

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ

CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID

HISTORIA DEL ARTE

TOMO PRIMERO



DISTRIBUIDOR I. I. S. A.

OÑATE, 15 - MADRID - 20

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ

CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID

DEL MISMO AUTOR

Manual de Historia del Arte. Madrid, 1954. Dos tomos de 259 y 267 páginas, con 173 grabados de línea intercalados en el texto. Tamaño 22 x 16. Agotado.

Resumen de Historia del Arte. 1955. Un tomo de 323 páginas, con 479 grabados de línea intercalados en el texto, más 32 láminas de papel cuché con 186 grabados de retícula. El texto ocupa unas 240 páginas y los grabados de línea unas 75. Tamaño 21 x 14.

* * *

El autor agradece a los Sres. Ruiz Argilés y Delojo los numerosos dibujos que para ilustrar esta obra han tenido la bondad de hacer expresamente.

HISTORIA
DEL ARTE

TOMO PRIMERO



DISTRIBUIDOR E. I. S. A.

ÑATE, 15 - MADRID - 20

1962

ES PROPIEDAD
DEL AUTOR

CAPITULO I

TECNICA Y TERMINOS ARTISTICOS

ARQUITECTURA. MATERIALES.—En la obra arquitectónica conviene considerar, desde el punto de vista técnico, el material en que está labrada, los elementos arquitectónicos que la componen, y su conjunto.

La naturaleza del material no sólo influye poderosamente en el efecto de pobreza o riqueza, de fuerza o de ligereza del edificio, sino que da lugar a formas artísticas diferentes. Es indudable que el edificio egipcio, construido en enormes bloques de granito, produce una impresión de eternidad que, naturalmente, no podemos experimentar ante los ligeros pabellones de madera del Extremo Oriente. Y también es obvio que sin el empleo del hierro y del cemento no hubiera podido nacer el rascacielos. Elementos arquitectónicos tan de primer orden como el arco y la bóveda parece que se generalizan por primera vez en Mesopotamia, como consecuencia del uso de un material pequeño —el adobe o el ladrillo— y de la escasez o falta de maderas de suficiente resistencia para servir de dinteles de gran longitud.

Los materiales constructivos principales son el barro, la piedra y la madera. El barro puede emplearse cocido —ladrillo— o simplemente seco al sol —adobe—, en cuyo caso, para darle mayor cohesión, suele mezclarse con paja. Material extremadamente pobre, se utiliza en países donde falta la piedra y escasea la leña para cocerlo. Como el ladrillo se presta mal a la labor de molduras y decoraciones finas, el edificio con él construido suele enriquecerse con yeserías y azulejos. La técnica de la obra de ladrillo es la albañilería. La piedra es el material noble y costoso, sobre todo cuando se emplea en piezas regulares de gran tamaño. Utilizáanse principalmente el granito, las areniscas y las calizas. La caliza de mayor lujo es el mármol. La técnica de la obra de piedra es la cantería, y el arte de cortar la piedra, la estereotomía. Hija de ra-

zonas de orden geográfico, la preferencia por el ladrillo o por la piedra suele influir de forma decisiva en los caracteres de las escuelas arquitectónicas de las diversas regiones. Así, en España, mientras la canteoría es arte de las montañas del Norte, en Andalucía domina la albañilería.

La madera como elemento de construcción exclusivo, o casi exclusivo, sólo se emplea en regiones de grandes bosques —arquitectura escandinava— o donde los frecuentes terremotos impiden el empleo de materiales inflexibles, cual es el caso del Extremo Oriente o América Central. Como material de más fácil labor que la piedra, y empleado como soporte y cubierta, lo utilizan en sus comienzos casi todos los pueblos, y en ella se crean no pocas formas arquitectónicas no sólo constructivas, sino decorativas, que después de abandonada la madera y adoptada la piedra se continúan repitiendo en ésta. A veces es la casi totalidad de la estructura lignaria la que se traduce a la piedra, que no otro origen tienen muchas formas de la arquitectura indostánica. Aparte de esas arquitecturas lignarias y de su influencia en las de piedra, la madera ha sido hasta fecha reciente material de primer orden para las cubiertas.

ELEMENTOS : SOPORTES.—En el edificio existen dos partes esenciales: la cubierta y el soporte, que recibe el peso de aquélla.

El soporte puede ser continuo, en cuyo caso sirve, además, de cerramiento, y es el muro, o no serlo, y sólo sirve de soporte, y es el pilar o la columna.

En el muro deben considerarse la forma como se encuentran dispuestos los materiales de que está construido, es decir, el aparejo, y las superficies o paramentos. El muro puede ser de tierra simplemente apisonada. En el de ladrillo, el espacio de mezcla o argamasa que sirve de lecho a sus diversas hiladas es el tendel, que a veces, por su gran grosor influye intensamente en el aspecto del paramento.

La piedra puede emplearse en forma irregular o regularmente labrada en forma de paralelepípedo. Si esas piedras irregulares son de tamaño excepcionalmente grande, y se colocan sin mezcla, constituyen el muro ciclópeo (fig. 1 A), propio de las arquitecturas primitivas. Pero si son más pequeñas y se unen con barro o con mezcla, el muro es de mampostería (B). La mampostería por hiladas (C) es aquella en la que esas piedras pequeñas irregulares se ordenen en hiladas horizontales. Cuando al frente de la piedra se da forma de polígono (D), el paramento del muro es poligonal.

Los sillares empleados en un muro son, por lo general, de una misma altura, pero a veces, para producir efecto más decorativo en el para-

mento, alternan sillares de dos alturas. En el primer caso es el muro de obra isódoma (E), el *opus isodomum* romano, y en el segundo, el pseudoisódomo (F). Cuando los sillares son pequeños y no muy regulares, llámense sillarejos. Para trabar mejor el aparejo del muro, suelen disponerse, alternando con los sillares dispuestos a soga, es decir, en la forma corriente, otros a tizón que atraviesan el muro y que sólo muestran al exterior, en los paramentos, sus cabezas (H). Dícese también de estos sillares atravesados que están dispuestos a perpiaño. Además de esta decoración del paramento del muro de sillería, simple consecuen-

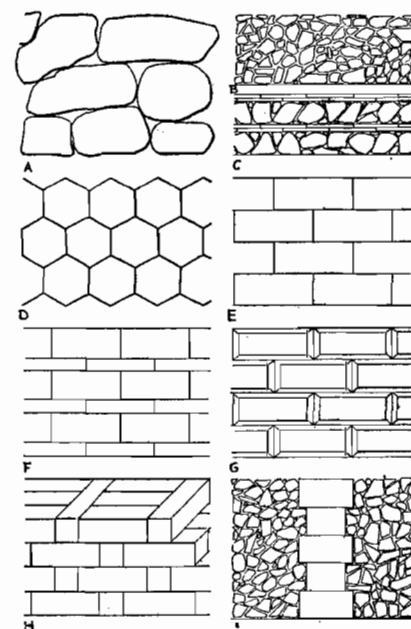


Fig. 1.—Muro. A, ciclópeo; B, C, de mampostería; D, poligonal; E, isódomo; F, pseudoisódomo; G, almohadillado; H, a tizón; I, con cadenas. (Argilés.)

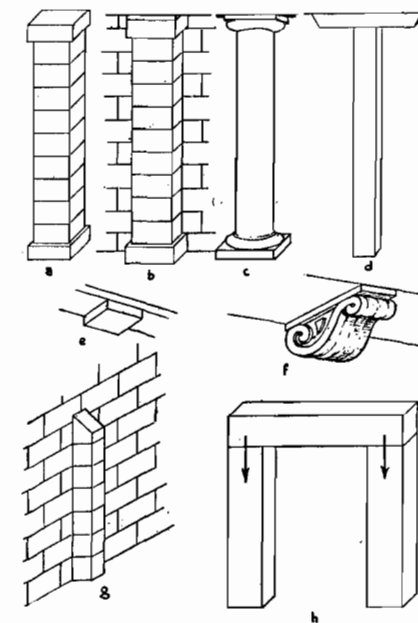


Fig. 2.—Soportes: a, pilar; b, pilastra; c, columna; d, pie derecho; e, f, ménsulas; g, estribo; h, dintel. (Argilés.)

cia de su aparejo, existe la del almohadillado (G), producida por el rehundimiento de la unión de los sillares, con lo que el frente de cada uno de éstos resulta en relieve. Si el frente del sillar sólo se encuentra toscamente labrado, denominase el paramento a la rústica. Si los sillares se asientan directamente sin tendel intermedio, el muro está labrado a hueso.

En el muro empléanse a veces materiales de diversa naturaleza. Para darle mayor fuerza, es frecuente introducir fajas verticales de ladrillo en el de tierra, o de piedra en el de ladrillo, llamadas machones, rafas o cadenas (I). Las hiladas horizontales de ladrillo introducidas en el muro de tierra o de mampostería son las verdugadas (C).

El muro de materiales pobres se recubre con una primera capa de mezcla, o enfoscado, y otra más fina, o enlucido. Si a las diversas capas de mezcla se da distinto color, puede producirse una decoración a dos colores, raspando la decoración deseada en la capa de mezcla exterior y dejando al descubierto la interior. Llámase esgrafiada.

Las partes del muro que encuadran lateralmente un vano, puerta o ventana, son las jambas. Cuando para dar mayor luz al interior el muro se corta, no formando ángulo recto, sino oblicuamente, esa oblicuidad es su derrame. Vanos muy estrechos de derrame muy pronunciado son las saeteras.

El pilar, es, en realidad, un trozo de muro, si bien en su decoración se deja influir por la columna. Tal vez debido a ello, la distinción entre columna y pilar no ha sido siempre lo suficientemente clara, aplicándose, a veces, indistintamente ambos términos. En la actualidad, sin embargo, parece irse concretando su valor y, en efecto, es más práctico reservar el nombre de pilar (fig. 2, a) al soporte de planta poligonal de escaso número de lados, hasta el octogonal u ochavado, y el de columna (c) al de sección circular o polígono de tal número de lados que se aproxime a ella, a menos que esté despiezado por hiladas.

La pilastra (b) es el pilar adosado y participa de las características del pilar. Debe, sin embargo, advertirse, que a veces se han empleado, y aún se emplean, ambos términos algo indistintamente.

El soporte por excelencia es la columna, que, por tener su origen en el tronco del árbol, tiene como característica fundamental la sección circular. Consta de tres partes: capitel, fuste y basa (c). Esenciales las dos primeras, delatan claramente su procedencia. El capitel, de forma de cono o pirámide truncada invertida, es el producto de la regularización del comienzo de las ramas en la cruz del árbol; el fuste debe su forma ligeramente cónica al natural adelgazamiento del tronco, y la basa es la pieza horizontal de origen probablemente pétreo, donde apoya el fuste.

El soporte de madera denomínase pie derecho (d). Función análoga a la del capitel desempeña en la parte superior la zapata o trozo de madera dispuesto horizontalmente.

Además de estos soportes, que transmiten la carga directamente a tierra, existen otros que la transmiten o reciben a través del muro, como son la ménsula y el estribo o contrafuerte. La ménsula (e) o re-

pisa es un saledizo en el muro que transmite a él la carga vertical que recibe generalmente de la cubierta. Si esos saledizos se encuentran en un alero o cornisa, se llaman modillones, o canes. El estribo o contrafuerte (g) es un trozo de muro adosado en ángulo, por lo general recto, a otro muro, y que transmite directamente a tierra el empuje o presión lateral, por lo común, de una cubierta abovedada.

CUBIERTA: DINTEL. ARMADURA.—La cubierta puede ser simplemente adintelada, que sólo produce presiones verticales, y de par e hilera o de arco, que las producen laterales y precisan contrarresto. El dintel (h) es el trozo de madera, piedra u otro material que, apoyado sobre los soportes, cubre un vano. El sistema adintelado es el más estático, y con su horizontalidad produce la consiguiente impresión de reposo, pero no sirve para cubrir vanos desmedidamente anchos y no es práctico en países muy lluviosos.

A la cubierta adintelada sigue en complicación la armadura de par e hilera o parhilara (fig. 3 C), consistente en una serie de parejas de vigas o pares (d), dispuestas oblicuamente, cuyos extremos inferiores apoyan en dos vigas horizontales o soleras (b), colocadas sobre la parte superior del muro, y los superiores, en una tercera viga igualmente horizontal y paralela a la anteriores, pero situada a mayor altura, que es la hilera o parhilara (c). Formando ángulo recto con los pares y sobre ellos, se disponen en el sentido longitudinal otras vigas más delgadas llamadas contrapares (e), sobre las que apoya directamente la tablazón (f), que recibe, a su vez, la capa exterior de la cubierta de teja, pizarra, etc. La necesidad de contrarrestar el empuje o presión lateral ejercida por los extremos inferiores de los pares en la parte superior del muro, con el natural peligro del desplome de éste, da lugar al tirante o viga horizontal transversal que ata las soleras, o estribado. Para evitar el pando o inflexión de los pares en su parte central, se dispone a esa altura, entre cada pareja de pares o tijera, una viga pequeña horizontal o nudillo, dando lugar a la armadura de par y nudillo (fig. 3 B). El plano creado por la repetición de los nudillos es el harneruelo.

ARCOS.—El arco es cubierta curva, que, además de la gracia de su forma y de la posible variedad de ésta, tiene la ventaja de poder cubrir vanos de gran anchura con materiales de tamaño pequeño (fig. 4). Ofrece, en cambio, el inconveniente de las grandes presiones laterales que produce, exigiendo muros gruesos, o contrarrestar esos empujes por los procedimientos que se irán indicando. Cuando la arquitectura de arco alcanza su total desarrollo, el edificio se convierte en un ser

esencialmente dinámico que se mantiene en pie gracias al equilibrio de una serie de presiones contrapuestas.

Las piezas en forma de cuña que componen el arco (fig. 4 D) son las dovelas, de las cuales tienen nombre propio la del centro, llamada clave (b) —del latín *clavis*, llave—, porque cierra el arco, y las de los extremos o salmeres (c) —del latín *sagma*, albarda—, que reciben el peso de todo el arco. La moldura saliente que suele existir bajo el salmer, y en la que remata la jamba, es la imposta (a). La manera de estar dispuestas las dovelas es el despiezo del arco, que es radial cuando las dovelas siguen los radios de un mismo centro (d), centro que no siempre coincide con el del arco (fig. 448, 8), o enjarjado cuando se colocan horizontales hasta una cierta altura (fig. 448, 7).

El arco semicircular, de medio punto —así llamado por tener el centro de su curva en el medio—, o de plena cintra, tiene su centro a la altura de las impostas, y su altura o flecha es, naturalmente, la mitad exacta de su anchura o luz. El de menor altura que la mitad de su luz es rebajado (fig. 4 B), y el de mayor altura, peraltado (A). Figura entre los primeros el escarzano (B), cuya curva no llega al semicírculo, y cuyo centro se encuentra por debajo de la línea de impostas, y entre los segundos, el de herradura (C), cuya curva pasa del semicírculo, y cuyo centro se halla, por el contrario, por encima de aquella línea.

Además de los arcos anteriores, todos ellos de un solo centro, existen otros de varios centros. De dos centros es el arco apuntado (figura 9 A), de tipo más sencillo, que, como veremos al tratar del estilo gótico, recibe diversos nombres, según la colocación de esos centros. De tres centros es el carpanel (B), que tiene dos de ellos a los lados, en la línea de las impostas, y uno por debajo de ésta. Los arcos de más centros se describirán al tratar de los estilos que los emplean. Arcos mixtilíneos son aquellos en los que los sectores curvilíneos alternan con los rectos (fig. 9 D). El arco que tiene sus salmeres a distinta altura se denomina rampante o por tranquil (fig. 9 C). El que cubre vanos abiertos oblicuamente llámase arco en esviaje o esviado.

Además de la forma de su curva, precisa considerar en el arco la superficie interna o intradós, la opuesta, casi totalmente metida en el muro, o trasdós, y la anterior y posterior, o rosca del arco o arquivolta. Las partes inferiores son los hombros del arco, y las partes inmediatamente superiores, los riñones.

El arco recibe nombres diversos, según la función que desempeña en el edificio. Así, es arco formero el paralelo al eje de la nave, y perpiaño, o toral, el que la atraviesa.

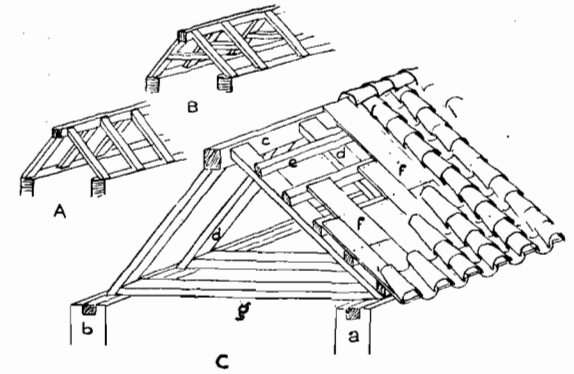


Fig. 3.—A, armadura de parhilara; B, de par y nudillo; C, a) y b) solera; c) hilera; d) par; e) contrapar; f) tablazón; g) tirante. (Argilés.)

