino en los claustros, pórticos, galerías y ajimeces. Los contrafuertes tienen por objeto reforzar los muros y servir a la vez de estribo o contrarresto a los arcos y bóvedas (servicio que también prestan los pilares compuestos): son visibles al exterior, lisos y de forma prismática; pero cuando se adhieren a los ábsides, aparecen frecuentemente a manera de columnas que sostienen el alero (fig. 27). Los muros están formados de sillarejo o de sillares desiguales, con poca regularidad en las hiladas.



FIG. 291.—LA VERA CRUZ DE SEGOVIA: IGLESIA Y TORRE DE TEMPLARIOS.

3.° Los *capiteles* románicos ofrecen especial interés por lo variado de su forma y por las curio-

(1) Obsérvense los cuatro ábsides sobre el transepto, los cinco absidiolos en la girola, el claustro gótico a la derecha, el nártex con las torres en la entrada, el amplio transepto de tres naves (como el brazo mayor), con bóvedas de arista las laterales.

sísimas labores con que suelen decorarse. Algunos de ellos conservan reminiscencias clásicas de sabor corintio degenerado; pero en su gran mayoría se forman de un grueso prisma, o de un tronco piramidal o de cono invertido, en cuyos frentes lleva esculpi-

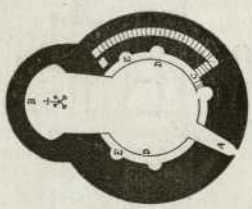


Fig. 292.—Capilla funeraria en Cervera (Lérida): iglesia de San Pedro, siglo XI (1).

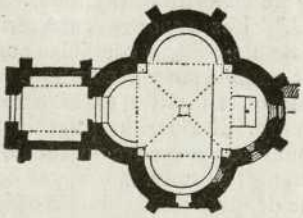


Fig. 293.—Capilla funeraria en la Abadía de Montmajour (cerca de Arlés): iglesia de Santa Cruz, siglo XI (2).

das labores geométricas entrelazadas, o motivos vegetales que en forma de hojas le rodean, o asuntos simbólicos e históricos. Va coronado el capitel por un ábaco grueso, el cual se halla casi siempre decorado con molduras u otros ornamentos propios del estilo y frecuentemente lleva por su parte inferior una serie de modillones cuadrados, que parecen almenas (fig. 294). En las columnas geminadas o yuxtapuestas suele cubrir el ábaco a todo el grupo de ellas, uniendo así sus capiteles (figuras 40 y 297).

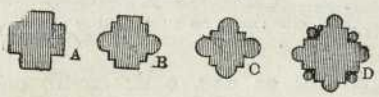


Fig. 294.
Secciones teóricas de pilares compuestos (3).

4.° Las *basas* de las columnas tienen la forma toscana o ática, pero con el toro inferior ancho y aplastado, y suelen llevar en las enjutas o ángulos del plinto una figurilla caprichosa o bien una *garra*, que aparenta sujetar con el plinto la moldura curva o toro que en él descansa. En el siglo XII se ornamentan frecuentemente las basas con diferentes labores propias del estilo, lo cual

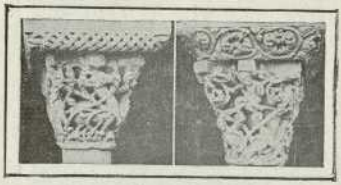


Fig. 295.—Capiteles del claustro de Santo Domingo de Silos, siglo XI.

(1) *A*, entrada; *B*, ábside y altar; *C*, escalera dentro del muro; *D*, banco; *E*, nichos o huecos.

(2) Véase Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raissoné...*, t. II, pág 445 (París, 1867).

(3) *A*, sección de pilastra cruciforme; *B*, ídem, con semicolumnas adosadas a dos frentes; *C*, pilastra con semicolumnas en sus cuatro frentes; *D*, tipo de transición ojival, con semicolumnillas en los ángulos de la pilastra compuesta, además de las del frente.

ya se usó alguna vez en la arquitectura visigoda (y mucho más en la romana), según se observa en la iglesia de San Pedro de la Nave.

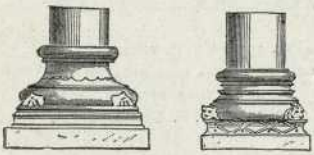


FIG. 296. CAPITEL COMPUESTO DEL CLAUSTRO DE SANTILLANA (SANTANDER), SIGLO XII.



FIG. 297. CAPITELES DEL CLAUSTRILLO DE LAS HUELGAS EN BURGOS, SIGLO XII.

5.° Los *arcos* de construcción se apoyan inmediatamente sobre el referido ábaco y son de medio punto o peraltados, sin molduras y casi siempre dobles o triples, es decir, que cada uno de ellos consta de dos o tres semianillos adheridos, uno debajo de otro, siendo más ancho el de encima (fig. 300). Cuando se adornan con molduras, propiamente dichas, denúnciase la segunda época del estilo, y se presentan ellas en forma de un baquetón grueso, bordeando la esquina del arco (fig. 40). Propio asimismo de la segunda época (siglo XII) es el arco apuntado, dicho también ojival, que, a veces, se halla en edificios románicos como medio constructivo para disminuir el empuje lateral (sin que por esto sea indicio de estilo gótico, según se ha dicho antes, si falta la bóveda de crucería) y nunca como ornamento. Hállanse, no obstante, en algunos edificios románicos, influídos por la arquitectura arábiga, arcos lobulados y entrelazados, ya ornamentales, ya constructivos; pero estos últimos sólo en arcadas de claustros o en obras equivalentes.



FIGS. 298 Y 299.—BASAS ROMÁNICAS.

6.° La *cubierta interior* de las naves y estancias diferentes consiste de ordinario en la bóveda de medio cañón—a veces apuntada, como los arcos (fig. 29)—para la nave central; de arista o de cuarto de cañón, para las laterales, y de concha o de cuarto de esfera, para los ábsides,

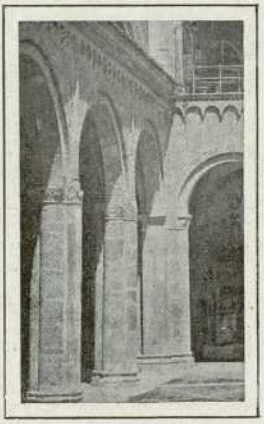


FIG. 300.—ARCOS DOBLES ROMÁNICOS EN SAN AMBROSIO DE MILÁN, SIGLO IX.

alzándose sobre el crucero una cúpula poligonal, apoyada en trompas (a estilo persa), que se colocan en los ángulos o rincones resultantes del encuentro de los arcos torales. Dichas trompas se constituyen por una bovedilla semicónica (fig. 80 *T*) o por una

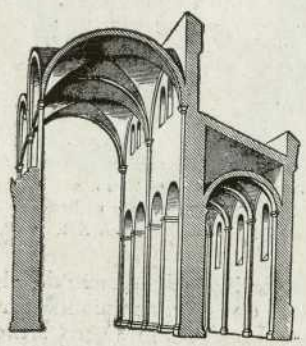


FIG. 301.—ESTRUCTURA INTERNA DE UNA IGLESIA, TIPO DE VEZELAY. *(Dibujo de L. Cloquet)* (1).

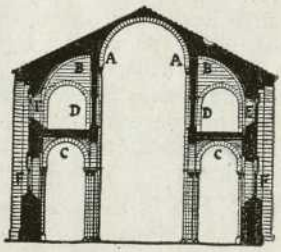


FIG. 302.—CORTE TRANSVERSAL DE UNA IGLESIA ROMÁNICA DE TIPO AUVERNIENSE. *(Dibujo del Sr. F. Casanova)* (2).

serie de arquitos en degradación, que hacen el mismo oficio. Algunas veces, según la escuela a que pertenezca el edificio, la nave central lleva techumbre de madera o carece de cúpula, o, por el contrario, la tiene verdaderamente esférica y elevada sobre pechinas, a estilo bizantino. La dificultad y la diferencia mayor que se hallan en estos edificios estriban en el problema de combinar el abovedamiento de todas las naves con la iluminación suficiente de la central y, además, en dar al crucero o al encuentro de las naves un equilibrio muy estable y una cubierta proporcionada: las soluciones varias que se dan a este doble proble-

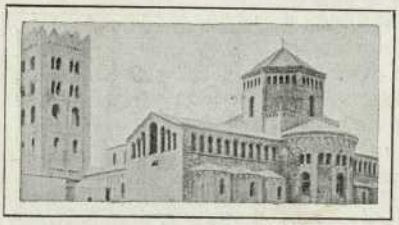


FIG. 303.—PARTE ABSIDAL, LINTERNA Y TORRE DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE RIPOLL (GERONA).

(1) Adviértase en el grabado la nave central con bóvedas de arista y mucho más elevada que las laterales para recibir por encima de éstas luz directa, mediante las ventanas del muro; lo cual constituye la solución más perfecta de la iluminación y el embovedamiento, aunque la menos segura por entonces. Las naves laterales se iluminan también directamente.

(2) La bóveda de la nave central *AA* se contrarresta por las superiores de las naves laterales en forma de cuarto de cañón *BB*, y recibe luces la central por el triforio que está sobre las laterales *D*, mediante las ventanas *E*, las laterales *C*, la reciben de las ventanas *F*.

ma constituyen las diferencias principales de las escuelas arquitectónicas del estilo románico, según veremos luego.

7.° La *cubierta exterior* o tejado insiste sobre las bóvedas mediante una armadura sencilla de madera que se apoya en ellas (fig. 302), pero en el siglo XII se hace independiente esta armadura y es sostenida sólo por los muros, para no cargar de peso las bóvedas y cúpulas. Sobre la cúpula poligonal del crucero elévase una linterna prismática, ya formando cuerpo con ella, ya estando independiente, a manera de domo; la cual linterna se termina por una cubierta piramidal, semejando el conjunto una torre de ancha base y poca altura (fig. 303), que, a veces, ejerce también oficio de campanario.



FIG. 304.—PORTADA ROMÁNICA DEL SIGLO XII: IGLESIA PARROQUIAL DEL PUEBLODE ESCALADA (BURGOS).

8.° Las *puertas* se hallan formadas por una serie de arcos redondos concéntricos y en degradación, apoyados en sendas columnillas, de suerte que todo el conjunto forma una especie de arco abocinado y moldurado, contribuyendo al mayor efecto visual el mismo espesor del muro, que suele formar allí un cuerpo saliente (1). Algunas portadas carecen de dintel y de tímpano (fig. 304); pero comúnmente se hallan provistas de uno y otro, y entonces se esculpen sobre el último relieves simbólicos o iconísticos (fig. 310), y a los lados de la portada o en las jambas, y aun en el mismo arco abocinado, se disponen variadas series de labores ornamentales en relieve, flanqueándose, a veces, con estatuas el ingreso en las iglesias más suntuosas.

9.° Las *ventanas* se abren casi siempre en la fachada y en el ábside y algunas veces en los muros laterales; son bastante más altas que anchas, y terminan por arriba en arco doble, generalmente plano o de arista viva (fig. 305), apoyado sobre columnitas como las de la portada, y cuando estos arcos se rodean de molduras finas o baquetones, o bien las ventanas han dejado la primitiva estrechez, pertenecen a la segunda época del estilo (figura

(1) Esta hermosa disposición de la portada románica, cuya invención u origen algunos atribuyen a los longobardos, tiene sus antecedentes rudimentarios en construcciones romanas de la decadencia; así, por ejemplo, en el palacio de Diocleciano, en Spalatro (Dalmacia), se observa un arquitrabe encorvado, que, junto con sus molduras, acomódase a la forma del arco de una puerta al pasar sobre la misma. Igual disposición puede notarse en Santa Constanza, de Roma, y en el relieve del conocido *Disco de Teodosio* (*225*), que se guarda en el Museo de la Real Academia de la Historia. Precedentes semejantes hállanse también, según los críticos, en el arte sasánida.

306). Hay también ajimeces, óculos y pequeños rosetones; estos últimos corresponden al último período (figuras 102, 307 y 308). Ciérranse las ventanas con vidrieras incoloras o de color (*246*, 5.º) en algunas iglesias suntuosas, o con láminas translúcidas de ala-

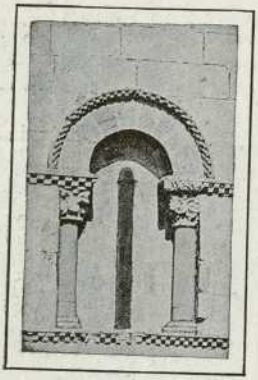


Fig. 305.
Ventana románica del siglo XI, en la iglesia de Camarzana (Zamora).



Fig. 306.
Ventana románica del siglo XII, en la Catedral de Ciudad Rodrigo.

bastro o de yeso cristalino, o con simples celosías de piedra perforada, y en las iglesias pobres, con simples telas blancas enceradas o impregnadas con trementina. De aquí que hayan de ser poco extensas las ventanas de esta época (lo mismo que en la precedente) hasta que se fué ensayando y generalizando el uso de las grandes vidrieras.



Fig. 307.
Rosetón de la iglesia de la Magdalena, en Zamora.

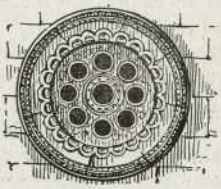


Fig. 308.
Rosetón de la iglesia de Santa María de Cambre (Coruña).

10. Las *cornisas*, lejano recuerdo de los clásicos arquitrabes, forman como una imposta corrida sobre pilastras y muros y a continuación de los ábacos de los capiteles, y adornan el frontispicio colocadas encima de la portada o debajo de las ventanas; llevan adornos y molduras, y a menudo (lo mismo que el frontón y el alero o tejaroz, que también son cornisas) están sostenidas por canecillos o por series de arquitos ciegos (figuras 300, 303, 305 y 310).

11. La *ornamentación* típica del estilo románico se manifiesta principalmente en las cornisas, archivoltas, capiteles, puertas y ventanas, y consiste en un conjunto de líneas geométricas quebradas o en ziszás, billetes, ajedrezados, dientes de sierra, puntas de diamante, lacerías, arquerías o arquitos ciegos, rosetoncitos, follaje serpeante y otros motivos vegetales, siempre estilizados o con escasa imitación de la naturaleza. También se usan los relieves y estatuas iconísticas, los mascarones o canecillos, los *bestiarios* (monstruosas figuras de animales) y los relieves simbólicos. Decorábanse los muros interiores con varias pinturas de dichos motivos y de escenas religiosas o bíblicas (*246*), y los pavimentos alguna vez con mosaicos. Por regla general, se halla íntimamente unida con la estructura en los edificios románicos su decoración escultórica, de modo que sirva ésta para acentuar los miembros más salientes de aquélla, y no sea como vestidura postiza del edificio. No obstante, obsérvanse en algunos edificios esculpidas varias figuras de monstruos, como aplastados por las basas de las columnas, o de relieve en el zócalo de las fachadas, con idea evidentemente simbólica o moral, ya que no la tengan arquitectónica.

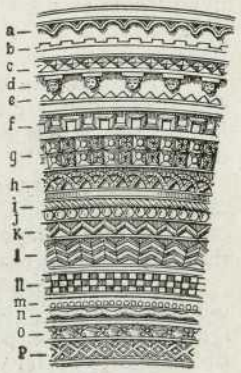


FIG. 309.
ORNAMENTACIÓN ROMÁNICA (1).



FIG. 310.—FACHADA DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO EN SORIA, SIGLO XII.

12. La *estructura* general de una iglesia románica puede inferirse de lo que llevamos dicho sobre la planta, soportes y bóvedas (figuras 301 y 302): sólo falta advertir que toda la composición interior

(1) *a*, cairéles; *b*, almenillas; *c*, puntas de diamante; *d*, canecillos; *e*, dientes de sierra; *f*, baquetones recortados; *g*, cabezas de clavo; *h*, arcos entrelazados; *i*, cables; *j*, bezantes o agallones; *k*, *l*, ziszás; *ll*, ajedrezado; *m*, perlas; *n*, ondas; *o*, flores; *p*, losanjes.

se acusa exteriormente por los contrafuertes, que señalan los tramos de la planta; asimismo, por las impostas corridas, que indican las divisiones de la alzada; por las ventanas y arquerías, que responden a los triforios interiores o sus equivalentes y a las diferencias de altura en las naves, etc. En las fachadas bien dispuestas se advierte una gran cornisa sostenida por canecillos sobre la portada, una o tres ventanas o un rosetoncito en lo alto, dos o tres series de arquerías ciegas a diferentes niveles, y un frontón o piñón, bordeado por una cornisa en el término superior del muro (fig. 310).

150. DIFERENTES CLASES DE EDIFICIOS ROMÁNICOS.—Distínguense muy particularmente en el arte románico las siguientes clases de edificios, que merecen ser estudiadas aparte: catedrales, monasterios, claustros, torres, cementerios, castillos y palacios.

1.° Las *catedrales* no tuvieron gran importancia hasta el siglo XII, pues frecuentemente las superaban en magnificencia las iglesias monacales; pero desde la referida centuria fueron creciendo en interés social y arquitectónico. Y como servían para defensa de las ciudades y eran centro de reuniones civiles, presentan el aspecto de fortalezas con sus torreones almenados y robustísimos muros Tipos en este sentido lo son la catedral de Sigüenza y el ábside de la de Avila, y en Rosellón (Francia) la antigua catedral de Elna, entre otros.

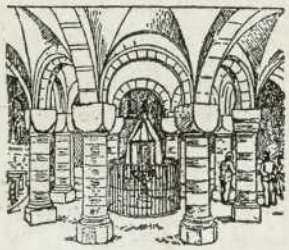


FIG. 311.
BAPTISTERIO DEL SIGLO XI: IGLESIA DE SAN PEDRO, EN ASTI (ITALIA).

2.° Las *iglesias menores*, que no sean monacales, se diferencian de éstas y de las catedrales en sus reducidas dimensiones y en tener poco desarrollado el ábside central, que en los monasterios y catedrales servía para coro de la comunidad respectiva. Entre estas iglesias menores deben contarse los *baptisterios*, que seguían construyéndose alguna vez en Italia (y apenas fuera de ella) separados de las iglesias catedrales o parroquiales, y tenían planta redonda o poligonal, como se dijo antes (*126*) y manifiesta el grabado adjunto (figura 311).

3.° Los *monasterios con sus iglesias abaciales* revistieron capital importancia desde el siglo VI, como notamos arriba (*137*); pero hasta el siglo X no debieron llamar la atención en el terreno arquitectónico; pues los monjes, más que a la Arquitectura, se daban al cultivo de las ciencias y letras, a roturaciones de terrenos y al mejoramiento y organización del estado social, a la sazón tan caído. A partir de dicha centuria, las riquezas que por donacio-

nes iban adquiriendo los monjes y el favor que gozaban de los señores feudales, proporcionábanles medios para la construcción de sus iglesias y monasterios en grande escala. En éstos se distinguen como obra de arte, además de la iglesia, la sala capitular para las reuniones y los claustros. En las iglesias monacales suele estar muy desarrollado el ábside, y en las pertenecientes a grandes monasterios también el crucero, para dar cabida a los numerosos monjes que allí constituían el coro (figura 312).

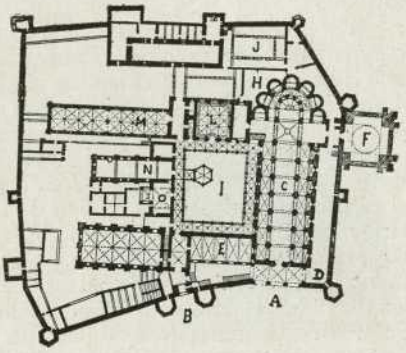


FIG. 312.
PLANO DE UN MONASTERIO CON SU IGLESIA: EL DERRUÍDO DEL POBLET (TARRAGONA), SIGLO XII AL XIII (1).

Sabido es de todos que los benedictinos fueron los grandes arquitectos de las centurias IX, X, XI y XII, y a su difusión, actividad y pericia debe la Europa incontables monumentos artísticos de todo género en el mencionado período. Al comenzar el siglo XI, sólo 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, mayormente para el arte, sobresalió como centro principal en los siglos XI y XII la Abadía de Cluny (Francia), que era una reforma benedictina fundada en el año 910; siguióle en importancia la del Cister, nueva reforma que empezó casi con el siglo XII, y ambas dieron lugar a ciertas variantes de estilo que estudiaremos luego. Llamábanse vulgarmente los de la primera rama *benedictinos de hábito negro*, y los de la segunda, *de hábito blanco*, porque en realidad así se distinguían y se distinguen hoy mismo en su vestimenta.

En España florecieron, principalmente, los monasterios de Ripoll (siglo X, reconstruída la iglesia en el XI y restaurada a últimos del XIX), en Cataluña; de San Victorián, en Aragón (fundado en el siglo VI, destruído por los árabes en el VIII y reconstruído en el XI), con el de San Juan de la Peña; en Navarra, los de Leyre e Irache; en La Rioja, el de San Millán de la Cogolla y el de San Martín de Albelda; en León, el de Sahagún, como otro Cluny para los estados leoneses, del cual dependían muchos otros monaste-

(1) *A*, entrada de la iglesia y pórtico; *B*, puerta del monasterio; *C*, naves de la iglesia; *D*, muros y torres de defensa; *E*, palacio del rey Don Martín; *F*, sacristía nueva; *H*, cementerio; *I*, claustro; *J*, claustro menor; *L*, sala capitular; *M*, biblioteca; *N*, refectorio; *O*, cocina. (De la obra *Resumen gráfico de la Historia del Arte.*)

rios; en Galicia, el de Celanova, fundado por San Rosendo; en Castilla, el de Santo Domingo de Silos y el de Oña. Todos ellos fueron reconstruídos, si no fundados, en los siglos XI y XII, aunque varios ya eran célebres en épocas anteriores (*146*). Gran número de poblaciones de España, como también del extranjero, deben su origen a los monasterios en los siglos X, XI y XII, principalmente en el reino de León; todos bajo la regla de San Benito (1).

4.° Los *claustros* fueron, como son ahora, patios interiores con peristilo, recuerdo de los atrios de las antiguas basílicas, diferenciándose en que las columnas de las arcadas no insisten inmediatamente sobre el suelo, sino sobre un podio corrido. Se encuentran ya desde este período (2) formando parte, no sólo de los monasterios, sino también de las catedrales. Se conservan todavía restos de claustros del siglo XI en algunas catedrales, entre otros el de Elna (Rosellón) y el de Seo de Urgel; muchos hay de monasterios, como el de Santo Domingo de Silos, el de San Benito de Bages, San Cucufate del Vallés y San Juan de la Peña (Huesca), todos los cuales debieron comenzar en el siglo XI; y del XII son los de Ripoll (Gerona), de San Pablo del Campo, en Barcelona; San Pedro, de Huesca; San Juan de Duero y Colegiata de San Pedro, en Soria; el de Santillana (Santander), el de la Escuela de la Vega, en Salamanca (fig. 40); el de Santa María del Sar, en Galicia, etc. Simplificación de los claustros y de los atrios primitivos son los pórticos prolongados, que en algunas iglesias románicas, sobre todo españolas, se extienden ante una o dos alas del edificio.

5.° Los *campanarios* formaban parte principal de las iglesias o estaban adjuntos a ellas; construíanse en Italia con más independencia de las mismas; en Francia y en Alemania empezaron a erigirse torres gemelas a los lados de la fachada en iglesias importantes, como ya las había indicado el plano del monasterio de San Gall, antes referido; pero lo más común en el estilo románico es situar una sola torre-campanario a un lado del crucero o sobre el mismo. Por regla general su planta es cuadrada, aunque alguna rara vez la tienen redonda o poligonal, elevándose uniforme en toda su altura; llevan en cada frente cierto número de ventanas, que denuncian los caracteres del estilo; cada piso o cuerpo en que se divide la torre está señalado exteriormente por cornisa románica (fig. 303), y su remate, siempre piramidal cuando no tiene almenas, no suele ser muy agudo. En Francia, y alguna vez en Italia, hállanse ejemplares románicos de torres cuadradas o poligonales,

(1) MADRAZO, *Navarra y Logroño* (Barcelona, 1886); QUADRADO, *Asturias y León* (Barcelona, 1885).

(2) Empezaron, por lo menos, en los monasterios del siglo IX, como se observa en el plano del monasterio de San Gall, arriba dicho (*146*); mas apenas se conocen hoy restos anteriores al siglo XI, en que principiaron a adquirir importancia.

cuyos cuerpos suben disminuyendo gradualmente, coronados con torrecillas o pináculos, pero ya entran en la época y en el espíritu del estilo gótico (fig. 313).

6.° Los *cementerios* se construían junto a las iglesias ya desde siglos remotos (*124*), sin que hasta el XIII se diera sepultura dentro de los templos, a no tratarse de santos, de 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 o en la pared exterior del templo o en los claustros, como lo revelan muchos edificios todavía existentes (fig. 314). Los sarcófagos eran poco suntuosos, consistiendo en cajas de piedra más o menos decoradas, con exornación románica e inscripciones, y que raras veces ostentan la figura del difunto en relieve; también se cavaban en la peña, según costumbres regionales. Con frecuencia se enterraban los difuntos, aun distinguidos, en un sepulcro de fábrica bajo tierra, cubierto con una simple *lauda* o losa funeraria con inscripciones. Las urnas de piedra que se advierten todavía en algunos claustros y paredes de iglesias románicas y góticas 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.



FIG. 313.—ABADÍA DEL CLARAVAL MILANÉS (ITALIA) CON SU TORRE POLÍGONA, SIGLO XIII.



FIG. 314.—IGLESIA DE FOLGAROLAS (BARCELONA), CON SEPULCROS A LOS LADOS DE LA PORTADA, SIGLO XII.

7.° Las *construcciones civiles y militares*, como casas, palacios y castillos, se modelaban según la forma románica de las iglesias en el ornato, en las puertas, ventanas, etc., aunque siempre con menor aparato externo. Los palacios tenían un pórtico o un patio interior,

a semejanza de la casa romana. Los castillos no empezaron a llevar los saledizos llamados *barbacanas* sino desde el siglo XII, generalizándose en el XIV; pero antes había en lugar de ellos unas galerías cubiertas, hechas de madera, dichas también *matacanes* o *ladroneras*, como las barbacanas, todo lo cual fué traído de Oriente por los Cruzados (1). Los castillos señoriales ostentan en el ingreso del recinto fortificado una torre ancha y robusta, llamada *torre del homenaje*. Son célebres, entre los monumentos civiles y militares de esta época, las murallas de Avila, el castillo de Loharre (Huesca), el de Turégano (Segovia), el de Carcasona (Francia), el palacio de los duques de Granada de Ega, en Estella (Navarra), etc.

151. Escuelas románicas. — Constituyen *escuela* dentro del estilo las variantes, más o menos uniformes y sistemáticas, que se observan en los edificios románicos de una región determinada (*24*). A la vez que recorramos brevísimamente las escuelas románicas principales, notaremos los edificios de mayor importancia en cada una de las regiones donde aquéllas brillaron, sin hablar de las españolas, que reservamos para el capítulo siguiente. Y con los grabados que a uno y otro capítulo acompañan se completará el estudio de los elementos arquitectónicos del estilo románico, anteriormente descritos.

Prescindiendo del carácter regional de las escuelas, y fijándonos sólo en la técnica o teoría que las informa, hallaríamos que se reducen a tres capitales: la *románico-latina*, la *románico-bizantina* y la *románica perfecta*. La primera conserva el tipo basilical y la cubierta o techumbre de madera sobre los arcos, pero admite algunas bóvedas, excluyendo del todo las cúpulas; la segunda adopta la cúpula semiesférica sobre planta cuadrada, ya con el tipo de basílica latina (fig. 289), ya con el de cruz griega; la tercera sigue el tipo basilical latino, pero con bóvedas, y eleva una cúpula poligonal sobre el crucero (fig. 288).

Las escuelas regionales más caracterizadas se fijan principalmente en territorio francés, por haber cultivado Francia con mayor perfección y gusto el estilo románico y por ser centro de las escuelas benedictinas (*150*, 3.º). Son, en conjunto, las siguientes (2), que en absoluto podrían agruparse a las tres antedichas.

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

(1) Castaños y Montijano (Manuel), *Fortificación Arqueológica*, c. XVI (Madrid 1918).

(2) Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. II (Paris, 1903); Enlart (Camilo), «L'Architecture romane», en la obra de Michel, *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens*, t. I, p. 2.ª, pág. 454 (París, 1905-912); Lampérez, *Historia de la arquitectura cristiana*, pág. 100; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI au XVI siecle*, artículos «Eglise», «Architecture» (Paris, 1868). Véase también R. de Lasteyrie, *L'Architecture en France a la époque romane*, c. XIII (Paris, 1912).

éstas se cubren con bóveda de arista, y sobre el crucero se alza la cúpula poligonal, apoyada en trompas y cubierta o acusada al exterior por una gran linterna, por la cual y por ventanas abiertas en el triforio se ilumina el recinto (figuras 288 y 302). Sus tipos son la iglesia de Nuestra Señora del Puerto en Clermont-Ferrand, la de Issoire (Puy-de-Dome) y la de San Saturnino o San Sernín, en Tolosa de Francia.

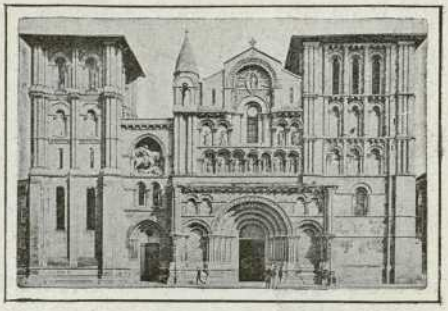


FIG. 315.—IGLESIA DE SANTA CRUZ, EN BURDEOS.

2.ª *Escuela de Poitou* o *poitevina:* comprende las regiones de Poitou, Saintonge y las dos Charentes. Sus caracteres son: planta de tres naves con girola y capillas absidales; bóvedas de medio cañón sobre todas las naves, que se elevan casi a una misma altura (en Saintonge tienen bóvedas de arista las laterales), sin luces directas sobre la central, pero sí en las del lado; torre cuadrada sobre el crucero; ornamentación espléndida desde el siglo XII, y series de arquerías ciegas, sobre todo en las fachadas; éstas se flanquean con torres de cubierta cónica aguda, y las portadas (por lo menos las de Saintonge) suelen carecer de timpano. Tipos: la renombrada iglesia de Nuestra Señora *la Grande* de Poitiers, la de Santa Cruz de Burdeos y la de Santa María de Saintes (1).



FIG. 316.—CATEDRA DE ANGULEMA, SIGLO XII.

3.ª *Escuela de Perigord:* dispone la planta en forma de cruz griega, sobre cuyo centro se alza la cúpula con pechinas, o bien consta de una sola nave dividida en compartimientos cuadrados, elevándose sobre cada uno de ellos la mencionada cúpula, elementos que denuncian la

(1) En algunos tratados de Historia del Arte se habla de las escuelas *aquitana* y *lemosina*, como si fueran distintas de las anteriores en la época románica; pero, bien consideradas, se reducen a las dos antedichas. La *lemosina* (de Limoges, su centro) es la misma de Poitou con minuciosidad en los detalles y variedad en la ornamentación geométrica románica; la *aquitana* se confunde con la de Auvernia.

filiación bizantina de esta escuela románica. Son tipos la célebre iglesia de San Frontín de Perigueux (*133*), la de San Esteban de la misma ciudad, la de San Juan de Cole, y las catedrales de Cahors y Angulema. Derivación importante son las iglesias que tienen la cúpula reforzada o sostenida por nervios y dispuesta en hiladas de piezas que forman anillos concéntricos, sistema que sigue la iglesia de Saint-Avit-Senieur y que reproducen nuestras grandes iglesias de la región salmantina (*160*).

4.ª *Escuela provenzal:* ofrece como carácter distintivo el uso de una sola nave con ábside semicircular o poligonal, bóvedas de medio cañón, contrafuertes muy salientes al interior de la iglesia, los cuales forman entre uno y otro capillas, que también se cubren con bóvedas de medio cañón, aunque en sentido perpendicular a las de la nave; tiene pilastras en vez de columnas y ornamentación de molduras y de otros elementos de tradición clásica. Citanse como tipos la catedral de Orange, la de San Trófimo de Arlés y la iglesia abacial de Saint-Gilles, estas dos con hermosos claustros.

5.ª *Escuela de Borgoña:* distínguese por adoptar en sus iglesias la planta de cruz latina con tres naves y girola, más amplia e iluminada que en las dos primeras escuelas descritas; por admitir capillas absidales en el testero, un nártex a la entrada, arcos apuntados, bóvedas de la misma clase para la nave central (que resulta muy elevada para tener a través de sus muros luces directas) y bóvedas de arista para las naves laterales (a veces también para la central), y, en fin, señálase por su riqueza escultórica, sobre todo en los capiteles. Son tipos las abadías de Cluny (destruída), Vezelay, Paray-le-Monial, etc., y las catedrales de Autún y Chalons-sur-Saone.

A esta arquitectura borgoñona se la consideró en algún tiempo como la genuina *escuela cluniacense*, por haber sido la región de Borgoña el solar de las grandes abadías de Cluny y del Cister; pero no consta que tuvieran los aludidos monjes un estilo completamente uniforme en sus iglesias durante el período románico, sino que más bien se acomodaban al carácter o a la escuela regional en donde se establecían. Distínguense, no obstante, los cluniacenses por la esplendidez en la ornamentación escultórica, y los cistercienses por la sencillez y pureza en las formas arquitectónicas y la extrema sobriedad en los adornos, con la total supresión de monstruos o bestiarios, obedeciendo a las órdenes dictadas por el fundador de la abadía de Claraval, San Bernardo (1). La impor-

(1) Véase cómo se expresa el *melífluo doctor* en su epístola titulada *Apologia ad Guillermum Abbatem*, reprobando el abuso de esculpir tales y tantas figuras: «*In claustris córam legéntibus frátribus, quid facit illa ridícula monstruósitas, mira quaedam deformis formósitas, ac formosa defórmitas? Quid ibi immundae simiae, quid feri leones, quid monstruosi centauri, quid semihómines, quid maculosae tígrides, quid milites pugnantes, quid venatores tubicinantes? Videas sub uno cápite multa córpora, et rursus, in uno córpore cápita multa. Cérnitur in*

tancia de las iglesias cistercienses está en el período de transición y primer período ojival, en que verdaderamente forman escuela.

6.ª *Escuela de Normandía:* sus componentes son la planta de tres naves con crucero y sin girola, capillas absidales de frente, linterna cuadrada sobre el crucero, la nave central cubierta con armadura de madera, y asimismo los triforios que están encima de las laterales, pero llevando éstas bóveda de arista; también suele haber dos torres en la fachada. La ornamentación adoptada es la de formas geométricas (ziszás, discos, billetes, losanges, etc.), y si alguna vez tiene figuras, son de poco relieve y estilizadas. Tipos, dos iglesias abaciales en Caén y otras en Jumieges, Bocherville, Graville, etc. (1).

7.ª *Escuelas germánicas*. Dos escuelas principalmente hallamos dentro del estilo románico alemán, sin tener en cuenta los edificios que pertenecen al tipo de basílica latina según los modelos de Roma, a saber: la escuela carolingia de Aquisgrán y la escuela del Rhin, que es la típica alemana. La primera adopta la planta poligonal y la composición central bizantina: tipos de ella son la ya descrita iglesia de Carlomagno en Aix-la-Chapelle (*142*) y la de Ottmannsheim (Alsacia).



FIG. 317.—CATEDRAL DE BAMBERG (BAVIERA), SIGLO XI, REEDIFICADA EN EL XIII.

La escuela románica de la cuenca del Rhin tiene sus focos entre Spira y Colonia y acusa poderosas influencias de la arquitectura lombarda. Es característico en ella la planta latina de tres naves y el desarrollo del ábside, que existe con frecuencia en cada brazo del crucero, además del que tiene la nave mayor. En varias iglesias hay un ábside en cada extremidad de dicha nave, precedidos de coro o transepto (a manera de dos iglesias unidas por la entrada), y quedando entonces las puertas en los lados de la iglesia: además, sobresalen como elementos característicos las torres y las galerías. La forma típica de la iglesia rhiniana tiene cinco torres,

cuadrúpede cauda serpentis; illinc in pisce cáput cuadrúpedis», etc. En el capítulo de la «Simbología» pueden verse algunas de las significaciones que tenían los referidos monstruos, aunque muchos de ellos parecen simples caprichos.

La famosísima abadía de Cluny fué adjudicada por el Estado francés en 1799 a un comerciante por la suma de 2 millones de francos, y procedióse desde luego a la demolición, de la cual sólo pudieron salvarse algunos restos; la de Claraval era hace pocos años una prisión que albergaba un millar de reclusos, en vez de los 700 monjes que en otro tiempo civilizaban desde allí a Europa. ¡Así se progresa!

(1) Véanse además de los citados autores: CAUMONT, *Abecedaire ou rudiment d'Archéologie* (Caén, 1870); LACROIX (Paul), *Les arts au Moyen Age*, 7.ª edic. (París, 1880), etc.

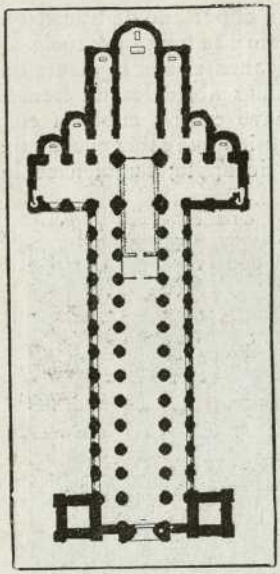


FIG. 318.—PLANO DE LA IGLESIA ABACIAL DE SAN ALBANO, SIGLO XI.

dos en cada extremo y una sobre la cúpula octógona del crucero. Las galerías no sólo se manifiestan interiores sobre las naves laterales, sino que dan al exterior con frecuencia y especialmente en lo alto del ábside, además de las arquerías propias del estilo lombardo, que son decorativas. Como tipos de esta arquitectura germánica, siempre grandiosa, severa e imponente, se citan los tres gigantes de la época románica, a saber: las catedrales de Spira, Worms y Maguncia, y entre otras merecen también especial recuerdo la de Bonn y la de Bamberg, con las iglesias de Santa María de Laach, Santa María del Capitolio, Santos Apóstoles y San Martín de Colonia: las tres últimas, de Colonia, son modelos del triple ábside formando cruz o gran trifolio, que abraza la cabecera y el crucero. La mayor de todas (la catedral de Spira) mide 147 metros de largo, por 42 de ancho en sus naves, y 39 de altura ([1]). Del tipo basilical latino se conservan pertenecientes a esta época, si bien con retoques y restauraciones, las iglesias de Hildeshein (San Miguel y Santa María, que es la catedral), y siguen el mismo tipo las iglesias antiguas de Sajonia y Turingia.

La escuela rhiniana irradió hacia el Norte y Oeste, produciendo, entre otros monumentos, siempre con especial y local fisonomía, la catedral de Tournai, en Bélgica; la de Ribé, en Dinamarca, y la de Lund, en Suecia.

8.ª *Escuela inglesa:* derívase de la normanda, de la cual apenas se distingue, si no es en la



FIG. 319.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE D'ELY.

(1) Véase LÜBKE (Guillermo), *Denkmaler der kunst zur ubersicht ihres* (Monumentos del arte y su desenvolvimiento), texto y atlas (Stuttgart, 1884).

tendencia a los ábsides rectangulares y en la acentuación del plano cruciforme, disponiendo los brazos de la cruz muy salientes. Elévase la linterna del crucero en forma de torre, aparte de otras torres colocadas frecuentemente en los extremos de las naves o brazo mayor de la iglesia. Se celebran como tipos de estilo anglo-normando las catedrales de Peterborough, D'Ely y Ripon, y las iglesias abaciales de San Albano, Ronsey, y la de Kelso, en Escocia, etc.



Fig. 320.—Iglesia de San Miguel en Pavía, reconstruída en el siglo XI.

9.ª *Escuelas italianas.* Para el estudio de la arquitectura italiana en los siglos XI, XII y comienzos del XIII, hay que distinguir tres regiones: el Centro, el Norte y el Sur. El Centro sigue con bastante fidelidad el tipo de la basílica latina, con sus tres naves, su sencillo ábside semicircular, sus columnas exentas, más o menos clásicas, y su cubierta de madera; sólo admite alguna vez la cúpula bizantina y con frecuencia algunos detalles de ornamentación lombarda, sobre todo en las fachadas. El Norte pertenece a la escuela lombarda, y el Sur a la siciliana.

La *escuela lombarda* es la continuación y perfección de la que con el mismo nombre funcionaba desde el siglo VIII (*141*); sigue con los mismos caracteres y se distingue especialmente por el abovedamiento de todas las naves (que son de planta basilical y con crucero), por la cúpula octógona sobre trompas, por el gran desarrollo de las arquerías, que se presentan formando series o zonas en la fachada; por la repetición de arquillos ornamentales, y por el uso de contrafuertes poco salientes al exterior, en la forma dicha de *bandas lombardas.* Son tipos la iglesia de San Ambrosio de Milán, en sus naves y atrio, que son del siglo IX (figuras 264 y 300), y de los siglos XI



Fig. 321.—La catedral de Ferrara, siglo XII.

y XII las catedrales Ferrara, Parma, Cremona, Plasencia (o Piacenza), Luca, San Miguel de ídem, Santa María *della Pieve* en Arezzo y San Miguel de Pavía. La célebre catedral de Pisa, con su famosa torre inclinada (cilíndrica y toda de mármol, de 55 metros de altura y de ocho pisos) y su magnífico baptisterio de planta circular, son también de esta época y pertenecen más o menos a la escuela lombarda; pero la catedral se aparta del tipo románico en las columnas (como también la de Plasencia) y en la cubierta plana de la nave central, que son propias de las basílicas de estilo clásico, y en la cúpula elíptica, que es bizantina; el baptisterio tiene adornos góticos de la época en que se terminó, a fines del siglo XIII.

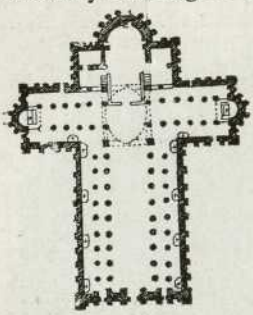


FIG. 322.
PLANO DE LA CATEDRAL DE PISA, SIGLO XI.

La *escuela de Sicilia* y Sur de Italia reúne y amalgama elementos latinos, bizantinos, normandos y árabes, sin excluir del todo los de procedencia lombarda. El tipo común de tales edificios ofrece la planta de cruz latina, las columnas de tradición clásica, la cúpula bizantina sobre el crucero, las puertas de bronce con relieves, también de factura bizantina, los mosaicos bizantinos, añadiendo a veces arcos entrecruzados y alguno en herradura, de aportación arábiga, con las arquerías y bandas lombardas y varios elementos de ornamentación normanda, etc. Entre sus más notables iglesias (1) sobresalen por sus elementos bizantinos la de San Juan de los Ermitaños y la de Santa María del Almirante (la *Martorana*, con su famosa torre), en Palermo, que tienen planta de cruz griega dentro de un cuadrado y cúpula; la catedral de Siracusa, con formas semejantes, y la de Salerno, con su cúpula también bizantina y adornada con muy brillantes mosaicos. Por sus elemen-

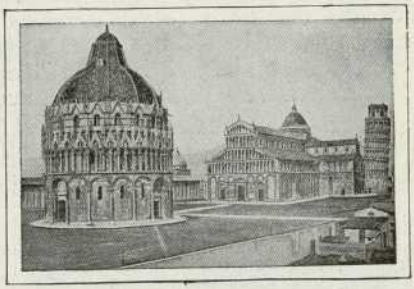


FIG. 323.
LA CATEDRAL DE PISA CON SU BAPTISTERIO Y EL CAMPANARIO O TORRE INCLINADA.

(1) COLASANTI (Arduino), *L'Arte bisantina in Italia* (Milán, 1912); ERRARD ET GAYET, *L'Art byzantin d'aprés les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie* (París, s. a., hacia el 1898); BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale* (Paris, 1904).

tos normandos se distinguen las catedrales de Ruvo y Acerensa, muy parecidas a las iglesias de Caén de Normandía (Francia); por sus elementos árabes, aunque conservando las iglesias el tipo latino y algunas la cúpula bizantina, son celebradas las catedrales de Amalfi, Ravello, Cefalú, Monreale, Palermo, la capilla palatina de esta ciudad y la catedral de Mesina, que tienen arcos entrecruzados ornamentales y otras decoraciones arabescas, y las últimas ofrecen arcos en herradura (*133*). En suma: la escuela de Sicilia presenta los caracteres de un verdadero estilo *mudéjar* (*195*), debido a que los reyes normandos, desde el conquistador Roger I en 1072, utilizaron los servicios de los musulmanes, que habían dominado el país durante el siglo IX hasta la mencionada fecha (1).

10. El *estilo románico de Austria* parece reducido a simples influencias de la escuela lombarda y de la bizantina en varias iglesias latinas de Dalmacia y de otras regiones unidas a Italia; pues aunque en la Alta y Baja Austria se hallan iglesias del estilo que nos ocupa, corresponden más bien a la época de transición o primera del estilo gótico, representada por las construcciones de la escuela cisterciense. Asimismo en Hungría, todo su estilo románico es ya de la referida transición al gótico y de formas simplicísimas. Como edificios más notables de la época románica, por sus detalles lombardos, se cuentan la catedral de Trento en el Tirol, la de Gurk en la Carintia, las de Zara y Trau en la Dalmacia y las magníficas torres de esta última región, especialmente la de Spalato (cuya catedral es el antiguo mausoleo de Diocleciano), sin tener en cuenta otras de puro estilo latino, aunque de esta misma época, como las catedrales de Trieste, Sekkan, Aquileya (ésta con arcos góticos, por reformas del siglo XIV) y otras muchas (2), entre las cuales puede contarse la de Parenzo, anterior a ellas (*141*).

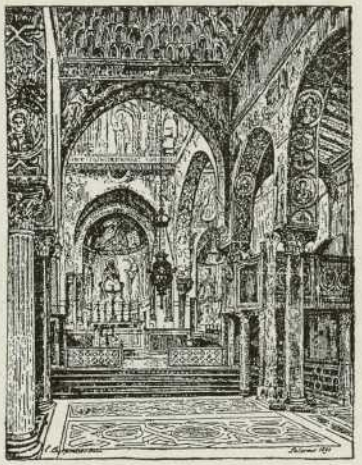


FIG. 324.—CAPILLA PALATINA DE PALERMO, CON ARCOS Y TECHUMBRE ARÁBIGOS; SIGLO XIII. *(Dibujo de L. Cloquet.)*

11. *Estilo románico en Oriente.* Llevado por las Cruzadas el estilo románico, extendióse a las regiones de Siria y Palestina, con

(1) V. LAMBELIN, *La Sicile* (Lille et Paris, 1894).
(2) L. CLOQUET, *Les Cathedrales et Basiliques*, pág. 162 (Lille et Paris, 1912).

especial carácter de sencillez en esta forma: planta de basílica latina, sin brazos salientes en el crucero y con tres ábsides; pilastras cruciformes, en vez de columnas; arcos apuntados, y bóvedas de arista. Tipos: la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén, edificada en el siglo XII, la cual encierra en su interior la grandiosa rotonda del Santo Sepulcro, cuya planta es del siglo VII; además, la antigua catedral de Beyruth o Berito (hoy mezquita turca) en Siria (1).

(1) Véanse Vogüé (Melchor de), *Les églises de la Terre Sainte* (París, edit. Didier); Gebhardt (Victor), *La Tierra Santa* (Barcelona, edic. Espasa, s. a.).

CAPÍTULO VIII

ARQUITECTURA ROMÁNICA EN ESPAÑA

152. Carácter general del estilo románico español.—Apuntados quedan en otro número (*137*) los factores históricos del estilo románico en España, y no es difícil concluir, en vista de ellos, que la multitud y variedad de elementos artísticos aportados a nuestra Península en los siglos XI y XII debieron dar por resultado variadísimas combinaciones y diversidad de matices, que hoy admiramos en los edificios españoles de aquellas centurias, aun sin salirse de las formas generales del estilo que nos ocupa. De aquí procede la dificultad de reducir a clasificación metódica el conjunto de tales producciones artísticas, para constituir grupos bien determinados o hallar escuelas regionales perfectamente definidas.

Sin embargo, cabe señalar grupos de parentesco o de estrecha semejanza, dentro de la variedad que presentan los mencionados edificios; y al hacer en este capítulo la reseña de los principales, podrá verse que algunos de los aludidos grupos bien merecen los honores de verdadera escuela artística. Mas como no en todos se halla definido este carácter, por esto en la enumeración y clasificación de los monumentos seguimos más bien un orden geográfico, estudiando separadamente la arquitectura de las diferentes regiones de España y recorriendo en cada región sus provincias y sus pueblos, sin olvidar del todo la filiación artística ni la agrupación metódica de sus monumentos románicos, que procuramos señalar en lo posible. Esto creemos ser para nuestra obra lo más sencillo y lo que mejor ha de conducir a la orientación de los aficionados y estudiosos, a quienes va dedicada.

En general, preséntase el estilo románico español con cierto carácter de sobriedad en los adornos, sencillez en sus elementos, robustez en la construcción, rudeza en la factura y electicismo en las formas de escuela; pero no faltan en él modelos de lujo asiático ni ejemplares de elegancia y delicadeza, tales que pueden

competir con los mejores del extranjero. Sus principales componentes o factores artísticos, además de los latinos e indígenas preexistentes, son los de arquitectura bizantina, lombarda, arábigo-hispana y los particulares de las escuelas francesas de Auvernia, Poitou, Borgoña, Provenza y Normandía. Tiene además como especialidad suya el cimborrio prismático sobre el crucero en las iglesias mejores y el pórtico prolongado ante una o más alas del edificio en algunas de ellas. Recorramos ahora cada uno de sus grupos, comenzando por las regiones de Oriente y Norte (1).

153. Región catalana.—La arquitectura románico-catalana empieza en los últimos años del siglo X y llega en varios de sus monumentos hasta la segunda mitad del XIII. Es carácter especial suyo la robustez y la sobriedad, como se manifiesta en el espesor de los muros y en la relativa sencillez de sus fachadas. No admite bóvedas por arista, salvo rarísima excepción; y, por lo mismo, no exige contrafuertes o estribos considerables, los cuales se limitan a la forma de bandas lombardas; pero, en cambio, hace constante uso de las bóvedas de medio cañón, ya redondas, ya apuntadas (éstas mediado el siglo XII), para las cuales exígense gruesos muros, y en varias ocasiones aplica, para contrarrestar la bóveda de la nave central, otras de cuarto de cañón sobre las naves laterales, sistema usado en Egipto y en la escuela auverniense.

El tipo general de las mejores iglesias románicas de Cataluña es el de basílica de planta latina (algunas pocas tienen cruz griega), de una o de tres naves, con crucero, ábside semicircular, cúpula o linterna octógona sobre el crucero, apoyada en trompas, y pilastras sencillas o compuestas, en vez de columnas adosadas, que rara vez existen como verdaderos soportes. Con frecuencia se repiten los ábsides en un edificio, añadiéndoseles otros secundarios *(absidiolos)* junto al principal, y en varias iglesias los tres ábsides forman una cruz a manera de trifolio. Hállanse también algunas pocas iglesias de planta circular y otras que llevan airosa cúpula bizantina o semiesférica en vez de la ochavada. La ornamentación no peca de excesiva, ni mucho menos; no admite la imaginería en los frontis, a no ser en algún caso rarísimo (como la celebérrima portada del monasterio de Ripoll), y aun entonces sólo en forma de relieve, alto o medio. Pocas veces se adornan las cornisas con labores de escultura, y no es frecuente que las tengan espléndidas las portadas, bien que haya también preciosos ejemplares de uno y otro; en cambio, los capiteles se presentan variadísimos y ricamente labrados, y son de uso muy común los arquitos ornamentales, no faltando buenos ejemplares de pequeñas arquerías lombardas.

Las torres-campanarios, que suelen acompañar a las iglesias,

(1) Véanse Lampérez, *Hist. de la Arquitec. Crist. Esp.*, t. I, y las obras de la colección «España, sus monumentos y artes», editada por Cortezo y Compañía (Barcelona, 1884-91).

están unidas a la fábrica de éstas, y en algunos casos van montadas sobre la cúpula o linterna que se alza sobre el crucero (figura 328); tienen, por regla general, forma cuadrada, con ancha base y poca altura, y se dividen de arriba abajo en varios cuerpos, separados por series de arquitos ornamentales, coronándose por un tejado piramidal; pero es bastante común la terminación plana con antepecho (efecto, quizá, de posteriores reformas o derribos), y en cada uno de los cuerpos superiores ábrense grandes ajimeces, imitando las torres de la arquitectura lombarda. Se distinguen sobremanera los claustros de antiguos monasterios, que son de bellísima fábrica y numerosos; ofrecen de ordinario un solo piso, y se componen de arcos redondos, columnas pareadas, hermosos capiteles y techumbre abovedada con medio cañón o cuarto de cañón, siendo rara la techumbre de madera, que tan común se observa en Castilla.

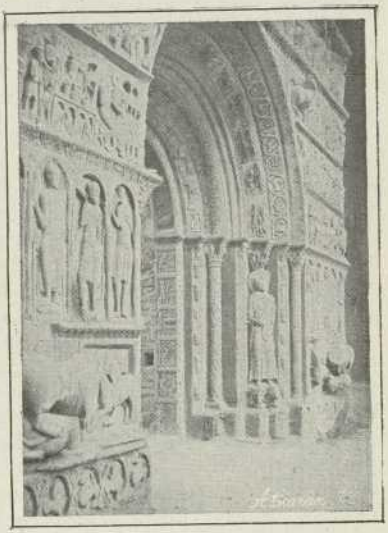


Fig. 325.—Portada del Monasterio de Ripoll.

Los precedentes elementos, que forman el carácter del estilo románico en Cataluña, denuncian con evidencia las poderosas corrientes bizantinas, lombardas y provenzales que afluyeron por aquella época al suelo catalán, atestiguadas, a la vez, por documentos históricos. Entre los edificios que aun se conservan de estilo románico en las cuatro provincias catalanas, son dignos de especial mención los siguientes:

En la *provincia de Gerona* datan del siglo XI (aunque alguno de estos monumentos haya comenzado en el siglo X): la iglesia del monasterio de San Daniel, en la capital, con planta de cruz griega y cúpula semiesférica sobre trompas; la de San Nicolás, allí mismo, también con cúpula y con la especialidad de tener los dos lados del crucero convertidos en sendos ábsides, los cuales, junto con el central, forman un gran trifolio; además, los restos de un claustro en San Feliu de Guixols, con arcos en herradura; la severa abadía de Villabertrán, con su claustro; la iglesia del antiguo monasterio de San Pedro de Roda, en el término de Selva de Mar



FIG. 326.—CLAUSTRO DE SAN PEDRO DE GALLIGÁNS.

con sus columnas adosadas y sobrepuestas, sus capiteles de sabor clásico, su rara girola y sus arcos en ligera herradura para sostener la bóveda de la nave central; la de San Pedro de Besalú, con su enorme ábside, su girola y sus bóvedas de cuarto de cañón en las naves laterales; la parroquia de San Juan de las Fonts, con sus perfectos y hermosos pilares compuestos y sus bóvedas de cuarto de cañón, como en Besalú; la de San Pablo, en la villa de San Juan de las Abadesas, con su ábside trilobulado; y, en fin y sobre todo, la del magnífico monasterio de Ripoll, con su soberbia portada, llena de esculturas en relieve (1), y sus cinco naves, abovedadas en cañón seguido y con luces directas, y con tres ábsides secundarios a cada lado del principal y a lo largo del crucero (fig. 303), su cúpula octogonal con pechinas elementales, y sus anchas torres y su espacioso claustro, que es ya del siglo XII, restaurado éste con la iglesia en 1887. Al siglo XII corresponden: el claustro de la catedral y la iglesia de San Pedro de Galligáns, en la capital, con el precioso claustro adjunto a esta iglesia, que es uno de los románicos mejores de Cataluña (hoy Museo Provincial); asimismo la iglesia de Santa María, en Porqueras, con su portada y arco triunfal de ligera herradura; las de Llanás y Lladó, con sus portaditas adornadas con cables y agallones; la de Camprodón, con sus ábsides cuadrados, su cúpula octogonal sobre pechinas rudimentarias y su torre sobre la cúpula; la de Ca-

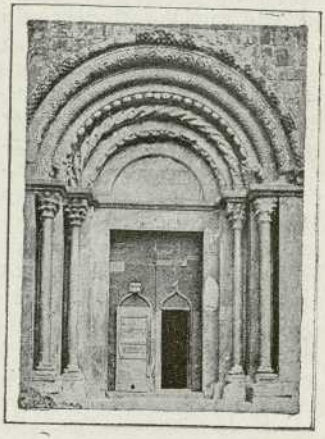


FIG. 327.—PORTADA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LLADÓ.

(1) Los críticos del arte, fuera de Cataluña, adjudican dicha puerta al promedio del siglo XII; pero los catalanes la atribuyen al XI, o a lo sumo conceden que puede ser de principios del XII. Véase GUDIOL (José), presbítero, «Iconografía de la portalada de Ripoll» en el *Butlletí del Centre Excursionista* (Barcelona, 1909); LAMPÉREZ, obra cit., t. I, pág. 660, y otros.

ralps, con su largo pórtico de entrada; la colegiata de San Juan de las Abadesas, con su grandioso ábside dividido en tres menores y acompañado de otros dos pequeños. Es también digna de notarse la torre de la iglesia parroquial de Castellón de Ampurias, hermoso ejemplar románico de torres catalanas, aunque ya de la época gótica.

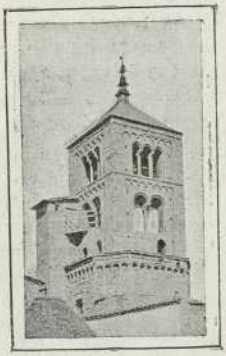


FIG. 328.
LINTERNA Y TORRE DE SANTA EUGENIA DE BERGA (PLANA DE VICH).

En la *provincia de Barcelona* se distinguen como obras del siglo XI: la iglesia de San Lloréns de Munt, sencilla y de tres naves; alguna ermita de las de Montserrat, como Santa Cecilia; la iglesia y cripta del castillo de Cardona; los restos del claustro de la antigua iglesia mayor de Manresa; la de San Miguel, en la misma ciudad, y la de San Pedro en Caserras: esta última (como la mencionada de San Lloréns) con bóvedas de cañón seguido y a una misma altura en sus tres naves. También son de notar la de San Sixto y la de San Lorenzo en la Plana de Vich, como sencillos modelos de una sola nave, y una en La Pobla de Lillet, por su planta circular y su cúpula. Del siglo XII constan: las restauraciones de San Pedro de las Puellas y de las iglesias de Tarrasa con la de Pedret de Berga, iglesias que datan de siglos anteriores (*143* y *145*); la reedificación de San Pablo del Campo en la capital, con restos de anterior época, y la construcción de su pequeño claustro con arcos lobulados; la pequeña iglesia de Llusá y sus claustros; la de Tabérnolas y su torre; la parroquia de Santa Eugenia de Berga (cerca de Vich), con adornos de trenzados y follaje en su bella portada y con su cúpula sobre pechinas rudimentarias y su torre montada sobre la cúpula; además, la torre de la catedral de Vich, modelo románico-lombardo de Cataluña; las iglesias de San Poncio de Corbera, Santa María del Estany con su bello claustro y la de San Jaime de Frontanyá, las tres con cúpula semiesférica sobre trompas; la iglesia del antiguo monasterio de San Cucufate del Vallés (con bóvedas de crucería de últimos del siglo o principios del XIII) y su hermoso claustro, que pasa por el mejor de Cataluña entre los románicos; la de San Benito de Bages, con bóvedas de medio cañón

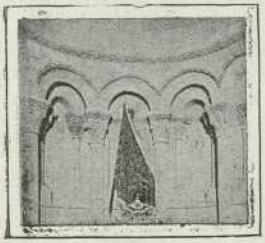


FIG. 329.—DETALLE DEL INTERIOR DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN EN SARROCA.

apuntado y su buen claustro (que debe ser del siglo XI); la de San Martín de Sarroca, precioso modelo por sus elegantes arquerías interiores y exteriores sobre columnillas adosadas al ábside y por su cúpula sobre pechinas.

En la *provincia de Tarragona* apenas se hallan otros ejemplares románicos que los de transición, propios ya de la primera época ojival y muy valiosos, por cierto. Es digna de notarse, sin embargo, la pequeña capilla de San Pablo (dentro de los claustros del seminario, en la capital), que data del siglo XII y tiene curiosos arquitos ornamentales polilobulados. También son completamente románicos los ábsides de la catedral de Tarragona, una portada en la iglesia parroquial de Gandesa y algunos elementos de los monasterios de Santas Creus y Poblet (*174*).

En la *de Lérida* se considera del siglo XI la mitad de la iglesia de San Lorenzo, en la capital, aunque haya sufrido reformas; además, la antigua colegiata de Ager, en extremo sencilla; la robustísima capilla funeraria de San Pedro, en Cervera, de forma circular, que debió pertenecer a un cementerio de la época, y una puerta de la colegiata de la misma ciudad (la puerta de San Martín), que es un resto de la antigua iglesia románica allí existente; asimismo, la parroquial iglesia y cripta del pueblo de Olius.

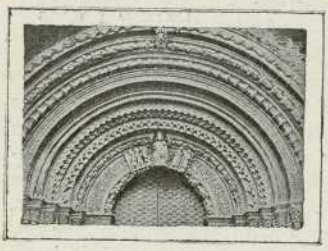


FIG. 330.—ARCHIVOLTAS DE LA PORTADA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE AGRAMUNT (LÉRIDA).

También puede adjudicarse a dicho siglo la singularísima iglesia del antiguo monasterio de San Pedro del Burgal (junto a Escaló), que tiene tres ábsides hacia Oriente y otro a Poniente (1), como se dijo de la iglesia mozárabe de Santiago de Peñalba (*145*). Remóntase a principios del siglo XI la catedral de Seo de Urgel; pero en sus porciones más visibles pertenece al XII, aunque desfigurada en el XVIII; tiene el aspecto de fortaleza por sus dos torres en los extremos del crucero, además de otras dos en la fachada, y posee un buen claustro adjunto desde el siglo XII.

De principios del siglo XII datan las iglesias de San Clemente y Santa María, en Tahull, de forma basilical romana, con columnas exentas. Del propio siglo son también el ábside de la catedral de Solsona, la iglesia parroquial de Covet con su hermosa portada,

(1) El ábside central de Oriente se halla decorado con pinturas de su época, y el del extremo opuesto presenta un piso a manera de coro alto, como si la parte inferior hubiera sido capilla sepulcral. Véase *Les pintures murals catalanes*, fasc. 3, publicadas por el Institut d' Estudis Catalans, de Barcelona.

que lleva imaginería en las archivoltas; el ábside y una puerta del monasterio de Vallbona de las Monjas, y la iglesia parroquial de Agramunt, con su excepcional portada de 15 arcos o archivoltas, que data del año 1283. Y a este último siglo XIII hay que adjudicar la antigua catedral de Lérida, de estilo ojival primario, pero con algunas portadas, capiteles y otros elementos puramente románicos, de escuela normando-lombarda (1).

154. Aragón.—En la región aragonesa cultivóse el estilo románico bajo las mismas influencias que en la catalana, aunque se manifieste con alguna mayor independencia y se le adicione la escuela de Borgoña en la región zaragozana. Admite, por ejemplo, los arquillos de Lombardia y las bóvedas de medio cañón, pero no las bandas lombardas, sino los contrafuertes muy acentuados; reproduce en algunos edificios la cúpula bizantina, pero no la planta de cruz griega. Aunque, por lo común, el estilo es sobrio, no faltan portadas elegantes ni capiteles bien labrados con historias y figuras, los cuales se hallan en casi todas las iglesias de la época. Es constante en el tímpano de las portadas románicas el relieve del *Monograma de Cristo* con el *Alfa* y *Omega;* pues aunque no sea exclusivo de Aragón este uso, en ninguna otra región se observa tan constante y uniforme (2).

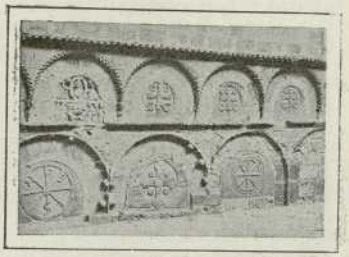


Fig. 331.—Sepulcros de abades en el monasterio de San Juan de la Peña con el Monograma de Cristo.

Digna es también de notarse la persistencia del adorno de ajedrezados o billetes, que ostentan sin excepción todas las iglesias del siglo XI y algunas del XII; el cual adorno se fija en las cornisas o impostas corridas y en alguna archivolta de la portada. Fuera de este ornamento y de los arquitos lombardos, apenas se hallará otro en el exterior de las iglesias de la primera época, descontando las molduras lisas y las labores de los capiteles. El tipo más común en las iglesias se constituye por una o tres naves, con bóveda de cañón y uno o tres ábsides de frente.

Los monumentos más notables son: en la *provincia de Huesca*

(1) Véanse para este número las citadas obras de Gudiol, Puig y Cadafalch (t. II) y Lampérez (t. I), y puede consultarse con provecho la de Piferrer (Pablo) y Pi y Margall (Francisco), titulada «Cataluña» (Barcelona, 1884), que forma parte de la colección *España, sus monumentos y artes*, ya mencionada.

(2) En muchos otros pueblos de España existen iglesias con este símbolo, atribuídas falsamente por los indoctos a la época de Constantino, engañados por la figura dicha del *lábaro*, o a la visigótica, por querer ver en él una profesión de fe contra el arrianismo; son, por lo común, románicas, de los siglos XI al XIII.

y del siglo XI, los restos del primitivo claustro de la catedral y el claustro con la iglesia de San Pedro el Viejo (aunque ya alcanzando el siglo XII), de gran severidad en sus líneas, todo en la capital misma; el claustro y parte de la iglesia de San Juan de la Peña, con los sepulcros de antiguos abades y de caballeros en la cripta; la catedral de Jaca (bien que desfigurada con posteriores adiciones y restauraciones), con su cúpula octógona sobre trompas y nervios; el castillo e iglesia de Loharre, con su gran cúpula semiesférica sobre dos órdenes de trompas, y su ábside con doble arcatura interior (1); las iglesias de los antiguos monasterios de la montaña, hoy convertidas en iglesias parroquiales, como son la de Alahón (hoy pueblo de Sopeira), la de San Pedro de Tabernas, la de Orema (hoy Urmella), y la de Santa Cruz de la Serós, siendo ésta la más notable por su cúpula semiesférica y su ancha torre; la de San Pedro de Siresa, la antigua catedral de Roda (hoy parroquia del pueblo, confinando con la provincia de Lérida), con su sencilla portada y severo claustro, y la pequeña iglesia de San Miguel en Tamarite, posteriormente abovedada. Del siglo XII se conservan: la iglesia de Fraga, que ya es de transición y muy reformada, con el primer cuerpo de su torre; las iglesias parroquiales de Tamarite (con importantes adiciones góticas), Berbegal, Pertusa, Bierge y Ainsa; una portada de la antigua iglesia de Templarios en Barbastro (hoy en su camposanto), la iglesia de Castro (cerca de la Puebla de Castro) y otra iglesia en Castanesa; el claustro e iglesia de Alquézar, que son de transición ojival; la de San Miguel de Foces, en Ibieca, también de transición; los monasterios de Casbas y de Sigena, distinguiéndose en este último su gran portada abocinada, constituída por trece arcos o archivoltas sin adornos, ya de fines del siglo XIII, y en fin, las iglesias de San Miguel, San Juan y Santuario de Nuestra Señora de Salas (de principios del XIII) en la capital de la provincia: esta última iglesia es notable por su bella portadita de variada ornamentación geométrica, y las otras dos de la capital, por su torre cuadrada. Puede tomarse como edificio románico del siglo XII el famoso castillo de Monzón, antigua fortaleza de Templarios, que a pesar de sus

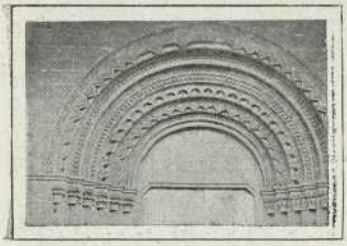


FIG. 332.—PORTADA DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE SALAS, EN HUESCA.

(1) Véanse GIL Y GAVILONDO (Isidro), *El Castillo de Loharre* (Burgos, 1905); GASCÓN DE GOTOR (Anselmo), «El castillo roquero de Luar», en la revista *Estudio* (Barcelona, septiembre de 1915).

repetidas modificaciones conserva cierta fisonomía de su origen (1).

En la *provincia de Zaragoza* sólo se encuentran edificios románicos del siglo XII y principios del XIII, siendo los más importantes: dos ábsides que aun quedaron de la catedral antigua en la capital y se hallan empotrados en la actual de La Seo; la iglesia del Salvador en Ejea de los Caballeros, de una espaciosa nave con su bóveda apuntada, sostenida por arcos dobles de la misma forma, y con sus dos magníficas portadas, una de las cuales lleva en su tímpano y en sus archivoltas relieves historiados; la de Santa María en la misma población, semejante a la primera, aunque sin los relieves historiados; la de San Martín y la de Santa María en Uncastillo; ésta con su rica portada, que ostenta preciosas columnillas y curiosos relieves de monstruos entre sus archivoltas; las de San Juan, Santo Domingo y San Miguel en Daroca, y en fin, las iglesias de transición (catedral de Tarazona en su cabecera y crucero, y monasterios cistercienses), pero con bastantes elementos románicos, de las cuales hacemos mérito al describir las pertenecientes al estilo gótico.

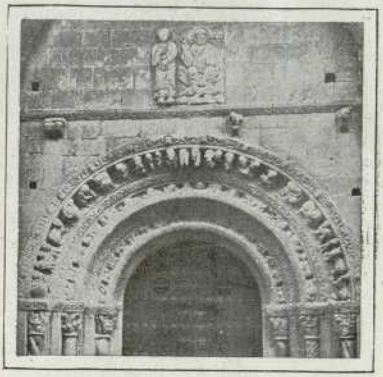


FIG. 333.—PORTADA DE SANTA MARÍA DE UNCASTILLO (ZARAGOZA).

En la *provincia de Teruel* apenas se cita otro edificio románico que la iglesia de la Magdalena en Alcañiz, de últimos del siglo XII (2).

155. NAVARRA.—El arte románico de Navarra se distingue del de otras regiones por su esplendidez ornamental en las fachadas de las iglesias, debida a influencias de la escuela del Poitou, sin excluir los vivos reflejos de otras, v. gr., de la borgoñona y de las de Oriente. Su ordinario tipo consiste en la planta latina de tres naves, con crucero o sin él, cubiertas con bóveda de medio cañón, y un ábside o tres de frente, sin más complicaciones, y no se admiten cúpulas ni linternas, sino en muy contados edificios. Pero lo característico se halla en las magníficas portadas, que ostentan las principales iglesias, cargadas de relieves historiados en las archi-

(1) Véase ARCO (Ricardo del) y LABASTIDA (Luciano), *El Alto Aragón monumental y pintoresco* (Huesca, 1913).

(2) QUADRADO (José María), «Aragón», en la obra *España, sus monumentos y artes* (Barcelona, 1886); MONSERRAT DE BONDÍA y PLEYÁN DE PORTA, *Aragón histórico, pintoresco y monumental* (Barcelona).

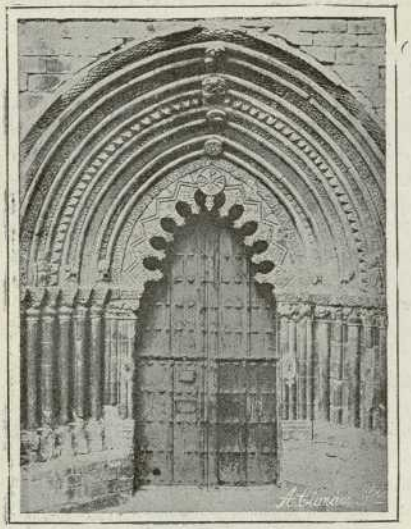


FIG. 334.—PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN ROMÁN EN CIRAUQUI.

voltas y en el tímpano; y cuando éste no existe, preséntase el arco hermosamente cairelado sobre la puerta, al estilo de las iglesias de Poitou y Saintonge antedichas. Las columnillas laterales de la puerta llevan adheridas en algunos monumentos sendas estatuas en relieve, formando lo que suele llamarse *estatua-columna* (fig. 336).

Del siglo XI apenas se conserva edificio alguno digno de notarse, sino es la parte principal de la iglesia del monasterio de Leyre (su portada es románica de últimos del siglo XII a principios del XIII, con otras adiciones góticas), y la del pueblo de Gazolaz con su pórtico; pero desde mediados del siglo XII hasta principios del siguiente abundan las iglesias del estilo florido mencionado.

Haciendo un breve recuento de estas preciosas fachadas, notemos que ofrecen el arco de la puerta adornado con caireles y sin tímpano las iglesias de Santiago en Puentelarreina, San Pedro *la Rúa* en Estella, San Román en Cirauqui, la antigua de la catedral en Pamplona (hoy oculta), y la de San Pedro en Olite, aunque en esta última hay tímpano y a la vez caireles. Grande arco abocinado, con figuras historiadas en las archivoltas, se admiran en las portadas referidas de Puentelarreina y Estella, y además en la de San Miguel de esta última ciudad, en la antigua catedral de Tudela y en la iglesia de la Magdalena de esta población, en cuya



FIG. 335.—PORTADA DE SAN MIGUEL EN ESTELLA.

portada (de la Magdalena) hay figuras de ciervos afrontados y bichas afrontadas de estilo arábigo-persa. Llevan estatuas-columnas en la portada las de San Salvador de Leyre y Santa María la Real de Sangüesa, y ésta ofrece además profusión de relieves sobre la portada, que es de arco apuntado y de transición ojival. La de San Miguel de Estella tiene asimismo relieves y estatuas en series o zonas a los lados de la puerta. En dicho templo de Sangüesa y en el de Irache se alza airosa una cúpula octogonal, que aparece al exterior como torre-linterna.

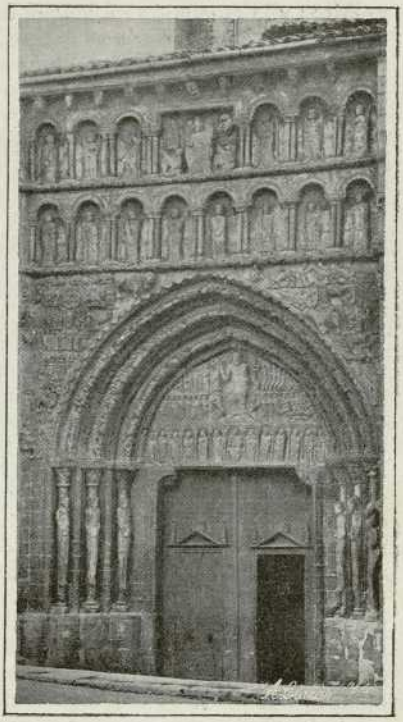


Fig. 336.—Fachada de Santa María la Real en Sangüesa.

Románicas del siglo XII son también la iglesia de San Nicolás de Pamplona, la parroquial de San Martín de Unx y la de San Marcial de Huarte-Aráquil, buenos modelos del tipo general, con elegantes portaditas; y asimismo la iglesia parroquial de Eusa, con su largo pórtico ante la fachada. Son, además, muy dignas de notarse las iglesias que pertenecieron a monasterios de la época, aunque ya de transición ojival, como las de Irache, La Oliva, Iranzu y Fitero, y entre románicas y ojivales se alzan las de Santiago de Sangüesa, San Pedro de Puentelarreina, San Pedro de Artajona y algunas otras.

De planta octogonal, por haber sido iglesias de caballeros templarios, son la de Nuestra Señora de Eunate en Muruzábal (con su pórtico o claustro que la circunda), otra en Puentelarreina y otra en Torres de Sansol, cerca de Los Arcos (con bóveda nervada hispano-árabe), todas del siglo XII y de poco ornato, según la costumbre cisterciense. De estilo románico son los claustros de San Pedro, en Estella, y de transición los de la antigua catedral de Tudela, con los de Santa María de Fitero, sin que haya en Navarra otros claustros dignos de mención en este período. Como ya insi-

nuamos arriba, se distinguen las construcciones debidas a los cistercienses (pues lo fueron en alguna época los monasterios mencionados) por su sobriedad en adornos, guardando exactitud y perfección en las líneas. Como edificio civil románico del siglo XII, se halla el palacio de los Duques de Granada de Ega, que en estos últimos años se convirtió en Penal de Estella (1).

156. Provincias vascongadas.—La proximidad, las relaciones políticas y la comunión de lengua de estas provincias con el Norte de Navarra, debieron traer la semejanza del arte empleado en sus construcciones, y así lo acreditan sus monumentos hoy existentes de la época románica, por lo menos los de la provincia de Álava o región colindante con el país navarro. En ésta abundan las estatuas-columnas y las portaditas elegantes, si bien resultan siempre más modestas que las de Navarra, y en varias de ellas y en las de Vizcaya se observan influjos de la escuela de Normandía. No son escasas en número las iglesias románicas, sobre todo en la región alavesa; pero si las que, tanto en ella como en sus provincias hermanas, ofrecen el tipo elegante mencionado, siendo la gran mayoría humildes oratorios rurales. Todas, por lo menos las importantes, datan de los siglos XII y XIII.

Se distinguen principalmente: en la *provincia de Álava* la iglesia de San Andrés, de Armentia, por sus estatuas-columnas y otros relieves en su ingreso y pórtico; la de Nuestra Señora de Estíbáliz, por su lujosa portada, con figurillas rodeadas de follaje y por sus dibujos de entrelazados y perlas; las de Argandoña, Durana, Marquínez y Ortazu, por sus portadas con dibujos geométricos; las de Lasarte, Betoño, Ayala, etc., por sus columnas-estatuas en el ábside. En la *provincia de Vizcaya* descuellan el pequeño santuario de San Miguel de Zuméchaga, cerca de Munguía, y la suntuosa iglesia de Santa María de Galdácano, ambas con arcos apuntados, y la última con hermosa portada, que tiene relieves historiados, bichas y mascarones en sus impostas y archivoltas, atribuída a los últimos del siglo XIII. En la *provincia de Guipúzcoa* se halla la parroquia de Idiazábal, con su buena portada de arco apuntado y que debe adjudicarse a la misma época (2).

157. Asturias.—Aunque ya desde el siglo IX ofrecía la arquitectura asturiana casi todos los elementos del estilo románico, no llegó éste a formarse perfecto hasta finalizar el siglo XI; pero una vez introducido, se arraiga de tal modo en esta región, que no da

(1) Madrazo (D. Pedro de), «Navarra y Logroño», en la obra de *España y sus monumentos*, etc. (Barcelona, 1886); Serrano Fatigati, «Portadas artísticas», en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, t. XIII (Madrid, 1905).

(2) Baráibar (Federico), «Rincones artísticos», en la revista *Arte Español* (Madrid, 1914-15); P. Vázquez, «Monumentos artísticos de Vizcaya», en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, t. XVI (Madrid, 1908); Díaz de Arcaya, *La basílica de Estíbáliz;* idem *de Armentia* (Vitoria, 1900); Amador de los Ríos (José), «Las provincias vascongadas», en la *Revista de España*, t. XXII; Pirala, «Vascongadas», en la obra *España y sus monumentos, etcétera* (Barcelona, 1885).

lugar a otra forma hasta mediados del siglo XIV, cuando empieza a transformarse en gótica la catedral románica de Oviedo, y aun entonces sigue el mencionado estilo compitiendo con el ojival, hasta fines del siglo XV.

No ofrece distintivo especial la arquitectura románica de Asturias, si no es la sencillez de sus edificios, que, por lo común, son de cortas dimensiones, y la fidelidad a las escuelas a que pertenecen. Estas parecen ser tres: la normanda, con sus adornos geométricos; la borgoñona, con sus relieves historiados en los capiteles, y la cisterciense, con su sequedad ornamental y perfección de líneas.



FIG. 337.—PORTADA DE SAN JUAN DE PRIORIO.

Entre las numerosas iglesias que pertenecen al estilo en cuestión, o guardan restos del mismo, se distinguen del siglo XII al XIII: la de San Pedro de Villanueva, por los capiteles historiados de su ingreso, que representan la trágica historia del rey Don Favila; las de San Juan de Amandi, y Santa María de Villamayor, por su ábside con dos órdenes de arcaturas en su interior; la de Santa María de Narzana, en Sariego, y la de Santa Magdalena de Corros, por sus bellas proporciones; la de San Juan de Priorio, por su buena portada; las de San Antolín de Bedón, y Santa María la Mayor de Valdediós, por su estilo cisterciense; la de San Nicolás de Avilés, y Santo Tomás de Sabugo (del siglo XIII al XIV), por su estilo románico-ojival perfecto, al cual pertecen asimismo, en la ciudad de Avilés, la llamada Capilla *de las Alas* y la iglesia de San Francisco, ya del siglo XIV. Dignas también de memoria son la torre de la catedral vieja ovetense, que data del siglo XII, y la restauración y decoraciones de la capilla de las reliquias o *Cámara Santa* de Oviedo (adosada a la catedral), que se añadieron a últimos del siglo XI a este pequeño edificio de la IX centuria (1).

158. GALICIA.—Tiene particular fisonomía el arte románico en las cuatro provincias gallegas, pudiendo constituirse con sus igle-

(1) QUADRADO (José María), «Asturias y León», en la obra *España y sus monumentos* (Barcelona, 1885); MARTÍNEZ VIGIL, *Asturias monumental, etc*; GARCÍA SAN MIGUEL, *Avilés*, c. III (Madrid, 1897).

sias principales un grupo regional muy distinto. Su monumento típico es la catedral de Santiago, fuente de inspiración para las demás iglesias aristocráticas regionales; pero existe, además, un tipo muy común en iglesias rurales, de sencilla estructura y techumbre de madera. Son escasísimos los monumentos arquitectónicos de Galicia que daten del siglo XI; pero se encuentran muy repetidos los románicos de las dos centurias siguientes, ya con algunos arcos ojivos, ya sin ellos. Todas sus catedrales y aun sus principales iglesias son románicas, puras o de transición, y casi todas las iglesias ojivales ofrecen un sello románico, no difícil de descubrir en cada una. Pertenecen a la escuela auverniense o a la de Poitou, como dominantes. La bóveda más en uso para las grandes iglesias es la de medio cañón en las naves, si bien las colaterales llevan en varios edificios bóvedas por arista en el piso primero, y de cuarto de cañón sobre el triforio, cuando existe; son frecuentes los ábsides semicirculares con su cascarón, y no raros los de planta cuadrada en iglesias menores, al estilo de los visigóticos. Las portadas, aunque típicas en el estilo, pocas veces tienen ornamentación espléndida; ésta consiste, a los principios del siglo XII, en billetes o ajedrezados, cabezas de clavo, bezantes, postas y estrellas; después se añaden, como típico de Galicia, las hojas grandes de col, las rosas o florones y los relieves fantásticos. Delante de la portada suele haber un grandioso pórtico en las iglesias principales, que obedece ya al estilo ojival. Los capiteles, sin salir del tipo románico, guardan casi siempre cierta idea del corintio o compuesto. Los relieves historiados representan más comúnmente el sacrificio de Abraham o la Adoración de los Magos en el tímpano de las portadas. Encima del arco del presbiterio, o arco triunfal, hállase constantemente esculpido el *Agnus Dei*. Hay bellísimos y variados rosetones en muchas iglesias (1). Enumeremos como notables los siguientes monumentos:

En la *provincia de La Coruña*, la catedral de Santiago, acabado ejemplar de la escuela de Auvernia, construído entre los años 1074 y 1128, y adicionado poco después (años 1168 al 1188) con su celebérrimo e incomparable *Pórtico de la Gloria*, verdadera galería escultórica de lo mejor que inventar pudo el arte románico (2) y que en su aparato arquitectónico es de transición ojival (227). La planta de la catedral ostenta una cruz latina, con tres naves a lo largo, otras tres en el crucero, mas la girola y cinco ca-

(1) Véanse los artículos de VÁZQUEZ NÚÑEZ (Arturo) sobre las iglesias románicas de la provincia de Orense, en el *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, t. II, año 1906; ítem MURGUÍA, «Galicia», en la obra de *España y sus monumentos* (Barcelona, 1888).

(2) Es tan celebrado, aun por los extranjeros y sobre todo por los ingleses, el referido *Pórtico*, que en el Museo de Kensington, de Londres, han hecho una reproducción exacta del mismo (año 1866); y de él llegó a escribir el arqueólogo Street «que es una de las mejores glorias del arte cristiano». Véase STREET, *Some account of gothic architecture in Spain*, t. I, c. VII (Londres, nueva edic. de 1914).

pillas absidales, acompañadas de otros cuatro ábsides menores que se abren de frente en el crucero (fig. 290). Mide la iglesia 100 metros a lo largo y 70 de anchura en el crucero, con 24 de altura en las bóvedas y 32 hasta la linterna. Debajo del Pórtico de la Gloria se halla una robusta iglesia subterránea, denominada *catedral vieja*, románica de transición ojival, hecha por el mismo artista (el maestro Mateo) que trazó el Pórtico.

En la misma ciudad se cuentan las iglesias de San Félix de Solovio y Santa Susana; pero sobre todo Santa María la Real del Sar, de puro tipo de Poitou, con su hermoso claustro, y las portadas de Santa María Salomé y de la Corticela (antiguo monasterio del siglo XI); en otras localidades de la provincia, la parroquia de Santiago y la mayor parte de la colegiata de Santa María del Campo en la ciudad de La Coruña; San Martín de Tiobre con otras de Betanzos, San Martín de Jubia, San Tirso de Oseiro, Santa María de Cambre, San Mamed de Piñeiro, San Julián de Moraime, con otras en la ría de Camariñas (1) y otras muchas por la ría de Arosa, como la de Araiñas, Villajuán, etc., que son de forma popular, y, en fin, el claustro del antiguo monasterio de Tojosoutos, cerca de Noya.

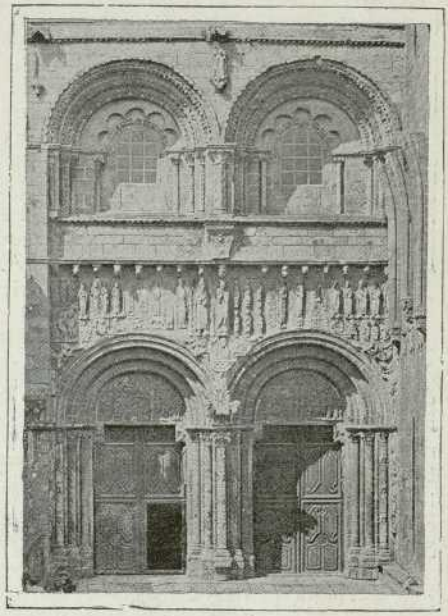


Fig. 338.—Portada lateral, o de las Platerías, de la Catedral de Santiago.

En la *provincia de Lugo:* la catedral, que tiene valiosos elementos ojivales en su cabecera, propios del siglo XIV, aunque empezó con el segundo tercio del XII; la de Mondoñedo, románico-ojival, o más bien de estilo ojival primario del siglo XIII; la iglesia de San Martín de Mondoñedo (siglos XI y XII), la de Santa Marina en Sarria y la de Santa María del Campo en Vivero (siglo XII).

(1) García de Pruneda (Salvador), «Iglesias románicas en la ría de Camariñas», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XV, pág. 156 (Madrid, 1907).



Fig. 339.—Interior de la Catedral de Santiago.

Es de notar en la capital el claustro de San Francisco, románico, a pesar de haberse construído en el siglo XV.

En la *provincia de Orense:* la catedral, que también resultó de transición por sus bóvedas ojivales (empezó en 1122) y sigue en importancia artística a la de Santiago, con su *Paraíso* a imitación del *Pórtico de la Gloria*; en la misma ciudad, una puerta de la iglesia de la Trinidad, y en pueblos de la provincia, la iglesia con el claustro (parte inferior) de San Esteban de Ribas de Sil, antiguo monasterio de los siglos XII y XIII, que tiene en el interior del edificio esculturas toscas atribuídas al siglo IX; además de otras muchas iglesias de pueblos como Ribadavia (San Juan y Santiago), San Juan de Ourantes, San Félix de Navío, San Pedro de Mezquita, Allariz, Gustey, Santa Marina de Aguas Santas, etc.

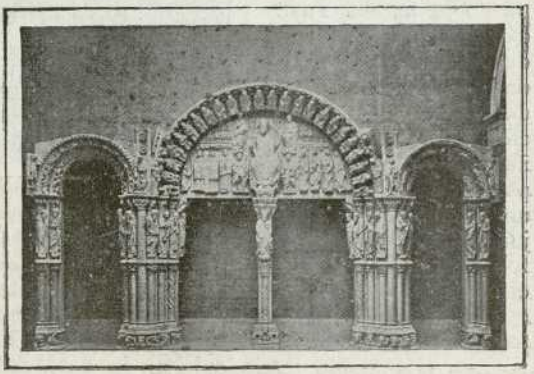


Fig. 340.—El Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago.

En la de *Pontevedra:* la catedral de Tuy, desde mediados del siglo XII, con bóvedas y otras adiciones ojivales del XIII y del XV; la iglesia de San Lorenzo de Carboeiro, con su enorme cabecera, dividida en tres grandes capillas absidales; la de Santa María de Armenteira, con su bellísimo rosetón sobre la portada

(siglo XII), y la colegiata de Bayona, de transición del siglo XIII.

159. Región castellano-leonesa.—Los incontables y variados edificios románicos del grupo castellano-leonés reúnen elementos de muy distintas procedencias, debidos al influjo de las escuelas de Borgoña, Poitou y Normandía, entre otras europeas, además de las orientales. En la intrincada variedad de sus monumentos predomina el tipo siguiente: planta rectangular o de cruz latina, ábsides de frente y sin girola, tres naves (o una sola en las iglesias de menor importancia) con bóveda de medio cañón, o bien sólo la central con dicha bóveda, y de arista las colaterales; linterna central sobre el crucero, y a veces, por influencia bizantina, cúpula semiesférica. Muchos de sus edificios conservan todavía pórticos y claustros de hermosa fábrica, propios de la época, y torres cuadradas con chapitel piramidal y elevado. Es típica la torre castellana de estilo románico, la cual se distingue por su alto chapitel, sus ventanas gemelas y sus columnillas o bocelones en las cuatro esquinas; pero no siguen esta forma las torres de ladrillo (*162*).



Fig. 341.—Portada de la Catedral de Orense.

Con el predicho elemento de la cúpula bizantina y otros secundarios caracterízase un grupo en la región de Salamanca y Zamora, que merece ser tratado aparte y que recibe el nombre de *escuela salmantina.* Asimismo, en la región leonesa y vecinas, distínguese un grupo de edificios fabricados de ladrillo, y con tan especial fisonomía, que forman escuela distinta, conocida con el nombre de *arquitectura románica de ladrillo* o *escuela de Sahagún,* por ser esta población leonesa como el centro de donde irradió el tal sistema constructivo.

Dejando para describirlos en número aparte los edificios de estas dos últimas escuelas, tratemos ahora de los más notables que restan en el grupo castellano-leonés, siguiendo el orden geográfico de los otros grupos.

La *provincia de León* conserva todavía gran número de iglesias románicas de forma sencilla, procedentes en su mayor parte de antiguos monasterios benedictinos de los siglos XI y XII. Muchas de ellas estuvieron cubiertas con techumbre de madera, aunque

después se haya cambiado por bóveda, y caracterízanse todas por sus portaditas de arcos redondos y por su ornamento de simples ajedrezados o billetes para archivoltas e impostas, pero de follaje en los capiteles. De este género son varias parroquias de la comarca denominada *El Bierzo*, y entre ellas se distinguen las de Santiago, San Juan y San Francisco (esta última ya del siglo XIII), en Villafranca del Bierzo, y las de San Miguel, San Esteban y San Pedro, en Corullón, y más notable aún la del antiguo monasterio de San Pedro de Montes. Además, deben contarse en el mismo grupo las iglesias de Valencia de Don Juan (la antigua *Coyanza*, donde se celebró el concilio del mismo nombre en 1050), de Santa María de Sandoval y del monasterio de religiosas cistercienses de Santa María de Gradefes, con otros importantes restos en diferentes poblaciones, como en Carracedo, La Bañeza, etc.

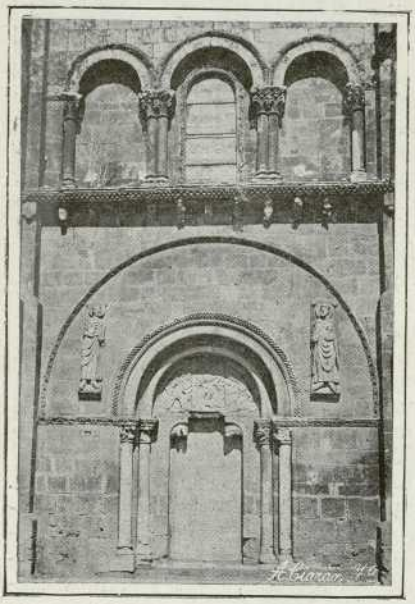


Fig. 342.—Portada del crucero, o del Perdón, en la Colegiata de San Isidoro, en León; siglo XI.

Pero el monumento de verdadera importancia en la región, y que no encuadra con los mencionados, es la colegiata de San Isidoro en la capital, basílica del mejor tipo castellano, antes descrito. Data de mediados del siglo XI, como hecha por el rey Fernando I *el Magno;* pero fué ampliada y elevada en su nave central por Alfonso VII en la primera mitad de la centuria siguiente, y su ábside de mayor se transformó en gran capilla gótica a principios del siglo XVI. Es del tipo de las de escuela borgoñona, aunque no completo, con la nave central muy elevada y con luces directas; carece de girola y tiene puertas en los brazos del crucero, los cuales son de menos altura que la bóveda central y le sirven de contrarresto; no le faltan sus buenos y típicos soportes románicos ni su linterna, etc. A los pies de la iglesia está adosado el famoso Panteón de los Reyes, que en lo fundamental data de principios del siglo XI y

puede considerarse como restos de la arquitectura asturiana (*144*). En la misma ciudad se halla, también de estilo románico, buena parte de la iglesia de Santa María del Mercado, y en el extremo de la provincia, confinando con Asturias, la antigua colegiata de Arbas, románico-ojival, cuyo ábside mayor tiene arquería interior, como la de San Juan de Amandi, en Asturias, y se cubre con bóveda nervada y gallonada, por el estilo de las cúpulas de la escuela salmantina (1). Es también digno de notarse, como edificio civil, el castillo de Ponferrada, del siglo XII.

De otras iglesias abaciales del siglo X, enclavadas en la región leonesa, hicimos mérito al hablar del estilo mozárabe (*145*), y de las especiales de Sahagún, también de esta provincia, ya hemos dicho que forman escuela aparte, y de ella tratamos en número distinto, al final de la reseña presente.

La *provincia de Palencia* ofrece como tipo más común de sus parroquias y ermitas el estilo románico del siglo XII y el de transición del XII al XIII, con variedad de escuelas. En la capital sólo se conservan escasas porciones románicas de edificios, además de los elementos que del mismo estilo se hallan formando parte de la iglesia de San Miguel, que es de transición ojival del siglo XIII; mas en los pueblos de la región palentina abundan las iglesias románicas, quedando aún muchas que no han recibido notables adiciones o retoques de posterior estilo. Casi todas ellas son del siglo XII o principios del XIII; pero se adjudican al XI dos iglesias de Arconada (la Asunción y San Facundo), otras dos en Carrión de los Condes (la de Santa María del Camino y la de Santiago, aunque ésta muy transformada), la de San Martín de Frómista (que más bien parece de la última época románica) y la del castillo de Támara, muy sencilla. Notemos ahora lo principal de las más interesantes.

La iglesia de San Martín de Frómista y la de Olmos de Santa Eufemia se distinguen por su cúpula semiesférica sobre trompas; la de Zorita de Páramo, por su buena linterna sobre el crucero; la de Santiago, en Carrión de los Condes, y la de Moarbes, por su hermosa composición escultórica sobre la portada, semejando un retablo o frontal románico del siglo XIII; la de San Justo, en Quintanaluengos, por sus arcos en herradura; la de Santa María, en Aguilar de Campóo, y la de San Andrés de Arroyo, por sus claustros; y otras, en fin, que también se hallan en la comarca de Tierra de Campos, ofrecen su interés como sencillos tipos de transición románico-gótica; v. gr., las de Husillos, Amusco, Santa Cruz de la Zarza o de Rivas, Villasirga o Villalcázar de Sirga y Villamuriel de rreCato. Esta última se corona con un gran cimborio, elevado en medio de su fábrica, y junto con la anterior parecen ser obra de caballeros Templarios, pues en realidad se presentan con

(1) QUADRADO, «Asturias y León», arriba citada.

aspecto de fortalezas, aunque no tengan circular ni poligonal la planta y aunque la fachada de Villasirga se ostente magnífica en relieves (1).

En la *provincia de Valladolid* se hallan no pocas iglesias románicas de la escuela de Sahagún y otras de estilo mudéjar, que de él se derivan; las cuales parecen ser en esta provincia las dominantes en los siglos XII y XIII. No obstante, hay algunas que pueden calificarse de románicas de tipo ordinario, siquiera sólo en sus porciones más visibles o características. En la capital se encuentran la de Nuestra Señora la Antigua, de últimos del siglo XI, aunque alterada con adiciones ojivales, y es famosa por su buena torre de tipo castellano, y su gran pórtico de catorce arcos en una de sus caras. Contemporánea de ella fué la colegiata de Santa María la Mayor, de la cual sólo escasos restos se conservan, adheridos a la catedral en uno de sus costados. También es notable en la misma Valladolid la torre de San Martín, semejante a la Antigua. Y en pueblos de la provincia se hallan del siglo XII la iglesia de San Miguel de Rioseco, la de Arroyo, buena parte de la que fué del monasterio de La Espina, y en fin, las de Olmedo y de Mayorga con los estilos especiales de ladrillo, del XII y XIII (2).



FIG. 343. — INTERIOR DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE CERVATOS.
(Del *Boletín de la Sociedad de Excursiones.*)

En la *provincia de Santander* son rarísimas las iglesias anteriores a la segunda mitad del siglo XII, aunque debió haberlas numerosas en la centuria precedente y las hay notables desde la época dicha. Todas ofrecen escasa ornamentación, casi siempre limitada a billetes o ajedrezados y a los baquetones lisos para archivoltas de portadas y ventanas, fuera de los capiteles, que son variadísimos en sus labores. Distínguense entre todas: la iglesia de Santa Cruz de Castañeda, por su cúpula sobre trompas en el crucero y

(1) Véanse los artículos sobre los «Campos Góticos», de SIMÓN Y NIETO, en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. II (Madrid, 1895).

(2) QUADRADO, «Valladolid, Palencia y Zamora», en la obra *España y sus monumentos* (Barcelona, 1885); MARTÍ Y MONSÓ (José), *Estudios histórico-artísticos* (Valladolid, 1898-901).

otra cúpula sobre losas esquinadas en la torre; la antigua colegiata de Santillana del Mar, por su cúpula semiesférica sobre pechinas y cuerpo de luces en el crucero, y por su robusto claustro, que ya alcanza al siglo XIII; la de San Pedro de Cervatos, por su bella portada de siete archivoltas y con relieves en el tímpano, su ábside con arcaturas y su ancha torre de tipo castellano.

Aunque menos importantes que las mencionadas, son dignas de notarse las iglesias de Bareyo, San Martín de Elines, Argüeso y Hojedo, y ya con carácter de transición al estilo ojival, pero teniendo buenos elementos románicos, la de Santa María del Puerto, en Santoña; parte de la de San Vicente de la Barquera, Santa María de Piasca, la del monasterio de Santo Toribio de Liébana (cerca de Potes), la de Santa María del Yermo, en Cochicillos, y la cripta de la catedral de Santander (1).

La *provincia de Burgos* ofrece como interesantes monumentos románicos algunas iglesias de antiguos monasterios y sus claustros. Sobresalen, perteneciendo al siglo XII: la abadía de San Quirce, por su cúpula semiesférica sobre ocho rudimentarias pechinas, que se apoyan en cuatro mayores trompas; la del monasterio de Rodilla, por su cúpula sobre pechinas y su bello ábside con arcaturas interiores, que, a la vez, se acusan exteriormente; la del monasterio de Santa María de Siones (cerca de Vizcaya), por su doble arcatura interior en el ábside, con profusión de labores de escultura tosca en ella y en dos capillitas o templetes del crucero (2); la iglesia rural del pueblo de Escalada, por su bella portadita (fig. 304); el claustro de Santo Domingo de Silos (de las centurias XI y XII), por sus variados y hermosos capiteles en sus dos pisos, aunque los del claustro superior son de tosca factura; y, en fin, preciosos restos en las ruinas del monasterio de San Pedro de Arlanza, en el de San Cristóbal de Ibeas y en la parroquia de Caleruega (cuna de Santo Domingo de Guzmán), además de alguna pequeña ermita, como la del Santo Cristo, en Coruña del Conde. Esta sencilla iglesia hállase construída en su mayor parte con sillares romanos (algunos de ellos con exteriores relieves de figuras paganas), extraídos de las ruinas de la romana Clunia. Como iglesias que obedecen al tipo de transición ojival, o bien ojival primario, pueden citarse la del antiguo monasterio de Oña, la de San Juan de Ortega, en el pueblo de su nombre; la de San Lorenzo del Vallejo, en el Valle de Mena; la de San Nicolás, en Miranda de Ebro, y sobre todo el monasterio de las Huelgas de Burgos, con su precioso claustrillo, puramente románico (3).

(1) Amador de los Ríos (Rodrigo), «Santander», en la obra *España y sus monumentos* (Barcelona, 1891). Es de notar la singular semejanza entre varios monumentos aragoneses y santanderinos: la colegiata de Castañeda tiene capiteles idénticos a los de la iglesia de Loharre, semejanza que asimismo se nota en el estilo ojival decadente.

(2) López del Vallado (P. Félix), S. J., *Santa María de Siones* (Bilbao, 1914).

(3) Amador de los Ríos (Rodrigo), «Burgos», en la obra *España y sus monumentos, etcétera* (Barcelona, 1888).

La *provincia de Logroño*, como formada en gran parte con territorio sujeto en otro tiempo a los reyes de Navarra, participa en su estilo románico del carácter que presenta el de esta última región, aunque no entre de lleno en el mismo. Dejando aparte la catedral de Santo Domingo de la Calzada, que debe considerarse ya como ojival, aunque del siglo XII y con elementos románicos muy preciosos (1), hállanse dignas de mención especial las iglesias parroquiales de Arce, Castilseco, Ochánduri, Cerezo y Canales de la Sierra, por sus hermosas portaditas adornadas con bichas o figuras emblemáticas, todas del siglo XII. En Bañares y en Cuzcurrita de Río Tirón se conservan dos ermitas de la Virgen con sus respectivas portadas de transición ojival y con relieves historiados en el tímpano; asimismo, algunos restos de igual época (principios del siglo XIII) en los pueblos de Villaseca y Tirgo y en Santa María del Palacio, de Logroño.

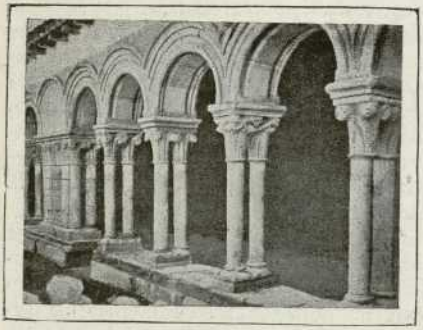


FIG. 344.
CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE LAS HUELGAS, EN BURGOS, LLAMADO «LAS CLAUSTRILLAS».

En la *provincia de Soria* abundan las iglesias románicas desde el siglo XII (no parecen anteriores a él) y con interesantes matices o escuelas dentro del mismo estilo. En la capital se hallan la iglesia de San Juan de Rabanera con cúpula sobre trompas y ábside gallonado interiormente (escuela románico-bizantina) y con bella portada (la de San Nicolás) que se le adaptó de las ruinas de otra iglesia (2); la de Santo Tomé o de Santo Domingo, con espléndida fachada y demás elementos de la escuela de Poitou (fig. 310);

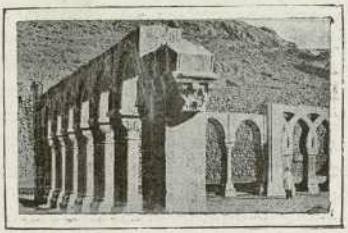


FIG. 345.—CLAUSTRO DERRUÍDO DE SAN JUAN DE DUERO, EN SORIA.

(1) Véase ALONSO (Ignacio), *Santo Domingo de la Calzada, Recuerdos históricos* (Haro, 1890), 2.ª edic.; GONZÁLEZ TEJADA (José), *El Abraham de la Rioja*, pág. 192 (Madrid, 1701).
(2) MÉLIDA, *La iglesia de San Juan de Rabanera* (Madrid, 1910).

los claustros de la colegiata de San Pedro, de acabado gusto, con dos portaditas en Santa María la Mayor; asimismo, en las afueras de la población, la iglesia y claustros de San Juan de Duero, que fué de caballeros sanjuanistas, con sus originalísimos arcos entrecruzados, que datan del siglo XIII. En Burgo de Osma se conserva junto a la catedral gótica una antigua sala capitular románica del siglo XII, que interiormente ofrece la impresión de una iglesia rectangular de tres naves, formadas por columnas exentas; en Caltojar (cerca de Berlanga), la iglesia parroquial, que data del mismo siglo; y, en fin, otras varias de igual época en la provincia, como la de

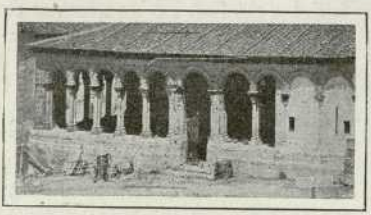


FIG. 346.
PÓRTICOS DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN, EN SEGOVIA.

Santa Eulalia, en San Esteban de Gormaz, y seis más en Agreda, sin contar las mudéjares de que hablamos en su capítulo (1). En el pueblo de Garray, junto a las ruinas de Numancia, hay una ermita, llamada de los Mártires, que conserva buenos elementos románicos y algún recuerdo visigodo.

En la *provincia de Segovia* dan carácter a su estilo románico las iglesias de la capital, que son de bellas proporciones, parcas en ornamentación (fuera de los capiteles y de algunas cornisas), y sobre todo típicas en la especialidad de los pórticos o porches, que se extienden a lo largo de una o dos alas del edificio. Son estos pórticos una imitación parcial de los claustros monásticos en

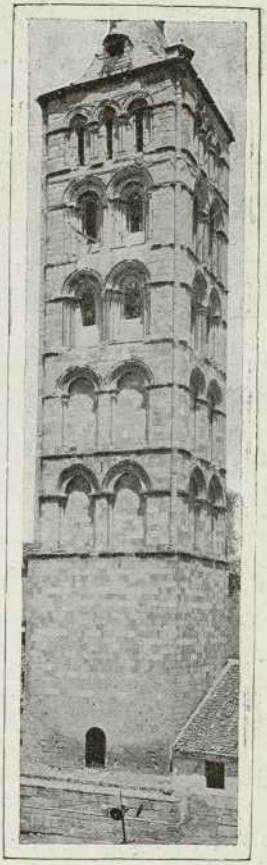


FIG. 347.—TORRE DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN, EN SEGOVIA.

(1) RABAL, «Soria», en la obra *España y sus monumentos* (Barcelona. 1889).

las parroquias, para servir al pueblo como lugares de reunión y espera, y se disponen con una serie de arcos apoyados sobre columnas románicas exentas, las cuales se alzan sobre un estilóbato o podio uniforme y corrido. Distínguense también dichas iglesias por los variados y elegantes canecillos, que sirven como de sostén a los aleros y cornisas, y por los elementos arábigos o mudéjares que frecuentemente se unen a sus construcciones, mayormente en las techumbres de madera. Muchas de ellas ostentan el monograma de Cristo en la portada.