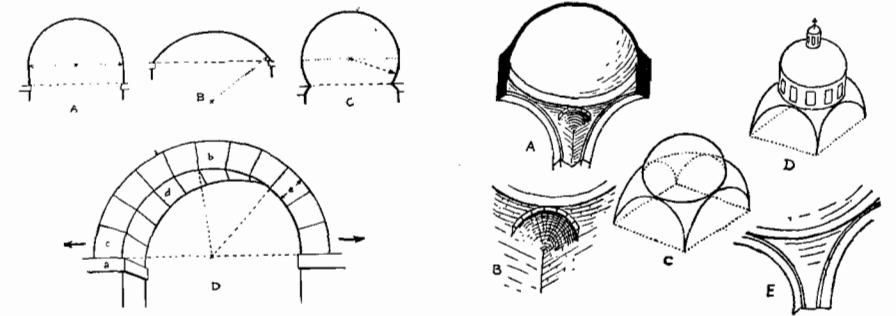
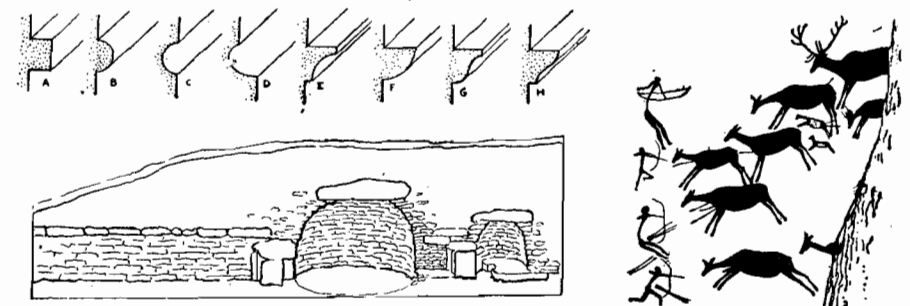


Fig. 4.—A, arco peraltado; B, escarzano; C, de herradura; D, de medio punto; a, imposta; b, clave; c, salmer; d, intradós del arco; e, rosca del arco.—Figura 5.—A, bóveda sobre trompas; B, trompa; C, cúpula; D, cúpula con tambor y linterna; E, pechina. (Argilés.)



Figs. 6-8.—Molduras. A, filete o listel; B, bocel o toro; C, media caña; D, escocia; E, caveto; F, cuarto bocel; G, gola; H, talón.—Cueva del Romeral, Antequera.—Cacería de ciervos de la Valltorta, Albcócer. (Argilés, Obermaier.)

Además de estos arcos, que funcionan como tales, existen otros arcos falsos, así llamados porque, aunque tienen su apariencia, sólo trabajan como dinteles. Tales son los formados haciendo avanzar progresivamente los sillares hasta unirlos en la parte superior, propios de las arquitecturas primitivas; los tallados en un dintel lo suficientemente ancho, o los simulados en yeso revistiendo un sistema en realidad adintelado, según es frecuente en la Alhambra (fig. 792).

BÓVEDAS.—El movimiento del arco engendra la bóveda. El de medio punto, moviéndose sobre dos muros paralelos, produce la bóveda de cañón (fig. 9 E), la que, con un deseo de precisión innecesario, denominase también de medio cañón. La diversa forma del arco generador hará que el cañón sea rebajado, peraltado, apuntado, etc. Si los muros son concéntricos, la bóveda es anular (F). La bóveda cónica es la que se apoya en muros convergentes (J).

El movimiento del arco de medio punto sobre sí mismo origina la bóveda semiesférica, o media naranja (G), que tiene que ser recibida por un muro circular o en la forma que más adelante se dirá. Si esta bóveda, por apoyar en arcos o muros, antes de llegar a la media esfera, no pasa del casquete esférico, denominase vaída; es decir, es la que resulta de cortar la esférica por varios planos verticales (H). Es frecuente también la bóveda de cuarto de esfera, que suele apoyar en su parte anterior en el extremo de otra de cañón (fig. 371).

Estas bóvedas de cañón simples, combinándose entre sí, dan lugar a otras de tipo más complicado. La intersección de dos bóvedas de cañón produce la bóveda equifada de planta cuadrada, que consta de cuatro paños triangulares de superficie cilíndrica y cuatro aristas entrantes. Aunque el tipo más sencillo de esta bóveda es de planta cuadrada (fig. 9 K) o rectangular, esa planta puede multiplicar el número de los paños (fig. 579).

Lo que resta de dos cañones cruzados, prescindiendo de la parte misma cruzada o bóveda esquifada, da lugar a la bóveda de aristas o por aristas (fig. 9 I-L), constituida por los extremos de los cañones, que resultan así unidos por cuatro aristas salientes. Mientras la bóveda esquifada exige un soporte continuo cuadrado o poligonal, la de aristas sólo precisa cuatro puntos, donde apoyen los extremos de sus aristas.

La bóveda de cañón que cruza a otra mayor constituye el luneto, que se usa generalmente para poder aumentar la amplitud de la ventana abierta bajo él o simplemente con fines decorativos (fig. 9 M).

El deseo de cubrir con una media naranja o una bóveda esquifada de más de cuatro paños un espacio cuadrado, da lugar a la bóveda

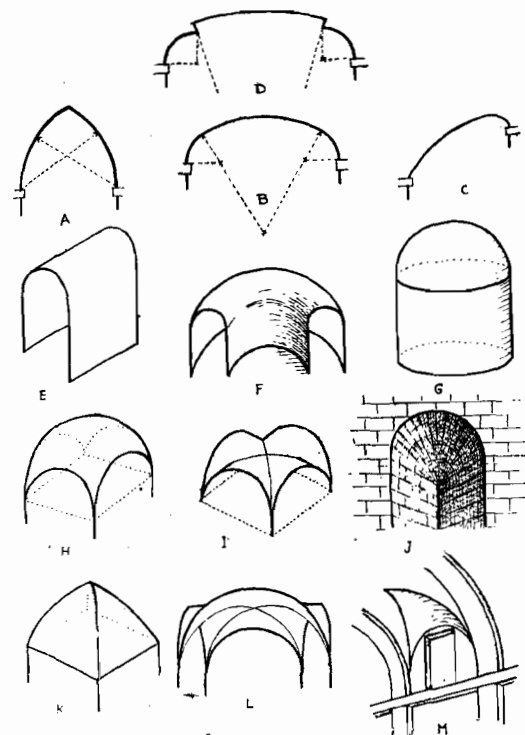


Fig. 9.—A, arco apuntado; B, carpanel; C, rampante; D, mixtilíneo; E, bóveda de cañón; F, anular; G, semiesférica o de media naranja; H, vaída; I, L, por aristas; J, cónica; K, esquifada; M, luneto. (Argilés.)

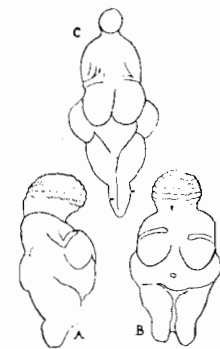


Fig. 10.—Venus de Willemdorf (A, B) y de Lespugue (C).



Fig. 11.—Caballo de Mas d'Azil. (Verwon.)



Fig. 12.—Pinturas de la cueva de Altamira. (Argilés.)

sobre trompas y a la cúpula. En aquella (fig. 5 A-B), el tránsito del cuadrado al círculo o al polígono se establece por medio de cuatro bóvedas cónicas o de otro tipo, que transforman el cuadrado en un octógono (fig. 579). Multiplicando esas bóvedas suplementarias en los ángulos resultantes se puede llegar a un polígono de numerosos lados.

En la cúpula, la bóveda semiesférica descansa sobre un anillo que carga sobre las claves, por lo general, de cuatro arcos (fig. 5 C). Los cuatro espacios comprendidos entre el trasdós de esos arcos y el anillo se cubren con otros tantos triángulos esféricos llamados pechinas (E). Para dar mayor elegancia a la cúpula e introducir un cuerpo de ventanas que aumente la luz del interior, se interpone entre el anillo y la bóveda semiesférica un cuerpo generalmente cilíndrico denominado tambor (D). A esos mismos fines se abre una claraboya circular en la parte superior de la bóveda semiesférica y se agrega un segundo cuerpo, también generalmente cilíndrico, y cubierto por otra bóveda semiesférica, todo lo cual constituye la linterna.

Aunque se haya aplicado y se aplique el nombre de cúpula a la bóveda sobre trompas, e incluso a la simplemente semiesférica, como la bóveda esférica sobre pechinas la generaliza en España el Renacimiento, al que también se debe la generalización de aquel nombre, convendría, al efecto de una mayor precisión en la nomenclatura artística, reservar el nombre de cúpula para la que descansa sobre pechinas. Probablemente por ser la bóveda semiesférica o media naranja lo más visible de la cúpula, suele hacerse extensiva al conjunto de ésta el nombre de media naranja.

El término cimborrio, que por lo general se aplica a estas dos clases de cubierta, no parece, sin embargo, referirse a ninguna clase de bóveda concreta. Probablemente sólo expresa la idea de bóveda de cierta elevación, y generalmente emplazada en la nave principal del templo.

MOLDURAS.—Desde el punto de vista decorativo, las molduras desempeñan también papel de primer orden en la obra arquitectónica, contribuyendo poderosamente a su claroscuro y a su riqueza.

Aspecto esencial en la moldura es la sección, que puede ser cóncava, cóncava o cóncavoconvexa (fig. 6). Entre las primeras figura el listel (A), filete o listón, que es de sección cuadrada o rectangular; el bocel o toro (B), que es de sección semicircular, y que si es pequeño se denomina baquetón o verdugo, y el cuarto bocel (F), que sólo llega al cuarto de círculo.

De las molduras cóncavas, la correspondiente al toro, es decir, la semicircular, es la media caña (C); y la ligeramente prolongada por uno de sus lados, la escocia (D), que suele colocarse entre dos toros;

y la correspondiente al cuarto bocel, o cuarto de círculo, es el caveto o nacela (E).

Las molduras cóncavoconvexas se forman por la unión del caveto con el cuarto bocel. Cuando la parte más prominente es el caveto se denomina gola (G) —de *gula*, garganta—, gorja o papo de paloma; si lo que avanza más es el cuarto bocel, llámase talón (H), por su semejanza con el del pie.

PLANOS. MÓDULO.—La composición general del conjunto del edificio se refleja en varios planos: el de su planta, el de sus secciones y el de sus fachadas. La representación de ellos se denomina planos.

La planta es la huella que dejaría el edificio cortado aproximadamente a un metro de altura. Figuran en ella, por tanto, los muros, con indicación de la anchura de los vanos existentes en ese plano, así como las columnas, pilares y pilastras, reflejándose también en ella, con frecuencia, cuando existen, la proyección de la forma de las bóvedas (figura 372). La sección puede ser longitudinal (fig. 371) y transversal, y sirve principalmente para dar idea de las cubiertas y de la altura y decoración de los interiores. El alzado muestra las fachadas sin deformación alguna de perspectiva (fig. 380). Es el plano de mayor interés artístico, pues no sólo da idea de la distribución de los vanos, sino de los restantes aspectos de la composición y decoración de la fachada.

El plano isométrico permite conocer simultáneamente los diversos aspectos mostrados por los anteriores. El dibujante imagina el edificio suspendido en el espacio y visto desde abajo para que conozcamos su planta: cortado por un ángulo diedro, al mismo tiempo que nos permite ver en perspectiva parte de la fachada, nos muestra también parcialmente sus dos secciones longitudinal y transversal (fig. 443).

La medida que se usa para fijar las proporciones de los elementos arquitectónicos y de la totalidad de la obra es el módulo. En la arquitectura de tipo clásico ese módulo es el radio del fuste en su parte inferior.

ESCULTURA.—La escultura emplea los más diversos materiales, si bien los más frecuentes son el barro, la piedra, los metales y la madera.

El barro, aunque también se emplea como material permanente, en cuyo caso se cuece e incluso a veces se vidria, por lo general, sirve al artista para plasmar en él sus primeras ideas, es decir, para hacer en él sus bocetos o proyectos de la obra definitiva. En él modela también la obra que ha de ser después copiada en piedra o fundida en

metal. La **técnica del barro**, como la de toda materia blanda, es el modelado.

Las piedras utilizadas por el escultor son de muy diversa naturaleza, desde las muy duras, como el granito y el basalto, hasta las areniscas y calizas, entre las que destaca, por su belleza y contextura, el mármol. Aunque la escultura se labra también directamente sobre la piedra, el procedimiento usual, como queda indicado, es que el artista la modele en barro o yeso y después la copie en piedra. Esta labor de copia, que se realiza con gran precisión por medio de compases y cuadrícula, se denomina *saca de puntos*. El instrumento para esculpir la piedra y el metal a golpe de martillo es el cincel.

El metal escultórico por excelencia es el bronce. Para labrar una escultura de metal hueca, que es lo corriente en las de cierto tamaño, se emplea el procedimiento de la fundición a cera perdida, consistente en hacer un molde o copia en hueco de la escultura, molde que se reviste interiormente con una capa de cera del grosor deseado en la escultura definitiva de metal. Relleno el interior de esa capa de cera con materia análoga a la del molde o simplemente de tierra, gracias a los orificios de entrada y salida dejados en el molde, se vacía o forma la escultura introduciendo bronce derretido en el espacio ocupado por la cera, a la que desplaza. Las estatuas de tamaño pequeño, cuando el metal no es muy valioso, son con frecuencia macizas. Aunque el metal escultórico preferido es el bronce, en las de tamaño menor son también frecuentes el oro y la plata.

El metal permite al escultor representar en sus estatuas actitudes más violentas que la piedra.

Material escultórico también importante es la madera, que se labra con la gubia y que puede quedar en su color o policromarse. A la técnica especial de esta policromía se hará referencia al tratar de la escultura española moderna.

La obra escultórica puede ser de bulto redondo, es decir, aislada, que es la estatua, o de relieve. En éste se distingue el altorrelieve, en el que la figura sobresale más de la mitad de su grueso; el mediorrelieve, en el que sale la mitad, y el bajorrelieve, en el que sobresale aún menos; si no llega a sobresalir del plano del fondo, es huecorrelieve.

La escultura que sólo representa la cabeza y parte superior del tórax denomínase busto, y la estatua a la que faltan cabeza, brazos y piernas, torso. Las estatuas sedentes, yacentes y orantes, deben su nombre a la actitud de la figura, y tampoco precisa comentario la denominación de estatua ecuestre. El conjunto de figuras que representan un tema constituye el grupo.

Tanto en escultura como en pintura se ha tratado de fijar las proporciones entre las diversas partes del cuerpo con arreglo a un tipo ideal que se considera perfecto. Esta regla de proporciones es el canon. La parte del cuerpo que generalmente sirve de medida para fijar esas proporciones es la cabeza.

PINTURA.—Elementos fundamentales de la pintura son el dibujo o la línea, la luz y el color. El primero es el más abstracto, y es común también a la arquitectura y a la escultura. El empleo de la luz y la sombra para fingir la forma y el espacio, o con fines puramente expresivos, es el claroscuro. El color, aunque lo utilizan también las otras artes, es más propio de la pintura.

El arte de fingir la tercera dimensión, es decir, la profundidad, por medio del dibujo, es la perspectiva lineal. Según ella, las líneas paralelas que se alejan en el sentido de la profundidad se aproximan cada vez más hasta converger en un punto, que es el de la vista o el de vista, y está situado en la línea de horizonte. El arte de representar, acortando las cosas que se extienden en sentido perpendicular u oblicuo al plano en que se pintan, según las reglas de la perspectiva, es el *escorzo*, y a la figura, o parte de la figura escorzada, denomínase también *escorzo*. Como el aire interpuesto entre la vista y el objeto hace que éste aparezca menos preciso y más gris a medida que se aleja, la ficción de la profundidad se logra además desdibujando las figuras y haciendo más grises las más lejanas. Es la llamada perspectiva aérea, que no nace hasta época muy avanzada de la historia de la pintura.

Los materiales y procedimientos pictóricos son muy diversos. Se ha pintado principalmente en el muro —pintura mural—, en tabla y en lienzo —pintura de caballete, así llamada por el pie o soporte donde se coloca cuando se está ejecutando—, en pergamino, vitela y lámina de marfil —miniatura—, en lámina metálica, sobre todo de cobre, que cuando es de tamaño pequeño se denomina también miniatura, y en papel.

La técnica más propia de la pintura mural es la del fresco, así llamada por aplicarse el color disuelto en agua sobre una capa de mezcla fina cuando todavía se encuentra fresca. El color penetra así en el interior de esa capa de mezcla y no permite correcciones una vez seca. La pintura al temple es aquella donde el color, para que se adhiera al soporte —muro, tabla o lienzo—, se disuelve en un líquido glutinoso formado por una templa de cola, yema de huevo o jugo vegetal. Es procedimiento que se emplea también en la pintura mural y, a veces, para retocar las ejecutadas al fresco —en este caso el fresco se llama *fresco a secco*, según la nomenclatura italiana—, pero se ha utilizado con preferencia en la pintura en tabla, y durante algún tiempo en la de lienzo.

En la pintura al óleo el color se aplica disuelto en aceite secante. Técnica abandonada desde la Antigüedad es la del encausto, en la que se pinta con ceras de colores y un hierrecillo caliente. La pintura ejecutada por este procedimiento llámase encáustico o encáustica.

Tanto la tabla como el lienzo necesitan, para que pueda pintarse sobre ellos, especial preparación. La tabla se cubre con fina capa de yeso, al que se da después un color neutro uniforme, llamado imprimación. En la Edad Media, esa capa de yeso solía cubrirse con panes de oro. Para evitar que la tabla se alabee, cosa que sucede con el tiempo y los cambios de humedad y temperatura, se refuerza al dorso con un enrejado de madera, que se llama engatillado. Cuando el lienzo de un cuadro se encuentra en mal estado, se le pega otro por el dorso. Esta operación es el forrado.