En la capital son dignas de notarse: la de San Martín, con pórticos por tres de sus costados; la de San Millán, con pilares y columnas, que alternan para la distinción de las naves, y con cúpula mahometana sobre el crucero; la de San Juan de los Caballeros, con interesantes canecillos que representan diferentes razas humanas; la de San Esteban, con su famosa torre, calificada de *reina* entre las bizantinas o románicas; las de la Trinidad, San Lorenzo, San Justo, etc., todas, al parecer, del siglo XII. En las afueras de la población está la excepcional iglesia de la Veracruz, que fué de Templarios, cuya planta es un polígono de 12 lados, con tres ábsides semicirculares y dos portaditas, y cuyo centro se corona con una airosa cúpula mahometana (fig. 291).

En la provincia existen, además, como notables las siguientes: en Navas de Riofrío la iglesia parroquial, cuya bella portada se remonta a principios del siglo XII; en Turégano, la de San Miguel, en forma de verdadero y robusto castillo, con torres o cubos en sus ángulos, y es de transición, hecha a principios del siglo XIII; en Sepúlveda, la iglesia del Salvador, acaso del siglo XI, con pórtico al estilo segoviano y torre del siglo XII, y Santa María de la Peña, del XII, con hermosos relieves iconísticos en la portada; en Fuentidueña, su parroquia de San Miguel; en Sacramenia, las iglesias de San Martín y Santa Marina y el monasterio de Santa María la Real, que es de transición gótica, y, por fin, las de Cuéllar y otras, de la escuela de Sahagún, que diremos luego. En ellas, y en varias otras de las provincias vecinas, se advierte la influencia de la escuela segoviana por los restos que aun quedan de sus pórticos.

La *provincia de Avila* concentra en su capital casi todo su estilo románico, y verdaderamente que tiene aquí dicho arte manifestaciones de primer orden. Sin hablar ahora de la catedral abulense, que en su estructura ojival contiene elementos románicos de transición, y que en su ábside semeja exteriormente una construcción románica, hay que aducir como principal monumento propiamente románico de Castilla el hermoso templo dedicado en Avila a los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta, obra de los siglos XII y XIII. Tiene planta de cruz latina (fig. 288) con tres naves a lo largo, precedidas de nárthex y terminadas cada una con su ábside, sin girola; otra nave para crucero saliente, cúpula octogonal

nervada y coronada con alta linterna, tres puertas correspondientes a tres lados del edificio, siendo la principal riquísima en ornamentación y estatuaria, mientras que otra se halla defendida por un elevado porche, que se extiende a lo largo del costado derecho de la iglesia (fig. 348). Las bóvedas de las naves laterales son de arista, y las de la central ojivales; pero debieron ser éstas de medio cañón antes de la reforma del siglo XIII, y sin duda estuvieron contrarrestadas por otras de cuarto de cañón sobre los triforios (fig 118). De donde se infiere que el gran monumento castellano es discípulo del de Compostela o bien de la escuela auverniense en la construcción, aunque no por entero, y de la cluniacense o borgoñona en la decoración de las portadas (1).

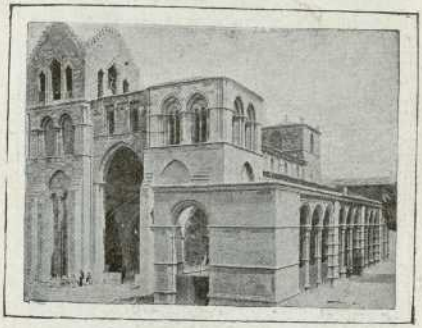


FIG. 348.—BASÍLICA DE LOS SANTOS VICENTE, SABINA Y CRISTETA, EN ÁVILA.

Otras iglesias de la ciudad tienen su mérito como tipos del siglo XII, de forma sencilla y con buenas portaditas, a saber: las de San Pedro (con su gran rosetón radiante), San Andrés, San Nicolás, San Sebastián o San Segundo (todas de tres naves), San Esteban, San Martín con su torre mudéjar, y la titulada de Santo Domingo de Silos, que es del XIII. En iglesias de la provincia se hallan buenos ábsides románicos, principalmente en dos de Madrigal y en las de Arévalo, las cuales son construcciones de ladrillo a semejanza de las de Sahagún, y es también románica de primeros del siglo XIII la iglesia del pueblo Gómez Román (2).

En *Castilla la Nueva* apenas se lograría dar con un edificio románico puro, a no ser en alguna humilde parroquia y con formas muy sencillas; pero existen excelentes modelos de transición gótica o más bien ojivales primarios, construídos en las postrimerías del siglo XII y primera mitad del XIII (*184*).

Brillan especialmente las de Sigüenza (provincia de Guadalajara), es decir: su grave catedral (3), flanqueada por dos torres con almenas; el palacio-alcázar del obispo, que lleva torreones alme-

(1) LAMPÉREZ, *Historia de la Arq. Crist. Esp.*, t. I.

(2) QUADRADO, «Salamanca, Avila y Segovia», en la obra *España y sus monumentos* (Barcelona, 1884); REPULLÉS Y VARGAS, *La Basílica de San Vicente en Avila* (Madrid, 1894).

(3) De este precioso monumento, que es de transición ojival, y del cual hablamos al tratar del estilo gótico (*184*), dice STREET (George) que «es tipo genuinamente español» (obra citada). Véase su descripción en PÉREZ VILLAMIL (Manuel), *La catedral de Sigüenza* (Madrid, 1899).

nados y barbacanas, y las iglesias de Santiago y San Vicente. Cuéntanse, además, en la misma provincia la iglesia de San Martín, en Molina de Aragón, con el *lábaro* sobre la puerta; otra en Cifuentes y tres en Brihuega (Santa María de la Peña, San Miguel y San Juan, con muchas restauraciones posteriores), todas del siglo XIII, con algunos otros recuerdos en diferentes localidades. En Cuenca, además de la catedral, que más bien puede calificarse de gótica primaria, con una puerta románica, se hallan otras iglesias con algunos restos románicos; en Toledo se observan elementos del estilo en varios edificios mudéjares; en Ciudad Real sólo resabios o recuerdos en su catedral gótica y en San Pedro, y ruinas en el castillo e iglesia del pueblo de Calatrava (1).

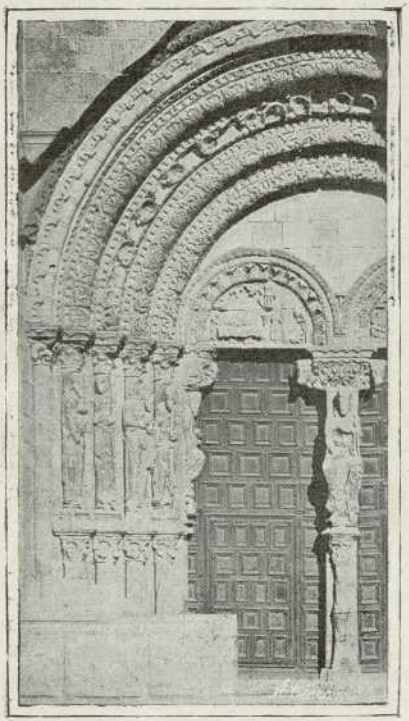


FIG. 349.—LADO IZQUIERDO DE LA PORTADA DE LA BASÍLICA SAN VICENTE Y COMPAÑEROS MÁRTIRES, EN ÁVILA.

160. REGIÓN SALMANTINO-ZAMORANA.—Salamanca, Toro y Zamora fueron asiento en el siglo XII y principios del XIII de una arquitectura especial, derivada de la borgoñona y de la aquitana o del Perigord, que bien puede constituir escuela aparte por sus especiales caracteres. Distínguese con el nombre de *salmantina*, por haber empezado en Salamanca antes que en las otras poblaciones del grupo, o de *románico-bizantina*, por sus elementos componentes. Su origen se atribuye a los obispos franceses oriundos de Perigueux, traídos por Alfonso VI para las diócesis de Salamanca y Zamora a principios del siglo XII, y a las relaciones de parentesco del mencionado rey con la Casa de Borgoña.

(1) QUADRADO y DE LA FUENTE (Vicente), «Castilla la Nueva», en la colección citada (Barcelona, 1885).

Los elementos arquitectónicos de la escuela salmantina son: planta de tres naves y otra para crucero, tres ábsides semicirculares de frente, naves cubiertas con bóveda de arista (por lo común) y la central elevada y con luces directas, cúpula nervada y gallonada sobre cuerpo de luces, y éste sobre pechinas, mas otra cúpula peraltada (1) encima de aquélla, sirviendo de domo o cubierta y flanqueada al exterior por cuatro torrecillas que ejercen de estribos. Las iglesias de esta escuela resultan esbeltas, elegantes y

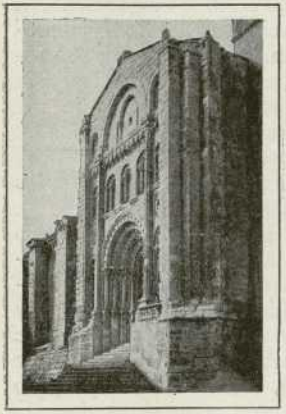


FIG. 350.—PORTADA DE LA CATEDRAL DE ZAMORA.

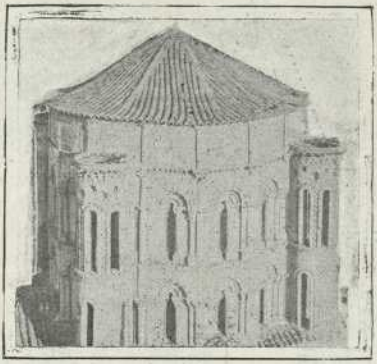


FIG. 351.—LINTERNA O CÚPULA EXTERIOR EN LA COLEGIATA DE TORO.

floridas, sin dejar de ser sólidas y robustas. Tiene de original la escuela, sobre sus antecesoras francesas, la sabia combinación de los elementos de las mismas y la adición del tambor de luces y de torrecillas de contrarresto en las cúpulas y aun el gallonado de éstas y la doble cúpula, aparte de otros pormenores menos característicos.

Se distinguen como principales monumentos: la catedral vieja de Salamanca, que debió empezarse a construir en 1120, con todos los caracteres de la escuela, pero que al fin se terminó en su nave mayor con bóveda ojival de crucería; la catedral de Zamora, con su robustísima torre a modo de fortaleza; la colegiata de Toro,

(1) Adviértase que las cúpulas en el estilo bizantino quedaban expuestas a la intemperie, pues no concebían sus constructores que ellas necesitaran de otra cubierta. Fué idea del maestro Bruneleschi, el fundador del estilo del Renacimiento en Italia, la de adaptar a su estilo dichas cúpulas y cubrirlas con un domo o cúpula exterior, que las defienda y que dé al edificio gran esbeltez por defuera; pero nuestra *escuela salmantina* se adelantó en casi tres siglos a la genial concepción de Bruneleschi. Así lo reconoce el arqueólogo francés CLOQUET (Luis) en su citada obra de *Les cathédrales et basiliques*, pág. 346.

más armoniosa que las precedentes, con algunas bóvedas cupuliformes en sus naves colaterales, aunque sin salir del género de las de arista (tiene una magnífica portada gótica del siglo XIII, hoy oculta en el interior); la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca), que si bien carece de cúpula propiamente dicha, tiene todas sus bóvedas cupuliformes y nervadas o de crucería y ofrece hermoso aspecto románico de la escuela salmantina, con una magnífica y espléndida portada del siglo XIII a los pies de la iglesia, de transición ojival, y otras menores, puramente románicas, a los costados. Copia de la cúpula de Salamanca, que se dice vulgarmente la *Torre del Gallo*, con sus nervios y gallones y su cuerpo de luces y con sus dos zonas de ventanas, es la que en Plasencia (Cáceres) cubre una sala destinada a ser capitular, situada en las dependencias de su catedral, aunque vaya montada sobre trompas en vez de pechinas: data de fines del siglo XIII (fig. 352).

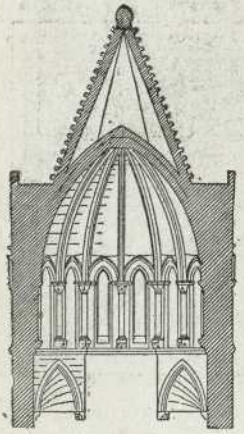


FIG. 352.
CORTE DE LA CÚPULA Y SU DOMO SOBRE TROMPAS, EN UNA SALA DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA.
(Dibujo de Lampérez.)

Derivadas de la misma escuela, pero sin su airosa cúpula, son notables en la región mencionada algunas iglesias de Zamora, Benavente (de la misma provincia) y Salamanca. En esta última, las iglesias de San Martín, San Marcos (de planta circular y con artesonado), Santo Tomás y otras; en Alba de Tormes (Salamanca), las de San Miguel, Santiago y San Juan; en Zamora, la iglesia de la Magdalena, con su lujosa portada y su hermoso templete funerario en el interior; la de San Vicente, con parecido lujo en la portada; las de San Isidoro, San Juan, San Esteban, Santo Tomé, Santiago, Santa María de la Horta y San Claudio, con sus portaditas singulares; en Benavente, las elegantes y sólidas iglesias de Santa María del Azoque, con cinco ábsides, y San Juan del Mercado, que fué de caballeros sanjuanistas (1), y en la misma provincia las ruinas del monasterio de Moreruela (*172*). Anterior a todas ellas, de fines del siglo XI, se distingue por sus bellas formas románicas la iglesia de Santa Marta de Tera, también de la región zamorana (2).

161. LAS DEMÁS REGIONES.—Las demás regiones de España no comprendidas en los números precedentes, como salidas definiti-

(1) QUADRADO, «Salamanca», etc.; item, «Valladolid, Palencia, Zamora», colección citada.

(2) GÓMEZ MORENO, «Santa Marta de Tera», en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, t. XVI (Madrid, 1908).

vamente del yugo sarraceno después del siglo XII casi todas, no contienen monumentos románicos sino por reminiscencia de las tradiciones aportadas a las ciudades que se iban repoblando por españoles venidos a ellas del Norte de la Península. Así, por ejemplo, existe en la catedral gótica de Valencia una bellísima portada románica, copia fiel de otra que hay en la catedral antigua de Lérida, del siglo XIII; en Sagunto, en San Mateo y en Liria, de la misma provincia, conservan portadas románicas sus iglesias ojivales; la de Sagunto, en la iglesia del Salvador. En la provincia de Cáceres está la catedral de Coria, gótica, pero con restos románicos del siglo XII, además de la iglesia de Santa María en Alcántara, románica de transición de la segunda mitad del siglo XIII, y otras semejantes. En Mérida (Badajoz), existe la iglesia parroquial de Santa Eulalia, con una portada románica del siglo XIII y otros elementos románicos de la misma época (1). En Sevilla y Córdoba continúan varias iglesias que fueron mezquitas y algunas de ellas templos mozárabes, pero que todas se renovaron en estilo mudéjar al tiempo de la Reconquista (siglo XIII), mientras que otras se edificaban de planta en el mismo estilo; unas y otras guardan bastantes recuerdos románicos en sus puertas, en sus capiteles y en las cornisas. Tales son, especialmente, las iglesias de Santa Ana, Santa Marina, San Julián y San Juan B., en

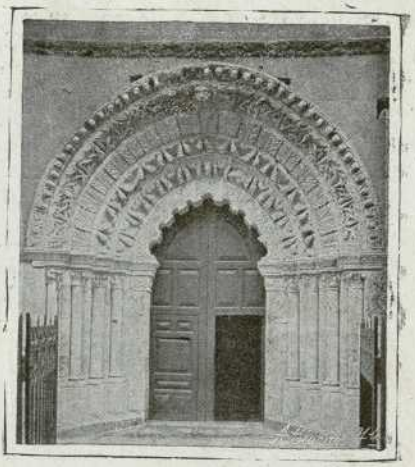


FIG. 353.
PORTADA DE LA IGLESIA DE LA MAGDALENA EN ZAMORA.



FIG. 354.
SEPULCRO ROMÁNICO, DE TRANSICIÓN AL GÓTICO, EN LA IGLESIA DE LA MAGDALENA DE ZAMORA; SIGLO XIII.

(1) MONSALUD (Marqués de), «El templo de Santa Eulalia en Mérida», en el *Boletín de la Real Academia*, t. L (Madrid, 1907).

Sevilla, y las de San Pedro, San Miguel, San Lorenzo, San Andrés, la Magdalena y Santa Marina, en Córdoba (*194* y *195*). Las de Sevilla suelen tener un sólo ábside, y tres las de Córdoba, constando unas y otras de tres naves y sin crucero. En Córdoba es típica del estilo románico andaluz, de transición ojival, la iglesia de San Pablo, con techumbre de alfarje en las naves, siendo la central muy elevada y con luces directas; tiene poligonal y con ventanas ojivales el ábside del centro, pero redondos los secundarios; en el interior de la iglesia se observan capiteles románicos y árabes, con otros elementos de los tres estilos, preponderando el románico (1).

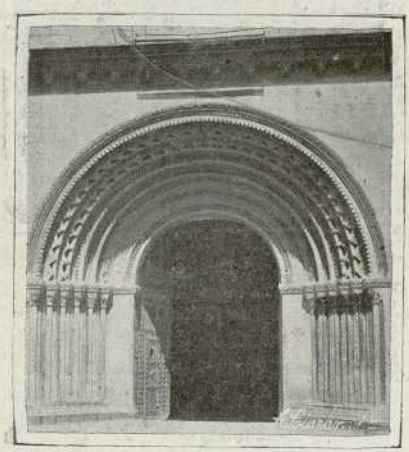


FIG. 355.—PORTADA LATERAL DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.

162. ESCUELA DE SAHAGÚN.—La arquitectura de ladrillo en España tuvo sus manifestaciones ya en el siglo X, y de este material son, por ejemplo, algunas iglesias clasificadas de mozárabes (*145*), v. gr., una parte de la de San Miguel de Escalada; pero desde la época del estilo románico llegó a formar escuela, siendo la villa de Sahagún como su centro, de donde irradió a las regiones vecinas. Más adelante, y sobre todo en la época ojival (y en ciertas comarcas de Aragón también en la época del Renacimiento), se convirtió en mudéjar la mencionada arquitectura, como decimos al tratar de los estilos arábigos (*195*). Llamamos ahora *escuela de Sahagún* a la arquitectura de ladrillo que se inspira en el estilo románico propiamente dicho.

Distínguese esta escuela por los siguientes caracteres: uso casi exclusivo del ladrillo, soportes en forma de pilastras (simples o compuestas), arcos de medio punto en los monumentos más antiguos y arcos apuntados en los edificios que tocan ya en el siglo XIII; bóvedas para las naves, como las románicas, o, en su lugar, techumbre de armadura de madera; ábsides semicirculares, que exteriormente aparecen con recuadros y grandes arquerías, dispuestas alrededor del ábside en series o zonas; torre cuadrada,

(1) DÍAZ Y PÉREZ (Nicolás), *Extremadura* (Barcelona, 1887); MADRAZO (Pedro de), *Córdoba, Sevilla* y *Cádiz* (Barcelona, 1884).—La últimamente dicha iglesia de Córdoba, habiendo quedado desfigurada y ruinosa, ha sido recientemente restaurada por los Misioneros del Corazón de María allí residentes.

por lo común junto al ábside; decoración parca y siempre nacida de la construcción, formada por ladrillos salientes, aunque alguna vez se añaden relieves de florones en piedra o yeso. Los edificios mudéjares de ladrillo y de formas semejantes a las predichas se diferencian de los de esta escuela en que llevan arcos en herradura y copiosa decoración geométrica de ladrillos salientes.



FIG. 356.—PÓRTICO, ÁBSIDE Y TORRE DE SANTA MARÍA DE CUÉLLAR (SEGOVIA).

Los monumentos más importantes de la escuela son: en Sahagún (León) las iglesias de San Tirso, San Lorenzo, Santiago y parte del célebre monasterio de Sahagún, derruído; asimismo la torre y otras adiciones hechas en el de monjas de San Pedro de las Dueñas, románico de principios del siglo XII. En otras provincias se hallan, como genuinos representantes de la escuela de Sahagún, las iglesias de San Lorenzo, San Salvador y el Santo Sepulcro, en Toro; Santa María, San Pedro y San Nicolás, en Villalpando (Zamora); las de San Miguel, San Julián y San Andrés, en Olmedo (Valladolid); las de San Esteban, San Andrés, Santa María, Santa Marina, San Basilio, la Trinidad y San Salvador, en Cuéllar (Segovia); la de San Martín, en Avila; la de Nuestra Señora de Lugareja, en Arévalo; las de Santa María y San Nicolás, en Madrigal (Avila); la de San Pedro, en Ciudad Rodrigo; el ábside de Santiago del Arrabal, en Toledo, etc. (1).

163. ARQUITECTURA ROMÁNICA EN PORTUGAL.—Habiendo corrido parejas el reino de Portugal con los demás Estados de la Península en la época del arte románico, justo será dedicar un párrafo al estudio de su arquitectura en este período, como apéndice de las escuelas españolas. Aunque alterados por adiciones y reformas los edificios románicos de Portugal, todavía pueden reconocerse en ellos decisivas influencias de escuelas ultrapirenaicas, tal vez llegadas allí (parcialmente a lo menos) por el intermedio de Galicia. Las más dominantes parecen ser la auverniense y la normanda para las catedrales, y la cisterciense para los monasterios.

Los edificios más conocidos e importantes de estilo románico se reducen a la catedral de Coimbra, la de Braga y la de Evora, con los hermosos claustros del monasterio de Cellas (Coimbra), y los de Porto, Lisboa y Viseo (de transición y de época posterior) y

(1) Véanse «El arte de ladrillo», por SERRANO FATIGATI, en *La Ilustración Española y Americana* (Madrid, 1904); PANO Y RUATA, «Las iglesias españolas de ladrillo», en la *Revista de Aragón* (Zaragoza, 1905). Y para casi todos los números de este capítulo pueden consultarse con provecho las monografías de la obra monumental titulada *Monumentos arquitectónicos de España*, publicada de Real orden (Madrid, 1859-79).



FIG. 357.—FACHADA DE LA CATEDRA DE COIMBRA, SIGLO XII.

el famoso monasterio de Alcobaça con sus claustros e iglesia. Lo fueron también las catedrales de Lisboa, Viseo y Oporto (siglo XII); pero han sufrido grandes y profundas transformaciones en diferentes siglos. La mejor conservada y caracterizada de todas es la catedral vieja de Coimbra (la *Sé-Velha*), aunque restaurada y revestida interiormente de azulejos hasta cierta altura en la época moderna: data de la segunda mitad del siglo XII y tiene el aspecto de fortaleza; su planta es rectangular, con tres naves y tres ábsides; las naves laterales se cubren con bóveda de arista, y la central con medio cañón, sin luces directas; los soportes que las separan son los típicos pilares románicos, y sobre las colaterales hay triforios; la puerta de la fachada principal continúa siendo románica. La catedral de Braga se edificó a principios del siglo XII, pero hállase hoy muy transformada con variedad de estilos; conserva, no obstante, una portada y los soportes románicos, y es una basílica de tres naves con crucero y ábside. La de Evora es de estilo de transición por sus bóvedas, edificada a últimos del siglo XII y por todo el XIII, como la iglesia de San Juan de Alporao, hoy museo arqueológico en Santarem. El monasterio de Alcobaça (provincia de Extremadura) se fundó por los cistercienses en 1148, y llegó a ser uno de los mayores de la cristiandad, pues equivalía su perímetro a un cuadrado de 220 metros por lado y comprendía cinco grandes claustros; la iglesia, que mide 106 metros por 21, es perfectamente del tipo borgoñón en su planta, alzado y bóvedas (1).



FIG. 358.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE COIMBRA CON REVESTIMIENTO DE AZULEJOS.

(1) Como dato que indica la grandiosidad del monasterio de Alcobaça (hoy profanado y destinado a cuartel), en donde llegaron a cobijarse unos 1.000 monjes, se aducen las dimen-

Un claustro de este monasterio y los tres antes mencionados de catedrales obedecen al tipo románico de transición ojival. Cítanse, además, como románicas, pero alteradas, la iglesia de San Martín de Cedofeita, en Oporto (siglo XII); la de Nuestra Señora de Oliveira, en Guimaraes (aunque del siglo XIV); la rotonda de San Salvador de Coimbra y la octógona del convento de Cristo en Thomar: estas dos últimas son parecidas a las de los Templarios de España y datan de mediados del siglo XII (1).

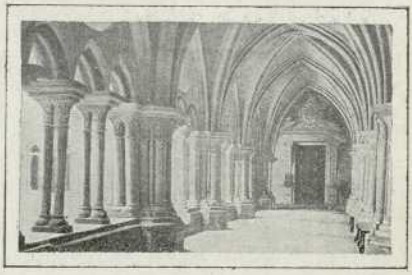


FIG. 359.—CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE OPORTO; DE TRANSICIÓN, SIGLO XIII.

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

siones de la cocina, que es, aproximadamente, un cuadrado de 33 metros de lado por 14 de altura; la enorme chimenea está sostenida por ocho columnas de hierro, y un brazo del río Alcoa pasaba constantemente por el interior de la estancia (CLOQUET, *Les Cathédrales*, etc., pág. 349). En su iglesia se guardaba el famoso *caldeirao*, enorme caldero tomado a los españoles en la batalla de Aljubarrota, y en el cual, según cuentan, se podían cocer de una vez cuatro bueyes.

(1) ENLART, *L'Architecture romane*, en la obra citada de Michel, t. I, p. 2.ª, pág. 568; además, SIMOES, *Reliquias da arquitectura byzantina em Portugal* (Lisboa, 1870); DIEULAFOY, *Espagne et Portugal* (Paris, 1913).

CAPÍTULO IX

ARQUITECTURA OJIVAL

165. Noción de la arquitectura ojival.—Con el nombre de *estilo gótico* u *ojival* se entiende en Arquitectura el sistema de construcción que adopta como elementos principales la bóveda de crucería, el arco apuntado (dicho vulgarmente *ojival)* y el contrarresto de bóvedas y de arcos independiente del espesor de los muros. No es sólo una cuestión de estética y de elevación espiritual la que se propone resolver el estilo gótico, sino también de perfección mecánica o constructiva y hasta de conveniencia económica, pues a todo ello conspiran de consuno los tres elementos referidos, según veremos en la explicación de todo el sistema.

El calificativo de *ojival,* dado el estilo que nos ocupa, viene de la *ojiva* o bóveda de crucería, la cual recibe este nombre por derivación del verbo latino *augere* (aumentar), porque realmente la crucería aumenta y refuerza la bóveda a que se aplica. Los artistas italianos del siglo XVI dieron al estilo el mote de *gótico,* en significación de *bárbaro,* ya por atribuir falsamente su invención a los godos, ya porque, sin comprenderlo, juzgábanlo como irregular e inculto; y por más que ahora se siga llamando con el referido nombre, no cabe, sin manifiesta injuria al estilo, atribuir a dicha palabra el tal significado (*102*).

166. Su valor constructivo y estético.—Para mayor inteligencia de la noción general que hemos dado del estilo, estudiemos en conjunto su valor constructivo y estético, o de utilidad y belleza (*32*), antes de bajar al examen detallado de los elementos que lo integran. Así conseguiremos apreciar desde luego la importancia del estilo en cuestión, y se logrará entender a seguida el oficio que desempeña cada uno de los aludidos componentes.

El doble problema constructivo que resuelve la arquitectura gótica u ojival, como subordinado inmediatamente al problema general de la Arquitectura (*34*), es el mismo cuya solución busca-

ban los arquitectos románicos sin encontrarla del todo satisfactoria, a saber: cubrir con bóveda todas las naves de un grandioso edificio, sin peligro de incendios ni de hundimientos y sin perjuicio de las luces directas y abundantes sobre la nave central, y al mismo tiempo contrarrestar el empuje lateral de las bóvedas, con elementos propios, independientemente de los muros. Todo se consigue con la bóveda de crucería (*54*) y con los arbotantes u otros estribos, que se aplican a los pies de los aludidos arcos cruceros. Dichos arbotantes o estribos no ya desempeñan el oficio de contener y reforzar los muros, como sucedía en la arquitectura románica, sino exclusivamente el de resistir el empuje de los arcos y bóvedas. De aquí la distinción radical de los elementos de construcción en *activos* y *pasivos*, contándose entre los primeros el arco y los nervios de la bóveda, con el pilar y el estribo, y entre los segundos el muro de cerramiento y la plementería de las bóvedas (*53*); éstos pueden suprimirse, o por lo menos adelgazarse cuanto se quiera y convenga; mas no los primeros, si bien el pilar aun es susceptible de adelgazamiento. Por otra parte, la forma del arco apuntado, como ya advertimos en su lugar (*51*), exige menor contrarresto que el arco de medio punto, y de esta manera conspira con las bóvedas de crucería a la disminución y adelgazamiento de los macizos, a la economía de materiales y a la realización del ideal que persigue la bella Arquitectura, cuando trata de conseguir el triunfo o dominio del espíritu humano sobre la materia bruta y pesada.

Ya por lo dicho se comprende el valor estético y la importancia moral que reúne la arquitectura gótica; pero añádase la impresión que en el ánimo del observador producen el arco apuntado, la elevada ojiva, el despejo de las naves, la amplitud del recinto y la combinación de los elementos que entran como secundarios en el estilo, y fácilmente se convendrá en adjudicarle la palma en el concurso de la estética arquitectónica, según hemos de notar más adelante (*187*).

167. Origen del estilo gótico.—Los elementos esenciales del estilo gótico datan de mucho más antigua fecha que éste, toda vez que se hallan dispersos en edificios de remotas edades. El arco apuntado fué conocido de los egipcios, asirios, indios y de los persas de la dinastía sasánida, según se vió en sus lugares respectivos; la bóveda de crucería, por lo menos en lo esencial de ella, empleóse en construcciones árabes de Córdoba del siglo IX y en algunas mozárabes del siglo X (*145*), y aún virtualmente en las bóvedas romanas, desde el primer siglo del Imperio, cuando entraban en ellas arcos diagonales embebidos en las mismas (*113*); los arbotantes se encuentran originaria y rudimentalmente en las bóvedas de cuarto de cañón, cuando sirven de contrarresto (*151*); el principio de distinción entre elementos activos y pasivos, que

tanto caracteriza a la arquitectura ojival, se entendió y aplicó por los arquitectos del estilo románico y aun por los antiguos asirios y persas, si bien no con la extensión y eficacia a que llegó en la arquitectura gótica.

Pero un estilo no consiste en la reunión de elementos como quiera, sino en la combinación sistemática y perfecta de ellos, que dé por resultado una forma de arte bien definida. En tal concepto, se reconoce hoy por los críticos e historiadores del arte que el estilo ojival empezó a desarrollarse en el Norte de Francia a principios del siglo XII (1), aunque ya a fines del XI se construyó aisladamente en Inglaterra la catedral de Durham con estructura gótica (2). No obstante, siguió dominando en el nuevo estilo cierta forma o fisonomía románica hasta fines del siglo XII, aun en Francia, y en otros países continuó asimismo durante la siguiente centuria: es el estilo que se llama *de transición*, con distintas variantes. Pero al comenzar el XIII llega el estilo gótico a su perfección en las regiones más adelantadas. Difundióse luego a diferentes naciones europeas, llevado sobre todo por los monjes del Cister, y llegó hasta Rodas, Chipre y Siria, por medio de las Cruzadas (3).

En España tuvo principio el arte ojival puro en los primeros años del siglo XIII con la nave mayor de la catedral de Cuenca (año 1208) y las catedrales de Burgos y León, a las cuales muy pronto siguieron las de Toledo y Burgo de Osma; pero medio siglo antes se había desarrollado el estilo de transición con carácter verdadera y propiamente ojival, como lo prueba, entre otros monumentos, la catedral de Santo Domingo de la Calzada, construída en su parte esencial entre los años de 1158 y 1180 (4).

Las causas generales del estilo que nos ocupa han de buscarse en la necesidad de mayor amplitud e iluminación en las iglesias (no tan fácil de llenar con el estilo románico), en el mayor desarrollo de la vida social e intelectual de la época y en la natural evolución de la arquitectura románica, toda vez que de ella al estilo de transición y de éste al ojival puro no media más de un corto paso. Y aunque puede calificarse de aristócrata el estilo en cuestión, toda vez que las grandes iglesias de los últimos siglos medioevales construíanse con dicho estilo por el favor de los prínci-

(1) La primera iglesia de Francia que se construyó con esta forma gótica fué la de Morienval en 1122, y a ella siguió la de Bellefontaine en 1125: así SAINT-PAUL (A.), «La transition» en la *Revue de l'Art Chrétien*, 1894.

(2) MICHEL, *Histoire de l'Art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'a nos jours* (París, 1905-13), t. II, pág. 4.

(3) REINACH, *Apolo*, pág. 127 (Madrid, 1916). Véase LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura cristiana española*, t. II, pág. 8.

(4) Si hemos de dar fe a historiadores que han examinado las fuentes documentales, como Tejada y Alonso (*vide supra*, pág. 280), la catedral que ahora existe empezó a edificarse en 1158 (ó 1168), y en 1180 se celebraban los divinos oficios en ella; mas como en sus capillas absidales (que fueron las primeras en construirse) ya se observa la estructura ojival primaria desde sus fundamentos, hemos de inferir que el estilo empezó en 1158.

pes y la diligencia de los prelados (1), y ellas daban la norma a las menores; no obstante, sería injusto suponer (como lo hacen algunos críticos) cierta rivalidad entre los mencionados jerarcas y las humildes familias religiosas o monacales, como si éstas fueran hostiles o no hubieran contribuído activa y eficazmente a la formación y propagación del estilo gótico. A la vista se hallan desde aquella época los monasterios e iglesias de los cistercienses, verdaderos propagadores y casi fundadores del estilo de transición en el siglo XII, y patentes son todavía las numerosas iglesias de Ordenes mendicantes, como de dominicos y franciscanos del siglo XIII, que atestiguan el fervor y empeño con que adoptaron el estilo las familias religiosas, introduciéndolo por su cuenta en diferentes regiones. Y por más que no erigieran catedrales o suntuosas iglesias, que para nada necesitaban, dieron por lo menos la norma de las iglesias menores en muchísimas localidades.

168. Su división en períodos.—Fué común entre los tratadistas de la segunda mitad del siglo XIX la división del estilo gótico en tres períodos, correspondientes a los tres últimos siglos de la Edad Media (aunque extendían el tercero hasta el año 1550), y dieron el nombre de *primario, robusto* o *lancetado* al estilo propio del siglo XIII, caracterizándolo por el arco en forma de lanceta, y distinguían con los apellidos de *secundario, gentil* y *radiante,* al que estuvo en uso durante el siglo XIV, fijando su característica en el arco de ojiva equilátera (*52*), y, en fin, calificaron de *terciario, florido* y *flamígero* al que obtuvo la primacía en el siglo XV, por su copiosa ornamentación y su tracería en forma de llamas (2). Y aunque esta división tan sistemática no merezca la aceptación de los modernos críticos e historiadores del arte, por carecer de sólido fundamento (por lo menos en lo que se refiere a los dos primeros períodos) y porque en realidad no se encuentran las variantes del estilo gótico aprisionadas en tan exactos o precisos límites; sin embargo, todavía puede servirnos casi con los mismos nombres, dándoles valor y cronología algún tanto diferentes.

Dividimos, pues, el estilo ojival en tres períodos: *incipiente* o

(1) Los Papas concedieron a los que contribuían a estas obras las mismas indulgencias que a los Cruzados; los obispos eran a veces arquitectos, y frecuentemente otorgaban indulgencias a los que ayudaban a tan piadosos fines, aun cuando se tratara de edificios religiosos erigidos en otras diócesis. Tan activo y fervoroso movimiento empezó ya en el siglo XI con los gremios y cofradías que para semejantes construcciones se organizaban y que se ofrecían a disposición de quien los llamaba o conducía. Véase *Historia de San Bernardo y su siglo* por Ratisbone, t. II., pág. 196 (Sevilla, 1889). El origen de los referidos gremios hay que buscarlo en los *Maestros comacinos* (*141*) y antes en los *Collegia fabrórum* de la antigua Roma, y aun éstos tenían su primer modelo en el antiguo Oriente; sólo que en la Edad Media los asociados eran personas libres y bien consideradas, a diferencia de los antiguos constructores, serviles. Véase: *De las Asociaciones,* por Mestres (José O.) (Barcelona, 1875); ítem, las obras antes citadas de Lampérez y Puig y Cadafalch, en los preámbulos de ellas. Los *signos lapidarios* o marcas especiales que llevan las piedras de muchos edificios románicos y góticos son distintivos de dichos gremios y de los particulares agremiados.

(2) Así los distinguió Caumont en su *Abécédaire ou rudiment d'Archéologie,* t. III (Caén, 1886), 5.ª edic.; así lo admitió Bourasé en su *Archéologie Chrétienne* (Tours, 1871), 8.ª edic., y a ellos siguieron muchos otros.

primario, de *apogeo* o *secundario*, y *decadente* o *terciario;* los cuales se corresponden a poca diferencia con las tres formas clásicas, *sencilla*, *elegante* y *florida*. Se caracteriza el *gótico primario* por ser un estilo de *transición*, es decir, que aun conservando diferentes elementos románicos, tiene bóvedas ojivales hechas de intento al trazar de planta el edificio (1), distinguiéndose además por la escasez de molduras en los arcos cruceros y de columnillas en los soportes o pilares compuestos, y por cierto aspecto de severa robustez que ofrecen las construcciones. El *gótico secundario* o *de apogeo* elimina los elementos ornamentales de la época románica, tiene pilares de forma propia ojival (como describiremos luego), añade mayor número de nervios y ligaduras en las bóvedas, multiplica las molduras y los adornos y da gran esbeltez y elegancia a los edificios. El gótico *terciario* o *decadente* sutiliza todos los elementos, convierte los pilares en haces de juncos y las bóvedas en un laberinto de nervios, recarga el edificio con minucioso ornato, y en éste multiplica las curvas retorcidas, la flora exuberante, los calados flamígeros y las figuras realistas y caprichosas.

Corresponde la primera de dichas formas al siglo XII y a buena parte del XIII; la segunda a los siglos XIII y XIV, y la tercera al siglo XV (iniciándose desde un siglo antes, por lo menos, en Inglaterra y Francia) y primera mitad del siguiente. Pero téngase en cuenta que los mencionados períodos y formas del estilo (especialmente las dos primeras) se refieren a las principales secciones de los edificios, tal como hoy existen, y a los miembros o elementos arquitectónicos de ellas; pero no a la totalidad o conjunto de la fábrica, pues atendido el largo tiempo que se invirtió en estas construcciones ojivales, casi todas ellas presentan en un mismo edificio diversidad de formas (mayormente en España), según las épocas por las cuales atravesaron. Y no se olvide que en unas regiones comenzó y se desarrolló más pronto el estilo que en otras, o persistió con mayor tenacidad a través de la época siguiente.

169. Elementos arquitectónicos del estilo.—Para conocer y describir con precisión el estilo ojival de un edificio, hay que examinar los siguientes elementos: su *planta*, *sus pilares o apoyos*, sus *arcos y bóvedas*, los *estribos*, los *vanos* (puertas y ventanas), los *miembros accesorios* más notables, la *ornamentación* y la *estructura general*. Recorramos con brevedad estos elementos, observando, a la vez, las diferencias que aporta cada uno de los períodos mencionados.

1.° La *planta* de las grandes iglesias góticas responde a dos principales tipos: el de tradición románica y el de salón; en el pri-

(1) Decimos *hechas de intento*, porque se observa frecuentemente en las iglesias románicas del siglo XII al XIII que la idea primitiva del artista era sencillamente la de elevar un edificio de estilo románico, sin bóvedas de crucería, pues no construyó soportes para los arcos cruceros; pero viniendo luego el cambio del estilo, se añadieron dichas bóvedas como postizas.

mero se observan casi las mismas formas que en el estilo románico, y más comúnmente la de cruz latina, con girola o sin ella, pero con los brazos poco salientes y con los ábsides o capillas absidales frecuentemente poligonales; en el segundo tipo la planta carece de crucero de brazos salientes (aunque no deja de ostentarse más o menos la simbólica cruz de enmedio) y las naves laterales se prolongan circuyendo todas a la capilla mayor, como formando un enorme ábside. Las iglesias abaciales, sobre todo de cisterciense

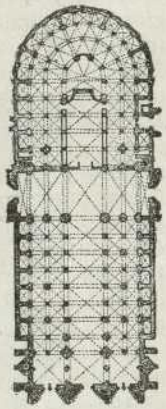


Fig. 360. Plano de la Catedral de París.

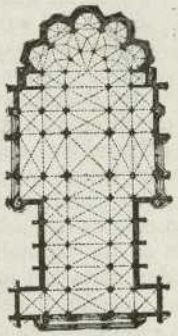


Fig. 361. Plano de la Catedral de León.

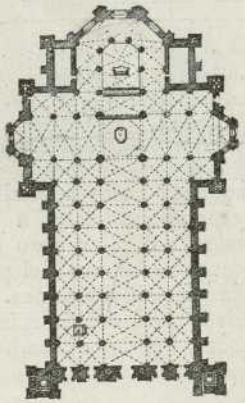


Fig. 362. Plano de la Catedral de Milán.

ses, siguen el primer tipo, con brazos muy salientes, como en la época románica; y en las iglesias menores o populares se adopta como planta más común la de cruz latina o la rectangular y con un solo ábside poligonal en la cabecera. Otras formas hay menos comunes en unos y otros casos, las cuales podrán verse en la descripción que luego damos de los diferentes monumentos y escuelas del estilo; pero ni unas ni otras de dichas plantas revelarán por sí mismas la fecha o período del edificio que se estudie. En todo caso, divídese la planta en tramos rectangulares o cuadrados, determinados por las columnas y arcos transversales, y sobre éstos cargan las bóvedas de crucería. Desde mediados del siglo XIII se hace común el abrir capillas en los lados de las iglesias, entre los contrafuertes, para satisfacer la devoción de los gremios o cofradías y del pueblo en general, ya que antes de esta época era raro el admitirlas fuera de los ábsides.

2.° Los *soportes* o columnas en el estilo ojival consisten de ordinario en el pilar compuesto; el cual, durante el período de

transición u ojival primario, es el mismo soporte románico ya conocido, aunque dispuesto para el enjarje (1) de arcos cruceros (*149*); pero en el estilo gótico perfecto se presenta cilíndrico el núcleo del pilar, rodeado de semicolumnillas y apoyado sobre un zócalo poligonal o sobre un basamento dividido, a diferencia del estilo románico, en que el tal zócalo era uniforme y cilíndrico. Estos *basamentos* se hallan más divididos y moldurados conforme avanza más la época del estilo, distinguiéndose especialmente los del tercer período por destacarse de ellos pequeñas basas parciales de diferentes alturas, correspondiendo éstas a las columnillas que rodean el núcleo del pilar; pero en el siglo XVI vuélvese con frecuencia al uso del primitivo zócalo prismático o cilíndrico sin divisiones. Las columnillas adosadas alrededor del núcleo referido se corresponden con los arcos y nervios de las bóvedas, cada una con el suyo, según el principio ya seguido en el estilo románico de que debe corresponder a cada pieza sostenida su propio sostén o soporte (*47*). Estas columnillas van aumentando en número a medida que progresa el estilo; a los principios suelen ser cuatro o seis en los pilares aislados, de suerte que la sección transversal u horizontal de éstos forme en la mayoría de los casos una especie de cruz de núcleo prismático (fig. 294, *D*); pero luego se van multiplicando de tal manera las columnillas en las nuevas construcciones, que desde mediados del siglo XIII apenas queda visible el

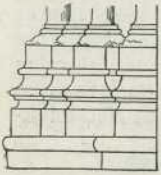


Fig. 363. Basamento gótico del siglo XIV; Catedral de Toledo.



Fig. 364. Basamento gótico del siglo XV; Catedral de Sevilla.



Fig. 365.-Secciones de columnas y de basamento, en la Catedral de París (2).

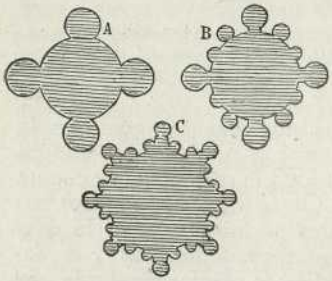


Fig. 366. Secciones de columnas góticas (3).

(1) Se da el nombre de *enjarje* al nacimiento o arranque de los nervios de la bóveda de crucería, que parten del capitel o columna.

(2) *A*, sección de pilar cruciforme; *B*, basamento del segundo período; *C*, sección del mismo.

(3) *A*, de la Catedral de León, siglo XIII; *B*, de la Catedral de Toledo, siglo XIV; *C*, de la Catedral de Sevilla, siglo XV.

núcleo central (que en adelante suele ser redondo) y aparece todo el soporte como un haz de cilindros (fig. 365), los cuales en el siglo XV se reducen a simples junquillos o baquetones, por haber aumentado su número y no tener ya cabida si no es en esta forma, pues no sólo se adjudica una columnilla para cada arco y nervio de la bóveda, sino que hasta las molduras principales de éstos tienen su columnilla correspondiente en el soporte (figura 366).



Fig. 367.—Capiteles del siglo XIII, con sus arcos. De la Catedral de Laón (Francia).

3.° El *capitel gótico* va perdiendo su importancia según adelanta la época del estilo; después del período de transición (en el cual sigue el capitel románico) se presenta como un tambor algo cónico, abrazado con follaje, cuyos motivos se toman de la flora del país (aunque, a veces, sobre todo durante el siglo XIV, admite figurillas e historias entre el follaje, siempre con más pulcritud que en el estilo románico), y se corona por un ábaco circular o poligonal de varias molduras; luego se va haciendo más pequeño y delicado, y, por fin, llega hasta suprimirse, cuando en el siglo XV el haz de junquillos se ramifica directamente en los nervios de la bóveda, sin que medie solución de continuidad en muchos casos, o se queda en forma de un simple anillo.



Fig. 368.—Capitel semi-historiado: el de «Las vendimias» en la Catedral de Reims.

4.° En *los arcos y bóvedas* ojivales lo característico es la crucería, tanto más complicada cuanto más va progresando la delicadeza o la fastuosidad del estilo. El período primero se distingue por la sencillez de los arcos cruceros o diagonales, que son simples y llevan pocas molduras; en el segundo se aumenta la crucería con arcos o *terceletes* (fig. 373), para nervios secundarios y los llamados sostener los tímpanos de plementería, ya que las bóvedas se hacen más amplias; a la vez se molduran todos los arcos, mayormente los diagonales, y éstos y demás nervios reciben más perfiles (fig. 371) y se ligan con nervios transversales; en el tercer período

añádense nuevos terceletes y nervios secundarios con sus ligaduras, aun sin necesidad alguna, y se generaliza la bóveda dicha *estrellada* (por la figura del conjunto), y los nervios y arcos se perfi-

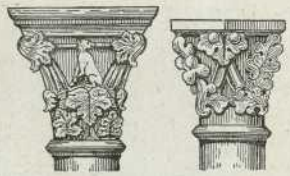


Fig. 369.—Capiteles del siglo XIV. De la Catedral de Toledo.

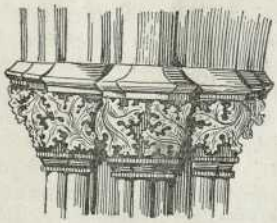


Fig. 370.—Capiteles del siglo XV. De San Juan de los Reyes en Toledo.

lan con más delicadeza. En el primer período usóse con alguna frecuencia la bóveda *sexpartida* (dividida en seis témpanos) para los tramos de bóveda de la nave central, cuando éstos se hacían cuadrados y correspondían cada uno de ellos con dos de las naves laterales (1).

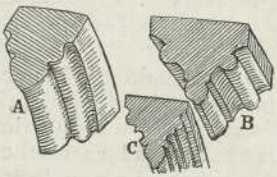


Fig. 371.—Secciones de arcos cruceros en la Catedral de León (2).

Desde últimos del siglo XV se adornaban las claves de las crucerías en muchos edificios con florones de madera o de metal, dorados o policromados, conocidos con el nombre de *arandelas;* pero ya desde los principios del estilo se decoran las referidas claves (enormes a medida que se aumentan los nervios concurrentes) con variados relieves (fig. 375).



Fig. 372.-Arranque de los arcos y secciones de los mismos; siglo XIII.

Los ábsides góticos cúbrense también con diferentes bóvedas de crucería; pero de tal suerte, que los arcos o nervios concurren todos a una clave central formando crucería radiada, y muy a menudo se da al cascarón una forma gallonada o dividida en compartimientos de boveditas parciales, más o menos salientes o profundas (fig. 376). Esta disposición, al paso que refuerza y embellece el ábside, contribuye mucho a la sonoridad de la iglesia, mayormente para los que cantan en el presbiterio.

(1) Esta disposición puede observarse indicada en el plano del grabado 287.
(2) *A*, siglo XIII, de sección cordiforme; *B*, siglo XIV, de sección cordiforme con la punta cortada; *C*, siglo XV, de sección piriforme.

5.° Las *cúpulas* propiamente ojivales se forman de témpanos sostenidos por nervios radiantes, que arrancando del octógono formado por los arcos torales y por una especie de trompas muy artísticas, situadas en los ángulos determinados por ellos, se unen concurriendo a una clave superior y céntrica (fig. 377). El cimborio se manifiesta al exterior en forma de prisma octógono o exágono, coronado por una pirámide, con más atrevimiento y elegancia que en el arte románico. Muchas veces en lugar de cúpula se alza una simple linterna prismática, a modo de torre sobre el crucero.

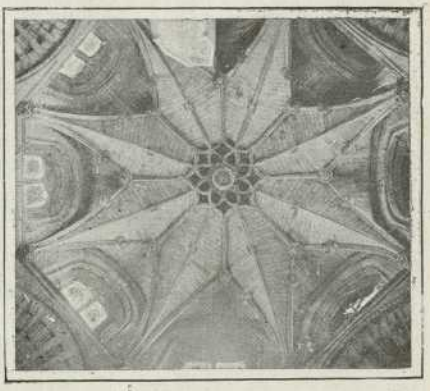


FIG. 373.
BÓVEDA ESTRELLADA; RADIANTE Y CON TERCELETES INTERMEDIOS, EN UNA CAPILLA DE LA CATEDRAL DE BURGOS.

6.° Los *arcos* del estilo ojival presentan como forma dominante la apuntada; pero en los cruceros suele ser de medio punto (semicircular) la directriz; y si se elevan éstos sobre los formeros y transversales, ya en forma curva ya apuntada, constituyen la bóveda domical o cupuliforme (figuras 85 y 86). Aunque es varia la traza de los arcos ojivales, sin que sea dable fijar su cronología, se observa muy general en el siglo XIV la forma equilátera, y en el XV se hacen frecuentes las de forma rebajada y la conopial, si bien esta última no es propiamente constructiva, sino de ornamentación en puertas, ventanas y doseletes. La disposición constructiva de los arcos (dobles o triples) sigue como en el estilo románico (*149*).

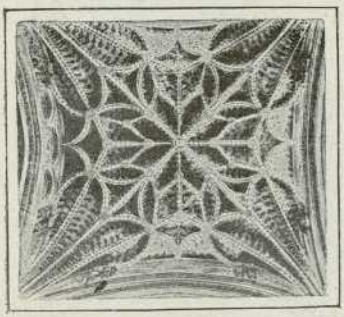


FIG. 374.—BÓVEDA ESTRELLADA DEL SIGLO XV; CATEDRAL DE SEVILLA.

7.° Los *estribos* propios y típicos de la arquitectura ojival son el arbotante y su botarel correspondiente (fig. 46), con los cuales se obtiene mayor despejo en los edificios cuando son de tres o

más naves, permitiendo con toda libertad la perforación de los muros para dar cabida a espaciosos ventanales. El contrafuerte románico ejercía funciones de sostén o arrimo para los muros, más que de verdadero estribo para los arcos; pero el *contrafuerte ojival*, tenga o no arbotantes (que muchas veces faltan), desempeña el oficio de resistencia al empuje de las bóvedas, reducido éste a puntos aislados. Se decoran los botareles y demás contrafuertes montando pináculos sobre ellos para que tengan más peso y resistencia, logrando así con estos remates el doble fin constructivo y estético.

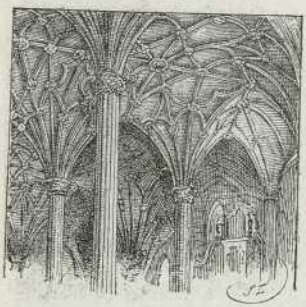


FIG. 375.—BÓVEDA ADORNADA CON ARANDELAS EN LAS CLAVES: CATEDRAL DE BARBASTRO.

8.° En *las puertas* y fachadas despliega el arte ojival toda su magnificencia y su concepción teológica (*38*). La portada gótica admite la misma composición fundamental que la románica; pero añade a ésta mayor elevación de líneas, con más riqueza y finura escultórica, guardando siempre en arcos y adornos la forma propia del nuevo estilo. Encima de la puerta suele colocarse un elevado gablete (fig. 395).

Las portadas más suntuosas llevan imágenes de apóstoles y de otros santos bajo doseletes entre las columnillas (y a menudo también otras menores entre las archivoltas), flanqueando el ingreso; el cual está dividido por un parteluz que sirve de apoyo a una estatua de la Virgen María o del titular de la iglesia (fig. 378). Las iglesias del Cister, y otras menores que se modelan a imitación suya, carecen de imaginería en la portada, la cual se compone del grande arco abocinado y decorado con simples baquetones y alguna ornamentación vegetal o geométrica. La finura en la ejecución de la obra escultórica y la multiplicación progresiva de las columnillas y molduras, con el adelgazamiento de ellas, denuncian mejor que otras señales la época de la construcción de las portadas; pero las del último período, desde mediados del siglo XV, se reconocen sobre todo por la multitud y pequeñez de los detalles, por la archivolta conopial,

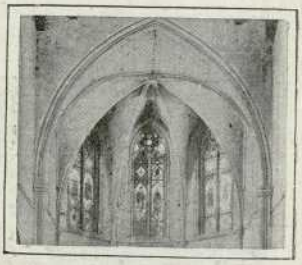


FIG. 376.—BÓVEDA DE CRUCERÍA EN EL ÁBSIDE: ANTIGUA CAPILLA PALATINA DE LOS REYES DE ARAGÓN, EN BARCELONA.

cargada de frondas retorcidas, y por otros ornamentos de la época (figura 379).

9.° Las *ventanas* del período de transición suelen ser como las románicas de arco apuntado; pero luego se ostenta el verdadero ventanal gótico, amplio y decorado en su parte superior con hermosos calados de piedra, los cuales se forman de rosetoncitos combinados, siempre sostenidos por columnillas o parteluces. En el siglo XIV se complica la tracería multiplicándose los rosetoncitos, y adelantando ya el XV, se combinan las líneas formando curvas serpeantes, constituyendo el *calado flamígero*. Una cosa parecida se observa en los grandes rosetones, que se colocan en lo alto de las fachadas: al principio toman la forma radiante y sencilla, aunque en iglesias suntuosas es algo más complicada; se multiplican los adornos de la rosa en el siglo XIV, y en el XV llega a ser la tracería un verdadero laberinto de curvas enlazadas, como es de ver en los grabados 380-386. No faltan, sin embargo, en todas las épocas ventanas menores de traza más sencilla y pequeños ajimeces. Ventanas y rosetones suelen cerrarse con magníficas vidrieras policromas e historiadas (*247*), donde a su modo se ejercita el arte pictórico monumental, ya que apenas le dejan espacio para su desarrollo los escasos lienzos de pared que median entre los referidos vanos en las iglesias suntuosas; pero en las más humildes sustitúyense las vidrieras por láminas de piedra translúcida y aun tal vez por encerados, como se dijo de las románicas (*149*, 9.°).



Fig. 377.—Interior con el ábside y la cúpula octógona de San Juan de los Reyes en Toledo.



Fig. 378.
Portada ojival del siglo XIII al XIV; Catedral de Tarragona.

10. Entre los *miembros secundarios* de un edificio ojival

son notables por lo característico de su forma: los *falsos apoyos*, que, a modo de repisa, ya sola ya con una media columna encima de ella, adosados a cierta altura de los muros, sostienen los arcos y nervios que parten como arrancando del muro, según se observa sobre todo en la arquitectura cisterciense; las *repisas* y los *doseletes* para estatuas, que en los siglos XII y XIII suelen llevar figuras de castillitos (véanse figuras 354 y 445), en el siglo XIV semejan boveditas de crucería con pequeños gabletes, (fig. 378), y en el XV se adornan con calados flamígeros y arquitos conopiales (fig. 111), o se terminan por una elevada torrecilla y altos gabletes; los *antepechos* para triforios y galerías, que al principio constan de arcaditas ojivales y después tienen la forma de pretil con calados propios de la época (fig. 390); los *pináculos, agujas* (fig. 388), *gárgolas, caireles, crestería*, etc., cuya traza de estilo ojival es inconfundible con la de otros (fig. 115).

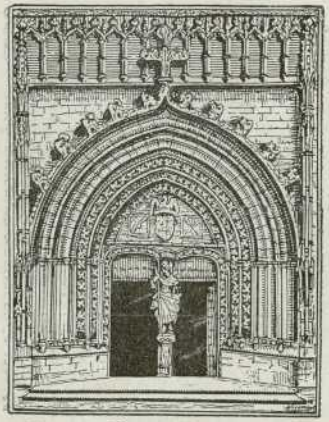


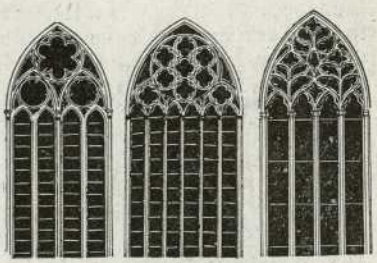
FIG. 379.—PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTIAGO EN ORIHUELA; TIPO DEL SIGLO XV.



FIG. 380.—VENTANA OJIVAL DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIII; MONASTERIO DE POBLET.

11. La *ornamentación* gótica se funda en la construcción y sirve para acentuar más los elementos de ésta, huyendo de lo disforme y postizo. Los motivos más comunes y propios de ella en el terreno escultórico, aparte de las molduras y calados geométricos, se toman de la flora indígena, la cual se interpreta en forma estilizada durante los siglos XII y primera mitad del XIII; pero a seguida, y sobre todo en el XV, se imita la naturaleza con bastante realismo (fig. 368), y en esta última centuria se propende a las formas retorcidas. En los comienzos del estilo ojival, sobre todo en el período de transición, todavía se conservan los adornos geométricos del estilo románico, que pronto se abandonan para dar lugar a las frondas, cardinas (hojas de cardo), grumos, hojas acornisadas (serie de hojas debajo de las cornisas), florones, trifolios, cuadrifolios, etc. Las molduras góticas se distinguen de las grecorromanas en que no ofrecen corte o sección circular como éstas, sino semielíptica, piri-

forme, cordiforme, etc., todo para que a la vista aparezcan muy tenues y casi aéreos los arcos y demás miembros que se molduran (figuras 371 y 372). La decoración pictórica de varios de dichos elementos debió ser en su tiempo bastante común, pero ha llegado escasa a nuestros días. Con frecuencia se pintaban las esculturas de las portadas, sepulcros, capiteles, claves de bóvedas, nervios de éstas y más la techumbre, si se hacía de madera; y aunque fueron poco abundantes los cuadros de figuras en los muros, supliéronse en gran parte por las vidrieras policromadas (*247*). En muchos edificios de España, participando más o menos de la arquitectura mudéjar, usóse la decoración de azulejos en frisos y zócalos.



FIGS. 381, 382 Y 383.
VENTANAL DE LA CATEDRAL DE LEÓN; SIGLO XIII.
VENTANAL DE LA CATEDRAL DE TOLEDO; SIGLO XIV.
VENTANAL DE LA CATEDRAL DE BARCELONA; SIGLO XV.

12. La *estructura* general interior de una iglesia gótica se infiere de todo lo dicho sobre la planta, bóvedas y pilares, siendo de notar que el paramento lateral en las grandes iglesias se halla dividido en tres zonas; la inferior consta de la arcada que separa las



FIG. 384.
ROSETÓN DE LA CATEDRAL DE LEÓN; SIGLO XIII.



FIG. 385.
ROSETÓN DE LA CATEDRAL DE TOLEDO; SIGLO XIV.



FIG. 386.
ROSETÓN DE LA CATEDRAL DE LEÓN; SIGLO XV.

naves laterales o las capillas; la media está formada por el triforio, que en el estilo ojival es mucho más estrecho que en el románico, y la superior contiene los grandes ventanales. Unas iglesias alzan todas sus bóvedas a iguales alturas (o siquiera en la nave central y laterales inmediatas), y otras (lo más común) presentan mucho más bajas las naves laterales, lanzándose por encima de éstas los arbotantes. El exterior de los edificios suele acusar la estructura interna, de modo que la fachada viene a ser como una

sección transversal de las naves (1), en la forma que dan a conocer los grabados 393-395. En ellos se advierte la magnífica disposición que el arte ojival sabe imprimir en las fachadas de sus grandes templos: el imafronte se constituye por las tres hermosas portadas, correspondientes a las tres naves, y entre ellas los contrafuertes, que resisten el empuje de las arcadas; encima de las puertas corre una galería, que responde a los triforios interiores; ábrese más arriba un grandioso rosetón calado, y remata el frontispicio en gablete o en ático de hermosa crestería. Las empinadas torres,

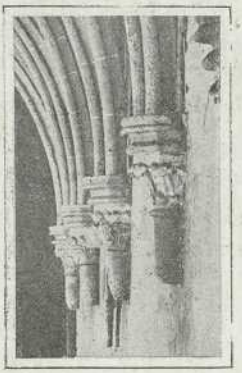


FIG. 387.—FALSOS APOYOS, DE ESCUELA CISTERCIENSE, EN SANTA MARÍA DE HUERTA (SORIA).

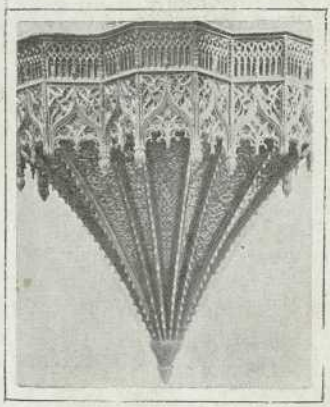


FIG. 388.
GRAN REPISA GÓTICA, QUE SOSTIENE EL ÓRGANO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO, EN CALATAYUD.

con sus atrevidas flechas, que terminan y guardan los costados de la fachada; los pináculos y doseletes, que animan al severo contrafuerte; las estatuas y relieves, que pueblan las entradas y los tímpanos; todo, en fin, lo que el ingenio humano supo reunir en el frontispicio de la Casa de Dios, contribuye a causar la impresión más viva y profunda de lo sublime en el ánimo de quien penetra en la morada del Rey de la Gloria.

170. DIFERENTES CLASES DE EDIFICIOS GÓTICOS.—Recorriendo las distintas clases de construcciones góticas, hallamos como principales y dignas de estudio en este compendio, a semejanza de las románicas (*120*), las siguientes:

1.° *Catedrales:* son los edificios más importantes del estilo, en los cuales agotó éste su prodigiosa inventiva, sus riquezas y su

(1) LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura cristiana*, pág. 134 (Barcelona, 1904).

atrevimiento: a su construcción contribuían porfiadamente los obispos, reyes, magnates y pueblo cristiano. Constan ordinariamente de tres naves; pero las hay de una y también de cinco y hasta de siete, incluyendo las series de capillas laterales. Una de las piezas a que da singular importancia el arte gótico en las catedrales, sobre todo por la riquísima labor escultórica con que la embellece, es el coro, situándolo en medio de la nave central; pues aunque a los principios de la época de este arte seguíase la costumbre tradicional de establecerlo en el ábside o en el transepto, salvo raras excepciones, por fin se trasladó (por lo menos en España) a dicha nave mayor desde el siglo XIV y definitivamente desde los últimos años del XV (1). Por lo demás, cuanto de grande y hermoso hemos visto reunir el estilo ojival en la precedente reseña, todo debe entenderse de las iglesias catedrales de la época y de algunas iglesias mayores. En los números siguientes se citarán varios modelos, y al tratar de la escultura gótica se enumerarán los coros más importantes como artísticos.



FIG. 389. — CIMBORRIO Y AGUJAS GÓTICAS EN LA CATEDRAL DE BURGOS; CAPILLA DEL CONDESTABLE.

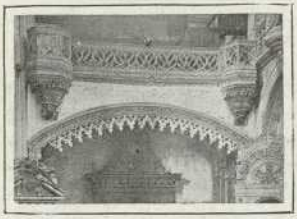


FIG. 390.—ANTEPECHO Y CAIRELES DE ESTILO FLAMÍGERO; CORO DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN EN BURGOS.

2.° Las *iglesias menores* o *populares* traducen con sencillez el estilo ojival de las grandes iglesias que podríamos llamar *aristocráticas*, y lo simplifican reduciéndolo a los rasgos más salientes. El tipo más común consta de los siguientes elementos: planta

(1) Con aplauso del arte y del pueblo fiel se ha devuelto el coro al presbiterio en algunas catedrales, en que la holgura del local y la suficiencia de recursos lo han hecho posible. Tan importante reforma, debida a iniciativa de los Obispos, se ha realizado hasta el presente en las catedrales de Oviedo y Mallorca. Véase la hermosa «Carta pastoral» del Ilmo. Sr. CAMPÍNS, Obispo de Mallorca, dada con este motivo en agosto de 1904.

de cruz latina, o rectangular sin crucero saliente; un ábside con bóveda de crucería; supresión de arbotantes; portadas y ornamentación de solas molduras y algún follaje; bóvedas de sencilla crucería, que en los siglos XV y XVI se hace más complicada, o bien techo



FIG. 391.—HOJAS ACORNISADAS; SIGLO XIII.



FIG. 392.—FRONDAS Y MACOLLA DE ESTILO GÓTICO (1).

de madera decorada y montada sobre los arcos; coro alto sobre la entrada desde fines del siglo XV, y desde el XII añádese como dependencia de todas las iglesias la sacristía, cuyo oficio se llenaba en las épocas anteriores con nichos y armarios.



FIG. 393.—ESTRUCTURA INTERIOR DE UNA IGLESIA OJIVAL CON LAS NAVES A UNA MISMA ALTURA; ESCUELA ALEMANA.

3.° Los *conventos*, con sus iglesias, siguen el estilo ojival sencillo, adoptado y propagado por las Ordenes mendicantes desde el siglo XIII. Las Ordenes monásticas siguen también la misma forma de estilo, distinguiéndose por la pureza de líneas, amplitud en la fábrica y sobriedad de adornos los monjes cistercienses, que forman escuela propia, según se dirá luego.

4.° Los *claustros*, ya de catedrales, ya de conventos, continúan con el mismo plan de la época románica; sólo que sus arcadas son ahora grandes ventanales, que, por lo común, se adornan con tracería propia del estilo ojival y peculiar del período en que se construyen, y sus ámbitos suelen

(1) Las dos primeras figuras de este grabado se llaman *crochets* o *cayados vegetales* (del francés *crochet*, gancho), y son propias del siglo XIII; las dos siguientes se dicen *cardinas*, y se usaron respectivamente en los siglos XIV y XV (de este último son más propias las de la figura 378); la última es una *macolla* de los mismos siglos (catedral de Toledo).

cubrirse con bóveda de crucería. España descuella entre las demás naciones por la magnificencia de sus claustros, sobresaliendo, entre otros muchos, los de las catedrales de Vich, Pamplona y Burgos, pertenecientes al siglo XIV, y del XV los de Segovia, Burgo de Osma y San Juan de los Reyes de Toledo, a los cuales debe añadirse el del monasterio de Batalha, en Portugal.

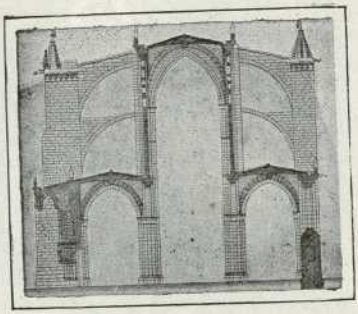


Fig. 394.—Estructura de una iglesia ojival con naves de diferente altura; la Catedral de Ávila. *(Dibujo de A. Casanova.)*

5.° Las *torres-campanarios* dejan de tener el aspecto de fortalezas, salvo raras excepciones, y se construyen de forma prismática, generalmente octogonal en los cuerpos superiores y cuadrada en los inferiores, rematando en agudísima *flecha*, que algunos llaman impropiamente *aguja* (1); su posición regular está en los lados de la fachada; pero, a veces, se alza única sobre el centro de ésta o sobre el crucero, y siempre ostentando en sus ventanas y remates la ornamentación propia del estilo (figuras 12 y 409). Son notabilísimas por su altura la torre de la catedral de Friburgo (Alemania), que se eleva a 132 metros; la de Estrasburgo, a 142; la de Ruán, a 150; la de San Nicolás de Hamburgo, a 145; las de Colonia, a 156. Por su delicadeza y maravillosa ejecución sobresalen las torres caladas de la catedral de Burgos (fig. 449).



Fig. 395.—Disposición de la fachada en las grandes iglesias góticas; Catedral de Reims.

6.° Los *cementerios* y *sepulcros* continuaron como en la época del estilo románico. Se enterraba a las personas de distinción en los pórticos o claustros y en lo exterior de las iglesias, reservando el interior para Obispos y Príncipes. Depositábanse los cadáveres de los demás fieles en el cementerio común, que se situaba junto a la iglesia, y a lo sumo cubríase el sepulcro con una *lauda* o losa funeraria alusiva al difunto. En el siglo XV se concedió con al-

(1) Se distingue la *flecha* de la *aguja* en que la primera es un chapitel de torre y la segunda un pináculo muy agudo (*57*). Véase la figura 389, y compárese con la 409.

guna facilidad a 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 o arcosolios, que ostentan relieves de asuntos religiosos y el ornato propio del siglo o período en que se construían, no faltando las inscripciones, de que se hablará en su lugar. En la parte superior del sepulcro se esculpía un relieve o una estatua yacente u orante, que representa al difunto (*229*). No son raros los suntuosos sarcófagos montados sobre columnitas, o colocados bajo un templete (figuras 354 y 426). Hiciéronse también durante todo el período ojival urnas o arquetas funerarias de piedra, apoyadas sobre ménsulas y canecillos, salientes del muro interior de varias iglesias, conteniendo los restos de algún prelado o distinguido personaje. En el siglo XV se introduce sobre los grandes sepulcros el uso de las estatuas orantes, que sigue en el XVI, y al mismo tiempo se afiligranan más los adornos.

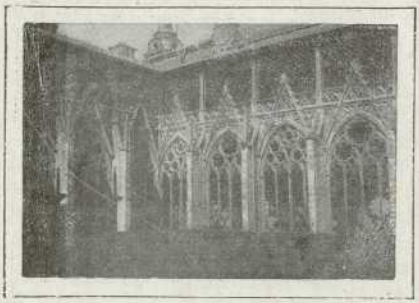


Fig. 396.—Claustro gótico de la Catedral de Pamplona.



Fig. 397.—Sepulcro gótico: el de Ordoño II en la Catedral de León; siglo XV.

Son célebres en el arte los camposantos de Pisa y Milán, y los suntuosos mausoleos o sepulcros de nuestras catedrales, como Zaragoza, Toledo, Burgos, etc., los de la Cartuja de Miraflores e iglesia del arruinado monasterio de Santas Creus (fig. 426) con otros innumerables en los claustros de monasterios e iglesias importantes de la época del arte gótico.

7.° Las *cruces monumentales* se erigieron ya en la época romá-

nica; pero de esta clase de monumentos no se conserva ejemplar alguno en nuestros países, salvo las que mencionamos de Irlanda (figura 255); en la época ojival se hicieron muy frecuentes, situándolas a la entrada de los pueblos y en las encrucijadas, como señal de término o de alguna muerte allí ocurrida o en conmemoración de algún hecho glorioso. Las más antiguas que aun existen sólo datan del siglo XIV, y comúnmente del XV. Constan de un basamento con gradas, sobre el cual se alza un fuste poligonal o fasciculado, que se termina en un capitel ojival o en un simple nudo, base de una cruz de piedra o de metal, con la imagen de Jesucristo en una cara y de la Virgen Santísima en otra, y con cuadrifolios y símbolos en sus extremos: son notables las de Barcelona, Tarragona, Manresa, Valencia, Iglesuela (Teruel), Avila, Bayona (Pontevedra), etc. (1). Por la traza de sus adornos y perfección escultórica se puede reconocer el siglo a que pertenecen. Semejantes a ellas son los llamados *picotas* y *rollos*, que se alzan en las plazas o lugares públicos de algunas ciudades antiguas. Tienen la forma de columna, generalmente fasciculada, y suelen rematar en una macolla o en una cruz de hierro; servían algunos de verdadera picota antes del siglo XVI; pero más comúmente son desde dicho siglo (desde el cual se llaman *rollos* exclusivamente) indicadores de la jurisdicción de la villa: v. gr., el de Peñaranda de Duero (Burgos), y los de Villalón de Campos (Valladolid), Almorox, Ocaña, Casarrubios del Monte (Toledo), etc. (2).



Fig. 398.—Parte superior de la cruz de término en Castellbó (Lérida).

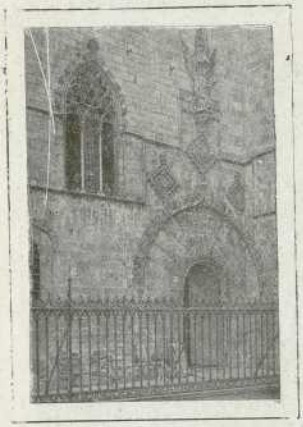


Fig. 399.—Fachada antigua de la Casa de la Ciudad en Barcelona, siglo XIV.

(1) Font y Sagué (Norberto), *Historia de las creus de pedra de Catalunya* (Barcelona, 1894); Carreras y Candí (Francisco), «La Creu cuberta», en el *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, año 24 (Barcelona, 1914), y otros.

(2) Conde de Cedillo, *Rollos y picotas de la provincia de Toledo*, conferencia en el Ateneo de Madrid, 1917.



FIG. 400.—CASA DE LA CIUDAD, EN ARRÁS.

8.° Las *construcciones civiles y militares* de la época se acomodaban en sus rasgos principales a las religiosas, y todas llevaban el sello de la arquitectura propia de su período, pues los mismos canteros y arquitectos que elevaban catedrales construían castillos, como parece por los signos lapidarios (1). Siempre, no obstante, se disponían estos edificios con menos magnificencia que los religiosos, especialmente en las fachadas, en las cuales era frecuente construir el arco de la puerta con grandes dovelas (fig. 399). Son famosos los palacios o casas consistoriales belgas de los siglos XIV y XV, citándose como más notables los de Lovaina y Gante y el palacio real de Bruselas en el último, y los de Iprés y Brujas en el anterior siglo; asimismo, dos palacios del siglo XIII en Florencia (el *Bargello* y el *Vecchio)*, el gran Palacio Ducal de Venecia del siglo XV, y el Palacio de los Papas en Aviñón, etc. En España están las Casas consistoriales de Barcelona en su parte antigua, las Lonjas de Valencia, Mallorca y Barcelona (siglo XV), el Palacio del rey Don Martín en Poblet (Tarragona), y otros edificios de que se hace alguna mención en el siguiente capítulo. Los castillos dejan el carácter sombrío y el sitio rocoso e inaccesible de los anteriores tiempos y se convierten durante la época ojival en suntuosas moradas señoriales. La llamada *torre del homenaje*, que antes se elevaba aislada en la puerta del recinto fortificado, en los siglos de que tratamos forma parte del edificio que es habitación del dueño y sirve como de atalaya. Continúan los fosos, puertas con puentes

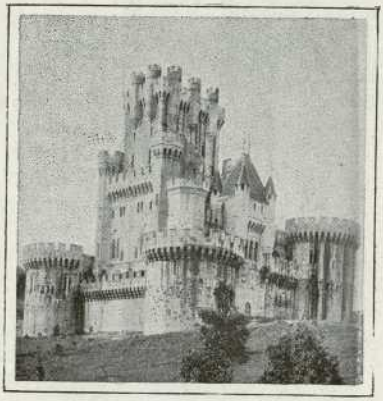


FIG. 401.—EL CASTILLO DE BUTRÓN (VIZCAYA).

(1) CASTAÑOS (Manuel), *Fortificación arqueológica*, pág. 165 (Madrid, 1918).

levadizos, barbacanas, almenas, saeteras cruciformes, etc., como en la época precedente, pero con más solidez y elegancia, y se añaden los cubos y torrecillas voladas sobre ménsulas circulares. Hállanse todavía numerosos castillos de la época y de estilo ojival en toda Europa, y aunque ahora no sirvan para su primer destino, han sido restaurados recientemente algunos de ellos y de otros que conservan sus ruinas como recuerdos históricos. Entre los restaurados merecen especial mención el de Bellver en Mallorca, el de Butrón en Vizcaya, el alcázar de Segovia, las torres de Serranos en Valencia (puerta de la ciudad), el castillo de Pierrefonds en Francia y los de Sforza en Milán y en Torre Alfina (Italia), aparte de los que siguen casi en su integridad con carácter de museos, archivos, etc.

171. Escuelas de estilo ojival.—Dentro de la hermosa unidad del estilo gótico existe una asombrosa variedad de matices secundarios, debidos a la diferente manera de concebir y desarrollar el estilo en cuestión los artistas de las diversas regiones, influyendo poderosamente en los mismos las tradiciones y el carácter de la región, junto con la proximidad de otras escuelas o estilos y la abundancia o la escasez de medios disponibles. De aquí resultan diversas escuelas góticas, a semejanza de las referidas al hablar del estilo románico. Enumeremos y describamos ahora las principales del extranjero (1), dejando para el siguiente capítulo las españolas.

1.° *Escuela cisterciense.*—Los cistercienses o benedictinos de hábito blanco fueron casi desde sus principios los propagadores del estilo románico de transición, y desde el siglo XIII del ojival perfecto. Es carácter de esta escuela en todo tiempo la gran sobriedad en la ornamentación, el cubrir las portadas con arqueados baquetones o molduras tan sólo, la exclusión del arbotante, la pureza y regularidad en las líneas arquitectónicas y la frecuencia con que se sirven de *falsos apoyos* para sostener el arranque de arcos y nervios, cuando éstos parten de los muros (fig. 387). Las iglesias son de tres naves y crucero, con los ábsides de frente y sin girola, cuando imitan el estilo de la iglesia del Cister; pero con girola y capillas absidales cuando siguen el tipo de la de Claraval. Entre otros muchos, fueron célebres los monasterios de Claraval, Cister, Senanque y Fontfroide, en Francia; Chiaravalle y Fossanova, en Italia; Alcobaça, en Portugal; las Huelgas, la Oliva, Fitero, Piedra, Huerta, Santas Creus, Poblet, etc., en España.

2.° *Escuela del Norte de Francia.*—Considérase esta escuela como centro del más puro estilo gótico, y abraza los territorios de Isla de Francia, Picardía, Artois e inmediatos (2). Se distinguen

(1) Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. II, pág. 498; Michel, *Histoire de l'Art*, t. II, p. 1.ª, pág. 19; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture, etc.* (Paris, 1868); Lampérez, *Historia de la arquitectura cristiana*, pág. 149.

(2) Se llamó *Isla de Francia* y *Dominio Real* una comarca del Norte de dicha nación, limitada por los ríos Sena, Marne, Oureq, Aisne y Oise.

por sus magníficas fachadas y amplios ventanales y demás rasgos típicos del estilo arriba explicados; pero en sus comienzos (siglo XII) no dispone los ábsides o capillas absidales en forma poligonal, sino redonda, ni construye los pilares a modo de haces de columnillas, sino que adopta como soportes gruesas columnas cilíndricas, sobre cuyo amplio capitel se apoyan los arcos de las naves bajas y las columnillas que sostienen los arcos y bóvedas de la nave alta. Son célebres tipos de esta escuela desde el siglo XII la iglesia abacial de San Denís (junto a París) y las catedrales de París, Noyón, Laón (ésta sin ábsides), Chartres y Saint-Frambourg



FIG. 402.
CATEDRAL DE PARÍS.



FIG. 403.
CATEDRAL DE AMIÉNS.

de Senlís. Del siglo XIII datan las catedrales de Amiens, Beauvais, Bourges, Soissóns, Reims, y la llamada Santa Capilla de París; del XIV la catedral de Troyes y la iglesia de San Juan de Soissóns; del XV la catedral de Evreux y otras muchas iglesias. Se celebra como acabado tipo de arquitectura ojival la citada de Amiéns, a cuya imitación se erigieron la de León, en España, y la de Colonia, en Alemania.

3.° *La escuela de Borgoña.*—Es semejante a la precedente, a la cual sigue e imita, superándola luego en riqueza ornamental, nobleza o armonía en las proporciones, y atrevimiento en los juegos de equilibrio. Figuran como iglesias de estilo de transición las de Vezelay, Langres y Pontigny (siglo XII), y de estilo gótico puro (del XIII) las catedrales de Auxerre, Seimur, Dijón y Nevers, con la de Lausana de Suiza.

4.° *Escuela de Normandía.*—Sigue esta escuela con el espíritu que la distinguió en la época románica, y de aquí la sequedad en la ornamentación y la sencillez en los elementos, aunque admite los arbotantes; además le caracteriza la posición del triforio ante

los ventanales y no en la zona inferior a ellos (como es lo general en el estilo), la frecuencia de arcos muy agudos y de columnas fasciculadas con todas las columnillas de un mismo diámetro, la elevación de las flechas en las torres y de la gran linterna cuadrada sobre el crucero. Son típicas las catedrales de Ruan, Bayeux, Lisieux, Mans y Coutances, del siglo XIII.

5.° *Escuela del Sudoeste.*—Incluye las regiones de Poitou y Anjou, y es la sucesora de la románico-bizantina del mismo nombre (*151*). Dispone las naves todas del edificio casi a una misma altura, y de aquí el suprimir los arbotantes como innecesarios; presenta sus bóvedas muy nervadas (por adorno) y cupuliformes, y hace los soportes ya fasciculados, ya cilíndricos, pero de poco diámetro. Sus tipos del siglo XII son la iglesia catedral de Angers y la de San Mauricio de Laval, y del siglo XIII, con todos los caracteres ojivales de esta escuela, se hallan la iglesia de San Sergio en Angers y otras en Poitiers y Parthenay.

6.° *Escuela del Mediodía.*—Comprende la Provenza y el Langüedoc, como su antecesora de estilo románico. Adopta la planta de salón con una o tres naves y un ábside poligonal; no admite arbotantes, y dispone el contrarresto por contrafuertes, sólo visibles al interior, aprovechando para capillas los espacios entre uno y otro de ellos; la ornamentación, sencilla y escasa; y en la región de Tolosa son frecuentes las construcciones de ladrillo con ornamentación de losanjes salientes; no forma ordinariamente de piedra aparejada las bóvedas ojivales, sino de masa concrecionada a lo romano, y algunas veces la sustituye por techumbre de madera sobre los arcos. Sus monumentos principales son del siglo XIII, y entre ellos las catedrales de Beziers, Tolosa, Lavaur, Cahors y Albi; notándose especialmente la última por su aspecto de fortaleza. Del mismo estilo y región, aunque bastante influídas por la escuela del Norte, se hallan las catedrales de Bayona, Lyón, Limoges, Rodez, Clermont y otras iglesias. Esta escuela influyó notablemente en las construcciones ojivales de Cataluña.



Fig. 404. — Santa Gúdula; Catedral de Bruselas.

7.° *Escuela flamenca.*—Abraza las regiones conocidas con el nombre de *Países Bajos*, y tiene su filiación en la escuela del Norte de Francia, con influencias germánicas. Se distingue por la delicadeza y ligereza de las formas, con sobriedad en la ornamenta-

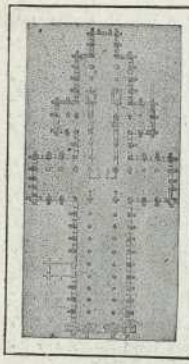


Fig. 405.—Plano de la Catedral de Salisbury.

ción, y desde el siglo XIV abunda en construcciones de estilo flamígero. Son notables del siglo XIII las catedrales de Bruselas (Santa Gúdula), Malinas, Utrecht y la iglesia de San Martín de Iprés; del siglo XV, la catedral de Amberes y varios palacios o casas consistoriales, y del siglo XVI, la iglesia de Santiago en Lieja.

8.° *Escuela inglesa.*—Aunque descendiente en sus principios de las escuelas normanda y anjevina (de Anjou), ofrece siempre caracteres propios e inconfundibles. La planta de sus iglesias es de tres naves largas con crucero, frecuentemente duplicado, de brazos muy salientes y con cabecera plana; carece de ábsides y de girola; raras veces usa de arbotantes, y suele colocar una torre cuadrada y elevada sobre el crucero.

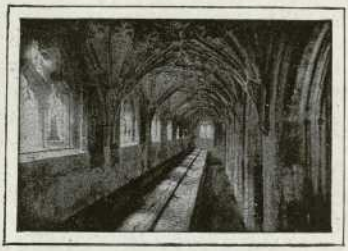


Fig. 406.—Claustro de la Catedral de Glóucester, con bóvedas de abanico.

Son características las bóvedas muy nervadas y en forma de abanico o de grande cono invertido, que se adoptan desde el siglo XIV; y en esta época se desarrolla sobremanera el estilo flamígero, que se inició ya a mediados del siglo XIII, antes que en otras naciones (1); pero desde la segunda mitad de la mencionada centuria XIV en adelante se forma un estilo llamado *gótico perpendicular*, que llega hasta el siglo XVII; el cual se caracteriza por cierta regularidad y sequedad de líneas verticales en las fachadas y en el interior de las naves y por la supresión de ondulaciones en los adornos del tímpano y en los calados de las ventanas, que antes se hallaban en uso. Se distinguen como notables monumentos de transición la catedral de Durham, de últimos

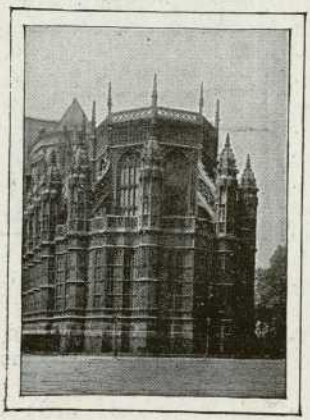


Fig. 407.—Capilla de Enrique VII en Westmínster; estilo perpendicular.

(1) Enlart, *Origenes anglaises du style flambloyant*, conferencia (París, 1908).

del siglo XI y principios del XII; la de Peterborough y la abadía de Roche, de mediados del XII; y de estilo ojival puro la catedral de Cantórbery, empezada a fines de dicha centuria. Del siglo XIII, con estilo propio inglés, las catedrales de Winchéster, Lincoln, York, Salisbury, Westminster, y muchas grandes abadías, hoy en ruinas. Del siglo XIV son la catedral de Exéter, la colegiata de Beverley y otras piezas en edificios anteriores, y del siglo XV algunas iglesias de Edington, Brístol, la capilla de Enrique VII en Westminster (fig. 407), etc.

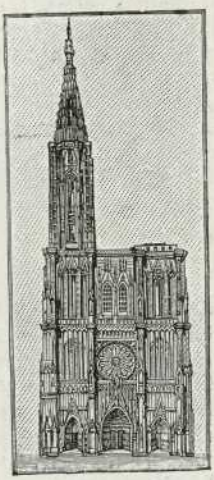


Fig. 408.—Catedral de Estrasburgo.

9.° *Escuela alemana.*—Además del estilo francés, importado del Norte de Francia y desarrollado con bastante fidelidad, o ya combinado con el románico alemán en el siglo XIII, tiene Alemania su escuela propia, caracterizada por los siguientes elementos: planta de salón, de tres naves y escaso ábside; bóvedas de las naves a una misma altura y consiguiente supresión de arbotantes; uso frecuente de pilares octógonos y aun cilíndricos; nervadura complicada en las bóvedas, que en el siglo XV tienen la forma de abanico; grandes ventanales, fachadas severas, ornamentación exterior escasa, torres con flechas elevadas y caladas. Se distinguen como de estilo de transición las catedrales de Bonn, Bamberg y Limburgo de Lahn; de estilo francés del Norte, las de Estrasburgo, Tréveris, Metz, Ratisbona, Friburgo y sobre todo Colonia, todas del siglo XIII, y terminada la última en el XIX (año 1880); del siglo XIV, con estilo propio alemán, las catedrales de Erfurt, Halberstadt, Ulm, Nuremberg y Westfalia, la iglesia de San Martín de Cassel y la de San Esteban de Viena; del siglo XV la catedral de Munich, la iglesia de los Santos Pedro y Pablo, en Goerlitz, y otras muchas, incluyendo las Casas consis-



Fig. 409.—Catedral de Friburgo de Brisgovia (Alemania).



FIG. 410.—CATEDRAL DE MILÁN.

las iglesias de Santa Clara de Nápoles, Santa María de Florencia, San Francisco en Asís, San Francisco de Bolonia, San Petronio de la misma ciudad, Santa María della Spina en Pisa, y sobre todas la catedral de Milán: ésta, del siglo XIV, y las otras del XIII. También es del siglo XIV la basílica de San Antonio en Padua, inspirada en la de San Francisco de

toriales de estas dos últimas poblaciones y la de Hannóver, etc.

10. *Monumentos ojivales de Italia.*—No forman escuela ni traducen sino muy imperfectamente el estilo ojival, tomándolo más bien como un simple motivo de ornato y mezclando sus elementos con otros latinos, bizantinos y lombardos. Monumentos ojivales en más o menos escala son



FIG. 411.—PALACIO DUCAL DE VENECIA.

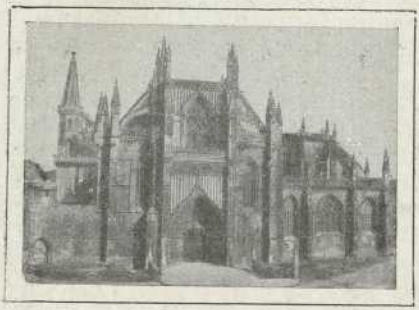


FIG. 412.—EXTERIOR DE SANTA MARÍA DE LA VICTORIA: MONASTERIO DE BATALHA.

Bolonia, con sus arbotantes y girola, aunque tomó de la de San Marcos de Venecia sus airosas cúpulas. De la primera mitad del siglo XV data la parte gótica del suntuoso palacio ducal de Venecia (figura 411). Pueden añadirse, pero todavía menos góticas, las catedrales de Sena, Florencia y Orbieto, de la segunda mitad del siglo XIII la primera, y de últimos del mismo y prin-

cipios del XIV las otras. De la centuria XIII son también los detalles góticos del baptisterio de Pisa y su célebre camposanto, cuyas extensas galerías, trazadas por Juan Pisano, ofrecen grandes ventanales góticos del mejor estilo.

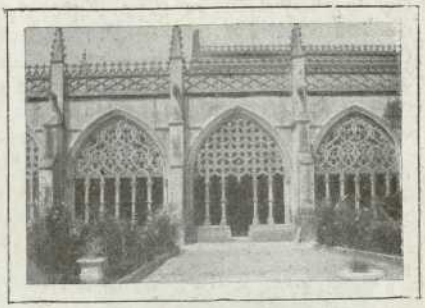


FIG. 413.—CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE BATALHA.

11. *Escuela de Portugal.* — Tiene Portugal su escuela propia (1) con el estilo llamado *manuelino* (del rey Don Manuel I, a últimos del siglo XV y principios del XVI), gótico decadente con mezcla de ornamentación mudéjar y aun indostánica (según varios críticos), que al fin termina por ser barroco exagerado después de Manuel I. A él pertenecen, entre otros edificios, el florido monasterio de Jerónimos, con su iglesia y claustros, y la magnífica fachada de la iglesia de la Concepción, en Lisboa; además, algunos detalles en el palacio real de Cintra, la iglesia de San Julián en Setúbal, la iglesia nueva de los Caballeros de Cristo en Thomar, el claustro del monasterio de Santa Cruz en Coimbra, la iglesia de Villa do Conde y parte de las fastuosas *Capillas Imperfectas*, que forman un templo octogonal con capillas sepulcrales (sin acabar), añadido a la cabecera de la iglesia del célebre monasterio de Batalha. Este último es un grandioso monumento gótico de la mejor época, empezado con estilo francés del Norte (algo retrasado) a últimos del siglo XIV y continuado en los dos siguientes con las variantes propias del gótico flamígero, del gó-



FIG. 414.—FACHADA DE LA IGLESIA DE LOS JERÓNIMOS, EN LISBOA.

(1) VASCONCELLOS (Joaquín de), en su folleto *Da Architectura manuelina* (Coimbra, 1385), niega al estilo manuelino el carácter de estilo verdadero, y confiesa ingenuamente la superioridad en mérito y la prioridad en tiempo que tiene el arte español sobre el portugués en la Edad Media y en el Renacimiento.

tico inglés y del manuelino. Antes de la formación del estilo manuelino construyéronse en Portugal otras iglesias del mencionado estilo gótico francés, de las cuales todavía subsisten la iglesia de San Francisco en Oporto, una parte de la catedral de la misma ciudad, la torre y algunos detalles de Nuestra Señora de Oliveira en Guimaraes, y otros asimismo en las catedrales de Viseo y Lisboa (del siglo XIV), la catedral de Silves (antigua capital de Algarve),

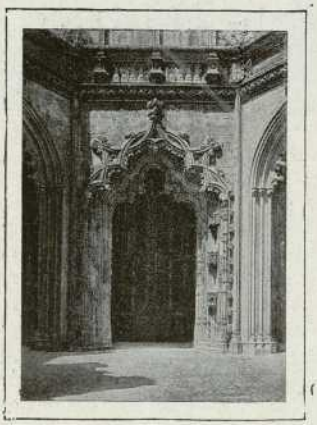


FIG. 415.—PUERTA DE LAS «CAPELLAS IMPERFEITAS» EN EL MONASTERIO DE BATALHA.



FIG. 416.—PUERTA DE LA IGLESIA DE SAN JULIÁN EN SETÚBAL.

la iglesia del Hospicio de Santarem, la ermita de San Blas en Evora (siglo XV), etc. Muchos de estos edificios y otros de estilo románico, y más los del Renacimiento, han sido decorados interiormente en el siglo XVI y sobre todo en el XVIII con revestimientos de azulejos (1). De los monumentos románicos de transición o gótico primarios hemos hablado arriba (*163*).

(1) Véanse para este arte de Portugal el discurso de VASCONCELLOS (Joaquín de), antes citado, y la monografía de ENLART (Camilo), en la obra de Michel, t. III, p. 1.ª, c. I, *L'estile flamboyant*, § 10 (París, 1907); item, LAMPÉREZ, *Una evolución y una revolución de la arquitectura española* (Madrid, 1915); DIEULAFOY, *Espagne et Portugal* (París, 1913), etc. Y para todo el estilo ojival del presente capítulo, las citadas obras de Michel (tomos II y III), Cloquet, Choisy, Borrell (p. 6.ª), Lampérez, etc. Item, BRUTAILS (J. A.), *Précis d'Archéologie du Moyen-age* (Tolosa y París, 1908); FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (Delfín), *Las grandes catedrales de Europa* (Barcelona, s. a.); DEHIO Y BEZOLD, obra citada al final del capítulo siguiente.

CAPITULO X

ARQUITECTURA OJIVAL ESPAÑOLA

172. Origen y proceso histórico del estilo ojival en España. El origen del estilo gótico en España, considerado éste en la forma dicha de transición ojival, debe reconocerse en la escuela del Cister con la fundación de sus monasterios en diversas localidades de la Península; pero en la forma de ojival puro hállase en las escuelas francesas, principalmente en la del Norte, con la fundación de las grandes catedrales castellanas, debidas al favor de los reyes de Castilla.

El primer monasterio cisterciense establecido en España fué el de Moreruela (Zamora), año de 1131, aunque lo gótico de su iglesia debió contruirse hacia el 1160 (1). Siguiéronle pronto el de La Oliva (1140) y el de Fitero (1152) en Navarra, el de Veruela en Aragón (1141) y por entonces (hacia el 1150) los de Poblet y Santas Creus (Tarragona) y otros varios durante la misma centuria. Con los monasterios coincidieron las catedrales de Tarragona (2) y Santo Domingo de la Calzada (ésta empezó en 1158, y en lo esencial estaba terminada en 1180) con plan enteramente gótico del período de transición, pues ya los comienzos de sus pilares absidales manifiestan que los disponía el arquitecto para recibir bóvedas de crucería. El estilo gótico puro se ostenta en las catedrales de León (empezada en el año 1199), Burgos (1211) y Toledo (1227); pero quedó ya completo en la nave mayor de la catedral de Cuenca desde el año 1208, y sigue repitiéndose y evo-

(1) Véase Gómez Moreno, «Moreruela», en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, t. XIV (Madrid, 1906).

(2) Se hallan todavía inciertas algunas fechas de la construcción de la catedral tarraconense, ya comenzada en 1128; pero como en aquella época se empezaba siempre la construcción de las iglesias por el ábside o cabecera, y ésta es del todo románica en dicha catedral, resulta que no se inauguró allí el estilo ojival primario tan pronto como parece indicar la fecha. Consta, sin embargo, que al morir el arzobispo Hugo, en 1193, ya estaban construidas también las naves hasta los capiteles primeros; de donde se infiere no ser aventurada la suposición de que a mediados del siglo XII se trazaban las columnas de las naves, que es lo esencial para nuestro caso, toda vez que están dispuestas para recibir ojivas. Véase el grabado 417, que lo pone de manifiesto.



FIG. 417.-INTERIOR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA, CON LOS SOSTENES DE TIPO OJIVAL PRIMARIO.

lucionando hasta muy entrada la Edad Moderna.

En suma: el estilo ojival de transición (con elementos románicos) empieza en España a mediados del siglo XII, dando lugar al gótico puro a principios del XIII; y aunque sea éste de importación extranjera, se nacionaliza con carácter propio en el mismo siglo y sobre todo en el XIV; se hace florido, sin que pueda llamarse del todo flamígero, al terminar el primer tercio del XV, merced a la invasión de artistas flamencos, alemanes y borgoñones, y degenera, por último, en una especie de barroquismo gótico, aunque moderado y aceptable, al finalizar dicha centuria, quedando siempre bellos ejemplares del mejor estilo.

La última forma antedicha, como propia de la arquitectura gótica española, se llama hoy *estilo Isabel* o *gótico ibérico* (1), y coincide con la primera fase del *estilo manuelino* de Portugal, aunque le precede y no le sigue ni llega a sus exageraciones: se constituye por una mezcla de elementos góticos, mudéjares y naturalistas o de imitación de la Naturaleza, tomando de los primeros el sistema de los pilares fasciculados, las bóvedas con nervaduras y los ventanales con tracerías; de los segundos, los arcos mixtilíneos (de rectas y curvas o

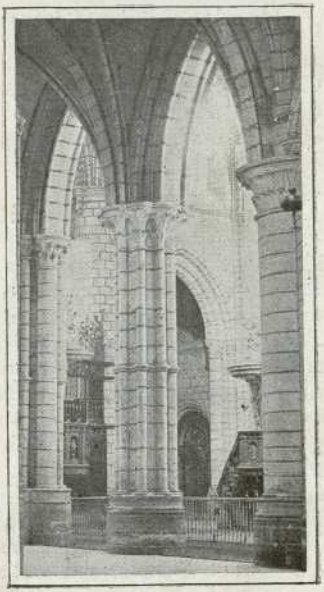


FIG. 418.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE CUENCA Y SUS PILARES GÓTICOS.

(1) LAMPÉREZ, *Una evolución y una revolución en la arquitectura española* (Madrid, 1915); BERTAUX, «La Renaissance en Espagne et en Portugal», en la obra general de Michel, p. 2.ª del t IV, c. VI (Paris, 1911). Dice Bertaux en el lugar citado, pág. 852, que «jamás se unieron las artes de Oriente y Occidente para crear una forma tan viva y tan fecunda como en el *estilo Isabel*». DIEULAFOY, en su citada obra *Espagne et Portugal*, pág. 229, le da el nombre de *protomanuelino* (calificativo inadecuado, aunque verdadero) y lo confunde con el plateresco, del cual no poco se diferencia (*201*).

de curvas y contracurvas), lobulados y festonados, los ajimeces y la ornamentación de lazos y demás motivos que se repiten indefinidamente; de los terceros o naturalistas, la adopción de formas copiadas del natural, semejando troncos de árboles, ramas, cuerdas, cintas, tejidos y lazadas, aun tratándose de elementos constructivos, pero sirviendo para todo como material la piedra. Sus monumentos se han adjudicado por los tratadistas al arte gótico o al mudéjar; pero tienen más de lo primero que de lo segundo, y, en todo caso, forman un grupo distinto, mayormente si se considera el conjunto de elementos naturalistas que lo integran. Desarróllase entre los años 1480 y 1520, y son sus principales tipos el Colegio de San Gregorio, en Valladolid (desde 1488); el palacio del duque del Infantado, en Guadalajara; la capilla de los Vélez, en la catedral de Murcia, etc. (Véanse las figuras 419, 420, 421, 431, 446, 453 y 461.)



FIG. 419.—PATIO DEL COLEGIO DE SAN GREGORIO, EN VALLADOLID.

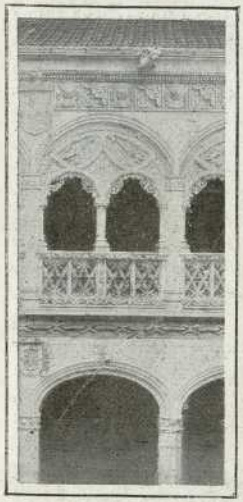


FIG. 420.—DETALLES DEL PATIO DE SAN GREGORIO (VALLADOLID).

La vitalidad del estilo gótico en España no termina con la Edad Media, como en otras naciones; sino que, aun luchando contra el empuje avasallador del llamado *Renacimiento*, produce fábricas tan primorosas como las catedrales de Salamanca y Segovia en pleno siglo XVI e imprime su sello mágico a obras del aludido Renacimiento, que alcanzan hasta el siglo XVIII, como en la catedral de Granada y en la capilla del Rey Casto de Oviedo, con sus hermosas bóvedas de crucería estrellada.

173. CARÁCTER DEL ESTILO GÓTICO ESPAÑOL.—Aunque vario e incoherente, y sin formar propiamente escuela en su conjunto, distínguese el estilo ojival de España, en sus rasgos generales, por la robustez y simplificación de los elementos propios del estilo, por el escaso empleo de girolas y arbotantes, por la admisión simul-

tánea de elementos procedentes de varias escuelas y por la supresión de piezas inútiles. No se abren, por lo común, espaciosos ventanales en los muros de las iglesias góticas, porque no se necesitan aquí donde la luz es copiosa y duradera, contra lo que de ordinario ocurre en el Norte de Francia, y tampoco suele recargarse de agudos pináculos el remate de los estribos, porque ni hacen falta ni ofrecen seguridad de equilibrio. En cambio, es frecuente la ingerencia o combinación de nuevos estilos, no usados en otras naciones (como los arábigos), sobre todo en materia de ornamentación, debido a la facilidad con que se hallaban sus elementos y sus artífices. Por lo mismo, puede calificarse el estilo gótico español de *ecléctico*, al igual de lo que dijimos del románico, y es frecuente el descubrirse en un solo monumento positivas influencias de tres y aun de cuatro distintas escuelas del mismo estilo. Por esta misma variedad de filiaciones artísticas hállase más difícil aún que en el estilo románico la clasificación de los monumentos ojivales en escuelas bien definidas, y, por otra parte, la lentitud con que procedían las construcciones, invirtiéndose siglos enteros en las iglesias de mayor importancia, daba por resultado el reunir en una misma fábrica todas las variedades de estilo que iban sucediéndose en el desarrollo del arte gótico; lo cual, sin embargo, no es un achaque privativo de los monumentos españoles, pues con harta frecuencia se halla de igual suerte en los extranjeros, y tampoco cede la tal combinación en perjuicio del arte.

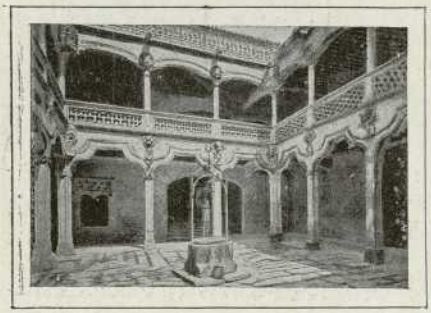


FIG. 421.—PATIO DE LA CASA DE LAS CONCHAS, EN SALAMANCA, CON ARCOS MIXTILÍNEOS.

Por las consideraciones apuntadas, y por lo que anotamos al describir los monumentos románicos españoles (*152*), creemos más razonable adoptar en la reseña de los góticos el mismo orden geográfico de aquéllos, describiendo o simplemente enumerando los edificios que revisten algún interés para el arqueólogo y aficionado. Siempre debe tenerse en cuenta la distinción hecha arriba (*170*) entre iglesias *aristocráticas* y *populares* (1), para no atribuir a éstas lo que se dice de las otras.

(1) LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura cristiana española*, t. II, pág. 9. Nos sirve de guía en este rápido estudio la mencionada obra del Sr. Lampérez y las que forman la colección titulada *España, sus monumentos, etc.*, citadas en el cap. VIII, con la obra monumental

174. Región catalana.—Al finalizar el siglo XII debió sin duda presentarse en Cataluña el estilo de transición ojival ó gótico primario, con todos sus caracteres, en los monasterios de poblet y Santas Creus, y algo antes en la catedral de Tarragona, según queda dicho (*172*); pero el estilo gótico puro no llegó a introducirse hasta la mitad del siglo XIII, siendo el primer modelo la iglesia que fué de Santa Catalina, de los PP. Dominicos. Manifiéstase el estilo gótico catalán más sobrio en ornato y más cons-



Fig. 422.—Iglesia y torres de Santa María del Mar, en Barcelona.



Fig. 423.—Coronamiento de la fachada de la Diputación, en Barcelona.

tante en sus formas que el de Castilla, aun en el siglo XV, y apenas llegan a él la decadencia ni los elementos de estilo florido que tanto cundieron en otras regiones. Su filiación de escuela se descubre en la provenzal (planta de salón, un ábside poligonal por lo común, sin arbotantes, etc.) con cierta mezcla de la escuela del Norte, sobre todo en catedrales como la de Barcelona, y con alguna influencia italiana, como en la de Mallorca. La bóveda de los ábsides suele dividirse con frecuencia en interiores compartimientos; pero, tanto ésta como las demás, rara vez tienen complicaciones de nervaduras, y en las iglesias menores hállanse frecuentemente sustituídas las bóvedas de las naves por una techumbre de ma-

que se intitula *Monumentos arquitectónicos de España* (ibid.), aparte de otras de menor importancia y de las que se citan en sus números respectivos.

De las más insignes catedrales de España fué vulgar este adagio del siglo XIV: *Sancta, ovetensis; dives, toletana; pulchra, leonina; fortis, salmantina.* Y añade un académico: *fortior, abulensis:* Fernández Casanova, *Discurso* de ingreso en la Real Academia de la Historia (Madrid, 1914).

dera a dos vertientes sobre los arcos ojivales. Por lo demás, el interior de las iglesias es correcto y elegante; y si peca de falto de luz, invita en cambio al recogimiento. Las torres, siempre poligonales (exágonas u octógonas), tienen ventanales en la parte superior, carecen de chapiteles y pináculos, salvo rarísima excepción, y rematan en terrado con antepecho gótico. La tenacidad del estilo catalán se manifiesta en sus construcciones ojivales aun en el siglo XVII. Figuran como notables edificios los siguientes:

En la *provincia de Gerona* pertenecen al siglo XIV el grandioso ábside de la catedral, con su girola y capillas absidales, y la iglesia de San Félix con su torre, en la capital; fuera de ella, la iglesia parroquial de Bañolas y la de Castellón de Ampurias, siendo ya del siglo XV la hermosa portada de ésta y los claustros de la colegiata de San Juan de las Abadesas, como también la atrevida nave de la catedral de Gerona, que es la más ancha conocida entre las abovedadas, pues mide 22,80 metros de anchura por 50 de larga, sin apoyos intermedios.



Fig. 424.—Claustros de la Catedral de Vich y sepulcro de Balmes.

En *Barcelona* datan del siglo XIV la bella y sombría catedral, con su girola, capillas absidales y claustro magnífico (la fachada empezó en el XV y terminóse en el XIX); las memorables iglesias de Santa María del Pino, de Santa María del Mar (ésta de tres naves, con sus pilares octógonos y su girola), la de los Santos Justo y Pastor, los claustros de la iglesia de Montesión y de Santa Ana, la parte antigua de las Casas Consistoriales (fig. 399), y algo anterior la capilla palatina de los Reyes de Aragón o iglesia de Santa Agueda (hoy Museo provincial, fig. 376); del siglo XV, la capilla de la Diputación, dedicada a San Jorge, y la iglesia de San Antonio Abad. La de Santa María de Junqueras, hermoso ejemplar del siglo XIII, fué derribada en 1869 y reconstruída luego con los mismos elementos o materiales en el Ensanche, bajo la advocación de la Purísima Concepción de María. Además, son notables en la provincia, la basílica de Manresa, con sus dobles arbotantes y sus pilares octógonos (siglos XIV y XV), las iglesias del Carmen y Santo Domingo de la misma ciudad, la iglesia parroquial de Tarrasa, la de Granollers, las de San Justo y Santa Clara de Vich, la de Cardona, la fachada de San Cucufate del Vallés y, sobre todo, el incomparable claustro de la catedral vicense, hermosísimo ejemplar del siglo XIV con sus calados superiores del mejor gusto, que varían en cada uno de los ventanales.

En la *provincia de Tarragona* se cuentan de estilo de transición o gótico primario, como se ha dicho antes, la catedral y su claustro; de estilo puro, la fachada de la misma, con numerosos

detalles del antiguo monasterio de Poblet (que era de transición), parte de su claustro, el palacio del rey Don Martín, junto a este monasterio (fig. 312), la iglesia del monasterio de Santas Creus con los dos magníficos sepulcros reales de la misma en forma de templetes y su claustro, todo de los siglos XIII y XIV; la catedral de Tortosa, de esta última centuria y de la siguiente (excepto su fachada grecorromana, del XVII), con su especial girola y capillas absidales, su claustro y torre; el convento de Santa Clara en dicha ciudad, la iglesia parroquial de Santa Coloma de Queralt, la de San Juan B. en Valls, la de San Pedro en Reus y la grandiosa parroquia de Montblanch, que es del XIV.



Fig. 425.—Fachada de la Catedral de Tarragona.

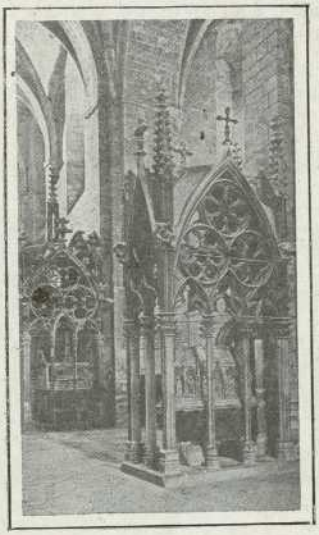


Fig. 426.—Mausoleos de Pedro III y Jaime II de Aragón, en Santas Creus (Tarragona).

En la *provincia de Lérida*, la catedral antigua (hoy profanada), que data del siglo XIII e imita a la de Tarragona, con su torre y claustro del siglo XIV, y alguna porción de la iglesia de San Lorenzo con su fachada del XV y torre del siglo XIV, en la capital; la iglesia de Santa María, en Balaguer, con la iglesia y claustro de Dominicos en la misma ciudad; la iglesia del antiguo monasterio de Bellpuig de las Avellanas, la colegiata de Cervera, con su girola y su torre, de los siglos XIV y XV; las iglesias de Santo Domingo y San Francisco en la misma ciudad (del siglo XV), y lo principal de la catedral de Solsona, del XIII al XIV, cuya cabecera es románica del XII. De los co-

mienzos del siglo XVI data el claustro del antiguo convento franciscano de la villa de Bellpuig, de estilo gótico decadente, reflejando la idea del estilo Isabel, propio de Castilla.



Fig. 427.—Catedral de Palma de Mallorca.

En las *Islas Baleares*, la catedral de Palma de Mallorca, construída en los siglos XIII y XIV, con sus airosos arbotantes y bellas torres de fachada; asimismo las iglesias de Santa Eulalia, San Jaime (siglo XIV), Santa Cruz y el claustro del convento de San Francisco, a una con la fachada de la iglesia de San Miguel y la Lonja, que son del XV (1); en Artá (Mallorca), la bella iglesia parroquial del siglo XV; en Ciudadela de Menorca, la catedral del siglo XIV, empezada a últimos del XIII. También es de notar en las inmediaciones de Palma de Mallorca el famoso castillo de Bellver, antigua residencia de los reyes de Mallorca, con su torre del homenaje de forma redonda y su galería gótica, del siglo XIV (fig. 428).

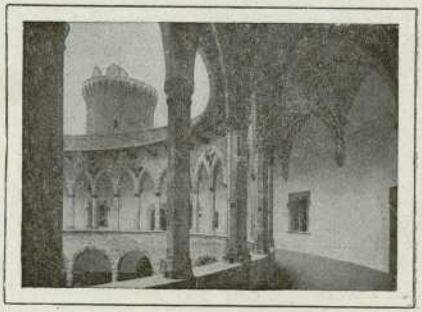


Fig. 428.—Galería y torre del Homenaje del Castillo de Bellver.

175. Región valenciana. — Reconquistada Valencia en el año 1238, después de cinco siglos de yugo musulmán, se concibe que sus edificios formales (aparte de otros restos de antigüedades arquitectónicas) empiecen con el estilo gótico en la mencionada centuria, el cual se manifiesta ecléctico y brillante con mezcla de los tipos catalán y castellano. Desarrollóse especialmente en la centuria XIV, y conservan el carácter propio de este siglo con algo del XV mu-

(1) Véase *Mallorca artística, arqueológica y monumental*, edición Parera (Barcelona, 1899).

chas iglesias, por más que otras fueran invadidas y enmascaradas por el churriguerismo de los siglos XVII y XVIII, que las reformó interiormente sin destruirlas.

La Catedral de Valencia es una imitación en varios de sus elementos de la antigua de Lérida, empezada en el siglo XIII y terminada en el XV; su torre o Miguelete, del siglo XIV al XV, imprimió cierto tipo en la región, pues la imitaron las torres de Alcalá de Chisbert, Benicarló, Burriana, Castellón y Villarreal, entre otros edificios. La Orden de Montesa, fundada en el siglo XIV y extendida por el Maestrazgo, contribuyó a la difusión del estilo, y vemos aún toda la comarca llena de santuarios y ermitas de los siglos XIV y XV, debidas a dicha institución militar religiosa.



FIG. 429.—CIMBORIO OCTOGONAL DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.

Sus más importantes edificios son: en la *ciudad de Valencia,* su Catedral (1) con planta de cruz latina, de tres naves, con su transepto y girola, y su magnífica portada lateral gótica y otra románica, su empinado y octogonal cimborio (siglo XIV) y su majestuosa torre octógona; pero hoy se halla enteramente disfrazado (y no con mal gusto) el interior de la iglesia desde el último cuarto del siglo XVIII, ostentando la forma de un regular edificio del Renacimiento; además, la portada y los claustros de la iglesia de la Trinidad o convento de Claras, la iglesia de los Santos Juanes (lastimosamente enmascarada y transformada por adiciones churrigueresca); y entre los monumentos civiles, la Lonja y la puerta o torres de Serranos (siglo XV); en la provincia, San Félix de Játiva (segunda mitad del siglo XIII), la iglesia de la Sangre en Liria, algunos trozos de la iglesia parroquial de Sagunto (siglo XIV), otra iglesia en Utiel y dos en Requena. En la *provincia de Castellón de la Plana,*

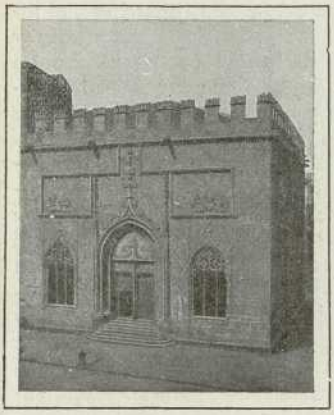


FIG. 430.
LONJA DE LA SEDA EN VALENCIA.

(1) Véase SANCHIS Y SIVERA (José), Pbro., *La Catedral de Valencia* (Valencia, 1909).

la iglesia mayor de la capital, del siglo XIV, alterada en el XVII, y felizmente desenmascarada en 1869 (*204*, nota); las iglesias parroquiales de las villas de San Mateo y Morella, también del siglo XIV, y del XV la sala capitular y los claustros de la catedral de Segorbe, el santuario de Nuestra Señora de la Salud y las torres antes citadas. En la *provincia de Alicante*, la catedral de Orihuela, del siglo XIV, con bóvedas muy nervadas del XV, y además una hermosa puerta en la iglesia de Santiago de la misma ciudad y de esta última época (fig. 379); asimismo la iglesia-castillo de Jávea, la de Santiago de Villena y la de San Martín de Callosa de Segura, entrado ya el siglo XVI.



FIG. 431.—DETALLE DE LA CAPILLA DE LOS VÉLEZ EN LA CATEDRAL DE MURCIA.

En este mismo grupo o región pueden incluirse los monumentos ojivales de *Murcia*, que datan de los últimos años del siglo XIV los más antiguos. El principal, y casi el único, es la catedral de Murcia, con su girola, su puerta dicha de los Apóstoles, del siglo XV, y su fastuosa capilla del marqués de los Vélez (de estilo isabelino, ya rayando en el siglo XVI), aunque su aparatosa fachada es de estilo greco-romano, algo barroco, y data del siglo XVIII. Además, se cuentan en la provincia el interior de la parroquia de Santa María y una puerta en la iglesia de San Pedro, en Lorca, y en la *provincia de Albacete* algunas porciones de la iglesia de San Juan Bautista en la ciudad y otras en la de Santa María de Chinchilla y Santa María de Yecla (1).

176. REGIÓN ARAGONESA.—Comenzó el estilo ojival de la región aragonesa por el de transición de los monasterios cistercienses de Veruela, Rueda y Piedra y de la catedral de Tarazona, en los primeros años del siglo XIII, y poco después llegó el ojival puro, manifestándose en varias iglesias, especialmente en la de San Pedro de los Francos, en Calatayud. Caracterízase el gótico aragonés por su electicismo, pues no sólo reúne los tipos catalán y castellano, sino que los amalgama con el mudéjar, especialmente en los siglos XV y XVI, que son los de mayor actividad en esta clase de construcciones. Adopta la planta rectangular, comúnmente sin crucero ni girola y con algún ábside poligonal de frente; suprime arbotantes y pináculos (salvo éstos en la catedral de Huesca); pero tiene singular predilección por las bóvedas de crucería con nervaduras complicadas y estrelladas y con florones o arandelas doradas, a veces enormes, que penden de sus claves. Tipo de

(1) LLORENTE (Teodoro), «Valencia», en la obra *España y sus monumentos, etc.* (Barcelona, 1887); AMADOR DE LOS RÍOS (Rodrigo), «Murcia y Albacete», ídem (Barcelona, 1889).

hermosa distribución de estos adornos se halla en la catedral de Barbastro (siglo XVI), que ostenta en las claves de sus bóvedas 464 dorados florones de diversas magnitudes. Tan general se hizo el gusto por la referida clase de bóvedas, que no es raro hallarlas en iglesias románicas (por efecto de restauraciones posteriores), como la catedral de Jaca, y en otras de estilo grecoromano, de los siglos XVI y XVII, aun de escasa importancia, por más postizas que parezcan. Son particulares de Aragón y dignas de notarse las torres octógonas, exágonas y cuadradas de estilo gótico mudéjar, o simplemente mudéjares, construídas en los siglos XV, XVI y XVII; llevan fajas de labores minuciosas y geométricas, hechas con diferentes combinaciones de ladrillos salientes y de azulejos, y a veces arcos ojivales. Del mismo género son también algunas iglesias, como la de la Magdalena y la Parroquieta de la Seo, en Zaragoza, que se remontan al siglo XIV.



Fig. 432.—Catedral de La Seo, de Zaragoza.



Fig. 433.—Lonja de Zaragoza, del Renacimiento, con bóveda estrellada.

Los edificios notables de estilo ojival son: en la *provincia de Huesca* su hermosa catedral y buena parte de sus claustros (siglo XIV); la catedral de Barbastro (siglo XVI), notable por sus airosas y delgadas columnas en haz y por sus bóvedas estrelladas a una misma altura (figura 375); parte de la iglesia parroquial de Tamarite; la grandiosa de Boltaña, parecida, aunque inferior, a la de Barbastro, y la de Bielsa; todas, en lo principal, del siglo XV o principios del XVI, si bien la de Huesca empezó ya en el siglo XIII. En la de *Zaragoza*, la Catedral de La Seo, que es del siglo XIV,

con ampliaciones del XV y un cimborio mudéjar del XVI; las iglesias parroquiales de Egea (de transición), Tauste y Sádaba, con su gallarda torre; la torre y el claustro de Santa María, en Uncastillo; la mencionada catedral de Tarazona (del XIII al XVI), con su claustro y su linterna mudéjar; la iglesia de San Miguel y la de monjas de la Concepción, en la misma ciudad; la de San Pedro de los Francos, en Calatayud (siglo XIII y portada del XV), y buena porción de los monasterios de Veruela, Piedra y Rueda (de transición, ya dichos), todo en la misma provincia. En la de *Teruel*, la catedral de Albarracín, del siglo XIII; la torre de Alcañiz, el convento de San Francisco, los magníficos claustros de la iglesia de San Pedro (siglo XIV) y la Catedral (siglo XIII, transformada en el XVI), de la capital misma, bien que esta última resulta por sus reformas una iglesia del Renacimiento; además, la colegiata de Daroca, con su famosa capilla de los Corporales, de últimos del siglo XV. En la Catedral de Teruel es digna de notarse la linterna mudéjar y más la riquísima techumbre de alfarje pintado, en las naves laterales (siglo XIV), aunque hoy la ocultan bóvedas posteriores.



Fig. 434.—Iglesia del Santo Sepulcro en Estella.

Son notables las torres del Salvador, San Andrés y San Martín, en Teruel; las de San Andrés, Santa María y San Francisco, en Calatayud; las de Ateca, Ricla, Daroca, Alagón y Tauste; las de la Magdalena y de la catedral, en Tarazona, y las de San Gil, San Pablo, San Miguel y la Magdalena, en Zaragoza, etc.; todas del género gótico-mudéjar antedicho, al cual pertenecía la famosa torre inclinada de Zaragoza, que era de transición del siglo XV al XVI y fué derribada en 1892 (1). De ellas presentamos algún modelo al hablar del estilo mudéjar (*195*).

177. Grupo navarro.—Al brillantísimo arte románico de transición sucedió en Navarra, desde mediados del siglo XIII y más desde el XIV, el estilo ojival puro, importado de la escuela de Isla de Francia; el cual se distingue por la finura, esbeltez y pureza de líneas, y produce obras importantes del período de apogeo, sin que apenas se observen ejemplares del estilo florido decadente.

(1) Véase Gascón de Gotor, *La Torre Nueva de Zaragoza* (Zaragoza, 1892), donde se intenta probar que la inclinación de la torre no era fortuita, sino calculada así de propósito, y que no amenazaba ruina; lo segundo puede ser cierto, mas no lo primero (fig. 477).

Sus monumentos más notables son: la catedral de Pamplona, del siglo XIV, con su especial girola y sus bellísimos claustros de igual época, y su antigua sala capitular, de planta cuadrada, que se hace octógona por medio de bovedillas (hoy capilla *Barbazana)*, y, en la misma ciudad, la iglesia de San Cernin (San Saturnino), con sus capillas absidales, como si tuviera girola, del siglo XIII, y su pórtico del XIV. En la provincia, las iglesias de Santa María la Real de Olite (siglo XIV), con su hermosa portada, a cuyos lados hay una serie de esculturas bajo gabletes; las del Santo Sepulcro de Estella y San Saturnino de Artajona, con series de esculturas en la fachada como las de Olite y las románicas de San Miguel de Estella (*155*); la Magdalena de Tudela, la ermita de San Zoilo en Cáseda, la colegiata de Roncesvalles, todas del siglo XIII, con varias porciones de los monasterios de Irache y de Leyre y de las iglesias románicas de transición (*155*). Del siglo XIV al XV se cuentan, además, San Salvador de Sangüesa, el célebre santuario de Nuestra Señora de Ujué, los claustros de la iglesia parroquial de los Arcos y buena porción de las iglesias de Santiago y San Pedro en Puentelarreina. Del siglo XVI y de estilo muy decadente, lo principal de la iglesia de Olazagutia y alguna otra. Dignas de mención son igualmente las ruinas del Palacio Real de Olite, del siglo XIV, y las del claustro del monasterio de La Oliva, siglo XV.

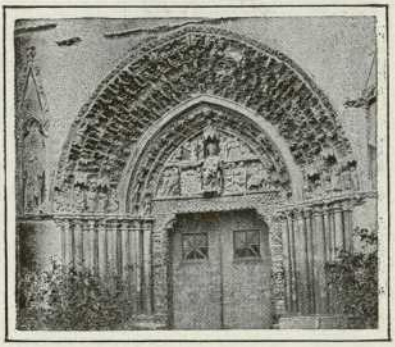


FIG. 435.—FACHADA DE SANTA MARÍA LA REAL, DE OLITE.

178. PROVINCIAS VASCONGADAS.—Empieza el estilo gótico en estas provincias a mediados del siglo XIV, correspondiendo al navarro de la misma época; sigue activo en la centuria siguiente, obedeciendo más bien a la corriente castellana, y al llegar al siglo XVI se une con alguna idea del Renacimiento, adoptando el tipo de gruesas columnas cilíndricas, conforme a los modelos que se hallan en la Rioja y en la provincia de Soria. De esta suerte, podemos clasificar en tres grupos los edificios góticos vascongados: el primero, de tipo navarro, con bastante corrección, elegancia y riqueza, tomando sus iglesias planta de salón y con girola en el ábside; el segundo, de tipo castellano, con más sencillez en las portadas, sin girolas y con cierto amaneramiento en el conjunto; el tercero, de tipo riojano o gótico decadente, con los grandes pi-



FIG. 436.-INTERIOR DE LA IGLESIA DE FUENTERRABÍA.

lares cilíndricos y alguna vez octógonos, sosteniendo bóvedas estrelladas (*181*). De estas bóvedas se cargaron también muchas iglesias románicas.

Al primer grupo corresponden las iglesias de Santa María (la Catedral) y San Pedro, en Vitoria; la de Santiago, en Bilbao, y la parroquia de Cerranuza (Vizcaya), con la de Gáceta, en Alava; al segundo, las iglesias de San Antonio en Bilbao, Nuestra Señora de Begoña, parroquial de Portugalete, Santa María de Guetaria, ídem de Guernica (reconstruída en el siglo XIX), Santa María de Lequeitio, ídem de Ondárroa y San Pedro de Munguía con su rica portada; y por fin, al último grupo, las iglesias de San Miguel y San Vicente de Vitoria, San Vicente de Bilbao, la parroquial de Deva, con su hermosa portada y su claustro (cuyos ventanales llevan calados de exágonos yuxtapuestos), la de Fuenterrabía y la de Zamundio, entre otras. Es de notar la iglesia de Oyón (Alava) por el estilo Isabel, que refleja en su portada (1).

179. ASTURIAS.—No le 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, apenas pueden citarse otros edificios ojivales que las iglesias de San Francisco y Santo Domingo en la capital, la iglesia parroquial de Llanes, Santa María la Mayor de Salas y las tres iglesias románico-ojivales de Avilés (*157*); la primera y las últimas (las de Avilés) de estas iglesias menores son del siglo XIV; la de Llanes, del XV, y las demás, del XVI, con algunos elementos de estilo greco-romano. La Catedral vale por todas: es del siglo XIV en sus claustros, del XV en sus naves y del XVI en su pórtico y en su torre con flecha calada: buen tipo ojival de estilo flamígero, sin exageraciones, aunque lleva algunos retoques del Renacimiento. Y



FIG. 437. TORRE DE LA CATEDRAL DE OVIEDO.

(1) Véase *Catálogo monumental de España*, «Provincia de Alava», por Cristóbal de CASTRO (Madrid, 1915).

varias iglesias del Renacimiento, aun de los siglos XVII y XVIII, se cubren con bóvedas ojivales o de crucería, por más discordantes que así resulten, a semejanza de lo que se estila en la región aragonesa.



FIG. 438.—ENTRADA A LA CAPILLA DEL REY CASTO EN LA CATEDRAL DE OVIEDO.

180. GALICIA. —A pesar del arraigo que tomó en Galicia el estilo románico, erigiéronse ya desde el siglo XIII iglesias ojivales, aunque muy resabiadas del estilo dominante en el siglo anterior, y aumentaron las construcciones en el XV y a principios del XVI con estilo ojival decadente. Se deben principalmente a las Ordenes regulares de San Francisco y Santo Domingo las iglesias ojivales de Galicia, adoptando un tipo que podríamos llamar *conventual*, derivado del normando y cisterciense. Constan, por lo común, de planta de cruz latina con una sola nave (algunas pocas de tres), con uno o tres ábsides poligonales, portada sencilla, bóvedas de crucería en los ábsides y techumbre de madera sobre arcos apuntados en las naves. En general, no pueden llamarse típicas dentro del estilo las iglesias de Galicia; pues las de los siglos XIII y XIV conservan algunos elementos románicos; las del XVI tienen su mezcla del Renacimiento, y muchas han sufrido notables reformas. El símbolo del cordero, tan común sobre el arco del presbiterio en el período románico, sigue repitiéndose en las iglesias de esta época.

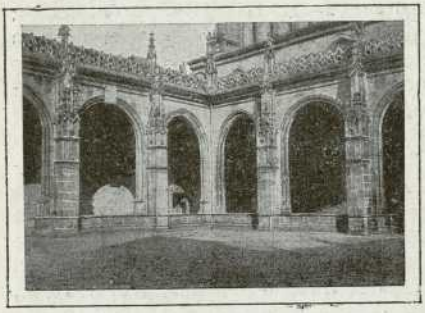


FIG. 439.—CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO.

Son de importancia: en la *provincia de La Coruña*, varios elementos de las iglesias de Santa María del Campo, Santiago y Santa Bárbara, en la capital; la capilla y patio del Hospital Real en la ciudad de Santiago (de estilo ojival florido), los claustros de la Catedral (de transición al Renacimiento), la iglesia de Santo Domingo y portadas de San Lorenzo y del antiguo colegio de San Jerónimo, en la misma; las iglesias de Santa María del Azoque, de Santiago y de San Fran-

cisco, en Betanzos; las de Santa María la Nueva y de San Martín, en Noya, y las parroquiales de Santa María de Laje y San Julián de Moraime.

En *Lugo*, el pórtico y las capillas absidales de la catedral, y casi toda la de Mondoñedo, que es de transición u ojival primaria del siglo XIII; además, el claustro de la románica iglesia de Santa María de Meira, y las iglesias de los antiguos conventos de Santo Domingo y San Francisco en la capital (del XV al XVI), siendo notable y exótica en Galicia la techumbre de alfarje que está sobre el crucero de la última.

En *Orense*, las bóvedas de la catedral y la iglesia de San Francisco, en la capital; la de Santo Domingo, en Ribadavia; la de San Vicente, en Monforte de Lemos, y el claustro superior de San Esteban de Ribas de Sil, sobre el inferior románico. En *Pontevedra*, las iglesias de San Francisco y Santa Clara, con las ruinas de Santo Domingo, en la capital (siglo XIV); el pórtico y el triforio con las bóvedas altas de la catedral de Tuy, a una con su claustro (tipo de transición y de principios del siglo XV), Santo Domingo de esta ciudad, la parroquia de Santa Marina de Cambados y el templete de la cruz monumental llamado *crucero de la Trinidad*, en Bayona.

181. Grupo castellano-leonés.—Constituyen el grupo ojival castellano las catedrales de León, Burgos, Toledo y Salamanca (la catedral nueva) como principales, con otras muchas iglesias derivadas de ellas, o afines por lo menos. Las tres primeras comenzaron en el primer tercio del siglo XIII; la última hízose con estilo florido del XVI, aunque moderado. La de León pertenece a la escuela de Isla de Francia; asimismo la de Burgos, pero más independiente, y en cuanto a la de Toledo, apenas si tiene dependencia de escuela extraña, formando el tipo genuinamente gótico español y resolviendo mejor que todas las del extranjero el problema de abovedar la doble girola (*184*). Subordinadas a las tres primeras, especialmente a la segunda, están las iglesias de San Gil y San Nicolás, en Burgos; la catedral de Burgo de Osma, la de Santander, la parte vieja de la de Plasencia y casi toda la de Avila, con las iglesias de Támara, Castro-Urdiales, Covarrubias, Sasamón y muchas otras.

Del tercer período u ojival florido (de escuela germano-borgoñona), que, por regla general, no peca de exuberante en adornos, se cuentan los cimborios y torres de la catedral de Burgos, las catedrales de Oviedo (*179*), Palencia, Plasencia, Astorga, Salamanca y Segovia, San Juan de los Reyes en Toledo, etc. Degenerado ya el estilo, se adopta en no pocos templos castellanos el grueso pilar cilíndrico, en vez del haz de columnillas, con muy sencillo capitel clásico o sin capitel alguno y con bóvedas estrelladas, que se elevan a una misma altura, como es de ver en las

iglesias de Berlanga de Duero, colegiata de Soria, San Millán de Yuso (Logroño), Haro, Miranda, etc. (figuras 436 y 454); mientras que en otros se convierten las fachadas en grandes lienzos decorativos de menudas labores, como se observa en San Pablo de Valladolid y en Santa María de Aranda de Duero, ambas de *estilo Isabel* (*172*). En las iglesias menores de la región castellano-leonesa es bastante común y visible la ingerencia de elementos arábigos o mudéjares. Derivado de éstos es, sin duda, el recuadro que, a modo de sencillo arrabá, se observa encima de las puertas de iglesias y casas del siglo XV y principios del XVI (fig. 440).



FIG. 440.—PORTADA DEL ANTIGUO HOSPITAL DE LA LATINA DE MADRID. *(Construída en 1507 y derribada en 1902).*

Ahora descendamos a la enumeración algo más detallada por regiones y provincias.

182. REINO DE LEÓN.—El antiguo reino de León tiene en sus edificios ojivales modelos para todos los gustos. Las catedrales de León y Salamanca (la nueva) señalan los límites del período ojival y pueden tomarse como obras maestras del estilo: la primera, aunque no sea notable por su amplitud, lo es por su artificio, delicadeza y diafanidad (tiene 730 vidrieras de colores, que llenan 1.800 metros cuadrados de superficie), constituyendo una expresión digna de la idea ojival, según el tipo de las catedrales francesas de Amiens y Reims, pero reuniendo en su fábrica bellezas de todos los períodos del gótico puro (1); la segunda, construída en el siglo XVI por Juan Gil de Hontañón (desde 1513) y completada en los siguientes, nos da un suntuoso modelo ojival florido, sin exageraciones ornamentales y con ricas labores en su fachada. Entre

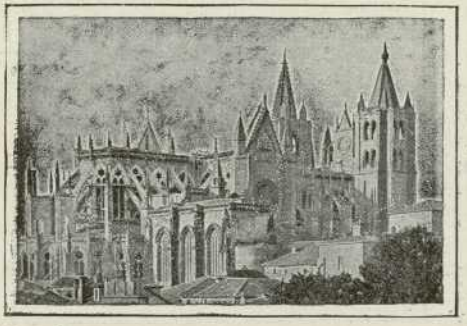


FIG. 441.—EXTERIOR DE LA CATEDRAL DE LEÓN.

(1) Véase DE LOS RÍOS (Demetrio), *La catedral de León* (Madrid, 1895).

una y otra median numerosas construcciones ojivales, que, en su mayoría y casi en su totalidad, se reducen a dos tipos en las cinco provincias que abraza esta región: el primero, de las iglesias ojivales pertenecientes a los siglos XIII y XIV, que, en general, traducen el estilo ojival con sencillez y con más o menos resabios de estilo románico; el segundo abraza las correspondientes a 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 conviven uno y otro tipo, aunque no se conserven de ellos gran número de ejemplares. En todas las mencionadas provincias existen iglesias románicas, restauradas en el siglo XV o XVI, con bóvedas de crucería y otros elementos ojivales.



FIG. 442.
INTERIOR DE LA CATEDRAL DE LEÓN; NAVE MAYOR, TRASCORO Y ÁBSIDE.

Distínguense sobre todas en la *provincia de León*, además de la catedral y sus claustros, la iglesia de San Marcos, residencia que fué de los Caballeros de Santiago a principios del XVI, en la capital, y fuera de ella la catedral de Astorga, de últimos del XV, con fachada plateresca y aditamentos platerescos y barrocos en los demás siglos, y la parroquia de La Bañeza; del tipo primero están las iglesias de San Francisco, en Villafranca; la parroquia de Santa María del Mercado, en León, y algunas otras.

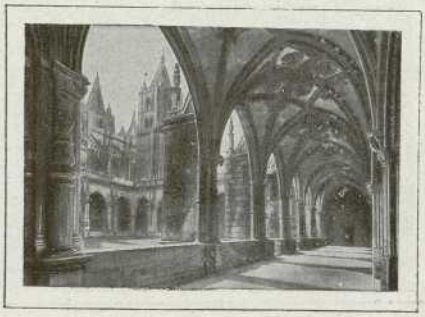


FIG. 443.—CLAUSTROS DE LA CATEDRAL DE LEÓN; OJIVALES Y PLATERESCOS.

En la *provincia de Palencia* se hallan restos del tipo antiguo en cinco iglesias de la misma capital, sobre todo en la de San Pablo y en la torre de San Miguel; dos en Astudillo, tres en Aguilar de Campóo y la ermita de Nuestra Señora de las Fuentes, en Amusco; además, otras que adjudicamos al pe-

ríodo de transición románica (*159*). Del segundo tipo están la bella catedral de Palencia, que, empezada en el siglo XIV, resultó más bien modelo del XV (sin exageraciones ornamentales) por la lentitud de su fábrica, y con ella su claustro, también ojival del siglo XVI; además, la grandiosa parroquia de Támara, las parroquias de Becerril de Campos, Paredes de Nava (con su románica torre) y algunos recuerdos en la colegiata de Ampudia, etc.



Fig. 444.—Interior de la Catedral de Palencia; crucero y ábside.

En la *provincia de Zamora* las iglesias de San Cipriano, San Ildefonso (en lo interior, del XV al XVI) y algunos conventos de monjas, todo en la capital, son ojivales más o menos regulares con restos bizantinos; las de San Pedro y San Julián, en Toro, ojivales del último período, y la bellísima portada del Oeste con imaginería, en la colegiata de Toro, ojival del siglo XIII. Añádanse las ruinas de Moreruela y otros monumentos de transición románico-gótica (*160*).

En *Valladolid* son notables la iglesia de San Pablo, con el antiguo convento o colegio dicho de San Gregorio, que ostenta el estilo florido de la forma isabelina (*172*); además, los elementos ojivales de Santa María la Antigua, ya referidos (*159*), y la grande iglesia del antiguo monasterio de San Benito. En la misma provincia se cuentan como edificios ojivales, también de la época decadente o última, las iglesias de San Salvador, en Simancas; Santa María y San Pedro, en Torrelobatón; Santa Clara y Santa María la Real, en Medina del Campo; Santa María, San Francisco y la espaciosa de Santiago, en Rioseco, y las iglesias de Aguilar de Campos, Cuenca de Campos y Santa Clara de Tordesillas, que son mudéjares u ojivo-arábigas, lo mismo que la de San Juan y San Pablo, en Peñafiel, buen tipo de estas construcciones mudéjares de carácter ojival del siglo XV.

En *Salamanca*, además de la catedral nueva, arriba mencionada, y de las bóvedas ojivales de la catedral vieja, se celebran justamente el convento, claustro e iglesia de San Esteban con su portada plateresca; y como menos importantes, las iglesias de San Isidoro, San Benito, Sanctispíritus y algunos conventos de monjas,



FIG. 445.—PUERTA GÓTICA DE LA COLEGIATA DE TORO.

todos del siglo XV al XVI. En pueblos de la provincia distínguense la parroquia de Ledesma, la de Béjar, y sobre todo la catedral de Ciudad Rodrigo y su claustro, con la iglesia de San Agustín en la misma población. De esta última catedral, comenzada hacia el 1170, ya hemos dicho que se adjudica al estilo románico de la escuela salmantina (*160*), aunque sus bóvedas sean cupuliformes y nervadas, construídas como su lujosa puerta principal en el siglo XIII, y góticas por lo mismo.

183. CASTILLA LA VIEJA.—Marchando a la par con el reino de León, nos ofrece Castilla la Vieja 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 la centuria XIII hasta los últimos años del siglo XVI fiel intérprete de la arquitectura gótica, resumiendo en su famosa catedral y en las demás iglesias de arquitectura gótica cuanto de bueno y delicado produjo el sublime arte en los cuatro siglos de su glorioso imperio.

El estilo de transición ojival está representado en Burgos por el histórico monasterio de Las Huelgas, que empezó a edificarse a fines del siglo XII con arquitectura cisterciense, y en Avila por la catedral, cuya fecha incierta debe colocarse por los mismos años, hacia el 1190; pero antes que uno y otra, lo aportó felizmente a la re-



FIG. 446.—FACHADA DE SAN PABL DE VALLADOLID

gión uno de los mejores y más antiguos monumentos de este género en España, cual es la catedral de Santo Domingo, que arriba mencionamos (*174*). El gótico puro comienza con la soberbia catedral de Burgos; el gótico florido tiene brillantes manifestaciones en todas estas obras y especialmente en la catedral de Segovia, del siglo XVI, y por fin, al darse el gótico decadente la mano con el nuevo estilo del Renacimiento, produce en esta región la forma especial antes descrita, que ofrecen varias iglesias de la Rioja (Logroño) y provincia de Soria (*181*) con ramificaciones a las Vascongadas (*172*).



FIG. 447.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA; CRUCERO.

Enumerando los principales monumentos según el orden de las provincias, hallamos los siguientes. En *la de Santander*, la catedral, del siglo XIII, con reminiscencias románicas y con grandes florones en sus bóvedas de crucería y con su cripta románica de transición; además, la iglesia parroquial de la Asunción en Laredo y la magnífica de Castro-Urdiales con su triforio y arbotantes, del siglo XIII en lo dominante del edificio; del XIV, la del Seminario en la capital; del XV, las iglesias parroquiales de Pámanes y Solares, y del XVI, la de San Francisco de Laredo, con varias restauraciones hechas en iglesias románicas y con adiciones de bóveda de crucería complicada a muchas que por lo demás no son ojivales, según se ha dicho de Aragón. Es digna de notarse por su rareza la iglesia parroquial de Udalla, entre románica y ojival, de dos naves con sus dos ábsides redondos.

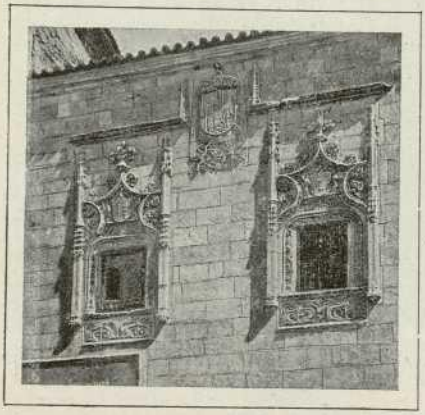


FIG. 448.
VENTANAS DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

En *la de Logroño* datan del siglo XIII la iglesia de San Bartolomé y *la aguja* o torre de Santa María del Palacio, en la capital; del XV se cuenta como notable, en la misma ciudad, la colegiata de la Redonda, con portada y torres barrocas del siglo XVII; y en la provincia las reformas del crucero y capilla mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, que en lo alto de sus naves parece del XIII y en lo bajo de ellas y en su ábside es del XII, según se ha dicho arriba (*174*); todo el interior de la de Calahorra (del XV y XVI), el monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (1), el de Valvanera, el de Santa María la Real de Nájera, con su hermoso coro y sus magníficos claustros, que ya declinan en platerescos del XVI, con sus calados figurando bichas, y, en fin, las iglesias de los conventos de monjas bernardas en Cañas y Casalarreina, y las parroquias de Ábalos, Bañares, Briones y Haro (estas dos del XVI), con alguna otra.



FIG. 449.
EXTERIOR DE LA CATEDRAL DE BURGOS, SUS TORRES Y CIMBORIO DEL CRUCERO.

En *Burgos*, además de la catedral, que data de la primera mitad del siglo XIII, con su triforio y su girola del mismo siglo, su empinado cimborio, rehecho en el siglo XVI, su gran capilla del Condestable (fig. 388) y las caladas flechas de sus torres, del XV (2), se cuentan en la ciudad nueve iglesias ojivales, aunque modestas y de diferentes siglos, como son San Gil, San Esteban, San Nicolás de Bari (3), Santa Agueda o Gadea, la iglesia de la Merced, la del Hospital del Rey, con sus reminiscencias románicas y mudéjares, etc.; cerca de la capital, el famoso monasterio de religiosas bernardas, dicho de las Huelgas, de transición y en parte gótico puro, con

(1) Los monasterios *de Suso* y *de Yuso* formaban el célebre *Monasterio emilianense*, donde se escribieron los códices que llevan este nombre; el de Suso, arriba, y el de Yuso, abajo, en la falda de un monte. El primero es mozárabe en su iglesia (*145*); el segundo ojival decadente (*187*).

(2) LAMPÉREZ (Vicente), «La catedral de Burgos», en la publicación de *Las obras maestras de la Arquitectura y Decoración en España* (Madrid, 1912).

(3) Recientemente restaurada, con su magnífico retablo de piedra. Véase HUIDOBRO (Luciano), *La iglesia de San Nicolás de Burgos* (Valladolid, 1911).

bóvedas domicales de la escuela anjevina en las capillas laterales del crucero (siglo XIII), y la célebre cartuja de Miraflores,



FIG. 450.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE BURGOS: NAVE Y CRUCERO.



FIG. 451.—PUERTA DEL SARMENTAL EN LA CATEDRAL DE BURGOS.

del siglo XV (1). En el resto de la provincia, infinidad de iglesias del tercer período, salvo alguna muy rara del siglo XIII o XIV, y sobresalen la de Gamonal, en forma de cruz latina, con cabecera plana y del siglo XIV; la de Sasamón, cuya grandiosa cabecera tiene cinco capillas de frente; la antigua colegiata de Covarrubias, con su hermoso claustro, y la iglesia de Santo Tomás, en la misma villa; las dos parroquias de Aranda da Duero, que son la de Sante María, de estilo Isabel en su magnífica fachada, con los emblemas de los Reyes Católicos, y la de San Juan Bautista,



FIG. 452.—SEPULCROS EN LA CARTUJA DE MIRAFLORES.

(1) Véase ARIAS DE MIRANDA (Juan). *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores de Burgos* (Burgos, 1843).

del siglo XIII, pero renovada en el XV; la de Gumiel de Izán, la del antiguo monasterio de Oña (de transición), con sus bellísimos claustros de estilo flamígero y su afiligranado panteón real en forma de doble templete; la iglesia de Santa María, en Miranda de Ebro; otras en Briviesca, Medina de Pomar, Castrojeriz, etc.; la del antiguo monasterio de San Pedro de Cardeña, los claustros del arruinado monasterio de Fresdeval, la florida capilla o sepulcro de San Juan de Ortega en el ex monasterio de este nombre, y algunos conventos de monjas.



Fig. 453.—Fachada de la iglesia de Santa María, en Aranda de Duero.

En *la de Soria* se distinguen la catedral de Osma, con su rica portada (siglos XIII y XIV) y sus majestuosos claustros del XV; la iglesia del antiguo monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, del siglo XIII; la del monasterio de Espeja, siglo XIV; la colegiata de San Pedro de Soria, las de Berlanga y Medinaceli (antiguas colegiatas), y las restauraciones ojivales en otros edificios del siglo XVI.



Fig. 454.—Interior de San Pedro de Soria.

En *la de Segovia* campea el estilo del tercer período, correspondiente a los siglos XV y XVI, cuyos monumentos en la capital son: la catedral, del siglo XVI, hermoso tipo ojival terciario sin exuberancia ornamental, con su esbelta torre y claustros flamígeros del siglo XV (que pertenecieron a una anterior catedral románica), la iglesia de Santa Cruz, el monasterio del Pa-

rral, el soberbio alcázar, y aunque menos notables, las iglesias de San Miguel, San Francisco y San Antonio (con su bellísimo alfarje sobre el presbiterio); y en el resto de la provincia, las iglesias parroquiales de Carbonero el Mayor, Villacastín, Santa María de Nieva con su claustro semirrománico del siglo XIV al XV, Coca, La Losa y dos conventuales (San Francisco y Santa Clara) en Cuéllar.



FIG. 455.—CLAUSTROS DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA.

La de *Avila* reúne todas las formas ojivales en su catedral, y las del tercer período en otras iglesias de la ciudad y provincia.

La catedral tiene su ábside de aspecto exterior románico; pero toda ella en el fondo es ojival de transición, del siglo XII al XIII (figura 394), con notables adiciones o reformas del XIV y XV (1); asimismo, las adiciones ojivales de los siglos XIII y XV a la iglesia románica de San Vicente. Las demás iglesias de mérito son la de Santiago, Santo Tomás, San Francisco y la Anunciación (2), en la ciudad, y las parroquias de Arenas, Mombeltrán, Bonilla, Arévalo (excepto el ábside), en la provincia.



FIG. 456.—PORTADA DE SANTA CRUZ DE SEGOVIA.

184. CASTILLA LA NUEVA.—Aunque todas las provincias de esta región tienen sus iglesias ojivales, no pueden llamarse dignos

(1) Véase FERNÁNDEZ CASANOVA (Adolfo), *La catedral de Avila*, discurso de recepción (Madrid, 1914).

(2) Es singular en su planta la referida iglesia de la Anunciación, vulgarmente conocida con el nombre de *capilla de Mosén Rubí:* forma una cruz griega, cuyos brazos superiores son ábsides poligonales; tiene bóveda de complicada crucería; y se construyó por entero en el siglo XVI, con detalles platerescos. La de Santo Tomás (de Dominicos) ofrece la particularidad de tener el presbiterio elevado sobre un arco y a la altura del coro que está sobre la entrada.

monumentos sino las catedrales de Toledo, Sigüenza y Cuenca y la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo, con algún trozo aislado en otras iglesias; y a excepción de las mencionadas catedrales, ofrecen las demás iglesias el tipo ojival terciario, salvo alguna rara del siglo XIII. En muchas otras que no pertenecen al estilo se observan bóvedas de crucería más o menos complicada. La catedral de Sigüenza, que empezó a construírse en 1169, puede clasificarse como románica de transición, aunque tiene porciones enteramente góticas de las centurias siguientes, y sus ábsides transformáronse en girola a mediados del siglo XVI. La de Cuenca, si bien ofrece varios elementos de estilo románico, por haberse comenzado en 1177, ostenta en sus naves el estilo ojival del siglo XIII y de escuela normanda; pero su doble y ancha girola pertenece a la escuela de Toledo. La catedral toledana constituye, en opinión de nacionales y extranjeros, la expresión más acabada del gótico español en los siglos XIII y XIV, por su robustez, majestad, amplitud y belleza, aunque no reúna la delicadeza y esbeltez que se admiran en la catedral legionense. Es de planta de salón, con cinco naves, triforio, girola, etc., y con una rica portada, la de los Leones, del siglo XV. Lo singular en ella, desde el punto de vista de técnica arquitectónica, se encuentra en la disposición de la doble girola que forman sus cuatro naves laterales al prolongarse en torno de la capilla mayor, pues los tramos en que se divide son rectangulares, alternando con triangulares, en vez de los antiestéticos trapezoides que usan otras escuelas. La iglesia del antiguo convento de San Juan de los Reyes (fig. 377), con su claustro, es un hermoso tipo del siglo XV. De este siglo y del XIV hay en Toledo notables construcciones de ladrillo, pertenecientes a la arquitectura gótico-árabe o mudéjar, de la cual tratamos en el capítulo siguiente (1).



FIG. 457.—EL ALCÁZAR DE SEGOVIA.

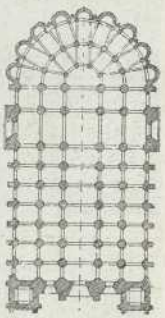


FIG. 458. PLANO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

Entre los demás edificios góticos de la región, consideramos como notables: en la *provincia de Guadalajara*, la iglesia de San

(1) Véase AMADOR DE LOS RÍOS (Rodrigo), *Monumentos arquitectónicos de España—Toledo* (Madrid, 1905).

Felipe de Brihuega (siglo XIII) y las parroquias de Tendilla, Mondéjar y Cogolludo, del tercer período; y del mismo estilo, ya decadente y con mezcla de mudéjar y plateresco, el palacio del marqués de Cogolludo en dicha villa y el de los duques del Infantado en la capital (estilo Isabel, figura 461); en la *provincia de Cuenca*, las iglesias de Alarcón (por lo menos sus fachadas), la parroquia de Belmonte y la iglesia de Santo Domingo en Villaescusa de Haro, del mismo período; en *la de Madrid*, la iglesia de San Jerónimo en la capital, la *Magistral* o colegiata de San Justo de Alcalá de Henares, la iglesia parroquial de Torrelaguna, y los preciosos restos de la antigua Cartuja del Paular con su iglesia, cerca de dicha villa, todas del ojival terciario; en la *provincia de Toledo*, la colegiata y una parroquia en Talavera de la Reina, del siglo XIII, y la iglesia de los Dominicos de la misma, con la parroquia de San Pedro en Ocaña y la de San Cristóbal en Almorox, del XV y XVI; en *Ciudad Real*, las tres parroquias, Santa María, San Pedro y Santiago, nacieron con la ciudad en tiempo de Alfonso X (siglo XIII) y tienen resabios y detalles románicos; una de ellas es hoy catedral, bajo la advocación de Nuestra Señora del Prado, y ha sufrido algunas transformaciones. Además, en esta provincia, son ojivales las parroquias de Montiel y Daimiel, a una con la iglesia que se levantó sobre las ruinas de la célebre fortaleza de Alarcos.



Fig. 459.—Catedral de Toledo: el crucero

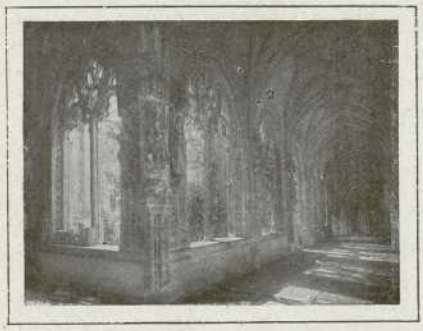


Fig. 460.—Claustro de San Juan de los Reyes en Toledo.

185. Extremadura.—Reconquistada Extremadura definitiva-

mente a principios del siglo XIII, empezó desde luego a erigir iglesias de estilo ojival, propio del período robusto y con reminiscencias románicas; y aunque no sean monumentos de primer orden, ofrecen sus catedrales y algunas de sus parroquias edificios 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 lo que se modificó según el estilo del Renacimiento; de modo, que son escasas en número las verdaderas iglesias ojivales, y éstas, por lo común, de sencillas formas.

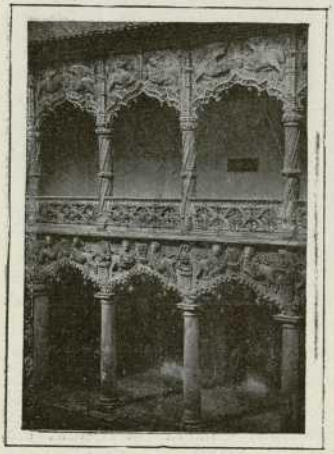


FIG. 461.
PATIO INTERIOR DEL PALACIO DEL DUQUE DEL INFANTADO.

En la *provincia de Badajoz* sobresalen: la catedral, del siglo XIII en lo principal del edificio, con portadas del Renacimiento; además, de la misma centuria, las parroquias de Santa María y una parte de la de Santa Eulalia, en Mérida; y del XV, la colegiata de Zafra y la iglesia de Santiago en Llerena.

En *la de Cáceres*, las iglesias de Santa María, San Mateo y Santiago, en la capital, sencillas del siglo XV; la catedral de Plasencia, del tercer período, con su grandiosa fachada plateresca (siglo XVI) y su porción de la antigua catedral y sus claustros ojivales del siglo XIV, con reminiscencias románicas; la catedral de Coria, de planta rectangular y una sola nave, con bóvedas estrelladas del siglo XV; la parroquia de la Encarnación, en Valencia de Alcántara; la de San Nicolás y la iglesia de San Vicente, en Plasencia; la de Santa María, en Trujillo, y el santuario con el antiguo monasterio de Guadalupe, cuyos claustros tienen ojivas túmidas y otros detalles mudéjares.

186. REGIÓN ANDALUZA.—Comenzó la arquitectura ojival en esta región tan luego como pudo sacudir el yugo sarracénico merced al empuje de la invicta espada de San Fernando en el siglo XIII; pero el uso antiguo de la arquitectura musulmana, entonces vigente, hubo de producir por necesidad una amalgama de sus elementos con los ojivales, resultando así el estilo ojival-árabe o simplemente *mudéjar* de la escuela andaluza. Consiste ordinariamente dicha amalgama en la junta de arcos ojivales túmidos para las naves, y de la bóveda de crucería en los ábsides o capilla ma-

yor, con el techo de alfarje, o sencillamente de madera decorada, en las naves, y con diferentes adornos arabescos y arquitos angrelados. Los sostenes o columnas tienen más de románico que de gótico, y, cuando la iglesia es de tres naves, suelen éstas elevarse a una misma altura.

Pero el referido estilo sólo domina en las iglesias menores o populares; los palacios se construyen de estilo mudéjar muy arabizado, y las iglesias aristocráticas o mayores son ojivales del tipo de Castilla, siendo muy importantes las de estilo florido del XV y principios del XVI. A este último grupo corresponden, sobre todo, las catedrales de Sevilla y Almería y la Capilla Real de Granada.

Siguiendo la enumeración de las más notables de una y otra forma, por el orden de provincias, hallamos: *en Jaén* las iglesias de San Juan, la Magdalena y San Ildefonso, con sus bóvedas de crucería complicada, y en su provincia las de San Juan y San Felipe, en Baeza, con la fachada del Seminario de esta ciudad (de estilo Isabel), y las iglesias de San Nicolás, San Pablo y la colegiata, en Úbeda.



Fig. 462.—Puerta de la iglesia del Hospital de Expósitos en Córdoba.

En *Córdoba*, la catedral cristiana, gótico-plateresco-múdejar del siglo XVI, en forma de cruz latina, con gran cúpula en medio, situada en el centro de la antigua *aljama* o gran mezquita; además, muchas otras iglesias, edificadas con elementos románicos y góticos, algunas de las cuales debieron de ser anteriores a la Reconquista, y otras varias, que después se construyeron de estilo gótico bastante puro. Del grupo más o menos románico-ojival hicimos algún recuento arriba (*161*); de entre las iglesias propiamente ojivales se distinguen las de San Francisco y San Agustín, y más aún la del Hospital de Expósitos, de fines del siglo XV.

En la *provincia de Huelva* apenas se hallan iglesias de estilo ojival puro, fuera de la llamada de los Dolores y aun la de Santa Catalina, en Aracena; las demás reúnen considerables adiciones mudéjares o del Renacimiento, distinguiéndose entre ellas la de Santa Clara, en Palos; la parroquial de Moguer, otra en Almonaster, la de Aroche y la del famoso convento de la Rábida, del siglo XV.

En *Sevilla* campea sobre todas su famosa catedral, de escuela germana (aunque no perfecta), empezada en 1402; tiene planta rectangular, con cinco naves de una misma altura, girola cuadrada

y triforio en forma de balcón seguido; mide 140 metros de larga, por 90 de ancha y 36 de altura. Además de ella, cuéntanse en la ciudad numerosas iglesias ojivales, edificadas luego de la Reconquista o levantadas en el sitio donde hubo alguna mezquita, conservándose restos de la primitiva construcción mahometana. A las que se apuntaron arriba (*161*), que son del siglo XIII, deben añadirse, como propias del XIV y de estilo ojival-mudéjar, la de *Omnium Sanctorum*, con su torre almohade o mauritana; las de San Esteban, San Vicente (aunque desfigurada), San Andrés, San Lorenzo, San Pedro, San Román, Santa Catalina, San Martín, San Marcos (con su torre almohade) y Santa Inés; del XV la capilla del antiguo seminario o colegio de Maese Rodrigo y la iglesia de Santa Paula; todas son más bien ojival-mudéjares, pues llevan alfarje en su techumbre (1). En los pueblos de la provincia se distinguen las iglesias parroquiales de Lebrija, Utrera, Morón, Osuna, tres en Marchena y cinco en Carmona.

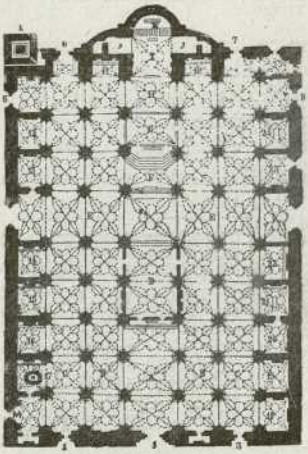


FIG. 463.—PLANO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA (2).

En la *ciudad de Cádiz* no se conservan edificios ojivales por haber sido destruídos al tomarla en 1596 los ingleses; en la provincia son notables las parroquias de Puerto de Santa María, Medina Sidonia, Alcalá de los Gazules, Arcos de la Frontera, Sanlúcar de Barrameda, el santuario de Nuestra Señora de la Regla, en Chipiona (reconstruído recientemente), y, sobre todo, varias en Jerez de la Frontera, como San Dionisio (siglo XIII), San Lucas y Santiago (del XIV al XV), San Miguel (siglo XV) y la célebre cartuja, ojival y plateresca.

En *Málaga* hay una puerta ojival de estilo florido en la parroquia del Sagrario, que está contigua a la catedral (ésta del Renacimiento), y en la provincia apenas se halla cosa notable, fuera de las iglesias de Santa María y Santa Cecilia, en Ronda.

En *Granada* descuellan la suntuosa Capilla Real, donde se ha-

(1) GESTOSO, *Sevilla monumental y artística* (Sevilla, 1896); ítem, *Guía artística de Sevilla* (Sevilla, varias ediciones); MADRAZO (Pedro de), «Sevilla y Cádiz», en la colección *España, sus monumentos y artes* (Barcelona, 1884).

(2) Los números 1, 2 y 3 señalan las tres puertas de la entrada principal; los otros números exteriores, las entradas laterales; la *L*, torre Giralda; las *J* y *K*, sepulcros Reales en el ábside; la *F*, capilla mayor; la *D*, el coro; la *E*, el crucero; los números interiores, diferentes capillas, y todos los tramos llevan bóvedas estrelladas. (De la obra de M. Borrell.)

lla el magnífico sepulcro de los Reyes Católicos, y la iglesia de San Juan de los Reyes; en Motril, la iglesia parroquial, también del tercer período como las anteriores.

En *Almería* sólo es de notar la catedral, del siglo XVI y de estilo ojival decadente; consta de tres naves elevadas a una misma altura, con girola y tres enormes capillas absidales; tiene bóveda de crucería muy complicada y dos magníficas puertas del Renacimiento, de la misma centuria, y está coronada con almenas y troneras para la defensa contra los moros, que en su época infestaban la ciudad y comarca.



FIG. 464.—PUERTA LATERAL, DEL NACIMIENTO, EN LA CATEDRAL DE SEVILLA.

En *Canarias* existe la catedral de Las Palmas, de estilo gótico degenerado (siglo XVI) con portadas del Renacimiento (1).

187. JUICIO SOBRE EL ESTILO GÓTICO.—La arquitectura ojival es indudablemente una de las más atrevidas creaciones del humano ingenio, y representa en el arte el mayor esfuerzo del espíritu para subyugar a la materia inerte. De ello convencen la elevación, amplitud, racional estructura y despejo interior que el estilo proporciona a los edificios; la reducción de los soportes a los más estrechos límites, la singular manera de disponer los contrarrestos para obtener el equilibrio con solidez y sin estorbo (*166*), la sutileza con que aparecen los arcos y los pilares, disimulando u ocultando la materia por medio de las perfiladas molduras y de las columnillas adosadas; los amplios ventanales, que derraman a través de sus policromas vidrieras copiosa y matizada luz de lo alto sobre el recinto; la misma ilusión óptica que producen las ojivas, apareciendo más elevadas de lo que son realmente, y en fin, el simbolismo, la inspiración religiosa, las figuras de los santos y aun los recuerdos históricos y patrios que animan el conjunto y convierten la morada terrena en antesala del cielo (*38*). Sin embargo, se acusa al estilo gótico de imprevisor e inquietante, por trasladar al exterior del edificio y exponer a la intemperie y a los tiros de

(1) Véanse para todos estos números desde el 174 las obras de carácter regional citadas en el capítulo VIII. Y para todos los capítulos del arte cristiano de Occidente, además de la obra de Michel y otras citadas antes, la monumental obra (álbum) de los alemanes DEHIO y BEZOLD, titulada *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes* (Arquitectura religiosa de los países occidentales), cinco volúmenes en folio grande (Stuttgart, 1887-1901).

cualquier enemigo destructor un elemento tan necesario para el equilibrio de toda la fábrica como es el arbotante, y se le achaca de llevar en su misma sutileza el principio de la decadencia y ruina; mas no pueden calificarse de irremediables los mencionados defectos, ni tampoco hay que suponer al estilo ojival exceptuado de todos los achaques inherentes a cualquier obra humana. La dificultad del arbotante se remedia suprimiéndolo o dándole corto vuelo, como se estila en España *(173* y fig. 463); la sutileza de los elementos no es inconveniente alguno cuando el arquitecto no abusa de ella y se atiene a las reglas de su arte; pero lo que no se remedia ni se suple fácilmente es la falta de sentimiento religioso y de aquella fe viva y entusiasta que inspiró las obras de estilo ojival en sus mejores tiempos (1).

(1) Véanse MONISTROL (Marqués de), *Discurso* de recepción en la Real Academia de Bellas Artes (Madrid, 1868), y el discurso del Sr. MADRAZO (Pedro) en contestación al mismo, ambos sobre el arte ojival esencialmente cristiano; item, la obra de VIÑADER (Ramón), *Arqueología cristiana española*, c. XIV (Madrid, 1870).

CAPÍTULO XI

ARQUITECTURA ARÁBIGA

188. Noción y origen de la arquitectura arábiga.—Con el nombre de *arte arábigo* se conoce en la Historia el arte que usaron y desenvolvieron los pueblos secuaces de Mahoma, junto con los estilos diferentes que del mismo arte se derivan. Y como no fueron únicamente pueblos árabes los que lo desarrollaron, sino todos los sometidos a su yugo, por esto no puede menos de ser impropio el calificativo que lleva, el cual debería sustituirse por el de *musulmán* o *mahometano*, como lo entienden y denominan recientes críticos de nota. Seguiremos aquí, no obstante, con el término admitido más comúnmente por el uso en España, sin perjuicio de llamarle con los otros nombres siempre que convenga.

No carecían de arquitectura, más o menos propia, los árabes y especialmente los de la región del Yemen con anterioridad a las conquistas iniciadas por Mahoma en el año 622 (en que empieza la *era musulmana)*, según testifican los modernos descubrimientos; y aunque sean escasísimas las obras que a la mencionada época se atribuyen (1), descúbrese en ellas el espíritu de adaptación que tuvo el pueblo árabe para utilizar la cultura de sus vecinos y subyugados, acomodándola a sus propios usos y costumbres. Conquistadores rapidísimos y dueños de extensas regiones en Asia, Africa y Europa, tomaron de ellas sus elementos artísticos y los fundieron en un estilo propio, siempre con las variantes debidas a la región que dominaban. En cuanto a la arquitectura, suministráronles sus elementos componentes los edificios que hallaron en las aludidas naciones, sobre todo en Persia, Siria, Egipto y España; y una vez formado el estilo musulmán en dichos países,

(1) Sólo se citan como obras de verdadero arte algunas fortificaciones de inspiración romana y un propileo o puerta monumental en Rabbat-Ammán, donde se observa una semicúpula de estructura persa y unas arquerías en herradura, copiadas también del arte sasánida. Dieulafoy, *L'art antique de la Perse* (París, 1884-1889); Benoit, *L'Architecture; l'Orient médiéval*, t. II, p. 2.ª (París, 1912).

y extendido a otros ya sujetos al yugo mahometano, ejerció notable influencia en los estilos cristianos que iban sucediéndose en Europa, llevándoles algunos elementos constructivos y decorativos de Oriente, sobre todo persas, y contribuyendo al progreso de las artes menores e industriales de Europa, singularmente en España (1). Esta ingerencia de elementos persas y arábigos en las artes de Occidente ha podido observarse en varios de los estilos arquitectónicos que llevamos descritos, y aun ha de verse repetida con más detalles en la arquitectura mudéjar y en diferentes industrias artísticas, que estudiamos en su lugar correspondiente.

189. Su división en estilos.—El estudio completo de la arquitectura musulmana debería hacerse recorriendo los estilos o escuelas siguientes, en que ella se divide: 1.ª, la *siro-egipcia*, comprendiendo el Egipto, la Siria y la Arabia; 2.ª, la *mogrebina* o del Mogreb, que abraza los países de España, Sicilia, Marruecos y Túnez; 3.ª, la *persa*, que incluye la Persia, la Mesopotamia, la Armenia, el Cáucaso y el Turquestán; 4.ª, la *turca* u otomana, que se extiende por las regiones de Constantinopla y Anatolia o Asia Menor; 5.ª, la *india*, que sólo comprende el Indostán o India del Asia (2). Pero considerando ajeno de nuestra obra elemental una reseña detallada de los estilos orientales en este género de arquitectura, hemos de limitarnos a los occidentales, por ser los que más nos interesan, ya que tan de cerca nos tocan; y en cuanto a los demás, ceñimos nuestra labor a dar de ellos una breve noticia al final del capítulo.

Tratamos, pues, de los estilos arábigos que pertenecen a la segunda de las escuelas antedichas, y especialmente a España, notando desde luego que todos ellos pueden reducirse a dos grupos, con los nombres de *estilos propios* y *estilos derivados*, siendo los primeros de pura cepa musulmana y los segundos un resultado de la combinación de los anteriores con los de procedencia cristiana.

Los estilos arábigos de Occidente, propiamente dichos, corresponden a tres grandes períodos del desarrollo del referido arte en España, que es la región donde se manifestó más culto y perfecto, y por lo mismo la tomamos como su tierra clásica, a saber: 1.°, período *de formación*, con el arte que se dice *del Califa-*

(1) El influjo del arte persa y aun del musulmán en las artes e industrias del Occidente medioeval cristiano es innegable; pero no lo juzgamos tan poderoso que haya llegado hasta originar o inspirar la arquitectura española y la lombarda, etc., como pretende el insigne Dieulafoy, gran descubridor del arte persa de la época sasánida, fundando sus opiniones en ciertas analogías muy discutibles. Dieulafoy (Marcelo), *Espagne et Portugal*, introduction, etc. (París, 1913). Por la vía opuesta, otro arqueólogo reciente halla en el arte romano y en el antiguo de la India el principio de la arquitectura medioeval que Dieulafoy encontró en Persia, y combate la doctrina de éste en varios puntos: Rivoira, *Architettura musulmana* (Milán, 1914). Entendemos que ambos exageran y que ninguno de ellos ha comprendido nuestra arquitectura (*143*). Y menos todavía ha llegado el primero a conocer la génesis de nuestras creencias y costumbres, cuando nos supone discípulos de los musulmanes en la doctrina de la divina Providencia y de la libertad humana (ibid., pág. 3).

(2) Saladín, *Manuel d'art musulman*, t. I, *L'Architecture* (París, 1907); Benoit, obra citada, lib. III; Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. II, c. XIV (París, 1903), y otros.

to y que algunos impropiamente llaman *bizantino-árabe;* 2.°, período *de transición*, o de arte *mauritánico*, desarrollado por los almoravides y almohades; 3.°, período de *perfección* y *florecimiento*, que corresponde al arte *granadino* o *naserita*. El arte del primer período tuvo su centro principal en Córdoba, constituída por Abderramán I como la Meca de Occidente, y comprende los siglos VIII al X inclusive; el segundo brilló especialmente en Sevilla, y abraza los siglos XI y XII; el tercero constituyóse en Granada desde el siglo XIII, llegando al XV inclusive y continuando después en el Norte de Africa (1). Los estilos derivados del árabe, o vigorosamente influídos por él, son el *mudéjar* o arábigo cristiano, con sus variantes, y el *mozárabe*, del cual tratamos ya en otro capítulo (*145*).

190. Componentes de los estilos arábigos.—Los estilos musulmanes de Occidente, ya se trate de construcciones civiles (palacios, baños, colegios o *madrazas*), ya religiosas (mezquitas varias), presentan de común entre sí en el terreno arquitectónico el uso frecuentísimo del arco en herradura, ya ultrasemicircular ya de ojiva túmida (además del arco de medio punto), y también el angrelado y el polilobulado, sin excluir otros de distintas formas en la última época del arte. La techumbre suele ser de madera, muy decorada y apoyada sobre los arcos, y sólo poquísimas estancias se cubren con bóveda o cúpula. Es también característica suya el empleo constante de la columna cilíndrica y exenta (alguna vez pilastra), y asimismo el uso de una ornamentación especial de estuco o yeso labrado, figurando con ella arquitos polilobulados y entrecruzados y los adornos dichos lacerías y arabescos, formas de ornato siempre postizas o sin relación natural con el paramento decorado. Pero estas decoraciones sólo se aplican de ordinario al interior de los edificios, pues el estilo árabe apenas decora los paramentos exteriores, salvo algunas puertas excepcionales de suntuosos palacios y mezquitas.

Tratándose de edificios dedicados al culto, conocidos con el nombre de *mezquitas*, es clásico en la arquitectura musulmana el disponerlos con planta rectangular, sin ábside saliente, o pequeñísimo si alguna vez lo tiene, y orientarlos de manera que la entrada principal esté por el lado opuesto al adoratorio o *mihrab*, el cual se sitúa en dirección a la Meca, patria de Mahoma, como para divisarla por sus creyentes (2). El tal adoratorio consiste en un nicho o pequeña capilla abovedada, semicircular u octogonal, vacía de todo objeto y decorada con profusión de mosaicos o pin-

(1) Véase Riaño, *Los orígenes de la arquitectura arábiga, su transición y su florecimiento*, Discurso (Madrid, 1880); Cabello y Lapiedra, *Excursión por la España árabe*, Conferencia (Madrid, 1899).

(2) En España orientábanse las mezquitas hacia el Sur y no hacia la Meca, tal vez por error geográfico en un principio, no rectificado después por no cambiar los árabes su costumbre.

turas y de arabescos. Junto a ella se coloca el *mimbar* (fig. 469), o púlpito para la lectura del *Korán* (libro sagrado de los musulmanes), que hace el *imán* o encargado de dirigir la oración del pueblo. Delante del *mihrab* se dispone un espacio cercado, la *maksura*, como formando el presbiterio e iconostasio de las basílicas griegas, para contener en su recinto el referido púlpito y los estrados del Sultán y los oficiantes. En las mezquitas mayores u oficiales, dichas *aljamas*, precede a la parte cubierta del templo, en todo su frente, un gran patio cerrado e interiormente porticado, en medio del cual sitúanse la fuente y la pila de las abluciones, que de ordinario están protegidas con un pabellón o templete. De este modo reproduce la mezquita los rasgos más salientes de la antigua basílica, ya la de tipo occidental, ya la oriental o bizantina, aunque introduciendo en ella notables modificaciones. Una de éstas es la escasa o ninguna importancia arquitectónica del ábside, y otra la libre comunicación del patio con el resto de la mezquita, no por una o tres puertas como en la basílica cristiana, sino por todo el frente de las naves, que suelen ser numerosas y que tienen sus arcos abiertos y patentes hacia el patio, formando con él un solo edificio.

Los monumentos funerarios de los musulmanes consisten ordinariamente en sencillas estelas clavadas en un cementerio; pero los grandes personajes se enterraban en mausoleos que tienen la forma de elegantes pabellones o pequeñas mezquitas en el centro de un jardín, como son de ver aún en Asia y África.

Junto a las mezquitas se alza una torre llamada *minarete* o *alminar*, para que desde ella convoque a voces el *muecín* o *almuédano* a los fieles de Mahoma. Al principio fueron cuadradas, como la primitiva de Damasco, y así se construyeron siempre las españolas; pero desde el siglo IX en Oriente se adoptaron otras formas y se les dió más esbeltez, como se dirá luego (*196*).

En lo que respecta a edificios civiles, la arquitectura musulmana se distingue por la mezquindad de los vanos exteriores, como puertas estrechas y escasas ventanas, que se cierran con celosías, y por los frecuentes saledizos en el paramento de los muros a manera de pabellones o balcones cerrados y apoyados en ménsulas (llamados *mucharabíes*); pero en el interior, las habitaciones y dependencias todas se disponen alrededor de uno o más patios, rodeados de pórticos y galerías, y el coronamiento del edificio suele ser en terraza con alguna cúpula.

Por lo común, los edificios árabes ofrecen un aspecto pobre y severo en lo exterior, mientras que interiormente se presentan fastuosos y llenos de comodidades, muy en armonía con el carácter y las costumbres groseras y muelles del pueblo mahometano.

Veamos ahora las diferencias que aportan al estilo general mahometano los distintos períodos de su arquitectura.

191. Estilo del Califato.—Se llama así este primer estilo del Occidente musulmán por haberse constituído en la época del Califato de Córdoba; el cual estilo, aunque pasó por distintas fases, de que nos dan cuenta las diversas ampliaciones realizadas en la *aljama* de dicha ciudad (1), es característico en todas ellas el arco en herradura, de curva sencillamente ultrasemicircular, añadiéndose en el siglo X el polilobulado, cuyos segmentos son arquitos redondos. Se distingue, además, por la traza de los capiteles, que siguen o recuerdan la forma clásica, siendo muchos de ellos (lo mismo que los fustes de las columnas) procedentes de construcciones romanas o visigodas destruídas. Los arcos se apoyan en los capiteles mediante un grueso ábaco, a la manera bizantina; y cuando conviene elevar más el edificio, se peraltan los arcos o se carga sobre ellos algún muro; pero en la aljama de Córdoba se aplicó un ingenioso procedimiento para lograr esta elevación sin menoscabo de la esbeltez del edificio y sin dichos peraltes. Consiste en montar sobre los capiteles, entre un arco y otro, una pilastrita (que en la perfección del arte, del siglo X, es una columnilla) sobre la cual se apoyan otros arcos, elevados encima de los primeros, y unos y otros contribuyen a la vez a trabar el conjunto de columnas, mejor o con más estética que los tirantes usados en otros edificios musulmanes. En los arcos superiores apóyase la techumbre, que es de alfarje, cubriéndose sólo algunas pocas estancias con una cúpula. En España se forma ésta de cortos plementos, sostenidos por arcos entrecruzados en opuestas direcciones y que no concurren a un punto común, sino que dejan en el centro un ojo, sirviendo ellos a la vez de trompas o pechinas y de nervadura (fig. 467): esta forma empieza en el siglo IX y se perfecciona en el X, preludiando las bóvedas ojivales, como es de ver en lo que fué *maksura* de la aljama cordobesa. Las ventanas son ajimeces y suelen estar encuadradas en un arrabá con inscripciones y arabescos, lo mismo que las puertas.

Son modelos, además de la expresada mezquita (catedral cristiana desde 1236), la iglesia del Cristo de la Luz, en Toledo (antitigua mezquita de Bib-al-Mardom); la pequeña capilla de Belén, en la misma ciudad (2); la casa dicha «Baños moros», en Palma de Mallorca; una puerta de la que fué mezquita de Tarragona, hoy en la catedral de esta Metrópoli, y los restos de la antigua Medina Azzahara, en las inmediaciones de Córdoba (siglo X).

La referida *aljama* cordobesa empezó a edificarse en 785 por Abderramán I, en el solar de una basílica cristiana (de San Vicente) y con elementos de ésta y de otras iglesias visigodas; amplióse la fábrica en 833 por Abderramán II; engrandecióse más

(1) Sentenach (Narciso), *La Aljama de Córdoba*, Conferencia (Madrid, 1901).
(2) Véase Amador de los Ríos (Rodrigo), *Monumentos arquitectónicos de España: Toledo* (Madrid, 1905).

por Alháquen II (961-965), quien hizo el espléndido *mihrab* que todavía existe, decorado con mosaicos bizantinos, y se acabó por Almanzor, tutor de Hixén II, en los años 987-1002. Resultó un amplio edificio rectangular, que mide con su patio porticado 180 metros de frente por 129 de fondo; tiene 19 naves a lo largo (de Norte a Sur) y 35 a través (de Este a Oeste), las cuales se forman con 860 columnas exentas, de jaspe o de mármol (todas las del edificio pasan de 1.000), y todo el recinto, bien murado, comunica al exterior por 21 puertas, algunas de las cuales se tabicaron más adelante. En las ampliaciones del siglo IX se empezaron a construír cúpulas de estilo mahometano, ya descritas, las cuales se hicieron con más perfección en el siglo X con las reformas de Alháquen II (año 965): todavía existen cinco de las seis que tuvo la mezquita. En esta misma reforma del siglo X, que fué el siglo de oro del arte del Califato, se labraron capiteles de estilo clásico y se comenzaron a usar los arcos polilobulados y los entrelazados que forman la *maksura* ante el *mihrab* de la misma y que adornan la capilla de Villaviciosa. Por fin, reconquistada la ciudad en 1236, dedicóse la mezquita al culto cristiano, se modificó la planta añadiéndole capillas que fundaba la devoción de los fieles, y a principios del siglo XVI construyóse en el centro la catedral cristiana (*186*) y se cambió en bóveda de arista la techumbre de madera de todo el edificio (1).

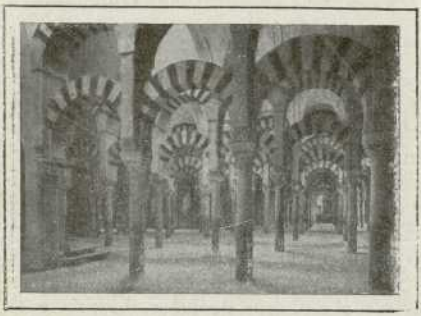


FIG. 465.—INTERIOR DE LA ALJAMA DE CÓRDOBA.

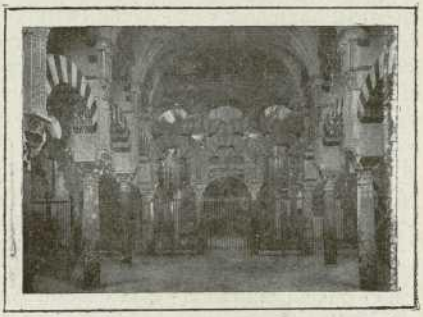


FIG. 466.—NAVE MAYOR Y MAKSURA DE LA ALJAMA DE CÓRDOBA.

(1) Este grandioso edificio, que en su interior semeja un bosque inmenso de columnas trabadas con doble cintura de arcos, tuvo grande influencia en la formación del estilo mozá-

La pequeña iglesia del Cristo de la Luz tiénese por algunos como visigoda en su origen; pero, convertida por los árabes en mezquita, modificóse con nuevos alzados y se coronó con cúpula arábigo-hispana a mediados del siglo X ([1]).



FIG. 467.—INTERIOR DE LA CÚPULA CENTRAL DE LA MAKSURA EN LA ALJAMA CORDOBESA, SIGLO X. *(Dibujo de Franz-Pascha).*

Fuera de España, prescindiendo ahora de los edificios musulmanes de Oriente (*196*), se conserva de este primer período la mezquita de Sidi Okba en Keruán (Túnez), que data del siglo VII, pero restaurada en el IX y embellecida en su mihrab el año 875 con los primeros azulejos de reflejos metálicos traídos de Bagdad (fig. 469). Por esta causa, y por haber rivalizado entonces la escuela de dicha ciudad con la de Córdoba, más oriental aquélla que ésta, es hoy digna de estudio ([2]). Siguióle en importancia la mezquita Zituna, del siglo VIII, en la ciudad de Túnez.



FIG. 468.
EL CRISTO DE LA LUZ, EN TOLEDO.

192. ESTILO MAURITANO.—Corresponde el mencionado estilo al segundo período de la arquitectura arábiga, y fué desarrollado por los musulmanes después del fraccionamiento del Califato, especialmente por los africanos almoravides y almohades, procedentes de la antigua Mauritania. De aquí el nombre de *mauritano* que le distingue, o el de *sevillano* por haber estado su centro en Sevilla, por lo menos para España. Le caracteriza el mayor empleo del ladrillo para las construcciones, la adopción del arco *angrelado*, o festoneado con pequeños lóbulos, y del arco en ojiva túmida, y asimismo el uso de

rabe (*145*), y, traspasando las fronteras, la ejerció en la arquitectura románica de Auvernia, como se descubre en las iglesias de Nuestra Señora del Puerto, en Clermont-Ferrand, y en la del Puy en Velay. Así MALE (Emilio), «La Mosquée de Cordoue et les églises de l'Auvergne et du Velay», en la *Revue de l'Art ancien et moderne*; vol. II, pág. 81 (París, 1911).

(1) Así LAMPÉREZ, *Hist. de la Arquit. Crist. Esp.*, t. I (Madrid, 1908), aunque no todos admiten el supuesto origen visigodo de la mezquita: GÓMEZ MORENO, *Arte mudéjar toledano* (Madrid, 1912).

(2) SALADIN, *Monographie de la gran mosquée de Kairouan* (París, 1899).

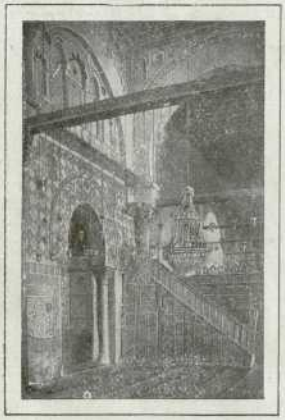


FIG. 469.
ENTRADA AL MIHRAB Y EL MIMBAR DE LA MEZQUITA DE KERUÁN.

las bóvedas con *estalactitas* (formadas por multitud de pequeñas pechinas agrupadas entre prismas de madera o de yeso pendientes), la introducción de los alizares y los alicatados, hechos con azulejos (*81*), y de los adornos coninscripciones de letra cursiva arábiga, desapareciendo, en cambio, los mosaicos y toda decoración de estilo greco romano (1).

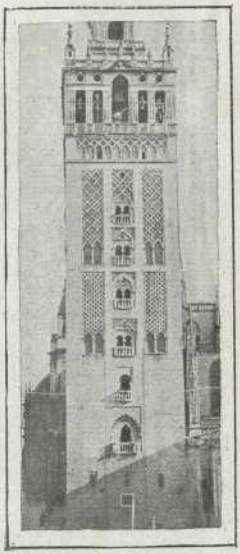


FIG. 470.—LA GIRALDA DE SEVILLA.

Aunque no está bastante definido o caracterizado el estilo en cuestión, ni se conservan de él grandes monumentos, se le adjudican algunas torres de iglesias en Andalucía, que en su origen fueron almimares de mezquitas; sobre todo, el primer cuerpo de la *Giralda* de Sevilla (año 1194), o torre de la antigua aljama y hoy de la catedral (2); la torre de San Juan de los Reyes y la de San José, en Granada; la de Aracena, en la provincia de Huelva, y en fin, varias otras de Sevilla, como las de San Marcos, Santa Catalina, Omnium Sanctorum, Santa Marina, Santa Lucía, San Martín, etc., con el edificio militar llamado «Torre del Oro», en la misma ciu-

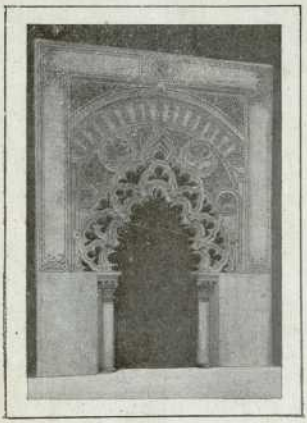


FIG. 471.—ARCO DE LA ALJAFERÍA DE ZARAGOZA.

(1) FERNÁNDEZ CASANOVA, *El arte mauritano*, Discurso (Madrid, 1892); GESTOSO Y PÉREZ (José), *Sevilla monumental y artística*, t. I (Sevilla, 1889).
(2) También lo es el segundo cuerpo, pero se halla oculto dentro de la construcción moderna, que se hizo para la colocación de las campanas.

dad, y la puerta antigua de Visagra en Toledo.

Pertenecen también a este período, y constituyen un estilo aparte con el nombre de *arábigo-zaragozano*, los preciosos restos del primitivo castillo y palacio de la Aljafería, de Zaragoza (en las afueras de esta población), los cuales datan de mediados del siglo XI y se reducen a puertas y arcos caprichosamente polilobulados, que figuran hoy en el Museo Nacional y en el de Zaragoza. Este curioso estilo es una derivación del que se usó en las construcciones del siglo X en la mezquita de Córdoba, interpretándolo con libertad y fantasía.

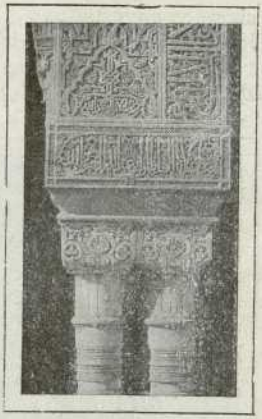


FIG. 472.
CAPITELES DE LA ALHAMBRA DE GRANADA.

Fuera de España se conocen como propias de este período la mezquita mayor de Tremecén (Argelia) y la de Kutubia en Marruecos, con sus minaretes algo parecidos al de Sevilla, y los palacios de la Cuba y la Ziza en Palermo, construídos ya en el siglo X, pero restaurados bajo la dominación normanda a mediados del siglo XII.

193. ESTILO GRANADINO.—Se le da este nombre por haberse formado en el reino moro de Granada, bajo la dinastía *naserita* o *nazerita*, debido a elementos importados de Oriente y otros indígenas, como última evolución del arte musulmán en Occidente. Llegó a su esplendor en los siglos XIV y XV, siendo su obra capital y típica el famoso palacio de la Alhambra con sus dependencias, obra de Yusuf I hasta Mohamad VII (1333-1408), en lo principal del conjunto. Le distingue la esbeltez en las columnas, que son delgadas y tienen varios collarinos debajo del capitel cúbico; la novedad y variedad en los arcos, lo caprichoso de las bóvedas estalactíticas, lo airoso de las cúpulas bulbosas y, en fin, el brillo y la profusión ornamental en los arcos, muros y techumbres. Los arcos suelen ser, ya de medio punto, ya ojivales, a veces túmidos, y casi

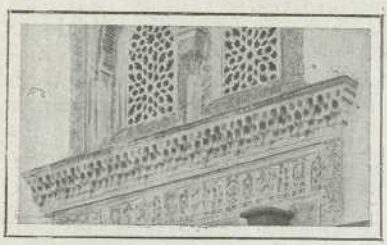


FIG. 473.
VENTANAS ÁRABES Y CORNISA CON ESTALACTITAS: EN LA MEZQUITA DE LA ALHAMBRA.

siempre angrelados y muy peraltados; en la ornamentación entran los arabescos, alicatados, inscripciones cúficas y cursivas, hecho todo con azulejos, yesería y madera labrada en pequeñitas piezas, doradas o pintadas. A la misma época y estilo pertenecen también el palacio del Generalife, con su parque, residencia veraniega de los reyes moros de Granada, muy próxima a la colina en que se alzan las construcciones precedentes (1).



FIG. 474.
PATIO DE LOS LEONES EN LA ALHAMBRA.

Aunque menos brillantes que los españoles, no dejan de ofrecer interés para el estudio del arte musulmán en este período algunos edificios del Norte de Africa, que participan más o menos del estilo mencionado. Tales son, v. gr., las mezquitas de Sidi-ben-Hassén, de Brahim y de Halui, en Tremecén (Argelia); el minarete de la aljama de Argel, el colegio Buananià, en Fez, todos del siglo XIV, y muchos otros más recientes; de suerte que, a partir de la expulsión de los árabes en España, la arquitectura indígena del Norte de Africa se declara ser *andaluza* (2).

194. ESTILOS DERIVADOS DEL ÁRABE EN ESPAÑA.—En otro lugar dimos la etimología de los calificativos de *mozárabe*, *mudéjar* y *morisco*, aplicados, respectivamente, a los tres estilos que se derivan del árabe en España (*145*), y hablamos del primero como precursor del románico. Tócanos resumir ahora lo que han estudiado los técnicos en el segundo y tercer grupo mencionados, y aun lo que se refiere al mozárabe en los siglos posteriores a la décima centuria.

Desígnanse, en general, con el nombre de *mozárabes* las iglesias que los fieles cristianos erigían o conservaban durante el yugo mahometano, sea cual fuere el estilo que las informe. Después del siglo X, como notamos en el lugar referido, desapareció en los países de la reconquista el estilo arquitectónico llamado *mozárabe*, fundido en el estilo románico; pero en las regiones sometidas al Imperio musulmán siguió con más o menos variantes para las pe-

(1) Véase OLIVER HURTADO (José y Manuel), *Granada y sus monumentos árabes* (Málaga, 1875); CONTRERAS (Rafael), *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba* (Madrid, 1889).
(2) BENOIT, ob. cit., pág. 206.

queñas iglesias que de nuevo se erigían, admitiendo arcos apuntados y demás novedades que traía el estilo de los dominadores. Algunas de las iglesias enumeradas al hablar de las románicas de Córdoba y Sevilla (*161* y *187*) pasan por mozárabes en este segundo concepto, si bien sufrieron transformaciones notables al tiempo de la reconquista y en siglos posteriores. Como ejemplo de estas iglesias, que fueron mozárabes, se cuentan en Sevilla las de San Vicente, Santa Marina y San Ildefonso, y en Córdoba las de San Andrés, la Magdalena, San Lorenzo, Santa Marina y otras.

El *estilo morisco*, propio de los moros convertidos y no asimilados al pueblo español al terminarse la reconquista, tuvo poco tiempo para formarse, ya que siguió luego al destronamiento de la monarquía *nasarí* o granadina la expulsión de los turbulentos moriscos, y ahora sólo en Granada se conservan restos de su arquitectura. Consiste el estilo en el mismo árabe, decadente y modificado, para adaptarlo a los usos y costumbres cristianas; de suerte que puede confundirse con el mudéjar. Se cita como tipo la *Casa del Chapiz*, residencia que fué por algún tiempo de la familia destronada.

Aunque algunos han considerado como mudéjares las construcciones mozárabes y moriscas citadas, el *estilo mudéjar*, propiamente dicho, se distingue de los anteriores y representa la ingerencia de los estilos cristianos en el arte árabe y la fusión de éste con ellos, a diferencia del mozárabe, que significa la introducción del árabe en el cristiano. Puede estudiarse todavía el arte mudéjar en multitud de iglesias y torres construídas por artistas mudéjares *(alamines* y *alarifes)* para el culto católico desde el siglo XII, y en varios palacios hasta el siglo XVI inclusive. Su importancia en el arte español exige un estudio más detenido y en número aparte.

195. Estilo mudéjar.—La denominación de este curioso arte y su definición técnica no se remonta más allá de mediados del siglo XIX (1); pero el arte mismo empieza con el siglo XI. Desarrollóse en casi toda España, menos en Cataluña y Galicia, donde sólo algunos detalles pueden descubrirse del mismo, y cundió en alguna región de Portugal y en Sicilia (*151*, 9). En él hay que estudiar sus *caracteres*, sus *variantes*, según los tiempos y regiones, y sus *monumentos*.

Los *caracteres* generales del estilo, por lo que se refiere a la arquitectura religiosa, pueden así enumerarse: planta y estructura de tradición latina y visigoda, conservada por los mozárabes, es decir, de una o tres naves, casi siempre sin crucero y, generalmente, cubiertas de madera; uno o tres ábsides abovedados y, por lo común, poligonales; como elementos de procedencia arábiga, el uso cons-

(1) Amador de los Ríos (José), *Discurso* de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes (Madrid, 1859). Este insigne arqueólogo fué el primero que definió el estilo, dándole el nombre que lleva.

tante de ladrillo, ya solo, ya alternando con mamposteria; la adopción del arco ojival túmido, del lobulado y angrelado, aunque se usa, a veces, el de medio punto o el de herradura, y aun el apuntado u ojival sencillo; unos y otros se hallan con mucha frecuencia inscritos o encuadrados en un *arrabá;* las ventanas ajimezadas, como las árabes; la ornamentación interior, de lacerías y arabescos, formados con yeso o madera, y también de piezas estalactíticas pendientes de las bóvedas; en lo exterior de los edificios, ornamentación de variados dibujos geométricos, trazados por el ladrillo saliente en los muros; techumbre de alfarje en las naves, y bóvedas de crucería para los ábsides, semejante esta crucería a la empleada en la aljama de Córdoba para sus cúpulas, y alguna que otra vez también cúpulas de esta clase en el crucero.

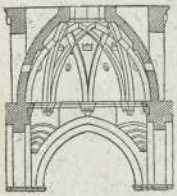


Fig. 475.—Cúpula mahometana sobre trompas, en San Miguel de Almazán. (*Dibujo de Lampérez.*)

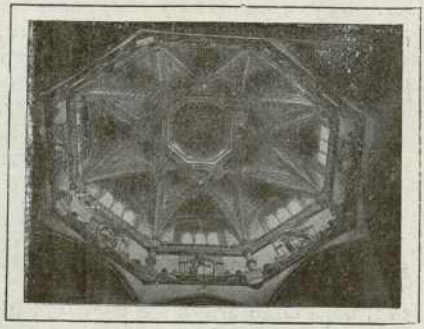


Fig. 476.—Interior de la cúpula mudéjar de la Catedral de Zaragoza.



Fig. 477.—La torre inclinada de Zaragoza.



Fig. 478.—Torre de San Andrés, en Calatayud.

Las *variantes* que presenta el estilo mudéjar en las diferentes épocas de su desarrollo se corresponden con las del estilo cristia-



FIG. 479.—TORRE DE SANTO TOMÉ, EN TOLEDO.



FIG. 480.—SANTA MARÍA LA BLANCA, DE TOLEDO.

no y del arábigo a la sazón dominantes, y así se distinguen: el *mudéjar románico*, que imperó durante los siglos XI y XII; el *mudéjar gótico*, en los tres y medio siglos siguientes, y el *mudéjar plateresco*, por todo el siglo XVI y aun entrando en el XVII: el primero tiene los arcos en herradura sencilla; el segundo, ojivales túmidos, y el tercero, comúnmente de medio punto, admitiendo a la vez elementos clásicos del tipo que se denomina *plateresco* (*201*).

Las regiones diferentes de España que desarrollaron el es-

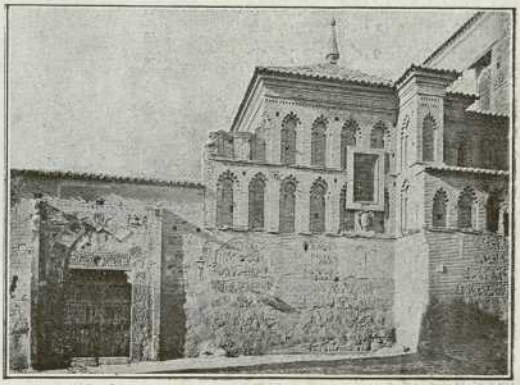


FIG. 481.—PALACIO DE D. PEDRO I, EN TOLEDO (HOY CONVENTO DE SANTA LUCÍA).

tilo mudéjar determinan cuatro escuelas o grupos dentro del mismo, que tienen especial fisonomía, a saber: el *castellano-leonés* (de Castilla la Vieja y antiguo Reino de León), el *aragonés*, el *toledano* y el *andaluz* (1). El primero, comparado con los otros, se manifiesta más románico en lo exterior y más arábigo en lo interior del edificio; el segundo sigue con mayor fidelidad que los otros la forma gótica y se reviste con espléndida ornamentación de azulejos y combinaciones de saliente ladrillo; el tercero ofrece y reúne todas las formas en distintos edificios (2), aunque sin presentar en la forma gótica la brillantez del de Aragón, y el último no tiene de arábigo más que algunos detalles en las ventanas y ornamentación, además de los hermosos techos de alfarje.



FIG. 482.
LA PUERTA DEL SOL, EN TOLEDO.

Entre *los monumentos* religiosos principales que del estilo mudéjar se conservan, citamos por vía de ejemplo: del grupo castellano, las iglesias de San Tirso y San Lorenzo en Sahagún, San Miguel de Olmedo (Valladolid) y San Miguel de Almazán (Soria); del grupo aragonés, las cúpulas poligonales o linternas en las catedrales de Tarazona, Zaragoza y Teruel, con otras piezas de las mismas iglesias, y las famosas torres de Zaragoza, Tauste, Ricla, Calatayud, Daroca, Teruel, etc. (*176*), y a imitación suya la torre del reloj en Miranda de Arga (Navarra); del grupo toledano, las iglesias de San Román (mozárabe-mudéjar), Santiago del Arrabal (mudéjar-románico),

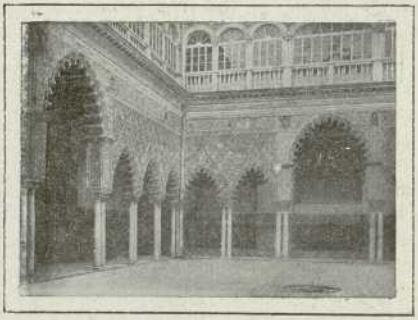


FIG. 483.
PATIO DEL ALCÁZAR DE SEVILLA.

(1) LAMPÉREZ, *Hist. de la Arquit. Crist. Esp.*, t. II, pág. 588.
(2) Véanse más deslindadas estas formas del mudéjar toledano en la obra de GÓMEZ MORENO, *Arte mudéjar toledano* (Madrid, 1912).

Santa María la Blanca (1), San Andrés y San Juan de la Penitencia (mudéjar-ojivales), el palacio de Pedro I (hoy convento) y varias torres (de San Román, Santa Leocadia, San Miguel, etc.), en Toledo, como también la de la iglesia parroquial de Illescas, y la de San Pedro en Madrid; del andaluz y extremeño, las iglesias de San Miguel en Córdoba, Santa Marina en Sevilla, con muchas otras en las mismas poblaciones y en Huelva y Granada, y los conventos de la Rábida y Guadalupe (*186* y *187*). También se dice mudéjar, por sus decoraciones, la capilla de Villaviciosa o de San Fernando, en la antigua aljama de Córdoba, y lo son varias capillas en muchas iglesias.

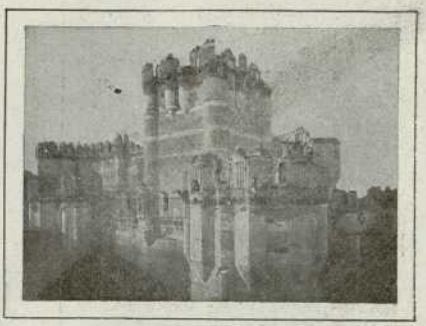


FIG. 484.—EL CASTILLO DE COCA (SEGOVIA).

La arquitectura civil mudéjar ofrece caracteres parecidos a la religiosa, aunque propende más al uso del arco redondo y al de herradura. Son notables los alcázares reales de los siglos XIV y XV, como el de Sevilla y en parte el de Segovia; el palacio de Alfonso XI, en Tordesillas; los palacios de los prelados y magnates de los siglos XV y XVI, como el de Alcalá (hoy Archivo central del Reino); el del Duque del Infantado, en Guadalajara; el de los Duques de Alcalá, en Sevilla (vulgarmente *Casa de Pilatos*, siglo XVI), etc., todos con sus patios interiores rodeados de arcadas; las puertas de algunas ciudades, como la puerta del Sol, en Toledo, que es del siglo XIV, y, en fin, algunos castillos célebres, como el de los Fonseca, en la villa de Coca (Segovia), entre otras muchas construcciones fáci-



FIG. 485.—PUERTA DEL CONVENTO DE LOS LOYOS, EN EVORA.

(1) Semejante a *Santa María la Blanca* de Toledo es la iglesia del *Corpus* en Segovia, rehecha en 1902. Véase RODRÍGUEZ (Ildefonso), *Segovia-Corpus* (Madrid, 1902).



FIG. 486.—LA MARTORANA DE PALERMO.

les de reconocer por los caracteres dichos.

En *Portugal* subsisten importantes monumentos mudéjares de los siglos XV y XVI, sin tener en cuenta los de puro estilo manuelino (*171*, 11), que también reúnen influencias musulmanas. Puede calificarse de mudéjar el palacio de Cintra, que en lo principal es del siglo XV, con sus ajimeces en herradura, sus vistosos azulejos, sus magníficos artesonados y sus dos enormes cúpulas cónicas; además, otros monumentos en Évora, como el derruído palacio de Don Manuel I, el pórtico de San Francisco, alguna puerta en el convento de los Loyos, etc., todos con arcos en herradura, y, en fin, varias otras piezas de menos importancia en diferentes poblaciones del Alemtejo, que es donde más abunda el estilo.

De *Sicilia* ya dijimos, al hablar de su estilo románico (*151*, 9.º), la ingerencia que en él tienen los elementos árabes; y por lo mismo, pueden calificarse de mudéjares los monumentos que allí existen de la época normanda (1072-1194), sobre todo en Palermo, ya que los conquistadores normandos se sirvieron de los vencidos musulmanes para la construcción de iglesias y palacios. Especialmente se notan la iglesia conocida con el nombre de la *Martorana* y la capilla palatina, ambas en la capital de Sicilia (figuras 324 y 486). Continuó el estilo mudéjar en Sicilia hasta el siglo XIV.

Del estilo *árabe-judaico* hablan algunos tratadistas como si tuviera forma propia, cuando en realidad no es sino el mismo árabe o el mudéjar acomodado a los usos de los judíos. Se ha



FIG. 487.

RELIEVES DE LA IGLESIA DEL TRÁNSITO, ANTIGUA SINAGOGA DE TOLEDO.

reconocido el mencionado arte en algunos edificios que fueron sinagogas, las cuales tienen planta rectangular, con un gran nicho cuadrado o rectangular en la cabecera, para guardar los rollos de la Biblia, y con diferentes adornos arabescos e inscripciones hebreas en lo alto de las paredes. El principal modelo que se cita de España es la iglesia del Tránsito, en Toledo, que data del siglo XIV, y probablemente la mencionada iglesia de Santa María la Blanca, que debió construírse un siglo antes.



FIG. 488.—INTERIOR DE LA MEZQUITA DE AMRÚ EN EL CAIRO.

196. ESTILOS ARÁBIGOS DE ORIENTE.—Ofrecen de especial los estilos arábigo-orientales sobre los caracteres generales del estilo árabe de Occidente, dichos antes (*190*), el uso frecuentísimo del arco apuntado y escasísimo del de herradura; además, se adopta como ordinaria cubierta de los edificios la bóveda y preferentemente la cúpula semiesférica, persa o bizantina, la cual se presenta desde el siglo XII algo apuntada y más adelante se hace bulbosa. En la Persia musulmana fué común el arco ojival desde el siglo VIII; en Siria y Egipto desde el IX; en Turquía asiática y en la India desde el principio del arte. Dicho arco toma ordinariamente la forma *aquillada* o de quilla invertida, semejante a la conopial europea, por lo menos desde el siglo XIV.

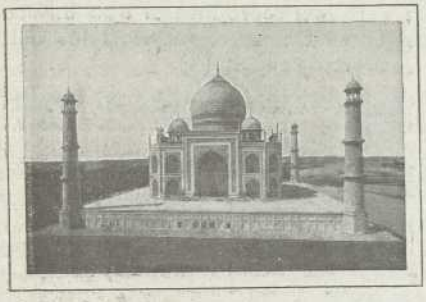


FIG. 489.—EL TADJ MAHALL, MEZQUITA FUNERARIA EN AGRA (INDIA INGLESA).

Las cúpulas de Oriente se presentan cónicas en Mesopotamia y Asia Menor, ojivales en Egipto, elipsoidales, con aproximación a cónicas, en Persia, y bulbosas en India y en Persia moderna, siendo muy antiguos y originarios de India los perfiles bulboso y conopial, usados por el arte brahamán y el búdico. Desde fines del siglo IX

en Siria, y desde el XII en otras regiones de Oriente, elévanse los alminares o minaretes en forma octógona o cilíndrica y de corto diámetro, sustituyendo a las prismáticas de base cuadrada, que hasta entonces eran de uso general y que siguieron en España y Norte africano. En Egipto se hicieron de forma cilíndrica ya en el siglo X, y de esta hechura es la torre que se alza junto a la mezquita de Tulún en el Cairo y data del siglo XIII; mientras que otras, como las de Hassán y de Kait-bey son poligonales (1).

En Constantinopla, conquistada por los turcos en el año 1453, se imitó con alguna fidelidad el estilo bizantino (*134*), copiándolo de las basílicas allí existentes y exornándolo con arabescos e inscripciones: tal es lo que se ha llamado *estilo turco*.

Los monumentos típicos del estilo *indo-arábigo* se encuentran principalmente en Delhi y en Agra, tales como el palacio imperial y la tumba de Humayún, en la primera de dichas poblaciones, y el monumento funerario Tadj-Mahall, en la segunda (siglo XVII); los del *persa-árabe* en Ispahán, como el palacio y la mezquita imperiales (siglos XVI y XVII); del *estilo turco* son típicas, entre otras, las mezquitas de Mahomed II (siglo XV) y de Solimán (siglo XVI), en Constantinopla; del *arábigo-egipcio*, la mezquita del sultán Hassán (siglo XIV) y la mezquita funeraria de Kait-bey (siglo XV) con sus alminares respectivos, entre otras muchas construcciones del Cairo.

Como primitivas imitaciones de basílicas cristianas en Oriente, pueden citarse la mezquita de Omar en Jerusalén (de planta octógona, en el conjunto, y circular en el núcleo céntrico) y la de Amrú en el Cairo, ambas del siglo VII, y aun la de Tulún en esta última ciudad, erigida en el siglo IX; pero más reproduce el tipo basilical de Oriente la mezquita mayor de Damasco, de principios del siglo VIII, con sus tres naves, crucero y cúpula (2).

(1) Véanse las obras de Saladin y Benoit, antes citadas; ítem, FRANZ-PASCHA, *Die Baukunst des Islam* (La Arquitectura del Islam), que figura en la colección titulada *Handbuch der Architektur* (Darmstadt, 1886-93).

(2) Véanse BERCHEM, *Notes d'Archéologie arabe* (París, 1891); MIGEON (Gastón), *Manuel d'art musulman* (París, 1907), y las citadas obras de Saladin, Rivoira, Benoit, etc.

CAPÍTULO XII

ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO

197. Noción y origen del renacimiento clásico.—Se ha convenido por historiadores y críticos en dar el nombre de *Renacimiento* a la vuelta que realizaron las Bellas Artes hacia las formas clásicas de Grecia y Roma, regreso que iniciaron filósofos, literatos y artistas italianos en los comienzos del siglo XV y que se extendió a casi todas las naciones europeas en las siguientes centurias (1). De aquí el atribuír a las frases *artista del Renacimiento* y *arte del Renacimiento* el mismo valor en Historia del Arte que en Historia de la Filosofía tienen los términos de *filósofo del Renacimiento y Filosofía del Renacimiento*, ya que unos y otros anduvieron juntos en época y espíritu, aunque iniciaran el movimiento aludido los humanistas y filósofos antes que los artistas.

No se han de buscar en el odio u oposición a la Iglesia el germen y la difusión del estilo greco-romano, como opinaban muchos; pues a pesar de ir unido el arte del Renacimiento con el desdén más injusto contra el estilo gótico, genuinamente cristiano, y de correr parejas dicho arte con ideas o teorías resabiadas de paganismo, siempre será verdad que los templos fueron sus obras principales, y la católica Italia le dió la vida, y Florencia y Roma constituyeron su teatro predilecto. Mucho, no obstante, pudo influir en la creación del nuevo estilo el filosofismo de la época, no tan cristiano, por cierto, como era la filosofía escolástica precedente; y bastante debió contribuir al arraigo del mismo la frivolidad de las costumbres en la corte de Florencia; contra las cuales, lo mismo que contra su arte, primer ensayo del Renacimiento, clamó con in-

(1) La denominación de *renacimiento* es a todas luces impropia, si con ella se quiere significar el resurgimiento del arte; el cual, lejos de hallarse muerto al finalizar la Edad Media, estaba, por el contrario, muy lleno de vida. Basta, para convencerse de ello, haber saludado siquiera la Historia de la humanidad en los últimos siglos que precedieron a la Edad Moderna y advertir la grande actividad que reinaba en todas las esferas de la vida humana, sobre todo desde el siglo XIII. Epocas de actividad y de empresa, no podían menos de serlo de vida para el arte: Mantz (Pablo), *Les chefs de oeuvre de la peinture italienne*, c. I (Paris, 1870).

tempestivo celo el famoso P. Savonarola por los años 1491 al 1498; pero la causa principal del retroceso de la Arquitectura a las formas greco-romanas no parece debió ser otra que el apego de los italianos a sus tradiciones antiguas, pues nunca logró echar raíces entre ellos la arquitectura ojival en su pureza, ni se perdieron del todo las mencionadas formas clásicas en las construcciones principales, sino que más de una vez hubo conatos de restauración de las mismas en los siglos precedentes. Además, el descubrimiento de la obra de Vitruvio a 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 gótico por la exageración ornamental y la excesiva sutileza de sus elementos, acabaron por determinar la Arquitectura en el expresado sentido, e hicieron triunfar en toda la línea la idea del Renacimiento. Y como varios de sus artistas eran a la vez arquitectos, escultores, pintores y hasta poetas, llevaron a la Arquitectura la revolución que antes habían producido en las otras Bellas Artes del Dibujo.



FIG. 490.—CÚPULA DE LA CATEDRAL DE FLORENCIA.

Los historiadores del Arte suelen fijar la primera data del Renacimiento arquitectónico en el año 1425, cuando el celebrado maestro Bruneleschi empezó la gran cúpula de la catedral de Florencia, ornamentada a lo antiguo clásico; pero este primer ensayo de revolución arquitectónica no tenía de clásico renaciente sino la vestidura, y aunque se manifestó más decidida la nueva forma en las otras basílicas de tipo latino que a la vez construyó el innovador maestro en Florencia, como la de San Lorenzo, la del Espíritu Santo y la capilla de los Pazzi, no llegaron a ofrecer las tales obras el verdadero carácter del estilo greco-romano (salvo algún detalle, como el pórtico de la mencionada capilla, en el cual aparecen ya los órdenes de la arquitectura clásica), y por esto se atribuye la formación del genuino y propio estilo del Renacimiento en el sistema constructivo a la escuela romana del insigne Bramante, a principios de la XVI centuria. Al idear este arquitecto los planos y dirigir las primeras obras de la grandiosa Basílica de San Pedro, ya precedidas en la magna urbe por otras del mismo autor a fines del siglo XV, sentó las bases y dió los modelos que han servido de tipo a los demás artistas del llamado Renacimiento. Fueron pre-

cedentes dignos de mención, entre otros de Bramante en Roma, el palacio de la Cancillería (fig. 28) y el templete del convento de San Pedro *in Montorio*, en donde por vez primera (año 1502) recibió formas clásicas la cúpula bizantina.

Las relaciones comerciales y políticas de Italia con las demás naciones europeas, sobre todo con sus vecinas España y Francia en el siglo XVI, el amor a la novedad, el prestigio de los artistas italianos en pintura y escultura, y las demás causas antes referidas, lograron propagar rápidamente el nuevo estilo por toda Europa, resultando de las más favorecidas o contagiadas por él nuestra España, junto con Francia, Inglaterra y Alemania.