Para pintar sobre papel o cartón se emplean varios procedimientos: el pastel, en el que los colores se aplican con lápices blandos; la acuarela, que diluye los colores en agua y no utiliza el blanco, por hacer sus veces el papel mismo, y la aguada, que los disuelve en agua u otro ingrediente, como la goma. Cuando el procedimiento de la aguada se utiliza sobre lienzo humedecido, reservando el color de éste para los claros, denomínase aguazo.

El pintor, antes de ejecutar la obra definitiva, realiza dibujos y estudios de color previos. Los dibujos de apuntamiento o tanteo son los rasguños o bosquejos. El dibujo de gran tamaño que se hace para ser copiado en la pintura mural es el cartón. Boceto es el borrón colorido que se pinta para conocer el efecto de conjunto de los colores.

La copia o repetición con ligeras variantes hecha por el artista de su propia obra, se llama réplica.

CAPITULO II

ARTE PREHISTORICO

EL PALEOLÍTICO: LA ESCULTURA.—Las primeras manifestaciones artísticas conocidas se remontan a los últimos tiempos del período Cuaternario, en el que las nieves llegan hasta el centro de Europa y el mamut y el reno pacen a orillas del Mediterráneo. El hombre vive de la caza y de la pesca y desconoce aún la arquitectura. Como utiliza en sus armas y utensilios la piedra labrada a golpes y sin pulimentar, se llama a esta larga fase de la vida de la Humanidad Edad Paleolítica o de la piedra antigua, para distinguirla de la Neolítica, en la que ya emplea la piedra pulimentada.

Las manifestaciones más abundantes de la actividad humana del Paleolítico son las armas y utensilios de piedra, por lo general puntas de flecha, raspadores, cuchillos, hachas y martillos, que desde el punto de vista puramente artístico son de escaso interés, aunque no faltan flechas y piezas del período solutrense de bellas proporciones.

Sin importancia la arquitectura para el hombre paleolítico, de vida nómada, sus verdaderas creaciones artísticas son de carácter figurativo. En ellas desempeñan papel de primer orden las representaciones de los animales, base de su alimentación, interpretadas con fino sentido naturalista, rasgo éste el más destacado del arte paleolítico, sobre todo, frente al neolítico.

A la cabeza de las obras más puramente escultóricas precisa citar una serie de estatuitas de marfil, piedra o hueso, en las que el escultor se nos muestra cultivando el desnudo femenino, cuyas principales redondeces adquieren monstruoso desarrollo. Son las llamadas Venus, y han aparecido en Francia, Italia y Alemania. Los ejemplares más representativos son las de Lespugue (fig. 10 C) y de Willemdorf (A-B), del

Museo de Viena, ésta de rizada cabellera. Menos frecuentes e importantes son las estatuillas masculinas.

En las esculturas de animales el escultor se mantiene más fiel al modelo. La cabeza de caballo (fig. 11) relinchando esculpida en asta de reno de Mas d'Azil (Francia), nos descubre ya su fino sentido de observación, y modelados en arcilla consérvanse unos bisontes en la gruta de Tuc d'Audoubert.

LA PINTURA.—El gran arte de la Edad Paleolítica es la pintura, que es donde ese espíritu de observación del hombre, cuya vida gira en torno de los animales, crea verdaderas obras maestras. Ahora el artista paleolítico no se limita a grabar figuras de bisontes, renos y otros animales en pequeños trozos de hueso o en piedras, sueltas, sino que los graba o pinta, o graba y pinta simultáneamente, en las cuevas y abrigos naturales. Como estos lugares han continuado sirviendo, al parecer, de santuarios de carácter mágico durante muchas generaciones, y el nuevo pintor no borra las representaciones anteriores, es corriente que las figuras se encuentren superpuestas. Esto las hace confusas y obliga a copiarlas aisladamente para poder apreciarlas bien; pero, en cambio, permite conocer su respectiva antigüedad. La mayor y la mejor parte de estas pinturas murales se han descubierto en el sudoeste de Europa, en España y Francia.

Entre las representaciones grabadas, considéranse de época muy remota las hechas rehundiendo los dedos en la pared blanda por la humedad. Ejemplo de las trazadas con buril en la pared de piedra, también de época bastante antigua, son las de Riba de Saelices (Guadalajara), cuya figura más bella es una cabeza de caballo.

De las obras propiamente pintadas más antiguas son unas figuras de manos —casi siempre la izquierda—, siluetas de color rojo, negro o pardo, a las que sus autores deben de atribuir cierto valor mágico y que se creen del período auriniense. Es frecuente también en estos primeros tiempos que las figuras se tracen con una serie de puntos que se unen más tarde con una línea de color más rebajado. El artista emplea después una línea bastante gruesa, que al esfumarla termina produciendo cierta ilusión de modelado. A la etapa de máximo florecimiento del auriniense en España pertenecen las Cuevas del Castillo y de la Pasiega, de Puente Viesgo (Santander). La del Pindal (Asturias) es interesante como testimonio del valor mágico concedido a estas representaciones de animales, porque nos muestra a un elefante en cuyo interior sólo se dibuja el corazón.

El apogeo de la pintura paleolítica corresponde al período magdaleniense. La técnica se enriquece ahora no sólo cubriendo con rayas el

interior de las figuras y se gradúa la intensidad del color, sino que hasta se abandona la monocromía, llegando a crearse obras de cierta riqueza colorista.

Una de las cuevas más importantes de esta fase es la de San Román de Candamo (Asturias), donde vemos a un bisonte con tres patas traseras para indicar la marcha, y una vaca con la cabeza en dos posiciones, debidas al mismo deseo de movimiento. Pero donde la pintura del Paleolítico llega a su punto culminante es en la Cueva de Altamira, en Santillana (Santander) (fig. 12 y láms. 1 y 2), en la que se aprovechan las caprichosas formas naturales salientes de su bóveda para representar en ellas los animales, que tienen así un relieve en parte real. Grabado su perfil, el interior de la figura está relleno de colores, entre los que predominan el negro, el rojo, el violáceo y el amarillo. El conjunto más importante es el de los bisontes, que en las más diversas actitudes cubren la bóveda de la cueva; son particularmente bellos el macho que, echado en tierra y en posición algo violenta para aprovechar la protuberancia en que ha sido pintado, vuelve su testa llena de vida, y la hembra en celo, interpretada con sorprendente realismo. Curiosa es también por su sentido mágico, cuyo valor preciso ignoramos, la figura del bisonte sin cabeza. Aunque son las menos, no faltan representaciones de otros animales, entre los que destaca el jabalí corriendo.

De las pinturas francesas de este estilo deben recordarse especialmente las de Lascaux (fig. 13) y las de Font de Gaume (fig. 14), de calidad equiparable a las de Altamira, pero peor conservadas.

De la misma época que las pinturas anteriores, según unos, y de época algo posterior, que correspondería a los finales del Cuaternario, según otros, las pinturas de la región levantina ofrecen tales novedades que forman un grupo perfectamente definido. En primer lugar, en vez de encontrarse en cuevas oscuras, decoran abrigos a plena luz; la escala empleada es mucho menor, y a veces, hasta minúscula; la figura humana que en el estilo anterior apenas se representa, y entonces, por seres antropomorfos con el rostro medio oculto, tal vez por ser hechiceros, aparece aquí perfectamente definida y desempeña papel importante; y, por último, el artista, lejos de limitarse a juxtaponer figuras, crea escenas de caza, guerra y, al parecer, de danzas rituales, con frecuencia de gran desarrollo. Desde el punto de vista puramente técnico, lo más importante es que el colorido es plano y el estilo mucho más esquemático.

Una de las pinturas más celebradas de este estilo es la de Cogul (Lérida) (fig. 15), donde vemos una escena, tal vez de carácter fálico, de varias parejas femeninas con el pecho descubierto, pero con faldas,

en torno a una figura varonil desnuda. Más bellas, por su extraordinario sentido del movimiento, son las de la región del Maestrazgo. En la Cueva de Ares del Maestre, las del toro herido persiguiendo al cazador, los arqueros disparando sus flechas sobre una cabra, y la danza ritual de los arqueros, delatan la más fina sensibilidad para sorprender las actitudes y expresar el movimiento. En la misma comarca consérvanse otras importantes pinturas, en una de las cuales dos grupos de guerreros se disparan sus flechas. En la Cueva de la Araña, de Bicorp (Valencia), el tema representado es, en cambio, un hombre recogiendo la miel de un enjambre, mientras las abejas huyen (fig. 16). La figura 8 reproduce la cacería de ciervos de la Valltorta.

EL NEOLÍTICO. ARQUITECTURA DOLMÉNICA. MONUMENTOS DE BALEARES.—

El nuevo clima creado por la retirada de las nieves a regiones más septentrionales y el abandono de la vida de la caza por la ganadería y la agricultura, tienen también consecuencia artística de primer orden. Nacen el tejido y la cerámica, y con ellos se crea el primer gran repertorio de la decoración geométrica. Por otra parte, la vida sedentaria hace conceder mayor importancia a la vivienda, y esto, unido a las nuevas ideas religiosas sobre la conservación de los muertos, da lugar a las primeras manifestaciones arquitectónicas de carácter permanente que son los sepulcros, para los cuales la fe en una vida ultraterrena hace mover enormes piedras.

Con la inseguridad propia de toda la cronología prehistórica, supónese que el Neolítico corresponde a los milenios III y II.

La gran novedad del período neolítico es, pues, la creación de la arquitectura. El hombre, además de utilizar los abrigos naturales, fabrica ya viviendas subterráneas y de madera, cuyos restos conservados más importantes son los palafitos o construcciones lacustres, bien sobre rollizos cavados verticalmente en el agua, o sobre pilas de varias capas de ellos horizontalmente dispuestos y sumergidos. En estas construcciones tiene su origen la arquitectura en madera, cuyas estructuras, como veremos, pasarán con el tiempo a la arquitectura pétreo.

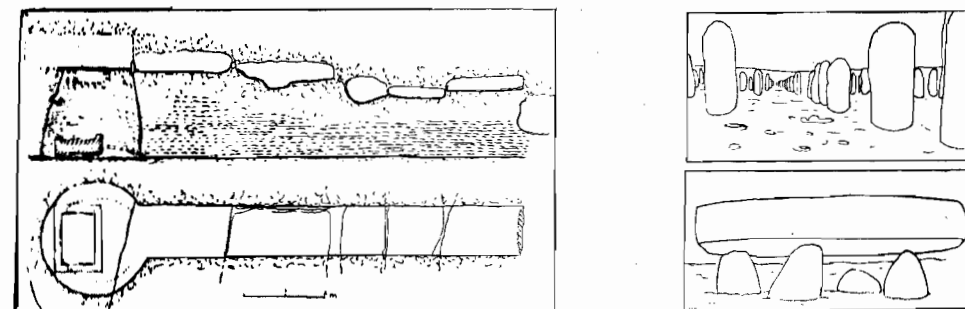
Pero donde el hombre neolítico pone su principal empeño es en la casa de los muertos, que, pensada para la eternidad y labrada en enormes bloques de piedra, constituye la arquitectura megalítica o de grandes piedras. El tipo más sencillo de estos monumentos megalíticos es el *menhir*, o simple piedra clavada en tierra, al parecer, con fines conmemorativos o religiosos. Los grupos de menhires, dispuestos en círculo (fig. 17) o semicírculo, son los *cromlechs*, y las series de menhires ordenados en fila reciben el nombre de alineaciones. Aunque



Figs. 13, 14.—Pinturas de la Cueva de Lascaux y de la Cueva de Font de Gaume. (Argilés.)



Figs. 15-17.—Pinturas de Cogul.—Colmenero de Bicorp.—Cromlech de Stonehenge. (Delojo.)



Figs. 18-20.—Cueva de Matarrubilla, Castilleja.—Alineación de Carnac.—Mesa del Mercader. (Argilés.)

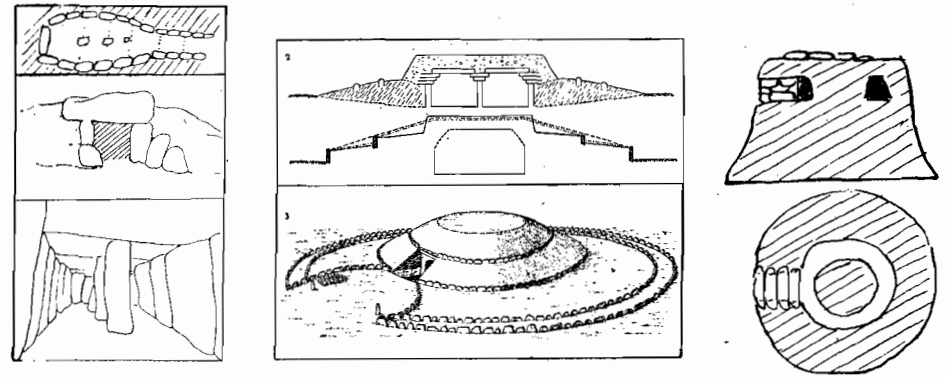
partido hoy en varios trozos, es importante por su longitud de unos veinte metros el menhir de Locmariaquer, y entre las alineaciones son famosas las de Carnac (fig. 19), en Bretaña, la tierra más rica en monumentos megalíticos, una de las cuales tiene más de un millar de menhires dispuestos en once filas.

Más importante, desde el punto de vista arquitectónico, es el *dolmen*, palabra bretona, como la de *menhir* y *cromlech*, que significa mesa de piedra, y con la que se designan los sepulcros formados por varias piedras verticales con otra u otras horizontales. El dolmen es, pues, la primera manifestación de la arquitectura adintelada en piedra. Bien al aire libre, o cubierto por un túmulo de tierra, se reduce unas veces a la cámara misma; pero otras tiene un corredor de ingreso, en algunos casos muy largo. Donde más abundan los dólmenes es en Bretaña y Suecia, mereciendo recordarse, especialmente en aquella región francesa, el llamado la Mesa del Mercader, de Locmariaquer (fig. 20).

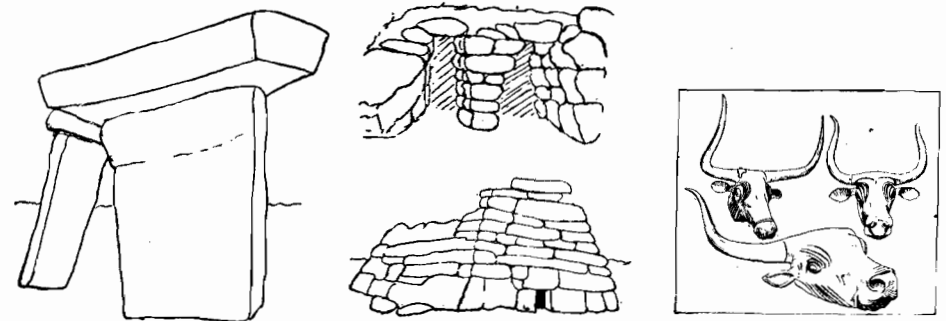
En España también adquiere la arquitectura dolménica gran desarrollo, sobre todo en la parte meridional, cuyos monumentos se consideran de la primera mitad del segundo milenio.

Entre los dólmenes de corredor es obra de primer orden no sólo dentro de España, sino de todo este tipo de arquitectura, la llamada Cueva de Menga (fig. 21), de Antequera, de unos veinticinco metros de longitud por unos seis de anchura máxima. Tanto sus paredes como la cubierta están formadas por piedras gigantescas. De caracteres análogos, y también de grandes proporciones, es el dolmen de Soto en San Juan del Puerto (Huelva). En la Cueva del Romeral (fig. 7), en Antequera, lo megalítico decrece considerablemente, delatándonos una etapa más avanzada, pues aunque el corredor continúa estando cubierto por piedras enormes, los muros son de piedras de tamaño pequeño dispuestas por hiladas. Pero lo más importante es que la cámara, que es de planta circular, y comunica con otra menor de igual forma, se encuentra cubierta con una bóveda falsa de piedras en saledizo progresivo, hasta que en la parte superior se cierra con una sola piedra de gigantescas proporciones. De análogas características a la Cueva del Romeral, de Antequera, es la de Matarrubilla, de Castilleja de Guzmán (Sevilla) (fig. 18). Este tipo de arquitectura dolménica tan avanzado (figs. 7, 18, 22) es probable que se relacione ya con la arquitectura griega prehelénica.

De época más adelantada que los dólmenes son los monumentos prehistóricos de Baleares, que, gracias a los tipos propios que representan, constituyen un capítulo de acusada personalidad dentro de la arquitectura de esta época.



Figs. 21-23.—Cueva de Menga, Antequera.—Túmulo de Los Millares.—Talayot. (Leisner.)



Figs. 24-26.—Taula y naveta de Menorca.—Cabezas de toro de Menorca. (Argilés.)



Figs. 27-29.—Pinturas de la Cueva de la Graja y de Almadén.—Idolos.—Huesos decorados. (Breuil, Argilés, Siret.)

Los *talayotes* (fig. 23) o torreones troncocónicos o en forma de troncos de pirámide, están cubiertos con bóveda falsa sostenida por un pilar integrado por varias piedras dispuestas verticalmente, y al parecer sirvieron de vivienda y de defensa. En cada poblado de los que forman parte suele existir más de un talayot. Las *taulas* y las *navetas* son exclusivas de Menorca. La *taula* (fig. 24) está constituida por un enorme tablero horizontal de piedra sobre otro vertical, que forman así una especie de mesa —*taula*—, en torno a la cual se levanta sólo por tres de sus lados un muro que deja abierto uno de los frentes. Se supone que una cubierta de madera apoyaría en el muro y en el gran tablero horizontal. Sólo existe una *taula* en cada poblado, y, fundándose en los huesos que suelen encontrarse junto a ella, se sospecha que pudieron destinarse a sacrificios; pero, en realidad, ignoramos su destino. Uno de los ejemplares más importantes es el de Talatí de Dalt. Las *navetas* (fig. 25), que deben su nombre a la semejanza de su exterior con una nave vuelta hacia abajo, se distinguen por la regularidad de su aparejo, y tienen en su interior una cámara, a veces hasta de tres naves separadas por los pilares que soportan las últimas piedras de su bóveda falsa. Parece que sirvieron de enterramiento colectivo, y la mejor conservada es la de Los Tudons, cerca de Ciudadela.