198. Caracteres generales de la arquitectura del Renacimiento.—La arquitectura del Renacimiento se caracteriza por la adopción de los órdenes greco-romanos, combinándolos con la arcada de medio punto, la bóveda correspondiente y la cúpula bizantina. Por lo demás, el plano y disposición de los edificios pueden ser los tradicionales; y, tratándose de iglesias, continuó el plano de cruz latina o griega, con un ábside, o bien la planta de simple rectángulo, pero siempre sin girola, salvo en algunas iglesias del primer período del arte renaciente.

Detallemos algún tanto los demás elementos del estilo. Sirven de soportes las columnas y pilastras, ya exentas, ya adosadas a los muros, olvidándose por completo las columnas en haz del estilo gótico; los arcos, aunque ordinariamente son de medio punto, tienen con frecuencia la forma de punto rebajado y aun la elíptica chata; las bóvedas comunes son de medio cañón, divididas en tramos y con lunetos, o bien las bóvedas de arista; las cúpulas se cubren con su correspondiente domo, el cual resulta bastante más elevado que ellas, para dar mayor visualidad externa al edificio. El contrarresto de arcos y bóvedas se obtiene por la solidez de los muros y por contrafuertes interiores, que en las iglesias suelen servir a la vez como paredes de división para las capillas laterales. La ornamentación, además de cuadros pictóricos y estatuas, consiste en las molduras clásicas y en los elementos decorativos de la arquitectura romana, tales como hojas de acanto, guirnaldas, volutas, ovos, quimeras, etc., casi siempre postizos o extraños a la idea arquitectónica. La fachada exterior de las iglesias presenta de ordinario el aspecto de un pórtico griego o de un grande arco triunfal romano, flanqueado por dos torres, y no revela, como en los edificios góticos, la estructura interna de los mismos; lo contrario sucede en los palacios del Renacimiento, cuya estructura interna suele acusarse al exterior por las filas de ventanas y por las cornisas o impostas corridas, que separan unos de otros los diferentes pisos.

199. Su división en estilos.—Aunque todas las formas de esta arquitectura se comprenden bajo la denominación común de *esti-*

lo del Renacimiento, divídese el estilo general en otros parciales, correspondiendo a los cuatro períodos de su historia, que son: 1.°, *período de transición*, que abraza el siglo XV en Italia y la mayor parte del XVI en otras naciones; 2.°, *período de Renacimiento clásico* o *estilo greco-romano*, desde fines del siglo XV en Italia y los principios o el promedio del siglo XVI fuera de ella, hasta mediados del siglo XVII; 3.°, *período de la decadencia* o *estilo barroco*, desde mediados del siglo XVII (ya desde el principio en Italia) hasta mediar el XVIII; 4.°, *período de restauración*, que sigue al anterior hasta ya entrado el siglo XIX.

El período de transición ofrece notables diferencias, no sólo entre las diversas naciones que cultivaron el estilo, sino aun entre



FIG. 491.—LA CARTUJA DE PAVÍA Y SU CLAUSTRO MENOR.



FIG. 492.—DETALLE DE LA FACHADA DE LA CARTUJA DE PAVÍA.

los monumentos de cada una, y suele llamarse en Italia *renacimiento primitivo;* en España, *plateresco;* en Francia, de *Francisco I;* en Inglaterra, *de la Reina Isabel,* y en Portugal es una forma del *manuelino*. En el segundo período se uniforma el estilo de las naciones invadidas por la nueva arquitectura, y asimismo en los siguientes, aunque con mayor variedad en los detalles según fuere el gusto de los artistas. Veamos ahora los elementos característicos de cada período (1).

200. PERÍODO DE TRANSICIÓN.—En Italia señálase este período

(1) Véanse las obras de Lampérez, Madrazo, etc., citadas en el c. VIII; y la de Michel, tomos IV y V, *La Renaisance* (París, 1909-12). Además, MUNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* (París, 1880-91); MAGNI, *Storia dell' arte italiana dalle origini al secolo XX* (Roma, 1905); VENTURI, *Storia dell'arte italiana* (Milán, 1901-8).

por el uso de plantas y alzados conforme al estilo de las basílicas primitivas o de las lombardas, pero llenando las naves y fachadas de ornamentación clásica. Se distinguen como escuelas principales: la *florentina*, que dió el tono a dicha ornamentación, con las obras mencionadas de Bruneleschi, las de Michelozzo en la misma Florencia y las de León Alberti (llamado el *Vitruvio florentino)* en Mantua y Rimini; la *lombarda* o *milanesa*, que aumentó el ornato con exuberancia de estatuas, doseletes, medallones y otros bajo-relieves, siendo tipo la famosa Cartuja de Pavía (en la cual se inspiró el estilo plateresco español), obra de Juan Antonio Amadeo (1); la *veneciana*, que juntó arquerías bizantinas con entablamentos clásicos y prodigó los mármoles de colores, cuyo tipo se halla en la iglesia de San Zacarías de Venecia, atribuída a Martino Lombardo, en 1456. Fueron célebres y decisivos para el estilo en este período los palacios florentinos que entonces se

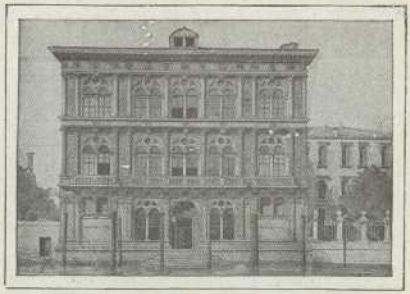


Fig. 493.
Palacio Vendramín, en Venecia.



Fig. 494.
Castillo de Chenonceaux.



Fig. 495.
Castillo de Heidelberg.

(1) Esta célebre Cartuja, considerada como el edificio más importante de Lombardía, fundóse en 1396; pero la obra del Renacimiento, debida al arquitecto mencionado, data de 1490. La iglesia ofrece un conjunto más o menos armónico de estilos románico, gótico y renaciente, que a pesar de su riqueza y elegancia no puede servir de modelo. La planta, con todo, es muy perfecta, con sus tres naves, su ábside trilobado y su crucero saliente, que termina en sendos ábsides asimismo trilobados. Véase Gauthiez (Pierre), «Milán», de la colección *Les villes d'art célebres* (Paris, 1909).

edificaron, singularmente el de Pitti en que trabajó Bruneleschi, las ampliaciones del *Palazzo Vecchio* por Michelozzo, el palacio Strozzi por Majano, y el de Riccardi, construído por el propio Michelozzo para Cosme de Médicis. Y entre los venecianos sobresalen el palacio Manzoni, el Vendramín por Pedro Lombardo, etc., más alegres y floridos aún que los antedichos de Florencia.

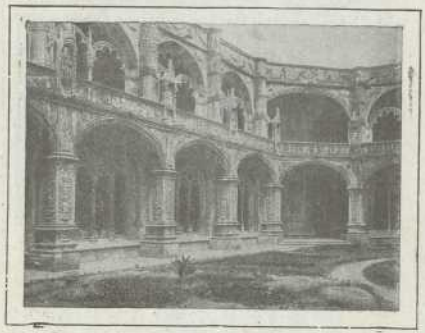


FIG. 496.—CLAUSTRO DEL CONVENTO DE JERÓNIMOS, EN BELÉN DE LISBOA.

En las demás naciones donde imperaba el estilo gótico siguióse con la planta y estructura ojivales (y a veces hasta con la bóveda del mismo estilo), pero amalgamándolos con adornos, cornisas, capiteles, columnas y entablementos del nuevo gusto clásico. En Francia, por ejemplo, se advierten estas influencias en las iglesias góticas de San Esteban del Monte y San Eustaquio de París, empezadas en 1512 y 1532, respectivamente, y en la catedral de Orleáns, de los siglos XVII y XVIII, y asimismo en los soberbios palacios de Gaillón (París), Chenonceaux, Fontainebleau, de Valançay, de Chambord y otros del siglo XVI, en cuya mitad primera también se imita el plateresco español, sobre todo en varios palacios de Tolosa y de otras poblaciones meridionales. En Alemania revelan los mismos influjos, aunque algo más tardíos, la iglesia de San Miguel en Munich (año 1583) y el castillo de Heidelberg (1556), con otros muchos palacios desde principios de la misma centuria, debidos a los artistas italianos, aunque desde mediados del siglo son ya los artistas alemanes los que siguen el movimiento del clasicismo. En Flandes penetró el Renacimiento español durante el imperio de Carlos V, según lo atestiguan las Casas consistoriales de Leyden y Amberes y el antiguo palacio de Margarita de Austria en Malinas. En Inglaterra no llegó el primer Renacimiento hasta mediados del siglo XVI, y señalan la influencia italiana los palacios de Longleat, Burleigh, Holland, etc. En Portugal se amalgamó el Renacimiento con el estilo gótico, formando el *manuelino* (*171*, fin) en su fase más clásica, o sea con menos resabios góticos, como es de ver en el claustro de los Jerónimos y en parte del convento de Tomar (figuras 496 y 497); pero ya desde mediados del XVI se adopta el puro estilo del Renacimiento.

En España resultó de dicha combinación el estilo llamado *pla-*

teresco, del cual hacemos reseña aparte. Fuera de los estilos propios del Renacimiento español, hubo en la Península imitaciones directas del estilo italiano del primer período, realizadas por artistas la de misma nación que trabajaron en nuestro suelo, o de artistas españoles que aprendieron en Italia. Las obras que se citan como más importantes de este género son algunos mausoleos o sepulcros suntuosos, erigidos en diferentes iglesias, de los cuales hablamos al tratar de la Escultura (1).

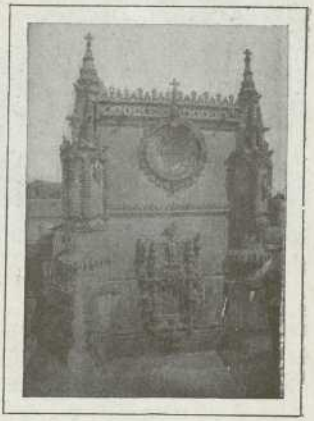


FIG. 497.
CONVENTO DE CRISTO, EN TOMAR, CON SU FAMOSA VENTANA.

201. 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 en orfebrería los orífices y plateros al comenzar la XVI centuria. Se empleó en Arquitectura desde los últimos años del siglo XV y por toda la primera mitad del XVI, siguiendo más o menos hasta tocar en el XVII; pero sus antecedentes ornamentales hállanse en la fachada de la célebre Cartuja de Pavía y en los *grutescos* de Roma (*80*). Se constituye principalmente por minuciosa y caprichosa ornamentación en bajo-relieves y pinturas, adoptando por motivos los arriba indicados (*198*) y especialmente las quimeras, guirnaldas, róleos de follaje y de labor delicada, las columnillas ornamentales en forma de altos balaustres torneados y decorados, los clípeos o discos de relieve con bustos esculpidos, y otros ornamentos, que exagerados más adelante dieron por resultado las extravagancias del churriguerismo. La planta y la distribución de las iglesias en esta primera época del Renacimiento español están de acuerdo con el plan del estilo gótico. Distinguiéronse como principales arquitectos del mismo el flamenco Enrique de Egas (a quien se atribuye la primacía), Diego de Siloe, Pedro de Valdevira, Diego de Riaño, Juan de Badajoz, Juan de Vallejo, Pedro de Ibarra, Juan de Alava, etc.

Como este caprichoso estilo representa la transición del ojival

(1) Es digna de notarse la magnífica torre de la catedral de Murcia, que se eleva a una altura de 84 metros y que pasa como el mejor tipo de torres que el Renacimiento ha producido en España: resume todos sus estilos, a saber: su primer cuerpo es de estilo italiano; el segundo, del gusto severo de Herrera; el tercero, algo barroco, y el cuarto, del estilo de la restauración de D. Ventura Rodriguez. Véanse los artículos de BERENGUER (A), en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. V (Madrid, 1897).

terciario al greco-romano propiamente dicho, necesariamente debió pasar por sus evoluciones o grados progresivos, y así distínguense en él diferentes matices, según se van mezclando los nuevos elementos con los antiguos. Entre los numerosos monumentos del estilo en cuestión hay algunos cuya base o fondo es ojival, con introducción de las nuevas ideas ornamentales, y esta forma podría denominarse *ojival-plateresca;* tales son, por ejemplo, el crucero de la catedral de Córdoba, ídem de la de Burgos, los claustros de Santa María la Real de Nájera (Logroño), la fachada del convento de Santa Paula en Sevilla (ojival-plateresco-mudéjar), el Salón de los Ciento en la Casa Consistorial de Barcelona y otros. Algunos más tienen el fondo del Renacimiento, pero conservan reminiscencias ojivales en la ornamentación, y a este grado cuadra bien el nombre de *plateresco-ojival* o con reminiscencias ojivales; en tal número podrían colocarse la fachada de la Universidad de Salamanca, una puerta lateral de la catedral de Burgos y otra de la de Calahorra, la del

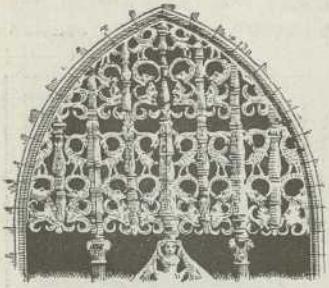


Fig. 498.
Calados platerescos en el claustro gótico de Santa María de Nájera.



Fig. 499.—Hospital de Santa Cruz, en Toledo.



Fig. 500.—Portada de la iglesia de Santa Engracia, en Zaragoza.

Hospital de Santa Cruz de Toledo y el Colegio de Santa Cruz de Valladolid: estos dos últimos constituyen el primer ensayo del Renacimiento en España, comenzando el de Toledo en 1504 y el de Valladolid en 1486, antes que todos, aunque se ignore la fecha en que empezaron a manifestarse los elementos clásicos en este Colegio.

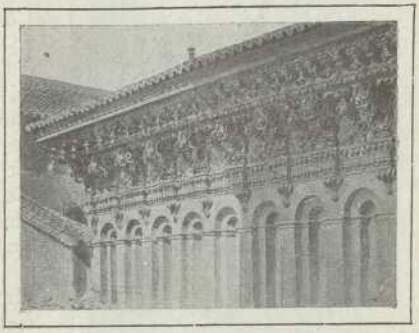


FIG. 501.—ALERO DEL PALACIO DEL CONDE DE ARGILLO, EN ZARAGOZA.

Pero la mayoría de los edificios plateresco prescinde casi por completo de la idea ojival, y no conserva de ella elementos aparentes o visibles, sobre todo en las fachadas, y por lo mismo deben decirse los tales edificios sencillamente *de estilo plateresco*. Entre los muchos que podrían citarse de este grupo, están la iglesia de San Clemente el Real, en Toledo; la fachada de la catedral de Plasencia, el pórtico de la de Astorga, claustros de la abadía de San Zoilo, en Carrión (Palencia); fachadas de Santa María, en Pontevedra; del Hospital del Rey, en Burgos; de la iglesia de San Esteban, en Salamanca (a pesar de ser ésta de principios del siglo XVII); del convento de San Marcos, en León; portadas de Santa Engracia, en Zaragoza; de Santa María, en Calatayud; ídem de las antiguas Universidades de Alcalá y de Oñate; las sillerías de los coros de muchas de nuestras catedrales, como las de Ávila, Badajoz, Barbastro, etc. (*234*); varias puertas interiores y muchos trascoros de catedrales y colegiatas, como la escalinata y puerta interior de la Coronería en la catedral de Burgos; el trascoro de La Seo de Zaragoza, con los de Avila y León; notabilísimos sepulcros de personajes conspicuos, y entre ellos el de *el Tostado*, en la catedral de Avila; el de Don Fadrique, en la de Sigüen-



FIG. 502.—CASAS CONSISTORIALES DE SEVILLA.



FIG. 503.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE GRANADA.

za; el de los Benavente, en Santa María de Rioseco; suntuosos palacios, como el de Zaporta o *Casa de la Infanta*, en Zaragoza (1); el del conde de Argillo o Colegio de San Felipe, en la misma capital (2); la Casa de Canónigos, en Huesca; la Casa de los Picos, en Segovia; la del Cordón, en Burgos; el Salón de Cortes en la Audiencia de Valencia, las Casas Consistoriales de Sevilla, etc.

En esta primera época del Renacimiento construyéronse en España otros edificios notables del mismo *estilo de transición*, pero sin los adornos platerescos: tienen columnas, cornisas, entablamentos y arcadas de los órdenes clásicos, pero conservan la disposición general gótica en los alzados y en la planta (sin crucero, pero con ábside y girola), y hasta se cubren casi siempre con bóvedas góticas de cruceria estrellada. Tales son la capilla de los *Reyes Nuevos* en la catedral de Toledo, la catedral de Granada (con bóvedas de crucería), y secundando a ésta, las de Jaén y Málaga, ambas con bóvedas semiesféricas y elípticas en sus tramos diferentes, y todas tres con igual sistema de soportes, que consiste en semicolumnas clásicas muy esbeltas y adosadas a un núcleo prismático. Siguen el mismo estilo en Andalucía la catedral de Baeza y la parroquial de

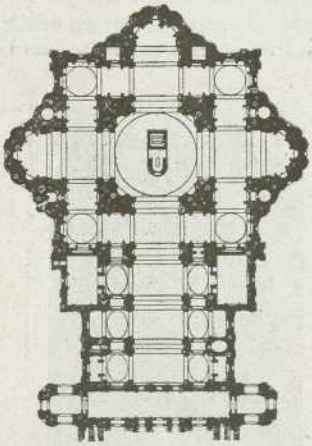


FIG. 504.—PLANO DE LA BASÍLICA DE SAN PEDRO, EN EL VATICANO (3).

(1) El hermoso patio y la galería de esta casa, tipos del estilo plateresco, fueron trasladados a Paris, convenientemente desmontados, y allí se montaron de nuevo con su propia forma en el año 1903.

(2) Es notable en este edificio su enorme alero, sostenido por modillones de madera muy ornamentada, y puede calificarse de plateresco-mudéjar (fig. 501).

(3) Nótese en el grabado la cruz griega con el sistema céntrico en la parte superior, la prolongación inferior para transformar dicha cruz en latina, el nárthex en la base, la gran cúpula en el centro superior, las cúpulas menores circulares y elípticas en los lados, etc.

Huelma, entre otras de menor importancia.

202. Estilo greco-romano.—El estilo del Renacimiento en la forma greco-romana propia, caracterizado por la mayor regularidad e imitación de las formas clásicas, empezó en Italia con el siglo XVI y bajo la dirección del famoso arquitecto Angel Bramante, como ya queda dicho (*197*). Al mencionado genial artista se debe el proyecto de la colosal Basílica de San Pedro en el Vaticano, empezada con planta de cruz griega en 1506, continuada por Miguel Angel, quien elevó sobre el crucero la soberbia cúpula de 42 metros de diámetro, y terminada por Maderna y Bernini en el siglo XVII, quienes le dieron la forma de cruz latina, alargando el brazo inferior o de entrada y dándole un gran pórtico o nárthex (fig. 504). Débense también al último de dichos arquitectos los grandiosos pórticos que rodean la plaza de San Pedro. La imponente Basílica, sin rival en el mundo por sus dimensiones, pues cubre más de 21.000 metros cuadrados de área y eleva su cúpula a 123 metros de altura, fué consagrada por Urbano VIII en 1626, después de ciento veinte años de labor constante en ella, invirtiéndose en gastos de construcción más de 235 millones de francos, y ha servido desde el siglo XVI como ejemplar y modelo para las obras del Renacimiento clásico. De esta misma época y estilo son en Roma la iglesia *del Gesú* y la de San Andrés *della Valle*, con los palacios del Capitolio, de Farnesio, la Villa Médicis, el Colegio Romano, el colegio llamado *la Sapienza* y otros. Fuera de Roma se hicieron notables edificios de estilo clásico en Italia, especialmente en Venecia y Vicencia, debidos al genio de Andrés Palladio, al cual se



Fig. 505.
Exterior de San Pedro en el Vaticano y su Plaza.



Fig. 506.—Interior de San Pedro en el Vaticano.

le considera como astro de primera magnitud en el clasicismo, sólo comparable con Bruneleschi, Bramante y Miguel Angel.



FIG. 507.—EL LOUVRE; FACHADA DEL OESTE; SIGLO XVI.

Extendióse a otras naciones europeas el estilo en cuestión, y el influjo de Roma cundió en España, Francia, Inglaterra y Alemania, como antes había influído en ellas el ejemplo de Venecia y Florencia. De España tratamos en número aparte; de Francia se cita el palacio de Louvre (París), construído según el estilo clásico desde la segunda mitad del siglo XVI (y añadido en los demás siglos hasta el XIX), y el núcleo del de Versalles un siglo después; y como arquitectura religiosa la iglesia de la Sorbona, en 1635. En Inglaterra no penetró el estilo clásico puro hasta mediados del siglo XVII, y se cuenta como tipo, que sirvió para otros edificios de aquella nación y de los Estados Unidos, el templo de San Pablo de Londres (que mide casi 11.000 metros cuadrados de área), construído por Cristóbal Wrem en 1675. De Alemania se citan varios palacios y Casas Consistoriales en Colonia, Hausburgo, Ulm, Nuremberg, etc. De Portugal se cuentan la iglesia de San Roque, en Lisboa (1566); la catedral nueva de Coimbra (desde 1580) y, además de otras muchas, renovadas en esta época o fundadas de nuevo, se distingue entre todos los edificios del Renacimiento el enorme monasterio con su iglesia y palacio de Mafra, llamado *El Escorial de Portugal*, hecho todo a principios del siglo XVIII (1717-30) a imitación de San Pedro del Vaticano, sin



FIG. 508.—SAN PABLO DE LONDRES.

apenas resabios barrocos, pero con bastante frialdad arquitectónica, cúpulas bulbosas achatadas y gran riqueza de materiales (1).

203. El renacimiento clásico en España.—El principal factor del Renacimiento, propiamente dicho clásico, en España, debe reconocerse en la obra titulada *Medidas del Romano*, compuesta por el presbítero don Diego de Sagredo en 1526 y dedicada al arzobispo de Toledo, D. Alfonso de Fonseca. Al mencionado tratadista agréganse los arquitectos Pedro y Luis de Machuca, Diego de Siloe y Alfonso de Covarrubias, autores de las principales obras de estilo más o menos clásico en la primera mitad del siglo XVI. Al último de dichos arquitectos se adjudican la renombrada capilla de los Reyes Nuevos y el Alcázar



Fig. 509.—Monasterio y palacio real de Mafra.



Fig. 510.—Monasterio de El Escorial.

de Toledo; a Siloe, la catedral de Granada, y a Machuca el palacio de Carlos V, contiguo a la Alhambra de Granada, que es la primera obra de estilo genuinamente greco-romano del Renaci-

(1) Mide todo el edificio 251 metros de largo por 221 de ancho; tiene 2.500 ventanas, 5.200 puertas y nueve patios, y costó unos 105 millones de francos. Véase Lucas (Charles), *L'architecture en Portugal*, pág. 47 (Paris, 1870).



FIG. 511.
INTERIOR DE LA IGLESIA DE EL ESCORIAL.

miento hecha en España, y que empezó por los años de 1530. Síguele en purismo clásico el Alcázar de Toledo, aunque ha sido varias veces restaurado; pero las obras que más de lleno pertenecen al estilo que nos ocupa, son las de la escuela de Herrera, bien que tildadas de severidad o sequedad excesiva.

La *escuela herreriana* o el *estilo de Herrera*, como se dice, es el mismo greco-romano, desprovisto de adornos y que funda toda su estética en la regularidad y rigidez de las líneas y en lo imponente de la masa. Desarrollóse el estilo en cuestión durante el reinado de Felipe II, siendo sus fundadores o maestros Francisco de Villalpando, Juan de Toledo y Juan de Herrera, matemáticos más aún que artistas, *hombres de cartabón y de plomada*, como dijo del último el insigne polígrafo Menéndez y Pelayo. A su escuela pertenecen Vega, Vergara y Gómez de Mora, entre otros arquitectos de menor nombradía. Las obras principales y típicas de esta arquitectura severa son el celebérrimo y grandioso monasterio de El Escorial, que en su conjunto presenta la forma de unas parrillas, como dedicado al mártir San Lorenzo, y cuya iglesia está inspirada en el plan de Bramante para la del Vaticano, según los planos que trazó un arquitecto venido de Italia (planta de cruz griega, pero con nárthex), y cuyas obras empezaron en 1563 por Juan de Toledo, continuadas luego por Herrera (1);



FIG. 512.—SEMINARIO DE SALAMANCA.

(1) Para dar alguna idea de la grandiosidad e importancia del monumento fundado por Felipe II, baste decir que cubre una área de más de 34.000 metros cuadrados y contiene 1.200 puertas, 2.673 ventanas, 16 claustros o patios, 160 kilómetros de galerías en total, 86 escaleras, nueve torres, 11 aljibes, 89 fuentes, 16.000 cuadros de pintura al óleo, 540 de pintura mural, etc., etc. Se calculan los gastos de construcción en 16 millones y medio de pesetas.

asimismo, la catedral de Valladolid, proyectada y dirigida por este último, pero reducida a solo el brazo mayor hasta el crucero, en que se detuvieron las obras, y cuyo segundo cuerpo de fachada es churrigueresco (de Alberto Churriguera); el Palacio Real de Aranjuez, en su mayor parte debido también a Herrera; y de menor importancia, pero fieles al mismo principio de severidad clásica, la lonja de Sevilla, la iglesia de Santa Cruz, en Rioseco, y la de San Francisco, en Santo Domingo de la Calzada. El seminario de Salamanca y la colegiata de San Isidro de Madrid (catedral provisional), ambas pertenecientes a la Compañía de Jesús en otro tiempo, representan la transición del estilo herreriano al churrigueresco, toda vez que se edificaron en la primera mitad del siglo XVII, descontando ciertos adornos o modificaciones posteriormente realizadas en el interior de las mismas con estilo propiamente churrigueresco.

Estilos semejantes a los predichos de España desarrolláronse en los edificios levantados en la América española durante el mismo período, tales como la grandiosa catedral de Méjico, de estilo greco-romano (años 1573-656), inspirada en las de Granada y Jaén, conservando algunas reminiscencias góticas y recibiendo escasos detalles barrocos (los cuales son muy visibles y exagerados en las dos puertas de la iglesia adjunta, dicha del «Sagrario»); la catedral de Santo Domingo (Antillas), de estilo plateresco; la de Bogotá (Colombia), de estilo clásico o greco-romano; asimismo, la de Cuzco en el Perú (del siglo XVI al XVII), y las de Puebla y Guadalajara (Méjico), de principios del siglo XVII, etc.

204. Período de la decadencia.—Empezó en Italia con el siglo XVII la decadencia del estilo, debida a la exageración o falta de naturalidad en los elementos clásicos y aplicada a los edificios por los arquitectos Bernini, Borromini y Crescenci con el afán de originalidad y el prurito de imitación de los grandes maestros anteriores, sin tener el genio de ellos. Así se formó el estilo llamado *borrominesco,* del nombre de su autor, o *barroco,* de la misma voz italiana, que vale tanto como irregular o extravagante, y de la portuguesa, que significa perla irregular. Tomaron por su cuenta y por espíritu de imitación extranjera (1) la nueva forma artística los españoles José Donoso, Sebastián Herrera, José de Churriguera, Pedro de Rivera, Narciso Tomé, Jerónimo Barbás y otros; y, aumentando dichas exageraciones, constituyeron el estilo denominado en España *churrigueresco,* que imperó desde mediados de la indicada centuria hasta el promedio de la siguiente, no sólo en la Península, sino en casi toda la América latina, por lo menos durante el mencionado período.

Una cosa parecida ocurrió en Francia durante la época de Luis XVI; pero a la vez se levantaron allí edificios de un estilo se-

(1) Cabello y Aso, *El Barroquismo en nuestras artes plásticas,* pág. 79 (Madrid, 1907).



FIG. 513.—CÚPULA DE LOS INVÁLIDOS, EN PARÍS.

vero y monótono, llamado *académico;* cual es, v. gr., el que campea en una ala del Louvre, construída por Perrault, y en la cúpula de los Inválidos de París, hecha por Mansard; y estas tendencias *académicas* enfrenaron el barroquismo para que allí no cayera en exageraciones. Ya entrado el siglo XVIII, durante el reinado de Luis XV, tomó en dicha nación el estilo barroco una forma decorativa llamada *rococó* o *estilo Luis XV,* que invadió a España con la venida de Felipe V. Todo ello muy en armonía con el carácter frívolo de la época.

Consiste el estilo *barroco (churrigueresco* en España) en la adulteración de las formas greco-romanas, retorciendo las columnas o poniéndolas donde no hacen falta, mezclando órdenes sin concierto, abriendo los frontones por arriba, invirtiendo pedestales de forma piramidal, y prodigando los grotescos, los cortinajes replegados, las sartas de frutas, los ángeles mofletudos, etc. Esta ornamentación puede considerarse en España como sucesora de la plateresca, aunque muy exagerada, la cual había estado en suspenso mientras imperó el estilo herreriano. En cuanto al *rococó,* o *rocaille* en francés *(estilo Luis XV),* se caracteriza por cierta ligereza y esbeltez en los miembros arquitectónicos y por los adornos de extraño follaje artificial, a manera de guirnaldas y hojas secas retorcidas, junto con figuras de rocas, de conchas, de escudos disformes y de otros varios motivos barrocos, formados por líneas curvas y sinuosas.



FIG. 514.—FACHADA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE GALICIA.

Son modelos del estilo churrigueresco la fachada principal de las catedrales de Santiago de Compostela y de Murcia, el famoso *Trasparente* en el trasaltar de la catedral de Toledo, el palacio de San Telmo en Sevilla, la fachada del Hospicio en Madrid, la de la Universidad de Valladolid, la del palacio del marqués de Dos Aguas en Va-

lencia, una gran fachada de la catedral nueva de Coimbra (Portugal), y rayando en verdadera locura, la sacristía de la Cartuja de Granada, algunos detalles del convento de Cristo en Tomar de Portugal, etc. Muchas otras iglesias e innumerables retablos de la época ofrecen los rasgos de este aparatoso y fanfarrón estilo, aunque a veces moderado, como las catedrales de Guadix y Cádiz (siglo XVIII), y no pocos presentan huellas del *rococó* desde mediados del siglo XVIII en España, como la iglesia del Seminario de Teruel, la capilla de la Universidad de Cervera y la parroquia de Santa María en San Sebastián (1). Sin embargo, hay que tener en cuenta que las mencionadas irregularidades, sobre todo las del rococó, no pasan del género decorativo, y por lo mismo, cunden más en materia de mobiliario doméstico, propio de la época mencionada, que en obras de Arquitectura.



FIG. 515.—FACHADA DEL HOSPICIO DE MADRID.



FIG. 516.—EL TRANSPARENTE DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.

Las iglesias de la Compañía de Jesús y de otros institutos religiosos de los siglos XVII y XVIII siguen el estilo barroco en su mayor parte, aunque lo interpretan con alguna moderación y severidad en lo exterior, adornándose interiormente con cierta elegancia en las tribunas y capillas y en algunos frisos y cornisas; la cual ornamentación peca, de ordinario, por indebida o postiza. A esta forma se la conoce con el nombre de *estilo jesuítico;* y pueden considerarse modelos del mismo la citada iglesia de San Isidro en Madrid, la del Seminario de Salamanca, la rotonda de San Ignacio en Loyola, etc.

(1) A tal punto llegó la demencia del siglo XVII por su estilo del Renacimiento decadente, que se transformaron en churriguerescos muchos edificios de la mejor arquitectura, o se



FIG. 517.—PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS, EN VALENCIA: MODELO DE IGLESIAS BARROCAS SENCILLAS.

En la América latina cundió notablemente el estilo barroco, por haberse levantado en esta época la mayor parte de sus buenos edificios. La catedral de Méjico (antes nombrada) ofrece en su exterior algún barroquismo, pero sobre todo su adjunta parroquia del Sagrario (ya del siglo XVIII), como también la iglesia de la Trinidad en la misma población (siglo XVII), la catedral de Zacatecas, la parroquial de Taxco (Guerrero, Méjico), y la catedral de La Habana, aunque ésta sin exageraciones, y así otras. La de Lima (Perú) debio ser greco-romana de bello estilo, edificada en la segunda mitad del siglo XVI; pero destruída por un terremoto a mediados del siglo XVIII, fué sustituída desde luego por la actual con estilo semejante, aunque algo barroco, y extendióse hasta constar de cinco amplias naves.



FIG. 518.—CIMAFRONTE Y TORRES DE LA IGLESIA DE TAXCO, EN ESTADO DE GUERRERO (MÉJICO).

En la parte Sur de los Estados Unidos, que en otro tiempo fué española (Estados de Tejas, Nuevo Méjico, Arizona y California), consérvanse algunos edificios de las Ordenes religiosas que evangelizaron el país, conocidos allí con el nombre de *Misiones*, los cuales tienen iglesia de estilo barroco moderado y sencillo. Los norte-

enjalbegaron por lo menos; y todavía continúan enmascarados no pocos de ellos con tan indigna vestidura. En la iglesia mayor de Castellón de la Plana, por ejemplo, gótica del siglo XIV, gastáronse centenares de cargas de yeso para redondear los arcos góticos y convertir en gruesas pilastras o en columnas salomónicas los hermosos pilares de estructura ojival, llenándolo todo de hojarasca churrigueresca moldeada con yeso. Afortunadamente se logró devolver a la iglesia su primitiva forma en 1869, a fuerza de dispendioso trabajo.

americanos suelen visitar los tales monumentos, sobre todo los de California (los mejor conservados, como hechos de piedra y ladrillo), por ser los más antiguos del país, y llaman a sus formas *estilo Misiones*.

En Alemania llegó retrasado el estilo barroco, importándolo franceses e italianos; pero, fuera de los edificios civiles, apenas logró dar allí señales de vida. Vióse libre de él Inglaterra, donde a últimos del siglo XVII y principios del XVIII se construían obras tan severas como el templo de San Pablo antes referido; pero no se eximió ni la misma Rusia, donde penetró el barroco italiano en el siglo XVIII (*134*).



FIG. 519.—ESTILO ROCOCÓ: IMAFRONTE DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA, EN LA CIUDAD DE SAN SEBASTIÁN.

205. PERÍODO DE RESTAURACIÓN.—Inicióse en Italia este período a principios del siglo XVIII, como protesta contra los delirios anteriores, por los arquitectos el abate Juvara y Sachetti, quienes importaron a España, con el español Sabatini, esta reacción (no completa), robustecida por los franceses Carlier (Renato y Francisco, padre e hijo), y seguida con mejor gusto y más verdad por Medrano, Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva y Juan Soler Fanega.



FIG. 520.—INTERIOR DEL TEMPLO DEL PILAR DE ZARAGOZA.

El estilo de la restauración neoclásica se distingue por cierto purismo de formas greco-romanas, ni tan frío ni tan correcto como el herreriano, pero con mayor ligereza, ornamentación y elegancia que él, y sin las exageraciones del churrigueresco, no del todo abandonadas al principio. Pueden estudiarse estas formas en el Palacio Real de Madrid (1) y en el de San Ildefonso de La

(1) Ocupa este palacio, con su patio interior, una superficie o área de 22.500 metros cuadrados; en su construcción y decoración, hasta 1808, se habían gastado 74 millones y medio de pesetas.

Granja (Segovia), construídos bajo la dirección de los italianos y franceses predichos, que vinieron a España requeridos por Felipe V; en las catedrales de Lérida (la nueva) y Vich; en la transformación interior de la catedral de Valencia, año 1774; en la gran rotonda de San Francisco el Grande (Madrid), en la pequeña rotonda de La Peregrina de Pontevedra, en la iglesia de Santa Bárbara (Salesas Reales) de Madrid, en las restauraciones del templo del Pilar de Zaragoza (menos la Santa Capilla del mismo, que es barroca, aunque dirigida por Ventura Rodríguez), en las fachadas de las catedrales de Pamplona y Guadix, en el Museo del Prado y Observatorio astronómico de Madrid, en la Lonja de Barcelona, en la iglesia de la Estrella, de Lisboa; etc. Antes de ellos parece iniciarse el movimiento restaurador en la célebre Universidad de Cervera, que empezó a edificarse en 1728, y en la cual se abrieron las aulas desde 1740, pues aunque la desdoran algunos detalles del estilo llamado *Luis XV*, sobre todo en su regia capilla, ofrece otros de buen gusto, como es de ver en la fachada interior que se divisa al transponer la entrada principal del edificio (fig. 521).

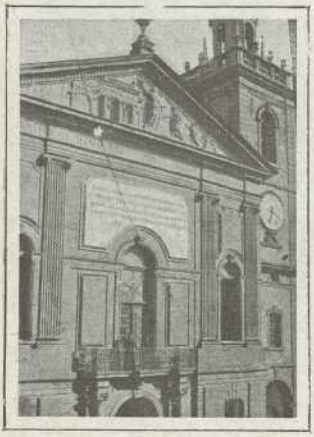


FIG. 521.—FACHADA SEGUNDA DE LA UNIVERSIDAD DE CERVERA.

Contribuyeron, sin duda, a la restauración clásica en España la fundación de la Real Academia de Bellas Artes, a mediados del siglo XVIII, el interés y la afición que por ellas mostró Carlos III, traídas de Italia, y la divulgación de la obra de Vignola (1).



FIG. 522.—BASÍLICA DE LA ESTRELLA, EN LISBOA.

(1) Con el nombre de *Vignola* es conocido vulgarmente el milanés Jacobo Barozzio de Vignola, sucesor de Miguel Angel en la dirección de la fábrica de la basílica de San Pedro en el Vaticano, célebre arquitecto del siglo XVI, cuya obra *Régole dei cinque ordini d'Archi-*

En Francia hubo asimismo cierta reacción contra el rococó, oponiéndosele el estilo académico, bajo el nombre de *estilo Luis XVI*, cuyas obras se distinguen por la regularidad calculada y la frialdad o falta de inspiración artística, dentro del clasicismo. Cítanse, entre otras, la iglesia de Santa Genoveva (el Panteón), la Casa de la Moneda y el teatro Odeón, en París; pudiendo también colocarse en el grupo la iglesia de la Magdalena, que en lo exterior no se distingue de un templo griego. Este edificio, empezado en 1764, alcanza ya el estilo que se llamó *del Imperio*, propio de la edad contemporánea y de principios del siglo XIX (*209*).



FIG. 523.—ROLLO ANTE LAS CASAS CONSISTORIALES DE ALMOROX (TOLEDO), ERIGIDO EN 1566.

206. CLASES DE EDIFICIOS.—La arquitectura del Renacimiento erigió las mismas clases de edificios de que tratamos en las épocas precedentes (*170*), dándoles las formas que pueden inferirse de lo que llevamos dicho; pero habiéndose introducido en las iglesias de esta época algunas novedades, y erigídose conforme a las modernas exigencias nuevas especies de monumentos, hemos de añadir algunos pormenores a lo ya consignado en otros números sobre asuntos similares.

Las *iglesias* de Comunidades religiosas suelen tener en lugar de triforio unas galerías cerradas o *tribunas* sobre las naves laterales; en las demás iglesias de alguna importancia ocupa el lugar de triforio una cornisa muy saliente del entablamento clásico, sobre la cual a veces se monta una balaustrada o simple barandilla. En las iglesias denominadas *santuarios*, por venerarse en ellos alguna imagen histórica o prodigiosa, hay detrás de la imagen veneranda *un camarín* o estancia, que tiene acceso desde la iglesia o sacristía.

Los *palacios* de esta época son moradas suntuosas, que se construyen ordinariamente con algún patio interior, rodeado de arcadas, y con alguna galería interior también y encima de ellas. Ante la puerta principal suele haber una portadita formada con

tettura, traducida y editada repetidas veces en el siglo XVIII, ha sido el libro clásico de nuestros arquitectos en dicha centuria y en la siguiente.—Véanse LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y Arquitectura en España desde su restauración*, ilustradas con notas de CEAN BERMÚDEZ (Madrid, 1829); item CAVEDA, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días* (Madrid, 1848); MAX JUNGHANDEL y MADRAZO (Pedro de), *La Arquitectura de España*, atlas y texto (Dresde-Barcelona, s. a.), y muchas de las obras citadas en los capítulos VIII y X.

dos o cuatro columnas, arquitrabe y frontón, ostentando el escudo de armas encima de éste o en el tímpano. Ancha escalera conduce desde el patio a la galería, y en ésta se abren las habitaciones del piso, las cuales suelen cubrirse con hermosa techumbre formada por artísticos artesonados de madera, lo mismo que el techo de los patios y galerías. Se han citado en los números precedentes algunos de los principales en España y otras naciones.

Los *cementerios* se disponen de forma artística y lujosa fuera de las poblaciones desde fines del siglo XVIII; pero antes se admitían con facilidad los sepelios en el interior de las iglesias para toda clase de personas desde el principio de la época, aunque también existían los cementerios adosados a la iglesia parroquial como en las épocas anteriores (*150* y *170*). En 1785 se construyó el primer cementerio moderno de España en La Granja, por disposición de Carlos III.

Entre los *edificios de carácter civil* deben contarse en esta época, además de los suntuosos palacios ya indicados, las Casas consistoriales o Ayuntamientos, que en España comenzaron a últimos del siglo XV; las puertas monumentales y arcos de triunfo, que se construyen semejantes a los de la antigua Roma; v. gr., las puertas de San Dionisio y San Martín en París, la puerta de Alcalá y la de Toledo en Madrid, aunque esta última es ya de la época de Fernando VII, y la anterior de Carlos III, ambas para celebrar la venida de los respectivos monarcas. Otras puertas hubo anteriores, con verdadero carácter de puertas de entrada a la ciudad y no de arcos triunfales, que desde el Renacimiento se construyeron con aparato artístico; tales, v. gr., la Puerta de Bisagra Nueva en Toledo y la de Santa María en Burgos, del siglo XVI. Hasta mediados del siglo XVII siguió en Castilla el uso de erigir un *rollo jurisdiccional* (*170*, 7) en algunas de las poblaciones que obtenían privilegio de municipio autónomo; y este monumento consistía en una columna terminada en un pomo o un templete, como es de ver en Maqueda, Casarrubios, Almorox (fig. 523), Caracena y otras muchas villas castellanas. Sigue también el uso de las *cruces monumentales* como en el período anterior, colocándolas frecuentemente bajo unos templetes abiertos, conocidos con el nombre de *humilladeros*, situados por lo común a la entrada o salida de las poblaciones. Desde el siglo XVIII se levantan edificios especiales para museos, bibliotecas y academias, con pórticos y fachadas de estilo greco-romano severo; v. gr., el Museo del Prado en Madrid, el del Louvre en París, y los recientes de la época contemporánea.

Los *edificios militares* cambian radicalmente en la Edad moderna con la invención y el perfeccionamiento de las armas de fuego (*318*), y desde fines del siglo XV se abandonan los castillos feudales, de las centurias precedentes (*170*, 8); se construyen las murallas en talud y con menos elevación, dándoles a la vez más

espesor con terraplenes interiores; se suprimen los matacanes o barbacanas, y se adoptan los baluartes y murallas abaluartadas (de trazado poligonal), sin abandonar del todo los torreones circulares; se abren aspilleras y cañoneras en los muros, y se coronan éstos con almenas arcabuceras y cañoneras, más amplias que en las épocas anteriores.

207. Juicio del estilo del Renacimiento.—La arquitectura del



Fig. 524.—La Puerta de Alcalá.

Renacimiento representa el papel de revolucionaria, frente a la evolución que se observó en los estilos románico y gótico, y constituye un positivo retroceso en el arte de construir y sobre todo en el espíritu que debe informar a toda construcción religiosa. No se preocupaban sus autores por la solución de los problemas de equilibrio, que tan vivo interés despertaba siempre entre los arquitectos medioevales y con la cual lográronse días de triunfo y de constante progreso en Arquitectura: los artistas del Renacimiento solventaron el problema a fuerza de masa. Tampoco les inquietaba gran cosa la idea de acomodar el estilo y el ornato al fin u objeto superior a que se destinaba el edificio, pues lo mismo podían servir su clásica o su caprichosa ornamentación y demás formas arquitectónicas para un salón de tertulia, que para la casa del Señor, lugar de oración y penitencia. Además, como los elementos clásicos de entablamentos y frontones no tenían por lo común más objeto que el ornamental o decorativo, quedaron ellos a

merced de la caprichosa fantasía, resultando fácilmente de aquí la adulteración de formas y la decadencia que trajo el barroquismo. Y si no paraban en este escollo, caían fácilmente en la monotonía, por la repetición de las mismas formas, y en la frialdad, por la excesiva rectitud y severidad de líneas.

Con todo, y a pesar de los defectos predichos y de la falta de sentimiento religioso de que adolece la arquitectura del Renacimiento, es en sus buenos modelos y desde el punto de vista estético majestuosa, imponente, elegante, armónica, bien proporcionada, de aspecto sereno y tranquilo, fina y delicada en la ejecución y, en fin, resulta en muchos casos admirablemente bella.

CAPÍTULO XIII

ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

208. Carácter de la arquitectura contemporánea.—Como apéndice y complemento de la precedente reseña de los estilos arquitectónicos, no será inoportuno estudiar en este último capítulo la arquitectura contemporánea, siquiera sea de un modo rápido y somero. Comprende el estudio las obras del siglo XIX hasta el presente, considerando en ellas su carácter, las diferencias de los estilos de imitación antigua, que en esta época se reproducen, la existencia del estilo llamado *modernista* y las deducciones que pueden sacarse en orden a la conveniencia de cada uno de los estilos históricos para el fin que se intenta al construir un edificio.

En vista de la falta de orientación que se manifiesta en las obras artísticas del siglo XIX, puede señalarse como carácter general de la arquitectura contemporánea el *eclecticismo*, o sea el ensayo de todos los estilos más o menos bien interpretados, ya aisladamente, ya combinados entre sí, poniendo en cada uno de ellos mucha parte el genio o gusto personal del artista. Y aunque en buena parte de la actual época, lejos de respetar los edificios antiguos, se han demolido frecuentemente so pretexto de reformas en las ciudades o por efecto de las revoluciones políticas, en que tanto abunda la Edad contemporánea, al fin se ha llegado hasta profesar cierta veneración a lo antiguo, admirando, visitando, conservando y aun restaurando e imitando los monumentos históricos y artísticos de las pasadas generaciones. Este culto de admiración e imitación para con los antiguos modelos, sobre todo los medioevales, que tan despreciados fueron en los siglos XVII y XVIII, se ha obtenido de la sociedad moderna merced a los trabajos de beneméritos arqueólogos y de Asociaciones artísticas y arqueológicas, que los estudian sin preocupaciones y los encomian con perseverante celo, según se apuntó en el bosquejo histórico de la Arqueología (*5*).

209. Estilos de imitación.—Resultado del predicho celo por

los tesoros que nos legó la antigüedad, aunque no siempre bien dirigido por todos los que blasonan de amantes suyos, fueron las imitaciones de formas arquitectónicas de las edades antigua y media, erigiéndose notables edificios con los estilos siguientes:



FIG. 525.—EL PALACIO DE JUSTICIA, EN BRUSELAS.

1.° *Estilo imperial.*—Así llamaron los franceses en obsequio a Napoleón al *estilo académico* de su época, el cual se distingue por la servil imitación de las formas romanas antiguas, como si se tratara de erigir monumentos paganos. Tipos de esta arquitectura son en París el templo de la Magdalena, los arcos triunfales del Carroussel y de la Estrella y la columna de Vendome, aunque el primero ya comenzó en tiempo de Luis XVI. A imitación de la Magdalena de París se hizo la gran fachada de la catedral de Buenos Aires (Argentina).



FIG. 526.—BASÍLICA DE COVADONGA.

2.° *Estilo neo-griego.*—Pretende copiar el arte griego de la época brillante de Pericles (de mediados del siglo V a. de J. C.), y se manifiesta, no sólo en la decoración de muebles, en donde ha tenido más abierto campo, sino en la construcción de edificios, siempre de carácter civil y en forma de palacios. Modelos de este renacimiento clásico se hallan en Alemania y Bélgica, siendo notables el Palacio de Justicia de Bruselas, la Gliptoteca de Munich, el Museo Industrial, con la Galería Nacional, y la puerta de Brandemburgo, en Berlín, etc.

3.° *Estilo latino-cristiano.*—El estilo latino de las primeras basílicas tuvo sus imitaciones bastante perfectas en Francia e Italia. Tales son, por ejemplo, las iglesias de Nuestra Señora de Loreto y de San Vicente de Paúl, en París, y la reconstrucción de la basílica de San Pablo, en Roma, a mediados del siglo.

4.° *Estilo románico moderno.*—Desde el promedio del siglo XIX se han ido construyendo innumerables iglesias y capillas según el estilo románico del siglo XII, añadiéndole cúpula bizantina y adornándolo, a menudo, con elementos ojivales decorativos. A veces se abovedan las naves con sencilla crucería, y entonces resulta el estilo románico-bizantino-ojival. Entre los principales modelos se cuentan la catedral de Marsella, San Ambrosio de París y la basílica del Sagrado Corazón de Montmartre (París), y en España la basílica de Covadonga, con la hermosa capilla de la Cueva; la iglesia del Seminario de Comillas (Santander), la del Buen Suceso, en Madrid; la cripta de la Almudena o de la catedral nueva de Madrid, etc.



Fig. 527.—El Parlamento de Londres.

5.° *Estilo ojival contemporáneo.*—Corren parejas con los edificios mencionados los que se erigen según el estilo ojival, imitando las formas de los siglos XIV y XV. Se distinguen: la iglesia de Santa Clotilde, en París; la votiva nacional de Viena; la catedral de Nueva York, en los Estados Unidos; la de Veracruz, en Méjico, y el santuario de Luján, en la Argentina. En Inglaterra resucitó su estilo gótico perpendicular con el Parlamento de Londres. En España reproducen el estilo gótico la iglesia de las Salesas de Barcelona, el monumento a Colón y la catedral nueva de Madrid (en construcción), y con matices geniales del arquitecto, el templo de la Sagrada Familia, en Barcelona, dirigido por el Sr. Gaudí, etc. La forma especial de estilo gótico, dicho de Isabel la Católica (*172*), se ha reproducido con maestría en la Casa de Correos de Méjico, entre otros edificios (1).

6.° *Estilo árabe.*—Las imitaciones de edificios árabes habíanse limitado a las plazas de toros, en las cuales se observan puertas y ventanas del estilo en cuestión, y a ciertos kioscos y palacios de capricho, como el palacio Xifré, en Madrid, que imita el estilo granadino. Pero al fin, se ha querido realzar más el estilo, especialmente en Sevilla, con un hermoso modelo de árabe sevillano, en el cual figuran también dignamente el mudéjar y el plateresco: tal es el Palacio de Industrias y Bellas Artes para la Exposición Hispano-Americana, construído en los primeros años del

(1) Véase Espino Barros (Eugenio), *Album gráfico de la República Mexicana* (Méjico, 1910).

siglo XX. El palacio del Museo titulado «Instituto del Conde de Valencia de Don Juan» (Madrid) es otro modelo de estilo árabe modernizado, mezcla de granadino, egipcio y mudéjar.



FIG. 528.—ESTILO MODERNISTA: PALACIO DE LOS LONGORIA, EN MADRID (1).

7.° *Estilo mudéjar.*—Además de algunas construcciones civiles, han seguido con éxito el estilo mudéjar la parte exterior de la iglesia de San Fermín de los Navarros, en Madrid, y la reconstrucción de la del Corpus en Segovia, muy parecida ésta a la de Santa María la Blanca en Toledo.

8.° *Estilo del Renacimiento.*—Incontables edificios de todo género, especialmente los civiles de palacios, museos, bibliotecas, bancos y bolsas, continúan en los siglos XIX y XX el estilo neoclásico de la restauración del XVIII. De ello son prueba el palacio del Congreso, el del Museo Arqueológico y Biblioteca Nacional en Madrid, las Bolsas de París, Viena, Madrid, Berlín, etc., etc.

210. ESTILO MODERNISTA.—Merece estudio aparte el discutido *estilo modernista.* Si no se reconoce por todos la existencia del estilo modernista como diverso de los anteriores, se admite por lo menos la tendencia y la pretensión de muchos arquitectos en orden a constituirlo. Distínguense en esta labor dos escuelas, la *vienense* y *la belga*, de las cuales han tomado elementos y formas varios edificios de última novedad, principalmente en Barcelona, y no pocos muebles de los que en todas partes hoy se estilan en los salones del gran mundo (fig. 9).

La característica del mencionado estilo se halla en la sistemática oposición a todos los anteriormente conocidos, en la falta de simetría aparente que manifiestan las obras modernistas, en el uso constante de la curva ligera y sinuosa para saledizos, cornisas y adornos, y en la fidelidad con que al decir de sus autores sigue esta arquitectura el principio de que el exterior de un edificio ha de revelar su estructura interior, debiendo ésta a su vez acomodarse a las exigencias y comodidades de la sociedad en que se

(1) Situado en la calle de Fernando VI, y su actual poseedor es D. Florestán Aguilar, ico-Odontólogo de SS. MM., a quien debemos la fotografía del edificio.

vive (1). Ha llegado a utilizarse el estilo hasta para construcciones religiosas, y son modelo de ellas la iglesia del Carmen y los retablos de la de San Cucufate en Barcelona desde 1910.

La crítica del estilo modernista, a nuestro modo de ver, está hecha por un insigne arqueólogo extranjero (2) cuando afirma que así como en el arte de la antigüedad predominaba la línea recta, y en el romano y medioeval se combinaban racionalmente la recta y la curva, en el arte modernista lo ocupa todo esta última, y en esto se halla la prueba de ser un arte decadente, por ir contra la Naturaleza, y porque es decadente todo arte de ficticia estructura. Sin duda, concluímos con otro arqueólogo español (3), que el imperio del arte modernista hará bueno al barroquismo extravagante del siglo XVII (*16*, 7).

211. Construcciones de hierro.—Como positivo adelanto en el sistema de construcción, adaptable a cualquier género de edificios y en la forma de cualquier estilo, se halla el fundado en el uso de vigas y columnas de hierro, que sirvan como de armazón para el cemento y el ladrillo. El estilo ojival puede sacar gran partido de este nuevo sistema, que presta grandes ventajas para el adelgazamiento de los muros, apertura de ventanales, calado de flechas y rosetones, y, en fin, para favorecer todos los ideales del estilo gótico. Se han construído iglesias y otros edificios de solo material de hierro (v. gr., la iglesia de Santa Isabel de Fernando Póo), el cual, si facilita el montaje rápido y el transporte de toda la fábrica, e imposibilita los incendios, tiene el gran inconveniente de conducir al interior del edificio, también con rapidez, las variaciones de temperatura del exterior ambiente.

Los tan celebrados *palacios de cristal*, muy en boga para las Exposiciones artísticas e industriales, no son más que edificios construídos con hierro y vidrio grosero; las obras de *cemento armado*, que tanto privan para ciertas construcciones en que se exige gran solidez y ligereza, constan de una especie de entramado de hierro, que sostiene una masa de cemento, y su invención no subirá más arriba del año 1868 (4).

212. Uso más conveniente de los estilos.—Recordando el principio de la conveniencia que todo edificio ha de guardar con el fin a que se destina (*34* y *35*), y habiendo estudiado el carácter de los diversos estilos desarrollados en la Historia, según se ha hecho al

(1) Martorell y Terrats, «Arquitectura moderna», en la revista *Catalunya*, números 18 y 24 del año 1903. Puede también consultarse Fiérens Gevaert, *Nouveaux essais sur l'Art contemporain* (Paris, 1903), y su traducción española por Cabello y Lapiedra (Luis María), (Madrid, 1904).

(2) L. Cloquet, *Traité d'Architecture*, t. V, p. 1.ª, c. III (París, 1901). Véase también Bayard, *L'art de reconnaitre les styles*, capítulos XV y XVII (París, s. a.), donde se censura el referido estilo.

(3) L. Cabello y Aso, *El barroquismo en nuestras artes plásticas*, pág. 79 (Madrid, 1907).

(4) Jalvo (Mauricio), *Hormigón armado* (Madrid, 1903); Zafra, *Construcciones de hormigón armado*, c. I, § 1 (Madrid, 1911); Schlomann, *Constructions en béton armé* (París, 1910); Baudot, *L'Architecture et le ciment armé* (París, 1905).



FIG. 529.
IGLESIA DEL CORAZÓN DE MARÍA, EN BARCELONA.

terminar la reseña de cada uno, fácil será deducir el uso que parece más apropiado a ellos en determinadas condiciones. Recorramos algunos de los principales casos por vía de ejemplo.

Al estilo *románico* lo conceptuamos recomendable para iglesias menores, parroquias, ermitas, monasterios y conventos. Es el estilo monacal por excelencia (*164*); mas para quitarle la pesadez y severidad que ofrecen algunos modelos, tómese como tipo la forma románico-bizantina (con cúpula), según se observa en los santuarios del Corazón de María en Madrid y Barcelona.

El estilo *ojival:* preferible para catedrales e iglesias suntuosas. Es el estilo religioso-aristocrático (*170* y *187*), pero que en la forma sencilla y de una sola nave puede apropiarse a iglesias de seminarios y otros colegios. Modelo de esta última forma es la capilla de los Seminarios de Madrid y Lérida, y más aún la del «Instituto Católico de Artes e Industrias» de Madrid.

El estilo *greco-romano* y el *plateresco:* para edificios civiles o academias, palacios y museos, según es práctica más comúnmente seguida. Y no hablemos del estilo *barroco*, el cual no sirve sino para teatros y quintas de recreo. En cuanto al *árabe*, aunque apenas se acomoda a otros usos que a



FIG. 530.—SANTUARIO DEL CORAZÓN DE MARÍA, EN MADRID.

plazas de toros y quintas de capricho, está muy bien apropiado a museos del mismo arte y puede servir para los mismos fines que el greco-romano.

En el adjunto grabado (fig. 530) puede verse esbozada la idea de una iglesia de estilo románico moderno, que parece ser la indicada para templos más corrientes o comunes, y cuya explicación está hecha al describir el estilo propio en su lugar respectivo. El edificio que va al costado izquierdo de la fachada puede servir para vivienda del párroco, si se trata de iglesias parroquiales, o del santero o guardián, si de ermitas. En caso de acomodar la iglesia a un convento, se extendería éste a lo largo de la fachada, mediando entre él y el brazo mayor de la iglesia un claustro, como en los antiguos monasterios (fig. 312).

SECCIÓN SEGUNDA

ARTES FIGURATIVAS

PREÁMBULO

213. Asunto de esta sección segunda.—Bajo el epígrafe de «Artes figurativas» (*28*), comprendemos aquí el tratado de las artes plásticas y gráficas que tienen por objeto reproducir la forma o figura humana y la de otros seres animados y representar por medio de emblemas los conceptos suprasensibles. Son, en conjunto, la *Escultura* y la *Pintura*, cuya teoría queda ya esbozada en la primera parte de la obra y cuyo desarrollo histórico hemos de resumir en la sección presente.

Entre la multitud de objetos sobre que versan una y otra de dichas Bellas Artes, y que les son comunes, hállanse principalmente las representaciones de la Divinidad y de personas religiosas, que por la especial y convencional manera con que se exhiben forman el asunto de la *Iconología;* asimismo, la expresión simbólica o emblemática de dichas personas y de las ideas superiores o abstractas y de fenómenos naturales, lo cual constituye el objeto de la *Simbología:* ambos estudios son importantes ramas del árbol arqueológico, según hicimos notar al principio (*3*); las cuales ramas, por sus estrechas relaciones con la Pintura y la Escultura, pueden reunirse en un mismo tratado con éstas (*7*).

Y he aquí todo el asunto de esta sección segunda: estudiar los diversos estilos de Escultura y Pintura, desarrollados en la Historia, y conocer las principales representaciones simbólicas e iconológicas, ideadas por los artistas desde los tiempos remotos, y especialmente las admitidas por los cristianos. A cada una de las referidas cuatro ramas arqueológicas corresponde, respectivamente, su capítulo de la presente sección, el cual se divide a su vez en los párrafos o números convenientes; pues como estas artes ofrecen por lo común para nuestros lectores menor importancia que la Arquitectura, no juzgamos necesario dedicar en este compendio todo un capítulo para cada estilo, como en la sección precedente.

CAPÍTULO PRIMERO

LA ESCULTURA EN LA HISTORIA

214. División de la Escultura en épocas y estilos.—Admítese comúnmente en el desarrollo de la Escultura a través de los tiempos la misma distinción de épocas y estilos que señalamos para la Arquitectura en su lugar correspondiente (*82*); mas no por esto debe tomarse como absoluta la tal coincidencia, toda vez que no corre parejas la perfección de una y otra de dichas artes en un mismo pueblo, y aun se dan épocas y naciones en las cuales puede considerarse poco menos que muerto el arte plástico, mientras que la Arquitectura y otras bellas artes seguían desarrollándose con regular florecimiento.

Dividimos, pues, los estilos de la Escultura en los siguientes grupos: *orientales* del antiguo mundo y sus afines, *clásicos* o de las antiguas Grecia y Roma paganas, *ibéricos* o derivados de los anteriores en España, *cristianos* (y éstos en *latinos* o *primitivos, bizantinos, románicos* y *ojivales)* y *pseudo-cristianos* o *del Renacimiento,* con sus variadas escuelas; y a todos ellos preceden los que en diversas regiones se califican de *prehistóricos.* Los cuales grupos vamos a recorrer breve y compendiosamente en los números que siguen.

215. Escultura prehistórica.—Dada la condición del hombre esencialmente artista y social, que tiende a dejar a sus consocios y sucesores duradera memoria de sí mismo, de sus ideas y de los acontecimientos importantes que presencia, se concibe que allí donde supongamos de antiguo establecida alguna pequeña tribu de la gran familia humana, allí deberán encontrarse monumentos escultóricos, siquiera rudimentarios, o por lo menos señales de haber ellos existido (1). Y así es, en efecto, como lo atestiguan

(1) Semejantes a las manifestaciones artísticas de los pueblos primitivos, se hallan hoy repetidas en los pueblos atrasados y degenerados, como son las tribus de los esquimales en el Norte, y otras del Africa ecuatorial y meridional. Entre los esquimales, por ejemplo, encuéntranse a menudo huesos largos y perforados, como los de la época del reno (Ratzel, *Las razas humanas,* traductor y editor Montaner y Simón, Barcelona 1889, t. II, pág. 120), y entre

modernas y muy recientes observaciones de los arqueólogos; las cuales demuestran asimismo que el arte escultórico precedió a la Arquitectura propiamente dicha y que tiene su origen en las edades arqueolíticas.

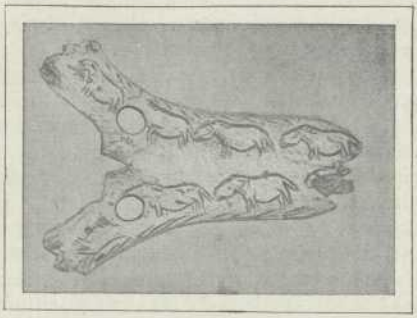


FIG. 531.—FIGURAS DE UN FRAGMENTO DE BASTÓN DE MANDO (DESDOBLADO), DE LA CAVERNA «LA MADELEINE» *(Museo Británico)*.

Prescindiendo ahora de la talla de los instrumentos paleolíticos, en muchos de los cuales obsérvase ya desde la primera edad (1) cierta forma artística intencionada, las primeras manifestaciones del arte escultórico en Europa se encuentran en los utensilios y placas de hueso o de marfil, correspondientes al período conocido con el nombre de *edad del reno* en la época paleolítica. El trabajo escultórico de dichos objetos consiste principalmente en grabados de figuras de animales, dispuestos por lo común con cierta corrección en el dibujo y naturalidad en las actitudes, y además en algunas figurillas toscas, esculpidas en hueso, representando hombres o animales; todo lo cual parece y puede ser como un reflejo de la escultura miceniana (*120*). En la época magdalénica o segunda fase de la edad del reno (equivalente a la segunda mitad de la época mesolítica) se añaden a los referidos objetos de escultura los llamados *bastones de mando*, que no son otra cosa sino trozos de asta de reno o de ciervo, con relieves y con algún orificio en uno de sus extremos.

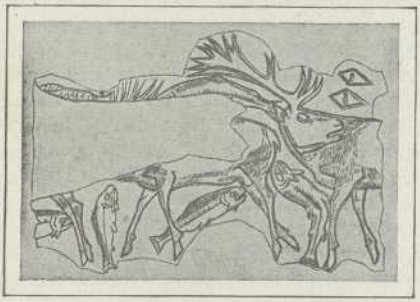


FIG. 532. — DESARROLLO DE UN FRAGMENTO DE BASTÓN DE MANDO, DE LA CAVERNA «LORTHET» EN LOURDES (2) *(Museo de Saint-Germain)*.

los bosquimanos se han descubierto pinturas rupestres como las de nuestra región levantina (Revista *Anthropos*, Viena, 1908, pág. 1047).

(1) Por lo menos se descubre con evidencia en la simetría de las hachas del período que se llama *achelense:* OBERMAIER, *El hombre fósil*, c. VII (Madrid, 1916). Pero de ningún modo se manifiesta en los *eolitos* (*84*), sobre los cuales diserta profusamente el académico Sr. ANTÓN en su citado *Discurso* (ibíd.); en el cual, si admite la existencia del hombre terciario, rechaza o desvirtúa casi todas las pruebas que para ello aducen varios arqueólogos.

(2) E. PIETTE, *L'Anthropologie*, pág. 144 (París, 1894).

Se los considera como insignias de dignidad o como varillas divinatorias. En los yacimientos solutrenses, o sea de la primera fase del reno, se encuentran alguna vez parecidos bastones con orificio; pero no llevan figuras o relieves ni revisten la importancia de los de la época magdalénica (1).

Aunque la mayor parte de los referidos objetos que se citan por los arqueólogos se han encontrado en cavernas de Francia, bien se deja entender que no son exclusivos de esta nación, y de hecho hanse también hallado en otras, como Bélgica, Suiza, Austria y Polonia. En España apenas se conocen de este género primitivo otras manifestaciones artísticas que algunos de los referidos *bastones de mando*, hechos de asta de ciervo y con figuras grabadas, descubiertos en la región santanderina (2); pues las tablillas o placas de marfil halladas en el Acebuchal y en Bencarrón (estaciones protohistóricas de las inmediaciones de Carmona), que ostentan figuras humanas y de animales, y sobre todo de simbólicas esfinges, son productos de la civilización asiática, importada allí por los fenicios: lo convencen el estilo de las figuras que adornan dichas placas (fig. 549) y alguna letra fenicia grabada en los peines de marfil hallados en una necrópolis vecina.

Contemporáneos con las predichas esculturas de la edad del reno debieron ser los grabados que aun se conservan en grandes rocas al aire libre y en el interior de algunas cavernas, realzados a veces con pinturas *(pictografías)*, como decimos en el capítulo siguiente (*237*) y anotamos al describir las más relevantes mansiones prehistóricas (*85*). La más importante de dichas rocas, simplemente grabadas, es la conocida con el nombre de *Montaña escrita de Peñalba* (3), que se extiende a lo largo de tres kilómetros entre Villastar y Albarracín (Teruel) y que ostenta multitud de figuras e inscripciones de distintas épocas, y donde acaso por vez primera en la Península aparece la figura humana bien delineada, en forma de grande ídolo en un ángulo del monte.

Pertenecientes a la época neolítica en España, sobre todo en varias estaciones de las regiones de Almería y Sur de Portugal, encuéntranse diferentes amuletos y ciertos idolillos de pizarritas, que ofrecen un rudimento de la figura humana o en forma semejante a la caja de un violín, revelando algunos de ellos visible inspiración del arte fenicio o del griego muy primitivo. En grandes rocas al aire libre hállanse también como pertenecientes a la época neolítica diversas figuras grabadas, siguiendo la tradición de la época precedente; y dando un paso más el arte escultórico, se

(1) Exstéens (Mauricio), *La Préhistoire*, c. VIII, pág 137 (París y Bruselas, 1913).
(2) Cendrero (Orestes), *Resumen de los bastones perforados de la provincia de Santander* (Madrid, 1915); Obermaier (Hugo), ob. cit., c. VI, pág. 170.
(3) Cabré y Aguiló (Juan), «La montaña escrita de Peñalba», en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. LVI (Madrid, 1910); ítem, *El arte rupestre en España* (Madrid, 1915).

manifiesta su actividad en la talla de algunos menhires o monolitos con grosera forma humana; asimismo, en relieves de igual clase, trazados en cavernas artificiales, y en varias figurillas de barro cocido. De la mencionada especie de monolitos consérvanse dos en el Museo de Pontevedra, que miden, aproximadamente, metro y medio de altura, y otros en Portugal (1), en Aveyrón de Francia (2), etc.; de los relieves en cavernas neolíticas pueden citarse los de la «Cueva de Marquínez» en la provincia de Alava (3) y los de las «Cavernas del Marne» en Francia (4).

Las estaciones prehistóricas de la época del cobre y del bronce, nacionales y extranjeras, nos han legado idolillos y numerosos objetos de dicho metal y de barro, con dibujos exclusivamente geométricos (5); la del hierro entra ya en la Historia con sus primeras manifestaciones de arte arcaico.

En las regiones de Mesopotamia, Asia Menor (*103*) y Egipto se ha descubierto gran multitud de objetos de barro cocido, piedra y marfil, adornados con figuras de hombres y de animales y vegetales, pintadas o en relieve, que se atribuyen a épocas anteriores a las dinastías históricas (6). Y aunque las tales figuras, lo mismo que las de Europa, sean, por lo común, rudimentarias y de un arte infantil, revelan no poco sentimiento e ingenio de inventiva, y expresan de ordinario grande animación y movimiento.

216. Escultura egipcia.—Cultiváronse en el Egipto histórico, ya desde sus comienzos y con admirable perfección, la estatuaria y el bajo relieve, y se conservan millares de monumentos de una y otra clase, labrados en madera, en marfil, en bronce (a veces dorado y con incrustaciones de oro y plata), en barro cocido y, sobre todo, en piedra, que para las estatuas suele ser durísima.

Los relieves egipcios se usan en inscripciones jeroglíficas y para representaciones de la vida doméstica o de faenas industriales o escenas de ultratumba, y asimismo para celebrar las victorias de los Faraones. Las estatuas, propiamente dichas, representan de ordinario personajes verdaderos; pero a menudo son divinidades mitológicas (*259*) y, a veces, tipos de personas serviles ocupadas en quehaceres domésticos, figurando en cámaras sepulcrales; sus dimensiones varían considerablemente, desde los grandes colosos de las tumbas de Isambul, que miden casi 20 metros, hasta las minúsculas figurillas de algún centímetro de longitud (generalmente

(1) Leite de Vasconcellos, *Esculpturas prehistoricas do Museu ethnologico portugues* (Lisboa, 1910); Cabré y Aguiló (Juan), *Avance al estudio de la escultura prehistórica de la Península Ibérica* (Coimbra, 1918).
(2) Hermet, en el *Bulletin du Comité*, año 1898.
(3) Cabré, *Avance.....*, pág. 11.
(4) Déchelette, *Manuel d'Archéologie préhistorique*, t. II, pág. 455.
(5) Martínez de Castro, *Protohistoria de la provincia de Almería* (Almería, 1911).
(6) Morgán, *Recherches sur les origines de l'Égypte* (París, 1897); Capart, *Les débuts de l'Art en Egypte* (Bruselas, 1904); Reinach, *Apolo*, traducido por Domènech, 3.ª edic., lección 2.ª (Madrid, 1916).

de barro cocido y barnizadas o esmaltadas) que se coleccionan en las vitrinas de los Museos.

Hállanse con frecuencia en las tumbas egipcias de la época tebana unas estatuítas parecidas a momias, representando para con el difunto el oficio de *respondientes* o *ushebti* (así llamadas en el *Ritual funerario)*, o sea mandatarios del alma; mientras que otras de mayores dimensiones y de forma natural, que también se colocan en las tumbas (*94*), son verdaderos retratos del difunto, los cuales, en la opinión de los egipcios, servían como de sostén al *doble*, especie de sombra o cuerpo sutilísimo que suponían sobreviviente al cuerpo visible y que era una vestidura o envoltorio del alma (1). Suponían, además, los egipcios que el alma del difunto se hallaría muy conturbada y no podría lograr la resurrección si no persistía íntegra su momia o su estatua, y de aquí el procurar que ésta fuese un verdadero retrato de aquél y el rodear y poblar las cámaras sepulcrales de relieves, pinturas y figurines que representasen variadas escenas de la vida doméstica, utensilios, rebaños, faenas agrícolas e industriales, alimentos, etc., para recreación y pasatiempo del espíritu de la momia. Todo esto quedaba impenetrable a los curiosos, para que nadie turbara el descanso eterno del difunto (2).

Las pequeñas efigies de divinidades con cabeza bestial, que se hallan en los sepulcros desde el segundo período tebano y que hasta se introducían en el vendaje de las momias (*238*), considerábanse como divinidades protectoras y servían de conjuros o amuletos; asimismo algunas esculturitas de marfil que representan animales sagrados, como el escarabajo y el ibis, y otras figurillas mitológicas y vagas, todas las cuales suelen llevar algún orificio que indica haber servido para collares y dijes suspendidos del cuello.

La técnica seguida por los escultores egipcios consiste para las estatuas en disponerlas siempre de frente, con la cabeza erguida y el tronco recto, apoyándose sobre las plantas de los dos pies, tanto que se representen derechas como sentadas sobre algún poyo o silla, y aun andando, lo cual se conoce por los egiptólogos

(1) Reina todavía mucha oscuridad entre los egiptólogos en punto a creencias del antiguo Egipto. Lo que resulta muy cierto y probado por los monumentos es que tenían los egipcios conocimiento de la inmortalidad del alma, del juicio particular después de la muerte, de la resurrección del cuerpo, y probablemente de la existencia de un Dios *único*, no siendo los demás séres mitológicos otra cosa (para los inteligentes) que personificaciones de los atributos divinos; y parece que la metempsicosis por ellos admitida no era considerada sino como un procedimiento de purificación o purgatorio para ciertas almas.—MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient* (Paris, 1899), t. I, pág. 38; PIERRET, *Dictionnaire d'Archéologie egyptienne* (1877); DE VOGUÉ, *Melanges d'Archéologie orientale* (Paris, 1868), pág. 50; ROUGÉ, «Etudes sur le ritual funeraire des anciens egyptiens» en la *Revue Archéologique* de 1860; WILKINSSON, *The manners and customs of the ancient egyptians* (Londres, 1878), y otros varios.

(2) En estos tiempos de racionalismo e indiferentismo religioso, en que tanto se pondera la necesidad de *respetar opiniones ajenas* y últimas voluntades, ¿cómo se explica la exposición de momias y estatuas egipcias en los Museos, contra la opinión y voluntad expresa de los difuntos, que para nada se atiende, siendo perpetrada esta violencia por los mismos racionalistas? Notable ejemplo de la falta de consecuencia, a que nos tienen acostumbrados.

con el nombre de *ley de la frontalidad* (1). Cuando se expresa la acción de andar, casi siempre avanza el pie izquierdo sobre el otro, y si la actitud de la estatua es la sentada sobre el suelo (como ocurre tratándose de representar *escribas* o escribientes), crúzanse o júntanse las piernas y se coloca el objeto sobre las rodillas. En los relieves, que siempre son de poco resalto, aparece la figura humana de perfil y con la irregularidad de tener el ojo y los hombros de frente, pero casi siempre con gran viveza. En todo caso, represéntase a los egipcios sin barbas y a los extranjeros con ellas, o con el tipo y costumbres propias de la nación respectiva; sin embargo, en las momias de varones y en sus estatuas, cuando tienen éstas el cuerpo o tronco labrado a modo de momia (aunque sean, a veces, figuras de divinidades), se coloca debajo de la barba un apéndice largo, a manera de barbilla o perilla trenzada, muy característica de Egipto. No se conocieron en la escultura egipcia las leyes de perspectiva, como decimos al hablar de la pintura, y sus composiciones se hallan por lo mismo faltas de unidad artística.



FIG. 533.—ESTATUA MENFITA DE MADERA *(Museo del Cairo)*.



FIG. 534.—BAJO-RELIEVE DE MARFIL, DE LA DINASTÍA V, HALLADO EN SAKKARAH.

Aunque todas las esculturas egipcias ofrecen un sello característico de su arte y cierta uniformidad de estilo, diferéncianse notablemente unos grupos de otros, según el período de la historia a que pertenecen, del modo siguiente:

La escultura del *período menfita* se distingue por la majestad y el realismo que imprime a la figura humana, copiando con bastante perfección las facciones del difunto y las escenas de su vida: hállase exclusivamente en las tumbas, descontando la gran esfinge, que es la única pieza escultórica de carácter religioso o simbólico. Entre los mejores modelos descuella la estatua de madera de un personaje llamado vulgarmente *Cheik-el-Beled* o *el alcalde* (fig. 533), que data de la dinastía V (26 siglos a. J. C.)

En el *primer período tebano* síguese la tradición menfita, pero

(1) PERROT, *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, t. VIII, pág. 680 (París, 1903).

con algo menos realismo y dando a los Faraones un aspecto sonriente y apacible, y alargando un poco las figuras. El *Nuevo imperio* o *segundo período tebano* es la época del engrandecimiento político del país, y en él se multiplican las estatuas y se labran algunas de formas colosales, adosándolas a los templos y representando al Faraón a quien se dedican; todas llevan en su mano un rollo, o un gancho, o una flor, etc.; asimismo se introducen las calles o avenidas con esfinges (fig. 177) y se conmemoran con relieves en los templos las hazañas militares y las escenas religiosas. Las estatuas, sin embargo, pierden, a veces, el carácter realista, y con frecuencia se hacen amaneradas, tomando siempre una actitud *hierática*, aunque muchas de ellas pueden competir con las mejores de las épocas precedentes. Comienza en este período la representación de los dioses con cabezas de animales, ya en relieves, ya en estatuas y amuletos (fig. 537).



Fig. 535.—Estatua sedente de Amenofis I, de la dinastía XVIII *(Museo de Turín)*.

El *período saita* (desde mediados del siglo VII a. de J. C.) produjo una especie de reacción extremadamente realista, aunque alargando más las figuras y afinando y perfeccionando la técnica escultórica, a pesar de que el material preferido era el basalto y otras piedras durísimas; suprimióse la talla de colosos desde esta época; poblóronse de efigies los templos, y aumentó la escultura en bronce. A la misma época pertenecen la mayoría de los bronces mitológicos guardados en los

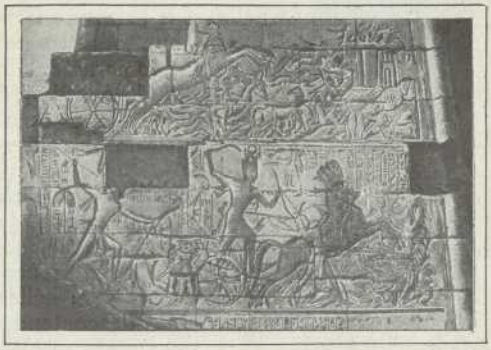


Fig. 536.—Bajo-relieves triunfales de Setí I en Karnak; dinastía XIX.

Museos, como son los del Arqueológico Nacional de Madrid (*259*). El *influjo griego*, ya comenzado en este período, se acentuó en el siguiente, de la dominación macedónica y romana, dando más dulzura y corrección a las estatuas, aunque no pocas siguieron labrándose con amanerado hieratismo, y otras, procedentes de la escuela neo-menfita, resultan frías y amaneradas por copiarse unas a otras, sin imitación directa del natural como en otro tiempo.



FIG. 537.—BAJO-RELIEVES MITOLÓGICOS EN EL TEMPLO DE ABYDOS (1).

En todas las referidas épocas se grabaron innumerables piedras finas para sello, o para collares y otros dijes y como objetos supersticiosos o amuletos, figurando en ellas principalmente los animales sagrados y los jeroglíficos. Las más frecuentes son los *escarabeos*, que tienen la forma de escarabajo, con el caparazón de relieve y un jeroglífico grabado en la parte inferior. Los camafeos propiamente dichos, con figuras de relieve (fuera del escarabajo), no parecen labrados con anterioridad a la época de los Tolomeos o dominación griega, y son todos helenísticos, sin duda trabajados en Alejandría (*220*).



FIG. 538.—RELIEVE DE LA ÉPOCA SAÍTA: NECAO II.



FIG. 539.—ESFINGE GRECO-EGIPCIA DE LA ÉPOCA TOLEMAICA.

217. ESCULTURAS CALDEA, ASIRIA Y PERSA.—Rivalizando en tiempo con la escultura egipcia y quizá precediéndola, desarrollóse en la Mesopotamia inferior la escultura dicha *caldea*, a la cual siguió la *asiria* al formarse el imperio de Nínive (*95*).

(1) Represéntase en la figura la conducción de una alma por Anubis (con cabeza de chacal) y Horo (con cabeza de halcón) ante la presencia de Osiris.

Una y otra se manifiestan en relieves y estatuas de piedra, bien que estas últimas sean escasísimas en la civilización asiria. Ambas, caldea y asiria, se distinguen por la robustez de las formas, sobre todo de las humanas; las cuales se ostentan siempre rechonchas y con vigorosa musculatura, anchas espaldas, aire severo, pómulos salientes, ojos muy abiertos, pobladas cejas y escasos pliegues en la vestimenta, la cual suele llevar grandes franjas en algunas orillas. Los relieves ofrecen por lo común mayor resalto que los del arte egipcio y cumplen mejor que ellos las leyes de perspectiva y la exactitud del dibujo; preséntanse también como en ellos las figuras de perfil y con el ojo de frente, pero los hombros y el pecho guardan la posición natural que les corresponde.



FIG. 540.—SELLO DE URSANA, REY DE MUSACIR, SIGLO VIII A. DE J. C. (1).

Son típicos en el arte caldeo-asirio los objetos de su especial glíptica, a saber, los sellos en forma de cilindro de piedra dura, en cuya superficie van figuras e inscripciones grabadas o en relieve, y cuyo desarrollo sobre una materia blanda reproduce el sello. Los medo-persas adoptaron igual práctica, tomándola de los asirios. Los asuntos de dichos relieves sigilares suelen consistir en representaciones mitológicas de horribles divinidades o de poderosos genios, luchando con fieras y domándolas; pero en los relieves monumentales se trata ordinariamente de glorificar al monarca, quien por lo común se presenta rodeado de cortesanos y recibiendo tributos de los países vencidos, o luchando con sus enemigos y sometiéndolos a terribles tormentos, o bien figurando en partidas de caza, y a veces ofreciendo sacrificios u obsequios a sus dioses.

Aunque la ejecución escultórica no sobresale por su finura en Caldea y Asiria, superándola en esto indudablemente la de Egipto, es muy de notar en ella la corrección con que suele tratarse la figura de los animales, siempre más expresiva y atildada que la del hombre; en cambio, apenas admiten los motivos vegetales, desprovistos en todo caso de naturalidad o realismo.

1. Como especialidad de la *escultura caldea primitiva* se nota que las estatuas propiamente dichas (en número de diez hasta el presente descubiertas) son de diorita y dolerita, piedras durísimas importadas de otra región, y representan a Gudea, rey o gobernador de Sirpurla (hoy Tello), cuyo nombre va inscrito en las mismas con caracteres cuneiformes, y a otro jefe llamado Ur-Bau: todas tienen las manos cruzadas y están sin cabeza por la mutilación sufrida en los derribos. Con ellas figuran en el Museo del Louvre cuatro cabezas sueltas, que pertenecieron a diversas estatuas, y por las cuales se advierte que representaban los caldeos a

(1) En el Gabinete Real de La Haya: *Gazette Archéologique*, pág. 249 (París, 1879).

sus personajes sin barbas, como los egipcios. Entre las mencionadas estatuas (que se atribuyen hoy a unos cuatro mil años antes de J. C.) hállanse las dos sedentes que los historiadores del arte distinguen con los nombres del *Arquitecto del plano* y el *Arquitecto de la regla*, porque tienen, respectivamente, sobre sus rodillas, un plano y una regla esculpida: ésta equivale al pie babilónico (27 centímetros) y se halla dividida en 16 partes iguales, con otras subdivisiones. En el mencionado Museo guárdase también con otros bajo relieves caldeos la famosa *Estela de los buitres*, que representa a otro rey de Sirpurla triunfante de sus enemigos, los cuales aparecen devorados por aves de rapiña. Otros relieves menos interesantes, junto con estatuítas o figuras mitológicas (*260*), cilindros sigilares y numerosas tabletas de arcilla con inscripciones, hállanse coleccionadas en el Museo Británico de Londres y en el Nuevo Museo de Antigüedades de Constantinopla, que guardan los mejores restos de arte caldaico exhumados por distintos exploradores de ciudades antiguas, a partir del año 1851, y sobre todo del 1881 en que se descubrieron las estatuas.



FIG. 541.—EL ARQUITECTO DE LA REGLA, DE TELLO *(Museo del Louvre)*.



FIG. 542.—BAJO-RELIEVE ASIRIO. *(Museo Británico.)*

2. El *arte asirio*, muy parco en estatuas, abunda en relieves sobre piezas de mármol y alabastro. En ellos se exagera la robustez de la musculatura humana, que se imitó del arte caldeo; los personajes de distinción y los genios o dioses llevan grandes barbas con rizos escalonados (de los cuales ya hubo algún ejemplar de pequeñas estatuas mitológicas y de relieves en el arte caldeo), mientras que los eunucos o servidores del rey preséntanse sin barba, y todos con trajes talares, o por lo menos hasta la rodilla, ostentando grandes flecos o franjas en los bordes de la vestimenta. Son también característicos del arte asirio (y del persa que le

sucedió) las *androsfinges* o toros y leones con cabeza humana, que tuvieron ya sus antecedentes en algún pequeño ejemplar mitológico del arte caldeo. Se constituyen por miembros de toro, león y águila con cara de hombre: los seres vivos más fuertes del mundo visible, y se colocaban a los lados de las puertas de los palacios reales.



FIG. 543.—EL LEÓN HERIDO.
(Museo Británico.)

Los monumentos más antiguos que se conocen del arte asirio son bajo-relieves de Tiglathpilesser I (Teglatfalasar I, siglo XII a. de J. C.), y los más acabados corresponden a la época de Asshurbanípal (Sardanápalo II, siglo VII), que fué el siglo de oro del arte mencionado. Los principales de estos monumentos asirios hállanse en el Museo Británico (los leones heridos, el obelisco de Salmanasar II, etc.), no faltando buenos ejemplares en el de Louvre (toros *androcéfalos* y los relieves de Sargón, etc.) y en el de Constantinopla.



FIG. 544.—RELIEVE ASIRIO DEL OBELISCO DE SALMANASAR, SIGLO IX A. DE J. C. (1).



FIG. 545.—RELIEVE DE PERSÉPOLIS: DARÍO I.

3. La escultura *medo-persa*, como heredera de la asiria, continuó las formas y procedimientos de ésta, aunque añadiéndoles mayor atildamiento y más tendencia a la imitación del natural, con cierto esmero y amaneramiento en el plegado de los paños, que se hacen minuciosos desde la época de Darío I (año 521 a. de J. C.). Los asuntos representados en los bajo-relieves y en los

(1) Del «Obelisco Negro» en el Museo Británico. Es el segundo de los cuadros en relieve que ostenta la primera cara del Obelisco (tiene cuatro, y en cada una de ellas cinco cuadros, semejantes al del grabado, uno sobre otro en fila), y representa la sumisión de Jehú, rey de Israel, al rey de Asiria, siglo IX a. de J. C.—MENANT, *Annales des rois d'Assyrie*, pág. 115 (Paris, 1874).

azulejos de los muros no son ya escenas bélicas ni de caza, sino más bien de ceremonial palaciego con sus arqueros y guardias, algún combate con fieras y tal o cual escena religiosa o ficción mitológica. En la perfección relativa de estas labores refléjase inequívoca la influencia griega de la Jonia asiática y aun quizá la mano de artistas helénicos o helenizados. Tal se advierte, por ejemplo, en la corrección del dibujo y en la sobriedad ornamental del célebre *friso de los arqueros* (de ladrillo esmaltado y de relieve), hallado en las ruinas del palacio de Susa y conservado hoy en el Louvre como principal monumento de arte persa, aparte de otros muchos descubiertos en Susa y Persépolis.



FIG. 546.—EL FRISO DE LOS ARQUEROS, DEL PALACIO DE SUSA.

4. El *arte persa de la dinastía sasánida* (*131*) se distingue en escultura por la representación de monstruos imaginarios, en actitudes y contorsiones inverosímiles, y de extrañas caricaturas en relieve, todas las cuales sirvieron más tarde como fuentes o modelos de inspiración para los artistas europeos de la época románica y debieron influir no poco en la extravagante escultura de India y China. Sin embargo, en los relieves de carácter histórico aparecen las figuras con naturalidad y recuerdan la escultura romana de la decadencia, pero con trajes nacionales (fig. 547).



FIG. 547.—RELIEVES DE ARTE SASÁNIDA EN LA ROCA DE NAKS-E-RUSTEM (PERSÉPOLIS).

218. LA ESCULTURA DE LOS DEMÁS PUEBLOS ORIENTALES.—Entre los pueblos orientales del antiguo mundo no hay otro que revista la importancia del fenicio en orden al desarrollo y propagación de la escultura de Oriente en los países europeos (*97*). A él debe añadirse, aunque muy en segunda fila para el arte, el pueblo heteo o hitita, y en lugar también secundario le siguen los indios, chinos y japoneses, de cuyos estilos escultóricos bastará que demos una sucinta idea.

1. Bajo el nombre de *esculturas fenicias* se han comprendido numerosas y variadísimas estatuas de los pueblos fenicios, libios, sardos, tirrenos, pelasgos, heteos y chipriotas, que se presentan con cierta rigidez arcaica y falta de naturalidad y que ofrecen visibles reminiscencias asirias, egipcias y aun griegas, según las épocas y los países. Se consideran como legítimamente fenicias, en piedra y bronce, las esculturas chipriotas (de la isla de Chipre), toda vez que los fenicios se apoderaron de la isla hacia el año 1000 a. de J. C. y fundaron allí ciudades importantes, subyugando a los heteos, que eran sus antiguos pobladores. Asimismo puede estudiarse el arte fenicio en las islas de Cerdeña e Ibiza, de las cuales se adueñaron las colonias tirias en el siglo VIII a. de J. C. Después de repetidas investigaciones realizadas sobre el arte fenicio, puede afirmarse con los modernos críticos que no existe con propiedad hasta el siglo X anterior a la Era cristiana, pues aunque mucho antes fabricaban y vendían sus productos los industriales y mercaderes fenicios, su arte no pasaba de ser pura imitación egipcia o asiria, y parece que aun entonces se consideraban sus artículos como originarios de los artistas que les servían de modelo. Desde la referida centuria descúbrese en las obras fenicias de estatuaria, glíptica, orfebrería, etc., la tendencia a combinar los estilos orientales en una misma pieza, sobresaliendo el egipcio; desde el siglo VII va preponderando la influencia griega, acentuándose ésta cada vez más y llegando, por fin, a confundirse con obras griegas algunas fenicias, aunque por lo común se descubre la mano menos hábil y más ecléctica del artista fenicio en las obras de sus talleres. Véase lo que dejamos consignado en Arquitectura sobre este punto (*97*), junto con lo que decimos más adelante sobre Orfebrería (*286*, 4) y lo que luego indicamos respeto del arte fenicio en España al hablar del ibérico (fig. 549).



FIG. 548.—ESTATUA CHIPRIOTA.



FIG. 549.—MARFIL DE ARTE FENICIO (ASIRIO-EGIPCIO), HALLADO EN CARMONA.

2. La *escultura hetea* se deriva de la caldea antigua y de la asiria, siendo escasas las influencias que recibe de la egipcia y añadiéndoles alguna originalidad suya. Consérvanse de ella relieves y extraños jeroglíficos, todavía indescifrados, y pueden estudiarse en los Museos antes dichos para el arte caldeo.

3. No hay para qué mencionar la *escultura hebrea*, pues los israelitas no cultivaron este arte, como es sabido. Las pocas representaciones zoomórficas del Templo de Salomón, conocidas sólo

por las descripciones que nos hace la Biblia, fueron labores fenicias de estilo asirio-egipcio.



FIG. 550.
LEÓN HETEO DE MARASCH, CON JEROGLÍFICOS
(Museo de Constantinopla).

4. La *escultura india* se caracteriza en relieves y estatuas por la monstruosidad de sus figuras, su extraño simbolismo, su pesadez y la gran profusión de tales obras en los templos, de suerte que abruman la parte arquitectónica, por fuera y por dentro de la misma. Casi todas son de asuntos mitológicos, los cuales se representan frecuentemente por extraña confusión de miembros o multiplicación de cabezas y de piernas, como si únicamente se propusiera la escultura (salvo las estatuillas de Buda) inspirar terror y admiración a los espectadores.



FIG. 551.—ESCULTURAS DE LA GRUTA BUDISTA DE KOGUN, CERCA DE MULMEN (BIRMANIA).

Al siglo VIII de nuestra Era se atribuyen los ejemplares más antiguos de la estatuaria india conocida, la cual reviste a menudo colosales formas. Las más notables por su magnitud, hasta de 55 y aun de 82 metros, son las estatuas yacentes de Buda soñando, que están formadas de ladrillos con un revoque pintado y dorado: se adjudican éstas al siglo XV. Hállanse repetidísimas las estatuas de Buda sentado o en cuclillas, ya de piedra, ya de bronce y de varias dimensiones, sin aspecto monstruoso, y no son raras las de toros, elefantes y carneros.

En China y Japón se observa una escultura derivada de la india, aunque más minuciosa en detalles y menos exagerada en sus concepciones mitológicas, la cual parece haber influído notablemente en el arte americano indígena. Las más antiguas esculturas de China se atribuyen al siglo II de nuestra Era.

219. ESCULTURA AMERICANA.—Lo consignado en la reseña de la arquitectura americana sobre los orígenes y antigüedad de los

pobladores del Nuevo Mundo (*101*) se corrobora indudablemente con los datos que nos proporciona su escultura. En las abigarradas estatuas de monstruosas divinidades, en las esfinges, en los relieves simbólicos y más o menos históricos, y en los jeroglíficos de Méjico, Yucatán y Guatemala, se descubren muy notables reminiscencias egipcias, asirias e indias, que denuncian el origen oriental de los primeros pobladores de América.



Fig. 552.—Estatua de Buda, en bronce *(Museo Arqueológico Nacional, de Madrid)*.

Distínguese, como en Arquitectura, el arte *nahua-maya* del *aymará-quechua:* éste se presenta más sencillo y desprovisto de adornos y más realista; aquél se distingue por exuberancia ornamental y simbólica, hasta llegar al barroquismo. El *quechua* se manifiesta en las vasijas peruanas antropomorfas, y antes en las estatuas de Colombia, Costa Rica y Nicaragua, sin que falten ejemplares de Méjico, por donde acaso bajaron las tribus que se fijaron después en el Sur de América. El arte *nahua-maya* se descubre en Tolán, Tula, Méjico (la piedra del Calendario mejicano y la del rey Tizoc), y sobre todo en Palenque y Guatemala. Obsérvase en los relieves la misma disposición de perfil con los ojos de frente, que hemos notado en el arte oriental, y las figuras alternan con jeroglíficos como sucede en Egipto.



Fig. 553.
Relieves de arte maya, en Lorillard (Yucatán).

Entre los relieves de Palenque es famoso el del *Templo de la Cruz*, en el cual se admira una grande cruz de relieve, apoyada sobre un monstruo y coronada con una ave misteriosa; a sus lados se hallan dos personajes en actitud de ofrecerle dones, y detrás de ellos se advierte multitud de jeroglíficos. Parecido a éste es el relieve de las ruinas de Lorillard, el cual forma parte del dintel de la puerta de un templo; sólo que los personajes se presentan más ricamente engalanados y empuñan cruces, también coronadas con el ave fantástica: entre ambos personajes, y diseminados por el dintel, hay varios jeroglíficos. Supónense que la cruz entre los antiguos indios era símbolo del dios de la lluvia y de la fecundidad; pero más acertado será decir que este símbolo americano puede ser una lejana reminiscencia del cristianismo, importada allí por los asiáticos en los primeros siglos

de J. C., aunque el tiempo y las distancias hicieran olvidar su verdadero significado. Se encuentra en monumentos de Palenque, de Copán, de Cuzco, del Paraguay, etc. (1).

220. Escultura griega.—Aunque Grecia floreció en todas las Bellas Artes, según es fama universal, ninguna le distingue tanto como la Escultura, cuyas obras alcanzaron en dicha nación el ideal de la belleza artística hasta donde pudo llegar por sí solo el humano ingenio, no obstante de ser la Escultura el arte de interpretación y ejecución más difícil. Forman su característica en los mejores tiempos del Arte (los de Fidias) la expresión de la realidad idealizada, la regular proporción orgánica, el alejamiento de lo vago y monstruoso, la precisión en los contornos y detalles, la armonía y belleza en las formas y la finura en la ejecución. Cultivó el arte griego todos los géneros de escultura, adoptando con predilección el mármol y el bronce como material escultórico y tomando como asuntos principales los mitológicos y los guerreros, a los cuales añadió en su última época el retrato de personajes históricos. Es digno de censura, no obstante, el inmoderado cultivo del desnudo, característico del arte griego, sin que baste a justificarlo en muchísimas de sus obras el intento de glorificar la figura humana y el afán de los escultores por alardear de peritos en su difícil arte: todas las cosas humanas requieren su temperamento (*22*).

Suele dividirse la escultura griega en *cuatro períodos históricos* bien deslindados, a los cuales precede el *protohistórico* o *minoano* y *miceniano*, de que hablamos arriba (*103*). En éste desarrollóse por espacio de unos veinte siglos (desde el año 3000 al 1100 an-



Fig. 554.—Relieves minoanos: desarrollo de la orla del vaso llamado de los Segadores *(Museo de Candía).*

tes de J. C., aproximadamente), al decir de los modernos exploradores (2), un arte infantil, pero lleno de vida y movimiento, que

(1) Véanse Cronau, *América*, t. II, pág. 57 (Barcelona, 1892), y demás obras citadas en Arquitectura (*101*).

(2) Pottier, *Revue de l'Art Ancien et Moderne* (año 1902); Reinach, *Apolo*, lec. 4.ª (Madrid, 1916); Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. VI, *La Gréce primitive* (Paris, 1894).

modeló el barro y trabajó la piedra, el marfil, el hueso y aun el oro, el plomo y el bronce, produciendo relieves, grabados, entalles mitológicos en piedras finas, y pequeñas estatuas o idolillos. Aunque labrados con cierta tosquedad, preséntanse, a veces, con admirable corrección en el dibujo, que parece recordar el arte de los cazadores del reno (*215*), los cuales pudieron tener con la civilización egea algún lazo histórico, hoy desconocido (*89*, *90* y *103*).



FIG. 555.—ARTEMISA PRIMITIVA, EN DELOS. *(Museo de Atenas).*

Los cuatro períodos históricos que tras un prolongado silencio artístico siguieron al *miceniano*, se distinguen de este modo: 1.°, el *de formación* (desde unos 620 a 540 a. de J. C.); 2.°, el *arcaico* (de 540 a 460); 3.°, el *de perfección* o *clásico* (hasta fines del siglo IV a. de J. C.); 4.°, el *de difusión* (que algunos llaman de *decadencia)*, después de Alejandro Magno hasta la conquista de Grecia por Roma (de 323 a 146 a. de J. C.).

1. En el *primer período*, después de los rudimentarios ídolos de madera, llamados *xoanon*, planos por delante y detrás y redondeados en los bordes, descubiertos en Delos (atribuídos al mítico Dédalo), y a seguida de las primeras estatuas en mármol, de labra tosca y a manera de columnas (fig. 556), va recorriendo el arte un camino de progreso, que empieza en las escuelas *jónico-asiáticas* de Samos y Chios (islas del Asia Menor) y sigue en la *dórica* de Sición (Peloponeso), a principios del siglo VI: las jónicas se distinguen por cierta elegancia y simetría en el plegado de los paños, como es de ver en las diferentes Artemis (o Dianas primitivas) que son obras principales de dichas escuelas (fig. 557); la dórica, por la robustez y el aspecto varonil de sus figuras, y unas y otras por los reflejos de la tradición asiática en que debieron inspirarse, imitando modelos de procedencia oriental, los cuales se hallaban en los productos industriales de Asia, traídos por el comercio. No obstante, en la escuela dórica se hace menos visible el influjo asiático y se revela ya el espíritu de independencia, sobre todo en la talla de sus Apolos desnudos y de varonil aspecto (fig. 558).



FIG. 556. HERA PRIMITIVA, EN SAMOS *(Museo del Louvre).*

En los relieves de este período se advierte de ordinario la misma técnica de los asirios, arriba mencionada.

2. El *segundo período* se caracteriza por la independencia que el arte griego, ya formado, va realizando respecto de imitaciones orientales y por el tipo atlético dado a sus estatuas, que en su gran parte representan a los vencedores en los juegos olímpicos, aunque se llamen Apolos. Sobresalen como centros las *escuelas dóricas* de Esparta, Argos, Sición, Egina y Atenas, siendo sus escultores principales Gitiadas en la primera, Agéladas en la segunda, Kanacos en la tercera, Cayón, Onatas y Kaliteles en la cuarta, y Kritios y Nesiotes en la última. Esta y aun la precedente más bien deben llamarse *escuelas áticas de influencia dórica*, pues seguían la tradición jónica en el plegado de los paños con bastante finura y exceso de simetría: las escuelas propiamente dóricas redúcense a las tres primeras ciudades referidas, como situadas en el Peloponeso (hoy Morea), las cuales forman la llamada escuela *argivo-sicione*, que labró estatuas atléticas en bronce. En el Asia Menor e islas del mar Egeo continúan vivas en este período las imitaciones orientales, y en todos los referidos centros aun se observa alguna rigidez, uniformidad y falta de expresión en las figuras, con cierta sonrisa amanerada e inexpresiva (que se ha llamado *sonrisa eginética*, como si fuera propia de la ciudad de Egina), lo cual es el distintivo del período arcaico (figs. 557 y 558).



FIG. 557.—ORANTE DE ESTILO ARCAICO, EN ATENAS *(Museo de Atenas).*



FIG. 558.—APOLO O ATLETA DE ESTILO ARCAICO *(Museo de Atenas).*

3. El *tercer período* señala el apogeo de la Escultura, siendo Fidias el héroe que a mediados del siglo V a. de J. C. la llevó a su colmo; pero antes forman una especie *de transición* los escultores Kálamis y Mirón, los cuales vencen la rigidez del anterior período, dando a las figuras delicadeza y gracia el primero, y expresión de movimiento el segundo. Fidias, condiscípulo de Mirón en la escuela de Agéladas (de Argos), se celebra como *escultor de los dioses*, pues nadie como él en el mundo pagano supo dar a sus creaciones artísticas actitud noble y serena y el sello de lo divino, sin que le hi-

ciera falta para ello el simbolismo. Obras suyas fueron, entre otras, las estatuas *criselefantinas* (de oro y marfil) de Zeus (Júpiter), para el templo de Olimpia, y de Atenea o Minerva para el famoso Partenón de Atenas, además de las esculturas que adornaban los tímpanos y frisos de este segundo templo. De la estatua de Minerva dícese que media unos 12 metros sobre su pedestal. Contemporáneo y condiscípulo de Fidias fué Policleto, que en su tiempo alcanzó tanta fama como él, notable por la corrección del dibujo, finura en los detalles y expresión noble de la fuerza y forma humanas, en contraposición al tipo sobrehumano de Fidias: ambos artistas se consideran como los superiores genios de la Escultura. Policleto fijó el canon escultórico, modificado después por Eufranor y Lisipo, y representa con Mirón el progreso de la escuela *argivo-sicione* o *dórica* de Kanacos y Agéladas, siendo obras suyas varios atletas y la típica Amazona del Museo Vaticano.



Fig. 559.
Cabeza de Zeus, estilo de Fidias
(Museo de Copenhague).

Los imitadores de Fidias constituyen la escuela dicha *de tradición ática* o jónica, en la cual brillan Agorácrito, Alcámenes y Peonios: cuéntanse entre las mejores obras de la escuela las cariátides del Erecteón (*107*), los relieves del templo de la Victoria *Aptera* y las estatuas del frontón del templo de Olimpia: a la misma tradición se hace corresponder el *puteal* o *brocal de pozo* con bajo relieves, que guarda el Museo Nacional y fué hallado en Madrid. Continuadores de la *escuela dórica* de Policleto fueron Pericletes, Arístides y Atenodoro.



Fig. 560.—Cabeza de la «Venus de Milo»: escuela de Fidias *(Museo del Louvre).*

Entrado ya el siglo IV a. de J. C., la Escultura toma un carácter realista que degenera en sensualismo con Scopas y Praxíteles

(pertenecientes más bien a la escuela ática) al buscar el sentimiento, la gracia y la muelle delicadeza, en vez de la grandiosidad y elevación que distinguía a los anteriores: de esta época, y sobre todo de Praxiteles, son varios Faunos, Venus, Bacos y Apolos, sin las formas atléticas de tradición dórica. A Scopas se atribuye entre sus mejores obras el grupo de «Niobe» con su hija (la «Máter dolorosa pagana», hoy en un Museo de Florencia), la «Démeter de Gnido» (otra *dolorosa*, en el Museo Británico), la «Niké (Victoria) de Samotracia» y aun la «Venus de Milo» (aunque muy discutida, y puede ser una Anfitrite, de la escuela de Fidias), ambas en el Museo del Louvre. A la misma época pertenecen algunas estatuas del Museo de Pintura y Escultura de Madrid.



FIG. 561.—BUSTO GRIEGO: COPIA DEL DORÍFORO DE POLICLETO *(Museo de Nápoles)*.

En cambio, los escultores de la escuela argivosicionita, como Eufranor y Lisipo, continúan fieles al espíritu clásico, sin dejar de ser muy realistas. A Lisipo atribuyó Plinio más de 1.500 estatuas, la mayor parte de bronce, y se distingue en la expresión del carácter individual que supo imprimir en ellas. A él o a otro escultor de Chíos se adjudica la cuadriga de bronce dorado (1) que hoy adorna la fachada de San Marcos de Venecia (y que otros suponen romana de la época de Nerón), y de él fueron todas las esculturas que representaron al gran Alejandro (2). Entre los escultores del Peloponeso que siguieron la misma tendencia realista, figura Cares de Lindos, autor de la gigantesca estatua del Sol (de 33 metros), conocida con el nombre de «el Coloso de Rodas», que estuvo en la isla de su nombre.



FIG. 562.—EL APOXYOMENO (ATLETA), DE LISIPO *(Museo del Vaticano)*.

4. El cuarto período, que es *de difusión*, se llama también

(1) DALL' ACQUA GIUSTI, «I Quattro Caballi.....», en la obra *La Basilica di San Marco*: t. I, pág. 423 (Venecia, 1888).

(2) Dícese que este monarca sólo admitió que le retrataran Lisipo, en escultura; Apeles, en pintura, y Pirgoteles en gliptica.—Horacio, *Epist.*, lib. II, 1.ª

alejandrino y *helenístico* por corresponder a la época de helenismo abierta por Alejandro. En él, las escuelas salen de Grecia y figuran principalmente en Pérgamo, Rodas, Tralles, Antioquía y Alejandría, distinguiéndose por su realismo, alguna exageración en las actitudes, predilección por las escenas trágicas o dolorosas y cultivo del retrato. Son muy celebrados el grupo de «Lacoonte» o «Laoconte» de la escuela de Rodas (1), «el Toro Farnesio» de la de Tralles y el «Galo moribundo» de la de Pérgamo, que hoy se hallan, respectivamente, en el Museo del Vaticano, en el de Nápoles y en el Capitolino de Roma. La escuela griega de Alejandría se distinguió por los asuntos simbólicos o alegóricos y los rústicos o campestres, que fueron objeto de sus relieves y estatuas.



FIG. 563.
CABEZA DE APOLO, DE ESCUELA HELENÍSTICA *(Museo Británico)*.