A los constructores de estos monumentos se deben las hermosas cabezas de toro, en bronce, del Museo Arqueológico de Madrid (fig. 26), animal al que, al parecer, rinden culto.

Construcciones de tipo análogo a los talayotes son las *nuragas* de Cerdeña, que, como ellos, se consideran lugares de refugio y defensa de la población en caso de peligro.

LA PINTURA. CERÁMICA.—En el período neolítico, el arte de la pintura cambia decididamente el rumbo y abandona el naturalismo paleolítico. La tendencia hacia lo esquemático, comentada en la pintura rupestre levantina, llega a crear un estilo totalmente nuevo, en el que las formas naturales terminan convirtiéndose a veces en meros signos, tan distantes ya de la realidad, que sólo conociendo las diversas etapas de su evolución es posible saber lo que representan. Así, por ejemplo, la figura humana se transforma en una circunferencia atravesada por un rasgo vertical, con frecuencia bifurcado, para indicar las piernas; y en el ciervo la cornamenta se convierte en unos motivos alargados en forma de peine (fig. 27).

Pinturas importantes y representativas de este período son las del Tajo de las Figuras, de la Laguna de la Janda (Cádiz), con cuadrúpedos, aves y figuras humanas, y muy representativa es también la pintura

con un ídolo y un jefe figurado por una espada, de Peñatú, en Llanes (Asturias).

Dentro de este mismo estilo tan esquematizado, típicamente neolítico, en el que las formas animadas procuran convertirse en figuras geométricas, precisa recordar los ídolos, al parecer de carácter funerario, recortados en placas de piedra (fig. 28) y decorados con triángulos y zigzags, y los de grandes ojos circulares labrados en huesos humanos (fig. 29) o cilindros de piedra, frecuentes en buena parte de la Península.

Los temas decorativos de carácter geométrico, tan parcamente utilizados en el Paleolítico, adquieren, como vemos, amplio desarrollo en el Neolítico. Su nacimiento va unido al de las artes industriales, entre las que ocupa ahora el puesto de honor la cerámica. De las más variadas formas las vasijas, desconócese todavía el torno; pero su repertorio de temas, sobre todo rectilíneos, es ya muy rico. Dentro de la cerámica prehistórica española, es particularmente interesante la del llamado vaso campaniforme (fig. 30), que suele presentar dos tipos, uno más hondo y otro más plano, y cuya decoración rehundida se refuerza rellenándola con una pasta más blanca que el barro del vaso. Creación española este tipo de cerámica, su estilo se difunde por el centro y occidente de Europa.

EL ARTE DE LA EDAD DE LOS METALES. EL ARTE CELTA DE LA TÈNE. ESMALTES.—El empleo del bronce y del hierro, como es lógico, da lugar a una serie de formas y temas decorativos nuevos que se manifiestan en las artes industriales, y en particular en las armas y piezas de exornación personal, como cinturones y brazaletes. En las espadas se crean varios tipos de características generales bastante constantes, cuyo estudio interesa especialmente a la arqueología. Los cascos de bronce hechos con frecuencia de dos chapas soldadas, suelen llevar en la unión de éstas una especie de cresta, a veces bastante aguda e incluso postiza, delatando ese deseo tan propio de los pueblos primitivos de amedrentar al enemigo. Los temas decorativos frecuentes son los círculos concéntricos y las espirales. Pero donde esta decoración sencilla se repite con mayor insistencia es en las placas metálicas de los cinturones, cuyos motivos ornamentales se reducen a círculos, semicírculos, la cruz de San Andrés, etc.

Algunos de estos temas tienen valor simbólico. Los círculos concéntricos parece que, en efecto, simbolizan el Sol, pues al culto del gran astro deben indudablemente su existencia unos carritos de metal (fig. 31) pertenecientes a esta época, con seis ruedas, de las que las dos traseras sirven de soporte a un gran disco solar decorado por

varios círculos grabados, y las cuatro delanteras a un caballo. Estos carritos revelan además cómo para estos antiquísimos antepasados nuestros el Sol hace su recorrido celeste tirado por un caballo. Es decir, representa el mito que encontrará su más bella expresión en Apolo recorriendo el firmamento en su cuadriga. El ejemplo más importante conocido es el carro solar del Museo de Copenhague.

La segunda Edad del Hierro o de La Tène, así llamada por el nombre de la estación lacustre de Neuchâtel, donde aparecieron numerosos objetos con los temas ornamentales que distinguen a esta nueva fase de la Edad del Hierro, debe su nuevo estilo a los celtas, que, establecidos en el centro de Europa, invaden el mediodía en diversas ocasiones. La ornamentación celta delata una nueva sensibilidad decorativa, amiga de lo curvilíneo, que emplea la espiral y el círculo, la curva, la contracurva y la línea ondulante, con el más fino sentido del movimiento, dentro de una composición clara y no fatigosa. Pieza capital de este arte decorativo de La Tène es el escudo del Museo Británico, hallado en el fondo del Támesis, de bronce dorado con incrustaciones de coral. Típicos de los celtas son, además, las torques, o aros metálicos abiertos y, por lo general, retorcidos, que llevan al cuello.

Los celtas desempeñan, además, un papel importante en la historia de la orfebrería, gracias a su temprano empleo del esmalte. Comienzan incrustando trozos de coral, como sucede, por ejemplo, en el escudo del Támesis, ya citado. El coral es más tarde reemplazado por una pasta metálica que al fundirse en el horno produce el esmalte. Para evitar que los esmaltes de diversos colores se mezclen entre sí, empléanse ya en esta época dos sistemas que perdurarán en la historia de la orfebrería: el del tabicado y el del fondo realzado. El tabicado, en francés *cloisonné*, consiste en formar con delgados tabiques una serie de compartimientos en los que se deposita la piedra labrada para que ajuste perfectamente a él, o la pasta, que al fundirse se vitrifica, transformándose en esmalte. El esmalte de tipo ahuecado, en francés *champlevé*, es aquel en el que se rehunde en la plancha metálica la parte ocupada por el esmalte, quedando realzada en su primitiva altura el resto de la superficie de aquélla. Este arte del esmalte, que después continúan empleando los bárbaros, no obstante haberlo conocido también los egipcios, lo ignoran griegos y romanos, quienes todavía en el siglo III de J. C. hablan de él como propio de los pueblos del Norte.

Aunque el arte de la Tène comprende desde el siglo IV a. de J. C. hasta el I de J. C., y es, por tanto, contemporáneo del arte clásico, por el que se deja influir, y enlaza con el germánico de la época de

la emigración, parece más práctico dejarlo estudiado a continuación de la Edad de Bronce.

EL ARTE PRIMITIVO DE LOS TIEMPOS MODERNOS. OCEANÍA.—Aunque cronológicamente son muy posteriores, existen pueblos en los tiempos modernos que emplean un estilo semejante al de los tiempos prehistóricos.

Figuran en el grado más primitivo de los pueblos cazadores y pescadores, principalmente los bosquimanos del sur de Africa y los esquimales de las regiones polares de América y nordeste de Asia. Los bosquimanos, cazadores de arco, y que habitan sobre todo en cavernas, nos han dejado pinturas rupestres que recuerdan las de nuestro Levante. En la gruta de Hermon representase una escena en la que los bosquimanos roban el ganado a los cafres y cubren su huida del ataque de éstos disparándoles sus flechas. Los esquimales modernos, a pesar de utilizar objetos de metal, lo que trabajan es el hueso, el asta de reno y el diente de caballo marino. Como el hombre prehistórico, labran en ellos estatuillas y utensilios que decoran con representaciones de animales, caza y pesca de tipo naturalista.

A una etapa más avanzada pertenecen los pueblos de Oceanía y parte de América. Si los bosquimanos y esquimales pueden equipararse a la fase paleolítica, aquéllos, que continúan utilizando la piedra, la madera y el hueso, cultivan en cierto grado la agricultura y la ganadería, y conocen el tejido y la cerámica, pueden considerarse en un grado de evolución semejante al del Neolítico.

En Melanesia el arte se manifiesta principalmente en las decoraciones en madera de los soportes de las casas labradas en ese material, y en las proas de las piraguas. En ellas se emplea la figura humana y de animales, pero tan intensamente transformadas por el deseo de incorporarlas al movimiento de la decoración, que, al pronto, no es fácil identificarlas. Entre sus creaciones más importantes figuran las máscaras de danza de madera pintada, y con frecuencia caladas. Las aplicaciones de madera de los santuarios, en particular de Nuevo Mecklemburgo, nos muestran un entrecruzamiento y superposición de figuras inanimadas, animales y humanas, de expresión intensa que producen un efecto de conjunto impresionante. El eje o núcleo de esta composición calada suele ser una figura humana, un pez, un gallo y, sobre todo, un calao, el ave funeraria de los pueblos de Oceanía. Son creaciones inspiradas por el culto de los antepasados, y, en consecuencia, verdaderas genealogías con referencias a la otra vida. Así, el ave alude a las regiones celestes donde los muertos habitan, y las fauces de animales con cabezas humanas encarnan la idea de la procreación.

En Polinesia, donde la arquitectura alcanza mayor perfección es en Nueva Zelanda. De madera y cubiertas a dos aguas, las casas maoríes presentan, como las de Melanesia, una gran máscara, y tienen ricamente decorados los frentes del alero y el interior. La del cacique Taipasi ofrece, además, ante los muros que encuadran el pórtico, gruesos tableros con figuras animadas superpuestas. Característico del arte maorí neozelandés es la decoración de cintas curvilíneas en la que los roleos se multiplican hasta el frenesí y procuran no dejar superficie alguna libre. Reálzanse los centros principales con ojos de concha.

Capítulo independiente detro de Polinesia forma la pequeña y solitaria isla de Pascua, en el extremo oriental del Pacífico, poblada de ruinas de construcciones de piedra de tipo dolménico, y de terrazas sobre las que se levantan estatuas (fig. 32) de medio cuerpo, de antepasados, alguna de más de veinte metros de altura. De piedra de color gris, se tocan con una especie de turbante de piedra rojiza. Los habitantes de la isla de Pascua llegan a poseer una escritura jeroglífica ya casi ideográfica.

AMÉRICA DEL NORTE.—Muy relacionado con el arte de Oceanía se encuentra el de los indios del noroeste de América, cuya creación artística más destacada son las columnas o mástiles totémicos (fig. 33) de madera que levantan ante sus casas, también labradas en ese material. Como entre los melanesios, tienen un valor genealógico y heráldico. Sobre la apretada superposición de figuras de animales y humanas, encajadas unas en otras, aparece el animal totémico, relacionado con el fundador de la tribu. Esos animales suelen ser el lobo y el cuervo. Decoración de tipo análogo presentan los mantos de piel de búfalo, donde los cuerpos y mascarones de los mástiles se aplastan y desmaterializan hasta convertirse en meros ojos, que se multiplican en apretada composición.

Al este de los Estados Unidos el panorama artístico varía totalmente y las principales manifestaciones artísticas son unos cabezos artificiales llamados *mounds*, cuyo núcleo principal radica en Ohío. Unos son túmulos sepulcrales. Otros son de formas caprichosas, y en algunos casos representan indudablemente animales. A veces sirvieron de plataforma a poblaciones.

AFRICA. EL ARTE NEGRO AFRICANO.—El arte que entre los negros de Africa alcanza mayor desarrollo es la escultura en madera, por lo general sin pintar; en el oeste empléase también el marfil. Comparada con la de Oceanía, es más sobria, y sería en vano que buscásemos en ella las intrincadas composiciones de figuras compenetradas unas en

otras que allí hemos visto. Su interpretación de la figura humana, como en Oceanía, adolece de acortar las piernas; la cabeza, sin embargo, es menos grande, y, en cambio, se alarga sobremanera la parte central del cuerpo. Parece ser que esas proporciones son, en parte, reflejo de los largos palos o mástiles que en los sepulcros de los jefes sostienen las calaveras de los cortesanos muertos. Se asegura que las imágenes de antepasados tienen su origen en estos mástiles y que los cuellos y vientres delgados largos son el recuerdo de ellos. Unas veces son ídolos; otras, imágenes de antepasados o de almas, y otras son puras creaciones artísticas. El escultor, por lo demás, lejos de seguir un criterio naturalista, procura esquematizar la figura humana forzando sus formas al servicio de una expresión lo más intensa posible.

Donde el arte negro alcanza su máxima perfección es en la escultura en bronce de Benin y Dahomey, en el golfo de Guinea, junto a la desembocadura del Níger. Sus orígenes no se conocen bien. Lo perfecto y la belleza de las cabezas de barro y de bronce, recorridas por estrías longitudinales, que se consideran posteriores al siglo v y anteriores al x de nuestra Era, delatan la existencia de un florecimiento artístico, tan igual en el resto de Africa, y de precedentes tan antiguos, que se ha querido relacionarlo con la Atlántida de Platón, y, en consecuencia, situar a ésta en el noroeste africano. Lo que sí parece seguro es que ese estilo escultórico es más antiguo, y, por tanto, precedente del gran arte escultórico en bronce posterior, que conocemos por los relieves y estatuas del palacio de Benin, hoy repartidos entre varios museos ingleses y alemanes. Algunas de estas obras no acusan aún el contacto con los portugueses, pero otras dejan ver claramente la influencia de su indumentaria. Son cabezas y estatuas de antepasados de los reyes de Benin, y escenas diversas, todo ello dotado de gran fuerza expresiva y ejecutado con maestría y originalidad.

CAPITULO III

ARTE EGIPCIO

ARQUITECTURA.—Delimitado a Oriente y Occidente por arenas o desiertos pedregosos, Egipto es una estrecha faja de terreno fertilizada por el Nilo; en realidad, el oasis del Nilo, el río de cuyas inundaciones vive, y que inspira en buena parte su religión y su arte. Horus no recorre las celestes regiones, como Zeus, sobre un águila, sino navegando en su embarcación por el río, en cuyas orillas crecen el loto y el papiro, que coronan las columnas y decoran los edificios egipcios. El pueblo que se establece en ese valle en fecha remotísima, se nos muestra dominado por la preocupación de la vida de ultratumba y por la necesidad del culto a unos dioses cuyo último descendiente es el faraón reinante.

Ese deseo de labrar obras eternas, y que produzcan la impresión de serlo por medio del volumen y de la masa, es el inspirador de sus principales creaciones estéticas. A él se deben la pirámide de los enterramientos reales, las pirámides truncadas de los enterramientos particulares, las proporciones de sus templos y de sus esculturas, de sus columnas y de sus muros. Aunque emplea también el ladrillo, el material preferido por el arquitecto egipcio es la piedra.

Los rasgos esenciales de sus elementos arquitectónicos reflejan ya ese afán de masa y de estabilidad. El muro es, por lo general, extraordinariamente grueso, y para que su estabilidad sea aún mayor suele ser en talud, es decir, de grosor decreciente hacia la parte superior. Los sillares son de gran tamaño, y confiado en su masa, colócalos el cantero egipcio a unión viva, sin mezcla de ninguna especie. El muro, por lo general, lleva por coronamiento un grueso toro y un caveto, al que impropriamente se llama con frecuencia gola egipcia.

La columna es, por lo común, de macizas proporciones (figs. 34-38). Bulbosa, a veces, en la parte inferior, a semejanza del tallo de algunas plantas, es de superficie lisa o fasciculada, simulando una serie de tallos atados en la parte superior por varios anillos horizontales. Suele tener basa en forma de disco. El capitel es campaniforme, bien en forma de flor abierta o de capullo de loto o papiro. En general, las columnas lotiformes carecen de base y no son bulbosas ni tienen hojas decorativas en su parte inferior, características que, en cambio, suelen distinguir a la papiriformes. En las fasciculadas los tallos de loto son de sección circular, mientras que los de papiro presentan sección apuntada.

Además de estos capiteles, que son los más corrientes, existen otros como el palmiforme (fig. 37), empleado ya en fecha muy antigua, y el hathórico (fig. 38), que debe su nombre a la cabeza de la diosa Hathor con que se decora su cimacio o pieza que descansa sobre él. Aunque sólo excepcionalmente, empléase también la llamada columna protodórica (fig. 66), de sección poligonal y coronada por un paralelepípedo, como en el futuro ábaco de la columna griega.

La arquitectura egipcia es adintelada, pues, aunque conoce la bóveda, tanto la falsa como la verdadera, sólo la emplea en lugares secundarios y carentes de importancia estética. Debido a ello, a las proporciones verdaderamente gigantescas de algunos de esos dinteles, a la parquedad de los vanos, con el consiguiente predominio del macizo, la impresión de reposo y estabilidad eternos de los monumentos egipcios es única en la historia de la arquitectura.

En la decoración adquieren ya gran desarrollo los temas de carácter vegetal, entre los que destacan las flores de loto y de papiro y la llamada palmeta egipcia, terminada lateralmente en dos volutas o espirales y en un saliente central. También desempeñan papel de primer orden las representaciones de animales y símbolos sagrados (fig. 39), como el buitre de alas extendidas, el globo alado del sol, tan frecuente en las puertas de los templos; los escarabajos, emblema de la vida terrena; la cruz con el anillo, que, por el contrario, parece simbolizar la vida eterna; los *ureus* o serpientes sagradas, etc. De gran valor decorativo son igualmente las inscripciones epigráficas jeroglíficas que cubren grandes superficies del muro y aun de las columnas.

Formado el arte monumental egipcio en los primeros tiempos de su historia, vive durante varios miles de años con una persistencia de caracteres impresionante. Aunque no deje por ello de evolucionar, e incluso se den en su desarrollo verdaderas revoluciones artísticas, si se compara la evolución del arte egipcio con los estilos europeos de los dos últimos milenios, no puede por menos de reconcerse esa estabilidad

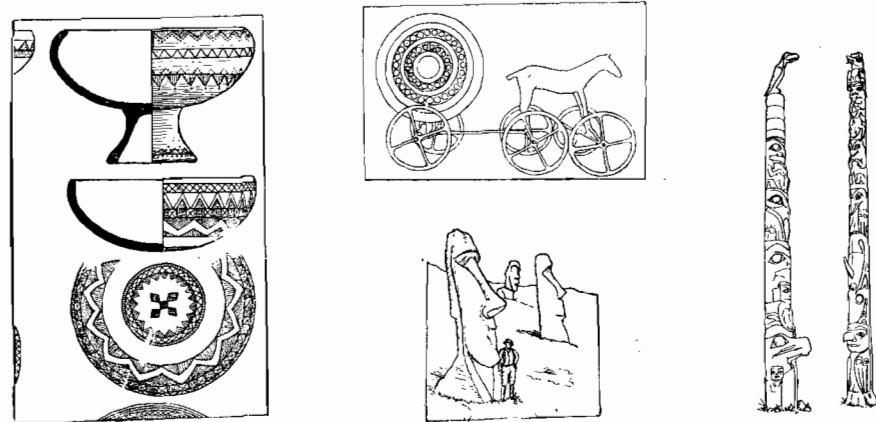
y persistencia de caracteres como uno de sus rasgos más extraordinarios y dignos de ser tenidos en cuenta. Como en su historia política, suelen distinguirse en la artística tres grandes períodos: el menfita, el tebano y el saíta, así llamados por las ciudades donde radica la capitalidad del imperio faraónico. El período menfita se supone que dura, aproximadamente, desde el año 3000 al 2000 a. de J. C.; el apogeo del período tebano, correspondiente a las dinastías XVIII, XIX y XX, cuyos faraones dominan desde Nubia, al Sur, hasta el Eufrates, al Este, abarca desde el siglo XVI al XII, y el saíta comprende desde mediados del VII a mediados del VI. La época de influencia griega se inicia dos siglos más tarde.

EL TEMPLO.—Dominado por la idea de la vida eterna, los dos monumentos que más importan al egipcio son el templo y el sepulcro. La casa, por su misma utilidad transitoria, es de valor secundario y suele labrarse de adobe. De los mismos palacios reales apenas conservamos algunos pobres restos, debido al escaso valor de sus materiales. Los templos son, al decir de las inscripciones que los decoran, «la casa de piedra eterna» que los faraones construyen para sus divinos padres, y, en efecto, es, sobre todo, sensación de eternidad lo que produce el templo egipcio.

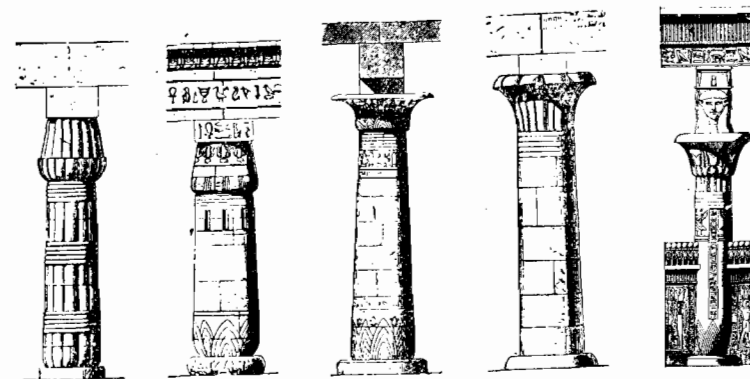
El templo de Ra (fig. 40), en Abusir, construido bajo la dinastía V, y que se considera reflejo del famoso Santuario del Sol de Heliópolis, consta de un gran patio abierto, cuyas paredes decoran escenas en relieve de la vida diaria, guerreras, de caza, simbólicas, etc. En el centro (A) se encuentra el altar, y al fondo, sobre un gran basamento, el obelisco, símbolo del dios; al lado del templo, la barca (B) donde aquél navega por los cielos.

Como es natural, durante tantos siglos de existencia la arquitectura egipcia ha producido varios tipos de templo, pero ateniéndose al más frecuente, el de la época de apogeo, y tomando como prototipo el de Konsú, en Karnak (fig. 41), presenta los siguientes caracteres.

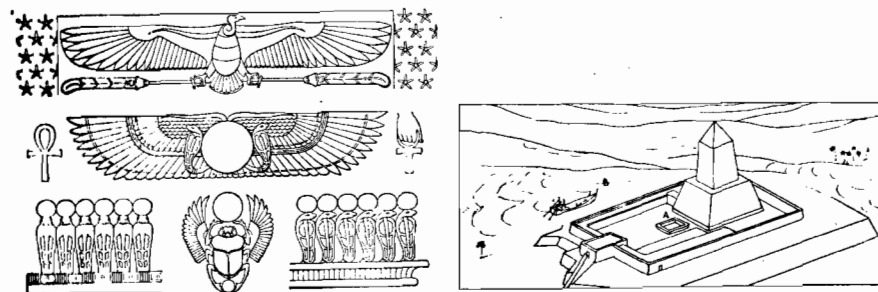
Antes de penetrar en el templo, el visitante ha de recorrer una larga avenida flanqueada por estatuas de animales divinos, como los carneros de Amón o las esfinges. Al fondo de la avenida se levanta la gran fachada exterior del templo, que los griegos denominan el pylon, enorme muro en pronunciado talud, de figura trapezoidal, con un gran rehundimiento sobre la puerta, también en forma de trapecio. Delante del pylon aparecen los obeliscos o agujas de piedra cubiertas de inscripciones, y en dos hendiduras talladas en la parte inferior del mismo pylon se colocan los mástiles. Tras el pylon se extiende el peristilo o patio abierto con columnas por los lados y por el fondo, salvo en la



Figs. 30-33.—Vasos campaniformes.—Carro solar.—Estatuas de la Isla de Pascua.—Mástiles totémicos. (Santaolalla, Delojo.)



Figs. 34-38.—Columnas egipcias con capitel de capullo, de flor abierta, palmiforme y hathórico. (Perrot.)



Figs. 39-40.—Buitre, disco solar alado, cruces de la vida eterna, escarabajo y serpientes.—Templo de Ra, Abusir. (Kühnert, Delojo.)

época saíta, en la que además las tiene en su cuarto frente, es decir, ante la fachada posterior del pilono. A continuación se encuentra el hipostilo, o sala de columnas totalmente cubierta, por lo general, con la nave central más elevada que las restantes y con claraboyas laterales en el desnivel. Es ámbito, sin embargo, esencialmente oscuro y misterioso, que forma contraste con la sala hipetra, e inclina el espíritu al recogimiento. Al fondo, rodeado por una serie de corredores y habitaciones, se oculta el sancta-sanctorum, o sala rectangular donde se venera la divinidad, y a la que sólo tienen acceso el sacerdote o el faraón cuando va a visitar a su padre.

A esta ordenación de salas dispuestas en un eje, y de progresiva oscuridad para preparar el ánimo de los fieles, se agrupa la también progresiva disminución de altura del templo.

Como con frecuencia, una vez terminado el templo, las generaciones posteriores sienten el deseo de ampliarlo y enriquecerlo, no es raro en los que llegan a ser grandes santuarios que las salas hipetras e hipostilas se multipliquen o que, comunicados por los muros laterales, se labren otros templos secundarios, a semejanza de las grandes capillas en nuestras iglesias. Gracias a este proceso de ampliación nacen conjuntos monumentales de tan enormes proporciones como los de Karnak y Luxor en Tebas, la capital del Imperio Nuevo. Unidos por una gran avenida, y producto de las múltiples y sucesivas mejoras, enriquecimientos y ampliaciones efectuadas por los faraones con frecuencia en acción de gracias por sus triunfos guerreros, reflejan como ningún otro monumento buena parte de la historia de Egipto.

El gran templo de Amón en Karnak (fig. 42) ocupa una extensión de cerca de kilómetro y medio de longitud y más de medio de anchura, y en él es parte de primera importancia su gran sala hipostila (fig. 43), obra de Seti I, de la dinastía XIX, de unos cien metros de largo por cincuenta de ancho, y cuya triple nave central, más alta que las restantes, mide más de veinte metros de altura. Tienen las columnas de ésta capitel campaniforme abierto, mientras en las restantes es cerrado. También es importante por sus columnas, llamadas protodóricas, uno de los vestíbulos del templo. Dentro del recinto de Karnak se encuentra el templo de Konsú, el hijo de Amón, ya comentado como ejemplo representativo de templo egipcio, y el de Ramsés III (fig. 49), con gigantescas esculturas de Osiris adosadas a sus pilares.

El templo de Luxor (fig. 44), obra de Amenotes III, consta de una gran sala hipetra (A), las tres naves centrales de otra hipostila sin terminar (B), otra hipetra (C), una segunda hipostila (D) y la parte propiamente del santuario (E). Las columnas de las salas hipetras son

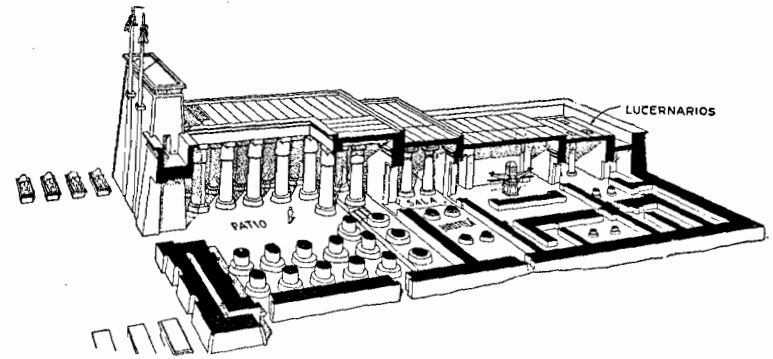


Fig. 41.—Templo de Konsú en Karnak, Tebas. (Fletcher.)

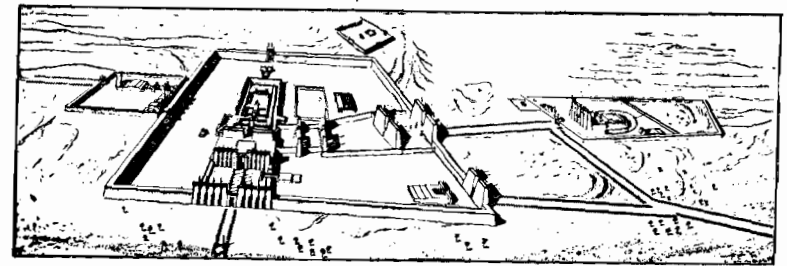


Fig. 42.—Templo de Karnak.

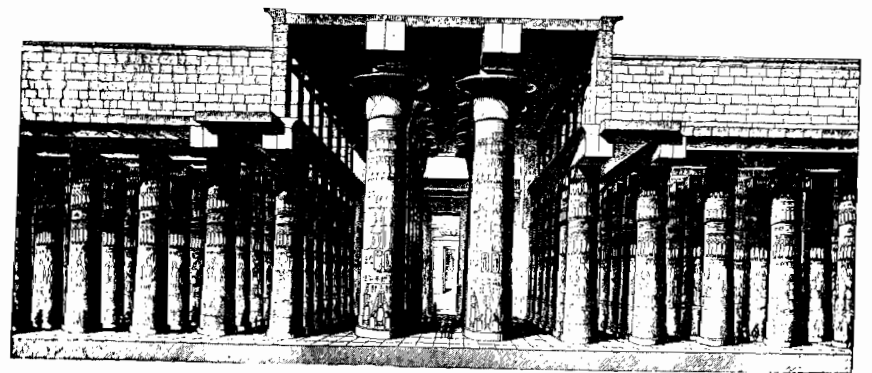


Fig. 43.—Sala hipostila de Karnak. (Perrot.)

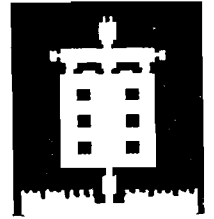
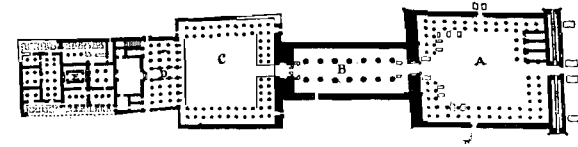
de haces de papiros, con capitel de campana cerrada, también fasciculado (fig. 46).

Con estos conjuntos monumentales gigantescos forman contraste algunas capillas aisladas que se levantan durante la dinastía XVIII, como la de Elefantina (fig. 56), que parece presentir el sentido de las proporciones del templo griego.

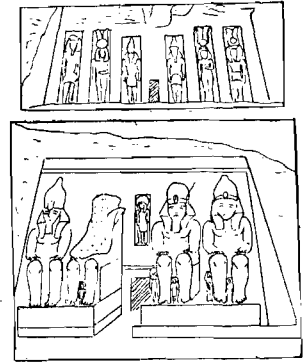
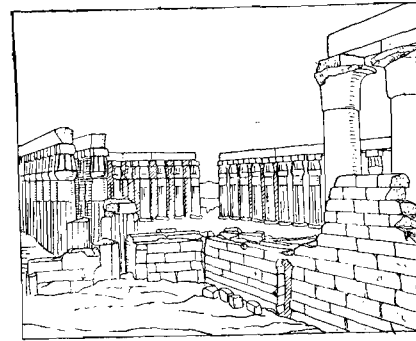
Además de estos templos construidos sobre la superficie de la tierra, los egipcios labran otros excavados. Se encuentran en Ipsambul, en Nubia, la región más meridional del valle, varias veces perdida y otras tantas reconquistada, y expuesta siempre a la invasión y al saqueo de los etíopes. Conservan aún el nombre griego de *speos*, es decir, cueva. Tanto el *speos* mayor (fig. 48) como el menor de Ipsambul tienen gigantesca fachada labrada en la roca misma de la montaña, donde, además de los planos y molduras de su arquitectura, aparecen esculpidas unas colosales estatuas, que en el menor (figs. 45 y 47) representan a Ramsés II y a su mujer, y en el mayor miden no menos de veinte metros. En este último, la puerta comunica por un pequeño vestíbulo al gran patio cubierto, sostenido por pilares con estatuas adosadas de Osiris, como las de Karnak, al fondo del cual se encuentra la capilla misma.

Tipo intermedio es el hemi-speos de Deir-el-Bahari, próximo a Tebas, donde al verdadero templo excavado en la roca preceden cuatro patios peristilos labrados a cielo abierto en otras tantas terrazas, con columnas del tipo llamado protodórico. Es obra del arquitecto Senmut. Templo en parte excavado y en parte construido es también el de Gorf Hussein (fig. 50).

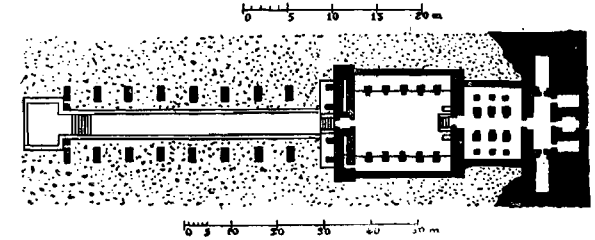
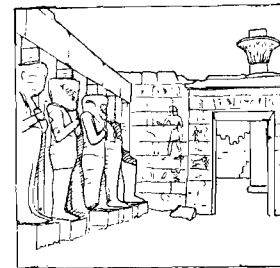
Durante los períodos saíta y romano, el templo conserva sus caracteres tradicionales, introduciéndose, sin embargo, algunas innovaciones, como el empleo de antepechos o muros de escasa altura en los intercolumnios. La columna pierde a veces su forma bulbosa en su parte inferior, y el capitel, sobre todo el campaniforme abierto, se enriquece considerablemente, y el llamado hathórico se superpone al anterior. En torno a las fachadas laterales y posterior del templo suele formarse un corredor con un segundo muro que le aísla del exterior. Obras representativas de este período son los templos de Edfú y Dendera; y el de Medinet-Habú, ya de época romana, cuyos capiteles parecen querer emular la riqueza del corintio clásico. Uno de los conjuntos más bellos de este último momento de la arquitectura egipcia es el de los templos de la isla de Filé, el lugar sagrado en medio del Nilo, donde Isis da a luz a Horus. Los más conocidos son el llamado «Pabellón», de Nectanebo (fig. 51) y el «Quiosco de Trajano», dejado sin terminar.



Figs. 44-45.—Templo de Luxor.—Speos menor de Ipsambul. (Pijoan.)



Figs. 46-48.—Patio de Amenotes III, en Luxor.—Speos menor y mayor de Ipsambul. (Argilés.)