5. En todos los períodos enumerados cultivóse en Grecia con perfección admirable la *glíptica*, ya ensayada en el arte micénico y antes cultivada en Egipto y Caldea, como se ha dicho en sus correspondientes lugares. Consérvanse en los Museos magníficas colecciones de primorosos entalles y camafeos, labrados en piedras finas (ágatas, por lo común, con sus afines) que sirvieron para anillos y demás joyas de la opulencia griega, y que, tal vez mejor que los demás objetos artísticos, revelan el gusto y la habilidad insuperable del pueblo griego para la escultura. Tomó por patrón de su glíptica en sus principios el *escarabeo* de los egipcios, sustituyendo el jeroglífico por figuras mitológicas y alguna inscripción griega; y aunque desde el siglo V (a. de J. C.) fué abandonándose la forma del escarabajo, conservó siempre el corte oval o elíptico y convexo en las gemas grabadas. La más notable de éstas es un camafeo de la época helenística, labrado tal vez en Alejandría y conservado en el Museo del Ermitage, en San Petersburgo: representa los bustos de un Tolomeo con su esposa (Tolomeo II y Arsinoe, probablemente) y mide 17 centímetros de largo por 13 de ancho; llá-

(1) Este grupo se consideró en el siglo XVIII como la más bella escultura del mundo, sobre todo después del estudio que de ella hizo el alemán Teófilo Lessing. Consiste el asunto en la escena de dolor que se supone ocurrida al verse sorprendidos Lacoonte y sus dos hijos por dos enormes serpientes que se enroscan en ellos y los estrangulan. Más horrible aún es la escena representada en el «Toro Farnesio» o «Suplicio de Dirce», que ofrece el espectáculo de una joven, atada por sus dos hermanos a la testuz de un toro bravo, presenciando y ordenando esta bárbara ejecución la propia madre de la infeliz doncella.

mase «Camafeo Gonzaga» por haber pertenecido al duque de Mantua. A dichos camafeos de factura griega deben agregarse también los llamados *vasos murrinos* (nombre que al parecer les da Plinio), y son ciertas copas talladas en ágata u otra piedra fina, que suelen tener relieves magníficos. Los más famosos entre éstos son la llamada «Copa de los Tolomeos», vaso de ágata con pie y con figuras alusivas a Baco, hoy en el Gabinete de Medallas de París, y la «Taza Farnesio», en el Museo de Nápoles; ambas pueden considerarse obra helenística de Alejandría. La referida *taza* tiene la forma de un platillo de cornalina de 8 centímetros de diámetro, con ocho figuras en su interior y la cabeza de Medusa en la cara externa (1). La glíptica griega y romana no ha podido ser vencida nunca, ni por el arte moderno. Descolló, además, la antigua Grecia en la acuñación monetaria con artísticas labores, como se dirá en su correspondiente capítulo.



FIG. 564.—FIGURILLAS COROPLÁSTICAS, DE MIRINA *(Museo del Louvre)*.

En trabajos de *coroplastia* (estatuas y relieves de barro cocido) sobresalió igualmente el pueblo artista por excelencia, siendo muy celebradas las estatuítas de Tanagara (en la antigua Beocia) y de Mirina (cerca de Esmirna, en el Asia Menor) por sus acabados perfiles. Datan de los siglos IV y III a. de J. C. las mejores de estas obras, aunque ya empezaron en el VI y siguieron labrándose en la época romana, las cuales reproducen con frecuencia y en pequeño las obras maestras de los grandes artistas griegos (2). A imitación de las griegas, se modelaron otras en Sicilia, Etruria y Roma.

221. ESCULTURAS ETRUSCA Y ROMANA.—Derivación de la escultura griega fué la etrusca, la cual imitó los modelos que importaba de Grecia, dando a sus producciones algún reflejo de arte asiático y añadiéndoles cierto vigor y rudeza que las hace menos elegantes y más robustas que las de sus maestros, pero siempre de carácter muy realista. Adoptaron los etruscos como material escultórico el bronce y el barro cocido, sin que pueda adjudicárseles obra alguna en piedra; y aunque se les atribuye singular destreza en fundir

(1) Véase BABELÓN (Ernesto), *La gravure en pierres fines* (París, 1894).
(2) POTTIER, *Les statuettes de terre cuite* (París, 1890); DANIELLI, *Les figurines de Tanagra et de Myrina* (París, 1904); DEONNA, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité* (París, 1908).

y labrar el bronce (1), hasta el punto de compararse sus estatuas con las mejores de Corinto y Egina, no se conoce de todas ellas una sola de indiscutible autenticidad, siendo hoy adjudicadas por varios críticos al cincel griego las que se tenían como de procedencia etrusca, v. gr.: el «Orador de Florencia», la «Quimera de Arezzo» (ambas en el Museo de Florencia) y la «Loba del Capitolio» (2). Se les reconoce, sin embargo, como auténticos y típicos los sarcófagos de barro cocido (*112*), sobre cuya tapa se representa, en actitud semiyacente o recostada, el verdadero retrato del difunto cuyos restos allí se encerraran (figura 565). Y en ellos es de notar el contraste que ofrece la actitud reposada de la estatua principal con la belicosa de los relieves delanteros, tan frecuentes en estos sarcófagos. Cultivaron los etruscos la glíptica, imitándola de los egipcios y griegos, con la forma del *escarabeo* y con menos perfección que sus maestros.



FIG. 565.—SARCÓFAGO ETRUSCO EN EL MUSEO DE VERONA.

Discípula también de Grecia fué la Roma antigua, no sólo por la incontable multitud de estatuas y objetos artísticos de mármol, de bronce, de plata y oro que las armas victoriosas le trajeron de Grecia y de las colonias griegas, sino más aún porque griegos eran los numerosos artistas que fundaron escuela o que aisladamente se establecieron en la magna urbe, aunque pocos de ellos sean conocidos por sus nombres. Uno de éstos, llamado Pasiteles, habiendo obtenido derecho de ciudadanía en Roma, formó escuela en el año 78 a. de J. C., continuando hasta el tiempo de Augusto: distinguióse por la imitación del estilo arcaico, sin duda para acomodarse mejor al gusto severo de los romanos en aquella época.

La escultura propiamente dicha romana (aunque se consideren como griegos romanizados sus autores) empieza con el siglo de Augusto y se caracteriza por el tipo varonil, robusto y majestuoso que imprime en sus figuras, buscando a la vez la interpretación de lo real con la mayor exactitud posible. Cultivó especialmente el retrato, y llegó a representar a sus personajes con tal realismo en las facciones y actitudes, que tradujo hasta sus defectos y repulsiva fisonomía. Labró también numerosísimas estatuas de divinidades, tomándolas en gran parte de la mitología griega y cambiándoles el nombre (3); aplicó frecuentemente los atributos de

(1) Dicen los historiadores que al conquistar los romanos la Etruria (año 283 a. de J. C.) llevaronse de *Volsinium* (hoy Bolsena) dos mil estatuas de bronce: COSTANTINI, *Nozioni d'Arte*, p. 1.ª, c. III (Florencia, 1907).

(2) TORMO Y MONZÓ, *La escultura antigua y moderna*, p. 1.ª, c. XI (Barcelona, 1903).

(3) Así, Zeus (griego) se llamó en Roma Júpiter; Hera, Juno; Palas-Atena, Minerva; Ares, Marte; Afrodita, Venus; Démeter, Ceres; Artemis, Diana; Hestia, Vesta; Cronos, Sa-

ellas a los emperadores o personajes a quienes se concedieron honores divinos, y personificó en estatua objetos materiales o insensibles, v. gr., una ciudad, el océano, el río Tíber (género ya ensayado en la escuela alejandrina con la personificación del Nilo) y sobre todo, los seres inmateriales o abstractos, como la retórica, el pudor, la paz, la salud y otros (*261*).

En las estatuas se distingue el tipo romano por la holgada toga con menudos y elegantes pliegues con que se ostenta cubierto el personaje (estatuas togadas), o por la típica veste militar romana cuando se trata de generales y soldados (estatuas toricadas), o por los atributos de divinidades paganas con que a veces se adornan algunas estatuas de emperadores. Estas últimas se llaman retratos *aquileos*, cuando representan al héroe casi desnudo y armado de lanza. En los bustos, que fueron también muy comunes para retratos, se diferencia el tipo romano del griego en que éste lleva sin labrar la porción visible del tronco, la cual se presenta cortada verticalmente por sus cuatro lados, como derivada del hermes, mientras que en el tipo romano está más o menos labrada y redondeada, elevándose sobre un pie circular y de poca altura (figs. 561 y 566). En los relieves, de los cuales hizo singular aplicación el arte romano para los arcos de triunfo, obeliscos y sarcófagos, se observa que las figuras son de alto relieve y siguen las leyes de perspectiva mejor que los griegos y orientales; pues además de ofrecer distintos planos en donde aparecen como situadas las personas que figuran en la escena, se adorna la composición artística con diferentes objetos que contribuyen a darle animación y realidad histórica, tales como tiendas, campamentos, puentes, casas, animales, etc., representados algunos de ellos en lontananza, como si se tratase de una composición pictórica (figura 569). Propenden estas composiciones, tal vez con exceso, a la aglomeración o recargo en las figuras.



FIG. 566.—BUSTO DE OCTAVIO AUGUSTO *(Museo de Mónaco).*



FIG. 567.—ESTATUA DE UN OFICIAL ROMANO DEL SIGLO III *(Museo de Cilli).*

Los relieves de los sarcófagos nunca rayaron en grande altura de perfección, porque el uso de ellos empezó a mediados del si-

turno; Hefestos, Vulcano; Dionisios, Baco; Hermes, Mercurio; Heracles, Hércules; Heros, Cupido; Koré, Proserpina; Poseidon, Neptuno (*261*).

glo II, cuando ya se iniciaba la decadencia. Antes del mencionado siglo era bastante común en el Imperio romano, desde el principio de la época republicana, el uso de la cremación de los cadáveres, y por consiguiente abundaban las *urnas cinerarias*, con sencillos relieves e inscripciones, y los *cipos* sepulcrales, que se situaban ordinariamente en *columbarios* (*115*): tales fueron los más frecuentes monumentos dedicados a los difuntos. Al restablecerse la práctica de la inhumación de los cadáveres, lo cual se hizo desde la época de los Antoninos (hacia el 138), adoptáronse los sarcófagos con relieves mitológicos, por lo menos en la cara anterior de la caja de piedra, en cuyo centro solía destacarse sobre un disco o *clipeo* el busto del difunto, que era su verdadero retrato (fig. 578). Cuando figuran dos de éstos juntos, llámase el sarcófago *bisomus*, y si tres, *trisomus*, pues entonces contiene la caja dos o tres compartimientos para su cadáver respectivo.

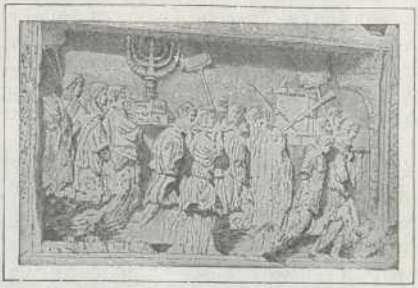


FIG. 568.—RELIEVES DEL ARCO DE TITO, EN QUE FIGURAN OBJETOS DEL TEMPLO DE JERUSALÉN LLEVADOS EN TRIUNFO.

Sobresalió el arte escultórico romano en el laboreo de piedras preciosas, y desde siglo y medio antes de la Era cristiana, y durante el primer siglo de ella, estuvo muy preponderante el uso de camafeos y entalles para anillos y joyas, siguiendo la traza griega. El Museo de Nápoles tiene magnífica colección de ellos, y el Gabinete de Medallas de París conserva preciosos camafeos con el busto en relieve de casi todos los Emperadores y Emperatrices hasta Caracalla (1).

Hiciéronse también estatuas y bustos de bronce y de barro cocido, aunque mucho menos comunes que los de mármol, y asimismo cabezas, pies y brazos de dichas materias, dando a muchas de estas obras (sobre todo a estas últimas) carácter de ex-votos para los templo de Esculapio y siguiendo en todas el mismo estilo que en las de piedra.

El período decadente de la escultura romana empieza en la segunda mitad del siglo II, haciéndose ya muy visible en los relieves del arco de Septimio Severo (año 202); sigue progresando la decadencia durante el siglo III (fig. 567), y el arte se arrastra servilmente rutinario en el IV y siguientes, aunque no faltan honrosas

(1) Véase BABELÓN, ob. cit.; MONACO (Domenico), *Musée National de Naples* (Nápoles, 1884).

excepciones (1). Las causas de este retroceso pueden hallarse en el gusto arcaico introducido por el Emperador Adriano (años 117-138), aunque impulsó el cultivo del Arte; más aún, en el sensualismo y frivolidad de los asuntos escultóricos y, acaso más que todo, en el influjo de las escuelas del Asia Menor y de Siria (2), influídas ellas a su vez por el arte oriental persa de la dinastía sasánida.



FIG. 569.—RELIEVES DE LA COLUMNA DE TRAJANO, QUE REPRESENTAN ESCENAS MILITARES.

Abandonóse casi enteramente, desde mediados del siglo II, la difícil labra de los camafeos, que tanto floreció durante los dos siglos anteriores; pero siguió la de los entalles, con menor habilidad y gusto. Pertenecientes a la mencionada centuria y a la siguiente se hallan en los grandes Museos algunos entalles (en placas y en piedras finas) de inspiración *gnóstica*, llamados *abraxas*, que suelen tener figuras de animales o de monstruos antropomorfos y jeroglíficos, e inscripciones de letras latinas, griegas y hebreas indescifrables: todos se consideran amuletos, debidos en su mayor parte a la secta de los *gnósticos*. Varios objetos de esta clase hiciéronse también de bronce, para llevarlos pendientes del cuello.

Las obras de mayor celebridad que han llegado hasta nosotros, entre las estatuas de arte romano, son la estatua aquílea de Octavio Augusto y la de «El pudor», en el Vaticano; la de Agripina, en el Museo del Capitolio; la ecuestre de Marco Aurelio, en la plaza del Capitolio (3), y las dos estatuas ecuestres de los Balbo, en el Museo de Nápoles. En el género de bustos son notables el de Cicerón y el de Augusto, en el Museo del Vaticano, y el de Caracalla, con su feroz realismo, en el Museo de Nápoles. En cuanto a relieves, tienen merecida fama los del Arco de Tito y los de la Columna trajana (*115*, nota), en Roma. Como obras de gliptica, entre las innumerables que se conservan coleccionadas en los Museos, so-

(1) En el Museo cristiano de Letrán hay algunos sarcófagos (sobre todo los números 178 y 189) de bellísima y cristiana factura.

(2) REINACH, *Apolo*, lec. 10.

(3) En dicha estatua ecuestre aparece Marco Aurelio con barba; pero no fué este Emperador (como dicen algunos autores) quien restableció el uso de ella después de unos cuatro siglos de uso contrario, sino el Emperador Adriano, como se comprueba en sus monedas y en el busto que guarda el Museo de Tarragona.

bresalen los soberbios camafeos en sardónica, llamados «Apoteosis de Augusto» y «Ágata augústea», aquél en el Gabinete de Medallas de París y éste en el Museo Imperial de Viena. El primero, que es el mayor del mundo, representa propiamente la apoteosis de Germánico; tiene 26 figuras y mide 30 centímetros de largo, por 26 de ancho y 5 de espesor. El segundo le sigue en magnitud y le supera en buen gusto, representando la «Gloria del Emperador Octavio».

Al grupo de camafeos preciosos de la época romana deben adjudicarse los llamados *vasos murrinos*, de que antes hicimos mérito (*220*), y los que hoy se dicen *murrinos falsos* o vasijas de vidrio con relieves a modo de camafeos, de los cuales hablamos al tratar de la vidriería (*284*).

En las provincias del antiguo Imperio romano se imitó de cerca el arte de la metrópoli, como lo prueban los numerosos ejemplares de escultura conservados en sus respectivos Museos. De los españoles decimos algo en el número siguiente.

222. Escultura ibérica y romano-hispana.—Son de tal entidad los descubrimientos realizados en materia de escultura antigua de la Península Ibérica durante el último tercio del siglo pasado y en lo que va del presente, que bien merece título aparte y muy legítimo la *escultura ibérica*, ya que no tiene rival en el arte pre-romano de Europa, fuera de Grecia y sus colonias.

Suele distinguirse con el nombre de *arte ibérico* el conjunto de estilos desarrollados en nuestra Península desde la edad del bronce hasta el completo dominio de la civilización romana, aunque para mayor precisión del concepto se le añade a veces el calificativo de *pre-romano* (*98* y *104*). Tomada en su mayor amplitud la significación de *arte ibérico antiguo*, puédense incluir en él tres grupos de arte: el *prehistórico*, el *ibérico* o *pre-romano* propiamente dicho (época del hierro) y el *hispano-romano*. Y habiendo hecho antes la reseña del primer grupo en materia de escultura (*215*), vamos a resumir en este párrafo el estudio de los otros dos, mayormente del segundo, como resultado de las civilizaciones artísticas que hemos descrito y que tan profunda huella dejaron en nuestro suelo.

Casi todas las obras de escultura ibérica pre-romana hasta hoy conocidas, aunque tengan su carácter propio y distinto de las extranjeras, reflejan visibles influencias griegas y fenicias, y mediante éstas las de arte oriental, asirio y egipcio. Con dichas obras, de filiación compleja, hállanse otras de más visible factura fenicia y otras de verdadero estilo griego, que lo mismo pudieron ser importadas de las regiones aludidas que labradas en nuestra Península por artistas de ellas procedentes. Para el conocimiento sumario de unas y otras creemos preferible clasificarlas por grupos de distintas regiones, mientras no se haga de todas ellas un estudio

más acabado, o no se pongan en mejor acuerdo los críticos del arte (1). Las distinguimos en cuatro grupos regionales, añadiéndole otro de carácter general en la Península, y son: el de Levante o de la costa oriental, el del Mediodía, el del Oeste y el del Centro.



FIG. 570.—BUSTO DE LA DAMA DE ELCHE *(Museo del Louvre).*

1. El *grupo levantino* se compone de las más excelentes muestras de arte ibérico en piedra, reunidas hoy en los Museos, las cuales debieron esculpirse desde el siglo V a. de J. C. hasta la dominación romana. Figura como rey entre todas el famoso busto de la «Dama de Elche», de visible inspiración griega, hallado en la población de su nombre y hoy conservado en el Museo del Louvre. A él acompañan o le siguen como obras menos perfectas, y en su mayoría de un estilo que se ha llamado *greco-fenicio, greco-oriental* y *greco-egipcio*, las numerosas estatuas y bustos del «Cerro de los Santos» de Montealegre y de su contiguo «Llano de la Consolación» (2) en la provincia de Albacete, de las cuales figuran 270 esculturas en el Museo Nacional, todas de piedra caliza, que, junto con otros objetos de piedra también y algunos de bronce, pasan de 670 piezas. Las que revisten mayor importancia escultórica representan honestísimas da-

(1) Es hoy común la opinión que atribuye a los ibero-hispanos la talla de las esculturas llamadas *ibéricas*; pero no han faltado críticos eminentes, como el docto Rodríguez de Berlanga, que las suponen de mano griega, por lo menos las mejores, no reconociendo el escoplo ibérico sino en algunas imitaciones toscas y adocenadas. Véanse los artículos de R. DE BERLANGA sobre «Málaca», en la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, t. V (Barcelona, 1906-908).

(2) Las mencionadas esculturas conócense con el nombre de *Antigüedades de Yecla*, por haberse hallado en un cerro del término de Montealegre que está próximo a dicha villa. Calificáronse al principio de visigodas; pero hoy nadie las supone de tal origen, sino que todos los críticos las juzgan de factura ibérica pre-romana (aunque algunas de ellas coinciden con la época romana), desde que el escolapio P. Lasalde las describió como tales, y se les reconoce verdadero carácter de *ex votos* en honor de alguna divinidad allí venerada. Véase la *Memoria* de los ESCOLAPIOS de Yecla sobre este asunto (Madrid, 1871). Pudo muy bien estar dedicado el santuario en cuestión al Dios verdadero (como también los otros santuarios de Jaén de que hablamos en este número), pues no se ha encontrado el ídolo que tal vez adoraban aquellos indígenas, y por otra parte consta por testimonios antiguos que los españoles reconocían a un Dios único y creador de todas las cosas: SAN AGUSTÍN, *De Civitate Dei*, lib. VIII, c. IX. Tiénense por falsas y recientes algunas de las aludidas esculturas (aunque en verdad todas pueden ser muy auténticas), y ciertamente son falsas todas las inscripciones en ellas grabadas. Véanse MÉLIDA, *Las esculturas del Cerro de los Santos; cuestión de autenticidad* (Madrid, 1906); ZUAZO Y PALACIOS, *La villa de Montealegre y su Cerro de los Santos* (Madrid, 1915); HEUZEY, «Statues espagnoles de style greco-phenicien», en la *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale* (Paris, 1891), y las obras citadas en la siguiente nota.

mas en pie, asiendo con sus dos manos un vaso en actitud de presentar una ofrenda a otra persona y llevando muchas de ellas en su cabeza una elevada mitra. Las variantes de factura y estilo que en ellas se advierte constituyen una prueba de la prolongada existencia que debieron tener aquellos talleres locales, sometidos a sucesivas influencias de pueblos dominadores, hasta alcanzar los últimos años del siglo IV de nuestra Era, en que fué destruído el santuario que en ambos lugares se alzaba.



FIG. 571.—ESTATUA DEL CERRO DE LOS SANTOS *(Museo Nacional de Madrid)*.

Más visibles reminiscencias orientales que en las predichas obras refléjanse en las diversas esfinges de piedra, con formas de toros o de leones, halladas en la región de Valencia, Alicante y Albacete, como son: la «Bicha de Balazote» (Albacete) o el hombre-toro, que hoy figura en el Museo Nacional; las «Esfinges aladas» de Agost (Alicante) y de Salobral (Albacete), que guarda el Museo del Louvre, aunque mutiladas, y la «Leona de Bocairente» (Valencia), en el Museo Provincial de Valencia (1), a las cuales pueden añadirse los dos «Leones de Baena» (Córdoba), que son de ver en el Museo Nacional; todas ellas pueden datar del siglo VII o VI a. de J. C.

Como derivadas del mencionado grupo levantino e inspiradas inicialmente en el arte greco-oriental (aunque luego se hicieran del todo indígenas) pueden considerarse las numerosas estatuítas de bronce (alguna de plata) halladas en dos lugares de la región de Sierra Morena, en la provincia de Jaén, conocidos con los nombres de Santa Elena (Despeñaperros) y Castellar de Santiesteban. Allí existieron en la época del arte ibérico (desde el siglo V a. de J. C. hasta alcanzar el V de la Era cristiana) santuarios como el de Montealegre, pero cuyos ex-votos eran pe-



FIG. 572.—LA BICHA DE BALAZOTE *(Museo Nacional)*.

(1) PARIS (Piérre), *Promenades archéologiques en Espagne* (Paris, 1910); idem, *Essai sur l'art et la industrie de l'Espagne primitive*. t. I, pág. 129 (Paris, 1903); MÉLIDA, *Iberia arqueológica ante-romana* (Madrid, 1906); MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de los heterodoxos*, t. I, 2.ª edic., pág. 377 (Madrid, 1910).

queñas fundiciones de bronce y no estatuas de piedra. Fabricábanse dichos objetos vaciando en moldes de barro el bronce fundido, siguiendo el procedimiento llamado de la *cera perdida* (*63*), y, como se inutilizaba el molde una vez servido, no se encuentran dos obras iguales entre tanta multitud de ellas. Hanse extraído unas 4.000 esculturas de dichos lugares (la mayor parte en el Museo Nacional), figurando guerreros ibéricos, jinetes, devotos orantes y oferentes (figs. 573 y 574), caballitos, piezas del cuerpo humano (pies, brazos, manos, ojos y dentaduras), todo de bronce y de factura tosca y, a veces, de figura esquemática (1).



Fig. 573.
Estatuíta votiva de bronce, en actitud oferente, vista de frente y de lado.

De arte púnico y greco-púnico se conserva una multitud de estatuitas y bustos de barro cocido (algunos de facciones muy correctas), junto con variados amuletos de marfil y de metal y entalles en piedra fina, descubiertos en las necrópolis de Ibiza, La Plana y Formentera. Adjudícanse al siglo VIII a. de J. C. los más antiguos, y debió seguir su fabricación hasta muy dentro de la dominación romana: hoy se hallan coleccionados en el Museo Nacional y en el de Ibiza (2). Asimismo considéranse como de procedencia fenicia o púnica, pero con influencia griega, las cabezas de toro en bronce (probablemente ex-votos) halladas en Costig (Mallorca), y que hoy figuran en el Museo Nacional. De arte púnico también, pero más visiblemente influído por el griego y con reminiscencias asirias, deben calificarse los bustos marmóreos hallados en Cartage-



Fig. 574.
Estatuítas votivas de guerreros ibéricos, procedentes de Santa Elena.

(1) Calvo (Ignacio) y Cabré (Juan), *Excavaciones en la Cueva y Collado de los Jardines* (Santa Elena, Jaén), Memorias de 1916, 1917 y 1918 (Madrid, 1919). Obsérvese en la figura 573 el gran parecido que tiene con las primitivas de Grecia (fig. 556). La primera del grabado 574 lleva sobre el cinto la espada *falcata*; las otras, el escudo colgado del hombro. Reducidas a la tercera parte de su altura.

(2) Román y Calvet (Juan), *Los nombres e importancia arqueológica de las islas Pythiusas* (Barcelona, 19 6); Pérez Cabrero (Arturo), *Arqueología ebusitana* (Barcelona, 1913); Román (Carlos), *Antigüedades ebusitanas* (Barcelona, 1913); Vives y Escudero (Antonio), *La necrópolis de Ibiza* (Madrid, 1917).

na y conservados en el Museo de Murcia. Al arte griego puro se adjudican, entre otras piezas menos importantes, la cabeza de mármol de una Palas Atenea, hallada en Denia, y el Esculapio de Ampurias (helenístico, o de la escuela de Scopas como quieren otros), que está en el Museo de Barcelona.



FIG. 575.—BUSTOS DE BARRO COCIDO, DE ARTE CARTAGINÉS, EN IBIZA *(Museo de Ibiza)*.

2. El *grupo meridional* se forma principalmente con diferentes objetos escultóricos hallados en sepulcros de la región andaluza, casi todos de arte fenicio, y con algunos otros monumentos funerarios de igual origen. Tales son la estela púnica de Villaricos (Almería), de forma cónica a modo de *betilo* (260, 3) y con inscripción fenicia (1); las placas y peines de marfil y con relieves, de las necrópolis de Carmona (*215*); el cilindro de piedra hematites con figuras, a semejanza de los sellos asirios, descubierto en Vélez Málaga (2); el sarcófago antropoide, labrado en mármol con la figura del difunto y de tipo griego, hallado en Cádiz (*98*); los amuletos con figurillas de tipo egipcio y los entalles y anillos encontrados en sepulcros de Cádiz y Málaga, y en fin, varios otros relieves de tradición fenicia o ibérica, pero labrados ya con influencia romana, como son las que figuran en las estelas descubiertas en Estepa (antigua *Ostippo)* y Osuna (antigua *Urso)*, etcétera (3).

3. Al *grupo occidental* pertenecen las estelas funerarias de granito que representan guerreros en pie, vestidos de sayo y armados de rodela, que se han hallado en Portugal y Galicia (4). Son esculturas de piedra, muy toscas y rudimentarias, sólo labradas ordinariamente de las rodillas arriba; y aunque en algunos de estos monumentos se hallen inscripciones romanas, supónense éstas añadidas en posterior época o falsificadas, pudiéndose aquéllos remontar en todo caso a unos pocos siglos antes de la Era cristiana. Algunas de estas piedras consérvanse hoy en el Palacio de Ajuda, de Lisboa, en el Museo Etnológico de la misma y en los de Oporto y Guimarães (Portugal).

4. En el *centro de la Península*, entre los ríos Duero y Tajo, con alguna pequeña ramificación a otras regiones, se han encon-

(1) P. Fita, *Boletín de la Academia de la Historia*, t. XLVI, pág. 427 Madrid, 1905).
(2) R. DE BERLANGA, *El nuevo Bronce de Itálica*, pág. 333 (Málaga, 1891).
(3) A ENGEL ET P. PARIS. *Une forteresse ibérique a Osuna* (Paris, 1906); R. DE BERLANGA, «Descubrimiento arqueológico verificado en el Tajo Montero», en la *Revista de Archivos*, t. VI, pág. 328, y t. VII, pág. 28 (Madrid, 1902).
(4) LEITE DE VASCONCELLOS, *Religioes da Lusitania*, t. II (Lisboa, 1905); ALVES PEREIRA, «Novas figuras de guerreiros lusitanos», en la Revista *O Archeologo Portugués* (Lisboa, 1915); PARIS, *Essai sur l'art*, etc., t. I, pág. 64.

trado diseminadas en gran número piedras de granito, groseramente labradas en forma de toros, jabalíes, osos y aun de elefantes y rinocerontes (se calculan hasta 3.500 los que en algún tiempo existieron; pero no llegan hoy a 400), algunas de las cuales llevan inscripción ibérica o romana, quizás posteriormente añadida. Los más famosos de estos monumentos son los cuatro del sitio conocido con el nombre de «Toros de Guisando» (Avila), lugar célebre por haberse allí jurado a Isabel la Católica como princesa de Castilla (1). Se clasifican todos ellos por los arqueólogos como obras del mismo arte que labró las esfinges de la región levantina, aunque ya decaído y rutinario, y se equiparan en tiempo y destino a las estelas de guerreros lusitanos antes mencionadas (2); pero no vemos inconveniente en que muchas de ellas hayan servido de mojones o señales indicadoras de las vías de entonces, ni en que todas puedan envolver alguna idea mitológica, según entienden varios críticos y era estilo común en aquellos tiempos (3).

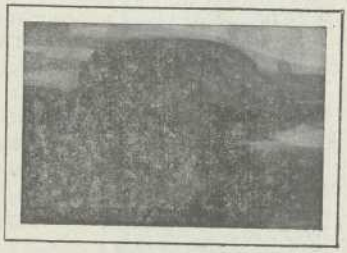


FIG. 570.
CERDO IBÉRICO DE GRANITO, EN AVILA.

5. Por fin, el *grupo de carácter general* entre las esculturas ibéricas se forma de una multitud de estatuítas mitológicas y de otros objetos figurados o de adorno, de bronce en su mayor parte, que son imitaciones de ídolos egipcios, fenicios, griegos y romanos, con variado gusto. Hállanse en todas las regiones de la Península, y casi todos parecen tener carácter religioso. Entre ellos encuéntrase algo común la figura del «jinete ibérico», no sólo fundida y cincelada en objetos de bronce (4) y troquelada en muchísimas piezas monetarias, sino aun esculpida en piedras de carácter funerario y reproducida en obras de este género, tanto celtibéricas como latinas, a los principios de la invasión y dominación romana. Prueba de ello son las piedras sepulcrales halladas en la provincia de Teruel y en la región de la antigua Clunia, conservadas algunas de estas últimas en el Museo de Burgos y en nuestra pequeña colección arqueológica (*271*). A los referidos objetos de carácter figurado hay que añadir las monedas ibéricas o autónomas, de las cuales hablamos en su correspondiente capítulo.

(1) LAFUENTE (Modesto), *Historia general de España*, p. 2.ª, l. III, c. XXX.
(2) HÜBNER, *La Arqueología en España*, pág. 253 (Barcelona, 1888); MÉLIDA, obra citada, pág. 51.
(3) P. FITA, *Discurso* de contestación al de Mélida, pág. 72; PAREDES Vicente, *Historia de los framontanos celtibéricos* (Plasencia, 1888); D'ARBOIS de JOUBAINVILLE, *Les druides et les dieux celtiques a forme d'animaux* (Paris, 1906); LEITE, ob. cit., t. III.
(4) MÉLIDA, *El jinete ibérico* (Madrid, 1900).

6. Durante los mejores *tiempos de la dominación romana* se labraron en la Península (1) notables imitaciones de las clásicas esculturas mitológicas de Grecia y Roma y acabados retratos de emperadores en busto y en estatua, así como preciosos relieves en algunos sarcófagos y bellísimos entalles en piedras finas de joyería (especialmente en la antigua Clunia, de donde se han extraído innumerables), según lo demuestran los frecuentes hallazgos que hoy figuran en el Museo Nacional y en otros Museos regionales. Sobresalen de entre estas obras la «Diana Cazadora» del Museo de Sevilla, la «Ceres» y las estatuas togadas, en el de Mérida; los bustos de Trajano, Adriano, Vero y Cómodo, en el Museo de Tarragona; la estatua sedente de Adriano, con hábito de Júpiter, en el Museo de Burgos; el Vertumno de Itálica y el Mercurio, ambos en el Museo Nacional; el «Vaso de Baco», de ágata, de Mérida, en dicho Museo. Hanse encontrado, además, en toda la Península, como se ha dicho antes, numerosos idolillos de bronce y de barro cocido, representando más comúnmente a Hércules y a Mercurio, con sus respectivos atributos, y otros varios objetos de pura ornamentación escultórica. En cuanto a sarcófagos, el más notable es el de Husillos (Palencia), que está en el Museo Nacional, y ostenta relieves mitológicos; síguele el de Covarrubias (en la iglesia de esta villa) y otros en los Museos de Barcelona, Tarragona, Gerona, Oporto y Lisboa (2), como ya se apuntó arriba (*116*). El de Cova-



FIG. 577.—ESTATUA SEDENTE DEL EMPERADOR ADRIANO, HALLADA EN CLUNIA *(Museo de Burgos)*.



FIG. 578.—SARCÓFAGO DE COVARRUBIAS (BURGOS).

(1) No es fácil distinguir entre las esculturas romanas que, tal vez, se labraron en Roma y las de la Península, halladas en ésta; pero es de suponer que muchas se hicieron aquí. No contamos las que se guardan en el Museo del Prado y en el Museo Despuig de Mallorca, traídas de Italia, pues son evidentemente romanas y no españolas.

(2) FERNÁNDEZ GUERRA, «Sarcófago pagano de Husillos», en el *Museo Español de Antigüedades*, t. I, pág. 41 (Madrid, 1871); HÜBNER, ob. cit., pág. 263, etc.; ALBERTINI (Eugenio), «Sculptures antiques du conventus tarraconensis», en el *Anuari del Institut de Estudis Catalans* del año 1908, pág. 323 (Barcelona, 1903); HUIDOBRO (Luciano), Pbro., *El arte visigótico en Castilla* (Valladolid, 1916).

rrubias, que algunos críticos del Arte consideran como cristiano, es un excelente sarcófago *bisomo* de mármol, de sabor pagano, que puede remontarse al siglo III; lleva en un clípeo central del frente el retrato de los difuntos (dos cónyuges); a los lados de éste van las curvas llamadas estrígiles, y en los extremos de la misma cara figuran pastores y ocupaciones de ellos: digno también de memoria por haber servido de sepulcro desde el siglo X a doña Sancha de Navarra, mujer de Fernán González, primer conde de Castilla independiente.

223. ESCULTURA LATINO-CRISTIANA.—Aunque ya en los tres primeros siglos de la Iglesia hubo algún ensayo de escultura entre los cristianos, fueron sus obras tan escasas y de tal modo revestían, por lo común, las formas tomadas del paganismo, únicas a la sazón existentes (*119*), que bien puede afirmarse con los más notables y recientes arqueólogos (1) que la verdadera escultura cristiana no comienza hasta la paz de Constantino.

El recelo con que los primitivos cristianos debieron mirar la escultura pagana (aunque no lo tuvieran en absoluto para *toda* escultura), el peligro que podían correr las imágenes en tiempo de persecución, la falta de medios o de condiciones que para estas obras se exige, la misma pobreza voluntaria y la modestia cristiana de los fieles en su exterior aparato, la decadencia del arte escultórico en Roma y la herejía iconoclasta que más adelante promovieron los emperadores de Constantinopla (siglos VIII y IX), fueron causas que impidieron el desarrollo de este arte por muchos siglos en el mundo cristiano, mientras que en el pagano había desaparecido por completo o se ejercitaba en las ridículas producciones de los persas e indios (*217*, al fin).

Tomada en conjunto la escultura cristiana, puede considerarse dividida en los cinco estilos generales de su arquitectura, a saber: *latino*, *bizantino*, *románico*, *gótico* y del *renacimiento*. Abraza el latino los cinco primeros siglos de la Iglesia, y aun se extiende, casi muerto, en Occidente hasta el siglo X inclusive; el bizantino comienza con su arquitectura en el siglo VI y sigue sus vicisitudes; el románico se desenvuelve en los siglos XI y XII, con buena parte del XIII; le sigue el gótico, hasta alcanzar el siglo XV en Italia y el XVI en las demás regiones cultivadoras del Arte en Europa, dominándole a seguida el del renacimiento.

Tratando ahora de la escultura *latino-cristiana*, es de notar que durante los cinco primeros siglos manifiéstase casi exclusivamente en los relieves de los sarcófagos (cajas rectangulares de piedra, cuyo frente se halla esculpido), que se cuentan numerosos, y en estatuas religiosas, aunque escasísimas. A los principios sirviéronse con frecuencia los cristianos de los mismos sarcófagos que la-

(1) MARUCCHI, *Manuale di Archeologia cristiana*, p. 5.ª, capítulos I y VIII (Roma, 1908); LECLERCQ, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, t. II (París, 1907).

braban artistas paganos para el comercio público, evitando lo que podía ofender la honestidad o la fe de los primitivos fieles y sólo admitiendo figuras y emblemas de uso común, hasta que se formó el estilo propio.

El estilo seguido en la escultura de este período es siempre el romano, tanto más perfecto o menos decadente cuanto más antigua fuere la obra. Alguna saludable reacción clásica debió haber poco después de Constantino, como lo prueban ciertos sarcófagos del Museo de Letrán; pero resultó efímera. Los asuntos de los relieves, fuera de los emblemas o símbolos (de que se hablará en el capítulo de la *Simbología*), consisten invariablemente en pasajes bíblicos, ya del Antiguo ya del Nuevo Testamento, junto con emblemas religiosos y motivos arquitectónicos a veces, añadiéndose en algunos sarcófagos el retrato del difunto en busto de relieve, a la manera de los paganos, existiendo asimismo sarcófagos *bisomos* o *trisomos* como en ellos. Labráronse también piedras finas para anillos, entallando en ellas símbolos cristianos y alguna inscripción latina o griega (alguna vez también escenas evangélicas); pero no se hicieron camafeos propiamente dichos, y siempre el estilo de los grabados es propio de la decadencia del arte. Las estatuas hoy conocidas de aquella época sólo representan a Jesucristo en la figura del Buen Pastor con la ovejita sobre los hombros, o a un santo sin emblemas o atributos que lo determinen.



FIG. 570. — EL BUEN PASTOR *(Museo de Letrán, en Roma).*

Después de las invasiones de los bárbaros apenas da señales de su existencia la escultura de Occidente, si no es en algunos pocos relieves en piedra, madera y marfil, de tosca factura, siendo nulas o escasísimas las estatuas durante los mencionados siglos hasta la undécima centuria, fuera de las imágenes importadas de Bizancio.

Como interesantes monumentos escultóricos de la primera época en Roma, figuran la numerosa colección de sarcófagos de mármol reunida en el Museo de Letrán (*127*), además de otros dispersos en distintas localidades, todos pertenecientes a los siglos III, IV y V, con las dos estatuas del Buen Pastor y la de San Hipólito, que guarda dicho Museo y que datan del tercer siglo (1). Las del Buen Pastor son de autenticidad indiscutible; la de San Hipólito representa al santo Obispo y mártir del siglo III en actitud sentada y ostenta en los lados de su trono inscripcio-

(1) MARUCCHI, *Guida del museo cristiano lateranense* (Roma, 1897); GHIGNONI, *Il Pensiero cristiano nell'arte*, lettura 7.ª (Roma, 1903).

nes griegas que expresan el ciclo pascual por él compuesto y el catálogo de sus escritos, revelando en su factura y demás adjuntos una obra del mencionado siglo, bien que su cabeza sea debida a una restauración moderna. La famosa estatua sedente de San Pedro en la Archibasílica del Vaticano, de bronce, que se atribuyó con algún fundamento al siglo V (1), considérase hoy como obra del siglo XIII, imitando a otra del IV o V; pero de esta último centuria son indudablemente las puertas de la basilica de Santa Sabina, de madera, con relieves de asuntos bíblicos (2). Fuera de Roma, tienen celebridad los sarcófagos del Museo de Arlés (3), los relieves del Museo de Cartago en la Argelia (4), el precioso relicario o *lipsanoteca de Brescia* (de marfil, siglo IV), con relieves de episodios evangélicos, en el Museo de la ciudad, y algunos otros relieves de marfil en diferentes localidades.

224. ESCULTURA LATINO-CRISTIANA ESPAÑOLA.—Casi toda la escultura del período latino-cristiano en España se contrae a los sarcófagos de piedra, de los cuales conócense hoy unos 30, pertenecientes a los siglos IV al VII y distribuídos en diferentes iglesias y museos (*128*). Son los principales: el de Ampurias (Museo de Gerona), con el retrato del difunto sobre un *clípeo* en forma de concha y la figura del Buen Pastor entre simbólicos genios alados; seis en la iglesia de San Félix de Gerona, con asuntos bíblicos; dos en la cripta de Santa Engracia de Zaragoza, también con dichos asuntos; el del Museo de Valencia, con figuras emblemáticas (fig. 235); el de Astorga (en el Museo Nacional) y dos de Layos (Toledo), con asuntos bíblicos (el uno de los de Layos está hoy en la Real Academia de la



FIG. 580. — EL SARCÓFAGO DE BRIVIESCA: FRENTE DELANTERO *(Museo de Burgos)*.

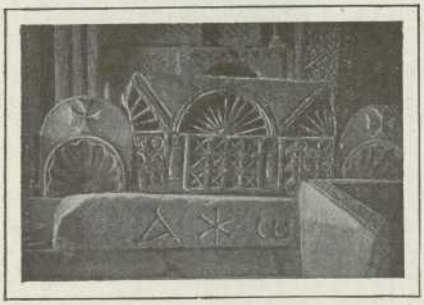


FIG. 581.—FRAGMENTOS DE ESCULTURA VISIGODA, EN EL MUSEO DE MÉRIDA.

(1) GRISAR, en la *Analecta Romana*, t. XV (Roma, 1899).
(2) BERTHIER, *La porte de Ste. Sabine a Roma* (Friburgo, 1892).
(3) LE BLANT, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* (Paris, 1886).
(4) DELATTRE, *Le culte de la Sainte Vierge en Afrique* (1907).

Historia y el otro en Santo Domingo el Real de Toledo); el de la catedral de Tarragona, el de Martos y el de Hellín (éste en el Museo de la Real Academia de la Historia), con los mismos asuntos, entre motivos arquitectónicos; el de Ecija, cuyos relieves de figuras bíblicas acusan mano bizantina y llevan rótulos griegos, y, por fin, el llamado de Briviesca y el de Poza de la Sal (Museo de Burgos), esculpidos por sus cuatro caras con figuras bíblicas y alegóricas, que por su grosera talla se juzgan labrados al final de la época visigoda (1). Los símbolos y figuras del de Briviesca parecen representar la ordenación de un Diácono (figura 580). El de Covarrubias, tenido por cristiano, lo clasificamos entre los paganos (*222*).



FIG. 582.—DETALLE DE LA PUERTA DE SAN MIGUEL DE LINIO.

Fuera de dichos monumentos escultóricos, y de los objetos de orfebrería visigoda, y de las cruces ovetenses que se labraron en los primeros siglos de la Reconquista (de los cuales objetos se hablará en el capítulo correspondiente), apenas cabe atribuir con certeza a los referidos períodos en España, antes del siglo XI, otras labores de género escultórico sino los pobrísimos relieves decorativos de algunas basílicas visigodas y de las ovetenses de Ramiro I (*144*), o de alguna tosca pila bautismal, como la que se halla en la iglesia de San Isidoro de León, o de alguna arquilla artística, como la que posee la catedral de Astorga (siglo IX al X), además de los capiteles artísticos (rarísima vez *historiados)* de algunas iglesias de la época. Ni aun la efigie de San Juan Bautista, de la iglesia de su nombre en Baños de Cerrato (*143*), que antes



FIG. 583.—PILA BAUTISMAL, EN SAN ISIDORO DE LEÓN.

(1) MÉLIDA, *La escultura hispano-cristiana de los primeros siglos* (Madrid, 1908); BOTET Y SISÓ, *Sarcófagos romano-cristianos esculturados que se conservan en Cataluña* (Barcelona, 1895); HUIDOBRO (Luciano), *Arte visigótico en Castilla* (Valladolid, 1916). A dichos sarcófagos hay que añadir algún otro, que, a pesar de la semejanza que tiene con los primitivos, lo juzgamos de posterior época, pero que sigue la tradición paleo-cristiana. Tal es el que guarda los restos del llamado *Conde Santo* en la iglesia del monasterio de Villanueva de Lorenzana (Lugo), caballero que vivió en el siglo X. Consiste en una gran pila de caliza bituminosa o fétida, con cubierta de lo mismo; en su frente lleva el monograma de Cristo, con el alfa y omega dentro de una corona central; a los lados de ésta los estrigiles, no bien interpretados, y en las esquinas, sendas columnillas panzudas; la cubierta va en forma de tejado a dos vertientes, con escamas.

se consideraba como la más genuina representante de la época visigoda, puede en manera alguna atribuírse a tan remota fecha, pues todos sus caracteres la denuncian como de la baja Edad Media, y hoy pasa entre los arqueólogos como obra del siglo XIV o XV (1). Sobre otras imágenes, supuestas visigodas, hablamos más adelante (*278*).

225. Escultura bizantina.—Con el estilo bizantino en Arquitectura formóse a la vez el de Escultura, quedando bastante definido a partir del siglo VI (*130*). Anteriormente a dicha centuria dominaba el estilo romano decadente, aun en la misma Constantinopla, según lo evidencian las dos estatuas del Buen Pastor, en el Museo de Antigüedades de la ciudad, y los relieves del gran zócalo en que se apoya el obelisco egipcio, colocado por Teodosio *el Grande* en una plaza de la misma capital a últimos del siglo IV. No obstante, en otros monumentos de la época se iniciaba ya el gusto bizantino, como lo demuestra el *clípeo votivo* de plata o *Disco de Teodosio*, de la Real Academia de la Historia en Madrid, que ostenta en bajo-relieve las figuras sedentes del emperador, con sus dos hijos y otros cortesanos en pie, y que data del año 393 de la Era cristiana (2).

El estilo bizantino en Escultura debe considerarse como una derivación y degeneración del romano, bajo la influencia asiática. Le caracterizan, en general, cierto amaneramiento, uniformidad y rigidez o falta de naturalidad en las figuras, junto con la gravedad y religiosidad de los asuntos y la exuberancia en ornamentación, la cual suele consistir en esmaltes, en imitaciones de piedras y sartas de perlas, en trazos geométricos y en follaje estilizado o desprovisto de naturalidad. Cultivó el arte bizantino muy poco la estatuaria; pero abundó en mosaicos y en relieves sobre marfil, plata y bronce, y no abandonó del todo el uso de los camafeos y entalles en piedras finas. En los relieves, como en las pinturas y mosaicos, preséntanse las figuras mirando de frente.

No todas las obras de escultura bizantina merecen igual nota desfavorable, como queda indicado; pues aun en medio de sus defectos, reúnen muchas de ellas notables cualidades y relativas perfecciones, sobre todo en las épocas de su mayor florecimiento (3). Distínguense en la evolución histórica de la misma los siguientes períodos: 1.°, el de *formación*, anterior al siglo VI, en que campea el estilo romano, según queda dicho, y sobresale en obras de

(1) Venturi, en las Actas del Congreso internacional de Arqueología cristiana celebrado en Roma, abril de 1900, sesión segunda; item Gudiol, *Arqueología sagrada catalana*, c. XVI (Vich, 1902); Gómez Moreno, «De arqueología mozárabe», en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, t. XXI, pág. 115 (Madrid, 1913).

(2) Este *clípeo votivo* hallóse en Almendralejo (Badajoz) en 1847; mide 74 centímetros de diámetro, y es conmemorativo del año XV del Imperio de Teodosio *el Grande;* al parecer, fué labrado en Constantinopla. Delgado (Antonio), *El gran Disco de Teodosio*, pág. 13 (Madrid, 1849).

(3) Millet, «L'Art byzantin», en la obra de Michel citada, t. I, c. III, pág. 273 (París, 1905).

joyería y orfebrería, con algunos marfiles; 2.°, el de *perfección* y *desarrollo*, desde el siglo VI al XII, en el cual llega a tener el arte bizantino vida próspera, con variadas obras de escultura, y se extiende a casi todas las naciones europeas; 3.°, el de *exageración* y *decadencia*, desde el siglo XII al XV (año 1453, en que fué tomada Constantinopla por los turcos), que exagera en la figura humana los pliegues de los paños y alarga excesivamente su canon escultórico, hasta llegar a la altura de once veces la cabeza. El segundo período se divide en dos secundarios, a saber, el *justinianeo* y el *macedónico*, interponiéndose entre ambos el episodio *iconoclasta*.

El *período justinianeo*, llamado así por tener su comienzo en el emperador Justiniano, llega hasta principios de la octava centuria y señala el apogeo del arte; en él se cultiva la estatuaria y se multiplican los relieves en hermosos dípticos de marfil, arquetas y tapas de libros litúrgicos o sagrados. A él pertenecen algunos sarcófagos de Ravena, y sobre todo preciosos marfiles, como los de la cátedra episcopal de San Maximiano en la misma ciudad, con sus numerosas figuras en relieve; los dípticos del tesoro de Monza y el díptico consular de la catedral de Oviedo (siglo VI), entre otras piezas escultóricas. El episodio o período *iconoclasta* abraza siglo y medio, a partir del emperador León *el Isáurico* hasta Basilio el Macedonio (años 717-867); en él sufrieron rudo golpe las artes figurativas cristianas, por el furor sectario con que los emperadores bizantinos procedieron contra las imágenes; pero, en cambio, diseminaronse por Occidente los artistas, contribuyendo a la difusión del arte bizantino en todo el mundo cristiano, y especialmente en la corte de Carlo Magno y en Italia. El *período macedónico*, iniciado por el emperador Basilio *el Macedonio* (año 867), lo es de restauración, aunque no completa, y sólo produjo relieves, joyas con camafeos, y esmaltes (además de los mosaicos y pinturas), siendo algunos de dichos relieves bastante correctos. Celébranse, sobre todos, el tríptico del Crucifijo y la placa (de marfil también) del Salvador coronando a Romano IV y Eudoxia (año 1068), que se guardan en el gabinete de Medallas de París, y otra placa de marfil con la figura de la Virgen y del



FIG. 584.—MARFIL BIZANTINO DEL SIGLO XI (1).

(1) Representa a Jesucristo coronando al emperador Romano IV y a la emperatriz Eudoxia.

Niño Dios, en el Museo de Utrech. Asimismo, los relieves de bronce con incrustaciones de plata en las puertas de San Marcos de Venecia (siglo X al XI).

Desde el siglo XII se acentúan el amaneramiento y el convencionalismo, el cual se hace completo e intolerable después de la caída de Constantinopla, siquiera sólo haya perdurado el estilo en los países de la iglesia griega cismática. Algún conato de restauración pudo notarse en la época en que Bizancio quedó sometida a los latinos (1204-61) y más durante los primeros emperadores Paleológos (que siguieron a los anteriores); pero las obras acreditan dicho resurgimiento de efímero y escaso.

En todas las épocas del estilo bizantino cultiváronse con suntuosidad asiática la orfebrería y la joyería, en las cuales tiene su parte la Escultura, como se verá en su correspondiente capítulo y número (*286*, 10).

226. Escultura románica.—Sin llegar a desenvolverse con la perfección de la Arquitectura, siguió la escultura románica los mismos pasos y evoluciones que ella, contribuyendo a su formación y desarrollo las mismas causas que dejamos apuntadas en el estudio de la Arquitectura (*137*). Por lo mismo, hubieron de ser componentes suyos los elementos romanos con los septentrionales, bizantinos, persas de la dinastía sasánida, y árabes, según ya los señalamos como integrantes de la arquitectura románica. Inspirábase con frecuencia en los dibujos y figuras de los códices regionales y de los tapices venidos de Oriente.

Abraza el desarrollo de esta escultura, como lo notamos arriba (*223*), los siglos XI y XII (con sus antecedentes carlovingios del siglo IX), introduciéndose en buena parte del XIII, y paulatinamente da lugar a la gótica, sin que la separe de ésta una línea perfectamente divisoria. El carácter general de la escultura románica consiste en la imitación de modelos artificiales, y de aquí su amaneramiento o rutina; a diferencia de la *escultura gótica*, en la cual se revela un positivo estudio e imitación de la Naturaleza, aunque sin la desenvoltura de los tiempos modernos. Como puente de unión entre una y otra se halla en los últimos años del siglo XII y primera mitad del XIII el estilo que puede llamarse *de transición*, que trata de imitar algún tanto la realidad de la Naturaleza y da a sus obras mayor vida y movimiento, sin desprenderse completamente el artista de los convencionalismos y amaneramientos precedentes. Y tal es la variedad resultante de dicha transición, aumentada por la destreza o la impericia de los escultores y por las influencias de escuelas distintas, que no es raro juntarse en una misma localidad y de una misma fecha relieves o estatuas muy dignas de aprecio y alabanza, con otras de reprobable gusto y de ningún valor artístico ([1]).

(1) Tormo (Elías), *La escultura antigua y moderna*, pág. 127 (Barcelona, 1903).

Precisando más el *carácter de la escultura románica*, decimos que se constituye por la imitación de modelos bizantinos o romanos de estilo decadente, pero realizada con mano latina y frecuentemente bajo la influencia del gusto persa o del árabe. Caracterízase, además, por cierta rigidez de formas, falta de expresión adecuada (a veces exagerada) en las figuras, olvido del canon escultórico en la forma humana, forzada simetría en el plegado de los paños (muy parecida a la del período arcaico de los griegos), repetición y monotonía en los tipos de una escena, tosquedad en la ejecución de la obra y frecuente adopción de flora estilizada y de fauna monstruosa, como asuntos ornamentales y simbólicos. La escultura románica de la época de transición va perdiendo algo de dicha rigidez, simetría y exageración de la línea recta y vertical, mientras gana en finura, realismo y movimiento, distinguiéndose también por la abundancia de menudos y estrechos pliegues en la vestimenta.

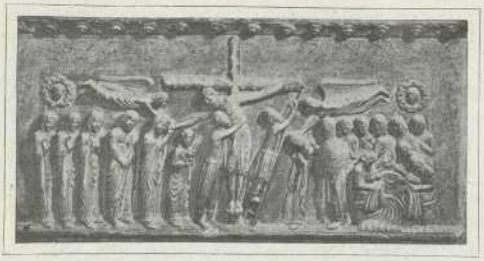


Fig. 585.—Escultura románica: El Descendimiento de la Cruz; relieves de Benito Antelami en la catedral de Parma; siglo XII.

En la escultura románica, y aun en la gótica, ya se trate de obras de piedra, ya de marfil o de madera, fué muy común la policromía, siempre sobria en la viveza de colores, por más que haya desaparecido la pintura con la acción del tiempo en casi todos los ejemplares o haya sido sustituída por decoraciones modernas.

Las principales labores de escultura románica admíranse hoy en los relieves de variadísimos capiteles y en las magníficas portadas y elegantes cornisas de muchos edificios de la época, en cuyos frontis se representan escenas bíblicas y figuras alegóricas (entre ellas los llamados bestiarios y las personificaciones de los signos del Zodíaco, etc.), a una con imágenes de Santos en gran relieve (*149*). Además, ejercitóse la escultura románica en la talla de curiosos dípticos de marfil, de graves crucifijos (de marfil y bronce) y de estatuas de la Virgen María (en piedra y en madera, ya sola ya chapeada de bronce), que se conservan en sus santuarios o en los Museos, y, en fin, se manifestó ingeniosa dicha escultura en la decoración de arquetas o cofrecillos para guardar reliquias y joyas, de ricas tapas para libros litúrgicos, de frontales o *antipéndium* para los altares, de pilas y sepulcros de piedra con relieves,

etcétera. De algunos ejemplares más celebrados, entre todas las referidas obras, damos cuenta en los dos números siguientes y en los capítulos de la *Iconología* e *Industrias artísticas*. Desde la invasión de los bárbaros quedó olvidado casi por completo en Occidente el cultivo de la glíptica, en lo que se refiere a piedras finas, siguiendo así hasta que lo restableció el arte del Renacimiento; pero se utilizaron las gemas anteriormente labradas por griegos y romanos, aplicándolas sin estudio a objetos preciosos y de adorno, especialmente sortijas. Hubo, sin embargo, algunos entalles con inscripciones o con alguna tosca figura—como la esmeralda del «Tesoro de Guarrazar» (*278*)—, y grande empleo de piedras finas, en forma de cabujón, para objetos de orfebrería (fig. 124).

227. ESCUELAS DE ESCULTURA ROMÁNICA.—Hasta los últimos años del siglo XI no parece que hubiera escuelas, propiamente dichas, de escultura románica, las cuales sólo alcanzaron importancia y desarrollo en el decurso del siglo XII; pero antes de dichas centurias habíanse ya formado en Occidente notables centros de artes decorativas y suntuarias, principalmente de orfebrería, con carácter propio o derivado del bizantino, que muy bien pueden admitirse, por lo menos, como precursores de las escuelas de escultura románica. Así consideradas en su conjunto, distínguense las siguientes:

1. *La escuela irlandesa y anglo-sajona*, desde el siglo VII, caracterizada por los entrelazados y adornos caligráficos, que de la escritura de códices pasaron a servir de motivos ornamentales en la escultura (*140*). Llegada ya la época propiamente románica, cultivó el relieve con figuras alargadas, parecidas a las de la escuela tolosana francesa.

2. *La escuela alemana*, desde el siglo IX, debida al impulso que dió Carlo Magno a las artes, y llamada por lo mismo *carolingia* (*142*). Continuó con algún florecimiento bajo el imperio de los Otones, en el siglo X, en el cual puede considerarse como constituída con su propio carácter germánico, dos siglos antes que las francesas (1). Distínguese por sus obras de bronce *(opus teutónicum)* y por su bizantinismo, no exagerado, sino conservando cierta fisonomía clásica. Trabajáronse *antipendiums*, con figuras esmaltadas en plano o poco salientes, pero con las cabezas de alto relieve en varios ejemplares; aberración estética, copiada de los bizantinos y seguida igualmente en España (Silos) y en otras naciones durante la época románica (2). Son muy celebradas, entre otras piezas, el marfil carolingio de Francfort, que representa la celebración de la Misa (siglo IX), las puertas de bronce con relieves en la catedral de Hildesheim y el precioso antipéndium o altar de oro con imágenes, que perteneció a la catedral de Basilea, debido

(1) MOLINIER (Emilio), en la obra citada de Michel, t. I, p. 2.ª, c. VIII.
(2) TORMO, *La escultura antigua y moderna*, p. 2.ª, c. I, pág. 122.

a la munificencia del emperador Enrique II *el Santo* (hoy en el Museo de Cluny), que, con las mencionadas puertas, data de principios del siglo XI (1). Desde la segunda mitad del XII y en el XIII labráronse con estilo románico de transición preciosas arquetas para reliquias y otros objetos de orfebrería, adornados con imágenes en relieve, cinceladuras, esmaltes y pedrería, siendo el centro artístico de tales producciones la ciudad de Colonia. De aquí tomó su nombre y carácter la celebrada *escuela de Colonia* o *rhiniana*, y fueron obras suyas la urna de las reliquias de los Reyes Magos (cuyo valor se calcula en unos 8 millones de francos) y la de los restos de Carlo Magno (ésta en Aquisgrán, aquélla en Colonia), de principios del siglo XIII, de plata y de bronce dorado. En escultura monumental, de la misma época, son célebres las de la catedral de Bamberga y las de Münster, Magdeburgo, etc., de mucho movimiento, con pliegues en remolinos y en actitud de hablar unos con otros los personajes representados.



FIG. 586.
ESCULTURA ROMÁNICA DE TRANSICIÓN: RELIEVES DE LA URNA DE CARLO MAGNO EN AQUISGRÁN (2).

3. La *escuela italiana*, desde fines del siglo XI hasta mediados del XIII, llamóse *italo-bizantina*, por haberle servido de modelos las producciones de Constantinopla con las de la escuela carolingia. Antes de dicha época, y sobre todo desde los comienzos del siglo X, desapareció de Italia la escultura propia, recibiéndola de los bizantinos (3). Sus principales monumentos son las puertas de bronce con relieves en varias catedrales (*151*), además de algunos relieves en cátedras y púlpitos de mármol, la cual materia apenas estuvo en uso para esculturas, fuera de Italia, en la época románica, Son también dignos de notarse algunos marfiles y preciosos frontales de altar; especialmente el rico frontal de plata de Cittá di Castello, bastante emancipado del bizantinismo, y asimismo el díptico o retablo de marfil en la catedral de Saler-

(1) LASTEYRIE, *Histoire de l'Orfévrerie*, pág. 116 (París, 1875); HAVARD (Enrique), *Histoire de l'orfévrerie française*. pág. 97 París, 1896).
(2) Representa el ofrecimiento que hace Carlo Magno de la basílica de Münster a la Santisima Virgen, acompañado del Obispo.
(3) BERTAUX (Emilio), «La Sculpture en Italie», en la obra general de Michel, t. I, p. 2.ª, c. VI, § 2.

no, además de otros anteriores y de inspiración bizantina (*285*).

4. Las *escuelas francesas* formáronse en el decurso del siglo XII (1), siendo más caracterizadas las siguientes: la de *Isla de Francia*, de escultura rudimentaria hasta la segunda mitad de dicha centuria y que se distingue en los capiteles por el uso de cabezas con grandes bigotes; pero bastante fina y elegante con menudos pliegues en los paños, al iniciarse la época del arte gótico; la de *Normandía*, con sus figuras de escaso relieve y su ornamentación de líneas en zigzag y dragones entrelazados; la del *Poitou y Saintonge*, con su espléndida ornamentación de follaje serpeado y de alegorías y personificaciones, sobre todo en las fachadas de las iglesias, en cuyas portadas se observan series de santos y de ancianos del Apocalipsis sobre el timpano o sobre las archivoltas; la de *Auvernia*, con sus relieves muy salientes, su viva expresión en medio de la incorrección del dibujo y sus alegorías en los capiteles; la de *Tolosa y Langüedoc*, con sus figuras alargadas y de gran movimiento, sus personajes en pie y con las piernas cruzadas, y con sus paños de pliegues horizontales sobre el pecho, y otros ondulantes o dentellados pero muy movidos en el extremo inferior de la vestimenta; la de *Provenza*, con sus reminiscencias clásicas en la ornamentación y sus imitaciones de las escuelas tolosana y del Norte, a pesar de haber sido considerada (sin fundamento) como la más influyente de la época (2); la de *Borgoña*, en fin, con su extraordinaria expresión en las actitudes dramáticas de los personajes, y con sus paños de menudísimos pliegues, terminados en remolinos, que parecen inspirados en los dibujos de caligrafía tan comunes en los códices de la época (3).



FIG. 587. – RELIEVES DEL TIMPANO EN LA IGLESIA ABACIAL DE MOISSAC: JESUCRISTO EN LA GLORIA CON LOS EVANGELISTAS Y LOS 24 ANCIANOS.

Son famosos en dicha última escuela los relieves que adornan las portadas de la catedral de Autún y de la abadía de Vezelay; asimismo, en la escuela de Provenza, las estatuas de la fachada de San Giles y San Trofimo de Arlés; en la tolosana, los capiteles

(1) MICHEL (Andrés), «La Sculpture romane en France», t. I, p. 2.ª, c. VI, de dicha obra.

(2) Obra citada, de Michel, pág. 661; ítem, LASTEYRIE, *Etudes sur la sculpture française* (París, 1903).

(3) Sobre la llamada *escuela lemosina*, ya dijimos lo que deba pensarse *(151)*.

historiados del claustro abacial de Moissac y los relieves de la portada de su iglesia, con sus similares de San Esteban y San Saturnino de Tolosa; en la escuela de Poitou, la rica fachada de Nuestra Señora la Grande de Poitiers y la de Nuestra Señora de Saintes, y en la escuela de Isla de Francia o de Chartres, las estatuas de la fachada románica de la catedral de Chartres, de transición gótica. En todas las referidas escuelas labráronse venerandas efigies de la Santísima Virgen, representándola de ordinario sentada en su trono y con el Niño sobre las rodillas: muchas de ellas, mayormente en Auvernia, recubriéronse con plancha de cobre o de plata, siendo de madera la imagen.

Entre las *escuelas españolas* (de que tratamos por separado en el número siguiente) sobresale la *compostelana* o de Galicia; la cual, si se deriva de la tolosana en opinión de algunos críticos, la supera ciertamente, como a todas las de su época.

228. ESCULTURA ROMÁNICA ESPAÑOLA. — Preliminares remotos de la escultura románica española fueron los relieves visigóticos y los de las construcciones asturianas, de bárbara factura y de poquísimo resalto, de los cuales hicimos mérito en otra parte (*224*). Las corrientes artísticas de todas procedencias (*137*), que invadieron a España en los siglos de la Reconquista, sobre todo en las centurias XI y XII, dieron por resultado una espléndida floración del arte escultórico; pero tomó éste un carácter tan vario y ecléctico, que es dificilísimo distinguir en cada monumento las filiaciones o influencias a que debe su origen artístico y la parte que en él hayan tenido la acomodación y la inventiva indígenas. Por lo mismo, en vez de escuelas artísticas, distinguiremos mejor en la escultura románica grupos regionales, como se vió en Arquitectura.

En general, se nota que las obras españolas de alguna importancia ofrecen más tendencia al realismo o imitación de la naturaleza y al detalle individual que sus similares del extranjero, además del eclecticismo que forma su carácter. Y para evitar lamentables equivocaciones en la cronología de estos monumentos, conviene tener presente que no era raro en la época del arte románico labrar los capiteles y otros relieves de los edificios mucho tiempo después de la construccion de éstos, durante la cual dejábanse con alguna frecuencia los capiteles sencillamente desbastados para trabajarlos luego con calma (1). Enumeremos ahora los monumentos escultóricos principales (2), recorriendo las diferen-

(1) SERRANO FATIGATI, «Escultura románica en España», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. VIII (Madrid, 1900).

(2) SERRANO FATIGATI, artículos varios en el expresado *Boletín*, tomos V, VIII, IX, etcétera; DOMÉNECH, en las adiciones a la obra *Apolo*, de Reinach, apéndice 2.° (Madrid, 1916); CARDERERA (Vicente), *Iconografía española*, colección de retratos, estatuas, mausoleos, etc., desde el siglo XI al XVII (Madrid, 1855-64); LLERA, *Teoría de la Literatura y de las Artes*, c. LV (Bilbao, 1914); DIEULAFOY (Marcelo), *La Statuaire polychrome en Espagne* (París, 1908).

tes regiones de la Península, pero dejando para los capítulos de Iconología y Orfebrería el completar algo más este ligero estudio con la reseña de algunas imágenes venerandas y de otros objetos de fundición y cincel que a ellos corresponden.

1. En la *región catalana* obsérvanse visibles influencias de las escuelas tolosona y provenzal en las figuras que adornan los capiteles y en otros relieves de los claustros, de que hicimos mérito al hablar de su arquitectura románica (*153*), sobre todo en los dos de Gerona y en el de San Cucufate del Vallés; pero no se descubren tales ingerencias, sino que más bien debe reconocerse un tipo excepcional, en la soberbia portada del monasterio de Ripoll, acaso de filiación lombarda. Este precioso monumento, que en su labor escultórica parece datar de fines del siglo XI, no obstante su relativa perfección (1), o bien (como quieren otros) de la segunda mitad del siglo XII (2), presenta zonas horizontales de relieves figurando pasajes o episodios bíblicos en el paramento en que se abre el gran arco abocinado de la puerta; el cual, a su vez, ostenta variados relieves y se apea en columnillas ornamentadas y en sendas estatuas-columnas (fig. 325). De principios del XIII son ya las labores románicas del claustro catedralicio de Tarragona y las de la catedral vieja de Lérida (continuadas por toda la mencionada centuria), ambos monumentos de tipo ecléctico, sin exclusión de influencias musulmanas.



FIG. 588.—CAPITEL HISTORIADO EN LA CATEDRAL DE TARRAGONA, SIGLO XIII.

2. En la *región aragonesa* sobresalen los claustros de San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo, ambos del siglo XII en las esculturas de sus capiteles, muy vigorosas y muy geniales, pero de tosca ejecución y con alguna influencia de la escuela tolosana. En la comarca de las Cinco Villas (Zaragoza) son evidentes los recuerdos de las escuelas borgoñona y poitevina en algunas portadas de iglesias parroquiales de últimos del siglo XII y principios del XIII, como las de Uncastillo y Sádaba (fig. 333).

3. La *región de Navarra* se vió poderosamente influída por

(1) PIJOÁN, *Historia del arte*, t. II, c. XII, pág. 295; ítem, GUDIOL, etc. Véase lo que decimos en la pág. 262 de este tomo.

(2) SERRANO FATIGATI, «Esculturas de los siglos XII y XIII», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. VIII, pág. 260 (Madrid, 1900); ítem LAMPÉREZ, ob. cit., t. I, pág. 660; MICHEL, ENLART Y BERTAUX, en la *Histoire de l'Art*, t. I, p. 2.ª, lib. III, c. II, § 3 (París, 1906).

el arte de los benedictinos franceses, tosco en el siglo XI y primera mitad del XII, como lo manifiestan el pórtico de Gazolaz y algunas obras de los monasterios de Leyre e Irache; pero muy espléndido en lo restante de la última centuria y en la siguiente, como lo prueban las ricas portadas de que hicimos breve recuento en Arquitectura (*155*) y que denuncian la escuela de Saintonge y la de Borgoña. Se atribuye a los monjes clunacienses el florecimiento escultórico de Navarra, y se observa la oposición artística entre ellos y los cistercienses, tan sobrios en ornamentación figurada, siendo el monasterio de Leyre (que pasó por alternativas de dominio de unos a otros) el que resume todas las vicisitudes del arte plástico en Navarra desde el siglo IX (*144*, al fin) hasta el XIII inclusive. Los relieves de la magnífica portada de la catedral de Tudela, labrados en la primera mitad del siglo XIII, pueden considerarse ya como góticos, aunque de sabor arcaico.

4. En la *región gallega* debe reconocerse como centro artístico para su escultura la catedral de Santiago, por sus antiguas portadas y su admirable *Pórtico de la Gloria*. Los relieves de las dos portadas del crucero (hoy en la del Sur, pues la del Norte fué destruída en el siglo XVIII y rehecha en estilo del Renacimiento) acusan influencia de la escuela tolosana y datan de los años 1137-43 (fig. 338); pero las estatuas y relieves del *Pórtico* famoso, debidas como toda su fábrica al inspirado maestro Mateo (del cual no se conoce más que su nombre y su efigie en actitud penitente al pie del monumento) y terminadas en 1188, revelan un genio artístico independiente y superior a todas las escuelas de su tiempo. La obra de escultura del *Pórtico* desarróllase en las tres puertas de éste (figs. 340 y 589), correspondientes a las tres naves del templo y formadas por los respectivos arcos redondos y abocinados, que insisten sobre series de columnillas románicas. Su composición artística es, en brevísimo resumen, como sigue: debajo de las columnillas aparecen como subyugados y oprimidos diferentes monstruos, que simbolizan los vicios morales; en el parteluz de la puerta central (única que lo tiene, y en el cual se apoya el dintel con su tímpano, de que las laterales carecen) se fija la estatua sedente del apóstol Santiago, y a la misma altura, sobre el pri-



FIG. 589.
DETALLE DEL «PÓRTICO DE LA GLORIA» EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO.

mer cuerpo formado por el conjunto de las demás columnillas, apóyanse las estatuas de todos los apóstoles y de muchos profetas, cada uno con su libro o su filacteria donde se inscribió alguna sentencia alusiva al personaje. En el tímpano se ostenta majestuosa e imponente la imagen del Redentor, sentado en su trono, y a sus lados figuran los cuatro evangelistas, de aspecto juvenil y con sus atributos propios, quedando el resto del tímpano lleno de figuras de ángeles y santos como haciendo la corte al Rey de la Gloria. En las archivoltas del referido arco central se destacan 24 figuras, representando los misteriosos ancianos del Apocalipsis, para completar la idea del cielo; mientras que en las archivoltas del arco lateral de la izquierda otras figuras representan el limbo de los Santos Padres, y en el de la derecha el purgatorio y el infierno (1). No es posible dar con otro monumento de aquella época, ni menos de anteriores centurias, donde lleguen a reunirse tan bella y ordenada composición, con tan pura y ortodoxa doctrina sin resabio alguno mitológico, tan dramático y movido asunto, con tanta sobriedad y relativa calma en las actitudes y a la vez con una ejecución técnica tan propia y expresiva. A su imitación o por su influencia se labraron en el siglo XIII otros pórticos y portadas de iglesias, siendo el que más de cerca le sigue, aunque de más acentuada forma gótica y de inferior mérito, el llamado *Paraíso* de la catedral de Orense. También parecen de filiación compostelana las estatuas del siglo XII de la Cámara Santa de Oviedo.

5. La *región castellano-leonesa* reúne gran multitud y variedad de esculturas románicas en estatua y relieve, sobresaliendo entre ellas los siguientes monumentos: el claustro del monasterio de Silos, cuyos hermosos capiteles (de las 138 columnas de que consta) reproducen todas las variedades del románico español en sus diferentes manifestaciones, y cuyos relieves de los macizos angulares revelan influjos de la escuela tolosana (el cuadro de la aparición de Jesucristo a los apóstoles, cuando menos), debiendo atribuirse todas sus labores a los siglos XII y XIII (2); las estatuas adheridas a los lados del arco de dos portadas de San Isidoro, en León, y los relieves de sus tímpanos (fig. 342), con influencias tolosanas del siglo XII (3); los altos relieves que, en zona horizontal sobre las portadas respectivas, ostentan la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes y la parroquia de Moarbes (Palencia), siendo su composición escultórica muy parecida a la de un frontal de altar, que debió servirles de modelo a fines del siglo XII y princi-

(1) López Ferreiro (Antonio), *El Pórtico de la Gloria* (Santiago, 1893); *Historia de la Santa Iglesia de Santiago de Compostela* (Santiago, 1898).

(2) Serrano Fatigati, «Escultura románica en España», en el citado *Boletín*, t. VIII, pág. 188 (Madrid, 1900). Recuérdese lo que hemos dicho al principio de este número, pág. 448.

(3) Así se juzgan hoy, a pesar de su hieratismo y arcaísmo y de ser las fachadas del siglo XI, acaso adheridos los relieves a éstas en la restauración de Alfonso VII (*159*).

pios del XIII; la suntuosa portada de San Vicente de Avila, de este último siglo y de escuela alemana y borgoñona, con su magnífico apostolado (en actitud de hablar dos a dos las figuras) entre las columnillas y su florida ornamentación en las archivoltas (figura 349).



Fig. 590.—Relieves del sepulcro primitivo de Doña Blanca, madre de Alfonso VIII, en Santa María de Nájera.

6. La *escultura funeraria* de la época románica anduvo muy escasa en figuras, aunque no en símbolos: celébrase como obra más importante del siglo XII el sepulcro antiguo de Doña Blanca, madre de Alfonso VIII, en la iglesia de Santa María de Nájera (Logroño), en cuyos relieves delanteros represéntanse la muerte de dicha reina, con el tránsito del alma en forma de niña, llevada sobre un lienzo por dos ángeles, y a los lados del lecho mortuorio figuran escenas de dolor de la Real Familia, asunto que se reprodujo muchas veces en sarcófagos de las dos centurias siguientes (1).



Fig. 591.—Marfil de la arqueta de San Millán (2).

7. Como *obras de escultura en marfil* son justamente celebrados los relieves de las 16 placas adheridas a la urna-relicario de San Millán, en la iglesia de San Millán de la Cogolla (Logroño), que representan, con gran sentimiento religioso, escenas de la vida del Santo y algunos pasajes del Evangelio; datan del año 1033 y fueron labrados por un tal Rodolfo y su padre, de nombre desconocido; pero con dos estilos diferentes, como se observa en los grabados adjuntos (3). Casi del mismo tiempo

(1) Garrán (Constantino). *Santa María la Real de Nájera* (Soria, 1910). Véanse Caederera y Bertaux, obras citadas.

(2) Represéntase en el cuadro superior la profecía que hizo San Millán sobre la devastación de Cantabria, y en el inferior la devastación misma, hecha por Leovigildo.

(3) Sentenach (Narciso), «Relieves en marfil del arca de San Millán», en el citado *Boletín*, t. XVI (Madrid, 1908). No consta la nacionalidad de los referidos artistas, pero carece de fundamento la gratuita afirmación de Dieulafoy *(Espagne et Portugal*, pág. 92), que supone ser los relieves obra de musulmanes. Véase Debenga, en *Arte Español*, t. V (Madrid, 1916).

que las referidas placas es el precioso crucifijo de marfil que los reyes de León, Fernando I y Sancha, donaron a la colegiata de San Isidoro en el año 1063 y que guarda hoy el Museo Nacional (fig. 593): esta joya artística, notable por la profusión de labores que la embellecen, refleja poderosas influencias del estilo árabe; mas no por eso ha de atribuirse a un artista musulmán, como pretenden críticos extranjeros. De la misma centuria y de la siguiente son unas tapas con marfiles en la catedral de Jaca (*310*). De orfebrería y broncería son trabajos dignos de mención especial los frontales o *antipendiums* de Silos (*284*) y las arquetas, cruces y crucifijos de diferentes iglesias y Museos (*305*).



FIG. 592.—PLACA DE MARFIL EN SAN MILLÁN, HOY EN LA ARQUETA DE SAN FELICES: LA SAGRADA CENA.



FIG. 593.—EL CRUCIFIJO DE MARFIL DE FERNANDO I.

8. De *imaginería religiosa* en piedra y en madera son dignas de estudio las numerosas estatuas de la Santísima Virgen María, que de muy antiguo se veneran en devotos santuarios o que ahora se guardan en los Museos; pero de ellas tratamos en el capítulo de la Iconología, como lugar más propio (*278*). Baste consignar aquí la opinión corriente, que atribuye origen bizantino a las mejores y más antiguas de dichas efigies, y que las de factura indígena debieron labrarse a partir del siglo X, sirviendo de patrón las procedentes de Constantinopla, del mismo siglo y de los dos anteriores (1), aunque también se hallen otras inspiradas en modelos franceses de la época románica (2).

229. ESCULTURA GÓTICA.—Impropio será siempre el calificativo de *gótica* dado a la escultura que siguió a la románica en el arte cristiano,

(1) MIQUEL Y BADÍA, loc. cit.; TORMO, *La escultura antigua y moderna*, pág. 121.
(2) BERTAUX, en la «Histoire de l'Art», loc. cit. Véase también GUDIOL, *Arqueología sagrada catalana*, capítulos XVI y XXXVIII (Vich, 1902).

como notamos en Arquitectura (*165*); pero hay que admitirlo con el uso corriente, ya que ni aun puede sustituírse por el de *ojival*, que en Escultura y en Pintura nada significa. Desarrollóse esta escultura desde los comienzos del siglo XIII al XVI en casi todas las naciones europeas, terminando en Italia ya en los principios del siglo XV, en que empezó el llamado Renacimiento (*223*).



FIG 594 – ESCULTURA GÓTICA: LA COMUNIÓN DEL CABALLERO, EN LA CATEDRAL DE REIMS.

1. El *carácter* de la escultura gótica se constituye por la tendencia a la imitación de la Naturaleza o copia de lo real, no servilmente ejecutada, sino con cierto idealismo que la dignifica. Distínguese también por la sobriedad en las actitudes, la honestidad en el desnudo, la elegancia y naturalidad en el plegado de los paños y, más que todo, por la viva expresión de los afectos, junto con cierta serenidad, candor y gracia, que se manifiestan en el semblante y en el continente de la figura humana, siempre noble y digna. Huye, por lo mismo, la escultura gótica de lo violento y monstruoso, olvidando los espantables y feos bestiarios de la época románica, y si los emplea algunas veces en las gárgolas y en otros asuntos de secundario interés, les da formas artísticas y graciosas; pero de ordinario sírvese de la flora indígena para las decoraciones arquitectónicas, interpretándola con naturalidad y buen gusto.

Con todo, se observa frecuentemente en las representaciones de la figura humana, por lo menos en los siglos XIII y XIV, alguna falta de dibujo anatómico y, en varios ejemplares, cierto resabio de bizantinismo, pues no todas las esculturas góticas pueden presentarse como tipos de buen gusto ni mucho menos. Y en esta falta de estética debe incluírse también el exagerado realismo, que empezó a fines del siglo XIV y cundió en el XV, llegándose hasta esculpir algunas estatuas yacentes funerarias en figura de cadáver corrompido o de esqueleto descarnado (1).

2. Los *asuntos* que son objeto de la escultura gótica, esencialmente religiosa, consisten, sobre todo, en escenas y figuras bíblicas e historias de los Santos, en personificaciones morales de virtudes y vicios, en representaciones simbólicas de las ciencias y artes, de las estaciones, de los signos del Zodíaco, de los trabajos agrícolas (*268*), y en verdaderas efigies de personajes para sus tumbas o mausoleos. Cultivó también la caricatura y representó escenas ridículas o graciosas (de lo cual son buen ejemplo algunas sillerías de coro); pero sólo por vía de ornato y no en los me-

(1) E. MALE, *L'art religieux de la fin du moyen age en France* (Paris, 1908).

jores tiempos del arte, sino más bien al iniciarse la decadencia o la exageración antedicha, desde últimos del siglo XIV. Efecto de esta exageración realista fué la *escultura movible*, que sirvió para representaciones dramáticas de asuntos religiosos en las iglesias desde el mencionado siglo, y también varias imágenes de madera destinadas al culto, que muchas veces se hicieron movibles en los brazos y cabeza durante el siglo XV, costumbre que siguió cundiendo en muchas partes aun en la época del Renacimiento, mayormente para representar más al vivo algunas escenas de la Pasión de Jesucristo en Semana Santa (1).



FIG. 595.
ESCULTURA GÓTICA: PERSONIFICACIÓN DE LA IGLESIA, EN LA CATEDRAL DE ESTRASBURGO.

3. El *campo* donde con preferencia y casi exclusivamente se ejercitó la escultura gótica fué siempre el templo y sus adyacentes el cementerio y el claustro. Labró para ello este fecundo arte multitud de venerandas efigies, pobló de relieves y estatuas (casi siempre bajo doseletes) los ingresos y portadas de las iglesias, adornó con magníficos relieves las sillerías de los coros catedralicios y de otras iglesias principales, erigió suntuosos retablos, talló preciosos dípticos y relicarios y esculpió ricos mausoleos y aun modestos sepulcros. En las portadas de los grandes templos escribió el cincel gótico verdaderos tratados plásticos de Teología, o bien Catecismos en imágenes, que enseñan a doctos e indoctos, completando la idea ya iniciada en el arte románico. En las sillerías corales, sobre todo en sus respaldos, ejecutáronse primorosas labores ornamentales de tallado o de taracea y estatuas o relieves con figuras de santos, como para convertir en antesala del cielo el lugar diputado para las divinas alabanzas. En los sepulcros de alguna importancia esculpiéronse a su alrededor escenas religiosas, y colocóse encima de la cubierta una estatua yacente o una figura en relieve, representativa del difunto (2), la cual desde principios del siglo XIV es su verdadero retrato, y al finalizar el siglo XV empieza a tomar la forma o actitud de estatua orante, que tanto cunde en las siguientes centurias (*170*, 6). Dichas estatuas sepulcrales van adornadas con la vestimenta y los atributos propios de la dignidad que tenía el sujeto allí represen-

(1) BERNADET Y VALCÁZAR, *De la estatuaria movible en España* (Cádiz, 1891).
(2) POLERÓ, *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII* (Madrid, 1903); ORUETA (Ricardo de), *Escultura funeraria* (Madrid, 1919).

tado, y suelen apoyarse sus pies sobre la figura de un león, para denotar el valor, o sobre la de un perro, emblema de la fidelidad que guardó el personaje. En los sepulcros de caballeros es frecuente representar al difunto (siendo la estatua yacente) con las piernas algo cruzadas, lo cual es indicio de dignidad o señorío o bien anuncia que murió el caballero en el campo de batalla (1), y suele figurar la espada como desceñida y asida con las manos sobre el pecho: en el frente del sepulcro abundan los escudos nobiliarios (fig. 121).



FIG. 596.—ESTATUA DE MARFIL, DEL SIGLO XIV: LA VIRGEN Y EL NIÑO.

4. El *material* preferido por la escultura gótica fué la piedra caliza u ordinaria, la madera y algo también el bronce, siendo escaso el mármol fuera de Italia. Con alguna frecuencia chapeábanse las estatuas de madera con latón o cobre, dándoles la apariencia de estos metales. Adoptóse asimismo el alabastro, especialmente desde el siglo XIV, y utilizáronse frecuentemente el marfil y la plata en dípticos y tapas de libros litúrgicos y aun en pequeñas estatuas. Tuvo su época gloriosa la *eboraria* o escultura en marfil durante los siglos XIII y XIV, decayendo algo en el XV; y el afán por dar a la estatuilla de una pieza las mayores dimensiones posibles, procurando utilizar lo largo del colmillo de elefante, dió por resultado el tomar la figura una posición ladeada y violenta, como exigida por la curvatura de la materia aprovechada. A veces se limitaba la escultura del marfil a la cabeza de la imagen, siendo el resto de madera o de piedra, como es de ver en la efigie de Nuestra Señora de la Paz que se venera en el altar mayor de la catedral de Segovia (2). Decorábanse con pintura y dorados las imágenes de madera y, a veces, pero siempre con sobriedad, las de alabastro y piedra.

230. ESCUELAS DE ESCULTURA GÓTICA.—Distínguense durante la época del arte ojival, como principales, las escuelas siguientes.

1. La *escuela del Norte de Francia*, dicha también *de la Isla de Francia* (*171*). Ya desde los comienzos del siglo XIII sobresalió por la elegancia, finura y delicadeza de sus labores, mayormente en representar las actitudes y el plegado de los paños. Se celebran sobremanera los relieves de los tímpanos y las estatuas laterales de las portadas de la catedral de París y de la Santa Capilla de San Luis, en

(1) VEGUE GOLDONI (Angel). «Las estatuas sepulcrales de Palacios de Benaver», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXV (Madrid, 1917).

(2) De los dípticos esculpidos y de las piezas de orfebrería hablamos en otros lugares (*286* y *304*).

la misma capital, y asimismo las esculturas que adornan las portadas de las catedrales de Laón, Amiéns, Chartres (sus fachadas laterales), Bourges y Reims, todas del siglo XIII. En la última localidad nombrada reconocen algunos críticos la existencia de una escuela, que separan de la antedicha, con el nombre de *escuela de Champaña*; la cual se distingue por la viveza de la expresión y la grandiosidad de las ideas. Es famoso en la portada de Reims el grupo de la Visitación de la Virgen a Santa Isabel, que parece haberse inspirado en el arte griego, como otras estatuas de la misma escuela. El Sur de Francia fué siguiendo al Norte, aunque con retraso.



FIG. 597.—LA VISITACIÓN DE LA VIRGEN A SANTA ISABEL, EN LA CATEDRAL DE REIMS.

2. La *escuela de Borgoña*, que a partir del último tercio de siglo XIV debe llamarse *flamenco-borgoñona* por la unión dinástica de ambos Estados, tuvo importancia grande en Europa desde la mencionada fecha y por todo el siglo XV, mientras la escuela del Norte se hallaba decadente. Se distingue, además de su realismo, por la amplitud de la vestimenta y de los variados y movidos pliegues de ella, que figura en sus estatuas, y por su fecundidad en labores de estilo flamígero, con sus bellos y finos encajes de piedra o de madera. El centro principal de la escuela estuvo en Dijón, y ganó universal nombradía la cartuja de Champmol (situada en sus inmediaciones), sobre todo por el mausoleo de Felipe *el Atrevido*, duque de Borgoña, y por el grandioso pedestal de un Calvario, en el cual figuran magníficas estatuas de profetas del pueblo de Israel: este basamento conócese en la Historia con el nombre de *Pozo de Moisés*, por la figura sobresaliente del aludido personaje, obra del flamenco Claux Slúter. Son típicas en los monumentos funerarios



FIG. 598.—EL «POZO DE MOISÉS», EN LA CARTUJA DE CHAMPMOL.

borgoñones y flamencos ciertas figuras llamadas *plorantes*, que representan el duelo por el difunto, con su actitud en pie y la cabeza inclinada y cubierta con un velo que llega casi hasta ocultar el rostro. No son, sin embargo, exclusivas de esta escuela.

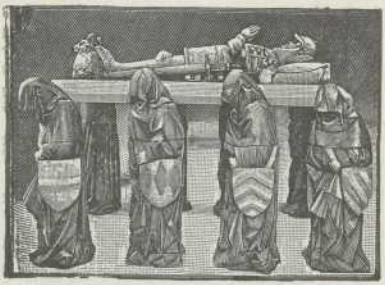


Fig. 599.—Sepulcro del mariscal de Borgoña, Felipe Pot. *(Museo del Louvre).*

3, La *escuela inglesa* ofrece alguna semejanza con la francesa del Norte en el siglo XIII, y tiene especial fisonomía en la siguiente centuria por su frecuente uso del bronce para estatuas y adornos sepulcrales y por el realismo dramático que imprime a sus obras. Aparecen más bien recostadas que yacentes las aludidas figuras, y unas veces se representa al personaje con la espada desenvainada como dispuesto a la pelea; otras, apoyando su cabeza con la mano, y el codo sobre la rodilla, etc., y siempre los caballeros con las piernas cruzadas y con actitudes algún tanto movidas. Así es de ver en el Temple de Londres y en las catedrales de Salisbury, Worcéster, Winchéster y otras. También se observa en dicho siglo XIV el uso de capiteles historiados y el de cabezas humanas para las ménsulas. En el siglo XV abundan las obras de estilo flamígero y los relieves sobre alabastro, especialmente para los sepulcros; pero decae la animación y vida de las figuras, ya pesadas o monótonas.



Fig. 600. — Escuela alemana: Relieve de Santa Catalina, por Tilman Riemenschneider *(Museo de Munich).*

4. La *escuela alemana* tardó algún tiempo en admitir el estilo gótico puro, dada su afición a las maneras románicas; pero siguiólo desde fines de la centuria XIII con tal empeño, que lo hizo como propio suyo. Se distingue en los siglos XIV y XV por las líneas angulosas y el excesivo plegado de los paños, dando también alguna exageración a las actitudes y prolongación al canon escultórico. No brilló la escuela tanto por la pul-

critud en las formas cuanto por la intensidad del sentimiento; y sus artistas del siglo XV descollaron especialmente como entalladores de madera para lujosas sillerías de coro y espléndidos retablos, y siempre como broncistas. Lo más exagerado de la escuela está en las obras de las iglesias góticas de Franconia; lo más regular y bello, en las del Brabante, y el término medio se hallará en las de Suabia y región de Colonia (1).

5. La *escuela italiana* de la época ojival se considera por muchos como el primer paso firme del Renacimiento; pero, limitándola a los siglos XIII y XIV, debe tenerse más bien como una escuela gótica que admite algunos elementos clásicos de la antigüedad romana (2). Sólo en el siglo XV se halla el verdadero *primer Renacimiento*, que alcanza su perfección al entrar en el XVI, adelantándose la Escultura a las otras Bellas Artes del Dibujo. Hasta mediados del siglo XIII imperaron en la escultura italiana las maneras bizantinas; pero desde entonces y por todo el siglo XIV desarrollóse una escuela propia y emancipada de tales influencias, cuyo centro se halló sucesivamente en Pisa, Siena y Florencia, merced a la obra de los tres artistas conocidos con el nombre de *Pisanos:* dicha escuela es la que distinguimos con la denominación de *gótica italiana*. Su carácter es vario, según las tendencias del artista maestro; pero siempre se descubre en el fondo de todas sus obras cierta inspiración en la idea gótica (flamenca, alemana o francesa), junto con gran tendencia a la interpretación de la realidad y a la adopción de elementos clásicos. Añádese a este fondo común lo que aporta cada maestro en especial, de esta suerte: Nicolás de Pisa, autor del estilo en cuestión, a mediados del siglo XIII, se inspira más que los otros en modelos romanos para representar asuntos cristianos, y da a sus figuras actitudes dramáticas y cuerpos robustos; Juan de Pisa, hijo del precedente (desde fines del mencionado siglo hasta el año 1320), añade a sus obras mayor finura, naturalidad y gracia, con más idea gótica y menos imitación romana; Andrés de Pisa, cuyo propio nombre fué Andrés de Pontedera, discípulo del anterior (primera mitad del siglo XIV), introduce mayor sencillez en la composición



Fig. 601.—Relieves del púlpito del Baptisterio de Pisa, por Nicolás Pisano.

(1) Véase Michel, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 1.ª, c. VI, y p. 2.ª, c. VIII, etc.
(2) Reinach, *Apolo*, lec. 15; Tormo y Monzó, ob. cit., p. 2.ª, c. IV.

y más reposo en las actitudes. Discípulo de éste y colaborador con él en la escuela florentina, a mediados de la referida centuria XIV, fué Andrés de Cione, llamado vulgarmente Orcagna, quien representa el mayor progreso de la escultura *trecentista* (1) y que al igual de su maestro revela influencias de la escultura francesa y de la escuela pictórica de Giotto.

Entre las principales obras de los Pisanos y de sus discípulos se cuentan: de Nicolás, el famoso púlpito del baptisterio de Pisa con sus relieves y estatuas y el púlpito de la catedral de Siena, y bajo su dirección, el sepulcro o suntuosa urna de Santo Domingo en Bolonia; de Juan, los púlpitos de las catedrales de Pistoya y Pisa y alguna estatua del célebre camposanto de Pisa, por él construído; de Andrés, los relieves del campanile de Florencia y los de dos puertas de bronce del baptisterio en la misma capital; de Orcagna, el precioso tabernáculo o retablo de la iglesia titulada *Orsanmichele* en Florencia, que después de diez años de asiduo trabajo se terminó en 1359 (2). Célebre es asimismo el «paliotto» del altar de Santiago en la catedral de Pistoya, en el cual trabajaron cincelando figuras de plata muchos artistas durante todo el siglo XIV, siendo el primero Andrés de Ognabene.

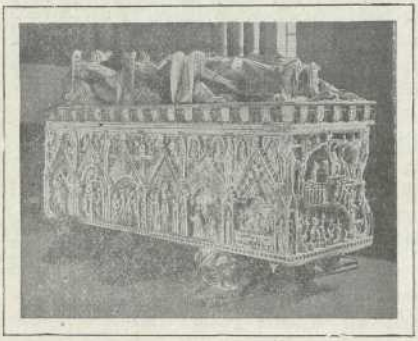


Fig. 602.—Sepulcro de Doña Inés de Castro, en Alcobaça (Portugal), siglo XIV.

6. La *escuela de Portugal*, si merece tal nombre por lo que hace a la escultura gótica, cuenta con pocos artistas y escasos monumentos y se manifiesta como discípula de la flamenca y de la francesa. El mejor de los retablos góticos de dicho país hállase en la catedral vieja de Coimbra (año 1508) y es de labor flamenca, tallado por Mestre Vlimar y Juan de Iprés. Algo inferiores a él son el de la iglesia de San Marcos (no lejos de Coimbra) y el de la capilla real del palacio de la Penha, esculpidos por un francés, probablemente Nicolás

(1) Suelen los italianos designar con los nombres de *il trecento*, *il quattrocento* e *il cinquecento*, respectivamente, los siglos XIV, XV y XVI; y de aquí la denominación de *pintura* o *escultura trecentista* a la ejecutada en el siglo XIV; *cuatrocentista*, a la del siglo XV, y *cincocentista* o *quinientista*, a la del XVI; las cuales denominaciones son ya de uso corriente en España, por lo menos entre los críticos e historiadores del arte.

(2) Bertaux, *La sculpture du XIV siècle en Italie et en Espagne*, en la obra citada de Michel, t. II, c. VII; ítem, Michel, *La sculpture en Italie du XV siècle*, t. III, p. 2.ª, c. IX; Venturi, *La scultura del quatrocento* (Milán, 1908).

Chartronais. Mejores aún que estas obras son las estatuas pintadas y doradas del santuario del convento de Cristo en Thomar, de la misma época (entre el 1495 y 1521), y excelentes los sarcófagos reales de Santa Cruz de Coimbra, los del monasterio de Alcobaça (sobre todo el de doña Inés de Castro, siglo XIV) y los del de Batalha (el de los fundadores, Juan I y Felipa de Lancastre, siglo XV), etc. (1).

De las *escuelas españolas* y de sus más importantes monumentos será bien tratar en número aparte.

231. Escultura gótica en España.—Preséntase la escultura gótica de España siempre fecunda y naturalista, en el buen sentido de la palabra, y sin exageraciones en las actitudes; pero, a la vez, con cierto arcaísmo en muchas de sus obras, debido a la persistencia de formas románicas o resabios de ellas en los siglos XIII y XIV. Y en medio de su especial fisonomía de robustez y naturalismo indígena, revélanse durante las mismas centurias notable influencia de la escultura francesa del Norte en los reinos de Castilla y Navarra, bastante ingerencia italiana en Cataluña y demás regiones de la Corona de Aragón, pero mucho mayor de las escuelas flamenco-borgoñona y alemana, desde mediados del siglo XV, en multitud de obras, realizadas, sobre todo, en el reino de Castilla.

1. En las *regiones catalana y valenciana* corresponde el apogeo del arte gótico plástico al siglo XIV y primera mitad del XV, brillando especialmente en monumentos funerarios y en retablos de piedra e imágenes de alabastro, que se labran en dicha época, siguiendo hasta finalizar el último siglo mencionado. Son dignas de especial memoria las estatuas de la portada de la catedral de Tarragona, talladas unas en el último tercio del siglo XIII por un tal Maestro Bartolomé (1278) y otras un siglo más tarde (1375) por Jaime Castall; asimismo los retablos de piedra de dicha catedral, uno del siglo XIV, con escenas de la Pasión y de la Virgen (el llamado *de los sastres)*, y otro alabastrino, del siglo XV (el de Santa Tecla, 1426), hecho éste por Pedro Juan de Vallfogona y Guillén de la Mota; el retablo del altar mayor de la catedral de Vich (también de alabastro y de principios del XV), tallado por Pedro Oller; los magníficos sepulcros reales del monasterio del Poblet, del siglo XIV, debidos a Castall, y otros del siglo XV, allí mismo, labrados por Oller y Gil Morlá; los soberbios mausoleos de Pedro *el Grande* y de Jaime II, con sus templetes, en el monasterio de Santas Creus, de principios del siglo XIV (fig. 426). En estos últimos se descubre mano italiana, y más aún en el arca de las reliquias de Santa Eulalia, en la catedral de Barcelona (año 1327), y en el sepulcro del arzobispo Juan de Aragón, en la de Tarrago-

(1) Dieulafoy, *Espagne et Portugal* (Paris, 1913).

na (1334), como también se revela muy típico en los magníficos relieves de mármol que se hallan en el trascoro de la catedral de Valencia y que, datando de principios del siglo XV, tienen todos los caracteres del renacimiento florentino. El estilo flamenco se refleja en algunos sepulcros de la catedral de Barcelona y en las esculturas de la lonja de Palma de Mallorca (éstas por Guillén de Sagrera), y el estilo alemán en las de la lonja de Valencia, datando unas y otras del promedio del siglo XV. También se descubre el cincel alemán en el tallado del coro de la catedral de Barcelona, cuyas sillas superiores fueron labradas por artistas alemanes durante la segunda mitad de la misma centuria. Como obras de tierra cocida son de notar las estatuas de los apóstoles que adornan la portada lateral de la catedral de Gerona, aunque de poco mérito, modeladas por Antonio Claperós al mediar dicho último siglo.

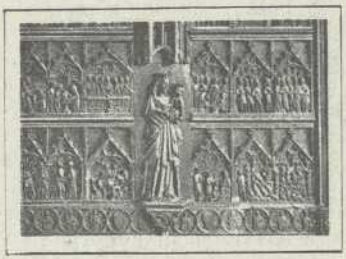


FIG. 603.—RETABLO DE «LOS SASTRES» EN LA CATEDRAL DE TARRAGONA; MITAD INFERIOR, SIGLO XIV.

2. En *Aragón* no se manifiesta brillante la escultura gótica hasta los últimos años del siglo XIV, en los cuales se labró uno de los más espléndidos sepulcros de piedra de la época ojival, con muy correcta estatua yacente y multitud de figuras, ya plorantes, ya comunes, representando el cortejo fúnebre: es el del arzobispo Fernández de Luna (muerto en 1382), en la Seo de Zaragoza, anterior al célebre sepulcro del duque de Borgoña, antes citado. Durante el siglo XV se tallaron en piedra bellísimos retablos y venerandas efigies, siendo muy celebrados el del altar mayor de la catedral de La Seo, en Zaragoza; el mayor de la iglesia de San Pablo, en la misma ciudad; el que perteneció al monasterio de Montearagón (hoy en una capilla de la catedral de Huesca), el mayor de la catedral oscense y el mayor también de la basílica del Pilar

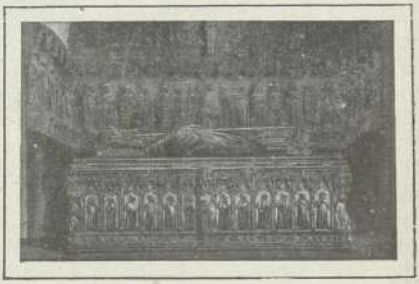


FIG. 604.—SEPULCRO DE D. LOPE FERNÁNDEZ DE LUNA, EN LA CATEDRAL DE ZARAGOZA.

de Zaragoza, ambos (los dos últimos) debidos al valenciano Damián Forment y labrados en los comienzos del siglo XVI. Todos ellos (excepto el de San Pablo) son de alabastro e indudablemente acusan influencia italiana en muchas de sus figuras (*304*). A la última época mencionada deben adjudicarse las estatuas grandes y pequeñas que adornan la portada de la catedral oscense y que fueron esculpidas por Juan de Olótzaga.

3. En la *región de Navarra* y países vecinos se manifiesta floreciente la escultura gótica de los siglos XIV y XV, pues la del XIII es más bien románica de transición, como ya se dijo, y sus estatuas revelan poderosas influencias de la escuela francesa del Norte en el siglo XIV y de la flamenca en el siguiente. Al primer grupo (del siglo XIV) deben adjudicarse las esculturas que se hallan en el claustro de la catedral de Pamplona, y entre ellas las de la puerta llamada *Preciosa;* asimismo las que forman las fachadas de Santa María la Real de Olite y Santo Sepulcro de Estella (figuras 434 y 435), con las de Santa María de Vitoria, etc. Del grupo flamenco se cuentan: el rico mausoleo de Carlos III de Navarra, en la catedral de Pamplona (labrado por un escultor de Tournai, Janin Lomme, en 1416), con sus estatuas yacentes de alabastro (del rey y su consorte Leonor) y sus figuras *plorantes;* el de Leonel, hijo del referido Carlos, en el claustro de la misma catedral, y el del canciller Villa Espesa, en la colegiata de Tudela, también con sus plorantes.

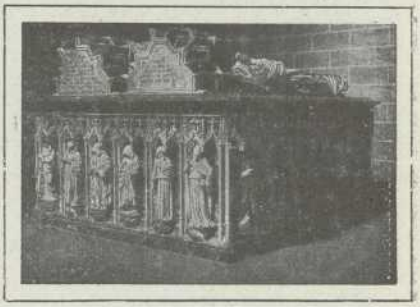


FIG. 605.—SEPULCRO DE D. CARLOS «EL NOBLE» Y DE DOÑA LEONOR, EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA.

4. En *Galicia* pueden considerarse como iniciación del estilo gótico las esculturas del «Pórtico de la Gloria», de las cuales son imitaciones de inferior mérito las del «Paraíso» de Orense, ya góticas del siglo XIII. Mas góticas, e influídas por la escultura francesa del Norte, son las de la rica portada de la catedral de Tuy, que pertenecen al mismo siglo.

Como artículo más bien industrial y comercial que artístico, propio de esta región (1), deben considerarse a partir del siglo XIII

(1) No consta que se labrara el azabache durante la Edad Media fuera de Galicia, sino en alguna localidad de Inglaterra (en Whitby del Yorkshire), y aun en ésta no se hallan actualmente azabaches de dicha época. En Santiago de Compostela existían azabacheros en el siglo XIII, y desde el XIV formaron gremio o cofradía importante y numerosa.

las *obras de azabache*, labradas en forma de estatuítas, relieves y objetos de adorno. Aunque ofrecen dichas esculturas escaso interés artístico, son dignas de mención por el espíritu que las anima y por el recuerdo histórico que envuelven, tan unido con las famosas peregrinaciones compostelanas, las cuales difundieron por muchas regiones de Europa los tales objetos. Consérvanse en corto número los que datan de la época ojival, pero abundan todavía las del Renacimiento (1).

5. En la *región castellano-leonesa* se introdujo la escultura gótica del Norte de Francia, con su arquitectura, en el siglo XIII, y son excelentes ejemplares de ella las dos portadas laterales de la catedral de Burgos, con sus estatuas de apóstoles, labradas en la primera mitad de dicha centuria, y las de la catedral de León, algo posteriores, aunque del mismo siglo en su mayor parte. En las de Burgos se inspiraron, sin duda, las esculturas de la portada principal de las catedrales de Burgo de Osma y de Ciudad Rodrigo, las de la iglesia de Sasamón (Burgos) y, en fin, una puerta de la colegiata de Toro (Zamora), hoy cerrada al exterior y todavía policromada (fig. 445). Derivaciones de la misma escuela, pero con carácter más español, se consideran las esculturas llamadas del *período alfonsí* (2), que se hicieron en la época del rey Alonso *el Sabio* (1252-84). A este grupo corresponden los sepulcros suntuosos que se hallan en Carrión de los Condes (3), en Aguilar de Campóo y en Villasirga (Palencia)



FIG. 606.—DETALLE DE LA PORTADA LATERAL DE LA CATEDRAL DE LEÓN, SIGLO XIII.

(1) La colección más interesante y casi única de objetos de azabache (estatuítas de Santiago y de la Virgen, rosarios, collares, cajas, portapaces, medallones, amuletos llamados *higas*) encuéntrase hoy en el Museo del Conde de Valencia de Don Juan (Madrid). Véase para todo este ramo de azabaches la obra de OSMA (Guillermo J. de), *Catálogo de azabaches compostelanos, etc.*, Madrid, 1916.

(2) SERRANO FATIGATI, «Portadas artísticas», en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, t. XV, pág. 97, y «Rápida ojeada a la escultura castellana», en el mismo *Boletín*, t. XVI, pág. 225 (Madrid, 1908); ítem, BERTAUX, *La peinture et la sculpture espagnole au XIV siècle et au XV*; en la obra citada de Michel, t. III, p. 2.ª, c. XI.

(3) VEGUE GOLDONI Y POLERÓ, obras citadas.

labrados algunos de ellos por Antonio Pérez de Carrión, y unas siete estatuas en el claustro de la catedral de Burgos (que representan probablemente a San Fernando y su familia), del siglo XIII, y otros varios sepulcros del XIV. En este último siglo abundan estatuas y sepulcros de tosca factura, que indican un período decadente; pero no faltan buenas excepciones, como la de la Virgen llamada *la Blanca*, en el parteluz de la portada principal de la catedral de León (que se atribuye a los principios de dicho siglo XIV), y sobre todo, una multitud de pequeñas esculturas bastante bien talladas y pintadas, como las famosas repisas de la capilla de Santa Catalina en la catedral de Burgos. Muy dignos son de notarse el díptico de marfil que se guarda en El Escorial y dos del Museo Nacional, con preciosos relieves de la vida de Jesucristo, y que datan del siglo XIII, el primero, y del XIV y XV, respectivamente, los otros; como también el de la catedral de Sevilla (fig. 608).