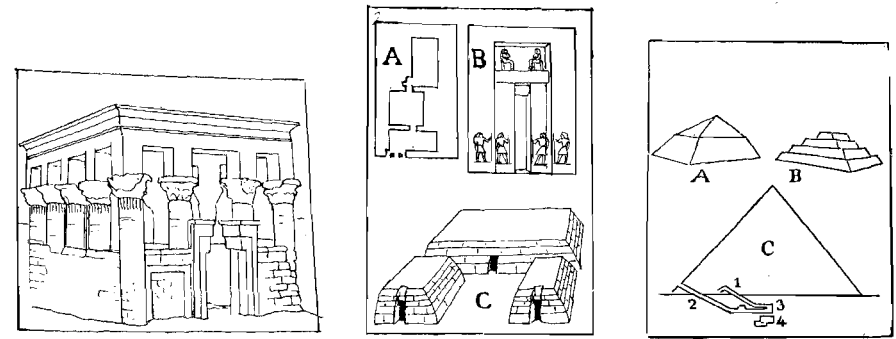
Figs. 49-50.—Patio de Ramsés III en Karnak.—Hemispeos de Gorf Hussein. (Argilés, Perrot.)

EL SEPULCRO.—Para el egipcio, firmemente convencido de que su vida eterna depende de la conservación de su cuerpo, el sepulcro es tan importante como el templo. Para salvar su cuerpo de la destrucción se toman las mayores garantías posibles. En primer lugar, se le embalsama, sacándole las vísceras, que se depositan en los cuatro vasos *canopos* coronados con las cabezas de otros tantos dioses; se le envuelve después en larguísimas fajas de lienzo sembradas de amuletos y se le deposita, por último, en un sarcófago de madera policromada, que a su vez, si la categoría del difunto lo permite, se incluye en otro de piedra. Conservado así en la cámara funeraria, como su alma o sombra coloreada de su persona, el «doble» o «ka», tiene necesidades materiales, necesita el sepulcro una capilla donde se depositen los alimentos necesarios para su sustento, o al menos se les representa para el caso de que falten aquéllos.

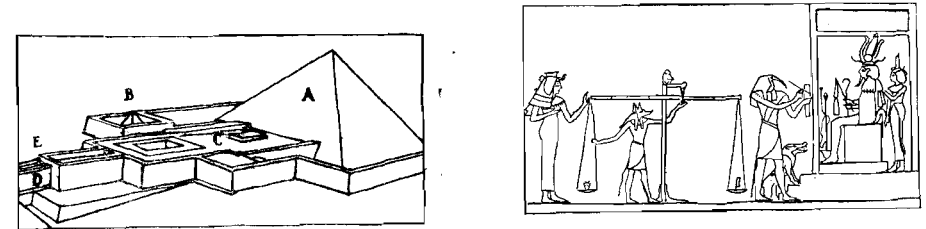
Los conjuntos monumentales de carácter funerario más importantes son las grandes necrópolis de Gizeh y Abusir, del Antiguo Imperio, que se levantan solemnes frente a Menfis, al otro lado del Nilo. Con los escasos elementos artísticos de su masa, la lisura de sus superficies y el reposo de sus proporciones, pocos monumentos arquitectónicos producen como ellos tan profunda impresión de eternidad y de muerte.

El tipo normal de sepulcro es el que se conoce con el nombre árabe de *mastaba*, que significa banco, porque, en efecto, semejan enormes bancos en forma de pirámides truncadas (fig. 52 C). En ella, muy por bajo del nivel de tierra, en el fondo de un pozo (fig. 57) que sólo tiene acceso por la parte superior y que se rellena después de efectuado el sepelio, se encuentra la cámara funeraria propiamente dicha, donde se deposita el sarcófago. A nivel de tierra, y con puerta al exterior, se encuentra, en cambio, la capilla (fig. 52 A), decorada en sus paredes con relieves o pinturas de temas funerarios, como el de la peregrinación del alma a los infiernos y el mito de Osiris, o relacionados con la vida del difunto. Para que el «doble» pueda salir a disfrutar de los alimentos allí depositados por sus familiares, existe al fondo de la capilla una puerta simulada en forma de ancha hendidura (B), donde se encuentra la estatua, o simplemente el busto del difunto, y un pequeño altar con los alimentos figurados de relieve. En las mastabas más importantes esta capilla se convierte en toda una serie de estancias unidas por corredores.

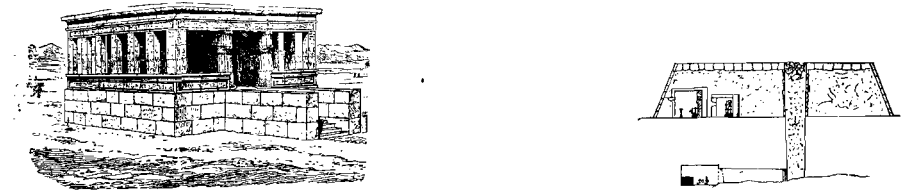
En los enterramientos reales del período menfita (fig. 53) lo que destaca al exterior es el enorme cuerpo apiramidado que sobre él se levanta. Bajo la III dinastía, son pirámides escalonadas, constituidas por pirámides truncadas superpuestas, como la del faraón Zoser en Sakkara (B), o de perfil quebrado, como la de Dachur (A). Las de la dinastía siguiente, como las famosas de Keops, Kefren y Micerino, la primera



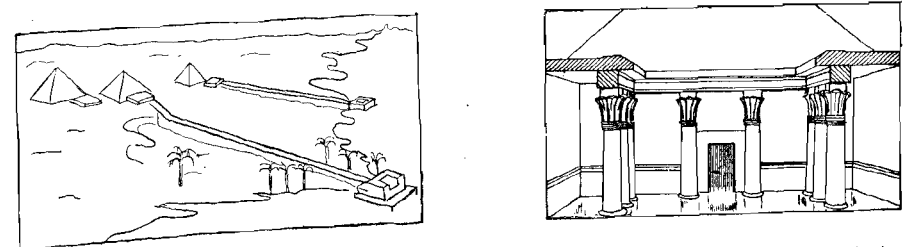
Figs. 51-53.—Pabellón de Nectanebo en la isla de Filé.—Mastaba.—Pirámides. (Delojo.)



Figs. 54, 55.—Pirámide de Sahura.—Juicio de los muertos. (Delojo.)



Figs. 56, 57.—Templo de Elephantina.—Sección de una mastaba. (Perrot.)



Figs. 58, 59.—Pirámides de Abusir.—Patio de la pirámide de Sahura. (Delojo.)

de ciento cincuenta metros de altura, son ya pirámides perfectas (C). En todas ellas, el acceso a la cámara funeraria se encuentra lo más disimulado posible.

Estos enterramientos reales se completan con el templo funerario para habitación del doble, inmediato a la pirámide, y con otro más lejano en la misma ribera del río, comunicado con aquél por largo corredor, como puede observarse en los de Abusir (fig. 58). En el inmediato a la pirámide de Zoser se emplean columnas fasciculadas o de aristas vivas (fig. 64), de tipo protodórico.

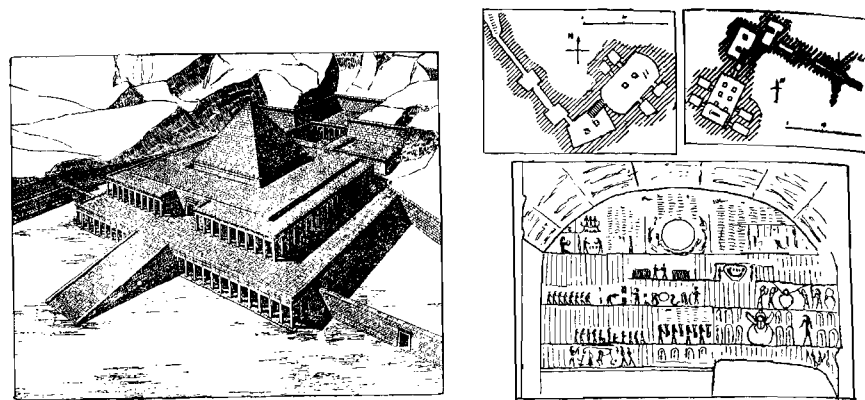
El templo llamado de la Esfinge, por encontrarse junto a él la gigantesca estatua, es, en realidad, el templo de la pirámide de Kefren. En su interior tiene una doble cámara en forma de T, con pilares. El enterramiento de Sahura (fig. 54) en Abusir, de la v dinastía, contiene, además de la gran pirámide del faraón (A), la de su mujer (B), y el templo funerario, éste con patio de columnas palmiformes (fig. 59).

En los comienzos del período tebano se adopta un tipo de enterramiento en el que se unen la mastaba y la pirámide, como sucede en Abidos. La creación más monumental de esta etapa es el sepulcro de Mentuotep (fig. 60), en Deir-el-Bahari, formado por una mastaba coronada por una pirámide y rodeado por pórticos a dos niveles.

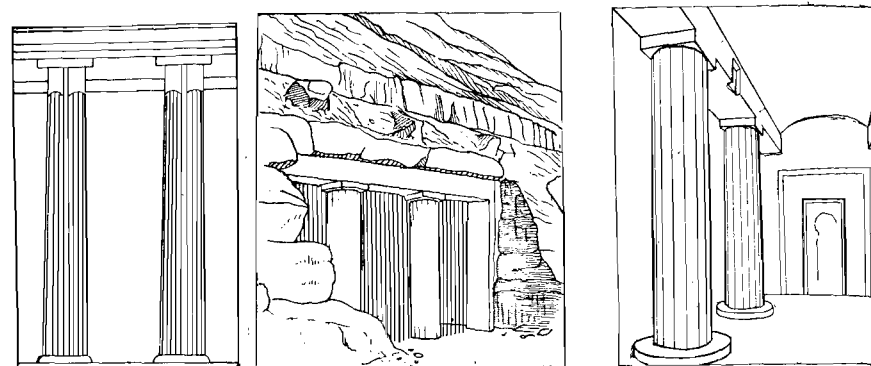
En el período tebano, los faraones renuncian a esas enormes montañas artificiales que son las pirámides y labran sus sepulcros directamente en los acantilados que limitan el valle del Nilo, especialmente en la región de Abidos. Allí excavan interminables corredores en ángulo (figs. 61-63), numerosas salas para habitación del doble, y la cámara funeraria; todo ello cubierto de relieves dispuestos en fajas, por donde desfilan millares y millares de figurillas formando las escenas de los asuntos ya comentados. El deseo de ocultar el verdadero emplazamiento del sarcófago les hace a veces labrar unas entradas que dejan abiertas para dar la impresión a los futuros ladrones de haber sido violadas, mientras la verdadera se encuentra en otra parte, con la entrada oculta. Pero a pesar de estas precauciones, así como la de disimular el acceso de la galería de ingreso, ya en tiempo de los griegos visitan los turistas algunas tumbas vacías que han sido violadas.

En los hipogeos de Beni Hassan, de los primeros tiempos tebanos, se emplean columnas protodóricas de aristas vivas tanto en los pórticos como en el interior (figs. 65 y 66).

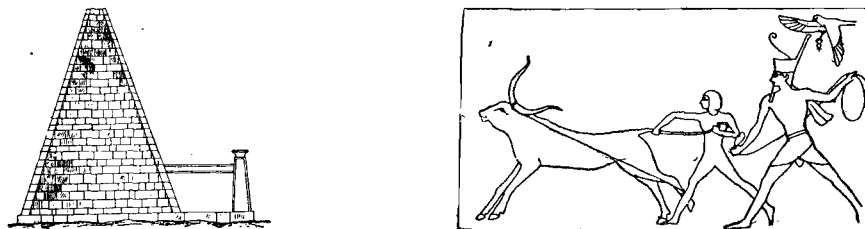
En la época saíta los reyes etíopes resucitan el tipo de sepulcro menfita en forma de pirámide, aunque de tamaño y proporciones muy diferentes y precedido por un pylon (fig. 67).



Figs. 60-63.—Sepulchro de Mentuotep.—Hipogeos de Tutmés III, Amenotes II y Ramsés V. (Expl. Fund, Delojo.)



Figs. 64-66.—Columnas protodóricas de la pirámide de Zoser y de un hipogeo de Beni Hassan. (Delojo.)



Figs. 67, 68.—Pirámide de Meroe.—Seti I. (Delojo.)

ESCULTURA.—Salvo en contados momentos de su historia, el artista egipcio sólo concibe la figura humana en tensión física y espiritual totalmente ajena a la vida diaria. Dedicado a representar dioses, faraones y príncipes, que para él también son de carácter divino, sus personajes tienen siempre algo de seres sobrenaturales, para los que el dolor y la alegría no existen, y que parecen siempre sorprendidos en un desfile oficial. Influidos por razones de orden técnico, comunes a casi todos los pueblos del Oriente próximo, en la antigüedad, y, sin duda, también por la idea egipcia de la elegancia, incluso cuando se les representa en marcha, parecen estar rígidos (lám. 11). Esta falta de movimiento y esta rigidez son debidas, en gran parte, a lo que se ha llamado la ley de la frontalidad, por aparecer representados siempre rigurosamente de frente, sin torsión de ninguna especie en su cuerpo. Agrégase a esa posición frontal su mirada alta y fija en el frente, y el que los brazos, por lo general, caigan con fuerza unidos al cuerpo; cuando los avanzan, sólo destacan el antebrazo, y casi siempre en una misma actitud. La laxitud y el abandono no existen sino excepcionalmente para el escultor egipcio, y excusado es decir que no falta alguna obra que no se ajusta a esa ley de la frontalidad.

En la escultura egipcia desempeñan papel de primer orden los dioses mayores, a los que se representa con sus correspondientes atributos. Osiris es el dios solar que ha recorrido el firmamento navegando en su nao, y se le figura en forma de momia, con el látigo y el cayado, el kalf o paño que le cubre la cabeza y los hombros, y la serpiente o *ureus* en el centro de la frente (fig. 55). Como a Osiris está consagrado, entre otros animales, el carnero, a veces enriquecen su tocado los cuernos de ese animal, denominándosele entonces Amón. Osiris, en estado naciente y remontándose en el firmamento, recibe el nombre de Horus, figurándosele entonces en forma de niño con el dedo en la boca y la trenza pendiente de su cabeza pelada, o ya mayor, con cabeza de halcón (lám. 7).

Isis es la diosa madre, de carácter lunar, esposa de Osiris; tiene forma de mujer, y a veces se la figura dando el pecho a su hijo o al faraón. Coronasele con el disco de la luna llena y también con los cuernos de la vaca Hathor. Aunque representadas con menos frecuencia, son además importantes otras deidades que, como Horus, tienen cuerpo humano y cabeza de animal. Así, Sakhit, la tiene de felino, y Anubis, el dios de los muertos, de chacal (fig. 55).

Al faraón se le representa con la corona troncocónica del Bajo Egipto, con la tiara del Alto Egipto, o con ambas a la vez, que es lo más frecuente. En el relieve reproducido en la lámina 8 las diosas de esas partes del país imponen al faraón su corona correspondiente.

Debido al carácter divino de algunos animales, sus representaciones de bulto redondo constituyen capítulo importante del arte egipcio. Gracias a su fino sentido de observación y de selección de los rasgos esenciales, y, sin duda, también a su fervor religioso, los escultores egipcios crean obras tan de primer orden que les permiten figurar entre los más excelentes animalistas de todos los tiempos. En general, no ven los animales en movimiento. Como a los dioses y a los hombres, los ven estáticos, en su actitud de reposo más característica, y, sobre todo, definidos por un perfil elegante y un modelado sobrio, aunque plenamente expresivo, de la calidad de su cuerpo. Dotados para ellos de hábito divino, esculpen algunos de esos animales con la emoción religiosa con que el artista medieval labra la estatua de un santo.

El escultor egipcio, tanto como el bulto redondo, cultiva el relieve. Prefiere el bajo al medio relieve, e incluso con frecuencia prescinde de rebajar la parte del fondo —hueco relieve—, procedimiento que, como veremos, desaparece en la escultura posterior. El relieve y la pintura egipcios, como en general los de todo el mundo antiguo, no emplean la perspectiva y representan la figura de perfil. Tal vez durante algún tiempo pudo ser ello debido a la incapacidad de interpretar el rostro de frente, pero la existencia de más de una excepción en pinturas del Imperio Nuevo es testimonio de la decidida voluntad de preferir la representación de perfil. De todas formas, el artista egipcio, al ofrecernos la figura humana de perfil, hace ciertas concesiones convencionales a la frontalidad. Así, desde la cintura el cuerpo se tuerce violentamente y se nos muestra de frente, para volver a presentarnos el rostro de perfil, sin perjuicio de que el ojo aparezca de frente. El escultor egipcio imagina a los dioses o al faraón de tamaño mucho mayor que los mortales, que a su lado semejan verdaderos pigmeos. En el período menfita, se limita a desarrollar las diversas escenas en filas paralelas de figuras, sin intento alguno de dar idea del escenario. Más adelante, aun sin conocimiento de la perspectiva, simultanea en un mismo escenario, por ejemplo, un estanque visto desde la altura con árboles vistos de perfil. En el Imperio Nuevo, la composición se hace más movida y se nota mayor facilidad. Como es natural, en el relieve las figuras adoptan actitudes movidas y violentas, que no se dan en la estatua (lám. 29).

Los temas de los relieves son de la más diversa naturaleza, pues además de las historias de carácter religioso, de las que buena parte se refieren a la vida ultraterrena, y de las campañas del faraón, como en las tumbas se suelen representar las que fueron habituales ocupaciones del difunto, abarcan casi todos los aspectos de la vida egipcia (lámina 18), desde las faenas agrícolas hasta las escenas de caza o las puramente familiares. El gran número de pormenores que integran en la

realidad cualquiera de estas historias, obliga al escultor egipcio a una intensa simplificación y selección, inspirada principalmente por su fino criterio decorativo.