FIG. 607.
LA VIRGEN BLANCA, EN EL PARTELUZ DE LA CATEDRAL DE LEÓN.



FIG. 608.—FRAGMENTO DEL DÍPTICO «EL LIBRO DE LA PASIÓN», EN SEVILLA.

Entrado ya el siglo XV, señálanse por sus finas y minuciosas labores las escuelas flamenco-borgoñona y alemana, establecidas en la Península y que al fin se españolizan, siendo centros principales de su actividad Toledo y Burgos. A mediados del siglo labráronse las figuras de la *Portada de los Leones* y otras en el presbiterio de la catedral de Toledo, debidas al flamenco Anequín de Egas y al germano Juan Alemán; asimismo, el sepulcro alabastrino del arzobispo Juan de Cervantes (1453) en la catedral de Sevilla, obra del bretón Lorenzo Mercadante en estilo de Borgoña, y el mausoleo del arzobispo Alonso de Cartagena en la catedral de Burgos (1456), por Juan de Colonia (alemán) o alguno

de sus discípulos, y otras obras en León y Oviedo. Inspirado en dichas escuelas, salió benemérito del arte escultórico Gil de Siloe, entre otros españoles, produciendo los afiligranados sepulcros de Juan II y de su esposa Isabel de Portugal y el del infante D. Alfonso (hijo de ellos y hermano de Isabel la Católica) en la cartuja de Miraflores (fig. 452), con el de D. Juan de Padilla en el monasterio de Fresdelval, hoy en el Museo de Burgos. Menos floridos y algún tanto severos, pero no menos laudables, se admiran en la catedral de Toledo los sepulcros de D. Alvaro de Luna y su esposa, debidos al cincel de Pablo Ortiz.



FIG. 609.—ESTATUA Y RELIEVES DEL SEPULCRO DE PADILLA *(Museo de Burgos)*.

Dignos de especial memoria son también los hermosos *retablos castellanos* de últimos del siglo XV y principios del XVI, todos de estilo florido y de inspiración germánica o flamenca, labrados casi todos en madera pintada y dorada; tales como los grandiosos y mayores de las catedrales de Sevilla, Toledo y Oviedo, el de la capilla de Santa Ana en la catedral de Burgos, dos en la iglesia de San Gil y otro en la de San Nicolás de esta última capital (el de San Nicolás, de piedra), y el de la cartuja de Miraflores, con otros de menor importancia escultórica, v. gr., el alabastrino de la capilla de Las Alas en Avilés (Asturias).



FIG. 610.—RELIEVES DE LA SILLERÍA BAJA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO, POR EL MAESTRO RODRIGO: LA TOMA DE MARBELLA.

6. Entre los más notables *coros españoles*, cuyas sillerías de madera se tallaron en estilo gótico durante el siglo XV (casi todas en su segunda mitad) y principios del XVI, se hallan los siguientes: sin imaginería en los respaldares, los coros de las

catedrales de Barcelona, Tarragona, La Seo de Zaragoza, Tarazona, Sigüenza, Segovia, Palencia, Mondoñedo y Oviedo, con los de algunos monasterios y conventos, como la cartuja de Miraflores, monasterio de Oña, Santa María la Real de Nájera (Logroño), Santo Tomás de Avila, y San Juan de los Reyes, de Toledo; con imaginería en relieve, los de las catedrales de León, Astorga, Zamora, Ciudad Rodrigo y Toledo (en ésta sólo las sillas inferiores, cuyos relieves figuran la guerra y toma de Granada); con imaginería de taracea, los de las catedrales de Plasencia y Sevilla, aunque en ésta figuran además 216 pequeñas estatuas. Son curiosas, por lo grotescas y aun extravagantes, las figurillas de relieve que van talladas en los brazales, misericordias y respaldares (en su parte inferior) de muchas de las mencionadas sillerías, especialmente en las de Plasencia, Ciudad Rodrigo, Zamora, León, Astorga y Barcelona, debido todo a caprichos de los artistas, nada laudables por cierto. Trabajó en las sillerías de Ciudad Rodrigo, Plasencia y Toledo y acaso también la de Zamora (1) un tal maestro Rodrigo, alemán de nación; en la de Sevilla y en el retablo mayor de la misma catedral, el flamenco Dancart y el cordobés Jorge Fernández; en Miraflores de Burgos, el vallisoletano Martín Sánchez (2); en otras obras de Burgos (como las torres de la catedral y algunos retablos), la familia alemana de los Colonia, etc.

232. Escultura del Renacimiento.—El llamado *Renacimiento clásico* reconoce por base en Escultura la tendencia a reproducir plásticamente los modelos que nos ofrece la Naturaleza, directamente estudiada, adoptando a la vez los escultores las formas y la técnica de la antigüedad griega y romana.

Dos, por lo tanto, son los principios fundamentales de la escultura *del Renacimiento:* estudio e imitación de la Naturaleza, y adopción de las formas y maneras clásicas de Grecia y Roma para la interpretación de la misma Naturaleza en el terreno plástico. El primero de estos principios constituía la base de la escultura gótica, según queda explicado; y si no fué seguido con toda fidelidad en muchas de sus obras, hubiérase logrado al fin, dadas las vías de progreso que felizmente recorrió dicha escultura, sin necesidad de acudir a los modelos antiguos de Grecia y Roma, cuya imitación desvió el curso del arte cristiano (3). No cabe duda que el arte del Renacimiento logró interpretar la Naturaleza y traducirla con libertad y soltura por medio del pincel y del escoplo en gran multitud de obras maestras; pero, en cambio, el afán de sus artistas por volver a las formas clásicas de la antigüedad pagana y a su mitología, no pudo menos de restar inspiración religiosa a la es-

(1) Antón (Francisco), *Estudio sobre el coro de la catedral de Zamora* (Zamora, 1904).
(2) Véase Quintero (Pelayo), «Sillas de coro españolas», en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, t. XV (Madrid, 1907).
(3) López Ferreiro, *Arqueología Sagrada*, edic. 2.ª, pág. 155 (Santiago, 1894); *El Pórtico de la Gloria*, 2.ª edic., pág. 133 (Santiago, 1903).

cultura y de hacerla más cultivadora de la forma exterior y del exagerado desnudo, precipitándola por corrientes materiales y sensualistas, muy perniciosas para el verdadero progreso del arte mismo (1). Sin embargo, ni todos los escultores que se dicen del Renacimiento se inspiraron directamente en la escultura clásica, aunque participaran del espíritu reinante, ni todas las obras de los que siguieron tales inspiraciones merecen igual censura, y mucho menos las genuinamente españolas.

La escultura del Renacimiento sirvióse de toda clase de materiales, principalmente del mármol, bronce y madera, y se ocupó en toda clase de asuntos, ya religiosos, ya mitológicos, ya comunes o civiles, ya retratos de personajes, cultivando, a la vez, todos los géneros del Arte. Entre ellos tuvo su lugar importante la *estatuaria movible* (vulgo *títeres)* para representaciones dramáticas, aun religiosas (*229*, 2), que, por fin, hubieron de ser prohibidas por la autoridad eclesiástica para evitar ridiculeces y abusos.

Reapareció con el Renacimiento la *gliptica* greco-romana, que habíase olvidado casi por completo durante la Edad Media en el laboreo de piedras finas (salvo algunas muestras de arte bizantino), y desde el siglo XVI se labraron preciosos camafeos de gusto clásico, tan perfecto que, a veces, llegan a confundirse con los antiguos. No obstante, apenas si alcanzó a restablecerse el uso de los entalles en piedra fina, tan predilectos de las civilizaciones griega y romana.

Las estatuas y relieves de madera en esta época suelen decorarse con pinturas, siendo preferida en el siglo XVI (sin abandonarla del todo en los siguientes) la decoración dicha *al estofado* (*63*); pero las esculturas en mármol se dejan con el natural color de la piedra, por haber creído los artistas que tales obras no sufrieron pintura de ninguna clase en los buenos tiempos de la escultura clásica, contra lo que han revelado modernas investigaciones.

La evolución histórica de la escultura del Renacimiento ofrece como todas, sus períodos de formación, de apogeo, decadencia y restauración, siempre adelantados en Italia sobre las otras naciones. El primero de dichos períodos corresponde en Italia al siglo XV, aunque ya iniciado en el XIV; en España y en otras naciones europeas se reduce a los primeros años del siglo XVI, comenzando desde luego el apogeo. La decadencia coincide con el siglo XVII y gran parte del siguiente; pero en la escuela española no se conoce hasta el XVIII, en cuya segunda mitad surge en las naciones que siguen el movimiento artístico cierta reacción o res-

(1) Véase MALE (Emilio), *L'art religieux de la fin du Moyen age en France*, p. 2.ª, c. V, Paris, 1908. Llega a decir este insigne crítico (pág. 525) que el arte del Renacimiento se funda en un principio de secreto orgullo y tiende a divinizar el cuerpo humano, al revés del arte medioeval, fundado en la humildad y piedad cristianas *(250)*.

tauración, aunque fría y amanerada como académica o preceptista (1).

233. Escuelas del Renacimiento.—Las escuelas artísticas del Renacimiento deben distinguirse y caracterizarse por el nombre y el estilo de los grandes maestros a quienes se adjudican las obras principales, más bien que por el nombre de la localidad en que vivían, cuyas tradiciones no debieron influir gran cosa en el peculiar estilo del maestro. Con todo, los tratadistas de Historia del Arte suelen adoptar nombres locales al definir las escuelas, prefiriéndolos más comúnmente a los personales de los artistas. En nuestro humilde resumen distinguimos de ordinario las escuelas por naciones, y en éstas por maestros principales. De ellas tratamos a seguida, limitándonos a las extranjeras y dejando las españolas para el siguiente número.



Fig. 611.—Relieves de la segunda puerta del Baptisterio de Florencia, por Ghiberti: historia de Isaac y de Jacob.



Fig. 612.
El «San Juan» de Donatello, en la catedral de Florencia

1. *Escuelas italianas.*—Comenzó ya en los primeros años del siglo XV el *primer Renacimiento clásico* (arte *cuatrocentista)*, según dijimos antes (*229*, 5), siendo la ciudad de Florencia el campo de su nacimiento y desarrollo y el centro de donde irradió a todas partes. Sus grandes maestros en escultura fueron Ghiberti, Donatello y Lucca de la Robbia, con los discípulos del segundo: Verrocchio y Pollajuolo; constituyendo todos la llamada *escuela florentina*, al mismo tiempo que Jacopo della Quercia formaba en Siena la *escuela sienense*, de un espíritu parecido al de Florencia.

Ghiberti se distingue por la delicadeza

(1) Véase Michel, *Histoire de l'Art*....., t. III, p. 2.ª, c. VI, y t. IV, partes 1.ª y 2.ª, y t. V, Paris, 1911-13, y otros autores ya citados.

y gracia de sus bellísimos relieves en bronce, los cuales tienen la complicación y amplitud figurativa de verdaderas composiciones pictóricas. Su obra típica fueron los cuadros de bronce de asuntos bíblicos, en que se dividen las dos magníficas puertas del baptisterio de Florencia, «dignas de ser las puertas del Paraíso», como decía Miguel Angel de una de ellas, y cuya hermosura y perfección en los detalles eclipsan a las otras dos más antiguas, labradas para el mismo baptisterio por Andrés Pisano (*230*). Tuvo Ghiberti no pocos imitadores, sobresaliendo entre ellos Juan Antonio de Amadeo, autor de varias labores de escultura en la cartuja de Pavía, que fué la cuna o fuente del estilo plateresco de España.



FIG. 613.—ESTATUA ECUESTRE DE COLLEONI, POR EL VERROCCHIO, EN VENECIA.

Donatello figura en la Historia como el precursor de Miguel Angel, y es, en verdad, un artista independiente, fogoso, realista, vigoroso en las formas, universal en el cultivo de los géneros de arte, pero que traducía en mármol y en bronce con sin igual expresión todo lo que le chocaba en los individuos extraños. Sus obras más notables fueron el «San Juan Evangelista» de la catedral de Florencia, con varias estatuas en la misma y en su campanile, y el «San Jorge» de la iglesia de Orsanmichele. Entre sus discípulos más nombrados se cuentan el Verrochio, autor de un «David», en Florencia, y de la estatua ecuestre de Colleoni, en Venecia (ambas de bronce), y Antonio Pollajuolo, que labró y adornó con profanos relieves los sepulcros de Sixto IV e Inocencio VIII, en San Pedro de Roma (1).



FIG. 614.—TERRA-COTTA ESMALTADA, POR LUCA DELLA ROBBIA, EN FLORENCIA.

Lucca de la Robbia, con sus sobrinos Andrés y Juan (hijo de

(1) FERRARI (Iulio), *La tomba nell' arte italiana*, Milán, s. a.

Andrés), componen la familia *della Robbia*, famosa por sus trabajos esculturales en barro cocido *(terra-cotta)*, policromado y esmaltado. Su estilo se deriva del de Ghiberti y se caracteriza por las formas redondeadas y bellas, la dulzura y suavidad en la expresión y la gracia infantil de las figuras, que suelen ser altos relieves de *Madonnas* y ángeles (1).



Fig. 615.—Mausoleo del Renacimiento: el del cardenal Sforza, por Sansovino *(En Santa María del Pópolo, Roma)*.

El siglo XVI nos ofrece el Renacimiento en la plenitud de su vida, merced al impulso que recibió de Sansovino y sobre todo de Miguel Angel, siendo Roma el foco principal de tan activo movimiento.

Sansovino (su nombre propio, Andrés Contucci), educado entre los artistas florentinos, se manifiesta en sus esculturas muy amante de la forma exterior, de la anatomía y del clasicismo, sobre todo en las estatuas que decoran los mausoleos del cardenal Sforza y del obispo Basso Rovere en la iglesia de Santa María del Pópolo, aparte de otras en Florencia y Venecia.

Miguel Angel Buonarrotti, discípulo también de los florentinos, resume en su persona casi todo el arte escultórico de su época en Italia (años 1475-564). En los primeros treinta años de su vida conserva su cincel algunas tradiciones del siglo XV, produciendo obras moderadas y bellas, aunque vigorosas; y a esta primera época se deben sus ponderadas esculturas de la «Madonna» y la «Pietá», con algunos Bacos y Cupidos y el «David» de Florencia; pero desde el año 1505 en que los Papas comenzaron a encargarle la construcción de grandiosos monumentos, creó un estilo gigantesco, vigorosísimo, lleno de pasión, independiente y excepcionalmente suyo en las tres Bellas Artes del Dibujo. De



Fig. 616.
La «Pietá», de Miguel Angel, en San Pedro del Vaticano.

(1) Véanse Venturi, ob. cit.; Reymond (Marcelo), *La sculpture florentine du XV siècle*, Florencia, 1898-99.

este género son las esculturas de los sepulcros de los Médicis en la capilla de éstos en Florencia (de Julián y de su hermano Lorenzo, cuya estatua sedente conócese con el nombre de «Il Pensieroso» por su actitud pensativa) y las estatuas que preparaba el artista para el sepulcro del Papa Julio II, sobre todo el famoso y discutido «Moisés» que se halla en la basílica de San Pedro Advíncula (1).



Fig. 617.
El «Moisés» de Miguel Angel, en la basílica de San Pedro Advíncula.

A esta misma época de apogeo en el estilo del Renacimiento pertenecen: Benvenuto Cellini, notable por sus trabajos de orfebrería en repujados y cinceladuras; otro Sansovino (Jacobo Tatti), semejante a su homónimo y discípulo de él (2); Pedro Torrigiani, émulo de Miguel Angel, y los dos Leoni (León y Pompeyo) que trabajaron en España.

El período de la decadencia siguió a las audacias de Miguel Angel, porque sus admiradores quisieron imitarle en lo más arduo, sin tener el genio ni la habilidad del maestro. De aquí la exageración en el movimiento de las figuras, las contorsiones en las actitudes, la agitación de la vestimenta y la falta de verdadero naturalismo. A este grupo de escultores pertenecen Bernini, Maderno y Algardi, cuyas más celebradas y mejores obras son, respectivamente, el



Fig. 618.—La «Transverberación del corazón de Santa Teresa» o el Extasis, por Bernini, en Roma.

(1) Para muchos críticos del Arte el famoso «Moisés» pasa como la gran obra maestra del Renacimiento en Escultura; para otros es una producción bárbara, sin ideal, que parece representar un vigoroso atleta o un toro enfurecido: Cartier (Eduardo), *Estudio sobre el arte cristiano*, apéndice a la *Vida de Jesucristo* por Veuillot, trad. del francés (Madrid, 1881).

(2) Laura Pittoni, *Jacopo Sansovino, scultore* (Venecia, 1909): grandiosa e ilustrada monografía.

«Extasis de Santa Teresa», la estatua yacente de Santa Cecilia y la estatua sepulcral de Inocencio X. El primero de dichos artistas los eclipsó a todos, y sus múltiples labores ganaron favor y tuvieron influencia grande en Europa durante su siglo: de él son también las más famosas y monumentales «fontanas» de Roma y las soberbias estatuas de ángeles que adornan el puente del castillo de Santángelo, en la misma urbe.

El periodo neoclásico o de la restauración greco-romana comienza con el último cuarto del siglo XVIII, precediendo los literatos o humanistas e iniciándose por el escultor Antonio Canova (1757-822); quien, después de haber trabajado con aceptación en Venecia, estableciόse en Roma y gozó de gran popularidad y del favor de los Papas y príncipes de su época. Su estilo pretende llegar a la perfecta imitación de los grandes maestros griegos; pero se le tilda de frío o escaso de expresión, en medio de su elegancia, corrección y nobleza. Obras suyas fueron los monumentos sepulcrales de Clemente XIII, Clemente XIV y Pío VI, y otra multitud de esculturas mitológicas, religiosas y retratos de personajes. Con él forman coro fuera de Italia, como principales maestros, Chaudet en Francia, Dannéker en Alemania, Flaxman en Inglaterra, y sobre todos, Thorwaldsen en Dinamarca, notable este último por sus bajo-relieves que representan el «Triunfo de Alejandro», de sabor puramente clásico, y por el mausoleo de Pío VII en San Pedro de Roma.



Fig. 619.—Estatua ecuestre de Luis XIV, por Girardón *(Museo del Louvre)*.

2. En la *escultura francesa* del Renacimiento descuellan como imitadores de las maneras italianas Miguel Colombe, a principios del siglo XVI, y Juan Goujón (el *Fidias francés*) a mediados del mismo, acompañados de Germán Pilón y Bartolomé Prieur, autores todos de Ninfas y Dianas y otras esculturas decorativas. Cuando esculpen estatuas religiosas y sepulcrales, suelen continuar la tradición de los imagineros franceses medioevales, aunque le añadan el nuevo aire del Renacimiento. En el siglo XVII sobresalen Pedro Puget (el *Bernini francés*), Francisco Girardón y los hermanos Anquier, artistas barrocos. Desde esta época el favor y el gusto de los monarcas y de su corte deciden la suerte de la escultura, la cual se presenta fastuosa, heroica y teatral, con Luis XIV; mitológica, galante y afemina-

da, con Luis XV; pastoril y sentimental, con Luis XVI; preceptista y dictadora o exageradamente académica, en la época de Napoleón I.

3. La *escultura alemana* tuvo corta vida en la época del Renacimiento; pero sobresalen Pedro Vischer con otros de su familia, inspirados en la escuela florentina, como es de ver en el sepulcro de San Senebaldo en Nuremberg, y Alberto Durero, artista universal, fantástico a la vez que realista, sobresaliente por su vigoroso dibujo. Las centurias XVII y XVIII fueron siglos de decadencia, en los cuales distinguiéronse como buenos el prusiano Schlüter y el vienés Dónner. Al terminar el siglo XVIII empezó la restauración neoclásica de Canova, según se ha dicho antes, señalándose Danneker y los dos Schadow.



Fig. 620.
Diana y la Religión: escuela de Machado *(Museo de Lisboa).*

4. La *escultura de los Países Bajos* no ganó la importancia de su pintura, en que fué tan sobresaliente (*248*, 5). Brillaron, no obstante, por su estilo nacional, influído por el italiano, los flamencos Egas, Juan de Bruselas y Diego Copín (éste holandés), que trabajaron en España, y el belga Herman Glosencamps en su nación: las obras de éste más celebradas han sido las esculturas decorativas de la chimenea de las Casas Consistoriales de Brujas. En Utrech se admiran varias estatuas debidas al escoplo de Uries y de Kéyser.

5. La *escultura inglesa* del siglo XVI se deriva de la italiana, siendo de esta última nación los más notables artistas que trabajaron en Inglaterra; entre ellos figuró Torrigiani, a quien se debe el sepulcro de Enrique VIII, en Londres. Pero con la implantación de la reforma protestante suprimióse en Inglaterra la escultura religiosa, y sólo en los soberbios panteones y en estatuas conmemorativas de personajes tuvo desde entonces alguna vida el arte plástico, sobresaliendo entre sus cultivadores Seemaekers, autor del mausoleo de Newton y de la estatua de Shakespeare, en el primer tercio del siglo XVII.

6. La *escultura portuguesa* se manifiesta asimismo italianista en su primer Renacimiento, siendo sus principales obras tres hermosos relieves («Cristo ante Pilatos», el «Paso de la Cruz a cues-

tas» y la «Misa de San Gregorio») en el claustro de la iglesia de Santa Cruz, en Coimbra, labrados por artistas portugueses, y el púlpito de piedra, en la misma iglesia, por el francés Juan de Ruán. En el siglo XVII brilló Manuel Pereira, que trabajó también con éxito en Castilla, y en el XVIII Juan Machado de Castro (fig. 620).

234. El Renacimiento español.—Penetraron en España las ideas y formas escultóricas del Renacimiento italiano con los artistas florentinos que vinieron a trabajar durante el siglo XV, y siguió extendiéndose el nuevo gusto por obra de extranjeros de varias nacionalidades y por algunos españoles, que aprendieron en Italia, desde los últimos años de dicha centuria; pero no logró implantarse con firmeza el estilo hasta el advenimiento del emperador Carlos V al trono.

Ya en 1339 había llegado a Cataluña el arte de los Pisanos con el sepulcro de Santa Eulalia en Barcelona, aparte de algunas otras influencias arriba dichas; casi un siglo después, labráronse en el trascoro de la catedral de Valencia algunos relieves por el florentino Giuliano, discípulo de Ghiberti, junto con otros de mano española (*231*, 1); pero estos ensayos y tentativas quedaron aislados hasta la llegada de otros maestros de la escuela florentina al terminar la mencionada centuria XV y comenzar la siguiente. Fueron éstos, principalmente, Doménico Alexandro Fancelli, que labró el sepulcro del infante D. Juan (hijo de los Reyes Católicos, muerto en 1497), en la iglesia de Santo Tomás de Avila, y el de los Reyes Católicos, en Granada; un tal Miguel Florentino, que en 1509 esculpió el mausoleo mural de Diego Hurtado de Mendoza en la catedral de Sevilla; el ya citado Pedro Torrigiani, gran escultor en barro cocido, a quien se adjudican un «San Jerónimo» y una estatua de la Virgen, que están en el Museo de la misma ciudad, y Juan Nolano, que en 1522 erigió el soberbio mausoleo de los Cardona, en el convento de los franciscanos de Bellpuig (Lérida), hoy en la iglesia parroquial del pueblo. Al mismo tiempo que los italianos, contribuyeron a establecer en España el estilo del Renacimiento varios artistas franceses y flamencos en él imbuídos, entre los cuales sobresalió desde 1498 el borgoñón Felipe Vigarni o Biguerny, a quien se adjudican, entre otras labores, los relieves de la Pasión, con adornos plateresco de sabor italiano, en el trasaltar mayor de la catedral de Burgos, y parte de la sillería del coro de la catedral de Toledo, con su retablo mayor (en que fué ayudado por Copín), y la parte escultórica del retablo de la catedral de Palencia, entrado ya el siglo XVI. Por la misma época, y antes y después de Vigarni, floreció la familia de los Egas, descendientes del flamenco Anequín, aunque más bien como arquitectos del primer Renacimiento. Entrado ya el segundo tercio del mencionado siglo, y siguiendo hasta el año 1577, descuella el holandés Juan de Juni en Valladolid, autor de los retablos mayores en las iglesias de

Santiago y la Antigua y de otras varias imágenes allí y en Segovia, Ciudad Rodrigo y otras poblaciones de Castilla, emulando a Miguel Angel y adoleciendo por lo general sus figuras de exageración en el movimiento. Y en la segunda mitad del mismo siglo hiciéronse famosos en Madrid los dos italianos Leoni (León y Pompeyo, padre e hijo) con la fundición y talla en bronce de las estatuas de Carlos V, de Felipe II y de otras personas de la Real Familia, señaladamente los dos grupos de estatuas orantes, que representan a dichos monarcas, con su familia respectiva, en la iglesia de El Escorial, y los bustos y estatuas de los mismos en el Museo del Prado. Trabajaron igualmente las 15 estatuas de bronce dorado y los medallones que forman parte del retablo mayor de dicha iglesia, labrado en su fondo, con ricos mármoles, por el milanés Jácome Trezzo, quien hizo también su precioso tabernáculo.

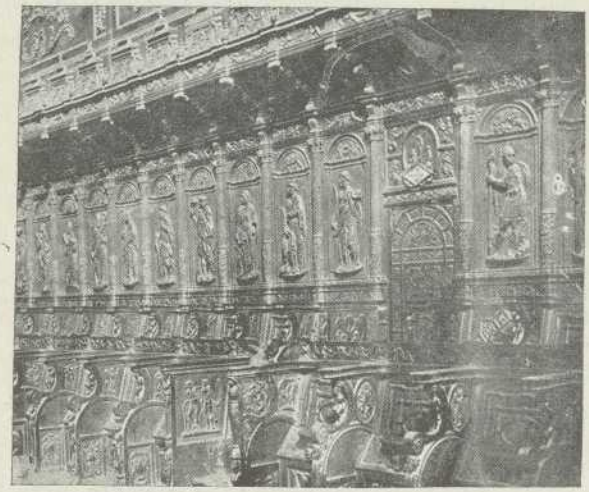


FIG. 621.—ESTILO PLATERESCO: SECCIÓN DEL CORO DE LA CATEDRAL DE HUESCA.

A pesar de la educación italiana que, por lo dicho, tuvo en sus principios la escultura española del Renacimiento, ofrece ésta su carácter propio, cuyo distintivo consiste en la honestidad, religiosidad y vigoroso realismo de las figuras, junto con la moderación en las actitudes, la expresión apacible de los rostros, el esmero en el detalle de la sencilla vestimenta, la policromía en las estatuas de madera y la predilección por los asuntos religiosos hasta el exclusivismo (1). En su desarrollo pueden admitirse los cuatro estilos y períodos señalados para su arquitectura correspondiente, aunque con alguna diferen-

(1) Véase ARAUJO GÓMEZ (Fernando), *Historia de la escultura española desde el siglo XVI*, pág. 14, Madrid, 1885.

cia de tiempo, y son: el *plateresco*, el *clásico*, el *barroco* o *decadente* y el *neoclásico*.

1. El *período plateresco* se extiende hasta alcanzar el último tercio del siglo XVI, desde los comienzos de esta centuria, y a él pertenecen los grandes artistas españoles que, en dicha época, aprendieron en Italia o se educaron con el trato de artistas extranjeros, aunque tengan carácter personal casi todos. A este grupo corresponden: el valenciano Damián Forment, que enlaza los períodos gótico (*231*, 2) y plateresco y que trazó en este último estilo el basamento del retablo mayor de la catedral de Barbastro (1) y labró todo el de la catedral de Santo Domingo de la Calzada; el aragonés Tudelilla, que hizo el soberbio trascoro de la Seo de Zaragoza; el navarro (o francés, según otros) Esteban de Obray, que talló en típico estilo plateresco la sillería del coro del Pilar de Zaragoza; el vizcaíno Juan Morlanes, que empezó la bella portada de Santa Engracia de Zaragoza, concluída por su hijo Diego, quien, a su vez, labró el retablo y sepulcros de la capilla de San Bernardo en la Seo, de la misma ciudad; el burgalés Bartolomé Ordóñez, que une el estilo gótico de Burgos con el del Renacimiento, y a quien se debe en parte el sepulcro de Cisneros, en Alcalá, y los de Doña Juana y Felipe *el Hermoso*, en Granada; el palentino Alonso Berruguete (escultor, pintor y arquitecto), llamado justamente el *Príncipe de la escultura española* por la grandiosidad, originalidad, valentía y expresión de su estilo, realzado por su gran estudio anatómico en las figuras (aunque alargó más de lo justo el canon escultórico de ellas), y cuyas principales obras, de estilo plateresco, fueron las sillas altas del coro de la catedral de Toledo (en competencia con Vigarni), y de estilo más visiblemente clásico-italiano, el sepulcro del cardenal Tavera en la misma catedral, el retablo de la Visitación en la iglesia de Santa Ursula de dicha localidad y el busto del famoso ingeniero y fabricante de títeres Juan Turriano (alias *Juanelo)*, en el Museo provincial de ídem; el andaluz Gaspar Becerra (de Baeza), tan príncipe como Berruguete, y que representa el paso del estilo plateresco al ge-



FIG. 622.—EL ENTIERRO DE CRISTO, POR BERRUGUETE, EN LA CATEDRAL DE GRANADA.

(1) PANO (Mariano), «Damián Forment en la catedral de Barbastro», en la revista *Cultura Española*, años 1906 y 1909.

nuino clásico o de la segunda fase del Renacimiento español, y a quien se atribuyen principalmente la imagen de la Virgen de la Soledad, en Madrid (iglesia de San Isidro), con el antiguo retablo de las Descalzas Reales, en la misma capital (destruído por un incendio en 1862), y el mayor de la catedral de Astorga; y, por fin, con espíritu semejante al de Becerra, el vallisoletano Esteban Jordán, que hizo el retablo mayor de la iglesia de la Magdalena y el sepulcro del obispo Lagasca, en la misma iglesia de Valladolid, con el retablo mayor de Santa María de Rioseco.

Menos importantes que los anteriores, pero artistas de mérito en el período plateresco, según lo revelan sus obras, fuéronlo en Castilla los escultores Jamete, Diego Guillén, Andrés de Nájera, Pedro Arbulo Marguvete, Inocencio Berruguete y Francisco Giralte, y en Aragón el francés italianista Gabriel Joli y el oscense Juan Miguel de Urliéns. A ellos deben añadirse los famosos plateros y broncistas Vergara *el Viejo*, Cristóbal de Andino, la familia de los Becerril (Alonso, Francisco, Cristóbal, etc.) y los Arfe (especialmente Juan), a quienes se deben primorosas obras de mobiliario eclesiástico en varias catedrales y en diferentes iglesias menores. En Santiago de Galicia abundaron por todo el siglo XVI los artistas azabacheros (1), de cuyas labores hemos tratado en otro número (*231*, 4).



Fig. 623.—El Bautismo de Cristo, por Hernández *(Museo de Valladolid)*.

2. El *segundo período* de la escultura española del Renacimiento abraza las postrimerías del siglo XVI y se extiende por la siguiente centuria hasta alcanzar la XVIII, brillando en esta época la escuela verdaderamente española con el carácter ya descrito, más realista, personal e independiente que el anterior, mientras que en Italia y en casi todas las demás naciones se hallaba la escultura en decadencia. Aunque una en el fondo la escuela realista española, con su religiosidad, su viva expresión y su policromía, divídese en dos principales secciones, denominadas por la región en que florecieron sus artistas: la *castellana* o del Norte, más bien dicha *vallisoletana*, y la del Sur o *andaluza*, agregando a ellas algún que otro escultor notable de las demás regiones. De la castellana fueron precursores los antedichos maestros Gaspar

(1) Véase la obra antes citada de Osma (D. Guillermo de), en la cual figuran 115 azabacheros en el solo siglo XVI, todos compostelanos.

Becerra y Esteban Jordán, y debe considerarse como su mejor representante el gallego Gregorio Hernández o Fernández, que fijó en Valladolid su residencia y allí se formó y acabó sus días en 1636. Distinguióse el maestro por su delicado sentimiento religioso y su esmero en el estudio del natural, sin proponerse la imitación de otros artistas, y logró que se extendieran a remotos lugares sus multiplicadas obras de imaginería, algunas de las cuales guarda el Museo de Valladolid, celebrándose especialmente el grupo de la «Piedad» y el «Cristo de la Luz», entre otras. Contemporáneo de Hernández fué el pamplonés Miguel de Anchieta, notable por la fuerza de expresión en sus imágenes, como lo patentiza, entre otras obras en Burgos y



FIG. 624.
DETALLE DEL «CRISTO DE LA PASIÓN», POR MONTAÑÉS *(Sevilla)*.

Aragón, el suntuoso retablo de la iglesia parroquial de Tafalla. Anteriormente a uno y otro brilló el Greco, en Toledo, más conocido por sus obras de pintura que por las de escultura, y con él su hijo el escultor y arquitecto Jorge Manuel Theotocópuli (*252*, 3).



FIG. 625.—EL «ENTIERRO DE JESÚS», POR ROLDÁN.

La escuela andaluza se compone principalmente de los insignes maestros Montañés, Roldán, Cano, Mena y Mora, que forman dos grupos: el sevillano y el granadino. Al grupo sevillano pertenecen: Juan Martínez Montañés (el *Fidias sevillano*), oriundo de Alcalá la Real, cuyas más celebradas obras son un crucifijo en la catedral de Sevilla, otro en Vergara, y el «San Juan» del Museo sevillano; Pedro Roldán, cuyo es el retablo de la iglesia de la Caridad en Sevilla, y también de su escuela el «Cristo de la Expiración» en una

iglesia del barrio de Triana, con otras varias obras en la misma ciudad; Luisa Roldán (la *Roldana*, hija de Pedro), autora de preciosos «Nacimientos» o «Belenes» y de un «San Miguel» en El Escorial; Pedro Delgado, Jerónimo Hernández y otros. En el grupo granadino forman: Alonso Cano, a quien se adjudican una «Purísima» y una «Virgen del Rosario», en el Centro artístico de Granada; sus discípulos el granadino Pedro de Mena y el mallorquín José de Mora, a quienes se deben devotas y artísticas imágenes de santos en distintas localidades, señalándose entre las de Mena un «San Francisco de Asís» en la catedral de Toledo, un «San Pedro de Alcántara» en el Museo de Barcelona y una «Santa María Egipciaca» en el Nacional de Madrid, y entre las de Mora un «San Bruno» en la cartuja de Granada. Por la misma época (a mediados del siglo XVII) estableciόse en Madrid el portugués Manuel Pereira, de quien son las dos famosas estatuas de San Bruno que se admiran, respectivamente, en la cartuja de Miraflores y en la Real Academia de Bellas Artes.



Fig. 626.—El «San Miguel» de Luisa Roldán, en El Escorial.

3. El *período de la decadencia* corresponde al siglo XVIII, en el cual escasearon los buenos escultores, tendiendo muchos a exagerar el movimiento de las figuras o a buscar más lo risueño y gracioso en las formas que lo noble y varonil de la época precedente. Descollaron por la mencionada exageración barroca Pedro Duque Cornejo, autor de la sillería del coro de la catedral cordobesa; Alberto Churriguera, tallista de la de Salamanca, y Narciso Tomé, escultor del marmóreo y fastuoso «Transparente» en el trasaltar de la catedral toledana (fig. 516). Y lejos de favorecer, contribuyeron más bien a desviar el buen gusto de la escultura española los artistas franceses que trajo Felipe V y que llenaron de estatuas mitológicas (Dianas, Ninfas, Talías, Terpsícores, etc.) los Reales sitios de Aranjuez y La Granja.

Pero no fué todo decadencia lo que tocó en suerte a la escultura española del siglo XVIII; pues ni faltaron algunos buenos artistas, ni cesó el genuino espíritu cristiano y español de otros siglos. A la escuela vallisoletana de la centuria XVII sucedió en el

siglo XVIII, aunque con menos brillo, la *madrileña*, transformándose luego en *académica* a mediados del siglo; y a las escuelas andaluzas sustituyó la *murciana*, resumida en la persona de Francisco Zarcillo o Salzillo, durante la primera mitad de la expresada centuria. A este último escultor, que se distingue por su originalidad, suavidad y moderado reposo, aun en las representaciones trágicas, se le atribuyen unas 1.800 obras de talla, siendo sus más celebradas producciones «Los Pasos de Semana Santa» en Murcia, señaladamente el de la «Oración del Huerto» y el «Beso de Judas» (1). La escuela de Madrid comenzó a últimos del siglo XVII con Pedro Alonso de los Ríos, siguió con Juan de Villanueva (padre del arquitecto del mismo nombre) y con los hermanos Ron y su discípulo Luis Salvador Carmona, para terminar confundida con la Real Academia de Bellas Artes, en la cual se distinguieron sus primeros directores Felipe de Castro y Juan Pascual de Mena, entre otros. De Salvador Carmona es una «Piedad» que se venera en la catedral de Salamanca; de Felipe de Castro, muchas de las estatuas reales en la plaza de Oriente, de Madrid, y de Pascual de Mena, la fuente de Neptuno y varias estatuas religiosas en San Isidro, de la misma capital, y en San Nicolás de Bilbao. Todos ellos participaron en sus principios del gusto amanerado y teatral francés, aban-



Fig. 627.
El «San Francisco de Asís», de Pedro de Mena, en la catedral de Toledo.



Fig. 628.—Detalle del grupo de la «Oración del Huerto», por Salzillo, en Murcia.

(1) Véase García Alix (Antonio), *Salzillo; su personalidad artística*, etc.; Discurso de recepción en la Academia (Madrid, 1903), aunque no todos participen de su entusiasmo patriótico.

donándolo luego para ir aproximándose al español realista del siglo precedente (1).

4. El *neoclasicismo* de Canova se introdujo en España a fines del siglo XVIII por el valenciano José Álvarez, correcto y frío en sus obras como el maestro, y fué más o menos seguido por artistas de mediana altura, sobresaliendo entre ellos el catalán Buenaventura Campeny y el valenciano Manuel Tolsá, con otros que figuran en el siglo XIX (*235*). Obra del primero son varias estatuas mitológicas en Barcelona y la «Virgen del Crucifijo de Lepanto» en la catedral de la misma, y del segundo la soberbia estatua ecuestre de Carlos IV, vestido de emperador romano, en una plaza de Méjico.



FIG. 629.
«LA PIEDAD», POR SALVADOR CARMONA
(Catedral de Salamanca).

5. Los *monumentos principales* de escultura del Renacimiento en España se han ido apuntando al enumerar sus escuelas y sus artistas; pero no será fuera de propósito añadir aquí, para terminar esta breve reseña, un recuento de las más notables sillerías de coro que se labraron durante la mencionada época en los diversos estilos de la misma, continuando la tradición del último período gótico (*231*). Todas las que ahora enumeramos llevan imaginería en relieve, y algunas de ellas tienen verdaderas estatuas en los respaldos, acompañándolas siempre variadas labores ornamentales, propias del estilo.

Pueden clasificarse como de estilo plateresco las sillerías de los coros de las catedrales siguientes: Avila, Toledo (sillas altas), Granada (entre ojival y plateresco), Jaén, Murcia, Burgos, Santo Domingo de la Calzada, Pamplona, Pilar de Zaragoza (con sus tres series de sillas, única en su género), Huesca y Barbastro; a las cuales deben añadirse la del monasterio del Parral de Segovia (hoy en el Museo Nacional), la que fué del de San Benito de Valladolid (hoy en su Museo), la del convento de San Marcos de León y la que está en la capilla Real de Granada. Califícanse de estilo clásico, más o menos perfecto, las de las catedrales de Almería, Cuen-

(1) CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico* de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España (Madrid, 1800); ARAUJO GÓMEZ, *Historia de la escultura española*, c. II (Madrid, 1885). Véase también para toda la escultura española M. LAFOND, *La sculpture espagnole* (Paris, 1908), donde se hallará al fin de la obra un índice geográfico de los monumentos escultóricos principales de España.

ca, Tortosa, Lugo y Santiago, y de estilo barroco, las de Salamanca, Córdoba, Orihuela, Guadix y Tuy, con la del monasterio de Guadalupe (Cáceres) y la de la Cartuja de Sevilla (1).

235. ESCULTURA CONTEMPORÁNEA.—Con este nombre distinguimos el arte plástico desarrollado en el siglo XIX y en el decurso del presente, y aunque su estudio no corresponda con toda propiedad a la Arqueología, no estarán de sobra algunas ligeras indicaciones sobre el mismo.

Redúcense a tres las escuelas principales que durante el último siglo disputáronse el campo de la Escultura: la *neoclásica*, la *romántica* y la *ecléctica*, por más que la segunda tuviera escaso desarrollo y la tercera se halle falta de cohesión o uniformidad, si no es en sus tendencias realistas, sobrado exageradas y sensuales con frecuencia. Extiéndese el neoclasicismo hasta el promedio de la centuria XIX, descollando como primeros representantes de la escuela los ya nombrados Canova y Thorwaldsen, con los discípulos o imitadores suyos en diferentes naciones, según se apuntó en los números precedentes. Siguieron a ellos en Francia los escultores Francisco Rude y Francisco Pradier y los *animalistas* (escultores de escenas de animales) Barye y Gardet, con el retratista y afamado autor de clásicos relieves David de Angers, todos más movidos y realistas en sus obras que sus maestros. En Italia floreció Lorenzo Bartolini; en Inglaterra, Alfredo Stevens; en Alemania, Rauch y Rietschel; en Portugal, Francisco Rodríguez y Texieira López, y en España, José Piquer Duart, Ponciano Ponzano y Sabino de Medina, con otros posteriores.

Lo que se ha llamado escuela romántica no es más que cierta imitación de la escultura italiana del siglo XV, combinada con el clasicismo de la época; y en este sentido trabajaron, ya entrado el siglo XIX, el alemán Godofredo Schadow con otros de la misma nacionalidad, y desde mediados del siglo los franceses Chapu, Mercie y Dubois, etc. Muy pronto, y en el correr de la segunda mitad del mismo, tomó el arte escultórico una dirección más realista, junto con la imitación de variados estilos (escuela ecléctica); y de ella es célebre, por lo desvergonzado, el francés Carpeaux, seguido de otros naturalistas menos atrevidos, como Rodín, en Francia, y Meunier, en Bélgica. La policromía en las estatuas de piedra ha sido iniciada por el francés Gerome, a quien imitaron su compatriota Barrias y el alemán Klinger, etc.

En España han sustituído a los académicos de la primera mitad del siglo los realistas eclécticos, aunque bastante equilibrados, de la mitad segunda; cuyas obras, por lo común monumentales, son justamente apreciadas de propios y extraños. Célebres se han hecho en el mundo los nombres de Vallmitjana (Venancio y Aga-

(1) QUINTERO (Pelayo), «Sillas de coro españolas», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomos XV y XVI (Madrid, 1907-908).

pito), Alcoverro (José), Suñol, Samsó, Bellver, Mélida (Arturo), Susillo, Barrón, Benlliure (Mariano), Marinas, Blay, Querol y otros. De ellos se han distinguido por sus esculturas religiosas los citados Vallmitjana, Alcoverro, Samsó y Marinas, por más de que no haya sido este género el favorecido por los grandes artistas de nuestra época o, más bien, por los encargos del público devoto, como en otros tiempos obligando las razones de economía a buscar hoy en la industria artística obras más baratas (1).

(1) MIQUEL Y BADÍA, *El Arte en España: Pintura y Escultura*, c. XVI (Barcelona, s. a.); SERRANO FATIGATI, «Los escultores del siglo XIX», en el citado *Boletín*, t. XIX (Madrid, 1911); idem, *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI* (Madrid, 1912); FONTANALS DEL CASTILLO, *Historia de la Pintura y Escultura* (Barcelona, 1895); VALLADAR, *Escultura y Pintura* (Barcelona, 1896); P. LLERA, ob. cit., c. LIX; SALCEDO RUIZ (Angel), *Las Bellas Artes en España*, t. II (Madrid ; REVILLA (Juan Agapito), *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana* (Valladolid, 1918).

CAPÍTULO II

LA PINTURA EN LA HISTORIA

236. División de la Pintura en épocas y estilos.—Se ha dicho con fundamento por los críticos del Arte que la Pintura de verdadero nombre carece de historia en la Edad antigua, toda vez que sus producciones, por lo menos las que han llegado a nuestros tiempos, ofrecen un carácter simplemente decorativo, salvas excepciones rarísimas. Hubo, sin duda, verdaderos cuadros históricos y mitológicos en la culta Grecia, y conócese gran variedad de pinturas murales en diversas regiones desde los tiempos prehistóricos; mas, a pesar de todo, el *cuadro* independiente y propiamente dicho resulta ser una gloria del arte cristiano de la Edad Media, como la *estatua* lo fué del griego en la antigua.

Por lo mismo, en la reseña que haya de hacerse de los estilos adoptados en la evolución histórica de la Pintura, será razón que pasemos de corrida por los anteriores a la Era cristiana y fijemos más la consideración en los que pertenecen a las épocas del arte gótico y del Renacimiento, épocas de auge y de perfección en todos los géneros de las artes figurativas.

La división de la Pintura en estilos, siguiendo el desarrollo histórico de la misma, corresponde a la establecida en el capítulo precedente para la Escultura; y, por lo tanto, huelga repetirla aquí, pudiendo verla en los epígrafes marginales del capítulo, que también coinciden con los del anterior, a corta diferencia.

237. Pintura prehistórica.—Hablar de pinturas prehistóricas en el siglo pasado, aun poco antes de expirar la centuria, era exponerse al ridículo en el mundo sabio, sobre todo del extranjero; y fué preciso que algunos arqueólogos franceses descubrieran o estudiaran al comenzar el siglo XX las pinturas de las cavernas de la Dordoña (Francia), para que se tomara en consideración lo que ya veinte años antes había escrito y publicado el arqueólogo santanderino D. Marcelino de Sautuola sobre las pictografías de la

caverna de Altamira (1), dando con este hecho carta de naturaleza en la historia del arte a la discutida pintura de las cuevas paleolíticas. Al presente son ya tantos y tan valiosos los descubrimientos realizados sobre la materia (2), que probaría grosera ignorancia arqueológica o reprobable obstinación sistemática el sólo intento de poner en tela de juicio la existencia de las tales manifestaciones artísticas del hombre troglodita europeo, o el negarles la importancia que se merecen.

Las pinturas prehistóricas hállanse exclusivamente en cavernas y en rocas al aire libre, sirviéndoles como de lienzo la desnuda piedra, y frecuentemente se asocian con el grabado de tal suerte, que los contornos de las figuras están incisos en la roca, mientras el fondo de ellas vese relleno de alguna sustancia colorante, constituyendo así un género artístico llamado hoy *pictografía*. No pocos de dichos grabados, que frecuentemente se hallan desprovistos de pintura, debieron tenerla en su origen, pero fué desapareciendo con el andar de los siglos.

La época a la cual se atribuyen las más antiguas pinturas prehistóricas no es posterior a la edad del reno o segundo período paleolítico, y parece coincidir con ella; pero continuando en las siguientes edades, debieron labrarse monumentos de la misma traza hasta llegar a la civilización romana, como lo denuncian las pinturas sobrepuestas a las primitivas y los grafitos ibéricos, y aun romanos, añadidos también a ellas. Y como en muchas de estas superposiciones se nota que las figuras de encima son de forma estilizada o esquemática, la cual forma se observa igualmente en otras figuras sueltas de las mismas rocas, júzgase por los arqueólogos que dichas estilizaciones deben ser obra posterior a las pinturas de forma realista y denotan una técnica seguida en la época neolítica, preludiando el jeroglífico y la escritura simbólica de las primeras edades históricas (3).

Los asuntos que son objeto del arte pictórico rupestre refiérense en su mayor parte a escenas de caza y de guerra, abundando las grandes representaciones de animales útiles al hombre. Hállanse inspiradas muchas de estas obras en la idea religiosa, y se consideran como augurios para lograr el éxito feliz de alguna cace-

(1) SAUTUOLA, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander* (Madrid, 1880); CARTAILHAC, *La grotte d'Altamira; mea culpa d'un esceptique* (Paris, 1902), donde reconoce la verdad de las afirmaciones de Sautuola.

(2) ALCALDE DEL RÍO, *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de Santander* (Santander, 1906); CERRALBO (marqués de), *Las primitivas pinturas rupestres*, estudio sobre la obra *La caverne d'Altamira*, de CARTAILHAC Y BREUIL (Madrid, 1909); REINACH (Salomón), *Repertoire de l'art quaternaire* (Paris, 1913); CABRÉ Y AGUILÓ (Juan), *El arte rupestre en España* (Madrid, 1915), con otras varias monografías del autor sobre el mismo tema; y, en fin, la monumental obra distribuída en grandes monografías ilustradas por los citados CARTAILHAC Y BREUIL, bajo los auspicios del príncipe ALBERTO DE MÓNACO, titulada *Peinture et gravures murales des cavernes paléolithiques* (Mónaco, 1906-15).

(3) MÉLIDA, *Cronología de las antigüedades ibéricas ante-romanas*, pág. 22 (Madrid, 1816). Véase al caso la monografía de GÓMEZ MORENO, «Pictografías andaluzas», en el *Anuari del Institut de Estudis catalans*, t. II, pág. 89 (Barcelona, 1908).

ría (*90*, 4.ª); pero también deben revestir en diferentes casos cierto carácter monumental y conmemorativo de las hazañas que realizaba una tribu o un personaje. No se hallan representaciones del reino vegetal, a no ser muy estilizadas y desfiguradas; en cambio, son frecuentes ciertos trazos *alfabetiformes* y otros que parecen símbolos o emblemas, y que por su forma se denominan por los arqueólogos *naviformes*, *tectiformes*, *claviformes*, *escudiformes*, *escaleriformes* y *ramiformes* (1).

La técnica seguida en las figuras prehistóricas se distingue por su realismo y naturalidad infantil, y a menudo por la corrección y precisión del dibujo en los contornos, cuando se trata de representar animales, de los cuales han llegado a dibujarse hasta de 100 distintas especies; no así en la figura humana, que se dibuja imperfectamente, aunque muy movida en las actitudes y muy realista. En la composición se advierte falta de plan, frecuente superposición de figuras, supresión de todo adorno y detalle inútil, grande animación y movimiento en las actitudes, total desconocimiento del claroscuro, y en algunos casos cierto vislumbre de perspectiva, con la disminución gradual de los tamaños de las figuras cuando se representan como en lontananza. Los animales suelen aparecer de perfil; pero los cuernos y las pezuñas, de frente.

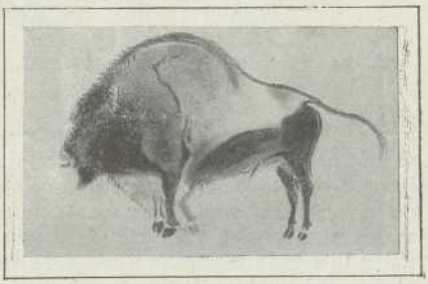


FIG. 630.
BISONTE PINTADO EN LA CAVERNA DE ALTAMIRA.

El procedimiento que por lo común debieron usar los artistas prehistóricos en sus obras de pintura consistía en la aplicación de colores minerales (casi siempre el rojo y el negro y a veces el amarillo), previamente desleídos en grasa derretida, constituyendo así una rudimentaria pintura al óleo y tan persistente, que aun se conserva viva después de tantos siglos. Empezábase por señalar bien el contorno de las figuras con grabado o perfil de color, y llenábase el interior de ellas con la sustancia dicha, que penetraba en los poros de las rocas.

Los monumentos más notables de este género en Europa son las figuras de bisontes y mamuts en las cavernas de la Dordoña (Perigord, Francia); las de bisontes, caballos y ciervos, en la gruta

(1) Opina el señor marqués de CERRALBO (en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. LIV, año 1909) que semejantes figuras representan instrumentos y procedimientos de caza; pero muy bien pueden pasar como escritura primitiva.

de Altamira (Santander); las de toros primitivos (el *bos primigenius*), ciervos y figuras humanas, en la roca de Cogul (Lérida); la de cacerías, sobre todo del jabalí, de ciervos y de cabras, y figuras de cazadores y guerreros, en la «Cueva del Charco» (Alcañiz), en las rocas de «Calapatá» (Cretas, Teruel), en las de «Navazo» (Albarracín) y en otras de la región oriental de España.



FIG. 631.—PINTURAS DE HOMBRES ESTILIZADOS Y DE TOROS, EN ROCAS DE ALBARRACÍN.

Los centenares de monumentos de esta clase descubiertos en nuestra Península, con mayor profusión que en las demás naciones, se clasifican por grupos y regiones del modo siguiente: la región cantábrica o del Norte ofrece sus pinturas siempre en cavernas, y carece de representaciones humanas; pero abunda en figuras de animales sueltos y en variedad de signos alfabetiformes y emblemáticos; la región levantina o del Este presenta sus figuras en rocas al aire libre, abundando en representaciones humanas y de animales; la región andaluza o del Sur ofrece variedad de grabados y pinturas de todas clases, casi siempre esquemáticas, y signos alfabetiformes, en rocas al aire libre; la región occidental y de Noroeste (Portugal, Galicia y Asturias) contiene pinturas y grabados numerosos en forma de círculos, cuadriláteros y crucecitas, que parecen indicar la figura humana muy estilizada, casi siempre sobre dólmenes y piedras tumulares o sobre algún peñón al aire libre; y, en fin, la región central de Castilla presenta grabados, con pintura o sin ella, y con estilizaciones de la forma humana en rocas diferentes, muy parecidos a los occidentales (1). Corresponden asimismo al género de pinturas prehistóricas

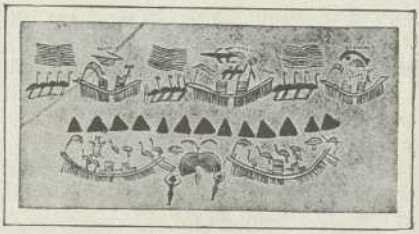


FIG. 632.—PINTURAS DE VASOS EGIPCIOS PRIMITIVOS. *(Museo de El Cairo).*

(1) Véase CABRÉ (Juan), *Arte rupestre gallego y portugués* (Lisboa, 1916), y demás obras citadas; HERNÁNDEZ PACHECO (Eduardo), «Pinturas prehistóricas de Albuquerque (Extremadura), en el *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural* (Madrid, 1916); LEITE DE VASCONCELLOS, *Religioes da Lusitania*, t. I, págs. 360-66 (Lisboa, 1897).

las decoraciones de vasijas neolíticas, con dibujos lineales o geométricos, de que hablamos en el artículo de la Cerámica (*283*, 1). En el Egipto prehistórico (necrópolis de Abydos y de Negadah, en el alto Egipto) añadiéronse a tales decoraciones de vasijas otras con figuras humanas y de animales, muy estilizadas (1), al igual de otras que se han encontrado asimismo en antiquísimas vasijas de Mesopotamia (*215*). También se hallaron en Egipto prehistórico varias pinturas rupestres, a semejanza de las de Europa, de las cuales pudieron ser imitación estas últimas.

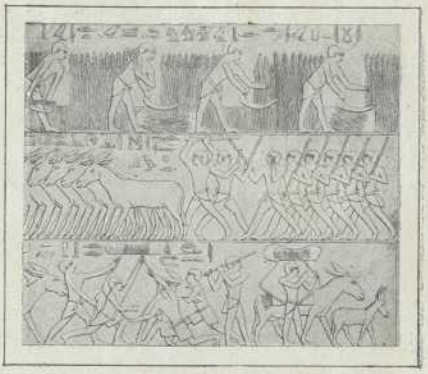


FIG. 633.—ESCENAS DE SIEGA Y RECOLECCIÓN, PINTADAS EN EL MASTABA DE TI, DINASTÍA V EN SAKKARÁH; SIGLO XXVI A. DE J. C.

238. PINTURA EGIPCIA. Los egipcios sirviéronse de la pintura desde las primeras dinastías, no sólo para decoraciones de cámaras sepulcrales (*94*), sino para dar mayor animación a las estatuas y relieves, a las momias y ataúdes, y para embellecimiento de las vasijas y de los códices de papiro. Sus procedimientos debieron ser el fresco, el temple, el encausto, y algo también el de esmalte, por lo menos para las estatuíllas de respondientes y para los azulejos de revestimiento de muros interiores. Sus colores fueron vivos y variados en cada escena; pero las más antiguas pinturas que de allí se conocen fueron monocromas.



FIG. 634. — CARAVANA DE ASIÁTICOS, PINTADA EN EL HIPOGEO DEL GOBERNADOR KHNUMHATPÚ, EN BENI-HASSÁN, DINASTÍA XII; S. XX *(Corresponde a la fig. 169).*

En cuanto a la técnica pictórica, se observa que si bien desconocieron los egipcios la perspectiva y el claroscuro, suplieron la falta de la primera colocando las figuras en filas sobrepuestas, de modo que se ocultaran unas

(1) CAPART, *Les débuts de l'art en Egypte* (Bruselas, 1904).

a otras y sobresalieran en parte las de arriba, y compensaron el defecto del claroscuro por medio de la viveza y variedad de colores, de los cuales se han hallado hasta 16 distintos en las paletas de artistas. Fué constante en los dibujos de la figura humana la costumbre de presentarla de perfil, según la técnica observada en los relieves (*216*), y para darle mayor expresión, dibujábanse de frente el ojo y el pecho o espalda. En las momias, sin embargo, colocábase una careta de pasta o de escultura encima del vendaje del rostro, y se doraba o pintaba siempre de frente, y en los primeros siglos de nuestra Era introdújose la novedad de sustituír la careta por el verdadero retrato del difunto, pintado en tabla y de frente, con los ojos abiertos, como si estuviera vivo; pero estas últimas pinturas corresponden ya al arte greco-romano.



FIG. 635. MOMIA EGIPCIA DECORADA.

Los asuntos de las pinturas murales decorativas de cámaras funerarias consistían en relatos mitológicos del *Libro de los muertos* y en escenas de la vida humana, sobre todo en las que más hubieran de servir para manutención, entretenimiento y solaz del difunto, según la creencia de los egipcios. Las decoraciones pictóricas sobre los lienzos y cartones de las momias y las de sus ataúdes, representaban por medio de jeroglíficos diversas leyendas mitológicas e ideas tomadas del *Ritual funerario*, y contenían el retrato de la cara del difunto en el extremo correspondiente a la cabeza. El ataúd, generalmente de madera, se labraba desde la dinastía XI (unos veintiún siglos a. de J. C.) en forma antropoide, a fin de colocar en él algún tanto ajustada la momia para la cual se hacía, y llevaba en su exterior decoraciones semejantes a las de ésta, aunque más profusas (1).

Con el nombre de *Libro de los muertos* o *Ritual funerario* se designa el rollo de papiro en que estaban escritas las doctrinas

(1) Dase el nombre de *momia* a todo cadáver desecado o apergaminado que se preserva de la putrefacción por medios naturales o artificiales. En el arte egipcio todo parece girar en torno de una idea: la conservación y el reposo de la momia y la provisión de lo necesario a ésta para la vida ultramundana (*94* y *216*). La momificación entre los egipcios obteniase sumergiendo durante unos sesenta días los cadáveres en un baño de carbonato de sosa (natrón), disuelto en agua, y vendándolos a seguida con tiras de lienzo empapadas en bálsamos y resinas. Casos hubo en que llegaron a emplearse nada menos que 5.000 metros de vendas en un solo cadáver, sin duda, de familia muy acomodada. Buena parte de la momia, ya vendada, cubríase luego con pintados cartones, según queda dicho, especialmente en la cabeza, la cual se disponía de aspecto viviente y sereno, con la cara dorada o pintada y el tocado peculiar de Egipto, etc. Encerrábase la momia en un ataúd de madera decorada, y éste en un sarcófago de piedra, el cual se depositaba en la tumba y en su cámara correspondiente. Las vísceras, embalsamadas también, guardábanse en especiales vasijas *(canopos)* cerca del sarcófago, y para las incisiones que hubieran de hacerse en todas estas operaciones nunca se empleaban cuchillos metálicos, sino los de pedernal o sílices tallados. En los grandes Museos arqueológicos pueden verse algunas de dichas momias, y con ellas otras de diferentes animales *sagrados*, que se depositaban en la misma tumba del hombre, junto con multitud de figurillas y amuletos.

religiosas de los egipcios, con varias oraciones y sentencias morales. Desde la dinastía XX (unos doce siglos a. de J. C.) decorábanse con viñetas o miniaturas las copias de este libro, y era común el acompañar a la momia algún fragmento de éstas. Los asuntos de las tales miniaturas suelen ser mitológicos y representaciones del juicio del alma, figurando allí divinidades con cabeza bestial, etc. (*216*).

Como elementos o motivos de ornamentación en cualquiera de las referidas composiciones, estuvieron siempre en boga, y son típicas en obras de escultura y pintura egipcias las flores de loto y de papiro, las grecas y los róleos diferentes.



FIG. 636. MONARCA ASIRIO, PINTADO EN AZULEJOS DE KÓRSABAD *(Del Resumen gráfico del Arte)*.

Los referidos usos egipcios y los variados pormenores de su escultura y pintura pueden estudiarse en los grandes Museos de Europa y más en el de El Cairo o Gizéh (antes Bulak), de Egipto, donde se guardan infinidad de estos objetos (1).

239. LA PINTURA EN LA ANTIGÜEDAD ASIÁTICA.— De los caldeos, asirios y medo-persas conócense como obras de pintura las decoraciones de ladrillos vidriados (azulejos) y de relieve, y asimismo otras murales sobre estuco. En todas ellas divísanse figuras de personas, animales, florones y palmetas, trazadas con una técnica semejante a sus esculturas o relieves. Son notables, entre los mencionados ladrillos esmaltados, el del palacio de Nimrud (siglo VII a. de J. C.), que hoy se halla en el Museo Británico; los del palacio de Sargón, en Kórsabad (siglo VIII), y los célebres «Frisos de los leones y de los arqueros» del palacio de Susa (siglo IV), hoy en el Museo del Louvre. Distinguiéronse también los asirios y persas en la composición de mosaicos de pavimento, con labores geométricas, y de allí se importó su conocimiento a Europa, lo mismo que de su cerámica esmaltada (*283*, 3).



FIG. 637. FRAGMENTO DE UN FRISO DE AZULEJOS EN KÓRSABAD *(De la obra de Chipiez, t. II)*.

En la India se decoraban los muros de importantes edificios con frescos de vivos colores, representando varias escenas de caza y procesiones en honor de Buda, y se animaban con esmalte y policromía las estatuas o relieves de las divinidades. Sólo las figu-

(1) Véase BUDGE, *The mummy* (Cambridge, 1893); MARIETTE, *Notice du Musée de Boulak* (París, 1868); donde se hallarán explicados los diferentes procedimientos de la momificación; item, MASPERO, *Guide du visiteur au Musée du Caire*, (Cairo, 1912).

ras de animales y las de Buda se hallan tratadas en la antigua India con cierta imitación del natural, de que desdichadamente se ven privadas las representaciones mitológicas.

En China y Japón cultivóse la pintura, a la vez que la escritura en jeroglíficos y trazos caligráficos, desde varios siglos antes de la Era cristiana; hacia los comienzos de ésta empezáronse a pintar las figuras con bastante sentimiento de la realidad, aunque se presentan casi siempre con cierto amaneramiento de fórmula y de raza. Se fijan los artistas chinos en el contorno del dibujo y en la perspectiva lineal, preocupándoles poco o nada el claroscuro; y es característico en ellos el representar en un cuadro todas las variantes de una escena, repitiendo las figuras de los personajes en acción. Son de muy antiguo célebres sus pinturas sobre porcelana (quizá desde los principios de nuestra Era), con dibujos típicos de follaje y otras figuras extrañas. La más antigua pintura del Japón, entre las conocidas, data del siglo VII de la Era cristiana (1).

240. PINTURA AMERICANA.—La pintura americana antigua tiene carácter puramente decorativo de esculturas, muros y vasijas de barro; hállase también decorando manuscritos o códices de papel ágave, de piel o de lienzo. Los asuntos que se tratan en estos códices son mitológicos e historias nacionales, pero siempre con total desconocimiento de las leyes de perspectiva y con muy escaso estudio del natural, sobre todo en las proporciones de la figura humana. Es, en suma, un arte infantil, que se complace en los colores vivos y chillones y en las figuras de contorno, muy parecidas a las esculturas en relieve; pero que ofrece no pequeño interés para el estudio de las costumbres y trajes nacionales (fig. 638).



FIG. 638.—PINTURAS DE UNA VASIJA DE LOS CHIMUS (PERÚ), REPRESENTANDO GUERREROS *(Museo de Berlín)*.

La pintura mural más notable, y que ofrece muestras de algún buen gusto (2), se halla en el palacio maya de Chichen-Itza (Yucatán), y entre las figuras que adornan los códices indígenas (de que hablamos en el capítulo de la Bibliología) se distinguen por su relativa perfección las del *Lienzo de Tlascala*, en el Archivo de esta localidad mejicana, que data de la época de Hernán Cortés, cuyas hazañas refiere.

241. PINTURA GRIEGA.—Con anterioridad a la formación del

(1) GONSE (Luis), *L'art japonais*, t. I, c. III (París, 1883).

(2) CHAVERO, *México a través de los siglos*, t. I, pág. 349 (Barcelona). En varias regiones de América, sobre todo en el Perú, se han descubierto momias algo semejantes a las de Egipto, y que hoy pueden verse en los Museos de Berlín y Baltimore. Véase CRONAU, obra citada, t. I, pág. 117.

arte griego hubo en territorios de la antigua Grecia un arte que se ha llamado *prehelénico* (*103*), y cuyas manifestaciones en pintura han llegado hasta nosotros conservadas tan sólo en ruinas de edificios de la época y en artículos de cerámica. En los palacios cretenses de Cnosos y Hagia-Tríada, en un sarcófago de esta última localidad y en otros muros de Micenas se han descubierto frescos sobre estuco, representando paisajes, acciones guerreras y ceremonias cortesanas o religiosas, cuyas figuras, aunque imperfectas, revelan notable expresión y vida. En las decoraciones de vasijas preséntase raras veces la figura humana y siempre estilizada o de escasos detalles (*283*, 6).



FIG. 639. — FRESCO DEL PALACIO DE CNOSOS, EN CRETA *(Museo de Candía)*.

En cuanto a la pintura griega, su celebridad y la de sus artistas débese casi por entero a los antiguos historiadores (1), pues no se conserva de ella ni un solo cuadro, ni se conoce obra alguna de los famosos Zeuxis, Parrasio y Apeles, considerados desde la antigüedad como los pintores por antonomasia. Las obras pictóricas griegas que al presente se conocen y conservan, consisten únicamente en decoraciones de ánforas y de otras elegantes vasijas, fuera de algunos mosaicos de pavimento y placas de arcilla pintadas, y sin contar las obras de pintura romana en que intervino mano griega (*242*). Consta, no obstante, que los griegos pintaron cuadros excelentes, por lo menos murales (cuyas copias pueden ser algunas decoraciones de las grandes ánforas de lujo), y que emplearon los procedimientos dichos al fresco, al encausto, al temple y acaso al óleo. Los asuntos representados en tales pinturas, a juzgar por lo que se observa en las mencionadas vasijas, fueron escenas de la vida humana y tradiciones o leyendas mitológicas y heroicas.



FIG. 640.—PINTURA ARCAICA DE UN VASO GRIEGO ROJO CON FIGURAS NEGRAS: ATENEA SUBIENDO A UNA CARROZA *(Museo de Wurzburg)*.

Divídese la pintura griega en tres períodos (después del cre-

(1) Sobre todos PLINIO el *Viejo*, en su *Historiae Mundi libri XXXVII*, lib. XXXV.

tense y del micénico, ya nombrados, que pueden considerarse como protohistóricos respecto de Grecia), a saber: 1.°, el *de formación* y *arcaico*, hasta el siglo V antes de la Era cristiana, el cual se distingue por los resabios de influencias asirias y egipcias que revela en sus dibujos; 2.°, el *de elegancia* y *nacional*, durante el siglo V y parte del IV, en que se emancipó la pintura con Polignoto, seguido de Apolodoro, Zeuxis y Parrasio, muy correctos en el dibujo, y a quienes se atribuye (al ateniense Apolodoro) la invención del claroscuro; 3.°, el *alejandrino* o *de difusión*, desde mediados del siglo IV hasta dos siglos más tarde, en que fué Grecia conquistada por los romanos. A los principios de este último período rayó con el famoso Apeles el arte pictórico en lo más alto a que pudo llegar en el paganismo, ocupándose su pincel en representar hazañas y gentilezas de la persona de Alejandro; pero muy pronto decayó el arte, parando en una especie de barroquismo, debida esta decadencia a la voluptuosidad y vulgaridad de los asuntos y a la misma difusión y éxodo fuera de Grecia, que realizaron los talleres o escuelas principales e influyentes, y que propiamente forman el período *helenístico*.

La pintura de las vasijas correspondientes al primero de dichos períodos suele ofrecer desde mediados del siglo VIII a. de J. C. las figuras de color negro, sobre fondo amarillo o rojo (pues antes de dicha fecha consistía en dibujos de estilo geométrico y figuras estilizadas); la del segundo tiene las figuras rojas, sobre fondo negro, siendo excepción los célebres *lecitos blancos* de Atenas, que sobre fondo blanquecino ostentan figuras policromas; la del último, que es la época de las grandiosas ánforas decorativas o de lujo, continúa casi lo mismo que en la precedente, pero con menos corrección y con cierto barroquismo en el dibujo, hasta principios del siglo II a. de J. C., en que cesan las figuras pintadas y se usan de relieve, con uniforme color negro o rojo (*283*, 7). De todas estas variaciones se guardan elegantes muestras en los grandes Museos de Europa, y en ellas puede advertirse



FIG. 641.—PINTURA EN EL INTERIOR DE UNA COPA GRIEGA, DE FONDO NEGRO CON FIGURAS ROJAS: EDIPO Y LA ESFINGE *(Museo del Vaticano)*.

que la tal pintura no pasa del simple género decorativo, pues carece de verdadera perspectiva y de claroscuro, determinándose los pliegues de la vestimenta y demás lineamentos con rayas negras o de color rojo oscuro, más o menos gruesas según lo exige la figura, y es frecuente representar la carnación en las figuras, sobre todo las femeniles, con pasta de color blanco (1).

Como apéndice del arte griego en pintura debe considerarse el *etrusco*, toda vez que de él se deriva y con él conserva visible parentesco: empieza imitando el estilo greco-oriental o arcaico; sigue luego combinando el idealismo griego del período segundo, o de perfección, con el naturalismo un tanto rudo y vigoroso indígena, y termina haciéndose del todo helenista (2). Sus producciones sólo pueden estudiarse en las pinturas murales (al fresco) de las criptas funerarias y demás tumbas de la antigua Etruria, en las tablitas de arcilla pintadas al encausto y en las decoraciones de vasijas descubiertas en dicha región y que se guardan en los Museos; pero hay que tener en cuenta, según los modernos arqueólogos, que deben atribuírse a procedencia ateniense todas las vasijas de buen estilo griego halladas en Etruria. Es notable el género caricaturesco de varias figuras etruscas, el cual tuvo sus antecedentes en el arte egipcio. De este arte debieron tomar asimismo los etruscos la idea de sus pinturas en las cámaras funerarias, aunque sus principales asuntos lo forman las danzas y banquetes.

242. Pintura romana.—Los orígenes de la pintura romana confúndense con los de su escultura, y de tal modo se hallan en el arte helenista, que aun los ejemplares que de ella se conservan, sobre todo los mejores, atribúyense hoy a mano griega, si bien la escuela llegara, por fin, a *romanizarse*. Los procedimientos usados en esta pintura debieron ser el encausto, el temple y el fresco; sus géneros, el decorativo de vajillas y muros y el histórico y mitológico en los cuadros murales; y aunque los descubiertos hasta el presente ofrecen más que todo un carácter decorativo, llegan a ser verdaderas composiciones pictóricas, y júzgase con fundamento que hubo también otros de pintura independiente, a semejanza de los actuales de tabla o de caballete. Cultiváronse con dicho carácter decorativo mural el paisaje, la caricatura, el retrato, los cuadros de costumbres, las imitaciones arquitectónicas y las combinaciones fantásticas de objetos naturales, constituyendo con estas últimas el género que los artistas del Renacimiento llamaron *grutesco*, hallado en las antiguas «Termas de Tito», y que sirvió al célebre Rafael como fuente de inspiración para decorar las «Logias» del Vaticano. Descolló también el arte pictórico de la civilización ro-

(1) Perrot, *Histoire de l'Art...*, vol. X, «La Grèce archaique, etc.» (París, 1914); Rayet et Collignon, *Histoire de la ceramique grecque* (Paris, 1888); Mélida, Alvarez Ossorio, etcétera *(283)*.

(2) Melani, *Pittura italiana antica e moderne*, 2.ª edic., c. I (Milán, s. a.).

mana en el procedimiento del mosaico, no limitado, como hasta entonces, a simples decoraciones de pavimentos, sino extendido a cuadros pensiles, según lo revelan algunos ejemplares que se guardan en los Museos (1), y abrazando, en uno y otro caso, asuntos y composiciones históricas. La miniatura sobre pergamino fué otro género que estuvo muy en boga entre los bibliófilos romanos de la época de Augusto, pero de ella no se han descubierto ni se conservan ejemplares anteriores al siglo III de nuestra Era.



FIG. 642.—EL FRESCO DE LAS «BODAS ALDOBRANDINAS». *(Museo del Vaticano)* (2).

Los principales monumentos de pintura greco-romana que hoy existen se han extraído de las ruinas de Herculano, Pompeya, Stabia, el Palatino de Roma y de las necrópolis de El-Fayun, en Egipto (3), además de los mosaicos descubiertos en numerosas ciudades que fueron romanas. El Museo de Nápoles, centro principal de estudio para el arte romano, conserva más de mil fragmentos de pintura al fresco, arrancados de los muros de Herculano y Pompeya. Entre los más famosos cuadros murales de este arte greco-romano se cuentan el de las «Bodas aldobrandinas» (hoy en el Museo Vaticano), el de «Paris juzgando a las tres diosas», con el de «Io libertada por Hermes» (en la Casa de Livia del Palatino) y el de «Ceres en su trono» (de Pompeya, hoy en el Museo de Nápoles). Entre los mosaicos, el de la «Batalla de Isso», en el referido Museo napolitano, con otros muchos. En cuanto a miniaturas, las más célebres y de las más antiguas, de sabor pagano, son los fragmentos de una «Ilíada» del siglo III, en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, y las 50 viñetas del «Virgilio» de la Biblioteca Vaticana, que datan del siglo IV al V.

Romanizada la pintura griega, tomó un carácter propio, según puede verse en las decoraciones murales de Pompeya, que constituyen el llamado *estilo pompeyano*. Distínguese éste por la delicadeza, gracia y fantasía del dibujo, sobre todo en vegetales estili-

(1) RADA Y DELGADO (Juan), *Museo español de antigüedades*, t. III, pág. 195, donde se hallarán descritos los mosaicos pensiles que guarda el Museo Nacional de Madrid.

(2) Encontróse en 1606 en unas excavaciones junto a Santa María la Mayor, en Roma, y fué adquirido por el cardenal Aldobrandini, cuyo sobrenombre lleva por esta causa: representa unas bodas paganas del tiempo de Augusto.

(3) En dichas necrópolis se han hallado las tablitas de cedro con los retratos de los difuntos, según decimos antes (*238*), que guarda el Museo de El Cairo, entre otros.

zados; por la viveza en el colorido, por el realismo y la voluptuosidad en las figuras y por cierto contraste de colores y luces tal, que aproxima el estilo al de la escuela *impresionista* moderna: todo ello, aunque no sale del género decorativo, refleja el espíritu de una sociedad bulliciosa, elegante, frívola y voluptuosa (1).

243. PINTURA IBÉRICA Y ROMANO-HISPANA.—No reúne la pintura ibérica la perfección y el interés que ofrece la escultura del mismo nombre; pero tampoco deja de tener su importancia, aun prescindiendo de que muchas interesantes pinturas de las llamadas *prehistóricas* (*238*) puedan datar de las edades del bronce y del hierro y sean, por lo mismo, verdadera y propiamente obras de *arte ibérico* (2). Fuera de ellas, la pintura ibérica se reduce a decoraciones de numerosas vasijas y de algún muro de cámaras sepulcrales. Su mayor antigüedad se atribuye al siglo VI a. de J. C., como puede inferirse por comparación con los restos de cerámica griega, con los cuales se halla, a veces, confundida la ibérica (3), y, sin duda, que ésta fué siguiendo a través de las civilizaciones púnica y romana, llegando quizá hasta la invasión de los bárbaros (4).

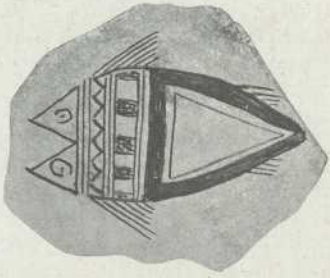


FIG. 643.—FONDO DE UNA COPA NUMANTINA CON FIGURAS NEGRAS *(De nuestra colección).*



FIG. 644.—FRAGMENTO DE VASIJA IBÉRICA DE CLUNIA CON PINTURAS NEGRAS *(De nuestra colección).*

La pintura de las vasijas ibéricas, cuando la tienen, suele ser de color rojo oscuro o negro, sobre fondo amarillento o rojizo, presentándose, a veces, las decoraciones rojas (en Numancia también blancas o anaranjadas) perfiladas de negro. Los dibujos que se observan en tales vasijas pin-

(1) Véase MELANI, ob. cit., c. II. Y para este número, y los precedentes de Grecia y Oriente, además de PERROT y CHIPIEZ (ob. cit.), véanse GIRARD, *La peinture antique* (París, 1891); NICCOLINI, *Le case e i monumenti di Pompei*, cuatro volúmenes gran folio (Nápoles, 1854-96).

(2) LUQUET, «Art neolitique et peintures rupestres en Espagne», en la revista *Bulletin Hispanique* (Burdeos, 1914).

(3) Véase BOSCH GUIMPERA, *El problema de la cerámica ibérica* (Madrid, 1915); CAZURRO (Manuel), «La estratificación de la cerámica de Ampurias», en el *Anuari del Institut de Estudis Catalans*, años 1913 y 1914, pág. 686; aunque éste la supone del siglo IV a. de J. C.

(4) SENTENACH (Narciso), *Los arevacos*, pág. 82 (Madrid, 1915); donde se refiere el hallazgo de un horno, con vajilla ibérica, en las ruinas de la célebre Clunia (Peñalba de Castro, Burgos), con todos los indicios de haberse hundido en la invasión de los bárbaros (siglo V).

tadas son de dos clases: *decoraciones geométricas*, ya rectilíneas (grecas, recuadros, la cruz svástica), ya curvilíneas (róleos o espirales, circulillos, círculos y semicírculos concéntricos, postas), y *decoraciones figurativas* (plantas, animales y, raras veces, la figura humana); éstas últimas se presentan ordinariamente en forma estilizada y geométrica, pero no faltan las de carácter realista ni las fantásticas o monstruosas. En estas composiciones, siempre breves o reducidas, no se hallan rastros de perspectiva, ni contrastes de claroscuro, ni detalles de perfección técnica en el dibujo; pero encuéntranse, a veces, algunas siluetas de animales bien delineadas y en actitudes muy movidas. Cuando estas figuras existen, dispónense casi siempre en zonas sobrepuestas u horizontales alrededor de la vasija, imitando de lejos los vasos corintios (*283*, 7).

Las más notables colecciones de vasijas ibéricas pintadas hállanse hoy en los Museos de Numancia (Soria), Zaragoza, Barcelona y Louvre (París), y entre los principales centros o depósitos de donde se han extraído las referidas piezas, se cuentan las ruinas de Numancia, Arcóbriga y Azaila (confundida malamente con La Zaida, Zaragoza), las estaciones ibéricas de Elche (Alicante), Amarejo, Meca y Bonete (Albacete), con las de Orihuela y Marchena (Murcia), aparte de otras muchas localidades, donde a menudo se exhuman tiestos o vasijas sin pinturas o con sencillísimas decoraciones de filetes y fajas paralelas alrededor del vaso. De su estudio cabe deducir la existencia de un arte indígena verdaderamente original, que tiende a la imitación parcial del griego y que, tal vez, conserva reminiscencias del miceniano, traídas por los fenicios (sobre todo de Chipre y Rodas), o por las mismas tribus iberas, al venir de Oriente (1); pero, según otros recientes críticos, se trata de un arte formado independientemente de los extranjeros, admitiendo sólo ligeras influencias del griego (2).



FIG. 645.—FRAGMENTO DE PINTURA HISPANO-ROMANA DE CARTAGENA.

En cuanto a pinturas murales ibéricas, consérvanse apenas algu-

(1) Además de las obras citadas en las notas precedentes, véanse: PARIS (Piérre), «Vases iberiques du Musée du Louvre et Barcelone», en el mencionado *Anuari*, pág. 76 (Barcelona, 1907); *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, t. II (París, 1904); PIJOÁN, «La cerámica ibérica a l'Aragó», en el mismo *Anuari*, año 1908, pág. 241; DÉCHELETTE, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique, etc.*, t. II, part. 3.ª, c. XII (París, 1908-14); item, *Excavaciones de Numancia*, por la Comisión, pág. 30 (Madrid, 1912), y otros.

(2) ARTÍÑANO (Pedro de), «Resumen de la Historia comparada de la cerámica en España», en la revista *Coleccionismo*, año 1916, pág. 181 (Madrid); POTTIER, «La cerámica ibérica», en la misma publicación, año 1919, páginas 19 y 49; BOSCH, ob. cit.

nos restos, que pueden estudiarse en las cámaras sepulcrales de los túmulos de Túgui (hoy Galera, Granada) y en dos urnas cinerarias de piedra, de allí extraídas, que se hallan en la colección del señor marqués de Cerralbo (1) y ostentan visible inspiración griega.

La cerámica *hispano-romana*, como se indica en su lugar respectivo (*283*), carece de figuras pintadas y sólo las presenta en relieve y sin color distinto del fondo, como puede observarse en los llamados *barros saguntinos*.



FIG. 646.
FRAGMENTO DE UN MOSAICO HALLADO EN LUGO, REPRESENTANDO EL OCÉANO.

Floreció en España el cultivo del mosaico durante la dominación de Roma, al estilo de la metrópoli, y de ello son testimonio fehaciente los magníficos ejemplares que se guardan en el Museo Nacional y en los provinciales de Tarragona, Barcelona, Gerona, Pamplona, Lugo, Córdoba y Sevilla (2), cuyas composiciones son de asuntos mitológicos y motivos geométricos; pero, fuera de estas labores artísticas, apenas se conservan otras de género pictórico en la Península, correspondientes a la época y al estilo romano, sino fragmentos decorativos murales, hallados en Cartagena (hoy en el Museo Nacional), con otros de Tarragona (en su Museo), de estilo más o menos pompeyano, y las decoraciones de la necrópolis romana de Carmona, entre las cuales figura un banquete funerario (3).

244. PINTURA LATINO-CRISTIANA.—Siendo Roma el centro del cristianismo, ya desde los comienzos de la Iglesia, fácil es deducir que debía ser romano el arte de que se sirvieron los cristianos en los primeros siglos para la manifestación de sus ideales. Para ello adoptaron la pintura con preferencia a la escultura, por ser aquélla de más fácil ejecución y por ofrecer menos semejanza con los ídolos del paganismo. Durante las primeras centurias ocupóse el pincel cristiano en decoraciones y pinturas simbólicas, más que en verdaderas imágenes venerandas, siguiendo la *disciplina del arcano* o del secreto, que vedaba la manifestación pública de algunas verdades católicas y que llegó hasta suprimir la representación de

(1) CABRÉ (Juan), *La necrópolis ibérica de Túgui* (Madrid, 1919).
(2) Véase MADRAZO, «Bosquejo histórico», etc., en el *Museo Español de Antigüedades*, t. XI, pág. 41 (Madrid, 1889); item RADA (Juan de la), «Mosaicos romanos», en el mismo volumen, pág. 281.
(3) RADA (Juan de la), *Necrópolis de Carmona* (Madrid, 1885).

toda imagen cuando las circunstancias lo exigieron, como aparece por el famoso canon del Concilio de Ilíberis o Elvira (1).

El período de la pintura *latino-cristiana* se extiende hasta el siglo VI, en que empieza el estilo *bizantino*. Con las influencias de éste se forma en Occidente el *latino-bizantino*, que se llama *románico* desde el siglo XI; pero en la segunda mitad del siglo XIII surge la restauración italiana con maneras que se dicen *góticas*, para transformarse en perfecto *renacimiento*, con mayor belleza de formas, desde el siglo XV.

Tratando ahora del período simplemente *latino-cristiano*, hay que estudiar sus pinturas al fresco en las Catacumbas, y desde la paz de Constantino sus composiciones al mosaico y también al fresco en las basílicas (2). Unas y otras ofrecen un altísimo valor por parte de la idea que envuelven, aunque por su técnica y ejecución artística disten generalmente de ser modelos.

Los asuntos de las composiciones pictóricas, siempre sencillas, en las Catacumbas, son por lo común bíblicos, ya históricos, ya simbólicos, y rarísima vez se observa que se tome como símbolo algún motivo pagano, a pesar de que los primitivos artistas debieron poseer una cultura naturalmente pagana y vivían en medio del paganismo, que les suministraba formas y emblemas para revestir los nuevos conceptos cristianos. Con todo, apenas se halla otro símbolo mitológico que el de «Orfeo amansando las fieras»; el cual, por otra parte, se armoniza con el vaticinio de Isaías que anunció al Salvador del mundo bajo un aspecto semejante (Isaías, c. XI, 6). La técnica y las formas de las pinturas paleo-cristianas son en su aspecto material propias del estilo romano decadente, tanto mejores o de sabor más clásico cuanto más antiguas; pero como los artistas no se preocupaban sino por la idea, resultan poco estéticas sus labores y se presentan muy sobrias en el colorido. Sin embargo, se transparenta en las figuras la sencillez, naturalidad y candor de los primitivos fieles y aun la paz de sus almas en medio de las persecuciones, sin que llegue a reflejarse temor alguno por éstas (3).

La pintura puramente decorativa se compone de motivos geométricos, de follaje y de avecillas y geniecillos, recordando a menudo las decoraciones pompeyanas del mejor gusto.

En cuanto al simbolismo cristiano que se manifiesta en dichas pinturas (del cual se trata más adelante, *262*), es de notar que

(1) El canon aludido es el XXXVI del Concilio de Elvira (junto a Granada), celebrado en el año 301, que dice: *Placuit, picturas in ecclesia esse non debere, ne quod cólitur et adoratur in pariétibus depingatur.* Como se infiere del texto y exponen los comentaristas, se trata de una disposición regional y transitoria, obligada por la necesidad de evitar profanaciones en la terrible persecución de Diocleciano. Véase TEJADA Y RAMIRO (Juan), *Colección de Cánones y de todos los Concilios de España y de América*, t, II, pág. 69 (Madrid, 1861).

(2) Anteriores a la paz constantiniana no se conocen con certeza otros mosaicos cristianos que los de Parenzo de Istria (*141*).

(3) PÉRATÉ, *L'Archéologie chrétienne*, pág. 43 (París, 1892).

debe su origen por lo menos al siglo II; se extiende o desarrolla en la siguiente centuria y tiende a cesar desde el triunfo de Constantino, al mismo tiempo que va desapareciendo la disciplina del arcano, la cual termina en el siglo VI.

Las más importantes y celebradas pinturas de las Catacumbas hállanse en las de Santa Priscila, donde se reconoce la primera imagen de la Santísima Virgen con el Niño, y en las de San Calixto, sobre todo en la bóveda de la cripta de Santa Cecilia (fig. 228) y en las conocidas *Cámaras de los sacramentos* (1).

Desde la paz de Constantino, sin abandonar la pintura cristiana su procedimiento primitivo *al fresco* sobre estuco de polvo de mármol (y en algunos casos *al temple*) en las Catacumbas, criptas y oratorios y aun en basílicas, manifiéstase espléndida en *mosaicos*, sobre todo para decorar los ábsides de las basílicas, y en *miniaturas* para iluminar códices preciosos.



FIG. 647.—PINTURAS EN LA BÓVEDA DE UNA CRIPTA, EN LAS CATACUMBAS DE DOMITILA. (BOSIO, *Roma sotterranea*, pág. 239.)

Las *miniaturas* cristianas empezaron en Constantinopla a mediados del siglo IV, debidas a la enseñanza de la escuela helenística de Alejandría; pero no se conservan sino desde el siglo VI, que son las más antiguas de fecha conocida. Su origen parece hallarse en los papiros egipcios (*238*), de donde lo tomaron los alejandrinos y otros artistas griegos y romanos, y tenían por objeto adornar los manuscritos e ilustrar con figuras o viñetas el texto doctrinal. Los más célebres y antiguos códices cristianos con miniaturas religiosas (siglo VI) son el *Génesis de Viena* y el *Evangeliario de Rábula*, debido éste al monje siriaco Rábula en el monasterio de Zagba (Mesopotamia) y que hoy guarda una biblioteca de Florencia.

En los *mosaicos cristianos* siguióse la técnica romana, como en la pintura, usando con preferencia como material los cubillos de

(1) WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane* (Roma, 1904); item, *Sulla tecnica delle pitture cimiteriali e sullo stato di loro conservazione* (Roma, 1894); LECLERCQ, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, t. I, ap. 3 (París, 1908); P. SCAGLIA, *Notiones Archaeologiae christianae*, t, II, pars. 2.ª (Roma, 1910); GARRUCCI, ob. cit., t. III, etc.

vidrio coloreado y a veces dorado en la superficie visible; y como hubieron de colocarse en lo alto de los muros interiores de las iglesias, empleábanse fragmentos de tamaño algo mayor que en los del paganismo. Aunque el estilo de las figuras es romano, dibújanse éstas con el andar del tiempo cada vez más rígidas y monótonas, sujetándose a convencionalismos y forzada simetría; pero en cambio, descuella en los nuevos tipos la verdadera inspiración cristiana y se manifiesta en la composición artística mayor unidad, amplitud y grandiosidad que en las obras primitivas. Los asuntos más comúnmente representados se refieren a la grandeza de Jesucristo, oficios de la Santísima Virgen y de los Apóstoles, escenas o símbolos del Apocalipsis, existencia y superioridad de la Iglesia, etc. El fondo sobre el cual se destacan las figuras suele ser azul, y el plano o terreno sobre el que aparentan elevarse o estar apoyadas preséntase en forma de nubes o de un prado verde, adornado con flores y animalillos. Los más notables mosaicos de Roma, desde la época constantiniana hasta la decidida influencia del estilo bizantino, son los del mausoleo de Santa Constanza y de la basílica de Santa Pudenciana en el siglo IV; los de las basílicas de Santa Sabina y de Santa María la Mayor (excepto el ábside) y los del baptisterio de San Juan de Letrán en el siglo V; y en el VI los de la basílica de San Cosme y San Damián y los primitivos de la de San Lorenzo, extramuros de Roma, con otros muchos en Ravena (véase la fig. 129, siglo IV).

En España hubo también algunas labores de pintura y mosaico decorativo en la época constantiniana, o por lo menos en la visigoda, como lo prueban fidedignos documentos históricos; pero no se conservan de tales obras sino escasísimos restos de pinturas en Mérida (1) y en Osuna (2) y de mosaicos de pavimento en Elche, en Denia, en Mérida y en alguna otra localidad, según dijimos en otra parte (*128*). El mosaico más antiguo de la España cristiana (siglos IV o V) parece ser el de la inscripción funeraria de una tal Severina, hallado en Denia.

245. Pintura bizantina.—La pintura bizantina, así llamada por haberse formado en Constantinopla (antigua Bizancio), al igual de su arquitectura y escultura, fijó su carácter desde los comienzos del siglo VI y sirvióse casi exclusivamente del procedimiento al mosaico en muros y cuadritos, y de miniaturas sobre pergamino.

Distínguese la pintura bizantina al mosaico por la riqueza de materiales, con abundancia de oro (mosaicos vítreos y dorados) y fastuosa ornamentación, y la pobreza en el movimiento artístico. Las figuras de los personajes se presentan ordinariamente alargadas, en pie y con los brazos en actitud algo movida o llevando

(1) Mélida (José), *Una casa-basílica romano-cristiana* (Madrid, 1917).
(2) Y muy dudosas. Véase «Las cuevas de Osuna y sus pinturas murales», por De los Ríos (Demetrio), en el *Museo Español de Antigüedades*, t. X, pág. 271 (Madrid, 1880).

algún objeto; la túnica o vestimenta con que aparecen cubiertas suele ofrecer pliegues rectos y paralelos, casi verticales; pero el manto o capa los presenta más movidos y se recoge sobre el brazo izquierdo de la figura; el continente de las personas se ostenta siempre majestuoso, tranquilo y honesto; su mirada, de frente o a la derecha del espectador; sus ojos, grandes y abiertos; sus pies, pequeños o estrechos y terminados en punta. Los elementos decorativos de los cuadros o composiciones consisten de ordinario en perlas, cintas, series de joyas, guirnaldas y grecas, sin excluir algunas plantas sueltas, como la palmera, ni los motivos arquitectónicos. A los lados de las figuras, o encima de ellas, destácanse a menudo sobre el fondo de oro inscripciones en sentido vertical u horizontal, que fijan el nombre y la significación del personaje o de la escena que se representa. Los asuntos de tales composiciones son generalmente bíblicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, además de algunas escenas religiosas de la corte imperial y representaciones de ángeles y santos. Es bastante común en el ábside o en la cúpula de las basílicas de Oriente la figura del *Pantocrátor* (o el Cristo *en majestad)*, rodeado de ángeles, a imitación del tipo de Santa Sofía, en Constantinopla; pero en las de Occi-

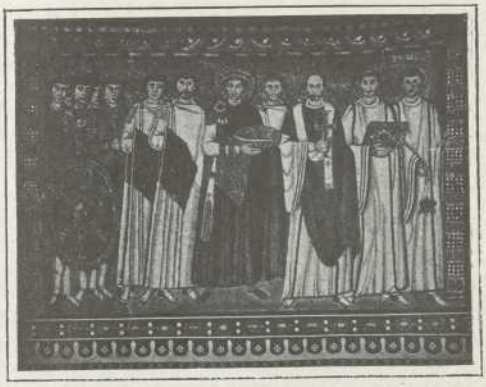


Fig. 648.—Mosaico bizantino en San Vital de Ravena: Justiniano y su Corte; siglo VI.



Fig. 649.—Mosaico bizantino en el Ábside de San Apolinar «in Classe», de Ravena: Jesucristo y su grey; siglo VI.

dente se representa más bien a Jesucristo en medio de Apóstoles o de santos.

El amaneramiento y el convencionalismo de la pintura bizantina, que ya desde el principio, más o menos, la acompañan, hiciéronse más sensibles en el siglo VIII y llegaron a su apogeo en el XIII, por la falta de expresión y la sobra de rigidez y angulosidad que se manifiesta en las figuras. Alguna restauración vióse aparecer en el siglo XIV, bajo el imperio de los Paleólogos; pero resultó escasa, y la decadencia fué completa desde últimos del XVI, refugiándose el arte en el monasterio cismático del monte Athos (Grecia), centro artístico de las regiones que habían abrazado el cisma, y donde la pintura se convirtió en una industria que seguía fórmulas de receta.

El mosaico bizantino ejerció poderosa influencia en la pintura de Occidente hasta llegar a la décimotercia centuria, además de ser decisivo su influjo en el Oriente cristiano y de extenderse a Rusia desde el siglo XI. Los mejores mosaicos bizantinos que hoy se conservan en Oriente son los de Santa Sofía de Constantinopla-San Jorge y Santa Sofía de Salónica y Santa Sofía de Kiew (Rusia). En Occidente distínguense los de Ravena, que exceden a todos en su bella disposición y colorido, tales como los de San Apolinar *in Classe*, ídem *el Nuevo* y San Vital (siglo VI); asimismo, los del *Mihrab* de la catedral de Córdoba, hechos por artistas bizantinos en el siglo X; y como ejemplares latinos de influencia bizantina los de Venecia, Sicilia y Roma, compuestos desde el siglo VII al XII inclusive. Consérvanse en varias iglesias y en Museos algunos cuadritos o tablitas con pinturas o mosaicos, y también pergaminos con miniaturas, labrados en Constantinopla y esparcidos por Occidente durante la Edad Media. Deben contarse, además, entre las pinturas bizantinas las miniaturas de algunos buenos códices, de que hablaremos en el capítulo de la Bibliología (1).

246. Pintura románica.—Llamando pintura románica, en conjunto, a la desarrollada en Occidente desde la invasión de los bárbaros hasta mediar el siglo XIII, en que empezó la gótica, pueden distinguirse en ella varios estilos, a semejanza de la arquitectura, descollando los siguientes: el de *imitación bizantina*, que en Italia se llama *italo-bizantino;* el *carolingio*, principalmente desarrollado en Francia; el *visigodo* y el *mozárabe*, en España, y el *románico propiamente dicho*, que les sigue. Separados de ellos, pero influyendo en todos, admítense el *irlandés* y sus afines del Norte. El estilo de imitación bizantina y el románico (éste únicamente en los siglos XI, XII y primera mitad del XIII) manifiéstanse en cuadros

(1) Para mosaicos véase Gerspach, *La Mosaique* (Paris, s. a.); Clausse, *Basiliques et mosaiques chrétiens* (Paris, 1893); Muntz, *Project d'un corpus des mosaiques paiennes et chrétiennes jusq' au IX siécle inclusivement* (Paris, 1901), y las obras de Michel, t. I, y P. Sixto Scaglia, t. II, ya citadas.

murales, miniaturas y mosaicos; pero los estilos restantes son propios de miniaturas o iluminaciones de códices, ya que han desaparecido las demás obras de los mismos. Digamos algo de cada uno.

1. El *estilo de imitación bizantina* o *italo-bizantino* (a la *maniera greca*, que dicen los italianos) posee las cualidades nobles y los vicios radicales del estilo que imita, y de tal modo las retiene, que muchas de sus obras podrían pasar como perfectamente bizantinas, pues sólo leves diferencias las separan de ellas. Desarrollóse principalmente en Italia, adonde afluían los artistas bizantinos en gran número, huyendo de la persecución iconoclasta, y donde encontró más imitadores que en otras partes el mosaico bizantino. Y como éste, que servía de modelo a los artistas, no se presta con facilidad a la expresión de los rostros, ni a la soltura en el plegado de los paños, ni a la bella perspectiva, como se doblega un buen pincel cuando directamente imita a la Naturaleza, de aquí el adolecer las pinturas italo-bizantinas de los defectos antes observados en los mosaicos de Oriente. Hiciéronse con el mencionado estilo diferentes mosaicos, pinturas murales y cuadros con fondos de oro, y pasan como típicos ejemplares, entre los que hoy existen, los mosaicos de la basílica de Santa Inés (extramuros de Roma) del siglo VII, algunos frescos de las criptas de San Cornelio y Santa Cecilia, en las catacumbas de San Calixto, siglos VI y VII; los de la basílica subterránea de San Clemente, del siglo IX; los de San Lorenzo extramuros, del XI, y otros muchos.



Fig. 650.—Pinturas en la basílica subterránea de San Clemente, en Roma; siglo IX.

No faltan ejemplares en esta última época en Italia que revelan su independencia del bizantinismo y conservan mejor la tradición romana, debiendo llamarse por lo mismo *románicos:* tales son, v. gr., los frescos del monasterio de Volturno, los de la iglesia de San Elías, en Nepi, y los mosaicos de la catedral de Aosta.

2. El *estilo carolingio*, conocido sólo en miniaturas de su época (últimos años del siglo VIII y por casi todo el IX), corre parejas con la elegancia de la escritura del mismo nombre (*341*) y es

un resultado de la combinación de elementos clásicos, bizantinos, sirios e irlandeses. Distínguese por el uso frecuente de fondos purpúreos y de aplicaciones de oro y plata en los dibujos, y por la adopción de magníficos motivos arquitectónicos para decorar también (por el procedimiento a la aguada) los libros o códices; adopta asimismo varias figuras, muy poco afortunadas en el dibujo, entre las cuales se observan por primera vez retratos (o que quieren serlo) de las personas a quienes se dedicaba la obra o que la mandaban hacer por su cuenta. Estas obras eran comúnmente Sacramentarios y copias de la Biblia o partes de ella, entre las cuales abundaban los Evangelios y los Salterios. Sus centros principales fueron Reims, Corbie, Metz y Tours, y entre las obras que todavía se conservan celébranse el «Evangeliario de San Medardo de Soissons», las dos «Biblias de Carlos *el Calvo*» y el «Evangelistario de Godesscalc», todos en la Biblioteca Nacional de París (1).

Durante el siglo X recibe nuevo empuje el estilo en cuestión, aunque imitando más la traza de los modelos romanos y bizantinos, merced al imperio de los Otones en Alemania, a lo cual se ha llamado *renacimiento otoniano:* abundan entre sus miniaturas los paisajes, los motivos arquitectónicos y los retratos de emperadores, y fueron centros del movimiento las ciudades de Reichenau, Tréveris y Colonia. Mientras tanto y después, hasta la época del estilo gótico, sigue la miniatura en Francia muy variada y decadente, con alguna imitación de la carolingia.



FIG. 651.
VIÑETA DEL CÓDICE VIGILANO; SIGLO X
(Biblioteca de El Escorial).

3. El *estilo visigodo* en el arte de la miniatura, aunque no bien conocido, debió ser como su continuador y heredero el *mozárabe* (o *de la Reconquista*) en España (2), el cual se caracteriza por sus colores vivos y hasta chillones, sobre todo el amarillo intenso; por sus figuras de bárbaro e infantil dibujo, a veces de gusto caligráfico; por sus animales fan-

(1) Véase BOINET (Amadeo), *La miniature carolingienne: ses origenes, son developpement* (París, 1913), y la obra de MICHEL, tomos I y II, ya citada.

(2) No se conocen hoy con certeza miniaturas de la época visigoda en España; pero créense de origen español el célebre *Pentateuco de Lord Ashburnham* (hoy en la Biblioteca Nacional de París), que puede ser del siglo VI al VII y de la escuela de San Isidoro, y algunas Biblias ulfilanas (del obispo arriano Ulfilas) que se guardan en archivos extranjeros (aunque sin miniaturas), entre las cuales celébrase el *Códice argénteo* de la biblioteca de Upsala (Suecia). También se cita como visigótica la *Biblia de la Cava* (del monasterio de este nombre en Salerno, de Sicilia), que es del siglo VIII y que tiene dibujos ornamentales, pero sin viñetas.

tásticos, sus letras de adorno hechas con figuras humanas, sus motivos arquitectónicos de arcos en herradura, y sus caprichosos entrelazados y demás dibujos ornamentales geométricos, imitando obras irlandesas y carolingias. Centros de tales miniaturas lo fueron, principalmente en el siglo X, los monasterios benedictinos de Sahagún (León), San Pedro de Arlanza (Burgos), San Martín de Albelda (donde floreció el monje Vigila, autor del códice *Vigilano);* San Millán de la Cogolla (con su monje Velasco, autor del códice *Emilianense*, ambos en la Rioja o provincia de Logroño), el de Ripoll en Cataluña, etc.; en el siglo XI, el monasterio de San Isidoro de León, y en el XII el de Santo Domingo de Silos. El procedimiento comúnmente seguido en tales pinturas fué el que se dice *a la aguada* o *acuarela*, y frecuentemente se hacían aplicaciones de oro y plata, sobre todo en letras iniciales. Entre sus obras, que desde el siglo IX se extienden hasta el XII, inclusive, cuéntanse varios cronicones, Biblias, libros conciliares (actas o decretos de Concilios), libros litúrgicos y los célebres comentarios del Apocalipsis llamados *Beatos* (1), con otros que se mencionan en el capítulo de la Bibliologia.



FIG. 652.—VIÑETA DE UN «BEATUS» DEL SIGLO XI, REPRESENTANDO LA PUERTA DE UNA CIUDAD ARDIENDO. *(Biblioteca Nacional de Madrid.)*

4. De las *escuelas irlandesa e inglesa* primitivas, ya dijimos en su lugar (*140*) que precedieron a las anteriores e influyeron notablemente en la formación de ellas a partir del siglo VI, y que su característica son los entrelazados y las espirales, con profusa variedad de combinaciones, ya de solos trazos geométricos, ya de ellos con animales fantásticos entre sí enlazados. En la formación de letras iniciales, con figuras de monstruos, el arte irlandés suele aprovechar sólo la cabeza de éstos, mientras que el visigodo-mozárabe emplea todo el cuerpo o se sirve de figuras humanas, y

(1) Tomaron dicho nombre de su autor *Beatus* o *Beato de Liébana*, monje que vivió en diferentes monasterios leoneses durante la segunda mitad del siglo VIII; pero los códices que se le atribuyen son copias de algún original suyo que se hicieron en los siglos X al XII. Los más antiguos «Beatos» son el de la colección Thompson, de Londres (que puede ser del siglo IX), el tabarense del año 968 (del monasterio de Tábara en tierra de Zamora, hoy en el Archivo Histórico Nacional) y el de la catedral de Gerona del 975. Véase BLÁZQUEZ (Antonio), *Los manuscritos de los comentarios al Apocalipsis por San Beato de Liébana* (Madrid, 1906); GÓMEZ MORENO, «De arqueología mozárabe», en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, t. XXI, pág. 89 (Madrid, 1913).

las adorna con hojas, ordinariamente de acanto. Durante el siglo XII y principios del siguiente el arte inglés se distingue en miniatura por la exageración de la figura humana en proporciones y en el movimiento y por la extraña fantasía en figuras monstruosas. También le caracteriza la parsimonia o escasez de trazos que se observa en el dibujo, tendiendo a ser esquemático. Algunas pinturas murales, que todavía se conservan en antiguas iglesias de Inglaterra, reflejan el estilo de las miniaturas, pero no se remontan más allá del siglo XII.

5. El *estilo románico* propiamente dicho conserva alguna tradición romana, aunque muy degenerada, y participa, más o menos, de las influencias bizantinas y de las septentrionales; pero no refleja una intención decidida de imitar o copiar los modelos de Constantinopla, en lo cual se diferencia del estilo italo-bizantino. Manifiéstase principalmente en la decoración de muros interiores de iglesias, en pinturas de frontales de altar, en miniaturas o iluminaciones de códices, alguna vez en mosaicos de pavimentos, en esmaltes para decoraciones del mobiliario y en algunas vidrieras de colores, que empiezan a usarse en su época desde fines del siglo X.

Se caracteriza la pintura románica por el escaso estudio de la Naturaleza que revelan sus figuras, por la seriedad y uniformidad de los rostros en la forma humana, por la simétrica plegadura de los paños, por las violentas actitudes que se dan a los personajes al representar una escena y el rígido hieratismo cuando las figuras no han de expresar acciones, por sus contornos demasiado firmes o acentuados y, en fin, por la falta de perspectiva que ofrece la composición en su conjunto.

Los procedimientos comúnmente seguidos fueron el temple y el fresco para cuadros y decoraciones murales, el temple y la aguada en la pintura sobre tabla y la aguada o acuarela (en éstas y en las tablas con aplicaciones de oro) para las iluminaciones de códices. En la pintura sobre tabla era bastante común el recubrir la superficie con un lienzo pegado a la misma, sobre el cual se aplicaban algunas manos de fina escayola, y trazábanse en ésta, para fondo del cuadro, ciertos surcos o rayitas y aun dibujos en relieve, y luego pintábanse las figuras, que en muchos puntos aparecen también con resalto.

6. En cuanto a *las vidrieras de colores*, debe notarse que, si bien ya estuvieron en uso con anterioridad a esta época, según consta por testimonio de antiguos y graves autores (1), no parece que hubiera en ellas figura alguna hasta el siglo XI (salvo un solo ejemplo, que se refiere como existente a últimos del siglo X en Francia), ni aun debieron usarse vidrieras de piezas, a manera de

(1) Véase, entre otros, CIAMPINI, *Vétera monimenta*, t. II, pág. 105 (Roma, 1697).

mosaicos, hasta la época de Carlo Magno (1), sino sólo de láminas sencillas, coloreadas o incoloras; pero desde el siglo XI empieza la fabricación de vidrieras con figuras pintadas, la cual llegó a su completo desarrollo, como procedimiento industrial de pintura, al mediar el siglo XVI. En las épocas románica y gótica armábase la vidriera con muchísimas piezas de vidrio de color, unidas de tal suerte, que todas en conjunto formaran las figuras que previamente se delineaban en algún cartón o modelo; mas los perfiles y las sombras de las figuras se pintaban con esmalte de color gris, pardo u oscuro, aplicado a la superficie de cada pieza o fragmento, y que se fijaba por la fusión al calor del horno. La vidriera, en todo caso, se arma y se protege con un bastidor de hierro al colocarla en la ventana, y esta armadura suele marcar las grandes o principales divisiones de la composición de la vidriera (2).

7. No abundan, en verdad, las pinturas murales románicas que, salvando las vicisitudes de los tiempos, han llegado íntegras hasta nosotros; pero los numerosos restos que se han ido descubriendo en nuestra época, revelan haber sido muy común la pintura para decoraciones murales en las iglesias románicas. Del extranjero se citan como importantes obras de los siglos XI, XII y principios del XIII, además de las pinturas italianas arriba dichas, los frescos de la catedral de Puy (Francia), los de la cripta de la de Auxerre, y sobre todo los de las iglesias de Montmorillón y de Saint-Savín (en la región de Viena del Delfinado): en esta última se halla, entre otras figuras apocalípticas, la primera representación conocida del Juicio universal, que parece remontarse a últimos del siglo XI (3). Por lo que hace a vidrieras de colores e historiadas,



FIG. 653.—MEDALLONES DE VIDRIERAS DE ESTILO ROMÁNICO EN LA CATEDRAL DE CHARTRES.

(1) Véanse BÉGULE (Luciano), *Les vitraux du moyen age et de la Renaissance...*, c. I (París, 1911); BOSC (Ernesto), *Dictionnaire raisonné d'Architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent;* art. *vitrail* (Paris, 1879 .

(2) BOURASSÉ, *Archéologie chretienne*, capítulos XVII-XIX (Tours, 1881); MALE (Emilio), *La peinture sur verre en France*, en la obra de Michel, t. I, p. 2.ª, c. 7, § 3; item, OLIVIER MERSÓN, *Les vitraux* (París, 1895). Nótese la diferencia entre vidrio teñido y vidrio pintado: el primero tiene su color propio, debido al óxido metálico que se le añadió al fabricarlo (*284*); el segundo se esmalta en la superficie (sea colorado o incoloro en la masa) y se somete a nueva cochura, para que se vitrifique y se adhiera esta pintura o esmalte al vidrio mismo, aunque no pasa de la superficie. Esta manera de pintar las vidrieras no se conoció antes de la mitad del siglo XVI, como decimos más abajo, sino que se empleaban vidrios de color en trozos y se producían las sombras con esmalte gris u oscuro *(grisallas)*. No obstante, ya desde el siglo XIV y, sobre todo, en el XV modificábase un poco la entonación de los vidrios coloreados, aplicando a trechos otro incoloro o usando de un esmalte amarillo de intensidad variable (y en el XV también de color de carne), lo cual preludiaba la pintura completa a que se llegó en la época dicha (*247*, 5).

(3) Véase MÉRIMÉE, *Les peintures de Saint-Savin* (París, 1845); E. MALE, *La peinture murale en France*, en la obra citada de Michel, t. I, p. 2.ª, c. VII, pág. 758; item, MANTZ (Pablo), *La peinture française* (París, 1897).



FIG. 654.—PINTURA MURAL EN SAN CLEMENTE DE TAHULL: EL CRISTO EN MAJESTAD CON EL TETRAMORFOS Y VARIOS SANTOS; SIGLO XII.

no se conservan con certeza restos anteriores a la mitad del siglo XII; pero de mediados de esta centuria datan las célebres vidrieras de forma circular que atesora la iglesia de San Dionisio en París, activo centro que fué de tales obras en el mencionado siglo, y asimismo las del ábside de la catedral de Bourges, las del coro de la de Lyón y otras en las catedrales de Chartres, Mans y Varennes.

8. En *España* no se conocen vidrieras pintadas con anterioridad al siglo XIII, pero sí notables pinturas murales de estilo románico y otras sobre tabla, desde el siglo XI, aparte de las miniaturas de códices de anterior fecha, ya indicadas antes. Siguió la traza de dichas miniaturas a poca diferencia como antes, aunque mejorando algún tanto el dibujo desde el siglo XII y disminuyendo la ornamentación fantástica, como se puede observar en el libro de los *Testamentos* de la catedral de Oviedo y en algunos otros códices de dicha centuria que apuntamos en el capítulo de la Bibliología.

Como ejemplares de pintura mural románica se citan, entre otros, los siguientes (1): en la región catalana, las pinturas absidales de iglesias que pertenecieron a monasterios de la época, tales como el de Mur (cerca de Tremp), el de Santa María de Aneu, los de San Clemente y Santa María de Tahull y el de San Pedro del Bur-



FIG. 655.—LA VIRGEN Y EL NIÑO: PINTURA DE UN ANTIPENDIUM DEL SIGLO XI *(Museo de Vich)*.

(1) Véase «Les pintures murals catalanes», fascículos publicados por el *Institut d'Estudis Catalans* (Barcelona, s. a.); ítem, LAMPÉREZ, *Hist. de la Arquit. Crist. Españ.*, t. I, pág. 420.

gal, todos en la provincia de Lérida y del siglo XI al XII (*153*), con las semibizantinas de la iglesia de Pedret (Berga, Barcelona), del siglo XII, y el precioso mosaico de Santa María de Ripoll (Gerona), que es del XI (1); en la región castellano-leonesa, las pinturas al temple que llenan los muros de la ermita de San Baudelio en Casillas de Berlanga (Soria), representando episodios evangélicos y cacerías; asimismo, las que decoran el Panteón de los Reyes en León con sus escenas evangélicas, signos del Zodíaco y otros elementos ornamentales, y las figuras de la iglesia del Cristo de la Luz en Toledo, todas del siglo XII; en la región gallego-asturiana, las de Santa María de Mellid (Coruña), y las de la Cámara santa de Oviedo, de principios del siglo XIII.



FIG. 656.
PANTEÓN DE SAN ISIDORO DE LEÓN, Y SUS PINTURAS MURALES.



FIG. 657.—PINTURAS MURALES EN EL CORO DE SAN BAUDILIO DE BERLANGA.

Las pinturas sobre tabla se admiran en varios *antipendios* o frontales de altar (quizá retablos), pertenecientes a los siglos XI, XII y XIII, que se guardan en los Museos de Vich, Barcelona y Lérida: suelen tener en el centro un medallón o compartimiento con la imagen de Jesucristo en *majestad*, o sea, sentado de frente y en actitud de bendecir (o de la Santísima Virgen con el Niño) y a sus lados otros compartimientos con varias escenas de la vida del santo titular de la iglesia o figuras de apóstoles. Consérvanse también algunas arquetas (o fragmentos de ellas) con pinturas, como la antigua arca-sepulcro de San Isidro, hecha de made-

(1) PELLICER Y PAGÉS (José), *Santa María de Ripoll* (Gerona, 1878).

ra y forrada de cuero pintado, que se guarda en el palacio episcopal de Madrid, y cuyas pinturas, alusivas al santo, datan de últimos del siglo XIII (1) y pueden considerarse todavía como románico-góticas o de transición.

247. PINTURA GÓTICA.—Desarróllase la *pintura gótica* (o pintura de la época ojival) por todo el tiempo de su escultura correspondiente, y al igual que ésta se caracteriza por la tendencia constante a la imitación de la Naturaleza, sacudiendo los convencionalismos y amaneramientos bizantinos y románicos, pero sin tomar como ideal de belleza el arte griego ni el romano antiguo y sin degenerar en profana y desenvuelta. Por lo mismo, aunque la tal pintura es un verdadero *renacimiento*, distínguese de la propiamente dicha del *Renacimiento clásico*, en que no cifra, como ésta, su perfección en la belleza de las formas exteriores (que, aun sin descuidarlas, resultan, a veces, algo incorrectas en la pintura gótica), sino, más que todo, en la expresión de la idea religiosa y en dar a las figuras cierto sabor místico y eminentemente cristiano.

La pintura, con este espíritu realista cristiano, renació a últimos del siglo XIII, y fué la Italia septentrional quien le dió el empuje decisivo (2), pues aunque desde los comienzos del siglo iba soltándose más y más la pintura en los códices (o miniaturas), sobre todo en Francia, buscando la realidad y delicadeza en las figuras, todavía les faltaba mucho a éstas para ser modelos en dibujo y perspectiva. Lo mismo cabe afirmar de pinturas murales, aunque no se cultivaran mucho en la época ojival fuera de Italia. En esta nación, apegada a la forma basilical de las iglesias, hubo mayor campo para los cuadros murales y para mosaicos de historias, y pudieron surgir de ella un Cimabue y un Giotto en la segunda mitad del siglo XIII (3). Hacia los últimos de la centuria siguiente aparecen nuevas escuelas o centros poderosos de este movimiento artístico, tomando un carácter realista y humano, principalmente en Flandes, Alemania y Francia, coincidiendo con la expansión que obtuvo el teatro religioso (4); y al mediar el siglo XV se hallaba tan pujante la pintura gótica o del Occidente cristiano, que bien merece llamarse dicha centuria el *siglo de oro de la pintura cristiana*, desde el punto de vista de la expresión religiosa (5). Para mayor conocimiento de ella, estudiemos por separado *las di-*

(1) BERTAUX, en la citada obra de Michel, t. II, p. 1.ª, l. III. c. III; item, SENTENACH, *La pintura en Madrid*, pág. 12 (Madrid, 1907).

(2) No es común entre los modernos autores llamar *gótica* a la pintura italiana de la época ojival; pero no cabe duda que tiene su espíritu hasta ya entrado el siglo XV y que recibe influencias germánicas, flamencas y francesas, pudiendo por lo mismo considerarse, por lo menos la primitiva forma de renacimiento italiano (siglos XIII y XIV), como un desenvolvimiento natural del estilo gótico. Véase REINACH, *Apolo*, lec. 15.

(3) MICHEL, *Histoire de l'Art*, t. II, p. 1.ª, lib. III, c. III, pág, 401.

(4) A esta causa del teatro religioso, en el cual se representaban los llamados *Misterios*, atribuye el crítico MALE (Emilio) el nuevo arte realista, ya algo exagerado entonces: *L'art religieux de la fin du moyen age* (París, 1908).

(5) COSTANTINI, *Nozioni d'Arte per il Clero*, p. 3.ª, c. XIII (Florencia, 1907).

versas clases de obras que produjo, a saber: *los cuadros, las miniaturas* y *las vidrieras*, y veamos a continuación *los procedimientos* que siguió y *las escuelas* que más se distinguieron en su época. De éstas hablamos en número aparte.

1. Los *cuadros* pueden ser murales, tablas y lienzos. Los cuadros murales, como ya queda dicho, van haciéndose menos frecuentes durante la época del arte gótico fuera de Italia, por lo mismo de que las iglesias ojivales, con sus grandes vidrieras de colores y sus triforios, no dejan suficiente espacio para ellos; en cambio, ganan los cuadros de tabla y, a la postre, los de lienzo. Este empieza con el siglo XV a usarse aislado de la madera, sobre todo desde que se inventó la pintura al óleo, pues antes solía adherirse a la tabla, según se indicó arriba (por lo menos hasta el siglo XIV), para darle consistencia. Los retablos de altares, que tanto desarrollo adquieren durante esta época, contribuyen grandemente al aumento de los cuadros de tabla, de los cuales se forman ordinariamente aquéllos. Y para cuadritos devotos, empieza a últimos del siglo XIII el uso de láminas de cobre, aunque raras en esta época y comunes en el siglo XVI.

2. Las *miniaturas* de los códices siguen con mejor gusto que en la época anterior, ya en la ornamentación, ya en las ilustraciones, progresando incesantemente de siglo en siglo, hasta que la invención y difusión de la imprenta y de los grabados en madera y cobre (1), acaban por desterrar de los códices este hermoso arte a mediados de la centuria XVI, no empleándose ya en libros sino en algunos de coro y en ejecutorias de nobleza. Continuó, sin embargo, en pequeños objetos, como tabaqueras, dijes, etc.

Desde el siglo XIII se adoptan colores más suaves que en la época precedente, se suprimen los monstruos fantásticos, se hacen más pequeñas las figuras, se introducen algunos asuntos profanos,

(1) El *grabado*, en general, es tan antiguo como la escultura o la pintura (*237*); pero considerado como procedimiento de estampación por medio de la prensa, data, por lo menos, del siglo XIV, toda vez que por entonces se usó en Italia para estampar los dibujos que servían de pauta en los bordados. Conócense dos clases de grabados: en *relieve* y en *hueco*, según sea el molde. La estampa más antigua que se conserva, obtenida por grabado de relieve en madera, es flamenca y data del año 1418: representa a la Santísima Virgen rodeada de cuatro santos, y se guarda en el Museo de Bruselas. Síguele en antigüedad otra que se supone alemana, procedente de una cartuja de Suabia (Baviera), y data del año 1423: contiene la imagen de San Cristóbal y se halla en Inglaterra. La más antigua de fecha cierta entre las españolas guárdase en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional y data del año 1488: fué grabada por fray Francisco Doménec, y contiene, entre otras, las figuras de los 15 Misterios del Rosario. Hay otra que debe ser anterior al año 1454 y representa la rueda de las grandezas humanas, pero no lleva fecha. Además existen grabados xilográficos en los primeros libros impresos.

La *xilografía* o grabado en madera ha sido precursora de la imprenta, pues medio siglo antes de que ésta se inventara por Gutenberg con caracteres o tipos movibles (año 1450, lo más probable), ya el arte *xilotipográfico* había estampado dibujos y escritos en Italia y Alemania, y mucho antes en China e India. El grabado en cobre, al buril, es también contemporáneo del xilográfico, pues se conservan estampas de origen alemán con las fechas 1441 y 1451; el grabado al agua fuerte para estampación data de fines del siglo XV, inventado por los alemanes y muy seguido por Durero en el siglo XVI. El grabado en acero o *siderografía* se inventó en Inglaterra por Heath en 1810. DELABORDE (Le Viscompte), *La gravure* (París, s. a.); ROSENTHAL (Ramón), *La gravure* (Paris, 1909).

como torneos, cacerías, juegos, y se escriben códices sobre tales materias o asuntos. En la primera mitad del mencionado siglo imítanse en las miniaturas las vidrieras de colores con su división en medallones o compartimientos, pero en la segunda se abandonan estas divisiones y se reemplazan por doseletes. Las cabezas de las figuras son más proporcionadas desde mediados del siglo y resultan verdaderos retratos de las personas que representan (siempre que sean éstas coetáneas), especialmente figurando reyes y donantes del códice. En el siglo XIV se acentúa más la tendencia a lo real e individual, huyendo de lo convencional y fantástico (salvo en la caricatura), y se hacen mayores las iniciales de los capítulos, extendiéndolas con apéndices ornamentales hasta el pie de la página escrita, preludiando así la fastuosa orla que tanto desarrollo alcanza en la siguiente centuria. El siglo XV fué la época brillante de la miniatura, la cual se distingue por la animación, vida y realismo que se refleja en las viñetas de los códices y por las elegantísimas orlas que ostentan muchas de sus páginas, formadas ellas por una hermosa guirnalda de ramas, hojas, flores y frutos, en la cual anidan avecillas y se entrelazan cuadrúpedos y figurillas humanas (2). Como fondos para las viñetas historiadas empléanse comúnmente el paisaje o los motivos arquitectónicos, los cuales se dibujan con la forma propia del estilo dominante en el país y época en que se trabaja la miniatura, y se van olvidando los fondos de oro. En toda esta labor de la miniatura gótica rivalizan y llevan la palma las escuelas francesas, inglesas y flamencas, llegando a triunfar las segundas sobre las primeras en los comienzos del siglo XIV, para invertirse luego la escena en el mismo siglo, mientras que las flamencas alcanzan la primacía en la segunda mitad de la siguiente centuria y las italianas entrado ya el siglo XVI. No se descuida en España este género pictórico, y sobresale en expresión, pero no en el dibujo.



FIG. 658.—MINIATURA EN LA PORTADA DE LAS «DEFINICIONES DE LA ORDEN DE SANTIAGO» EN UCLÉS, SIGLO XIII. *(Archivo Histórico Nacional)* (1).

3. Las *vidrieras de colores* y con figuras, ya usadas en las iglesias desde la época románica *(246,6)*, llegan a su apogeo en la

(1) Representa al rey Alfonso VIII, a la reina Leonor y al Gran Maestre de la Orden.
(2) LÓPEZ FERREIRO, *Lecciones de Arqueología sagrada*, lec. 22 (Santiago, 1894).

gótica y van generalizándose desde la centuria XIII. Presentan en este siglo, como en el anterior, la forma de mosaico en el fondo, con varios compartimientos o medallones de figuras en serie de arriba abajo, representándose en cada uno algún asunto religioso, histórico o simbólico, pero sin llevar más de un color cada fragmento de vidrio (salvo el esmalte de color gris o negruzco que se añade para trazar algunos perfiles y contornos de las figuras); en el siglo XIV aparecen mayores dichos compartimientos, lo mismo que las figuras, las cuales se van situando aisladas dentro de su ojiva y debajo de un doselete, y se tiende a imitar con ellas algo mejor el natural, añadiéndoles el claroscuro de esmalte gris y a veces el color amarillo, también formado por esmalte; en el siglo XV y principios del XVI las imágenes son mayores todavía y están como encerradas en templetes góticos, erizados de torrecillas, y además de los colores gris y amarillo, añadidos por el esmaltado del vidrio, se introduce a veces el color de carnación, también por el mismo procedimiento, y se usan vidrios dobles (incoloro uno y colorado el otro) para modificar el color del fragmento respectivo. En el siglo XVI se elaboran vidrieras de una pieza con vidrio incoloro, pintándolas con esmalte gris *(grisallas)*, y a mediados de la misma centuria se inventa el modo de esmaltar de diferentes colores un trozo cualquiera de vidrio, lo cual dió por resultado el disponer las vidrieras como si fueran lienzos o tablas de pintura, economizando así muchos accesorios de plomo para armar las piezas. Esta clase de vidrieras, mucho menos transparentes y brillantes que las de época anterior, pertenece ya al estilo del Renacimiento, y se distingue, además de lo dicho, por la soltura y libertad con que aparecen las figuras, desligadas de templetes y combinadas con escudos heráldicos, etc. Entrado ya el siglo XVII, van sustituyéndose por mosaicos geométricos de vidrios de colores las hermosas vidrieras precedentes, desapareciendo así el verdadero arte que tanto brilló en la Edad Media (1).



FIG. 659.
SAN JORGE: MINIATURA DEL LIBRO DE HORAS DEL MARISCAL DE BOUCICAUT, A PRINCIPIOS DEL SIGLO XV *(Colección André, París).*

(1) BOURASSÉ (L'Abbé), *Archéologie chrétienne*, capítulos XVII-XIX (Tours, 1871); OLIVIER MERSÓN, *Les vitraux* (Paris, 1895); LABARTE (Julio), *Histoire des arts industriels au moyen age et a la Renaissance*, t. III, páginas 327-373 (Paris, 1864).

Escasas pueden contarse las vidrieras historiadas de los siglos XVII y XVIII; en el XIX se imitan las obras de los anteriores con variados gustos, desde el románico del siglo XII al del renacimiento del XVI. En España descuellan por su antigüedad y mérito las vidrieras de la catedral de León (1), pertenecientes a todas las épocas del estilo ojival, con otras del siglo XV en las catedrales de Toledo, Burgos, Avila y Barcelona; del siglo XVI son notables las de Sevilla y Oviedo, ni carecen de interés cuatro vidrieras del mismo siglo en la iglesia principal de Cervera (Lérida): del XVII se cuentan algunas de las catedrales de Sevilla y Segovia. Considéranse como las mejores del mundo las vidrieras de la catedral de Chartres, seguidas de las de París, Estrasburgo, Colonia, etc., del siglo XIII.

4. Los *procedimientos* seguidos en la pintura gótica no se diferencian de los anteriores (al fresco, al temple y a la aguada) sino en que a ellos se añade la pintura al óleo, la cual empezo a usarse con gran aceptación desde los comienzos del siglo XV. La invención del aludido material pictórico es mucho más antigua; pero lo que trajo el nuevo procedimiento, debido a los belgas Van-Eyck (Humberto y Juan, hermanos), consistía en dar solidez o consistencia a la pintura de aceites fijos y desecantes, como el de linaza, mediante el empleo de polvos secantes, y en servirse de aquéllos (con barniz o sin él) para dar brillo y permanencia a los colores, una vez dispuesto el fondo del cuadro con pintura al temple. De los flamencos aprendieron los italianos hacia el promedio de la indicada centuria, y desde luego extendióse el procedimiento a las demás naciones, prevaleciendo sobre los otros en la pintura de lienzos. Con todo, parece ser que hasta Velázquez nadie se sirvió directa y exclusivamente del óleo, disolviendo en él los colores para pintar el cuadro (2).

En la pintura de tablas góticas fué común (por lo menos en España) el procedimiento de preparar la superficie con algunas manos de yeso fino (escayola) y aun éste aplicado a veces sobre lienzo adherido a la tabla, como se hacía en la época románica; y en varias escuelas siguió frecuente el uso del dorado, ya para fondo del cuadro (en todo o en parte), ya especialmente para franjas de la vestimenta, aureolas y atributos diferentes, que solían representarse en relieve o de realce, formado por la adición de capas de yeso. También continuó en este género de pintura el uso de los rótulos o inscripciones, que se disponían en la parte inferior del cuadro y a veces en la diadema de las imágenes o en alguna cinta figurada, pero nunca en sentido vertical como los bizantinos. Todo

(1) Rosell y Torres (Isidoro), «Vidrieras pintadas en España», en la obra *Museo Español de Antigüedades*, t. II, pág. 285; Sanchis Sivera (José), Pbro., *Vidriería historiada en la catedral de Valencia* (Valencia, 1918).

(2) Reinach, *Apolo*, lec. 16, pág. 220.

lo cual puede estudiarse en los numerosos retablos de pintura gótica que se hallan en iglesias y museos.

El procedimiento *al mosaico* no estuvo en uso fuera del imperio bizantino y de Italia en la época gótica, ni aun en la románica precedente, si no es para algunos pavimentos de traza geométrica. En cambio, tras la decadencia que experimentó el arte del mosaico en la misma Italia durante los siglos de influencia bizantina (*245*), vino con el siglo XIII una época de restauración o renacimiento, especialmente en Roma, corriendo parejas con el nuevo perfeccionamiento de la pintura común o de pincel, según lo demuestran los preciosos ejemplares del ábside de Santa María la Mayor y otros varios de Santa María Transtévere y del ábside de San Pablo extramuros. Desde el renacimiento pictórico del siglo XV en Italia, fué abandonándose el mosaico, tenido por medioeval, y sus obras resultaron ya muy raras en dicha centuria y siguientes, bien que nunca cesó de cultivarse en Roma hasta el presente y en Venecia por mucho tiempo.

De los *bordados y tapices*, que forman otro género de pintura muy cultivado en la época ojival y más aún en la del Renacimiento, véase lo que apuntamos en el capítulo de las Industrias artísticas (*289* y *290*).

248. Escuelas de pintura en la época gótica.—Las escuelas de pintura más caracterizadas en este período, es decir, desde mitad del siglo XIII hasta últimos del XV, forman dos grupos muy principales: el italiano y el del Norte o flamenco-germánico. En el primero sobresalen las escuelas *sienesa, florentina* y *umbriana*; en el segundo, la *flamenca* y la *alemana*. En otros países, como España, sin formar propiamente escuela, alcanzan notable celebridad varios pintores, influídos por artistas de los mencionados centros, y en Francia la tienen igualmente sus originales miniaturas.

1. La *escuela sienesa* (de Siena, su foco) añadió a las condiciones generales del estilo, ya dichas, especial dulzura y delicadeza en los rostros de las figuras, con cierta expresión ideal y poética, pero conservando todavía algún aire bizantino durante la primera etapa de su desarrollo, que abraza hasta mitad del siglo XIV. Las principales obras de sus artistas fueron varios frescos en diferentes iglesias, y devotos cuadros de tabla representando *Madonnas* o imágenes de la Virgen con el Niño y algunos santos. La más antigua de éstas, debida a Guido de Siena, está fechada en 1261; síguenle otras de Duccio de Siena, a últimos de la misma centuria y principios de la siguiente, repartidas entre Siena, Florencia y Perusa, y sube la escuela a su apogeo con los cuadros de la «Virgen de la Misericordia», la «Anunciación» y otros, salidos del devoto pincel de Simón de Martino y Lippo di Memmo, quienes llevaron sus primores a Nápoles, Orvieto, Aviñón, etc. Contemporáneos de estos últimos fueron Pedro y Ambrosio Lorenzetti, y posterior,

Tadeo di Bartolo, que parecen confundirse con los florentinos en sus obras. Decae la gloria de esta escuela al mediar el siglo XIV, y desde entonces queda absorbida o eclipsada por la florentina, su coetánea.

2. A la *escuela florentina* cúpole también la gloria de iniciar el renacimiento o restauración de la pintura en el siglo XIII y de contribuír cual ninguna otra a conducirla hasta su completo desarrollo, al cual llegó, tras progresivas y rápidas evoluciones, al terminar el siglo XV. Distínguese de la precedente en buscar mejor que ella la realidad de las formas y actitudes humanas, en tender más a las composiciones grandiosas y extensas, y en manifestar predilección por los motivos arquitectónicos y aun por el paisaje para fondo de los cuadros. Tiénese como fundador de la escuela a Cimabué en la segunda mitad del siglo XIII (1240-304); pero quien le dió verdadero carácter para todo el XIV fué su discípulo Giotto, seguido de sus numerosos imitadores. Cimabué manejaba con habilidad el mosaico y el pincel; pero sus obras hállanse resabiadas de bizantinismo, más aún que las de Duccio de Siena, con las cuales han llegado en parte a confundirse. Giotto (1267-336), continuador y, más propiamente, fundador de la escuela, logró emanciparla de todo influjo o amaneramiento bizantino y, si no alcanzó toda la perfección en el dibujo, ni acertó a imprimir en sus figuras la flexibilidad propia de quien domina el arte, supo dar viva expresión y aun movimiento dramático a los personajes de las numerosísimas producciones de su creador ingenio. Solía usar como fondos o ac-



Fig. 660.—La «Madonna» de Cimabué *(Galería de Florencia).*

cesorios de la composición pictórica diferentes y sencillos motivos arquitectónicos de arco redondo y algún tanto el paisaje, muy simplificado. Sus más celebradas obras de pintura (pues las tuvo asimismo de arquitectura, escultura y poesía) son los frescos de la basilica de San Francisco en Asís, que en 72 cuadros representan la vida del Santo, y los seis grandes cuadros, también al fresco, en el camposanto de Pisa, que figuran la historia de Job, aparte de otros muchos en Padua, Florencia y otras ciudades de Italia.



Fig. 661.—El «Festín de Herodes», por Giotto *(Iglesia de Santa Cruz, en Florencia).*

Discípulos o continuadores de Giotto, en el siglo XIV (trecentistas), fueron principalmente Tadeo Gaddi, con sus hijos, y Orcagna (su nombre Andrés de Cione): al primero se atribuyen los preciosos frescos de la llamada *Capilla de los Españoles*, en Florencia, entre los cuales figuran la grandiosa composición de la Iglesia militante y triunfante y la apoteosis de Santo Tomás (que otros críticos suponen ser obra de Andrés de Florencia); a Orcagna, conocido ventajosamente como escultor (*230*), arquitecto y poeta, se le adjudican los frescos de Santa María la Nueva de Florencia, que representan los Novísimos, y los de igual clase del Camposanto de Pisa. Y entre otros que también pertenecen a la misma escuela giotista, aunque ya más independientes, sobresalen Gerardo Starnina y Dello de Niccolo (éste más bien del siglo XV), que trabajaron en España (1), según decimos luego (*249*).



Fig. 662.—La «Anunciación», por Fra Angélico *(Iglesia de Cortona).*

(1) Lanzi (Luis), *Storia pittorica dell' Italia dal risorgimento delle Belle Arti*, t. I, pág. 92 (Milán, 1831); Vasari, *Vite dei piu eccellenti pittori.....*, t. I (Florencia, 1568).

En el siglo de los cuatrocentistas (siglo XV) tomó la escuela florentina dos opuestas direcciones: la *mística*, representada por Fra Angélico, y la *realista*, que emprendió Masaccio, aunque una y otra tienden, más que la de Cimabué y Giotto, al estudio directo de la Naturaleza, y a menudo se refunden ambas en una, según sean los artistas que siguen sus inspiraciones. Fra Angélico, dicho también Beato Angélico (su nombre Juan de Fiésole, dominico, años 1387-455), respira en las actitudes y en los rostros de las figuras de todos sus cuadros devoción, dulzura y paz, interpretando mejor que otro alguno el ideal religioso de la Edad Media; manejó la pintura al fresco, principalmente en el convento de San Marcos de Florencia y en la capilla del Sacramento en el Vaticano, y al temple, sobre tabla, en los deliciosos cuadros que figuran en varios Museos y colecciones, como son los de la «Anunciación» y «Coronación de María», el del «Juicio final», con el «Paraíso», etcétera. Por su parte Masaccio (su nombre Tomás Guidi, 1401-28), aunque muerto en muy temprana edad, imprimió a la escuela florentina un poderoso movimiento naturalista, que, proseguido por sus admiradores, no paró hasta producir un Leonardo da Vinci y un Lorenzo di Credi, su condiscípulo, quienes al finalizar el siglo XV constituyen el pleno Renacimiento clásico, imperante en la siguiente centuria. Por esto se considera a Masaccio como el verdadero fundador del *primer Renacimiento clásico* en Pintura, propio del siglo XV. Entre las escasas obras que de él se conservan, tiénense por magistrales los frescos de la capilla Brancacci, en la iglesia del Carmen de Florencia, y que representan episodios de la vida del apóstol San Pedro, en los cuales tuvo su parte Masolino, antecesor e iniciador del estilo de Masaccio. El mérito artístico de Masaccio consiste en haber reunido y perfeccionado todos los elementos de adelanto que ya existían en su tiempo, y mayormente la perspectiva (cultivada poco antes por el arquitecto Brunelleschi, el escultor Ghiberti y el pintor Pablo Ucello), con el estudio del natural, el cultivo del desnudo (aunque por entonces moderado) y la expresión vigorosa.

A la escuela de Fra Angélico pertenecen, con más o menos propiedad, pero con menor espíritu místico y mayor realismo, imitando parcialmente al Masaccio, el ex carmelita Filippo Lippi y el laborioso Benozzo Gozzoli, cuyas obras se admiran en Florencia, además de las que se hallan en Prato, debidas al primero, y en el camposanto de Pisa, que son del segundo. Entre las de Benozzo han adquirido celebridad merecida los tres grandes frescos de la capilla de los Médicis, en el palacio Riccardi (Florencia), que representan en conjunto la «Adoración de los Magos», con sus regias cabalgatas y otra multitud de pormenores, siendo las figuras de los Magos los verdaderos retratos de Cosme, Pedro y Lorenzo de Médicis y llevando la servidumbre de aquéllos el porte y las

facciones de la de éstos, entre los cuales se halla el propio autor de los cuadros: género especial de realismo que ya inició Orcagna y que después han cultivado muchos artistas, incluso nuestro Velázquez. La corriente de Masaccio fué seguida y reforzada en el mismo siglo por Andrés del Castaño, Verrocchio, Pollaiuolo, Ghirlandaio, el sentimental Boticelli, Filippino Lippi y Signorelli, añadiéndole estos últimos (salvo el Filippino, hijo de Filippo) sus ribetes de sensualismo y de excesivo gusto por la anatomía humana.

3. La *escuela umbriana* o de Umbría debe su origen a los discípulos de la de Siena, y tiene como representantes mayores a Gentile da Fabriano, desde últimos del siglo XIV; a Melozzo da Forli, desde el promedio del siglo XV, y seguidamente al Perugino y al Pinturicchio, hasta ya entrada la siguiente centuria. Distínguese la escuela por su sentimiento religioso y su precisión en el dibujo. De ella salió la romana de Rafael Sanzio, discípulo del Perugino, al comenzar el siglo XVI. Gentile da Fabriano (1360-427), lleno de dulzura y sentimiento religioso, se da la mano con el Beato Angélico y tiene dos preciosas tablas (la «Huída a Egipto» y la «Adoración de los Magos») en la Academia de Florencia; Melozzo da Forli es un pintor vigoroso y elegante, célebre por sus atrevidos escorzos en las decoraciones de la Biblioteca Vaticana y en los «Angeles con instrumentos músicos» de la sacristía de San Pedro en el Vaticano; *el Perugino* (Pedro Vannucci, 1446-524) y su discípulo *el Pinturicchio* (Bernardino Betti) admiten influencias de la escuela realista de Florencia y se distinguen por la delicadeza, suavidad y cierta actitud estática en las figuras de los santos, las cuales se admiran principalmente en las magníficas decoraciones del departamento Borgia en el Vaticano, debidas al Pinturicchio, y en los bellos cuadros del Perugino que guardan los Museos o colecciones del Vaticano, Florencia, Bolonia, Louvre y Londres.



FIG. 663.—APARICIÓN DE LA VIRGEN A SAN BERNARDO, POR FILIPPINO LIPPI *(Iglesia della Badia, Florencia).*

4. Las *otras escuelas de Italia*, menos importantes que las precedentes, cuyas inspiraciones recibían, no comenzaron hasta el siglo XV ni alcanzaron toda su gloria hasta llegar o aproximarse a la siguiente centuria, en pleno renacimiento; pues aunque en el



FIG. 664.
LA VIRGEN MADRE EN LA GLORIA, POR «EL PERUGINO» *(Museo de Bolonia).*

siglo XIV tuvieran algunos antecedentes nada vulgares, como los artistas Lorenzo y Catalino Veneciano, se los considera (con poco fundamento) como bastante afiliados a las ideas bizantinas. Se enumeran de este modo, por lo que toca al siglo XV, con vistas al XVI: la *veneciana*, muy relevante por la viveza y riqueza del colorido, bien interpretado, y por la mística suavidad de sus figuras religiosas, que la aproximan a la umbriana, siendo sus principales artistas Antonello de Messina (1444-93), quien introdujo en Italia la pintura al óleo, los Vivarini (Luis, Antonio y Luis *el Joven*), los Bellini (Jacobo y sus hijos Juan y Gentile), Crivelli, Cima y *el Carpacio* (Víctor Scarpazza, 1480-519); la *paduana*, que brilló con Andrés Mantegna (1431-506), muy influyente en la veneciana por su realismo y singularmente celebrado por sus figuras en perspectiva o al escorzo; la *boloñesa*, semejante a la umbriana del Perugino, sobre todo por las dulces y delicadas «Madonnas» que pintó Francisco Raibolini (dicho también *Francia*, 1450-535), y que tanto admiraban al insigne Rafael Sanzio; la *veronesa*, representada por *el Pisanello* (Víctor Pisano, 1380-455), excelente grabador de medallas y retratista, parecido en su estilo a Gentile da Fabriano: la *ferraresa*, que suele confundirse con la boloñesa y cuyos principales maestros fueron Francisco Cossa y Lorenzo Costa; la *lombarda*, formada con los pintores de Mantua, Módena, Milán y Parma, descollando los hermanos Maggnoli, el Bramantino y el Borgognone (1).



FIG. 665.—LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN, POR CATALINO VENECIANO *(Academia de Venecia).*

(1) Véase CAVALCASELLE E CROWE, *Storia della Pittura in Italia dall secolo II al XVI* (Florencia, 1875-908); ítem, PÉRATÉ, *La peinture italienne*, en la obra citada de Michel, t. II, p. 1.ª, c. IV, y p. 2.ª, c. IX, y t. III, p. 2.ª, c. X, y t. IV, p. 1.ª, c. III; ítem, HOURTICQ (Luis),

5. La e*scuela flamenca* desarrollóse en diferentes poblaciones del condado de Flandes y ducado de Borgoña (principalmente en Brujas, Tournai y Bruselas), políticamente unidos desde los últimos años del siglo XIV y en gran parte del XV, siendo los jefes del Estado (duques de Borgoña) magníficos protectores de los buenos artistas (*230*). El carácter de la escuela en su período gótico, o sea antes del siglo XVI, se constituye por los elementos siguientes: tendencia al realismo, hasta en lo vulgar e individual con sus defectos; cultivo del retrato, hasta en los cuadros religiosos, en los cuales a menudo se representa por algún lado la persona donante u oferente de la obra; cierta gravedad religiosa e inspiración devota ([1]) en las figuras, aunque sin llegar a la expresión de dulzura ni a la corrección italiana de su tiempo; predilección por la vestimenta rozagante y amplia, con múltiples y angulosos pliegues; adopción de paisajes y de perspectivas arquitectónicas para fondos de cuadros; ejecución fina, y brillante colorido por el uso de la pintura al óleo. Figuran como distinguidos artistas: los hermanos Van-Eyck (Huberto y Juan, desde últimos del siglo XIV hasta el 1426 y 1440, respectivamente), cuya obra magistral de ambos es el políptico de Gante (tríptico de muchas hojas), conocido con el nombre de la «Adoración del Cordero místico», que se halla en una capilla de la catedral de Gante, y asimismo la tabla de «Las fuentes de la vida» o «Triunfo de la Iglesia», que se conserva en el Museo del Prado (Madrid) y que con pro-



FIG. 666.—LOS ANGELES CANTORES, POR VAN-EYCK *(Del poliptico de Gante).*



FIG. 667. — LA VIRGEN LEYENDO, POR VAN-EYCK *(Del poliptico de Gante).*

La Peinture: des origenes au XVI siécle (Paris, 1908); VENTURI, *Storia dell' arte italiana: la Pittura del trecento; id. del quattrocento* (Milán, 1907-15).

(1) Véanse los «Diálogos» del portugués FRANCISCO DE HOLANDA, en la obra de MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, edic, 2.ª, t. IV, c. XI, apéndice (Madrid, 1901).

babilidad se atribuye a Huberto; el llamado (1) Maestro de Flémalle (probablemente Roberto Campín o Jacques Daret), que ejerció grande influjo en la pintura española de la época y a quien se adjudica un cuadro de «Santa Bárbara leyendo», y otro de los «Desposorios de María», en el Museo del Prado (antes atribuídos a Van-Eyck), y una «Crucifixión» en el de Berlín, entre otras muchas labores; Petrus Cristus, que con el anterior imitó bastante a los Van-Eyck y produjo notables cuadros que se hallan en los Museos de Berlín, Bruselas y Madrid, influyendo no poco en la pintura española; Rogerio de la Pasture o Van-der-Weyden (1399-464), que se distingue por un profundo sentimiento religioso y por sus figuras alargadas, y cuya obra magistral es la tabla del «Descendimiento de la Cruz» que tiene fondo de oro y se guarda en El Escorial; Hugo Van-der-Goes, autor en 1470 de un colosal cuadro de la «Adoración de los Pastores», hoy en la Galería de los Oficios de Florencia y en el cual se inspiraron artistas italianos; Hans Memling, que en la segunda mitad del siglo XV produjo acabados retratos, semejantes a los de Van-Eyck, y pintó cuadros religiosos, como el de la «Adoración de los Reyes» del Museo del Prado, que le han valido el título de *el Rafael del arte flamenco*, y los que adornan el «Arca de las reliquias de Santa Ursula» en el Hospital de Brujas; por fin, los pintores de transición al renacimiento de formas italianas, como son, principalmente, Gerardo David y Quintín Metsys, de últimos del siglo XV y principios del XVI, que participan más o menos del influjo italiano en sus obras (2).



FIG. 668.—EL «DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ», POR VAN-DER-WEYDEN *(Cuadro en el Escorial)*.

6. La *escuela alemana* en su período gótico parece derivada de las miniaturas flamencas y más o menos aleccionada por los

(1) Es común entre los críticos e historiadores del arte dar a los artistas de nombre desconocido el nombre de *Maestro*, añadiéndole el de la población donde trabajaron o el de la persona importante a cuyas órdenes se hallaban. Así se dice, v. gr., el *Maestro de Flémalle*, el *Maestro del Prelado Mur*, designando a dos pintores del siglo XV que trabajaron, respectivamente, en la ciudad flamenca de Flémalle y a las órdenes del arzobispo de Zaragoza don Dalmacio de Mur.

(2) Véanse MAX ROOSES, «Flandre», c. II, en la colección *Hist. gen. de l'Art* (Paris, 1913); FIERENS-GEVAERT, *La peinture en Belgique* (Bruselas, 1910); FOURCAUD, *La peinture dans les Pays-Bas et dans le Nord*, en la citada obra de Michel, t. III, p. 1.ª, lib. VI, capítulo III.—De Quintín Metsys se celebran, entre otros cuadros, las pinturas de un retablo en la iglesia del Salvador de Valladolid.

cuadros de Vander-Weyden. Aunque no sean sus obras tan correctas en dibujo ni de tan fina ejecución como las de Flandes, poseen las cualidades de religiosidad y naturalidad (que degenera en vulgaridad), admitiendo alguna amplitud y angulosidad en los paños y en sus multiplicados pliegues. El fondo de los cuadros suele ser de oro, a veces con ramajes. Sobresalen las escuelas que se apuntaron en Escultura, sobre todo la de Colonia o del Bajo Rhin, la de Franconia y la de Suabia. En la primera, después del maestro Guillermo, a quien se atribuyen las tablas de fines del siglo XIV que están en el altar mayor de la catedral de Colonia, brilló Esteban Lóchner (apellidado *el Fra Angélico alemán)*, cuya obra maestra, terminada en 1435, es el famoso cuadro de la «Adoración de los Magos» en la catedral referida. Le siguen otros artistas anónimos, que admiten inspiraciones flamencas en sus cuadros o retablos.



FIG. 669.—LA VIRGEN Y EL NIÑO, POR SCHONGAUER *(Catedral de Colmar)*.



FIG. 670.—LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS: MINIATURA DE FOUQUET *(Museo Condé)*.

Esto mismo acontece en la escuela de Franconia o de Nuremberg, menos bella en sus producciones, pero más movida con su realismo dramático: figura en ella Miguel Vohlgemuth, maestro de Durero. La de Suabia, también del siglo XV, se desarrolla en Ulm y Ausburgo, presentándose más tranquila y sentimental que la precedente. Sobresalen como artistas de mérito en la última escuela Martín Schongauer y Hans (Juan) Holbein *el Viejo*, autores de varios retablos y cuadros religiosos, siendo el primero, además, un excelente grabador en madera y cobre (1).

7. La *pintura francesa* de esta época se ejercita principalmente en la miniatura, la cual se distingue por cierta delicadeza y elegancia, cuyo tipo se halla en el celebrado códice del *Salterio de*

(1) M. HAMEL, «La peinture allemande», en la obra de Michel, t. III, p. 1.ª, c. III, § 2.

San Luis (siglo XIII). Aunque sean escasas las pinturas murales góticas en Francia, no se abandonan del todo, como lo prueban las que aun existen hoy en el ábside de San Sernín de Tolosa, en la cripta de la catedral de Limoges, en el pórtico de Nuestra Señora de Doms, en Aviñón, en los muros de las catedrales de Clermont y de Cahors y otras varias de los siglos XIII y XIV. Las figuras de estas decoraciones carecen de brillo y perspectiva, pero guardan relación con el edificio decorado, al revés de lo que sucede con las italianas; sus autores, anónimos, debieron ser monjes. En el mismo siglo XIV hubo en Aviñón, corte de los Papas que allí vivieron por setenta años (1309-79), un centro de artistas italianos, que debió tener alguna influencia en el arte francés de la época; pero entrado ya el siglo XV florecieron algunos pintores franceses, educados en parte por los italianos e influídos por los flamencos, y en parte formados en el estudio y ejercicio de las miniaturas francesas. De éstos fueron los principales: Juan Fouquet, aventajado miniaturista y retratista (1415-85), de quien es una admirable serie de 40 miniaturas que guarda el Museo Condé (en Chantilly); Nicolás Froment de Aviñón, pintor en la corte de Renato de Anjou y autor del cuadro «La zarza ardiendo», de la catedral de Aix; el mismo Renato, duque de Anjou, conde de Provenza y ex rey de Nápoles (1408-80), que luego de perder el reino dedicóse a la miniatura en Provenza; Juan Perreal, artista en la corte de Carlos VIII de Francia, y a quien se atribuye un hermoso tríptico de la «Virgen Madre con adoradores», en la catedral de Moulíns, y un cuadro de la «Natividad», en la catedral de Autún, etc. (1).

8. La *pintura inglesa* hubo de manifestarse muy activa en la época gótica, a juzgar por lo que refieren los historiadores(2); pero son bastante escasas las obras de interés que pudieron salvarse del bárbaro destrozo causado por la llamada Reforma, principalmente por el fanatismo de la secta de los puritanos en el siglo XVII. Consérvanse restos en Westminster, Rochéster, Winchéster, Carlisle, etcétera. En esta última ciudad son notables las sillas de coro, con pinturas del siglo XV (figuras de Santos) que recuerdan el estilo del italiano Benozzo, toscamente interpretado por algún artista indígena, mientras que las pinturas de la capilla de la Virgen María, en la catedral de Winchéster, son de estilo alemán, y las de otras iglesias (como la de Ranworth y la de Filby) tienen resabios flamencos. Más afortunada estuvo la pintura inglesa en retratos de personajes, como lo demuestran los que del siglo XV guardan la

(1) Véanse MANTZ (Pablo), *La peinture française du IX siécle a la fin du XVI*, páginas 99 y 204 (París, 1897); LAFENESTRE (Jorge), *L'Exposition des primitifs français* (París, 1904); DURRIEU (Pablo), «La peinture en France», en la citada obra de Michel, t. III, parte 1.ª, c. II.

(2) MARCEL (Enrique), «La peinture en Anglaterre du XII au XV siécles», en la obra de Michel, t. III, p. 1.ª, lib. VI, c. III, § 4.

Galeria Nacional de Retratos, en Londres, y otras colecciones diferentes.

9. La *pintura portuguesa* obtuvo grande vuelo en la segunda mitad del siglo XV y primera del XVI, inspirándose en la flamenca y admitiendo al fin algunas influencias de la italiana y de la española. Figura en primer término el insigne Nuno Gonçálves, miniaturista y pintor de Alfonso V, entre los años 1450 y 1460, cuya obra principal y verdaderamente maestra es el tríptico de San Vicente, con adoradores (Alfonso V y Enrique *el Navegante)*, conservado en el palacio arzobispal de Lisboa y que revela inspiraciones flamencas (1). A la misma filiación pertenecen varios excelentes cuadros anónimos del Museo de Lisboa sobre la vida de la Santísima Virgen; mientras que otros, de Cristóbal Figueiredo, que representan las hazañas de Correa en lucha con los moros, recuerdan el estilo del catalán Huguet, etc. Desde los principios del siglo XVI hasta el 1541 brilla como príncipe de los pintores portugueses el famoso Gran Vasco (Vasco Fernández), a quien se atribuyen numerosos cuadros en diferentes localidades (varios de ellos deben ser de sus discípulos), y cuya magistral obra es el retablo de San Pedro, sedente en su trono, que se halla en la sala capitular de la catedral de Viseo; su estilo es el flamenco de Mabuse, mezcla de flamenco e ita-



FIG. 671.—PANEL CENTRAL DEL TRÍPTICO DE SAN VICENTE, POR NUNO GONÇALVES *(Museo de Lisboa)*.



FIG. 672.—EL «SAN PEDRO» DEL GRAN VASCO. *(Catedral de Viseo)*.

(1) E. BERTAUX, «Un maitre portugais du XV siécle, Nuno Gonçálves», en la *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, vol. XXVIII, pág. 213 (Paris, 1910).

liano, como debió serlo el del portugués Francisco de Holanda, miniaturista. Y en fin, la catedral de Evora y el Museo de la misma ciudad, con los de Lisboa y Universidad de Coimbra, guardan buenos cuadros, cuyo estilo presenta combinaciones semejantes. Notables son también los de la iglesia de Tauroca, uno de ellos de Gaspar Vaz, y el «Fons vitae» del Hospicio de Oporto (de autor desconocido) y el de «Santa Catalina» del Museo del Prado (Madrid), por un tal Carvalho, todos de la primera mitad del siglo XVI (1). Algo posterior, en el mismo siglo, fué Sánchez Coello, insigne retratista español (*252*, 4), a quien los portugueses lo hacen suyo sin serlo.

249. PINTURA GÓTICA ESPAÑOLA.—En sentir de los tratadistas de Historia del Arte no forman propiamente *escuelas* los pintores de la época del arte gótico en España; pero no sería difícil hallarlas muy verdaderas y definidas, si pudiera realizarse un acabado estudio de las obras aun existentes de aquel tiempo y se descubrieran los nombres de los maestros, consultando empolvados archivos.

Obsérvase, por lo común, en miniaturas y cuadros *primitivos* (2) poderosa influencia de las miniaturas francesas durante el si- siglo XIII, de la escuela sienesa durante el XIV y principios del XV, mayormente en los países de la Corona de Aragón; de la florentina, en la primera mitad de este último siglo y algo antes, y de la flamenca y la alemana del Rin desde muy entrado el XV hasta principios del XVI; pero conservando siempre las obras españolas su carácter peculiar de vigor y realismo que las distingue. Entre los artistas conocidos, que pudieron traer algunas de dichas influencias (además de sus obras, que venían por el comercio), cuéntanse los florentinos discípulos de Giotto y el flamenco Juan Van-Eyck con otros de su escuela. De entre los primeros es probable la venida de Gerardo Starnina y consta la residencia de un tal Nicolás Florentino, que se identifica con Dello (Daniello) de Niccolo, durante la primera mitad del siglo XV, y a éste se atribuyen las pinturas del ábside y de los 53 cuadros que forman el antiguo retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca (3), que datan del año 1440, y un fresco de la antigua sala capitular de Valencia (4), entre otras labores. Del mismo o de otro giotista debe ser también la Biblia de la catedral de Plasencia, profusamente

(1) VASCONCELLOS (Joaquín de), *A pintura portugueza nos seculos XV e XVI* (Porto, 1881); ARAGAO (Maximiano de), *Grao Vasco, pintor viciense* (Viseo, 1900); FIGUEIREDO (José de), *Evoluçao da Arte em Portugal* (Lisboa, 1908); SOUSA VITERBO, *Noticia de alguns pintores portuguezes* (Lisboa, 1903); DIEULAFOY, *Espagne et Portugal* (Paris, 1913).

(2) Hoy se da el nombre de *primitivos* a los escultores y pintores y a sus producciones artísticas, cuando son anteriores al Renacimiento clásico.

(3) GÓMEZ MORENO, «El retablo de la catedral vieja y Nicolás Florentino», en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. II, pág. 131 (Valladolid, 1905).

(4) SANCHIS SIVERA (José), Pbro., *La catedral de Valencia* (Barcelona, 1909), y *Pintores medievales en Valencia* (Barcelona, 1914).

iluminada (1). Consta, asimismo, el paso de Van-Eyck por nuestra Península hacia el año 1428, y de él o de sus imitadores Petrus Cristus y Maestro de Flémalle (*248*, 5) aprendieron los españoles la pintura al óleo (2). Las obras de dichos artistas con las de Van-der-Weyden y de otros flamencos y alemanes de la segunda mitad del siglo XV (*231*) influyeron decididamente en la pintura española de la época, siguiendo aún en los principios del siglo XVI los renombrados Juan de Flandes y Juan de Holanda, de quienes son, respectivamente, las pinturas del retablo mayor de la catedral de Palencia y de otro retablo en el trascoro de la misma (3).

Forman el carácter de la pintura gótica española el sentimiento de religiosidad que siempre la distingue, la predilección por los fondos en todo o en parte dorados (mayormente en Cataluña), la profusión de oro en aureolas (4), fimbrias, joyas y otros accesorios (casi siempre de relieve o realce en los cuadros de tabla), la minuciosidad en los detalles, la tendencia al realismo de buena ley y la expresión en los rostros y en la mirada, aunque no tan dulce como en las obras italianas de su época. En los fondos dorados es muy frecuente disponerlos con la superficie surcada, punteada o rameada, por medio de ligeros rehundidos y realces que se trazan previamente sobre el estuco de la tabla. Estos fondos rameados estuvieron muy en boga durante el siglo XV y principios del XVI, y se conocen con el nombre de *estofados de oro* o *diapreados*.

La gran mayoría de las labores pictóricas de esta época consiste en retablos y miniaturas de códices; pero no faltan ejemplares de pintura mural y trípticos o cuadros sueltos (de tabla) y asimismo decoraciones en las techumbres artísticas de madera. Los colores empleados, sobre todo en la pintura mural, suelen ser el azul y el rojo para fondos, y el amarillo con el verde y violeta para las vestiduras de los personajes. El procedimiento seguido constantemente en muros y tablas es el llamado *al temple;* pero ya desde el año 1475 en Aragón, y algo antes en Valencia, consta empleada la pintura al óleo por artistas españoles, la cual no se usó en Castilla sino hacia el 1480, ni en Cataluña hasta comenzar

(1) Perteneció esta Biblia al obispo D. Gonzalo López de Zúñiga, cuya firma lleva, muerto en 1456, quien anduvo con Juan II de Castilla y cuyo padre fué doncel de Juan I.

(2) SENTENACH, «La pintura en Madrid», pág. 12 (Madrid, 1907), y «Las tablas antiguas del Museo del Prado», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. VIII, pág. 99 (Madrid, 1900). Con todo, es muy dudosa la venida del holandés Péter Christus a España; pero hubo otro Pedro Cristus, nieto del anterior y no tan célebre como él, quien trabajó en Granada a principios del siglo XVI.

(3) Véase JUSTI (Carlos), *Estudios de arte español*, traducidos del alemán por E. Ovejero, páginas 292 y siguientes del t. I (Madrid, s. a.); BERTAUX, en la obra citada de Michel, t. III, p. 2.ª, c. XI (París, 1908).

(4) Es digno de notarse en las tablas góticas de Cataluña y Aragón que a los personajes bíblicos del Antiguo Testamento se les coloca una aureola poligonal, siendo redonda la de los otros.

el siglo XVI. El colorido resulta bastante enérgico, por lo común, en Aragón y Valencia; delicado y transparente, con suaves y variadas combinaciones, en Cataluña, y sombrío y algo terroso, en Castilla y Andalucía (1).



FIG. 673.—PARTE CENTRAL DE UN RETABLO, POR PEDRO SERRA *(En San Cugat del Vallés).*

Recorriendo ahora las diferentes regiones de la Península, reseñaremos las principales obras de pintura gótica nacional (sin perjuicio de lo que advertimos en el capítulo de la Bibliología sobre códices famosos), apuntando a la vez los nombres de los más conocidos pintores a quienes dichas obras se adjudican.

1. En *Cataluña* y *Baleares* descuellan como pintores de estilo gótico regional durante el siglo XIV: Ferrer Basa, autor de diferentes retablos en Lérida, Manresa y Barcelona y de los preciosos frescos del claustro de Pedralbes (Barcelona), inspirados en el arte sienés y en el florentino de su época (hacia el 1343); el presbítero manresano Romeu Despoal, que en 1334 iluminó el códice de los «Privilegios de Mallorca», también con estilo sienés, propio de Simón de Martino; Jaime Serra y Pedro Serra, pintores de un buen retablo en Pedralbes (hacia 1363), y autor el segundo (en 1394) de un grandioso retablo de la iglesia mayor de Manresa, cuyo cuadro central representa la venida del Espíritu Santo, y otro en San Cucufate del Vallés, que figura a la Virgen y Todos los Santos; el mallorquín Juan Daurer, que en 1373 pintó con el mismo estilo sienés el cuadro de «La Virgen con el Niño», en la iglesia de Inca (Mallorca), y el de la «Coronación de María».



FIG. 674. —EL RETABLO DE LOS CONCELLERES, POR LUIS DALMAU *(En el Museo de Barcelona).*

(1) DOMÉNECH, en sus «Apéndices» a la obra *Apolo* de Reinach, pág. 412.

que hoy figura en el Museo de Palma; Juan Oliver, Juan Cesilles, Nicolás Verderá, etc., pintores de interesantes retablos.

En el siglo XV figuran sobre todo: Luis Borrasá, quien ya desde fines de la centuria precedente componía retablos semejantes a los dichos y siguió haciéndolos hasta el 1424 para diferentes iglesias catalanas (uno se conserva en el Museo de Vich y otro en la parroquia de San Lorenzo de Morunys), con alguna influencia de la escuela de Borgoña; Luis Dalmau (barcelonés, o quizás valenciano), cuya célebre tabla de «Los Concelleres ante la Virgen» (del año 1445, hoy en el Museo de Barcelona) acusa el hecho de haber visitado en Flandes la escuela de Van-Eyck, siendo su primer discípulo en España, y rompiendo la costumbre de los fondos y accesorios dorados, tan común en los demás de su época; Jaime Huguet, autor del retablo de los Santos Abdón y Senén, juntos con San Cosme y San Damián, en la iglesia de San Miguel de Tarrasa, y de otros en Barcelona (debidos éstos quizá a sus discípulos) hacia el año 1460, siguiendo inspiraciones sienesas y florentinas; y por último, la familia de los Vergós (Jaime y sus hijos Pablo y Rafael), la cual termina gloriosamente el siglo XV, siendo obra suya el magnífico retablo de la consagración de San Agustín, en Barcelona, para uno de los gremios industriales de la ciudad, y el de la iglesia parroquial de Granollers (1). Son también dignas de notarse (además de otros retablos en diferentes iglesias) las decoraciones de la techumbre de la antigua iglesia de Santa Agueda (hoy Museo provincial) y la del claustro de Montesión (siglo XV), aunque sin figuras.



FIG. 675.—LA «ORDENACIÓN DE SAN VICENTE», POR PABLO VERGÓS: PINTURA CON REALCES *(Museo de Barcelona)*.

2. De la *región valenciana* se citan (2) muchos nombres de maestros en pintura, ya desde el siglo XIII. Especialmente sobresalieron a fines del XIV el miniaturista Domingo Crespí, el maes-

(1) SANPERE Y MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*; «Historia de la Pintura en Cataluña en el siglo XV», dos tomos (Barcelona, 1906); item, *Los trecentistas catalans*; item, *La pintura migeval catalana; l'art barbre* (antes del siglo XIV), Discurso (Barcelona, 1908).

(2) SANCHIS Y SIVERA (José), Pbro., *Pintores medievales en Valencia* (Barcelona, 1914).

tro Andrés Marzal (alemán de origen), Pedro Nicolau y Lorenzo de Zaragoza (de Cariñena), a quienes se atribuyen importantes cuadros, cuyo paradero se ignora; pero debieron sin duda inspirarse en la escuela de Giotto (salvo Marzal), ya que consta la permanencia de Starnina o de otro Gerardo Florentino en Valencia por los años de 1398 y se denuncia el mismo estilo en dos hermosos trípticos-retablos de la cartuja de Portaceli, hoy en el Museo de Valencia. Pintáronse dichos trípticos al finalizar la XIV centuria, tal vez por Lorenzo de Zaragoza, o por el mismo Starnina uno de ellos. A mediados del siglo XV descollaban entre otros en Valencia los aventajados pintores del rey Alfonso V de Aragón, el arriba mencionado Luis Dalmau, con inspiraciones flamencas, y el indiscutible valenciano Jaime Baço (alias *Jacomart)*, influído por italianos y flamencos. Adjudícase a este genial maestro, como obra auténtica, el precioso retablo de San Lorenzo y San Pedro de Verona, en la iglesia parroquial de Catí (Castellón de la Plana), que data del 1460, y tiénense por obras también suyas el retablo de San Martín, en la sacristía de las monjas de Segorbe, y los cuadros que restan del retablo dicho de «Calixto III», en la iglesia mayor de Játiva (1), aparte de otras labores en Italia, donde trabajó a las órdenes del rey de Aragón, Alfonso V (2). Contemporáneo de Jacomart, y acaso discípulo suyo, que superó al maestro, fué Juan Rexach, quien pintó mucho y bueno en la región de Valencia y de quien, tal vez, sean varias de las obras que dudosamente se atribuyen a Jacomart, además del retablo de la iglesia de Cubells (Lérida), que lleva su firma con la fecha de 1468. Y en el Museo provincial de Valencia y en la catedral de la misma son de admirar, por fin, no pocas tablas góticas de escuelas germánicas e italianas o inspiradas en ellas, con fondos y accesorios dorados, recogidas de diferentes pueblos de la región, y que datan del siglo XV y principios del XVI (3).

3. En *Aragón* suenan los nombres (entre otros muchos) de Guillermo Fort, Ramón Torrent y Pedro de Zuera, como pintores de mérito, en el siglo XIV, y los de Juan de la Abadía, Gil Valles, Martín Bernat, Miguel Jiménez, Jaime Lana y, sobre todos, Pedro de Aponte, en el siglo XV; pero con dificultad puede adjudicárseles

(1) El principal de dichos cuadros, que hoy forman una especie de tríptico, ostenta la figura de Santa Ana teniendo sobre sus rodillas a la Santísima Virgen niña, y ésta al Niño Jesús; tipo que, según los críticos, llegó de Alemania y se reprodujo en diferentes obras de pintura y escultura castellanas de la mitad segunda del siglo XV y primeros años del XVI (figura 6 ª). El de Játiva, según Bertaux, es el primero conocido en España, y debió pintarse entre el 1447 y 1450: Bertaux, *Études d'Histoire et d'Art*, pág. 187 (París, 1911). Con perdón del eminente crítico hispanista, hemos de hacer constar que ya en el siglo XIII se conocía el mencionado tipo, como lo demuestra una estatuilla de Santa Ana, que data de dicha centuria y se halla en el antiguo monasterio de Oña (hoy colegio de Jesuítas), recogida de una ermita dedicada a la Santa y hoy derruída (*280*).

(2) Tormo y Monzó (Elías), *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista* (Madrid, 1913).

(3) Véase Tramoyeres (Luis), *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia* (Valencia, 1915).

alguna que otra de las muchas obras de pintura que se encuentran en iglesias de la región, correspondientes a dichas centurias. Del aventajado artista Pedro Zuera se conoce un buen retablo de la «Asunción», en la sacristía de la capilla de los Dolores de la catedral oscense; a Pedro de Aponte se adjudican dudosamente unas hermosas tablas del Museo de la aludida ciudad de Huesca («San Vicente», «San Esteban», etc.); de Jaime Lana son otras, de muchos realces y dorados y con escenas de la vida de la Virgen María, en la iglesia mayor de Borja; de Miguel Jiménez, el retablo de San Fabián y San Sebastián (al óleo, del año 1475), en el pueblo de Paniza; de Martín Bernat, el retablo de la «Presentación», en la catedral de Tarazona, y de Gil Valles, el de San Bartolomé, en la parroquia de Lanaja.

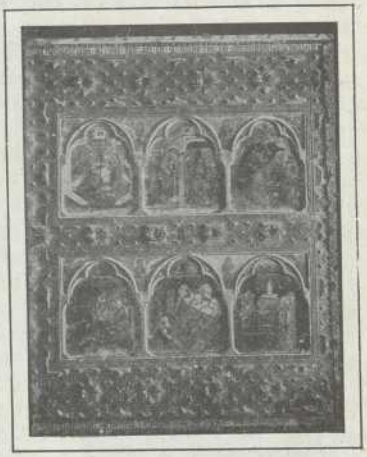


FIG. 676.—PARTE IZQUIERDA Y EXTERIOR DEL TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA.

Las más notables y celebradas pinturas de los trecentistas aragoneses son, sin duda, la tabla procedente del pueblo de Tobed y el grande y precioso tríptico-relicario de madera (mejor, armario) que perteneció al monasterio de Piedra. La primera, es un cuadro de inspiración sienesa primitiva, que representa a la Virgen lactando al Niño con gran modestia y teniendo a sus pies, en actitud reverente, los regios donantes arrodillados (Enrique II de Castilla y su familia); perteneció a la iglesia del mencionado pueblo y hoy figura en una colección particular de Zaragoza. El tríptico, algo posterior al cuadro, data del año 1390 y se halla hoy en la Academia de la Historia; reproduce, en hermosa pintura, varias escenas de la vida de la Virgen y de la Pasión de Jesucristo y está inspirado en el arte florentino, con adornos mudéjares.

En el siglo XV la escuela aragonesa sigue adelantándose sobre otras de su época en la Península y ofrece carácter propio, aunque refleje anteriores influencias italianas y flamencas. Lo prueban, entre otros monumentos, el políptico de Belchite (Zaragoza) y el retablo de Argüis (Huesca), de la primera mitad del mencionado siglo (hacia el 1440); el primero, que es de admirar en la villa de su nombre, contiene ocho bellísimos cuadros en sus hojas laterales

(quedando la del centro para una imagen de escultura), representándose en ellos seis escenas de la vida de la Virgen María y dos caballeros orantes, los donadores indudablemente; pero todos de tan hermosa factura, que bien podrían parearse con los mejores de su época y estilo, aun en Italia. El retablo de Argüis, hoy en el Museo Nacional, se compone de ocho cuadros con escenas del oficio y apariciones de San Miguel Arcángel, y seis cuadritos más, con diferentes santos en el zócalo o *predella*, dignos todos de un maestro muy perito en el arte gótico y conocedor de las escuelas flamenca y florentina. Más características aún de la escuela aragonesa y bastante independientes de influencias extrañas, preséntanse las hermosas tablas, de autor también anónimo, que se pintaron durante el pontificado del arzobispo Mur en Zaragoza (1431-56) y que por lo mismo se denominan obras del *Maestro del Prelado Mur*, las cuales deben ser fragmentos de un retablo que mandó pintar dicho arzobispo: redúcense a la que ostenta la figura de San Vicente Mártir, en el Museo Nacional, y a las de San Valero (con San Lorenzo) y San Martín (con Santa Tecla), en el palacio arzobispal de Zaragoza. Muy poco más reciente que dichas tablas (hacia el 1477) y de parecida escuela es el precioso tríptico de San Martín en Daroca, y también el retablo de «Santo Domingo de Silos», de la misma ciudad (éste hoy en el Museo Nacional), donde se destaca majestuosa la figura de este Santo sobre riquísimo trono de estilo ojival florido, obra que ha sido atribuída a Pedro de Aponte, discutido pintor de los Reyes Católicos (1), pero que hoy se adjudica al pintor cordobés apellidado *el Bermejo* (2). Dignos de grande estima son también los retablos antes aludidos de Miguel Jiménez, Martín Bernat, Gil Valles y Jaime



FIG. 677.—TABLA DE SAN MARTÍN Y SANTA TECLA, EN EL PALACIO ARZOBISPAL DE ZARAGOZA.

(1) Véase JUSEPE MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, con el prólogo de CARDERERA, donde se hallarán noticias de la pintura de Aragón (Madrid, 1866); ítem, SAVIRÓN (Paulino), «Pinturas aragonesas sobre tabla, del siglo XV», en el *Museo Español de Antigüedades*, t. X, pág. 71 (Madrid, 1880); ítem, TORMO (Elías), «La pintura aragonesa cuatrocentista», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XVII (Madrid, 1909); ARCO (Ricardo del), «La pintura aragonesa» y «La pintura de primitivos en el Alto Aragón», artículos en la Revista *Arte Español*, años 1913-16 (Madrid).

(2) Así parece constar por un documento de contrato. Véanse los artículos de SERRANO SANZ (Manuel), «Documentos relativos a la pintura en Aragón, durante los siglos XIV y XV»,

Lana, del último tercio del siglo XV; así como otros de autor desconocido y de la misma centuria y principios de la siguiente, que se guardan en iglesias de Castejón de Monegros, de Almudévar, etc. Ni deben pasarse por alto las pinturas decorativas de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, con figuras de varios santos encerradas en casetones, aunque hoy ocultas a la vista del público por bóvedas inferiores.

4. En *Navarra* son escasos los ejemplares de pintura gótica hoy existentes, campeando en ellos el arte franco-flamenco, precedido del francés y franco-italiano. La obra más antigua es un retablo de la crucifixión, que está en la catedral de Pamplona y que denuncia el referido estilo francés de últimos del siglo XIII. En las decoraciones pictóricas del sepulcro de un obispo en el claustro de la misma catedral, hechas hacia el año 1365 y que contienen escenas de la vida de la Santísima Virgen, se advierte el estilo italiano, traído de la corte pontificia de Aviñón por manos francesas; y en el retablo de la capilla del canciller Villaespesa, en la catedral de Tudela (hacia el 1426) campea el estilo flamenco, importado allí sin duda por la solicitud de Carlos III *el Noble* (años 1388-426), quien se rodeaba de artistas de variadas escuelas. Reflejos del mismo estilo flamenco descúbrense en el retablo mayor de la antigua catedral últimamente dicha, pintado a fines del siglo XV por Pedro Díaz de Oviedo. Una preciosa Biblia, profusamente iluminada por un artista navarro, Pedro de Pamplona, en la segunda mitad del siglo XIII, revela una grande inventiva en su autor y resume el arte español de la época, reflejando la tradición visigoda con influencias bizantinas, carolingias, etc.: guárdase hoy en la Biblioteca Colombina de Sevilla.

5. De *Asturias y Galicia* apenas se conocen otras manifestaciones pictóricas de la época ojival que algunos retablos de Asturias del siglo XV, como el de Llanes, y las miniaturas o iluminaciones de ciertos códices de los archivos catedralicios, las cuales reciben inspiraciones del arte francés dominante. Del siglo XIII deben ser algunos restos de pinturas murales, que se hallan todavía en iglesias gallegas, como las de Carboeiro, Lestedo, Arnergo y Vilar de Sarria; pero más bien deben calificarse de pinturas románicas. Las decoraciones pictóricas del trascoro de la catedral de Mondoñedo ofrecen alguna importancia en sus escenas bíblicas por el sentimiento que expresan y la indumentaria que ostentan (1); pero se ejecutaron las figuras con tan acentuado arcaísmo, a pesar de no remontarse más allá de los últimos años del siglo XV, que

en la *Revista de Archivos*, tomos 31-37 (Madrid, 1914-17). Y sobre otros documentos de artistas aragoneses, véase también ABIZANDA Y BROTO (Manuel), *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón* (Zaragoza, 1915-17).

(1) Véase VILLA-AMIL Y CASTRO (José), «Pinturas murales de la catedral de Mondoñedo», en el *Museo Español de Antigüedades*, t. I, pág. 219 (Madrid, 1872).

manifiestan claramente ser obra de un aficionado local, de muy pobres recursos técnicos.

6. En la región *castellano-leonesa* debieron existir no pocos ejemplares de pintura, mayormente la decorativa de iglesias góticas, ya desde el siglo XIII, a juzgar por los dichos de algunos cronistas y especialmente del rey Alonso *el Sabio* en su *Estoria de Hespanna*; mas hoy apenas se conservan restos de pinturas anteriores al siglo XV, salvo los frescos de artistas italianos arriba aludidos (v. gr., los de la capilla de San Blas, con sus doce escenas evangélicas, en la catedral de Toledo, debidos probablemente a Starnina) y las iluminaciones de importantísimos códices que se guardan en diferentes bibliotecas y archivos de España y del extranjero, en las cuales miniaturas campea el estilo francés durante los siglos XIII y XIV (figuras 658 y 678). A las mismas centurias pueden también adjudicarse varias decoraciones pictóricas de techumbres de madera, con figuras de Santos encuadradas en templetes, como las del claustro bajo de Santo Domingo de Silos y las de la iglesia parroquial de Sinovas (Burgos), sin contar otras que carecen de figuras. Existen, además, las pinturas románicas de que hablamos en su lugar correspondiente.



FIG. 678.
MINIATURA DEL CÓDICE DE LAS «CÁNTIGAS DEL REY SABIO»; SIGLO XIII *(Bib. de El Escorial)*.

Hasta mediados del siglo XV apenas se hallan indiscutibles pintores castellanos, a no ser un Juan Pérez, pintor de Alonso *el Sabio*, con Alfonso y Rodrigo Esteban, que lo fueron de Sancho IV, y cuyas obras ya no existen o se desconocen (1); pero desde la mencionada fecha constan los nombres de relevantes pintores con obras auténticas, aunque no estén hoy enteramente libres de dis-

(1) Véase CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800), donde se hallarán al fin unas tablas sinópticas de artistas diferentes, clasificados por artes y siglos, aunque para hoy incompletas, sin que tampoco lleguen a completarlas los cuatro tomos de *Adiciones* del CONDE DE LA VIÑAZA (Madrid, 1889-94). No obstante lo dicho en el texto, parece constar como primer pintor de obra conocida un Antón Sánchez, quien firma las decoraciones murales de la catedral vieja de Salamanca en 1262: GÓMEZ MORENO, en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, núm. 131 (Valladolid, 1905).

cusiones críticas la mayor y mejor parte de ellas. En todas se advierten poderosas influencias flamencas durante la segunda mitad del siglo XV; pero al terminar esta centuria y en los comienzos de la siguiente va ganando ascendiente la escuela italiana, constituyendo así un período de lucha y de transición, hasta que en la segunda mitad del siglo XVI domina por completo la última. Y como esta postrera fase entra ya en el pleno Renacimiento, dejamos su estudio para otro número, fijándonos ahora en las dos primeras.

Considéranse como principales maestros españoles de la fase flamenca en el grupo castellano (como lo son Dalmau y Jacomart en el catalán-valenciano), el discutido Jorge Inglés y el salamanquino Fernando Gallegos, y en grado inferior García del Barco y Juan de Burgos. A Jorge Inglés (1) se debe un retablo de pintura al óleo, que existió en la villa de Buitrago (Madrid), y del cual sólo se conservan cuatro tablas, siendo las principales dos de la *predella*, que contienen el retrato de los donantes (el primer marqués de Santillana y su esposa); a Fernando Gallegos, jefe o primer maestro de la escuela salmantina, le son debidos el gran retablo, con escenas de la vida de San Ildefonso, en una capilla (dicha *del Cardenal Mella)* de la catedral de Zamora, pintado hacia el 1456, y un hermoso tríptico de la Santísima Virgen con el Niño, en la de Salamanca, entre otros cuadros de la región zamorano-salmantina. Como producciones derivadas de esta escuela, más bien que inspiradas directamente en las de Flandes, han de calificarse varias tablas que se hallan en iglesias de León, Valladolid, Frómista, Santillana y, sobre todo, el magnífico retablo que fué de la catedral de Ciudad Rodrigo, compuesto de 25 cuadros en tabla y que hoy figuran en una colección particular de Richmond, cerca de Londres (2). De García del Barco sólo constan en general sus labores



FIG. 679.—PARTE CENTRAL DE UN TRIPTICO ATRIBUÍDO A GALLEGOS: «EL ENTIERRO DE CRISTO» *(Museo de Cádiz)*.

(1) Véase SÁNCHEZ CANTÓN (F. Javier), «Maestro Jorge Inglés», en el *Boletín de la Soc. Esp. de Excursiones*, t. XXV (Madrid, 1917).

(2) «Notas sobre pinturas españolas, etc.», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XV, pág. 101 (Madrid, 1907).

pictóricas para la catedral de Avila, en unión de fray Pedro de Salamanca (1464-76); de Juan de Burgos se conoce una mediana «Anunciación», sobre tabla, hoy en Inglaterra. De la misma época (hacia el 1450) es el retablo mayor de la catedral de León, que representa escenas de la vida y gloria de San Froilán, con otras del Nuevo Testamento, obra de un tal maestro Nicolás, que debió ser un discípulo del Nicolás Florentino (1) o más bién un pintor regional con inspiraciones flamencas, que por esto se le llama Nicolás *de León*. Al mismo autor y a Lorenzo de Avila se les adjudican los frescos del claustro de dicha catedral legionense, pintados entre 1464 y 1470.



FIG. 680.
LOS REYES CATÓLICOS ANTE LA VIRGEN: TABLA DEL MUSEO DEL PRADO.

El período y estilo que hemos llamado de transición, correspondiente a los últimos años del siglo XV y primera mitad del XVI, y que responde más o menos al plateresco en Arquitectura y Escultura, está representado en la pintura castellana por el discutido Antonio del Rincón y el conocido Pedro Berruguete (padre éste del escultor Alonso), seguidos de otros imitadores. Antonio del Rincón es considerado en la Historia como el pintor predilecto de los Reyes Católicos y se le adjudica, como obra que parece auténtica entre varias dudosas, el gran retablo de la iglesia parroquial de Robledo de Chavela (Madrid), formado por 17 tablas que representan misterios de la Santísima Virgen. A su estilo puede añadirse la joya de las tablas castellanas primitivas y cuyo autor se desconoce: el hermoso cuadro de «Los Reyes Católicos ante la Virgen», que se guarda en el Museo del Prado y cuya data se fija en 1491 (2). De Pedro Berruguete se conocen importantes cuadros al óleo, que se hallan en el citado Museo y en la ciudad de Avila, señaladamente el retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás y el de la catedral (completado éste por el flamenco Juan de Borgoña y el avilés Santos Cruz, al morir Berruguete), y los cuadros que representan a San Pedro Mártir en el Museo del Prado. Entran

(1) Así BERTAUX, «La peinture et la sculpture espagnole», en la obra citada de Michel, t. III, p. 2.ª, c.-XI (Paris, 1908).

(2) SENTENACH, «Las tablas antiguas en el Museo del Prado», en el citado *Boletín*, t. VIII, pág. 105 (Madrid, 1900); item, *La pintura en Madrid*, pág. 13 (Madrid, 1907).

asimismo en el período de transición, como principales maestros, el citado Juan de Borgoña, muy influído por las maneras italianas, como se observa en algunos retratos y pinturas murales de la sala capitular de la catedral de Toledo a él debidas, y el fraile español Juan Correa, en cuyas diferentes obras se observan progresos de italianismo hasta llegar al perfecto Renacimiento.

7. De la *región andaluza* se conocen maestros en pintura desde el comienzo del siglo XV, los cuales adoptan un estilo en que a la vez campean el flamenco, el italiano y el catalán o valenciano, con sus dorados y realces. El primero que se menciona por los cronistas es un tal Garci-Fernández; quien, a juzgar por algunas tablas que se le atribuyen (hacia el 1407), viene a ser un discípulo arcaico de la escuela florentina de Tadeo Gaddi. Contemporáneo de Garci-Fernández y de igual educación artística ofrécese en Granada el ignorado maestro español que pintó y doró los plafones de tres salas de la Alhambra, representando diez magnates o reyes moros en una de ellas, y escenas de guerra y de caza en las otras dos; las cuales pinturas están hechas sobre cuero clavado en tabla y se consideran de escuela andaluza, por algunos críticos, y de escuela valenciana, por otros. A dichos artistas sigue en tiempo (antes de mediar el siglo XV) y en inspiración italiana, más bien sienesa que florentina, otro pintor genuinamente sevillano, conocido con el nombre de Juan Hispalense o de Sevilla, y a quien se debe un bello tríptico de una colección particular de Madrid, el cual representa a la Virgen con el Niño, rodeada de ángeles músicos. A la misma época deben pertenecer las pinturas murales del claustro de San Isidoro del Campo, junto a Santiponce (Sevilla), de influencia giotesca, pero de autor desconocido.

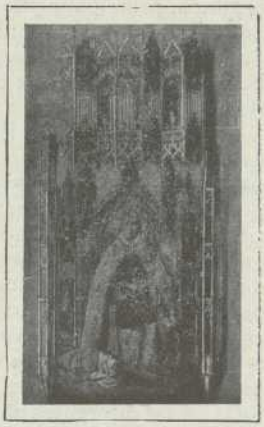


FIG. 681.
EL RETABLO DE «SANTO DOMINGO DE SILOS» *(Museo Arqueológico Nacional).*

Durante la segunda mitad de la misma centuria descuellan como principales artistas andaluces: el sevillano Juan Sánchez de Castro, entre cuyas obras consérvase auténtica una tabla en la catedral de Sevilla con el rótulo de «Santa María de Gracia»; otro Juan Sánchez, de quien es una tabla representando el Calvario, pintada al temple y con dorados como la anterior y en la misma catedral (1); el cordobés Pedro

(1) GESTOSO Y PÉREZ, «Juan Sánchez, pintor sevillano desconocido», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XVII, pág. 9 (Madrid, 1909).

de Córdoba, que en 1475 pintó un retablo de «La Anunciación» para la catedral de su patria, y por entonces, acaso, el «San Nicolás» del Museo provincial de la misma; otro célebre cordobés, Bartolomé de Cárdenas o *el Bermejo* (o *Rubeus*, como él se firmaba), que trabajó en Zaragoza, Valencia y Barcelona, considerado como uno de los mejores artistas de su época, y a quien se atribuyen una tabla de la «Piedad» (año 1490) en la Sala capitular de la catedral de Barcelona, el cuadro de «La Santa Faz» en el Museo vicense y el retablo aragonés de «Santo Domingo de Silos» (año 1474) arriba citado (1); por fin, alcanzando ya al siglo XVI, el magnífico y devoto Alejo Fernández, al parecer oriundo de Córdoba, quien se estableció en Sevilla desde 1525, donde pintó para la catedral grandes cuadros de los misterios de la Virgen María (hoy en el palacio arzobispal), y para otras iglesias hermosos retablos de la Virgen, con rica vestimenta dorada, como son el de la iglesia de Santa Ana y el de la capilla del antiguo Seminario o Colegio de Maese Rodrigo.

Anteriores a todas las sobredichas pinturas andaluzas son las murales de Sevilla, de carácter gótico primitivo y con resabios bizantinos, principalmente las tres famosas y veneradas imágenes de la Santísima Virgen: la Antigua (en la catedral), la de Rocamador (en la iglesia de San Lorenzo) y la del Coral (iglesia de San Ildefonso), que hoy los críticos atribuyen al siglo XIV, tenidas antes por visigodas.

250. Pintura del Renacimiento.—Secundando la Pintura las evoluciones que siguió el arte escultórico en los períodos de preparación al Renacimiento, llegó a la fase perfecta de éste muy poco después que su precursora la Escultura, es decir, durante el siglo XV en Italia, como se indicó arriba (*248*), y ya entrada la siguiente centuria, en las otras naciones. En general, el siglo XV es de iniciación, y los siglos XVI y XVII lo son de apogeo para la pintura del Renacimiento clásico; pero en Italia se inicia ya la decadencia poco después de mediado el siglo XVI, por querer los artistas imitar las obras de los grandes maestros anteriores, más bien que inspirarse en el estudio de la Naturaleza. La decadencia total en las diferentes naciones corresponde al siglo XVIII, siguiéndole cierta restauración a los últimos de dicha centuria.

El carácter distintivo de la pintura del Renacimiento en general y en su período de apogeo (pues del de iniciación o primitivo Renacimiento se habló antes, *248*), consiste, por parte de la técnica, en el acabado estudio de la unidad en la composición, de la perspectiva, de la anatomía y morbidez muscular y de la belleza

(1) No fué menguada, por cierto, la influencia de Bermejo, de Jacomart y de Dalmau en el campo de la pintura, durante la segunda mitad del siglo XV; pues además de la que ejercieron en España, llevároníla al Mediodía de Italia y a Pisa y Génova, como consta por documentos verídicos. Véase Tramoyeres (Luis), «Arte español primitivo en Pisa y Génova», en la Revista *Museum*, pág. 285 (Barcelona, 1913).

exterior o física (1), tendiendo a imitar la Naturaleza con desenvoltura (*232*) e inspirándose a la vez los artistas en las obras clásicas escultóricas (2); por razón de los asuntos, en la universalidad de ellos, dando mucha entrada a los mitológicos, apenas tratados en la época enterior, y cultivando singularmente el retrato y las historias; y aunque no se olvidan los cuadros religiosos, carecen éstos, por lo común, de la idea y unción mística de la época precedente (sobre todo en las Vírgenes o *Madonnas)* y hasta desvían con frecuencia el ánimo de la verdadera piedad (*232*); por razón del procedimiento, se distingue en el abandono definitivo de los realces y dorados, en la predilección por los lienzos sin tabla, y en la adopción casi exclusiva de la pintura al óleo, salvo las decoraciones murales al temple y al fresco.

En cuanto al período de la decadencia, caracterízase por la falta o escasez de buenos maestros y por la exageración del movimiento en las figuras de sus cuadros, junto con la expresión afectada y amanerada o poco natural de los rostros, siguiendo por lo demás los otros caracteres de la época, ya enumerados.

Surgieron durante el Renacimiento, mayormente en el período de su apogeo, innumerables centros o *escuelas de pintura*, sobre todo en la risueña Italia, influyéndose mutuamente unas en otras a pesar de sus divergencias. Y como no se hallan de acuerdo los críticos al enumerar y distinguir las aludidas agrupaciones de artistas, ni es uniforme el estilo de los diferentes maestros que sólo geográficamente se hacen reunir en algunas de dichas escuelas, resulta más lógico distinguirlas y clasificarlas por autores o maestros que por regiones o lugares, como lo vimos en Escultura (*233*). Así lo entienden varios críticos modernos (3) y así lo ensayamos en el presente resumen, aunque sin dejar en absoluto la clasificación por lugares, por ser la más corriente. Comenzamos desde luego por las escuelas italianas, que fueron las primeras, y seguimos por las españolas y demás que interesan a nuestro objeto, siempre ciñéndonos a las principales o de mayor nombradía, como lo exige la presente obra.

251. Escuelas italianas del Renacimiento.—Italia, foco primero y principal del Renacimiento en todas sus manifestaciones, abrió esta nueva era de la pintura con Masaccio a principios del siglo XV. De él ya dijimos que debe considerarse como maestro del primer Renacimiento clásico (*248*), y que fué seguido por larga serie de

(1) Ruskin (John), *Prerrafaelismo*, conferencia 4.ª y adición, traducida por Morales Veloso, pág. 311 (Madrid, s. a.); Male (Emilio) *L'art religieux de la fin du moyen age*, p. 2.ª, c. V (París, 1908).

(2) H. Wolfflin, *L'art classique: initiation au génie de la renaissance italienne* (París, 1911).

(3) Abunda en este sentir Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. IV, c. XI, pág. 48, edic. 2.ª (Madrid, 1901). Véase A. Melani, *Pittura italiana antica e moderna*, p. 2.ª, capítulos II y III (Milán, s. a.); C. Costantini, *Nozioni d'arte per il Clero*, parte 3.ª, c. XVII (Florencia, 1907).

cuatrocentistas italianos, dichos hoy también *prerrafaelistas* o precursores del Renacimiento perfecto de Rafael Sanzio.

Los grandes genios de la pintura del Renacimiento, en su fase de perfección, o *cincocentistas*, aunque ya formados en gran parte al finalizar el siglo XV, fueron los conocidos con los nombres de Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Rafael Sanzio, el Correggio, el Giorgione y el Tiziano. En los últimos años del siglo XVI y primeros del siguiente brillan los Carracci y el Caravaggio, pero sin llegar a la altura de los precedentes. A Leonardo se le considera como jefe de la escuela florentina durante su juventud, y de la milanesa en su edad madura; Miguel Angel fué un genio singular e independiente, que influyó en todas las escuelas; Rafael pasa como el gran jefe de la escuela romana; el Correggio, de la parmesana; el Giorgione y el Tiziano lo fueron de la veneciana; los Carracci, de la boloñesa, y el Caravaggio de la lombarda, pero más bien de la suya propia e independiente. En torno de los referidos maestros pue-



FIG. 682.—EL «FRESCO DE LA CENA», DE LEONARDO DE VINCI, EN MILÁN.

den agruparse los demás artistas del Renacimiento italiano en su fase de completo desarrollo, muchos de los cuales son, a su vez, maestros o jefes de su particular escuela. Fijemos ahora el distintivo de cada uno de los principales, y enumeremos sus más importantes obras.

1. La *escuela de Leonardo de Vinci* se caracteriza por el especial estudio del claroscuro y por la extraordinaria finura y gracia de expresión que tienen sus obras, junto con las demás cualidades propias del Renacimiento. El genial maestro (1452-519) se educó en la renombrada escuela florentina bajo la dirección del Verrocchio (*233*), y después de ser en ella jefe, trasladóse a Milán en 1483, donde actuó por largos años como indiscutible cabeza de

la escuela allí fundada en 1450 por Vicente Foppa, y, por último, repartió los postreros años de su vida entre Florencia, Milán y Francia. Su vasto ingenio abrazó todas las Bellas Artes: fué arquitecto, escultor, pintor, músico, ingeniero, filósofo, escritor técnico y aun poeta. A estas cualidades de universal talento se añadían en Leonardo gran espíritu de observación y vivo entusiasmo por la belleza y la perfección en el arte. Este afán inquieto de Vinci, aunque dirigido a noble fin, dió por resultado que muchas de sus obras quedaran incompletas, mientras que la extraña complicación del procedimiento al óleo por él seguido produjo el deterioro y desconchado que, con el andar del tiempo, han sufrido sus mejores piezas. De las que todavía se conservan, tiénense por capitales: la conocida con el nombre de «Fresco de la Cena», pintura al óleo (ya casi borrada) en el refectorio del convento de Dominicos en Santa María de las Gracias de Milán, notable por las actitudes y el sentimiento profundo de cada uno de los personajes que allí figuran; la tabla de «Santa Ana con la Virgen y el Niño», el lienzo de la «Virgen de las rocas» (dicha así por el fondo de peñascos que tiene el cuadro), y el retrato de Mona Lisa del Giocondo, sobre tabla, vulgarizada con el nombre de «La Joconda»; todas tres en el Museo de Louvre. La última ofrece una especial sonrisa que, traducida o imitada en otras pinturas, se ha llamado *sonrisa leonardesca*.

Discípulos e imitadores de Leonardo en la *escuela milanesa* o *lombarda*, lo fueron Juan Beltraffio, Andrés Solario, César de Sexto y Bernardino Luini, con otros muchos de menos valía; y sin haber escuchado las lecciones del maestro, pero sí recibiendo sus influencias, se cuenta entre sus imitadores el lombardo Juan Antonio Bazzi, alias *Sodoma*, quien estableció por fin su estudio en Siena y renovó allí las glorias de la antigua *escuela sienesa*. Como obras principales de este último, pintor de mucho sentimiento, pero desigual en sus maneras, se citan el «Extasis de Santa Catalina» en la iglesia de Santo Domingo de Siena, un «San Sebastián» en la Galería de Florencia, y los frescos del monasterio de Monte Olivete, junto a Siena.

Como sucesores de Vinci en la *escuela florentina* e influídos por él y por el estilo de Miguel Angel, pero con propio y personal carácter, pueden considerarse los afamados maestros Fra Bartolomeo (fraile dominico), Andrea del Sarto y la familia de los Bronzino: del primero, notable por el brillo de sus colores, se celebran los cuadros de la «Aparición de la Virgen a San Bernardo» y la Resurrección de Jesucristo» (en Florencia) con otros muchos; del segundo, también colorista y dibujante de primer orden, se alaban su «Madona del sacco», el fresco de «La Cena» y «La Madonna delle arpie» (los tres en Florencia), etc.; de los Bronzino (tres artistas de la familia Allori) se enumeran buenos retratos de los

Médicis y de otros personajes de Italia, el fresco del «Martirio de San Lorenzo» en su iglesia de Florencia, el cuadro de «Judit con la cabeza de Holofernes» en el palacio Pitti, y otras pinturas en que se anuncia el amaneramiento y la decadencia de la escuela florentina antes de finalizar el siglo XVI, absorbida por la de Roma. Todavía, no obstante, floreció en el siglo XVII el popular Carlino Dolci, cuyas devotas imágenes de la «Virgen del dedo», la «Virgen con el Niño» y otras semejantes se han reproducido y vulgarizado por la estampa y se distinguen por su dulzura.

La escuela florentina, por fin, añade a todas sus glorias la de haber educado a los dos artistas, que en opinión de muchos críticos brillan como los mayores genios pictóricos del mundo: Miguel Angel y Rafael Sanzio.

2. La *escuela de Miguel Angel Buonarrotti*, en pintura, no es más que la repetición de la ya conocida en escultura (*233*): tan excepcional y personal en la técnica y en el atrevimiento de las formas, cuan universal en su influencia y en el número de sus admiradores. Y de tal modo resulta personal y exclusiva del maestro esta su escuela, que si algunos artistas han pretendido ser fieles seguidores de la misma, cayeron fatalmente en las exageraciones del barroquismo. Su especialidad y sus méritos no se busquen de ningún modo en el brillante colorido ni en la contraposición del claroscuro ni en los encantos del paisaje, sino en la valentía del dibujo y en la imponente grandeza, vigorosa musculatura, violentas actitudes y a veces terrible aspecto que presentan las figuras humanas, debidas al mágico pincel de tan genial artista, las cuales ofrecen al espectador un formidable pueblo de gigantes.



Fig. 683.—Parte superior del «Juicio final», de Miguel Angel, en el testero de la Capilla Sixtina.

La obra singular de Miguel Angel en pintura se halla en las famosas decoraciones de las bóvedas y testero de la célebre Capilla Sixtina del Vaticano. Las de la bóveda, comenzadas en 1508, representan en compartimientos distintos las escenas principales y los mayores personajes del Antiguo Testamento, como vaticinando y figurando los misterios del Nuevo; las del frente de la Capilla tienen por asunto la grandiosa escena del Juicio final, representada en su más horrible aspecto. Cuéntase que las pinturas de

la bóveda costaron a Miguel Angel cuatro años de labor asidua, y siete las del testero, comenzadas éstas en 1535; pero fuera de ellas resultan escasísimos los cuadros que hoy pueden atribuírsele; tales como el de la «Sagrada Familia» y el de «Las Parcas», en la Galería de los Oficios de Florencia, ambos con el mismo estilo imponente y escultural que el de la Capilla Sixtina, pues cifraba Miguel Angel su gloria en llamarse *escultor* sobre todo otro título, y con él solía firmar sus cartas. Vivió el memorable artista ochenta y ocho años (1475-564), y tan larga vida contribuyó también a su extraordinaria influencia.

Entre los mejores discípulos e imitadores de Miguel Angel se cuentan Sebastián del Piombo (Sebastián Luciani) y Daniel de Volterra (Daniel Ricciarelli), que, respectivamente, procedían de las escuelas veneciana y florentina. Sus más caracterizadas labores, como influídas por el estilo de Miguel Angel, son la «Resurrección de Lázaro» (en la Galería Nacional de Londres), del primero, y el «Descendimiento de la Cruz» (fresco transportado a un lienzo, en la iglesia de la Trinidad en Roma), que es del segundo. Lo fué también Jorge Vasari, procedente de la escuela florentina, más conocido como escritor de la vida de los pintores (1) que como artista, a pesar de los numerosos cuadros e importantes obras de arquitectura que se le atribuyen.



FIG. 684.—EL «SPONSALIZIO», POR RAFAEL. *(Museo Brera, Milán).*

3. La *escuela de Rafael Santi* (o *Sanzio) de Urbino* se confunde con la *escuela romana*, toda vez que en Roma y en el último período de su corta vida (pues sólo vivió treinta y siete años, de 1483 a 1520) ejerció Rafael de maestro, rodeándose de numerosos discípulos y admiradores, varios de los cuales sirviéronle de auxiliares en las múltiples obras allí realizadas. El carácter de la escuela romana o de Rafael consiste en la fusión completa y armónica del arte clásico pagano con el cristiano y, por lo mismo, en la realización acabada del ideal del Renacimiento. Distínguese más en particular por la elegancia y cierto idealismo en la composición, nobleza y regularidad en las formas, serenidad y gracia en los rostros de las personas.

La formación artística de Rafael se debió, sucesivamente, a las escuelas boloñesa, umbriana y florentina, pues su temperamento

(1) VASARI (Giorgio), *Delle vite dei piu eccelenti pittori, scultori e architettori* (Florencia, 1568).

impresionable recibía pronto y con facilidad se asimilaba la especial estética de sus maestros. Su estilo, perfectamente clásico y personal, acabó de formarse en Roma, adonde trasladó su domicilio en 1508, siendo el pintor favorito de los Papas Julio II y León X. Su primer educador artístico había sido Timoteo Viti, discípulo de Raibolini (alias *Francia)*, de la escuela de Bolonia, establecido en Urbino, y de esta primera época es el cuadro que figura en la Galería Nacional de Londres con el título de «El sueño del Caballero»; al terminar el siglo XV Rafael entró en la escuela del Perugino y del Pinturicchio, en Perusa, donde estuvo cuatro años, y de entonces data el conocido lienzo del *Sposalizio* o los «Desposorios de la Virgen», que guarda el Museo Brera de Milán; siguió después con la escuela florentina (desde el 1504), aprendiendo en Florencia de los famosos Leonardo de Vinci, Miguel Angel y Fra Bartolomeo; y de este tiempo son muchas de las célebres «Madonnas de Rafael», bellas si se quiere, pero que distan mucho de constituir el tipo de las imágenes devotas y el modelo de imitación para los pintores religiosos; tales, v. gr., como la llamada del «Gran Duque», la «Bella Jardinera», la «Virgen del jilguero», la «Virgen de la pradera» y otros diferentes cuadros. De su escuela romana celébranse como obras maestras las decoraciones de las *Logias* o galerías sobre el patio de San Dámaso, en el Vaticano, con sus 52 escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento (dichas en conjunto la *Biblia de Rafael)*, y, sobre todo, los magníficos frescos de las *Estancias de Rafael*, en el mismo palacio. Llámanse así cuatro cámaras o salones, en cuyos lienzos de pared se admiran excelentes y vastas composiciones históricas y alegóricas, de carácter religioso casi todas, conocidas las principales con los nombres de «La disputa del Sacramento» (1), «La escuela de Atenas», «El encuentro de San León y Atila», «La misa de Bolsena», «Heliodoro arrojado del templo», etc. La cuarta de dichas salas, que se dice *de Constantino* por representarse allí los más célebres episodios de la vida del grande Emperador, fué decorada por los discípulos del artista, siguiendo los dibujos de éste. Obras magis-



FIG. 685.—UNA DE LAS «LOGIAS» DEL VATICANO, DECORADAS POR RAFAEL.

(1) De este fresco se dice que es la más grande epopeya cristiana que delineó la Pintura: MASSI, *Descrizione delle galerie di pittura nell Palazzo Vaticano*, pág. 77 (Roma, 1887).

trales de la última época de Rafael lo fueron asimismo otras Madonnas y Sacras Familias y cuadros diversos, que figuran en las grandes colecciones pictóricas de Europa, como «El Pasmo de Sicilia» (1), «La perla», «La Visitación» y «La Virgen del pez», en el Museo del Prado; «La Madonna de la silla» y los retratos de Julio II y León X, en el palacio Pitti de Florencia; «La Madonna de San Sixto», en el Museo de Dresde; la «Transfiguración del Señor», en el Vaticano, etc. (Véanse las figs. 1.ª, 3.ª y 684-86.)



FIG. 686.
LA «MADONNA DE SAN SIXTO», POR RAFAEL *(Museo de Dresde)*.

Entre los discípulos y auxiliares de Rafael se cuentan principalmente Julio Romano o Julio Pippi (el más celebrado de todos como imitador del maestro), Juan de Udine (alias *el Recamador)*, Pierino del Vaga, Polidoro de Caravaggio y otros, que sobresalieron en decoraciones de palacios italianos. Y entre los imitadores de Rafael, aunque no fueran discípulos suyos, se citan el Ortolano (Juan Benvenuti) y el Garofalo (Benvenuto Tisi), de la escuela de Ferrara, finos y correctos en el dibujo.

Decayó la escuela romana durante el siglo XVII, pero todavía figuran, entre otros maestros de dicha centuria, Sassoferrato (Juan B. Salvi) y Carlos Maratta, formando una escuela romana ecléctica. Del primero, notable por la devoción y ternura de sus «Madonnas», son muy conocidas su «Dolorosa», su «Virgen del Rosario» (con Santo Domingo y Santa Catalina de Sena) y su «Virgen con el Niño dormido» (ésta en el Museo del Prado); del segundo, el «Desposorio de Santa Catalina» y el «Sueño del Niño Jesús», en el Museo de Louvre, con otros en diversas colecciones.

4, La *escuela del Correggio* (su nombre, Antonio Allegri, 1494-534) se dice también *parmesana* por haberse establecido el maestro en Parma, y asimismo *lombarda* (comprendiendo la mila-

(1) Este famoso cuadro llámase «El Pasmo de Sicilia» por haber pertenecido al convento de Santa María *dello Spasimo* de Palermo; el convento lo regaló en 1661 a nuestro Felipe IV, quien señaló a la comunidad en remuneración una renta y otra al abad que trajo a España tan admirable obra (entonces de tábla y hoy de lienzo), la cual representa muy al vivo el *Encuentro* de la Santísima Virgen con Jesucristo en la calle de la Amargura. El también célebr cuadro «La perla» es una Sacra Familia, de la cual se dice que, en viéndola Felipe IV lu de adquirirla, exclamó lleno de gozo: «He aquí *la perla* de mis cuadros». Todavía figuran cuadros más de Rafael y 11 copias de diferentes obras del mismo en el Museo Naci Pinturas. Véase MADRAZO (Pedro de), *Catálogo descriptivo e histórico del Museo* (Madrid, 1872); item, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, edición 10 (Mad

nesa, la mantuana y la ferraresa), por desarrollarse en ciudades de Lombardía. Educado Allegri en la escuela de Ferrara, y después de recibir inspiraciones de la florentina, añadió por su cuenta al progreso del arte el perfeccionamiento del claroscuro, en el cual fué consumado maestro. Distínguese, además, por su notable pericia en la variedad y atrevimiento de los escorzos y en la representación de la morbidez muscular y la gracia femenil, que trata de comunicar a sus figuras, buscando siempre el agrado de los sentidos, más que la profundidad o elevación de las ideas. Por esto, como advierte Mengs (1), se observa poca diferencia entre las cabezas de sus Vírgenes o «Madonnas» y las de sus Venus y Ninfas. Dícese también del Correggio que «tuvo la verdad y gracia de Rafael, lo risueño de Leonardo, el empaste del Giorgione y el colorido del Tiziano» (2); pero sin ganar en cada cosa de éstas la altura de los respectivos maestros. Su influencia en los pintores del siglo XVI fué tal, que llegó hasta competir con la de Miguel Angel y Rafael, siendo éste y el Correggio los maestros preferidos del público en dicha centuria (3).



FIG. 687.—LA «MADONNA DE SAN JERÓNIMO», O EL «DÍA», POR EL CORREGGIO *(Museo de Parma)*.

Entre las magistrales obras del Correggio, ejecutadas al fresco y al óleo sobre asuntos de todas clases, religiosos y profanos, cuéntanse principalmente los grandes frescos de la catedral de Parma, que representan la «Gloria de Cristo» y la «Asunción de la Virgen», y, sobre todo, el cuadro de la «Madonna de San Jerónimo», en el Museo de Parma, y el de la «Adoración de los Pastores», en Dresde. Estos dos últimos se conocen, respectivamente, con los nombres de *El Día* y *La Noche*, por la mágica luz con que se representan iluminados, correspondiendo a tan distintas horas. Son también muy célebres el cuadro de los «Desposorios místicos de Santa Catalina», en el Museo de Louvre; el de la «Madonna adorando al Niño», en la Galería de Florencia, y el de «Jesucristo apareciéndose a la Magdalena», en el Museo del Prado.

1) Obras de MENGS, publicadas por Azara, *Pensamientos*, § 13 (Madrid, 1780).
MENGS, obras citadas, *Reflexiones*, pág. 314.—Para este crítico son los grandes ge- ia pintura Rafael, Correggio y Tiziano.
ANZI (Luis), *Storia pittorica dell' Italia*, vol. VII, lib. II, c. II (Milán, 1831).

Como discípulos del Correggio se cuentan Francisco Mazzuola *(el Parmesano)*, el sienés Miguel Angel Anselmi (que ayudó al Correggio en sus obras de Parma) y el hijo del maestro, Pomponio Allegri, con quienes termina la escuela.

5. La *escuela del Giorgione* (su nombre Giorgio Barbarelli, 1478-510) y la *del Tiziano* (Tiziano Vecelli, 1490-576) forman en conjunto la brillante *escuela de Venecia*, sin duda la mejor caracterizada de todas como escuela regional o local en Italia. Su especialidad ha sido siempre la riqueza del colorido y la profusión de luz con que anima los personajes y las escenas de sus cuadros, como lo manifiestan ya desde mediados del siglo XV las obras de los Bellini, Crivelli, Carpacio y otros (*248*); pero desde fines de dicha centuria constituye el ideal de la escuela veneciana la esplendidez de luz y de color en el mayor grado posible, junto con la tendencia a dar frescura a los rostros y a presentar la figura humana con formas redondeadas y suaves, como si todos gozaran de la plenitud de la vida. Y con harta frecuencia refléjase por demás en los cuadros la atmósfera viciada de sensualismo en que vivían sus autores. Todo este espíritu de la escuela, ya revelado en algunas obras de Juan Bellini *(el Giambellino*, 1430-516), se descubre con mayor realidad en sus discípulos *el Giorgione* y Tiziano, que fueron los grandes maestros de la escuela en su segunda época o del perfecto Renacimiento del siglo XVI (1).



FIG. 688.—LA VIRGEN CON SAN FRANCISCO, POR EL GIORGIONE.

El Giorgione, considerado como primer maestro y fundador de esta segunda fase, distínguese especialmente por su habilidad en los empastes o combinaciones de colores y medias tintas del cuadro, para obtener el claroscuro, y por el encanto de sus bellísimos paisajes, aun tratándose de cuadros mitológicos y religiosos. Entre éstos se enumeran como obras magistrales «La Virgen con San Francisco y San Tiburcio», en la iglesia de Castelfranco; «El juicio de Salomón» y «La infancia de Moisés», en la Galería de Florencia; «El concierto», en el palacio Pitti y en el Louvre. Fueron dis-

(1) Se han hecho también célebres en la historia del Arte las *sante conversazioni* de la escuela veneciana, género de composiciones pictóricas en que figuran varios santos y personajes bíblicos de distintas épocas en amigable conversación y sin que aparezca motivo alguno para reunirlos. Sobresalió en este género Jacobo Palma, llamado Palma *el Viejo*.

cípulos suyos Sebastián del Piombo y Juan de Udine, los cuales, trasladándose con su estilo a Roma, imitaron allí, respectivamente, a Miguel Angel y a Rafael Sanzio, como queda dicho.

Tiziano pasa entre los historiadores del Arte como el más hábil colorista y uno de los más excelentes retratistas del mundo. Cultivó todos los géneros del arte pictórico: sagrados, profanos, mitológicos y especialmente el retrato, siempre con el mismo calor y viveza, aun contando sus ochenta y más años de edad el incansable artista. De sus innumerables lienzos (pues trabajó escasamente al fresco) citaremos como principales «La Asunción» y «La Presentación de la Virgen», que figuran en la Galería de Venecia; el retrato de «Paulo III con sus sobrinos», en el Museo de Nápoles; los de «Carlos V», en los Museos de Munich y del Prado, y el retrato de «Francisco I», en el Louvre. Sus numerosos discípulos, como *el Tintoretto*, Polidoro, Bonifacio, Campagnola y otros, aun imitando al maestro, no cayeron en el amaneramiento, como sucede por lo común en tales imitaciones, porque a la vez cuidaron de estudiar la Naturaleza.



Fig. 689.—La Asunción de la Virgen, por Tiziano.

Continuadores de la escuela en el siglo XVI fuéronlo señaladamente Palma *el Viejo* (Jacobo Palma), *el Tintoretto* (Jacobo Robusti), *el Veronés* (Pablo Calliari) y *el Bassano* (Jacobo de Ponte), cuyas más celebradas obras son: del primero, una «Santa Bárbara» en Florencia y varias «Madonnas» y «Sacras Familias» en diferentes lugares; del segundo, el «Milagro de San Marcos», la «Crucifixión» y el «Paraíso», en Venecia; del *Veronés*, la «Cena del Fariseo» y la «Adoración de los Magos», en Milán, con el «Martirio de Santa Justina», en Padua; y del *Bassano*, varias «Adoraciones» y asuntos bíblicos, etc. En el siglo XVII figura como representante de la escuela veneciana *el Padovanino* (Alejandro Varotari, 1590-650), imitador del Tiziano, y en el XVIII Juan B. Tiépolo (1693-770), en cuyas obras parece haberse inspirado nuestro insigne Goya.