El relieve se distribuye en el edificio por los más diversos lugares, pues además de revestir numerosos interiores de templos y sepulcros, decora con frecuencia las columnas y pilastras, y a veces se esculpen figuras gigantescas en los pilonos. Casi siempre alternan con abundantes inscripciones jeroglíficas.

El material preferido por el escultor egipcio es casi siempre la piedra dura, como el oscuro basalto o el granito gris o rosa; pero también emplea la caliza y la madera. En estos dos últimos casos suele terminar su obra, policromándola, sobre todo si es de madera. Trabaja en todas las escalas, desde las más gigantescas, y en este aspecto ningún pueblo le ha superado, hasta las figurillas de madera, verdaderos juguetes del ajuar funerario, aunque son más característicos de su escultura, y de su arte todo, sus colosos que sus pigmeos.

Los monumentos escultóricos más antiguos son colmillos de elefante con rostros barbados en su punta (lám. 6), y, sobre todo, placas de pizarra con relieves procedentes de tumbas predinásticas. Representan éstas animales totémicos, como la jirafa y el chacal (lám. 3), o escenas guerreras. De este último tipo es todavía la de Menes, el faraón con quien se inicia la primera dinastía. En uno de sus frentes aparece la escena, después tan frecuente, del faraón castigando con su maza al enemigo vencido (lám. 4), mientras el otro (lám. 5) lo figura desfilando triunfalmente, y en la parte inferior vemos al toro derribando una fortaleza.

En el período menfita, el estilo que perdurará durante tantos siglos se encuentra ya plenamente formado, incluso en la estatua. La sedente de *Kefren* (lám. 12), maciza, rígida, con los brazos unidos al cuerpo, desnuda desde la cintura y cubierta con su *kalf*, y el grupo de *Micerino* y su mujer (lám. 11), ambos en actitud de marcha, ella abrazada a su marido y vestida con larga túnica, que subraya sus formas, nos dicen ya todo lo que habrá de ser la escultura posterior. Impresionante por sus gigantescas proporciones es la *Esfinge* (lám. 9), cuya cabeza se supone retrato de Kefren, y que está tallada en una enorme roca.

Pese al empaque cortesano de estas estatuas de faraones, el agudo sentido de observación del escultor egipcio de esta época se manifiesta claramente en los rasgos del rostro de esos mismos personajes reales, con frecuencia muy poco idealizados. Sirvan de ejemplo las estatuas sedentes de los príncipes de la III dinastía *Rahotep* y *Nefrit* (láms. 16 y 15), del museo de El Cairo, verdaderos retratos. La vena naturalista del

escultor egipcio, oprimida cada vez más por el arte oficial, produce todavía ahora varias obras capitales de este tipo. Una de ellas es la del *Alcalde* (lám. 13). Labrada en madera, no sabemos a quién representa. El nombre con que se la conoce es, sin embargo, significativo de su inspiración naturalista, pues es el que le dieron los propios obreros egipcios al descubrirla, queriendo reconocer en él algún paisano en funciones de tal.

Otras estatuas típicas de este momento son las de los escribas sentados en el suelo, con las piernas cruzadas y escribiendo sobre el tablero que tienen sobre ellas. La del museo del Louvre (lám. 10), de piedra caliza pintada, sorprende por la fuerza del retrato que el artista nos ha dejado de su rostro, de boca apretada, reflejo de la intensa atención con que escucha, y ojos fijos en quien le dicta. Más incorrectas, pero animadas por el mismo deseo de naturalidad, forman también parte de este mismo capítulo las estatuillas funerarias de servidores del difunto, que aparecen en ellas moliendo el trigo (lám. 21) o realizando diversas faenas domésticas.

Además de estas estatuas se esculpen ya en los sepulcros del período menfita un sinnúmero de relieves con las escenas más diversas de la vida egipcia, en las que alternan, con la figura humana, toda suerte de animales (lám. 18).

La mayor parte de la escultura egipcia conservada pertenece al período tebano. Del Imperio Medio son estatuas tan excelentes como la de *Amenemhet III* y la *Esfinge* procedente de Tanis, ambas en el museo de El Cairo. Bajo el Imperio Nuevo, dentro siempre de las normas generales fijadas en la época menfita, aparecen algunas actitudes nuevas, y las proporciones cambian un tanto. Ahora se esculpe la *Vaca* de Deir-el-Bahari del museo de El Cairo, la diosa Hathor, que inicia a los muertos en la vida de ultratumba y que es, sobre todo, una de las obras maestras de la escultura animalista de la antigüedad. La escultura de tipo gigantesco crea obras de tan extraordinarias proporciones como las comentadas de Ipsambul (figs. 47, 48) y los *Colosos de Memnón* (lám. 14), estatuas hoy muy deterioradas de Amenotes III, que el faraón hace labrar ante su templo y que miden no menos de dieciséis metros de altura. Por la finura de su ejecución destaca el *Ramsés II* (lám. 17), del museo de Turín.

En el campo del relieve, las obras son no menos numerosas y de los más variados temas. El relieve de la figura 68 nos muestra al gran faraón Seti I con la corona del Bajo Egipto enlazando el toro del sacrificio en compañía de su hijo, el futuro Ramsés II mientras en la lámina 22 aparece ya éste triunfador, precedido por los prisioneros. En el de la lámina 26 le vemos en el acto de ofrecer incienso a Osiris toca-

do con la tiara del Alto Egipto, y con sus típicos atributos —cetro, cayado y látigo— seguido por Horus. El relieve del Gran Speos de Ipsambul (lám. 25) figura ya a Ramsés II vencedor, castigando a los nubios con la maza, como en las primitivas pizarras predinásticas (lámina 3). Los del palacio de Medinet Abu (lám. 22) de Ramsés III son, en cambio, buenos ejemplos de escenas de cacería.

Dentro del estilo uniforme tebano, forma un paréntesis, por su intenso naturalismo, la escultura de tiempos de Amenotes IV, el faraón revolucionario del culto del Sol, que en pleno apogeo tebano traslada la corte a Tell-el-Amarna. Gracias a las excavaciones realizadas modernamente se ha podido descubrir incluso la casa del escultor real Tutmés, y en ella un gran número de estudios y obras sin terminar. La vida del faraón aparece interpretada en sus relieves con un tono familiar por completo ajeno a la escuela tebana. El relieve de la lámina 24 le presenta acompañado por su mujer, Nefertiti, y por sus hijos, recibiendo los rayos de su dios Aton, el Sol que calienta, que no en vano se hace llamar también Akenaton. La estatua del museo del Louvre (lám. 27) le figura aún joven, con su frente deprimida, la parte inferior del rostro saliente, el cuello descarnado, el pecho hundido y el vientre abultado. La obra más bella de la escuela, descubierta en el taller mismo del escultor Tutmés, es el busto policromado de la reina *Nefertiti*, del museo de Berlín (lám. 30). Pero la vida de Tell-el-Amarna es corta, y a los pocos años la capitalidad vuelve a Tebas, y la escuela tebana es de nuevo la oficial.

Durante el período saíta la mayor preocupación de los escultores de esta tardía etapa parece haber sido la suavidad y blandura del modelado y la tendencia a las formas contorneadas. Buenos ejemplos de escultura saíta son la dama *Takusit* (lám. 23), del museo de Atenas, y la llamada *Cabeza verde*, del de Berlín.

El virtuosismo del modelado del período saíta enlaza con la influencia helénica que caracteriza al período alejandrino, bajo el cual la escultura egipcia termina por perder su carácter. Conserva sus fórmulas generales de frontalidad y actitud, pero el modelado se enriquece al gusto clásico. Casi podría decirse que son estatuas griegas, con las típicas vestiduras y actitudes egipcias.

PINTURA.—La pintura repite los convencionalismos del relieve en cuanto a la representación de la figura y del escenario que le sirve de fondo. Es un arte que por su carácter menos permanente que el relieve tiene menos importancia que él. Desempeña, sin embargo, papel importante en los relieves mismos, pues éstos, por su escasa proyección y su policromía, semejan, a veces, verdaderas pinturas. Los colores son



1-5. Animales de la Cueva de Altamira.—Placas de pizarra predinásticas.



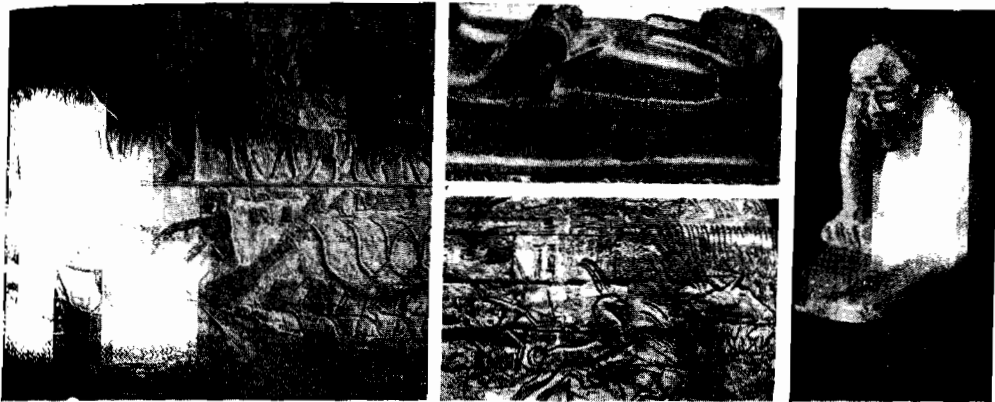
6-9. Estatuilla de marfil predinástica.—Horus.—Faraón recibiendo las coronas del Alto y Bajo Egipto.—Esfinje de Gizeh.



10-13. Escriba sentado.—Micerino y su mujer.—Kefren.—El Alcalde, El Cairo.



14-17. Colosos de Memmón.—Nefrit.—Rahotep.—Ramses II, Turín.



18-21. Relieve con campesinos y barqueros.—Sarcófago con el doble.—Cacerías de Ramses III.—Moedor de trigo.



22-24. Ramses II.—La dama Takusit.—Akenaton y Nefertiti con sus hijos.

planos, sin gradación, y se emplean con criterio esencialmente decorativo. No obstante alguna obra, como los *Anades*, de Meidum, del museo de El Cairo, de una simplicidad y belleza admirables, la pintura se encuentra en el período menfita plenamente subordinada al relieve. En la época tebana la decoración de los sepulcros excavados hace que la pintura se independice, y contamos con numerosas escenas guerreras de la vida ordinaria y espléndidos estudios de animales. Las escenas de *Danzarinas*, del Museo Británico, procedentes de un sepulcro tebano del Imperio Nuevo, nos ponen bien de manifiesto los grandes progresos de la pintura en este período, llegando a presentarnos algunos personajes totalmente de frente.

Ahora adquiere también gran desarrollo la pintura en rollos de papiro, de carácter funerario. El ejemplo más importante del llamado «Libro de los Muertos» es el del museo de Turín. Escena típica de estos papiros es la del *Juicio de los muertos* (fig. 55), en la que Osiris presencia el peso de las almas, que hace Anubis y anota Thot. Otro importante grupo de papiros, llamados satíricos, parodian con figuras de animales las escenas de los mismos faraones, incluso sus grandes hazañas guerreras.

Aún mayor independencia gana la pintura egipcia bajo la influencia griega, aunque, ejecutada en madera o tela es, por desgracia, muy poco lo que se conserva. La obra maestra es el *Ritual* de la reina Isimkhelim.

De estilo helenístico que nada tiene ya de faraónico, aunque sea de mano egipcia, prodúcese hacia el siglo I un importante tipo de retrato funerario de carácter intensamente naturalista, y que, reducido al rostro, se engasta en la parte correspondiente del sarcófago. Están pintados en madera con cera de colores (lám. 31).

ARTES INDUSTRIALES.—De las artes menores es probablemente la orfebrería la que crea obras más bellas. Gracias a la costumbre de alhajar los difuntos conservamos un número crecido de piezas de orfebrería, tales como coronas, diademas y collares, algunos de fragilidad sólo explicable por ser puramente funerarios. De gran importancia son los pectorales de los faraones, donde, enmarcadas bajo la típica cornisa en forma de caveto, aparecen diversas figuras caladas y protegidas por el buitres, todo ello enriquecido con esmaltes de diversos colores. Uno de los más bellos es el de Amenemhet III, del museo de El Cairo.

En cuanto al trabajo del metal, empléase al principio la lámina de cobre, unida con remaches; más tarde utilizase el bronce en las vasijas, pero fundiéndolas macizas y ahuecándolas después, y, por último, terminase dominando la fusión en hueco.

Además de la cerámica de barro cocido, prodúcese otra vidriada, en la que se fabrican vasijas, perlas y amuletos. De color verdoso durante mucho tiempo, se descubre después un bello color azul, brillante.

El vidrio se conoce en Egipto desde fecha muy antigua, pero no llega a fabricarse incoloro. Es vidrio opaco. En forma de perlas azules, rojas y verdes, decoradas con hilos de vidrio de diversos colores, se exportan a todo el Mediterráneo, e incluso a la costa atlántica, pero también se hacen vasijas policromas por este mismo procedimiento.

Gracias al gran número de tumbas descubiertas con todo su ajuar funerario, conservamos más mobiliario egipcio que de muchos pueblos muy posteriores. De formas muy elegantes, posee ya el egipcio la silla, tanto fija de cuatro patas como plegable, los sillones y, naturalmente, el taburete y la cama. Las patas terminan en garras de animales, todas ellas en la misma dirección, como queriendo hacernos pensar que es un animal el que nos sostiene.

CAPITULO IV

ARTE DEL ASIA ANTERIOR

ARQUITECTURA MESOPOTÁMICA.—La otra gran civilización es la que florece en el Asia Anterior, en los valles del Tigris y el Eufrates. Formada en Mesopotamia, es decir, en la región comprendida entre los dos ríos, pueden distinguirse en ella dos etapas de gran fecundidad artística: la caldea, en la parte más baja del valle, y la asiria, en las primeras estribaciones montañosas de la parte oriental. Más tarde, el arte mesopotámico, fecundado ya por el genio griego, penetra en plena región montañosa y crea el arte persa.

Al parecer, los creadores del estilo mesopotámico son los sumerios, establecidos en la región del golfo, junto a la desembocadura, en poblaciones como Ur, la patria de Abraham; estilo que asimilan después los semitas de Acad y Babilonia, situadas más al interior del valle (3000-2000 a. de C.). Ese estilo no adquiere, sin embargo, pleno desarrollo hasta los períodos asirio (siglo XI-612) y neobabilónico (625-539 a. de C.), y a ellos se refieren las características que se apuntan a continuación como distintivas del arte mesopotámico.

Algunas de esas características más destacadas son debidas al material utilizado, y, en consecuencia, a su escenario geográfico. Escasa la piedra en Mesopotamia, el material obligado es el adobe o, lo que es lo mismo, el barro cocido al sol, blando y de aristas poco definidas. El empleo de este material pequeño, y la escasez de árboles corpulentos para labrar vigas de gran longitud, tienen en el orden constructivo una primera consecuencia de importancia: la sustitución del dintel por el arco y de la techumbre adintelada por la bóveda. Tanto el arco como la bóveda dominantes son de medio punto. Consecuencia de esa misma falta de piedra es también la escasa importancia de la columna.

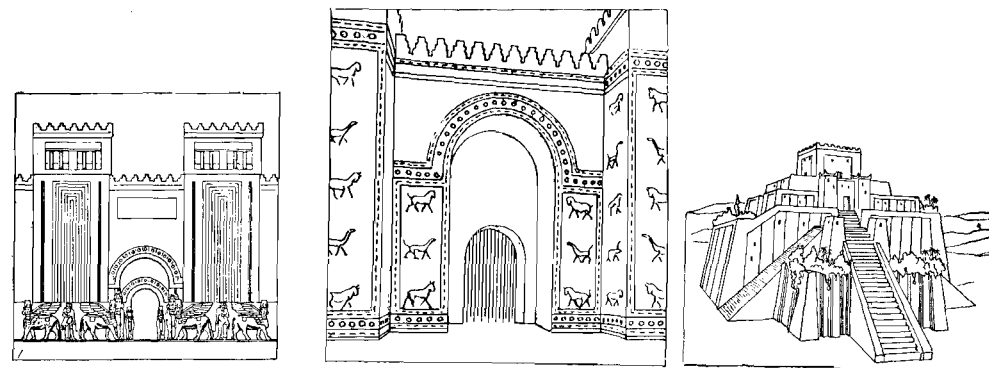
En el aspecto decorativo, la pobreza del material empleado, que no permite, como la piedra, dejarlo al descubierto, obliga a revestirlo con otro más rico. Ese material es la cerámica, es decir, el mismo barro, pero cocido y vidriado por uno de sus frentes. Contra lo que será frecuente en la cerámica arquitectónica posterior, en lugar de labrarse en forma de placas o losetas vidriadas por uno de sus lados mayores, se cubre de esmalte sólo uno de los frentes estrechos del ladrillo, en el que, además, se labra de relieve la parte correspondiente de la decoración, que en esa forma ha de decorar el muro. En las regiones donde existe, se cubre el muro con placas de alabastro, decoradas en relieve, y preferentemente con escenas de caza y guerra, como veremos al tratar de la escultura.

En Caldea y en Asiria los monumentos principales no son, como en Egipto, el templo y el sepulcro, sino el palacio. El monarca, más que el hijo de los dioses que rinde culto a sus divinos padres y piensa en su vida eterna, es, sobre todo, el dominador de pueblos y caudillo de expediciones guerreras ricas en prisioneros, a los que se degüella o amputan manos o pies, y para cuyo goce terreno y marco de su omnipotencia se labra el palacio. El palacio mesopotámico, que con frecuencia engloba el templo, con sus numerosas dependencias, sus patios, sus grandes salones de recepción, será el modelo de los palacios romanos al orientalizarse el Imperio, y de los medievales, en particular los bizantinos y árabes.