6. La *escuela de los Carracci* (Ludovico, Agustín, Aníbal y Antonio), que abraza el último cuarto del siglo XVI y los dos decenios siguientes, equivale a la *escuela boloñesa* de la misma época, pues aunque anteriormente a estas fechas había existido la escuela de Bolonia con Raibolini, según dijimos arriba (*248*, 4), quedó luego

oscurecida. Al renovar sus glorias la familia de los Carracci, en oposición a los *manieristas* o pintores amanerados de su época, le dieron un carácter preceptista o académico (que también es una forma rutinaria), y la fundaron en el principio ecléctico de tomar lo mejor de cada uno de los grandes artistas para llegar al ideal de la pintura. Sus principales obras consistieron en decoraciones de iglesias y palacios, al fresco, y en cuadros de asuntos mitológicos y religiosos. De Ludovico son celebrados los frescos del palacio Guidotti de Bolonia y el cuadro de «La Transfiguración», en la Pinacoteca de la misma, con otros muchos; de Agustín (primo de Ludovico), una «Asumpta» y una «Comunión de San Jerónimo», en dicho Museo de Bolonia, y un «San Francisco de Asís», en el del Prado; de Aníbal (hermano de Agustín), los grandiosos frescos del palacio de Farnesio, en Roma, y la «Virgen del silencio», en el Museo del Louvre, etcétera; de Antonio (hijo de Agustín), los frescos de la basílica de San Bartolomé, en Roma, y el cuadro del «Diluvio», en el Louvre.



FIG. 690.
EL ECCE HOMO, POR GUIDO RENI.



FIG. 691.—LA COMUNIÓN DE SAN JERÓNIMO, POR EL DOMINIQUINO.

De la academia de los Carracci, y particularmente del taller de Aníbal, salieron entre otros muchos pintores dos maestros de nombradía, que durante el siglo XVII sostuvieron con relativa honra la pintura en Italia: Guido Reni (1575-642) y *el Dominiquino* (Dominico Zampieri, 1581-641). Del primero son muy conocidos sus cuadros del «Ecce Homo» o el «Cristo coronado de espinas», en la Galería de Londres», y «La Aurora», en el palacio Rospigliosi, de Roma; del segundo, la famosa «Comunión de San Jerónimo», en el Vaticano, y los frescos (muy barrocos) de la iglesia de San Andrés de la Valle, en Roma (fig. 8.ª). A estos pintores siguen otros en algo inferior esca-

la, tales como *el Albano* (Francisco Albani, 1578-660), artista de gracias infantiles y de asuntos mitológicos, y *el Guercino* (Juan Francisco Barbieri, 1591-666), inspirado en Carracci y en el *Caravaggio*, autor de unos frescos de profetas y sibilas en la catedral de Piacenza y del cuadro que figura el «Martirio de Santa Petronila» en el Museo del Capitolio en Roma, etc.

7. La *escuela del Caravaggio* (Miguel Angel Amerighi, 1569-609) representa en el arte la oposición sistemática al eclecticismo de la academia boloñesa; y por sus alardes de imitar directamente la Naturaleza, renunciando al idealismo, considérase como la primera escuela naturalista de Italia. Complacíase el maestro en representar escenas y tipos vulgares y aun tabernarios; pero no le faltó cierta nobleza en algunas composiciones, sobre todo en las religiosas, y siempre se manifiesta valiente en el dibujo y sorprendente en el claroscuro, que por sus rudos contrastes produce gran relieve pictórico en las figuras de los cuadros. Ignórase la educación o filiación artística del *Caravaggio*, y se cree fué debida a sus propios talentos, desarrollados especialmente en Roma, Nápoles y Malta, aunque ejercitados antes en Milán y Venecia. Sus obras maestras fueron el cuadro del «Entierro de Cristo», en el Vaticano, y el de la «Muerte de la Virgen», hoy en el Louvre (fig. 5.ª).

Aunque muy discutido en su época y después de ella el mérito del *Caravaggio*, tuvo numerosos imitadores y ejerció no poca influencia en otras escuelas de pintura. Entre sus discípulos figuran como formando con el maestro la escuela romana realista, Bartolomé Manfredi (de quien hay un buen cuadro en el Museo del Prado), Carlos Saraceni, el francés Valentino, y por algún tiempo el español José Ribera. De éste y de la influencia del *Caravaggio* procede la escuela naturalista de Nápoles en el siglo XVII.



Fig. 692.—El Martirio de San Bartolomé, por Ribera.

8. La *escuela napolitana* brilló especialmente en dicha centuria con los pintores más notables de la época; los cuales, al ejercitar allí sus pinceles, imprimiéronle señaladas tendencias realistas; pero debe su personalidad y su realismo principalmente al valenciano José Ribera (1588-656), *el Spañoletto* de los italianos, quien de muy joven se trasladó a Italia y en su mejor edad se estableció definitivamente en Nápoles, donde produjo gran nú-

mero de obras y eclipsó a todos los pintores de su época en Italia. Trató con preferencia asuntos terribles y de gran efecto dramático; fué el pintor de mártires y de anacoretas, y aunque participaba del estilo del *Caravaggio*, supo idealizar los rostros de los personajes, según lo requería el asunto, y dió a sus composiciones más idea y fondo que el citado artista. Su obra maestra, «El Entierro de Cristo», se halla en el Museo de la Cartuja de San Martino en Nápoles, y su «Martirio de San Bartolomé» con otros muchos, en Madrid, etc. (1). A su escuela pertenecen: Salvator Rosa, pintor de batallas y de tormentas; Aniello Falcone, llamado por antonomasia el *Oráculo de las batallas*; Lucas Giordano, fecundo y pronto en sus obras, apellidado por lo mismo *Luca-fa-presto*, gran imitador de los maestros, pero amanerado y decadente; y también con variable estilo, pero mejor que *el Giordano*, su competidor Andrés Vaccaro, de quien se guardan excelentes producciones en el Museo del Prado y en el arqueológico de Barcelona (2). Del *Giordano* (Lucas Jordán), que estuvo en España trece años, son las pinturas de 10 bóvedas de la iglesia de El Escorial ejecutadas por el activo artista en menos de dos años.

252. Escuelas españolas del Renacimiento.—Siguen a las italianas en celebridad (y de éstas se derivan) las escuelas españolas del Renacimiento, las cuales empiezan a mediados del siglo XVI y brillan en su apogeo por toda la siguiente centuria.

Importóse en España el renacimiento clásico ya desde principios del siglo XVI, debido principalmente a los artistas españoles que fueron a Italia para estudiar en las escuelas de los grandes maestros de pintura y secundariamente a los extranjeros que trabajaron en la Península con gusto italiano; mas la implantación decidida del tal renacimiento sólo pudo realizarse al mediar el siglo, cuando iban llegando nuevos maestros formados en Italia y se extendía por la nación el conocimiento de las obras pictóricas italianas, sobre todo del Tiziano, traídas por encargo de los reyes y magnates.

Los primeros artistas españoles de quienes consta haberse educado según la técnica del nuevo estilo parecen ser los manchegos Fernando de los Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, discípulos de Leonardo de Vinci, pues ya en el año 1506 pintaron los 12 pasos de la vida de Jesucristo y de la Virgen María que figuran en las dos caras de las famosas puertas del retablo mayor en la

(1) Véase Lipmann Mayer, *Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto)*, Leipzig, 1908; ítem, Tormo y Monzó, «Varias obras maestras de Ribera», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXIV, pág. 11 (Madrid, 1916).

(2) Para todo este número de la pintura italiana consúltense las obras citadas en él, y la de Pératé y Michel citada en el núm. *248*; ítem, Mantz (Paul), *Les chefs d'oeuvre de la peinture italienne* (Paris, 1870); Both de Tauzia, *Notice des tableaux... du Louvre-Ecoles d'Italie et d' Espagne* (París, s. a.), donde se hallará un resumen de la vida y parentesco artístico de los pintores y la enumeración de sus obras principales; ídem, íd., por F. Villot, con mayor extensión.

catedral de Valencia (1), y poco después el segundo de los citados maestros pintó los tres buenos retablos de la capilla de Albornoz, en la catedral de Cuenca, aparte de otras obras de mérito. Algunos años más tarde (en 1520) volvía de Italia el afamado escultor y pintor, a la vez, Alonso Berruguete—hijo de Pedro Berruguete (*249*, 6)—, trayendo el estilo de Rafael, y a mediados de la misma centuria, con estilos de varios maestros de Roma o de Venecia, regresaban los sevillanos Luis de Vargas y Pedro Villegas, los valencianos Juan de Juanes y Alonso Sánchez Coello, los castellanos Gaspar Becerra, Blas del Prado, Juan Fernández Navarrete *(el Mudo)* y otros. Entre los extranjeros que ejercitaron por entonces el nuevo estilo en la Península y que ganaron más favor e influencia, se hallan: el italiano Pablo de San Leocadio, que se estableció en Valencia desde el 1481 hasta el 1513, y a quien se debe el retablo mayor de la colegiata de Gandía; el flamenco italianizado Pedro de Campaña *(Kempeneer)*, discípulo de Miguel Angel, que vivió en Sevilla durante veinticuatro años (desde el 1548) y de quien es el famoso «Descendimiento», de la iglesia de Santa Cruz; el holandés Antonio Moro *(Moor)*, insigne retratista, educado en Florencia y avecindado por largos años en Madrid, etc. (desde el 1542); y aunque algo posteriores, y de menos valía, los *manieristas* italianos que hizo venir Felipe II (por no hallar otros) para las decoraciones de El Escorial, tales como Bergamasco, Cincinato, Patricio Caxés, Luqueto o Lucas Cambiasso, Zúccaro, Tibaldi, etcétera, a los cuales superaron los hermanos Carducho (Carducci), domiciliados y connaturalizados en Madrid: a éstos, lo mismo que a *el Greco* en Toledo, se les cuenta en el número de los españoles.

El carácter general de la pintura española del Renacimiento equivale al de la escultura correspondiente (*234*), y se constituye por cierto realismo de buena ley, que no tanto se fija en la belleza exterior de las formas, cuanto en expresar la naturaleza y diferencias de personajes y de sentimientos; que reviste sus ideas con formas decorosas y graves, tomadas del natural, sin degenerar (como se les acusa) en tétricas y sombrías; que adopta casi exclusivamente asuntos religiosos para las composiciones, fuera de los retratos, y los interpreta con profundo sentimiento de cristiana piedad; y que, en fin, huye de extravagancias y exageraciones, buscando por regla general lo noble y armonioso.

La evolución completa del Renacimiento en España comprende cinco fases o períodos sucesivos, hasta llegar al siglo XIX o

(1) El retablo a que se refiere el texto es actualmente de cobre dorado, hecho en 1867; pero antes de él hubo otro de plata, con hermosas figuras en relieve, labrado en los últimos años del siglo XV y primeros del XVI (fundido en 1812 para convertirlo en moneda por mandato del *desamortizador* conde de Canga Argüelles); y para cubrirlo a modo de tríptico se hicieron las puertas mencionadas, que tienen 75 metros cuadrados de pintura y que, afortunadamente, siguen haciendo el mismo oficio con el nuevo retablo. Cuéntase que al verlas el gran Felipe II, en su visita a Valencia, dijo admirado: «El altar es de plata, pero las puertas son de oro». SANCHIS Y SIVERA (D. José), *La catedral de Valencia*, c. X y XI (Valencia, 1909).

época contemporánea, a saber; 1.°, el *de transición*, que abraza las postrimerías del siglo XV y casi la mitad primera del XVI, conservando la pintura manifiestos resabios del estilo gótico precedente y con cierto aire flamenco; 2.°, el *de formación* o *italianista*, durante la segunda mitad del siglo XVI (y en casos aislados también durante la primera), en que los artistas españoles imitan a los maestros italianos, no de un modo servil, sino tomando principalmente de ellos la corrección del dibujo y el arte del colorido, sin admitir el gusto semipagano que observaban en Italia; 3.°, el *de perfección* o *apogeo*, que se extiende por todo el siglo XVII, y en el cual se hace independiente la pintura española y brillan los grandes genios de la misma, con mayor y más directo estudio de la Naturaleza; 4.°, el *de postración* o *decadencia*, durante el siglo XVIII, en que por efecto de la exageración y el amaneramiento reinantes, son escasísimos los buenos pintores, y 5.°, el *de restauración*, aunque menguada, que se personifica en Goya durante el último cuarto del siglo XVIII y primeros del siguiente (1).

Del primero de dichos períodos quedó hecho arriba el breve resumen que a nuestro propósito interesa (*249*, 6 y 7), y de los dos últimos damos alguna noción al finalizar el presente número. Resumiendo ahora los períodos 2.° y 3.° en conjunto, recorreremos las escuelas que más se han distinguido en las diferentes regiones; y aunque sean aquéllas más bien personales que regionales o locales, y todas presenten cierta unidad nacional, seguimos la costumbre de los críticos e historiadores dividiéndolas en tres grupos geográficos: *valencianas*, *castellanas* (Badajoz, Toledo y Madrid) y *andaluzas* (Sevilla, Córdoba y Granada). Pueden añadirse la *aragonesa* y la *catalana*, aunque apenas tienen vida gloriosa comparadas con las de otras regiones. A cada una de dichas localidades adjudícanse los artistas de mayor importancia y nombradía que allí se establecieron y fundaron escuela o trabajaron con éxito.

1. *Escuelas valencianas.*—Después de los manchegos antes nombrados, que tan precoces muestras de perfecto renacimiento llegaron a producir en los admirables postigos del retablo catedralicio de Valencia, brillan como astros de primera magnitud en la región valenciana durante la primera época o del siglo XVI, los Macip y Francisco Ribalta, y en la época de esplendor o del XVII Juan Ribalta, José Ribera y Jacinto Espinosa. Con ellos se agrupan otros menos importantes, pero dignos de mención honorífica.

Juan de Juanes (su nombre Juan Macip, 1523-79), educado en la escuela de su padre, Vicente Juan Macip, y en la de Rafael, se

(1) Véase TORMO, *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI* (Madrid, 1902).

distingue por la dulzura y piedad que reflejan sus cuadros y por la frescura o viveza en los colores, a veces exagerados, y se le achaca cierta pobreza o estrechez en las composiciones con alguna monotonía en los tipos. Sus obras principales son la conocida «Cena del Señor», el «Ecce Homo», el «Jesús mostrando la Eucaristía» y varios episodios de «San Esteban», en el Museo del Prado, con otros cuadros semejantes de la vida de Jesucristo en el de Valencia y el «Bautismo del Señor», en la catedral dicha. A su padre, más italianista y no tan hábil como el hijo, se atribuye el retablo mayor de la catedral de Segorbe.



Fig. 603.
El Ecce Homo, por Juan de Juanes.

Francisco de Ribalta (hacia el 1551-628), formado como los anteriores en las escuelas italianas, es enérgico en el dibujo y en el claroscuro, dando a éste más importancia que ninguno de sus antecesores en las escuelas españolas. Como obras maestras suyas se cuentan el «Extasis de San Francisco», en el Museo del Prado, y el «San Bruno» del Museo de Valencia. En su escuela formóse su hijo Juan de Ribalta (1597-628), que igualó o superó en mérito al padre y a quien se adjudica una «Crucifixión», en el Museo de Valencia, pintada a los dieciocho años de edad, y los cuatro «Evangelistas», en el Museo del Prado. También salió de la misma escuela el famoso Ribera, *el Spañoletto* de los italianos, que, por haber sido el jefe más relevante de la escuela napolitana, lo hemos contado entre los que a ella pertenecen (*251*, 8); pero que siempre conservó el carácter enérgico y realista propio de su maestro y de su patria, aumentado con el estudio de las obras del *Caravaggio*. Las obras de Ribera, dice Madrazo, son émulas de las del *Caravaggio*, Rembrant y Velázquez; el Museo del Prado conserva 58 de las mejores.



Fig. 604.—San Bruno, por F. de Ribalta.

Jacinto Jerónimo de Espinosa (1600-80), discípulo igualmente de Francisco Ribalta y naturalista como él, tiene justa fama de buen dibujante y gran colorista, distinguiéndose especialmente en las sombras de color rojizo que introduce en sus figuras. Sus obras

maestras, «La Comunión de la Magdalena» y el «Santo Tomás de Villanueva», hállanse en el Museo de Valencia (1).

A la misma escuela de Ribalta pertenecen Francisco Zariñena, con los hijos y a la vez discípulos de éste (Juan y Cristóbal), de la primera mitad del siglo XVII, excelentes pintores de cuadros religiosos, y también por algún tiempo el murciano Pedro Orrente, hábil pintor de escenas pastoriles e imitador del Bassano de la escuela veneciana (dicho, por lo mismo, *el Bassano español)*, y con él su discípulo el valenciano Esteban March, pintor de batallas y de asuntos dichos *de género.*



Fig. 695.—La Virgen con el Niño, por Morales.

2. *Escuela extremeña o de Morales.*—Suele colocarse entre los pintores castellanos el extremeño Luis de Morales, de Badajoz (1509-86), apellidado *el Divino;* pero la singularidad de su pincel, que tanto le distingue de todos los de su época, exige clasificación por separado. Refléjanse en sus obras las maneras italianistas de los demás pintores de su tiempo, junto con resabios de las escuelas del Norte, y forman su especial carácter ciertas tendencias arcaicas, el esmero en los detalles accesorios de la figura y sobre todo la expresión de profundo sentimiento religioso, mayormente del dolor cristiano, que ofrecen sus imágenes. Entre éstas, siempre sobre tabla, son muy conocidas sus «Dolorosas» y «Ecce Homos» y muy celebrado su «Cristo a la columna» con la figura de San Pedro penitente, que se halla en la sacristía de la catedral de San Isidro, en Madrid (2), y la «Virgen con el Niño», en el Museo del Prado. Los discípulos de Morales, y entre ellos su propio hijo Cristóbal, pretendiendo imitar al maestro, se dieron a pintar figuras dolorosas muy descarnadas y secas, malamente atribuídas a él por muchos; de donde resultó el descrédito de la escuela (3). Descolló con mérito entre ellos el portugués Vasco Pereira, que hizo varias copias de cuadros de Morales.

3. *Escuela de Toledo.*—Durante la primera mitad del si-

(1) Véase Tramoyeres (Luis), *El pintor Jerónimo J. de Espinosa en el Museo de Valencia* (Valencia, 1910).

(2) Véase Mélida, «Un Morales en la catedral de Madrid», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XVII, pág. 1 (Madrid, 1909).

(3) Ceán Bermúmez, *Diccionario histórico*, etc.; Madrazo, *Catálogo descriptivo*, etc., pág. 460.

glo XVI floreció en Toledo y en Madrid, sucesivamente, el italianista castellano Juan de Villoldo, quien ya en 1508 pintó con el flamenco Juan de Borgoña el antiguo retablo de la capilla mozárabe de la catedral toledana, y en 1547 interpretó en estilo muy italiano las escenas de la Pasión que figuran en cinco lienzos (al aguazo y a modo de tapices) en la llamada capilla *del Obispo*, en Madrid. Discípulo de Villoldo fué Luis de Carbajal (1534-607), quien con Blas del Prado (1540-93), ambos de Toledo, pintaron con estilo florentino algún retablo en su ciudad natal y ejercieron con aceptación su arte en Madrid, a las órdenes de Felipe II. De Blas del Prado se cita como obra de algún mérito el cuadro de «La Virgen con el Niño y varios santos», que está en el Museo del Prado, y de Carbajal es una «Magdalena penitente» en dicho Museo; aunque por mejores que este cuadro han de estimarse los numerosos de diferentes santos que se hallan en El Escorial, para cuyo monasterio trabajó desde el 1570. Pero quien debe tenerse como representante más genuino de la escuela toledana, sobre todo en su carácter de tendencia a lo ideal y místico, es, al decir de los críticos (1), el famoso pintor griego Doménico Theotokópuli, conocido con el nombre de *El Greco*.



FIG. 696.—LA CURACIÓN DEL CIEGO: CUADRO DE «EL GRECO», EN LA GALERÍA DE PARMA.



FIG. 697.— EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ, POR «EL GRECO»: PARTE INFERIOR DEL CUADRO.

(1) CEDILLO (Sr. Conde de), *De la religiosidad y del misticismo en las obras del Greco*. Discurso (Madrid, 1915). Véase también la obra del mismo autor (ayudado por A. de Beruete) titulada *Catálogo del Museo del Greco en Toledo* (Madrid, 1912).

El Greco, oriundo de la isla de Creta (hoy Candía), donde vió la luz primera hacia el año 1548, recibió en su país una educación artística de escuela bizantina; completóla en Venecia, aprendiendo de Tiziano o del *Tintoreto;* pasó luego a Roma, donde admitió influencias del pincel de Correggio y de Miguel Angel, y por fin se estableció en Toledo desde el 1576, y allí desarrolló su estilo personal, conservando siempre algunos rasgos de sus maestros anteriores, aun de los bizantinos, y acabó sus días en 1614.



FIG. 698.—LA ASUNCIÓN DE MARÍA, POR «EL GRECO».

La gran mayoría de las pinturas de *el Greco* la forman los retratos y cuadros religiosos, y, dada la técnica que en ellas preside, se clasifican todas por los críticos (1) en tres períodos: el bizantino e italiano, hasta la venida del artista a España; el de transición y perfección, hasta el año 1604, y el de exageración o definitivo, durante los diez últimos años de su vida. Las obras del primer período conservan visibles coloraciones y rasgos de las escuelas frecuentadas por su autor, v. gr., el cuadro de la «Curación del ciego de nacimiento», del Museo de Parma, y el de la «Expulsión de los mercaderes del templo», en la Galería de Richmond (Inglaterra). Los cuadros del segundo período o segunda manera, aunque retienen algunos trazos de las escuelas italianas, se ocultan éstos a medida que va olvidando el autor la antigua coloración veneciana y la sustituye por tonos grises y, a la vez, prolonga las figuras, perfila los dedos de sus personajes y suprime detalles accesorios en la composición del asunto. Son, sin embargo, estas obras las mejores del artista, ya por su originalidad, ya por la valentía de los contrastes del claroscuro, ya por el realismo en las actitudes y formas humanas, en medio del idealismo de toda la composición, y sobre todo por la expresión acabada de los sentimientos íntimos de cada una de las personas que figuran en la escena; sobresalen de este período el cuadro del «Espolio de Cristo» y los del «Apostolado», en la catedral de Toledo; el del «Entierro del conde de Orgaz», en

(1) Véase Cossío (Manuel), *El Greco* (Madrid, 1908), donde se hallará también el Catálogo de las obras de *el Greco*, sumando en conjunto 471 de pintura y 26 de escultura.

la iglesia de Santo Tomé de la misma ciudad, y el de «San Mauricio y compañeros mártires», en El Escorial, entre otros muchos. El tercer período se caracteriza por la exageración de las genialidades del artista en alargar el canon de las figuras, en presentarlas demacradas y severas, en apagar la coloración y en simplificar los detalles; tipos de este género son el cuadro de la «Asunción de la Virgen», que se halla en la iglesia de San Vicente de Toledo, y los del «Apostolado» y el «San Bernardino», del Museo de la misma población, dicho de *el Greco*.

No es fácil que la Historia registre en sus páginas otro artista de verdadero nombre, sobre cuyos méritos recaigan juicios tan contradictorios como los emitidos por técnicos y profesionales al estudiar las obras de *el Greco*. Hoy se le considera como uno de los grandes pintores del mundo, sólo comparable con Velázquez y a él oponible entre los prohombres de la gloriosa pintura española; y se le defiende o excusa en sus exageraciones, achacándolas, en parte, al defecto de su vista, que suponen debió ser astigmatismo (1), y atribuyéndolas a la nota mística o espiritual que el autor daba a sus cuadros religiosos (2), como si el dar calor religioso a las pinturas exigiera enfriar la viveza de los colores o si para infundir vida y espíritu a la figura humana se la hubiera de atormentar y deformar lastimosamente. Muy otra ha sido la práctica de los genuinos artistas españoles, y muy diverso de semejante espíritu el de los demás católicos (3). Sin embargo, debe reconocerse verdaderamente en *el Greco* un artista de primer orden (pintor, escultor y arquitecto), insuperable como retratista y admirable en muchas de sus obras por la viva expresión de los sentimientos profundos del alma; pero que a sus grandes cualidades y recursos artísticos unió también grandes rarezas y defectos, explicables más bien por su afán de originalidad y por su condición de exótico y oriental, que por otras causas artificiosamente aducidas por sus admiradores apasionados (4).

(1) BERITENS, *Aberraciones de «el Greco», científicamente consideradas* (Madrid, 1913); BARRÉS (Mauricio), *«Greco», ou le secret de Tolede* (París, 1912); SENTENACH, «Técnica pictórica de *el Greco*», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXIV, pág. 4 (Madrid, 1916).

(2) DOMÉNECH, *El idealismo en la Pintura: «el Greco»*, conferencia en el Ateneo (Madrid, 1916). V. MÉLIDA, «El arte antiguo y *el Greco*», en el citado *Boletín*, t. XXIII (Madrid, 1915).

(3) LLERA (P. Indalecio), ob. cit., c. LXX.

(4) No se explican satisfactoriamente sus aberraciones por el supuesto *astigmatismo*, pues aunque esta dolencia las explicara (cosa imposible, tratándose de retratos o pinturas tomadas del natural), no parece que *el Greco* fuera astigmático, toda vez que vió en cualquier dirección iguales o prolongadas excesivamente las líneas (y no en una dirección tan sólo, como los astigmáticos), según puede inferirse de la comparación de sus cuadros, unos con otros, y del hecho de que aun en el período de sus mayores rarezas llegase a pintar con toda proporción, como se observa en el retrato del «Obispo Covarrubias». No cabe tampoco alegar la razón del misticismo para explicar las aludidas extrañezas, pues además de lo dicho en el texto, no se descubre idea alguna mística, v. gr., en la desmedida prolongación de los dedos y en el forzado estiramiento del cuello de los apóstoles. Nada decimos de la supuesta locura de *el Greco*, pues un demente no realiza trabajos de paciencia y constancia ni hace cosas ordenadas y reguladas.

Como discípulos y seguidores de la escuela de *el Greco*, sin que imitaran sus exageraciones, se cuentan: Luis Tristán, que fué buen retratista, precusor de la brillante escuela de Madrid en el siglo XVII (1), y a quien se debe el precioso retablo mayor de la iglesia parroquial de Yepes y el cuadro de la «Santísima Trinidad» en la catedral de Sevilla, antes atribuído a *el Greco;* Pedro Orrente, ya citado como de la escuela valenciana, a la cual pasó desde la de Toledo y después a la de Madrid, trabajando con gran aceptación en la Corte; el dominico Juan B. Mayno, que luego se hizo independiente de la escuela, ejerciendo su arte en Madrid, y de quien son una «Adoración de los Reyes» y una «Alegoría», en el Museo del Prado; y en fin, Alejandro Loarte, Diego de Astor (grabador y dibujante) y Manuel Theotocópuli (hijo de *el Greco)*, aunque solo figura éste como escultor y arquitecto.

4. *Escuela de Madrid.*—Componen la llamada «Escuela de Madrid» multitud de artistas de diferentes procedencias, atraídos por la Corte española y favorecidos muchos de ellos con el título y la realidad de *Pintores de cámara* (2). Durante el período italianista figuran principalmente, además de los primeros toledanos antedichos: Gaspar Becerra (1520-70), ventajosamente conocido como escultor (*234,* 1), a quien se deben los cuadros de «San Juan Bautista» y de «San Sebastián», en la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid, y el de la «Magdalena penitente», en el Museo del Prado; Juan Fernández Navarrete *(el Mudo*, 1526-79), apellidado *el Tiziano español*, quien, según afirma el alemán Justi, comprendió mejor al Tiziano que muchos de los venecianos mismos de su escuela, y de quien se conservan en El Escorial (donde ejercitó con gloria sus pinceles) un «San Jerónimo», un «Santiago martirizado» y un «Abraham con los tres ángeles», y en el Museo del Prado un «Bautismo de Cristo», etc.; asimismo los hermanos Carducho (Bartolomé Carducci, 1560-608, y Vicente Carducci, 1578-638), florentinos, pero definitivamente avecindados en Madrid y pintores de El Escorial, sobre todo el segundo; de quienes guarda el Museo del Prado importantes obras, como «La Cena» y «El Descendimiento de la Cruz», del primero, y tres cuadros de batallas, con otros cinco de escenas de la Virgen María, de Vicente, aparte de otros muchos en El Escorial; y, en fin, los afamados retratistas de la Real Familia, el valenciano (que sin fundamento se supone hijo de portugueses) Alonso Sánchez Coello (1515-90), que fué discípulo del holandés Moro, arriba nombrado; el madrileño Juan Pantoja de la Cruz (1551-608), discípulo de Coello, y el vallisoletano Bartolomé González, que lo fué de Pantoja.

(1) MADRAZO (Pedro de), *Catálogo del Museo del Prado;* ítem, CEAN BERMÚDEZ, obra citada.

(2) SÁNCHEZ CANTÓN (Javier), «Los pintores de cámara de los reyes de España», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomos XXII-XXIV (Madrid, 1913-16.); SENTENACH, *La pintura en Madrid*, etc.

La época brillante de la genuina escuela madrileña, caracterizada por su naturalismo, libre de todo lo convencional, y por su corrección en el diseño y su independencia de extrañas imitaciones, se inicia en los comienzos del siglo XVII con la definitiva vuelta de la Corte desde Valladolid a la coronada Villa, siendo los ya citados Pantoja y Vicente Carducho, con el hábil retratista en pequeño Felipe Liaño, el mencionado fray Juan Mayno y Eugenio Caxés (hijo del italiano Patricio y compañero de V. Carducho), quienes echaron los fundamentos. A ellos deben añadirse, como continuadores del movimiento progresivo de la escuela, el paisajista Francisco Collantes (1599-56), discípulo de V. Carducho; el precoz Antonio Arias Fernández, que a los doce años pintó el retablo mayor del Carmen Calzado de Toledo; el aragonés José Leonardo (1611-56), de quien es un cuadro de la «Rendición de Breda» (Museo del Prado), en el cual se inspiró Velázquez para pintar el suyo; el benedictino fray Juan Rizi (1595-675), discípulo de Mayno, que, entre otros cuadros, tiene el de la «Misa de San Benito», en la Academia de San Fernando; el vallisoletano Antonio Pereda (1599-669), que a los dieciocho años pintó una «Purísima», enviada a Roma, y más adelante el excelente cuadro del «Salvador», que figura como retablo en las Capuchinas de Madrid, etc. Contribuyeron en gran manera al apogeo de la escuela de Madrid las visitas a España del diplomático y sobresaliente pintor belga Pedro Pablo Rubens (en 1623 y 1628), de quien guarda el Museo del Prado nada menos que 66 lienzos originales, con otros varios de su escuela. Pero quien llevó a su cima la gloria de la escuela madrileña, con su naturalismo singular, su corrección anatómica y su dominio de la luz y los colores, fué el inmortal Velázquez.



FIG. 690.—RETRATO DE FELIPE II, POR PANTOJA DE LA CRUZ.

Diego Rodríguez de Silva y *Velázquez* (1599-660), conocido universalmente por este último nombre, fué, según Madrazo (1), «el verdadero fundador de la brillante escuela de Madrid del siglo XVII y el rey de la pintura naturalista», y en frase del israelita

(1) *Catálogo del Museo del Prado*, arriba citado (Madrid, 1910).

francés Salomón Reinach, es Velázquez «desde el punto de vista de la técnica el pintor quizá más grande que ha conocido el mundo» (1), lo cual repite Marcelo Dieulafoy, suprimiendo el quizá (2), o según la idea del alemán Carlos Justi, «Velázquez es en pintura sólo comparable con Cervantes en literatura, y con ellos no puede compararse ningún otro artista del mundo» (3). Aunque nacido en Sevilla, donde tuvo asimismo su primera educación artística en las escuelas de Herrera *el Viejo* y de Pacheco, se le considera como gloria de la escuela de Madrid, por haber residido en la corte de España la mejor y mayor parte de su vida, siendo pintor de cámara de Felipe IV desde el año 1623, en que se trasladó definitivamente a la capital del Reino. Sus dos viajes a Italia, realizados en 1629 y 1649 para estudiar obras y maestros de aquella nación, determinaron en su ya formado estilo progresivas evoluciones y sucesivos perfeccionamientos, de suerte que las mencionadas fechas se toman por los críticos modernos como puntos de partida para distinguir en la carrera pictórica de Velázquez tres épocas, a las cuales corresponden tres *maneras* distintas.



FIG. 700.
RETRATO ECUESTRE DEL CONDE-DUQUE DE OLIVARES, POR VELÁZQUEZ.

La primera época y manera de Velázquez llega hasta su primer viaje a Italia y se caracteriza por cierta dureza y energía en el claroscuro, que revela influencias de las obras de Ribera y Tristán, preocupando al artista más que todo la constitución anatómica de las figuras y la perspectiva: son de esta época el cuadro de «La investidura de San Ildefonso por la Virgen» (Palacio arzobispal de Sevilla), el de la «Adoración de los Reyes», el primer «Retrato ecuestre de Felipe IV» y la parodia de «Baco» o «Los Borrachos» (4), etc. (Museo del Prado). La segunda manera, que se extiende entre los dos viajes a Italia, distínguese por el especial

(1) REINACH, en la citada obra *Apolo*, lec. 21.
(2) DIEULAFOY, *Espagne et Portugal*, pág. 274 (París, 1913).
(3) C. JUSTI, «Les arts en Espagne», en el *Manuel du voyageur* por Baedéker, «Espagne et Portugal» (Leipzig, 1908); item, JUSTI, *Diego Velázquez* (en alemán; Bon, 1889 y 1903).
(4) Es difícil en muchos de estos cuadros distinguir sin grande estudio crítico la época a que pertenecen, pues el artista solía retocar sus propias obras a medida que evolucionaba en la técnica (SENTENACH, *La pintura en Madrid*, pág. 100). El referido cuadro de «Baco», aun-



FIG. 701.
EL «CRISTO» DE VELÁZQUEZ.

estudio del artista en representar el ambiente que rodea a las personas del cuadro y la armonía entre éstas y aquél, añadiendo mayor suavidad en las sombras: pertenecen a esta segunda manera los célebres lienzos de «La fragua de Vulcano», de «Las Lanzas» o la «Rendición de Breda», con los grandes «Retratos ecuestres» del Monarca, del príncipe Baltasar, del Conde-Duque, etc., y en fin, el célebre «Cristo en la Cruz» y la «Coronación de la Virgen». La tercera época, que abraza el último decenio de la vida de Velázquez, señálase por el dominio completo que de la luz y sus variados matices en las figuras y en el ambiente manifiesta el artista, y asimismo, por la ilusión más acabada de la realidad, que producen sus cuadros a la primera mirada; para lo cual procura el maestro que impresione de una vez la totalidad o el conjunto de la escena, sirviéndose de cierta especie de *forma abreviada* o *sintética*, conocida con el nombre de *impresionismo de la forma:* a esta última etapa corresponden el «Retrato de Inocencio X», el cuadro de «San Antonio Abad visitando a San Pablo», el de «Las Meninas» y el de «Las Hilanderas», etc. Los dos últimos se consideran hoy como el *non plus ultra* en lo técnico de la pintura (1).



FIG. 702.—EL CUADRO DE «LAS MENINAS», POR VELÁZQUEZ.

Aunque Velázquez no abrió escuela pública ni trató de re-

que mitológico, no sabe a paganismo, sino que más bien es una burla de la mitología pagana (como otros del mismo género): representa el acto de recibir Baco en su *Orden de beodos* a la gente más vulgar y soez, armando de caballero a un neófito.

(1) Véase E. MICHEL, *Études sur l'histoire de l'art: Diego Velázquez* (París, 1895); BERUETE (Aureliano de), *Velázquez* (París, 1898); DOMÉNECH, *Conferencias* en el Ateneo (Madrid, 1915); CRUZADA VILLAAMIL, *Anales de la vida y obras de Velázquez* (Madrid, 1885), donde se hallará el catálogo de 240 obras de Velázquez.

unir discípulos, figuran como tales, principalmente, su yerno Juan B. del Mazo y su antiguo esclavo Juan Pareja. La obra maestra del primero es el cuadro de la «Vista de Zaragoza», retocado por Velázquez, y del segundo el de la «Vocación de San Mateo», ambos en el Museo del Prado. Los demás contemporáneos (ya dichos antes) y los sucesores de Velázquez en Madrid hubieron de experimentar más o menos su influencia; pero sobre todos el asturiano Juan Carreño de Miranda (1614-85) y sus discípulos. Sucedió Carreño a Velázquez en el título de pintor de cámara, y fueron sus obras principales los retratos de Carlos II y de Doña Mariana de Austria (la madre del Rey) en hábito de religiosa; entre sus discípulos (de Carreño) figuran Juan Martín Cabezalero y Mateo Cerezo, pintores de importantes cuadros religiosos. Distinguióse a la vez el fecundo pintor y sobresaliente decorador Francisco Rizi (1608-85), hermano del fray Juan arriba dicho y discípulo de Vicente Carducho; pero su manera frecuentemente descuidada o apresurada contribuyó a la decadencia de la escuela de Madrid, en opinión de Madrazo. De él fueron discípulos por algún tiempo los beneméritos pintores José Antolínez, Juan Antonio Escalante y Claudio Coello. Este último, muerto en 1693, cierra la serie de los pintores castellanos de nota en el siglo XVII: su obra maestra se halla en El Escorial y es la conocida con el nombre del cuadro de la «Sagrada Forma», cuyos personajes son verdaderamente históricos, aparte de otros dos cuadros de asuntos místicos referentes a la Virgen y de la «Apoteosis de San Agustín», que figuran en el Museo del Prado.



FIG. 703.
LA APOTEOSIS DE SAN AGUSTÍN, POR CLAUDIO COELLO.

5. *Escuela de Sevilla.*—Inicióse la escuela sevillana del Renacimiento con carácter italianista por el devoto Luis de Vargas (1502-67), brillante en el colorido y poco versado en el claroscuro, siendo su obra principal el cuadro llamado «La Gamba» o «La generación temporal de Cristo», en la catedral de Sevilla; siguióle Pedro de Villegas, italianista asimismo e idealista, cuya obra más saliente es la «Visitación de la Virgen», de la catedral dicha. En cambio, el clérigo Juan de las Roelas (1559-625), aunque educado en la escuela de *el Tintoreto* (Venecia), tiende más al realismo

español e inicia la época brillante e independiente que domina en el siglo XVII: sus obras más celebradas (en Sevilla) son el «Tránsito de San Isidoro», en la iglesia del Santo; el «Martirio de San Andrés», del Museo, y la «Adoración de los Magos», con la «Presentación», en la iglesia de la Universidad. Algo posteriores a Roelas, y en parte contemporáneos suyos, descollaron en Sevilla tres maestros de alguna importancia, como precursores de la brillante escuela del siglo XVII: Francisco Pacheco (1571-654), Juan del Castillo (1584-640) y Herrera *el Viejo* (Francisco de Herrera, 1576-656). El primero, suegro y maestro de Velázquez y autor de un buen tratado de Pintura (1), distinguióse al principio como italianista clásico, pero cambió de estilo con la influencia de los artistas de Madrid y la de su propio yerno: a esta su segunda fase pretenecen los cuadros de «San Pedro Nolasco» y la «Aparición de la Virgen a San Bernardo», y a la primera otros de diferentes Santos, en la catedral de Sevilla y en el Museo del Prado. Juan del Castillo, aunque menos hábil que los otros, tiene la gloria de haber sido maestro de Cano y de Murillo: entre sus obras cuéntanse cinco grandes cuadros de asuntos religiosos (la «Anunciación», la «Adoración de los Magos», etc.), que se hallan en el Museo pictórico de Sevilla. Herrera *el Viejo* fué el primero que logró sacudir todo manierismo italiano, abriendo decididamente las vías del realismo español, muy propio de su carácter enérgico y fogoso; distinguióse en pinturas de bodegones y de asuntos dramáticos o de movimiento, y se le considera como fundador del estilo nacional, transmitido por él a Velázquez, su discípulo. Entre sus cuadros religiosos, que se hallan en varias iglesias de Sevilla, tienen fama el «Juicio universal», de la iglesia de San Bernardo, y el «San Basilio» etcétera, del Museo referido.

Pero la gloria más legítima de la escuela sevillana cífrase en haber producido o educado tres grandes genios de la pintura española: Velázquez, Zurbarán y Murillo. De Velázquez hemos tratado al hablar de la escuela de Madrid; a Zurbarán, de origen extremeño, se le considera perteneciente a la escuela de Sevilla por haber residido allí la mayor parte de su vida, a pesar de que trabajó largo tiempo en la Corte y obtuvo el título de pintor del rey (2); Murillo, en fin, aunque terminó su formación en la Corte, es en todo sevillano e indiscutible príncipe de la escuela de Sevilla en su mayor apogeo.

Francisco de Zurbarán (1598-664), llamado muy impropiamente *el Caravaggio español* por cierta semejanza en el realismo y en el vigor del dibujo con el aludido maestro italiano, es el gran pin-

(1) PACHECO, *Arte de la Pintura; su antigüedad y grandezas*, 2.ª edic. (Madrid, 1866).
(2) Refiere Palomino que visitando Felipe IV en Madrid el estudio de Zurbarán, mientras éste pintaba unos lienzos, puso el monarca la mano sobre el hombro del artista y le dijo: «Pintor del rey y rey de los pintores».

tor de frailes, de sus éxtasis y demás escenas que con ellos se relacionan. Se le califica de realista porque trata de expresar lo natural e individual en las personas, trajes y costumbres, sin añadirle fantásticos idealismos; pero es lo cierto que se esfuerza en revelar los profundos sentimientos del alma de sus personajes, y lo consigue. Como relevantes obras suyas cuéntanse el gran lienzo de la «Apoteosis de Santo Tomás de Aquino», en el Museo provincial de Sevilla; el «Cristo expirante en la Cruz», del Marqués de Villafuerte, en la misma capital; las escenas de la «Vida de San Jerónimo», en la sacristía del monasterio de Guadalupe (Cáceres), y la «Visión de San Pedro Nolasco», en el Museo del Prado, con otros muchos cuadros en diferentes colecciones nacionales y extranjeras (1). Discípulos de Zurbarán fuéronlo principalmente los hermanos Polanco, cuyas obras (en San Esteban de Sevilla) se han llegado a confundir con las de su maestro, y Bernabé de Ayala, de quien se guardan buenos lienzos en la iglesia de San Juan de Dios, de la capital dicha, tales como la «Asunción» y la «Venida del Espíritu Santo».



FIG. 704.—LA APOTEOSIS DE SANTO TOMÁS DE AQUINO, POR ZURBARÁN.

Bartolomé Esteban Murillo (1617-82), educado en la escuela antes mencionada de Juan del Castillo, no desplegó las alas de su genio extraordinario hasta que pudo contemplar algunas obras de los grandes maestros de su época. Trasladóse para ello a Madrid, y con la buena acogida de Velázquez logró estudiar allí y en El Escorial los cuadros del mismo Velázquez, los del flamenco Van Dyck, los de Rubens y de Ribera, que entre otros muchos fueron sus predilectos. A los dos años de su nueva formación (1643-45) volvió a Sevilla, donde fundó una Academia de pintura (1660), en la cual siguió con gloria hasta su muerte. Su principal mérito, además del de poseer facilidad asombrosa en el arte, hállase en el colorido, en la suavidad y armonía de sus tintas y en la perfecta unión del realismo con el idealismo cuando trata asuntos religiosos, los cuales forman la base de la gran mayoría de sus obras. En los cuadros dichos *de género* y en los retratos de personajes de la época interpreta fielmente lo natural de los asuntos, siendo en

(1) CASCALES (José), *Francisco de Zurbarán; su época, su vida y sus obras* (Madrid, 1911).

ellos tan realista como Velázquez. Y aunque hoy se tiende a rebajar el mérito de Murillo, no creemos exagerar si decimos de él con Madrazo que «tuvo la verdad de Velázquez, los vigorosos efectos de Ribera, la armoniosa transparencia del Tiziano, el empaste de Van-Dyck, la brillantez de Rubens, y los superó a todos en el arte con que supo ocultar el procedimiento técnico» (1), y añadimos con Justi que «excedió a todos en la expresión del sentimiento cristiano» (2).



FIG. 705.
SAN ILDEFONSO RECIBIENDO LA CASULLA DE MANOS DE LA VIRGEN, POR MURILLO.

Las incontables obras de Murillo (3) se han clasificado por razón de su técnica en tres grupos, correspondientes a las tres maneras que siguió el artista: *seca* o *fría*, *cálida* y *vaporosa*. Llaman los críticos manera *fría* a cierta falta de expresión en las figuras, acompañada de una coloración algo baja y deslucida; como la tienen, v. gr., una «Anunciación» y el cuadro de «Rebeca y Eliezer», en el Museo del Prado; dícese *cálida* la de los contrastes algo violentos entre luz y sombra, los cuales acentúan el relieve de las figuras (4), y a esta manera pertenecen los cuadros de la «Sacra Familia del pajarito», la «Visión de San Bernardo», la «Virgen del Rosario» y otras del referido Museo, con la «Resurrección», de la Real Academia de Bellas Artes; y denomínase *vaporosa* la manera especial y más característica de Murillo, por la cual aparecen las figuras como espiritualizadas o flotantes en el ambiente, aun cuando se las coloque en pie o sentadas, efecto de la suavidad del claroscuro y de la indecisión de los perfiles o contornos, sabia y dulcemente perdidos; y a este superior estilo corresponden varias de las célebres «Purísimas», el «Cristo crucificado», «Los Niños de la concha» y otros muchos lienzos del Museo del Prado y del de Sevilla, etc.

(1) MADRAZO, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado*, pág. 465 (Madrid, 1872).
(2) JUSTI, ob. cit., pág. 84.
(3) El crítico D. Francisco María Tubino llegó a formar el catálogo de 440 obras de Murillo, sin tener en cuenta muchísimas que son de propiedad particular, ni las que se llevaron a América en los primeros años del artista; de modo que si se contaran todas, saldrían fácilmente a dos por mes durante la vida de Murillo, dice Madrazo.
(4) Seguimos en esta clasificación al citado crítico alemán Justi; pero otros, con menos propiedad, interpretan dichos calificativos variando su significado y alcance.

Por no coincidir la clasificación predicha con las sucesivas épocas de la vida del maestro, ni poderse tomar como adecuada y comprensiva de todas sus obras, entendemos ser preferible la de Madrazo, que se funda en dichas épocas y evoluciones, a saber: la primera, llegando hasta el año 1643, en que el artista visitó los cuadros de Madrid, comprende todas las pinturas *de pacotilla* o *de feria*, que en su mayoría fueron a las Américas como artículos de comercio; la segunda, que sólo dura unos cinco años, hasta el 1648, es época de *imitación* de los grandes maestros contemporáneos del artista o poco anteriores (Van Dyck, Rubens, Ribera, Velázquez), y a esta manera, fuerte y detenida, pertenecen los cuadros de asuntos franciscanos que pintó Murillo para el convento de San Francisco, en Sevilla; tales como el «San Diego» de la Real Academia de San Fernando, en Madrid, y el del «Milagro de San Diego», en el Louvre, entre otros; la tercera, que sigue hasta el fin y cuyo apogeo data del 1670, es la del estilo propio y personal del artista, más franco y dulce que el anterior y muy abundante en composiciones de la manera vaporosa, alternando con la dicha cálida, según fueren los asuntos (1). De esta última época proceden los más famosos cuadros de Murillo, que, además de los arriba indicados, se citan como obras maestras, y son: el «San Antonio» de la catedral de Sevilla; el «Santo Tomás de Villanueva dando limosna», del Museo de dicha ciudad, y al cual llamaba el artista «mi cuadro»; el «San Francisco abrazándose con Jesús crucificado», del referido Museo; el de «Santa Isabel de Hungría» y el de «San Ildefonso recibiendo la casulla», en el Museo del Prado, etc.



Fig. 706.—La Purísima, de Murillo, en el Museo del Prado: manera vaporosa.

Los discípulos más notables del prestigioso maestro sevillano fueron: Meneses Ossorio, a quien cupo el honor de terminar en Cádiz el cuadro de «Santa Catalina», que Murillo pintaba para la iglesia de Santa Cruz al tiempo de caer del andamio; Núñez de Villavicencio, que se distinguió en la pintura de golfillos, imitando a su maestro; Sebastián Gómez *(el Mulato de Murillo)*, que apren-

(1) Véase Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico*, etc., pág. 464; Lefort, *La peinture espagnole*, c. VIII (Paris, 1893); Gestoso (José), *Catálogo del Museo provincial de Sevilla* (Madrid, s. a.).

dió el arte viéndolo ejercer por su amo y que pintó algunos buenos cuadros para conventos de Sevilla; Francisco Antolínez (sobrino del arriba nombrado José Antolínez), autor de pequeños cuadros sobre la vida de la Virgen, etc. Contemporáneos y émulos de Murillo fuéronlo el sevillano Herrera *el Mozo* (hijo del otro Herrera) y el cordobés Valdés Leal; el primero repartió sus días y trabajos entre Roma, Sevilla y Madrid; el segundo entre Córdoba y Sevilla. Del primero se celebra un «San Hermenegildo», en el Museo del Prado, y del segundo las dos famosas «Alegorías de la muerte», en la capilla del Hospital de la Caridad de Sevilla, aparte de otros cuadros religiosos ([1]).

6. *Escuela de Córdoba.*—Tuvo sus gloriosos antecedentes la pintura cordobesa en los relevantes pintores cuatrocentistas Pedro de Córdoba, Bartolomé Bermejo y Alejo Fernández (*249*, 7); pero en el estilo del renacimiento italiano apenas cuenta otro representante que el racionero Pablo de Céspedes (1538-608), arquitecto, pintor, escultor y literato, y cuyas obras principales son de ver en la catedral de Córdoba, en la de Sevilla y en el Museo de esta última ciudad; como, v. gr., «La última Cena», en Córdoba, y otra en el Museo dicho, y «Las cuatro Virtudes», en la sala capitular de la catedral sevillana.

La época más brillante de la escuela de Córdoba, coincidiendo con las demás españolas, fué la naturalista del siglo XVII, cuyos representantes más genuinos se hallan en Antonio del Castillo y Saavedra (sobrino de Juan) y en su discípulo Valdés Leal. El primero, artista vigoroso en el claroscuro, distinguióse por sus cuadros de escenas campestres y otros varios religiosos en diferentes iglesias de Córdoba; a él pueden atribuírse los de la serie de la «Historia de José», en el Museo del Prado, mal adjudicados al manierista granadino Pedro de Moya. De Valdés Leal ya hemos dicho arriba que perteneció a la escuela sevillana; pero antes de salir de Córdoba pintó el grande retablo de la iglesia del Carmen, que es allí su obra maestra.

7. *Escuela de Granada.*—Han dado nombre a esta escuela, hija de la sevillana, el pintor, escultor y arquitecto Alonso Cano y sus discípulos Bocanegra y Juan de Sevilla, entre otros menos importantes. Alonso Cano (1601-67) empezó su formación artística en la escuela de Martínez Montañés para escultura y en las de Pacheco y Juan del Castillo para la pintura; mas aunque residió largos años en Sevilla, donde vivían dichos maestros, y en Madrid, donde llegó a figurar como pintor del rey, se le considera como fundador de la escuela de Granada, ya que pasó en esta su ciudad natal los últimos quince años de su vida, y allí tuvo discípulos e imitadores. Sus obras le acreditan de realista, pero con idealiza-

(1) Romero de Torres, *Valdés Leal, el pintor de los muertos*, conferencia en el Ateneo (Madrid, 1916).

ción de la forma y con poca originalidad en los asuntos o motivos; citanse como notables las siete «Glorias o Misterios de la Virgen María» en la cúpula de la catedral granadina, con otras varias en el Museo del Prado; v. gr., el «San Juan Evangelista», el «San Benito Abad», la «Virgen contemplando al Niño» y el «Cristo a la columna». Contemporáneo y condiscípulo de Cano y granadino también, fué Pedro de Moya, imitador o copista de Van Dyck, notable por haber despertado en Murillo con las producciones que trajo de Flandes el deseo de estudiar a los grandes artistas. Pedro Atanasio Bocanegra se distinguió en el noble tipo de sus Vírgenes, como puede verse en su «Descanso de la Sagrada Familia», que pintó para la cartuja de Granada, y en su «Virgen con San Bernardo», en la catedral, entre otros. Juan de Sevilla y Romero excedió a todos en variedad de tipos y asuntos; sintió la influencia de Murillo, y dejó gran multitud de cuadros en la catedral y en otras iglesias de Granada.



FIG. 707.—LA VIRGEN CONTEMPLANDO AL DIVINO NIÑO, POR ALONSO CANO.

8. *Escuela de Aragón.*—Numerosos fueron, a la verdad, los pintores en todo el antiguo reino de Aragón durante la época del Renacimiento; pero raros los buenos artistas, fuera de la región valenciana, a pesar de la hermosa tradición que les precediera en los siglos XIV y XV. Con todo, no faltaron maestros aceptables, por lo menos en Zaragoza y Huesca, siendo de notar que ya en los comienzos del siglo XVI adoptaron decididamente las maneras italianas, cuando aun los de Castilla estaban sometidos al influjo alemán o flamenco (1).

La primera obra que reviste las aludidas formas italianistas parece ser el discutido retablo del monasterio de Sigena, hoy repartido entre dicho monasterio y el Museo de Huesca, y que data del 1519: su ignorado autor debió inspirarse en las obras de Boticelli y de *el Verrocchio*. Poco después, en 1537, pintaba Esteban Solórzano con estilo italianista el retablo que se halla en una ermita del pueblo de Liesa y otro en el de Lascellas (Huesca), habiendo

(1) Véanse los artículos de RICARDO DEL ARCO, citados en el núm *249*, 3; item, ABIZANDA Y BROTO (Manuel), *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón* (Zaragoza, 1915 y 1917).

antes (en 1520) pintado él mismo con estilo tradicional de Aragón el de Santa Catalina, en la Magdalena de Huesca. Al propio tiempo, y por buena parte de la misma centuria, florecieron, entre muchos pintores de dichas capitales, los aventajados Tomás Peliguet (llamado también Pelegret) y Jerónimo Cosida Vallejo, terminando el siglo con el literato Jerónimo de Mora, quien por haber residido en la Corte, como pintor de El Pardo, considérase de la escuela madrileña. Formóse Peliguet (probablemente de origen italiano) en Roma, bajo la dirección del rafaelista Polidoro de Caravaggio y con influencias de Miguel Angel, según lo denuncian un cuadro que está en la sala o capilla de la Limosna en la catedral de Huesca y más aún las imágenes de profetas que figuran en el Monumento de Semana Santa de la misma, en el cual trabajó él con su discípulo Cuevas. Su contemporáneo Jerónimo Cosida cultivó las maneras italianas hacia el 1525 y por el decurso de medio siglo, con fama de buen retratista y pintor de grandes retablos y de pequeños cuadritos: de él son un tríptico en la sacristía de La Seo y el retablo de San Pedro y San Pablo en la iglesia de este último nombre en Zaragoza.

En el siglo XVII sobresalen los pintores aragoneses como buenos coloristas, aunque no tanto los recomiende su dibujo y maneras, y entre ellos principalmente: Juan Galván (1598-658), que pintó en La Seo de Zaragoza la cúpula y los cuadros de la capilla del Nacimiento; Francisco Jiménez (de Tarazona, 1598-666), que se formó en Roma y que trazó en la catedral mencionada los grandes cuadros de la capilla de San Pedro Arbués, y otro de la «Adoración de los Magos» en la catedral de Teruel; Jusepe Martinez (1602-82), que gozó de la estima de Velázquez, y que, formado asimismo en Roma, pintó en su patria la capilla de Nuestra Señora la Blanca en La Seo y dos buenos retratos, hoy en la sacristía de San Lorenzo de Huesca (1); su contemporáneo Esteban Pertús, pintor de batallas, y en fin, cierra el siglo el mejor colorista y paisajista aragonés, Bartolomé Vicente (1640-700), discípulo de Juan Carreño y autor del actual retablo mayor de San Lorenzo en su iglesia de Huesca. A ellos debe añadirse, entre otros, el bilbilitano José Leonardo, de quien hicimos mérito al hablar de la escuela de Madrid, a la cual pertenece por haber residido en la Corte.

9. *Escuela catalana.*—La fecunda y brillante escuela catalana del siglo XV dióse por muerta al desaparecer el último Vergós (*249*,1), para no revivir hasta después de dos siglos. En el XVI sólo artistas muy mediocres figuran entre los pintores catalanes, supliéndolos en parte los extranjeros o de otras provincias espa-

(1) El referido Martínez es el autor de la obra *Discursos practicables*, arriba citada, en la cual pueden verse más pormenores de algunos de los artistas aragoneses aquí nombrados y otros que omitimos por ser menos importantes.

ñolas que trabajaron en Cataluña con estilo italianista. Los del país seguían, en general, los antiguos procedimientos del estuco sobre tabla y la costumbre gótica de los fondos dorados, aun hasta llegar el siglo XVII. En esta última centuria florecen como pintores de algún mérito los de la familia Juncosa, de Cornudella (Tarragona), a quienes se deben numerosos cuadros religiosos y algunos retratos. El principal de dichos artistas, el cartujo fray Joaquín (1631-708), perfeccionóse en Roma y logró dar a sus cuadros gracia en el colorido y corrección en el dibujo: sus obras abundaron en las cartujas de Montealegre, Scala Dei y Mallorca. Su primo, el sacerdote José Juncosa, menos correcto que fray Joaquín, ejercitó su arte en la catedral de Tarragona, en Reus y en otras poblaciones de Cataluña. Ambos tuvieron como primer maestro a Juan Juncosa, padre del cartujo y pintor menos hábil de lo que llegaron a ser sus discípulos.

La época gloriosa de la pintura catalana del Renacimiento coincide con la primera mitad del siglo XVIII, en la cual brilló sobre todos los de su época el barcelonés Antonio Viladomat (1678-755), seguido de otros diferentes artistas, a quienes más o menos alcanzó su influjo. Viladomat recibió en Barcelona lecciones del boloñés Fernando Galli Bibiena, pintor de cámara del archiduque Carlos *el Pretendiente*, por los años de 1708; pero su formación más bien se la debe a su propio estudio. Salió afamado paisajista, retratista y pintor de buenos cuadros religiosos, siempre firme en el dibujo, equilibrado en la composición, de profundo sentimiento religioso y de ejecución abreviada. Sus cuadros más célebres son los 25 que forman la serie de la «Vida de San Francisco de Asís» y que se hallan en el Museo de Barcelona.

10. *Decadencia de las escuelas españolas.*—Corresponde la decadencia de la pintura a la mayor parte del siglo XVIII, y fuera de Viladomat, apenas hay en España artista de verdadero nombre durante el tal período, hasta la venida de Goya. Los mejores, entre los castellanos y andaluces, procedían del siglo anterior, y fueron: Acisclo Antonio Palomino (1653-725), discípulo de Valdés Leal, que ganó fama con sus pinturas decorativas de bóvedas y techumbres (iglesias de los Santos Juanes y Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia) y que por su obra *Museo pictórico* ha merecido el nombre de *el Vasari español;* Bernardo Germán de Llorente (1685-1757), que se distinguió por sus cuadros de la «Divina Pastora» y que trató de imitar el pincel de Murillo; Alonso Miguel de Tobar (1678-758), imitador también de Murillo y autor de su retrato; García de Miranda, restaurador de cuadros; y entre los aragoneses José Luzán, primer maestro de Bayeu y de Goya.

Los primeros reyes de la Casa de Borbón en España hicieron venir pintores franceses e italianos para llenar la falta de buenos artistas; pero desgraciadamente nada se ganó en la empresa, ni

con los franceses Houasse, Ranc y Vanloo, que trajeron el estilo pomposo e inexpresivo de Le Brun y de Rigaud, ni con los amanerados Tiépolo, Procaccini, Vanvitelli, Giaquinto, etc., que llegaron de Italia. De ésta vino también el bohemio Antonio Rafael Mengs, llamado por Carlos III en 1761 para dar impulso a la Academia de San Fernando; y aunque falto de inspiración, consiguió perfeccionar el dibujo y el colorido, y distinguióse como hábil retratista, crítico del arte y «pintor de menos genio que ingenio», en frase de Pedro de Madrazo. Sus discípulos más aprovechados fueron el aragonés Bayeu y el valenciano Maella, que, a su vez, ejercieron de fresquistas en los palacios reales. A ellos acompañaron otros imitadores de la moda francesa, sin pasar de medianías en el Arte.



FIG. 708.—RETRATO DE BAYEU, POR GOYA *(Museo del Prado).*

11. *Período de restauración.* Iniciado ya este período por la Real Academia de Bellas Artes (1752), sobre todo con el empuje dado por Mengs, se distingue por un clasicismo correcto en el dibujo y frío en la expresión, hasta que el genio de Goya restablece en gran parte el antiguo naturalismo.

Francisco Goya (1746-828), de Fuendetodos (Zaragoza), a pesar de su educación en el rutinario *manierismo* y frío *academismo* de su época (en Zaragoza y en Roma), acertó a sacudir sus moldes y elevóse a la contemplación e imitación de lo real y natural, aunque sin detenerse en todo caso en los justos límites y sin remontarse al verdadero y propio ideal en los asuntos religiosos. Cultivó todos los géneros de pintura con excepcional maestría en su tiempo, distinguiéndose especialmente en los retratos (1) y en cuadros de costumbres vulgares, llamados *Caprichos;* tradujo, en fin, con verdad en sus lienzos la época en que vivía. No dejó discípulos que heredaran su genio, aunque sí los hubo de mediana talla.

253. ESCUELAS DEL NORTE.—Después de las escuelas italianas y españolas, que según hemos visto ganan los primeros puestos en el campo del arte pictórico, debe concederse la primacía a las del Norte, divididas en tres grupos: flamencas, holandesas y ale-

(1) BERUETE Y MORET (Aureliano de), *Goya, pintor de retratos; Goya, composiciones y figuras* (Madrid, 1916-17).

manas, de las cuales bastará en nuestro compendio una idea muy sucinta (1).

1. Las *escuelas flamencas* del Renacimiento, posteriores a Memling y a los semi-italianistas Gerardo David y Quintín Metsys (*248*, 5), redúcense a tres principales, denominadas de *romanistas* o *italianistas*, de *reaccionarios*, y de *naturalistas* o *coloristas* de Amberes: las dos primeras, en el siglo XVI; la última llena todo el XVII, al cual sigue la decadencia. La escuela de los italianistas se forma con los maestros que habiendo estudiado en las escuelas de Italia amalgamaron el estilo idealista de ellas con el realismo flamenco, sin lograr una fusión verdadera y sin obtener ventajas para uno y otro. Descuellan Juan Gossaert, llamado Juan de Mabuse, de quien es una «Virgen con el Niño» en el Museo del Prado y otra semejante en el de Berlín, y Bernardo Van-Orley, que tiene una «Sagrada Familia» en el mencionado Museo de Madrid, demasiado realista por cierto. Discípulo de Orley fué Miguel de Coxcie, autor del «Tránsito de la Virgen» y de otros cuadros en la misma colección española. Contrarios a los italianistas, por sistema, surgieron los que por lo mismo pueden llamarse reaccionarios, artistas llenos de ingenio, poesía y originalidad, y muy populares en sus asuntos; tales como Jerónimo Van-Aken, conocido vulgarmente con el nombre de *el Bosco*, pintor de visiones fantásticas, aun mezclándolas con hechos reales (v. gr., los cuadros de las «Tentaciones de San Antonio» y la «Adoración de los Reyes», en el Museo del Prado), y la familia de los Brueghel, sobre todo el primero de este nombre. Pedro Brueghel *el Viejo*, pintor de costumbres aldeanas.



FIG. 709.—LA VIRGEN Y EL NIÑO, POR MABUSE *(Museo de Berlín)*.

La época de esplendor en las escuelas flamencas se contrae a la naturalista de Amberes, del siglo XVII, cuyo jefe y aun fundador considérase el insigne Pedro Pablo Rubens (1577-640), pintor, grabador, arquitecto, humanista y diplomático. Este genio universal en pintura, que se formó en Amberes y en Italia y a quien se atribuyen cerca de 2.300 cuadros de todo género, se distingue por su brillante imaginación, creadora de originalidades; por su viva expresión de sentimientos, con tendencia a las actitudes

(1) Véase MICHEL, *Histoire de l'art*, vol. V, *La Renaissance dans les pays du Nord* Paris, 1912).

dramáticas y, a veces, hasta con exceso; su bien estudiada composición, aunque a menudo con ribetes de sensualismo; su vigoroso dibujo, con robustez de formas, y su sencillez en la coloración, pero brillante y bien combinada. Entre sus más celebradas obras están el «Descendimiento de la Cruz» y la «Crucifixión», en la catedral de Amberes; «La lanzada de Longinos», en el Museo de la misma ciudad; la «Adoración de los Reyes», en el Museo del Prado, etc. En este último se conservan del gran artista flamenco 66 cuadros originales y diferentes copias de otros, cuyos originales pertenecen a diversas colecciones. Entre los numerosos discípulos de Rubens pasa por el mejor Antonio Van Dyck, y entre sus condiscípulos o compañeros Jacobo Jordaens, ambos de Amberes. Van Dyck fué el gran retratista de los aristócratas de su tiempo, sólo comparable con nuestro Velázquez, y sobresalió asimismo en pintura de historias: atribúyensele en conjunto unos 1.500 cuadros. Jordaens ofrece notable semejanza con los dos anteriores en el realismo y colorido, aunque no reúnan sus figuras tanta nobleza ni su pincel tanta facundia; tiene en nuestra colección nacional, entre otros memorables cuadros, «El juicio de Salomón» y los «Desposorios místicos de Santa Catalina». Por fin, de los muchos artistas que se inspiraron en Rubens y recibieron sus lecciones, hiciéronse famosos los Teniers (David *el Viejo* y sus hijos Abraham y David *el Joven)* por sus ingeniosos cuadros de costumbres y paisajes, de los cuales hay una buena colección en el Museo del Prado.



Fig. 710.
«El Descendimiento de la Cruz», por Rubens.

2. *Las escuelas holandesas* empiezan con Lucas de Leyden (1494-533), quien se formó en el estilo de los flamencos italianistas, como lo revelan su cuadro del «Sermón», en el Museo de Amsterdam, y el «San Jerónimo» y la «Virgen con el Niño», en el de Berlín, etc. Muy pronto la invasión del protestantismo disipó el

verdadero ideal en la pintura holandesa, y aunque sigue italianizante en el siglo XVI, limítanse los asuntos a pintar las costumbres y paisajes de la nación, además de los retratos y de grupos de personajes civiles (síndicos) y de patrullas. Desde los comienzos del siglo XVII brilla el arte nacional, muy naturalista y con especial colorido, señalándose diversas escuelas o centros en las poblaciones más importantes y no decayendo hasta mediar el siglo XVIII; pero desde fines del XVII se deja influir de nuevo por el italiano.

En el apogeo de la pintura holandesa descuellan principalmente Franz Hals en la ciudad de Harlem y Pedro Rembrandt en Amsterdam, con sus discípulos e imitadores. Hals (1580-666) tiene fama especial como pintor de la risa, pues la representa muy variada en sus retratos, de los cuales se hallan varios grupos de «Síndicos» o «Regentes» y de «Arqueros» en el Museo de Harlem; Rembrandt (1606-669) es indiscutiblemente el mejor artista de Holanda, que por excepción cultivó todos los géneros de pintura, incluso el religioso (aunque éste sin ideal superior y puramente naturalista), y cuyo mérito especial consiste en su admirable claroscuro y en su característica atmósfera de luz, que parece invadir hasta las sombras. Celébranse del eximio artista, sobre todos sus cuadros, el de la «Ronda nocturna» y el de los «Síndicos», en el Museo de Amsterdam; además, sus pequeños cuadros de «Los filósofos» y los «Peregrinos de Emaús», en el Louvre, aparte de otras 600 pinturas, 300 grabados y 1.500 dibujos, en diferentes colecciones. Contemporáneo y casi rival suyo y grande retratista como él, anúnciase Van-der-Helst, que trabajó en Harlem y en Amsterdam, pintando síndicos y retratos de gente aristócrata.



FIG. 711.
LOS SÍNDICOS DE LOS PAÑEROS, POR REMBRANDT.

Como discípulos de Hals figuran Brouwer y Ostade, pintores que dan viva animación a sus cuadros, sobre asuntos de gente rústica; y como influídos especialmente por Rembrandt se distinguen Pedro de Hooch y Juan Vermeer, que pintaron hermosos lienzos de *interiores* (escenas domésticas), a una con Gerardo Dou, especialista en cuadritos finísimos y minuciosos. Y en fin, entre la multitud incontable de otros pintores de género y de paisaje en Holanda, descuellan como paisajistas Juan de Goyen, Juan Wynants, Meindert Hobbema, Salomón y Jacobo Ruisdael, siendo este

último quien goza de mayor fama entre todos; como animalistas, Pablo Potter y Alberto Cuyp; como pintores de cacerías y de combates, Felipe Wouwerman; de marinas, Simón de Vlieger y Guillermo Van-de-Velde; de borrachos y gente grosera, Pedro de Laer, llamado en Italia *Bambocio*, y su género pictórico denominase *bambochada*, etc.

3. Las *escuelas alemanas* del Renacimiento deben su origen y casi toda su personalidad a tres relevantes pintores que florecen durante la primera mitad del siglo XVI: Alberto Durero, Hans (Juan) Holbein *el Joven* y Lucas Cranach *el Viejo*. Síguenles algunos discípulos de menor importancia, y desde la segunda mitad del mencionado siglo puede darse por muerto el arte alemán en pintura y escultura, ya por efecto de las sangrientas luchas que provocó la llamada Reforma protestante, ya por la extinción del verdadero ideal cristiano que ella produjo, ya en fin por haberse entregado los medianos pintores que les sucedieron a la rutinaria imitación de obras extranjeras. Aun los buenos artistas de la mejor época más bien descuellan como dibujantes y grabadores que como pintores verdaderos, y a pesar del colorido, refléjase a menudo en sus cuadros el excesivo estudio de la línea, con detrimento de los valores pictóricos. Tal vez influyó demasiado en dichas obras el espíritu del grabador, que tanto sobresalía en las escuelas alemanas, lo mismo que el arte decorativo de objetos (1).



FIG. 712.
LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS, POR DURERO.

Durero (1471-582), natural de Nuremberg y continuador y jefe de la escuela de esta localidad, reunió influencias de diferentes artistas italianos y flamencos, a quienes visitó en sus países, y fué a la vez pintor, grabador, escultor, ingeniero, humanista y publicista, sobresaliendo especialmente en el arte del grabado y en el retrato. Distínguense sus obras por la originalidad en la invención, la fantasía en la concepción y la fuerza en el dibujo; pero más bien debe considerarse como pintor de transición del estilo gótico al Renacimiento. A pesar de sus amistosas relaciones con los jefes del

(1) REAU (Luis), «La peinture allemande», en la obra de Michel, vol. V, lib. XIV, c. I (Paris, 1912).

protestantismo, conservóse siempre católico (no así los otros dos artistas mencionados), y pintó con sentimiento religioso sus obras maestras «La felicidad de los Santos» y «Los diez mil mártires de Nicomedia» (hoy en el Museo de Viena) y «Los cuatro apóstoles» de la pinacoteca de Munich, etc. Son también muy célebres sus grabados de la «Pasión grande», los de la «Vida de la Virgen», los del «Apocalipsis» y del «Caballero y la Muerte». Cuéntanse como principales discípulos suyos Juan de Kulmbach y Alberto Altdorfer, que trabajaron cuadros religiosos en Nuremberg y Ratisbona.

Holbein *el Joven* (1497-543), hijo del otro Holbein (*248*, 6), pasa hoy como el mejor representante del renacimiento clásico alemán y continuador de la escuela de Ausburgo (dicha también de Suabia), distinguiéndose como grabador y más aún como retratista: sus obras principales son el cuadro de la «Virgen del Burgomaestre», en Darmstadt, los retratos de Enrique VIII y de Erasmo y los grabados del «Alfabeto de la muerte». Cranach *el Viejo* (1474-553), fundador de la escuela de Sajonia, distinguióse como retratista, siendo inferior a los otros en los demás géneros que cultivó, inclusos el religioso, el mitológico y el fantástico, y refleja en sus cuadros, aún más que Durero, el espíritu de grabador antes mencionado. Se le considera como el pintor oficial de la Reforma, pues hizo los retratos de Lutero y Melanchton, que figuran hoy en la Galería Real de Dresde, etc. Su hijo y discípulo, Cranach *el Joven*, siguió con su escuela y espíritu, aunque puso menos fuerza en el dibujo y trazó más a la ligera sus numerosos cuadros.

254. Escuelas francesas, inglesas y portuguesa.—Las escuelas francesas del Renacimiento deben su origen a la protección que Francisco I, luego de subir al trono en 1515, dispensó a las artes y a los artistas de Italia. La primera de estas escuelas preséntase, por lo mismo, con carácter italianista, llenando el siglo XVI y teniendo por centro el castillo de Fontainebleau, de donde tomó su nombre; surgen más adelante (siglo XVII) otros pintores de mayor altura y de carácter más francés, pero también inspirados en las escuelas italianas. Llegado el siglo XVIII, se manifiesta más libre de extrañas influencias el arte francés, haciéndose más naturalista y más sensual e influyendo a su vez en el de otras naciones, y al finalizar dicha centuria triunfa el neoclasicismo, que sigue dominante en los comienzos del siglo XIX y cede pronto su lugar a otras escuelas contemporáneas.

1. La *escuela de Fontainebleau* data del 1531 y se constituye por los italianos que llamó Francisco I, con los franceses italianistas que les imitaron. Entre los primeros señalábanse el florentino Juan B. Rosso y el boloñés Francisco Primaticcio (compañero que fué de Julio Romano), y entre los segundos, Claudio Badoyn, Carlos Carnoy, Carlos Dorigny y otros de escasa nombradía, todos los cuales se inspiraron en la mitología pagana. El único pintor de

alguna importancia entre los franceses de aquella época fué Juan Cousín (1501-60), que logró sustraerse a semejante inspiración pagana, aunque sin dejar de ser imitador de los italianos; a él se adjudican un «Juicio final», en el Louvre, y otros trabajos de autor incierto. Siguióle su hijo, del mismo nombre y con igual espíritu, y con ellos florecieron, emancipados de la escuela dicha, los flamencos Juan y Francisco Clouet (padre e hijo), insignes retratistas domiciliados en Francia, que lograron y ejercieron sucesivamente el cargo de pintores de cámara de Francisco I.



Fig. 713.—La Fe, por Vouet *(Museo del Louvre)*.

2. La *época de mayor brillo* del arte pictórico francés corresponde a los reinados de Luis XIII y Luis XIV, llenando todo un siglo (1610-1715). Sus más celebrados maestros se distinguen por la corrección en el dibujo y cierta frialdad académica en la expresión (salvo los retratistas), reflejando casi siempre influencias italianas, sin alcanzar en sus obras la perfección del colorido. Figuran sobre todo los siguientes: Simón Vouet (1590-649), imitador de la escuela boloñesa de su tiempo y a su vez maestro de los demás artistas franceses de su siglo y primer pintor de Luis XIII; Eustaquio Lesueur, discípulo de Vouet y autor de los cuadros de la vida de San Bruno y de otros que figuran en el Louvre; Carlos Le Brun, el gran pintor de Luis XIV, fundador (con los anteriores y otros nueve artistas) de la Academia de Bellas Artes de Francia (1648), discípulo también de Vouet, muy fastuoso en sus cuadros y en las 21 composiciones decorativas de la gran galería de Versalles; Pedro Mignard, rival y sucesor de Le Brun en la dirección de la Academia, retratista y pintor de grandes frescos en la cúpula de Val-de-Grace; Juan Jouvenet, que alcanza ya al siglo XVIII (1649-717), algo imitador de Le Brun, y



Fig. 714.—Entrada de Alejandro en Babilonia, por Le Brun *(Museo del Louvre)*.

que revela especial sentimiento religioso en sus buenas composiciones, como la del «Descendimiento» del Louvre, etc. Pero de mayor empuje que todos los mencionados y, sin duda, el más excelente pintor de la nación francesa, aunque vivió casi siempre en Italia, fué Nicolás Poussin (1594-665), hábil pintor de historias sagradas y profanas y no menos de paisajes, y de quien posee nuestro Museo del Prado 20 lienzos de todos los géneros dichos. Con él compite Claudio Gellée o de Lorena (1600-682), que también pasó casi toda su vida en Italia y que tiene fama de ser el mejor paisajista francés y aun quizá de todo el mundo, como lo revelan sus 10 cuadros de países, que se hallan en el Museo citado, y otros 16 en el de Louvre (1).

En grupo distinto deben colocarse otros pintores de la misma época y de carácter más realista, por haber cultivado unos el retrato y otros la pintura de costumbres o *de género*. Entre los retratistas, además del citado Mignard, sobresalen por su elegancia y estudio del natural Jacinto Rigaud y Nicolás Largillière, que llegaron casi hasta la mitad del siglo XVIII, retratando a numerosos personajes de la sociedad francesa; pero a ellos precedió con éxito el bruselés Felipe de Champaña (1602-74), domiciliado en Francia, quien hasta en los personajes de sus cuadros religiosos retrataba personas vivientes. Como pintores de costumbres descollaron en el siglo XVII los hermanos Le Nain (Luis, Antonio y Mateo), retratistas y autores de cuadros de *bambochadas;* sin contar al realista Jacobo Callot, anterior a ellos y que sólo fué grabador y dibujante, pero fecundísimo, de asuntos vulgares.

3. La *escuela naturalista* y harto sensual del siglo XVIII es un reflejo de la época y sobre todo de los vicios de la corte de Luis XV. Actúa de primer maestro en dicha escuela Antonio Watteau, de Valenciennes (1684-721), notable por el buen colorido y la animación que sabe dar a sus escenas, las cuales son todas de frívolos pasatiempos, de amoríos y fiestas campestres y galantes. Todavía le excedieron en frivolidad y sensualismo, pero no llegaron a igualarle en perfección técnica, sus imitadores Nicolás Lancret, Francisco Boucher (el pintor predilecto de la célebre Madama Pompadour) y Juan Fragonard, discípulo de Boucher, más hábil que su maestro. Al mismo tiempo florecieron como retratistas en la corte de Luis XV los ya citados Rigaud y Largillière, con Juan Marcos Nattier y los dos Van Loo (Carlos y Luis), siendo el último de ellos el primer pintor de Cámara de Felipe V en España; pero el más original y celebrado de todos por sus retratos al pastel, fué Mauricio Quintín de La Tour, quien daba a sus figuras un aspecto gracioso y sonriente.

4. Como protesta o reacción, aunque menguada, contra las

(1) Véase LAFENESTRE (Georges) et RICHTENBÉRGER (Eugéne), *Le Musée National du Louvre*, Catálogo de Pintura (Paris, s. a.).

ligerezas de Boucher, surgió el *neoclasicismo*, que significa la vuelta a la imitación de los modelos escultóricos antiguos de Grecia y Roma, y vióse al mismo tiempo cierta moderación en los asuntos de costumbres, correspondiendo a la época del morigerado Luis XVI. En este mayor respeto a la decencia señalóse Juan Greuze (1726-805), precedido desde el reinado anterior por Juan Simón Chardín, quienes pintaron escenas de la vida doméstica, tales como la «Bendición de la mesa», la «Paz del hogar», el «Padre de familia», todas con expresión de sentimientos familiares y tratadas con naturalidad, correcto dibujo y buen colorido. Tiénese a Luis David (1748-829) como el fundador del neoclasicismo francés en pintura, desde que en 1784 presentó al público su cuadro del «Juramento de los Horacios»; pero ya antes de él habíase iniciado esta reacción por su maestro José María Vien, y venía preparándose en el extranjero por Mengs, Winkelmann y otros admiradores de los clásicos. La obra maestra de David parece ser el grandioso cuadro de la «Coronación de Napoleón», que figura en el Museo del Louvre; y fueron imitadores suyos en el clasicismo Girodet, Guerín, Gérard, Prudhon, Gros y otros varios, que llegan ya al siglo XIX y que se distinguen todos ellos más aún como retratistas (1).

5. La *escuela inglesa*, que se iba formando en el siglo XV (*248*, 8), recibió mortal golpe con la reforma protestante del XVI y más aún con el fanatismo puritano del XVII; de tal suerte, que no existiendo rastro de ella ni pintores ingleses de nota (salvo algún miniaturista) durante la mencionada época, los monarcas y magnates de aquel reino veíanse precisados a servirse de extranjeros, aun para obtener sus propios retratos y decorar sus más elegantes salones. Sólo desde los comienzos del siglo XVIII figura en la Historia del Arte algún que otro pintor indígena en Inglaterra, y aunque no llegan a constituír escuela, se da ésta por formada al mediar dicho siglo, sobre todo con la fundación de la Real Academia en 1768. Distínguese especialmente la escuela por el cultivo del retrato y del paisaje, por su buen colorido y por el naturalismo que informa sus composiciones, mayormente las de paisajes, que parecen tomados sobre el terreno mismo.

El primero que se cita como pintor de alguna importancia en el siglo XVIII, Jacobo Thornhill (1676-734), llevó a Inglaterra el estilo del francés Le Brun y decoró la cúpula del templo de San Pablo, en Londres, con ocho frescos representando escenas de la vida del Apóstol. Mas el primero que puede tenerse como original en la pintura inglesa fué Guillermo Hogart (1697-764), pintor y grabador humorista, que se distinguió en cuadros de género y satíricos y en algunos retratos. La pléyade y generación de retratis-

(1) Olivier Merson, *La peinture française au XVII siécle et au XVIII* (París, 1900); Durrieu, «La peinture en France», etc.; en la obra de Michel cit., t. IV, p. 2.ª (París, 1911).

tas empieza a mediados del siglo con Reynolds, Gainsborough (primer paisajista), Romney, Hoppner y Tomás Lawrence (éste llega hasta el 1830), continuando con otros muchos, especialmente desde mitad del siglo XIX (1).

6. La *escuela de Portugal* despertóse a mediados del siglo XVII del letargo en que se vió sumida después de las felices manifestaciones de la primera mitad del siglo precedente, y aunque no llegase a producir artistas de primer orden, los reunió de mérito relevante. En dicha centuria XVII sobresalen el miniaturista Esteban Gonçalves, los dos Pereira (Diego y Manuel) y José de Avelar (que florecieron entre el 1640 y 1670), Benito Coelho (hácia el 1680) y Josefa de Ayala (hasta el 1684): de esta última se guarda en el Museo de Lisboa un hermoso cuadro de los «Desposorios místicos de Santa Catalina», y del primero de los dichos un precioso misal en la Academia de Ciencias. En el siglo XVIII descollaron los dos Vieira (el lisbonense y el portuense) y sobre todos Antonio de Sequeira, cuyos lienzos, de asuntos religiosos y de otros géneros, se conservan en los Museos de Oporto y Lisboa. El último de los nombrados llega hasta el año 1837, y es notable por su dibujo, aunque falto de originalidad; sus obras más celebradas son un «San Bruno», en el Museo de Lisboa, y una alegoría de esta ciudad en guerra, que se halla en el de Oporto (2).



FIG. 715.—MINIATURA DE ESTEBAN GONÇALVES: «PENTECOSTÉS», EN UN MISAL *(Academia de Ciencias, de Lisboa)*.

255. ESCUELAS CONTEMPORÁNEAS.— Señalóse en el campo de la Pintura el siglo XIX como una época de lucha entre diversas y variadas escuelas, que iban surgiendo en todas las naciones cultivadoras del Arte. El *neoclasicismo* del francés David, imperante a los principios de la centuria, encontró luego su competidor en el *romanticismo* de franceses y alemanes y en el *prerrafaelismo* de éstos y de los ingleses, los cuales sistemas pretenden, respectivamente, volver a los ideales de la Edad Media o a los de artistas

(1) CHESNEAU (Ernesto), *La peinture anglaise* (Paris, 1882), y su posterior traducción española; item MARCEL (Enrique), «La peinture en Anglaterre au XVI siecle», en la obra de Michel, t. V (París, 1912); ARMSTRONG (Walter), *Grande Bretagne et Irlande* (París, 1910), en la colección de obritas de *Histoire generale de l'Art;* y, en fin, para todas las escuelas predichas, GILLET (Luis), *La Peinture: XVI et XVIII siécles* (Paris, 1913).

(2) DIEULAFOY, *Espagne et Portugal* (París, 1913); VASCONCELLOS (Joaquín de), *Guia do Museu municipal do Porto* (Oporto, 1902).

florentinos precursores de Rafael, como fuentes de inspiración y de técnica pictórica. De semejante lucha resultó el *eclecticismo* francés, que reúne elementos de las referidas tendencias, amalgamándolas a su modo. Y cultivando otros muchos artistas de Francia y naciones del Norte la pintura *de género* o de costumbres y la de paisajes al natural (sobre todo Inglaterra), sin los idealismos y combinaciones de los paisajistas italianos, se han ido constituyendo desde mitad del siglo las escuelas *naturalistas*, contra otras *idealistas*, y de aquéllas derivóse el *impresionismo* hacia el 1860. Proclama esta última escuela una oposición sistemática al clasicismo o academismo y al romanticismo, y adopta una técnica pictórica especial que tiende a producir en la vista de los espectadores del cuadro la misma impresión que produce la totalidad del objeto al contemplarlo de primera intención en la Naturaleza; para lo cual suprímense detalles o perfiles que distraigan del asunto sumariamente considerado (que siempre es un retrato, un paisaje o un cuadro *de género*, sin alegorías ni idealismos), ilumínase convenientemente la escena, colócanse yuxtapuestos los colores vivos, sin mezclas intermedias; elimínase lo negro u oscuro de las sombras, y señálanse éstas con sólo aplicar diferente color o con ponerlo menos vivo que en los puntos relevantes, o bien se forma donde convenga un punteado de color (dicho el *puntillismo)* con la variedad que la luz y las sombras reclamen (1). Por fin, han salido a la escena los pintores y dibujantes *modernistas;* así llamados, ya por los asuntos de la vida moderna que representan en sus lienzos, ya por su afán de novedad y de oposición a las escuelas y estilos anteriores. En sus figuras y adornos prodigan al capricho las curvas sinuosas y la estilización vegetal o de fantasía, tomando frecuentemente del arte japonés formas y motivos ornamentales.

Entre los más relevantes pintores contemporáneos hasta mediar el siglo XIX, cítanse los siguientes: del grupo de los *neoclásicos*, los franceses David y sus discípulos antes mencionados, incluyendo a Ingres y al inglés Lawrence y aun al español José de Madrazo. Afines a éstos son los *neo-griegos* y *neo-pompeyanos*, de mitad del siglo, tales como los franceses Gerome, Couture y Cabanel, considerados estos últimos también como eclécticos. De entre los *románticos* sobresale Delacroix, precedido por Géricault y seguido por el alemán Moritz; de los *prerrafaelistas*, los alemanes Overbeck, Cornelius, Schnorr y Guillermo Schadow (dichos también *nazarenos*), y los ingleses Hunt, Millais, Rossetti, Burne-Jones y Wats, alentados por las teorías de Ruskin. El más famoso

(1) MAUCLAIR (Camilo), *L'Impressionisme; son histoire, son esthetique, ses maitres* (París, 1904).—Por más moderno y francés que se anuncie este sistema, no se olvide que en lo que ofrece de bueno, ya fué inventado por Velázquez (*252*, 4), y antes de los franceses manifestóse verdadero impresionista el inglés Turner en la primera mitad del siglo.

de los *eclécticos* es el francés Pablo Delaroche, a quien siguen Flandrín, Gleyre, Bouguereau y el holandés Ary Schéffer. Como *idealistas* o poetas del dibujo se tienen a los franceses Puvis de Chavannes, Gustavo Moreau y Baudry, y a los alemanes Cornelius y Schnorr, antes citados; en cambio, son *realistas* o *naturistas* los paisajistas ingleses Bonington y Constable, con los franceses Teodoro Rousseau, Daubigny, Dupré, Corot y Millet, y asimismo los animalistas Troyón y Rosa Bonheur y los pintores de cuadros de género, como Meissonier, y todos los *impresionistas*. De este último grupo se cuentan los franceses Monet, Manet, Degas y Renoir, el inglés Wihstler y acaso el portugués Bordallo Pinheiro (excelente pintor que recuerda a Velázquez), aunque a todos precedió el inglés Turner, ya en la primera mitad del siglo (1775-851), etc. (1).



FIG. 716.—RETRATO DE GOYA, POR V. LÓPEZ *(Museo del Prado)*.

En cuanto a la pintura española, aunque hubo de arrastrar una existencia bastante raquítica después de Goya hasta el promedio del siglo XIX, recobró luego su anterior pujanza con la generación de pintores formada por Federico de Madrazo y con otros que les acompañaron y siguieron en la segunda mitad del siglo. No forman escuela propiamente dicha los tales maestros, pero reflejan las perfecciones de casi todas las extranjeras, añadiéndoles otras por su cuenta y tendiendo al eclecticismo con variedad de matices. Cultivan todos los géneros, especialmente el retrato, los cuadros de costumbres regionales y los asuntos históricos de España; tratados, generalmente, con esmerado estudio de la realidad; pero desdicen de la tradición antigua al ser bastante parcos en el género religioso, sin duda por la escasez de la demanda. Mucho han contribuído a este resurgimiento los concursos y las Exposiciones universales y nacionales, de España y del Extranjero, donde los artistas han adquirido fama y estímulo en las múltiples y variadas producciones de su ingenio.

Durante la primera mitad del siglo figuran como principales cultivadores de la pintura: Vicente López Portaña (1772-850), ex-

(1) MARCEL (Enrique), *La peinture française au XIX siècle* (París, 1905).

celente retratista, aunque de vulgar colorido; Carlos Ribera y José de Madrazo (1781-859), discípulos del francés David y correctos retratistas; Leonardo Alenza y Rafael Tejeo, algo más realistas e iniciadores del movimiento restaurador de la pintura; Villaamil, artista mediano pero tan fecundo, que llegó a pintar 8.000 cuadros al óleo y trazar 18.000 dibujos y bocetos; Federico de Madrazo (1815-94), hijo y discípulo (con su hermano Luis) del citado José, gran retratista y pintor ecléctico, a quien se atribuyen 600 retratos, y que desde el 1842 formó una buena serie de artistas, siendo por lo mismo el gran restaurador de la pintura española contemporánea. Los hijos de este académico (Raimundo y Ricardo) y los demás discípulos suyos con la pléyade numerosa de pintores que les ha seguido y que tan alto han puesto el nombre español en el mundo artístico, pertenecen por entero a la segunda mitad del siglo XIX y no entran, por lo mismo, en este compendio arqueológico. De entre todos ellos da la preferencia el crítico alemán Carlos Justi al aragonés Francisco Pradilla y al valenciano José Benlliure (1). Y un prestigioso crítico francés, el ya citado Salomón Reinach, llegó a escribir en elogio de nuestros pintores contemporáneos: «España no sufrió las influencias del academismo, que tanto pesaron en Italia, Francia y Alemania: el gusto por la verdadera pintura se mantuvo siempre fresco en aquella nación... En las últimas Exposiciones se han visto cuadros firmados con nombres españoles (los de Zuloaga y de Bilbao, por ejemplo) que ningún italiano, alemán o inglés sería capaz de pintar, y que atestiguan de una manera incontestable la vitalidad de la escuela que se ampara al gran nombre de Velázquez y que tal vez reserve a la Europa del siglo XX la sorpresa de algún genio de la misma talla» (2).

(1) JUSTI, «Les arts en Espagne», en el *Baedéker* de «Espagne et Portugal», pág. 94 (Leipzig, 1908).

(2) REINACH, *Apolo*, lec. 21, al fin (París, 1904; Madrid, 1916). Véase MIQUEL Y BADÍA, *El arte en España, Pintura y Escultura modernas* (Barcelona, s. a.); OSSORIO Y BERNARD (Manuel), *Renacimiento del arte de la Pintura en España*, apéndice a la obra de *Las Bellas Artes* de MANJARRÉS (Barcelona, 1875), etc. Y además de las obras citadas en este capítulo, puede servir para la Edad media y moderna ERRERA (Isabel), *Dictionnaire repertoire des Peintres* (París, 1913).

ÍNDICE

Páginas.

PRÓLOGO DEL SEÑOR CONDE DE CEDILLO..... VII

NOCIONES PRELIMINARES.—1. Definición de la Arqueología.—2. Fundamentos de la Arqueología.—3. División de esta ciencia.—4. Método adoptado.—5. Notas históricas.—6. Importancia de la Arqueología.—7. Plan de la obra.—8. Fuentes de la misma..... 1

PARTE PRIMERA

TEÓRICO-ARTÍSTICA

CAPÍTULO I. *El Arte y la belleza.*—9. Concepto del Arte.—10. Teoría del Arte.—11. Elementos de la obra artística.—12. División capital de las artes.—13. Concepto de la belleza.—14. División de la belleza.—15. La belleza artística.—16. Condiciones de la misma.—17. Criterio y gusto estéticos.—18. El bello ideal.—19. El ideal y la fe cristiana.—20. Lo sublime y lo cómico.—21. Idealismo y realismo en el Arte.—22. Perversión del realismo.—23. Materialismo y espiritualismo en el Arte.—24. Estilo, escuela y manera en las artes.—25. Clasificación teórica de los estilos.. 17

CAPÍTULO II. *Clasificación de las artes.*—26. Razón de este capítulo.—27. División de las Bellas Artes.—28. Orden de dignidad entre ellas.—29. División de las artes útiles.—30. División de las artes suntuarias.—31. Artes de nuestro curso..... 35

CAPÍTULO III. *Teoría de la Arquitectura.*—32. Definición e importancia de la Arquitectura.—33. División de la Arquitectura.—34. Condiciones de utilidad en las obras de Arquitectura.—35. Condiciones de la belleza arquitectónica.—36. Estética de las líneas.—37. Géneros de Arquitectura.—38. El Templo católico. 39

CAPÍTULO IV. *Los elementos arquitectónicos.*—39. El tecnicismo arquitectónico.—40. Clasificación de los elementos del edificio.—41. Elementos geométricos.—42. Cuerpos de edificio.—43. Formas de edificios.—44. Miembros arquitectónicos principales.—45. Clases de aparejos.—46. Los soportes.—47. Formas de columna.—48. Capitel y sus formas.—49. Lo soportado.—50. El entablamento.—51. El arco y su teoría.—52. For-

mas de arcos.—53. Bóveda y sus formas.—54. Teoría de las bóvedas.—55. Techumbre.—56. Vanos.—57. Miembros secundarios.—58. Módulo 47
Capítulo V. *Teoría de la Escultura.*—59. Definición de la Escultura.—60. Su división.—61. Canon de proporciones.—62. Propiedad de la Estatuaria.—63. Procedimientos 73
Capítulo VI. *Teoría de la Pintura.*—64. Definición de la Pintura. 65. Elementos de la obra pictórica.—66. División de la Pintura.—67. Condiciones estéticas de la obra de pintura.—68. Estética de las líneas.—69. Teoría del colorido.—70. Procedimientos 80
Capítulo VII. *Teoría de la Ornamentación y sus elementos.*—71. Noción del ornato artístico.—72. Elementos de ornamentación.—73. División de la ornamentación.—74. Composición ornamental.—75. Clasificación de los adornos.—76. Adornos caligráficos.—77. Molduras.—78. Ornato geométrico.—79. Adornos de fitaria.—80. Zodaria.—81. Adornos compuestos 87

SEGUNDA PARTE

HISTÓRICO-ARTÍSTICA

SECCIÓN PRIMERA.—Arquitectura

Preámbulo.—82. Clasificación de los estilos arquitectónicos 97
Capítulo I. *Arquitectura prehistórica.*—83. La Protohistoria.—84. Las edades prehistóricas.—85. Estaciones prehistóricas.—86. Construcciones prehistóricas.—87. Megalitos.—88. Construcciones ciclópeas.—89. Crítica de las edades prehistóricas. 90. Conclusiones razonables 99
Capítulo II. *Arquitectura oriental antigua.*—91. Importancia de la arquitectura oriental.—92. Noción y división de la arquitectura del antiguo Oriente.—93. Notas geográficas, cronológicas e históricas del Oriente.—94. Arquitectura egipcia.—95. Arquitectura caldeo-asiria.—96. Arquitectura medo-persa.—97. Arquitectura hetea, fenicia y hebrea.—98. El arte oriental en España.—99. Arquitectura india.—100. Arquitectura china. 101. Arquitectura americana 118
Capítulo III. *Arquitectura clásica.*—102. Noción e importancia del arte clásico.—103. Arte egeo y prehelénico.—104. El arte egeo en España.—105. Arquitectura griega.—106. Orden dórico.—107. Orden jónico.—108. Orden corintio.—109. Géneros de edificios griegos.—110. Crítica de la arquitectura griega. 111. El arte griego en España.—112. Arquitectura etrusca.—113. Arquitectura romana.—114. Los cinco órdenes de arquitectura romana.—115. Géneros de edificios romanos.—116. El arte romano en España.—117. Juicio de la arquitectura romana. 155
Capítulo IV. *Arquitectura cristiana primitiva.*—118. Arte cristiano y sus épocas.—119. Arte cristiano primitivo.—120. Las Catacumbas.—121. Las Catacumbas de Roma.—122. Su origen

Páginas.

cristiano.—123. El arte de las Catacumbas.—124. Iglesias primitivas al aire libre.—125. Las Basílicas.—126. Los Baptisterios.—127. Cementerios y sepulcros.—128. El arte cristiano primitivo en España 179

Capítulo V. *Arquitectura bizantina.*—129. Los estilos cristianos en la Edad Media.—130. El arte oriental cristiano.—131. Arte prebizantino.—132. Arquitectura bizantina.—133. Monumentos principales.—134. Derivaciones del arte bizantino.—135. Juicio del arte bizantino.. 197

Capítulo VI. *Arquitectura occidental en la Alta Edad Media.*—136. Noción del arte románico y del prerrománico.—137. Sus factores históricos.—138. Clasificación de los estilos prerrománicos.—139. Arte septentrional.—140. Arte celta y arte sajón.—141. Arte ostrogodo y lombardo primitivo.—142. Arte merovingio y carlovingio.—143. Arquitectura visigoda.—144. Arquitectura asturiana.—145. Arquitectura mozárabe.—146. Clases de edificios de esta época.—147. Juicio de la arquitectura prerrománica..... 208

Capítulo VII. *Arquitectura románica.*—148. Noción y división del estilo románico.—149. Los componentes del estilo.—150. Diferentes clases de edificios románicos.—151. Escuelas románicas..... 236

Capítulo VIII. *Arquitectura románica en España.*—152. Carácter general del estilo románico español.—153. Región catalana.—154.—Aragón.—155. Navarra.—156. Provincias vascongadas. 157. Asturias.—158. Galicia.—159. Región castellano-leonesa. 160. Región salmantino-zamorana.—161. Las demás regiones. 162. Escuela de Sahagún.—163. Arquitectura románica en Portugal.—164. Juicio del estilo románico..... 259

Capítulo IX. *Arquitectura ojival.*—165. Noción de la arquitectura ojival.—166. Su valor constructivo y estético.—167. Origen del estilo gótico.—168. Su división en períodos.—169. Elementos arquitectónicos del estilo.—170. Diferentes clases de edificios góticos.—171. Escuelas de estilo ojival.... 292

Capítulo X. *Arquitectura ojival española.*—172. Origen y proceso histórico del estilo ojival en España.—173. Carácter del estilo gótico español.—174. Región catalana.—175. Región valenciana.—176. Región aragonesa.—177. Grupo navarro.—178. Provincias vascongadas.—179. Asturias.—180. Galicia. 181. Grupo castellano-leonés.—182. Reino de León.—183. Castilla la Vieja.—184. Castilla la Nueva.—185. Extremadura.—186. Región andaluza.—187. Juicio sobre el estilo gótico..... 321

Capítulo XI. *Arquitectura arábiga.*—188. Noción y origen de la arquitectura arábiga.—189. Su división en estilos.—190. Componentes de los estilos arábigos.—191. Estilo del califato.—192. Estilo mauritano.—193. Estilo granadino.—194. Estilos derivados del árabe en España.—195. Estilo mudéjar.—196. Estilos arábigos de Oriente..... 353

Capítulo XII. *Arquitectura del Renacimiento.*—197. Noción y origen del renacimiento clásico.—198. Caracteres generales de la arquitectura del Renacimiento.—199. Su división en estilos.—200. Período de transición.—201. Estilo plateresco.—202. Es-

Páginas.

tilo greco-romano.—203. El renacimiento clásico en España.—204. Período de la decadencia.—205. Período de restauración. 206. Clases de edificios en esta época.—207. Juicio del estilo del Renacimiento..... 371

Capítulo XIII. *Arquitectura contemporánea.*—208. Carácter de la arquitectura contemporánea.—209. Estilos de imitación.—210. Estilo modernista.—211. Construcciones de hierro.—212. Uso más conveniente de los estilos..... 395

SECCIÓN SEGUNDA.—Artes figurativas

Preámbulo.—213. Asunto de esta sección segunda..... 403

Capítulo I. *La Escultura en la Historia.*—214. División de la Escultura en épocas y estilos.—215. Escultura prehistórica.—216. Escultura egipcia.—217. Esculturas caldea, asiria y persa. 218. La escultura en los demás pueblos orientales.—219. Escultura americana.—220. Escultura griega.—221. Esculturas etrusca y romana.—222. Escultura ibérica y romano-hispana. 223. Escultura latino-cristiana.—224. Escultura latino-cristiana española.—225. Escultura bizantina.—226. Escultura románica.—227. Escuelas de escultura románica.—228. Escultura románica española.—229. Escultura gótica.—230. Escuelas de escultura gótica.—231. Escultura gótica en España.—232. Escultura del Renacimiento.—233. Escuelas del Renacimiento en Escultura.—234. El Renacimiento español.—235. Escultura contemporánea..... 404

Capítulo II. *La pintura en la Historia.*—236. División de la Pintura en épocas y estilos.—237. Pintura prehistórica.—238. Pintura egipcia.—239. La Pintura en la antigüedad asiática.—240. Pintura americana.—241. Pintura griega.—242. Pintura romana.—243. Pintura ibérica y romano-hispánica.—244. Pintura latino-cristiana.—245. Pintura bizantina.—246. Pintura románica.—247. Pintura gótica.—248. Escuelas de pintura en la época del arte gótico.—249. Pintura gótica española.—250. Pintura del Renacimiento.—251. Escuelas italianas del Renacimiento.—252. Escuelas españolas del Renacimiento.—253. Escuelas del Norte.—254. Escuelas francesas, inglesas y portuguesa.—255. Escuelas contemporáneas..... 485

Pág.

30
44
43 y 48
62
122
141
142
153
164
277
292
405
450

APROBACIONES

NIHIL OBSTAT
Gregorio Martínez, C. M. F.
Juan Postíus, C. M. F.

PUEDE IMPRIMIRSE
Martín Alsina, C. M. F.,
Superior General.

IMPRÍMASE
Prudencio,
Obispo de Madrid-Alcalá.

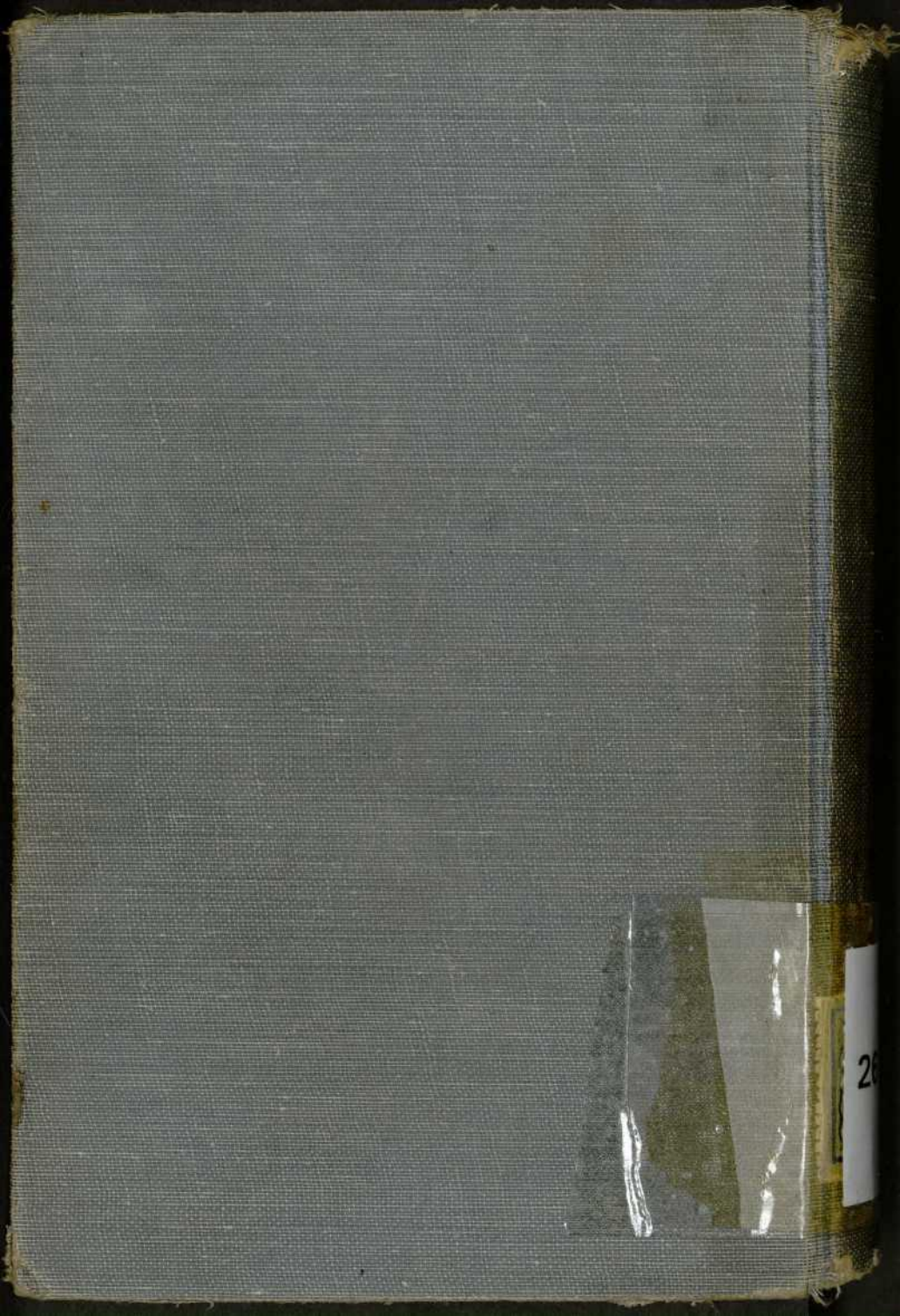
FE DE ERRATAS

PÁG.	LÍNEA	DICE	DEBE DECIR
30	40	obtener	observar
44	33	Santísima por esto la Rosa mística; y	Santísima; por esto la Rosa mística y
43 y 48	Figs. 15, 20 y 21	PATERNÓN	PARTENÓN
62	21	*primamarias*	*primarias*
122	16	Menepftah	Menephtah
141	17	poco sólidos, elegantes	poco sólidos, pero elegantes
142	Fig. 191	CAPITEL, EN ZODARIA	CAPITEL DE ZODARIA
153	Fig. 202	LABUÁ	LABNÁ
164	41	*A' ptera*	*Áptera*
277	43	rreCato	Cerrato
292	13	dado el	dado al
405	29	(*120*)	(*220*)
450	7	clunacienses	cluniacenses

Acabóse de imprimir este tomo en Madrid en la imprenta de la Viuda de Prudencio Pérez, calle de la Libertad, 31, en el dia 11 de junio del año del Señor 1920, fiesta del Sagrado Corazón de Jesús.



9(091)
930



NAVAL

ARQUEOLOGÍA

26132