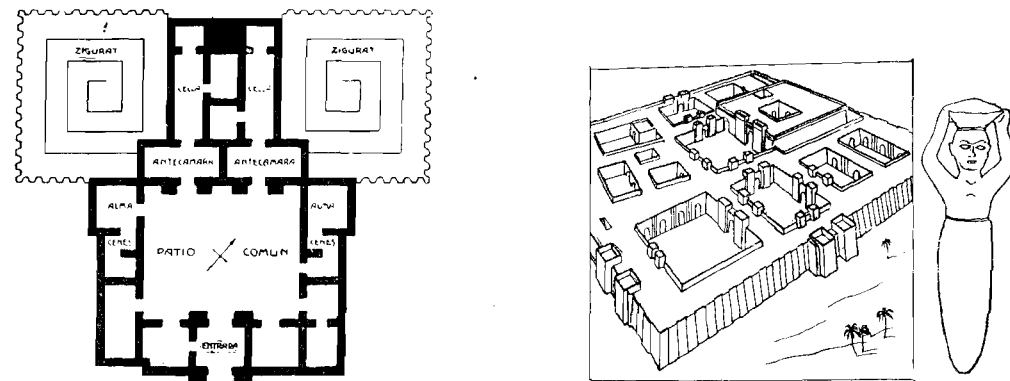
El mejor conocido, y que puede servir de ejemplo, es el de Jorsabad, construido por el rey Sargón (702-705) (fig. 78). Edificado sobre enorme meseta o plataforma con varias rampas de acceso, se encuentra dentro de un recinto amurallado reforzado por torres, en el que se abren varias puertas monumentales defendidas por gruesos torreones y flanqueadas por gigantescas estatuas de piedra de toros alados de ocho patas (fig. 69). En su interior, el núcleo más importante lo constituye el gran patio principal, con el salón del trono al fondo. A la izquierda se levantan el zigurat y los tres templos del dios visible, dispuestos en torno a dos patios, es decir, lo que en un tiempo se consideró erróneamente el harén. En el lado opuesto, y con un gran patio por centro, debían de encontrarse las dependencias administrativas y las habitaciones de la servidumbre.

Sobre la meseta, pero separado ya del edificio del palacio mismo, se levanta el hilani, o pequeño templete con columnas, de influencia hitita.

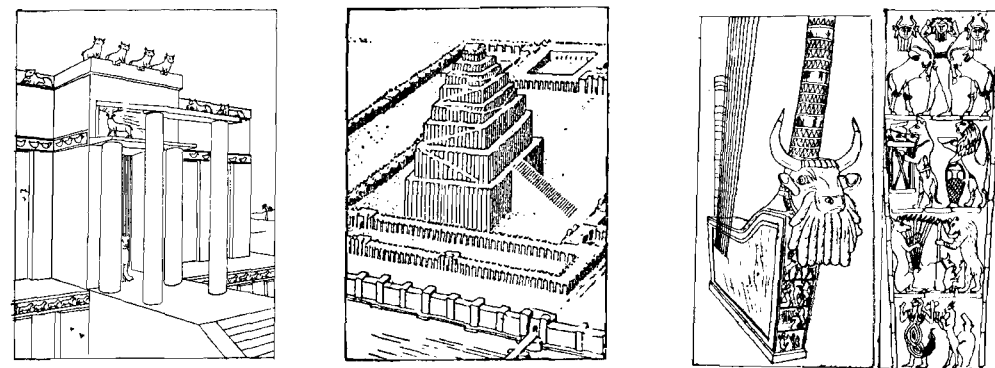
Además de las gigantescas esculturas mencionadas —del palacio de Sargón proceden más de veinticinco parejas de toros alados—, completan su decoración numerosísimos relieves de alabastro con escenas



Figs. 69-71.—Palacio de Jorsabad.—Puerta de Istar.—Templo de Sin. Ur. (Delojo.)



Figs. 72-74.—Templo de Asur.—Templo de Ereck.—Estatuilla de cemento. (Pijoan, Delojo.)



Figs. 75-77.—Templo de Al-Ubaid.—Zigurat de Babilonia.—Arpa de la reina Subad de Ur. (Pijoan, Delojo.)

de la vida del monarca, y en cerámica vidriada, representaciones de animales y plantas de gran tamaño.

El palacio de Babilonia, reconstruido por Nabucodonosor en el siglo VI, tiene tres grandes patios comunicados por puertas con alcobas laterales, tal vez para la administración de justicia. Al fondo del último, que es el mayor, se levanta el salón del trono, el mayor también de todo el edificio, de unos cincuenta metros de largo por diecisiete de ancho, lo que hace suponer que estuvo abovedado, pues no es fácil disponer de vigas de esa longitud. Del rico revestimiento de cerámica da cumplida idea, sobre todo, la decoración de la Puerta de Istar (figura 70), situada en un ángulo del palacio para dar paso a la gran vía de las procesiones, decoración de cerámica que se guarda en el museo de Berlín. Encuadrados por largas franjas con rosetas, los enormes paños de los muros y las jambas de la puerta nos muestran, sobre fondo azul, grandes animales de relieve que avanzan parsimoniosos hacia la entrada. De los tan celebrados jardines colgantes de Semíramis se creen restos unos grandes salones abovedados y sin luz, que pudieron servirles de base. A estas ruinas del palacio de Babilonia va unido el recuerdo de Daniel, Sardanápalo y Baltasar.

Del palacio hecho construir por Senaquerib, el hijo de Sargón, en Nínive se está muy mal informado, por la defectuosa excavación en él realizada para despojarle de los numerosos relieves, con las empresas de aquel monarca, que hoy se encuentran en el Museo Británico, pero coincide en rasgos generales con las características de los anteriores.

Aunque sin la importancia y el desarrollo del egipcio, el templo mesopotámico posee también indudable personalidad. Su parte más típica, que es el zigurat o torre escalonada, hace que el rasgo más destacado del templo mesopotámico sea el deseo de aproximarse al cielo, y en él precisa saludar la aparición de la torre, que el cristianismo y el islamismo difundirán y convertirán en parte esencial de sus templos.

El más antiguo conocido, que es el de Al-Ubaid (fig. 75), cerca de Ur, se nos presenta ya en su elevado basamento, recorrido en su frente por esos entrantes y salientes que serán tan típicos de la arquitectura mesopotámica, con toros de bronce en el friso y alguna columna de madera de palma revestida por mosaico de madreperla y lapislázuli. Muy importante es el zigurat del templo de Sin (fig. 71), en Ur, formado por una primera gran pirámide truncada, con los típicos resaltes y entrantes alternados, sobre la que descansan otras dos superpuestas de menor altura, y una capilla como remate. El acceso al primer cuerpo tiene lugar por tres grandes escaleras, dos de ellas adosadas, y la tercera formando ángulo recto con las anteriores.

Ese mismo tipo de zigurat es el que preside en el gran templo de Marduk, en Babilonia (fig. 76). Las ruinas sólo permiten reconocer sus dos cuerpos inferiores, pero es muy probable que tuviese los siete que describe Herodoto. Según éste, en el último se encontraban la mesa de oro y el lecho o diván en que reposa el dios por la noche, y al que acude la sacerdotisa para recibir sus revelaciones. El templo de que forma parte el zigurat se completa con un gran patio con numerosas habitaciones para los peregrinos y para celebrar las extrañas prácticas de las «presentadas» a Istar o Venus, que nos describe el historiador griego. Durante las grandes fiestas de la primavera se verifican las bodas de Marduk y Sarpanit, con cuyo motivo es traída desde una localidad próxima, en su carroza, la imagen de su hijo Nabu, y los tres reunidos deciden el hado del año.

Del período asirio conocemos dos grandes templos: el de Asur, del siglo XII, y el de Jorsabad, del VII. El de Asur (fig. 72), la antigua capital de Asiria, dedicado al dios del cielo Asur y a su hijo Adad, dios de la tormenta, consta de un patio con dos torreones rectangulares en su ingreso y otros al fondo que flanquean el paso a las capillas de cada uno de los dioses, junto a los cuales se levantaban otros tantos zigurats de planta cuadrada y rampas helicoidales en su torno. El de Jorsabad forma parte del palacio de Sargón, y ya queda descrito al tratar de éste.

La figura 73 reproduce la reconstrucción del templo de Ereck, reedificado por Nabucodonosor, compuesto por una serie de patios y puertas flanqueadas por torres.

La estatuita con una espuerta de tierra sobre la cabeza de la figura 74 procede de los cimientos del ángulo de un templo, donde es costumbre depositarlas desde los tiempos sumerios.

La arquitectura funeraria carece de monumentalidad. La tumba de la reina Subad, de Ur, es un simple pozo, pero nos ha conservado obras de orfebrería tan interesantes como su tocado, formado por hojas de oro y, sobre todo, piezas de tan gran belleza como sus arpas. En la más importante (fig. 77), la caja de resonancia está decorada con escenas diversas: el gigante forzudo capaz de estrangular dos toros, tema de gran fortuna en el arte mesopotámico, animales, o personajes disfrazados de animales y dedicados a la música, etc. Corona la caja una cabeza de toro, es decir, del mismo tipo que otra donada, según texto contemporáneo, por otro monarca al templo, y cuya resonancia recordaba el mugido del toro.

ESCULTURA CALDEA.—La escultura mesopotámica no es tan uniforme como su arquitectura. Las diferencias entre la escultura caldea y la

asiria son notables, y, aunque persistan en la segunda tipos y convencionalismos creados por la primera, parece preferible referirse independientemente a ambas escuelas.

Los primeros monumentos importantes de la época histórica de Sumer son el relieve del rey de Sírputa, *Ur-Niná*, del museo del Louvre (lámina 35), en el que lo vemos con una espuerta sobre la cabeza con materiales para comenzar alguna construcción, y hablando a sus hijos, y el del nieto del anterior, el gran conquistador Enatum, donde por primera vez encontramos al escultor mesopotámico consagrado a narrar las empresas guerreras del soberano (lám. 34), el género de tan brillante porvenir en la escuela asiria. Este relieve, que se considera de hacia el año 3000, y que se conoce con el nombre de la *Estela de los Buitres*, por los que devoran los cadáveres de los vencidos, se conserva en varios trozos, en su mayor parte en el museo del Louvre. En relieves de este período aparece ya, además, el águila de Sírputa hundiéndose sus garras en un cuadrúpedo (lám. 32) en la forma que se perpetuará en el arte mesopotámico y pasará a la Europa medieval. Como en los relieves egipcios, la mitad inferior del cuerpo y el rostro se representan de perfil, mientras el tórax y el ojo figuran de frente. Las esculturas de bulto redondo de este período, también de muy tosca ejecución, se reducen a estatuas de personajes con faldas de gruesos flecos, pecho descubierto, cabeza rapada, rostro imberbe y manos unidas, al parecer, en actitud de oración. La escultura reproducida en la lámina 39 es obra sumeria anterior a las dinastías históricas. El rapado de la cabeza (lámina 39) lleva consigo el empleo de pelucas que se ajustan con bandas, según puede observarse en la lámina 36. Algunas de estas pelucas son de carácter votivo (lám. 38), como la de oro que se publica en la lámina 37.

El momento de máximo florecimiento de la cultura sumeria corresponde a la época de Gudea, de mediados del tercer milenio, en que este *patesi* de Sírputa, no sólo gran constructor, sino arquitecto él mismo, se nos muestra inmóvil, sentado o de pie y con las manos unidas. Una de esas estatuas es la llamada el *Arquitecto*, por presentar sobre sus piernas el plano de un edificio (lám. 40). Las cabezas, rebosantes de energía, cúbrese con peluca en forma de turbante (lám. 44). El primer relieve importante de la etapa babilónica es la *Estela de Naram-Sim* (lám. 41), el hijo del fundador del poderío babilónico. Figúrase en ella al monarca aplastando con el pie a dos enemigos, mientras un tercero se desploma en tierra atravesado por su lanza y un cuarto implora su clemencia; al fondo levántase un gigantesco monolito coronado por dos estrellas, y en primer término aparecen sus soldados.

Del período babilónico conservamos la gran columna o estela de piedra negra del Código de Hamurabi (2050 a. de J. C.) (lám. 45), que muestra en relieve, en la parte superior, al dios solar Shama comunicando a aquel monarca las leyes que aparecen inscritas en torno a la columna. Hamurabi viste y se toca con turbante como Gudea, pero tiene ya barba semítica, mientras Shama, con larga barba postiza, se toca con tiara de cuernos. Estos cuernos, atributos de santidad, son, al parecer, consecuencia de la divinización del auroc o toro salvaje del Bajo Eufrates por los sumerios, llegando a representarse aislados sobre el altar (lám. 33). El relieve de la lámina 43 representa a un rey de Babilonia ante el mismo dios Shama, sobre cuyo altar aparece el disco solar movido por la divinidad desde las alturas. Con este tipo de relieve se relacionan los de las piedras de término o de donaciones de tierras, en las que a veces se representa el acto de la donación: una de las más perfectas es la del museo de Berlín (lám. 46), donde tanto el donante como el donatario aparecen ya totalmente de perfil, salvo los ojos.

Aunque de pequeñas proporciones, deben recordarse los sellos cilíndricos que sirven para firmar contratos, y en los que se representan personajes y escenas de carácter religioso. Tema muy frecuente en ellos son las hazañas del forzado Guilgamés, el héroe vencedor de toros y leones (lám. 42).

ESCULTURA ASIRIA. CERÁMICA VIDRIADA.—Cuando la escultura mesopotámica alquiere su plenitud y crea un gran número de obras de primera categoría es bajo los asirios. Aunque en parte se limita a desarrollar lo creado en las etapas anteriores, es indudable que es una sensibilidad artística diferente la que da vida a su escultura.

El asirio, a juzgar por sus esculturas, es un entusiasta de la fuerza. Sus hombres y sus dioses son fuertes, anchos, y visten largas túnicas, pero cuando nos dejan ver su cuerpo hacen alarde de su poderosa musculatura. A veces nos muestran los gruesos tendones en que terminan sus hercúleos músculos, y las venas que los entrecruzan (lámina 55). Su mirada escrutadora les lleva a copiar minuciosamente los innumerables rizos de su cabellera y de sus largas barbas. Y ese mismo espíritu observador es el que les convierte en escultores animalistas de primera calidad.

En cuanto a los temas, ahora adquieren su máximo desarrollo los de las campañas del soberano, que vimos aparecer en la *Estela de los Buitres*, y de las cacerías reales. En el capítulo de los animales monstruosos de carácter religioso, ya cultivado en Caldea, la gran aportación asiria es el toro antropomorfo alado (lám. 47), pues, aunque en

realidad se limita a dotar de alas al toro antropomorfo caldeo, a ella se debe su forma artística definitiva. El toro alado es el animal sobre el que recorre el mundo el dios Asur. La estatua continúa cultivándose, pero el escultor asirio prefiere el relieve, donde ya es muy frecuente que la figura humana aparezca con el tórax de perfil.

Las tres principales series de relieves asirios son las que decoraron los palacios de Kalah, Jorsabad y Nínive; la primera y la última en el Museo Británico, y la segunda, en el del Louvre.

Los relieves de Kalah nos muestran, en el estilo narrativo ya típicamente asirio, la vida del constructor del palacio, el rey Asur-Nasir-Pal (883-839): su desfile en el carro guerrero, protegido por el símbolo del dios Asur, el ataque de las fortalezas (lám. 51), la presentación de los prisioneros, la caza del toro salvaje, sus libaciones sagradas (lámina 52), sus ofertorios de la espiga y del cordero adornado con alas litúrgicas, la recepción de embajadores portadores de tributos (lám. 48), escenas de caballerizas, etc. De Kalah procede también la estatua del monarca con el traje doméstico del harén (lám. 50).

Los relieves de Jorsabad se refieren a la vida del rey Sargón, monarca más pacífico, que no gusta de cacerías ni de grandes empresas guerreras, pero siente gran interés por los caballos que le traen sus tributarios de Persia y Armenia. En uno de estos relieves le vemos en un acto religioso con el ramo de las tres granadas, simbólico de los dioses Asur, Anu e Istar. Conjunto escultórico monumental de gran categoría son las varias parejas de toros antropocéfalos alados, acompañados por Guilgamés con el león de la puerta principal del palacio (figura 69). La decoración escultórica de Jorsabad se completa con relieves de barro vidriado de la técnica ya comentada.

En los relieves del palacio de Nínive puede contemplarse desde la historia de la construcción del edificio por Senaquerib, con el penoso traslado de los toros alados, hasta sus campañas para dominar la sublevación de Babilonia y los caldeos, con la persecución de éstos en los pantanos del Delta, y contra Palestina. En los de su nieto Asur-Bani-Pal, aunque no faltan escenas guerreras, lo más importante, y lo que, en realidad, constituye uno de los capítulos más bellos de la escultura antigua, son sus cacerías. En ellas se pone de manifiesto, sobre todo, el fino sentido del escultor asirio para captar los más fugaces movimientos de los animales y seleccionar los rasgos esenciales de la fiera. Cuentan entre los más bellos los relieves dedicados a la caza del león, en uno de los cuales vemos al monarca, a galope tendido sobre su caballo, hundiendo su lanza en la fiera (lám. 53). Pero las obras maestras son las que representan a estos animales atravesados por las flechas. La Leona herida del Museo Británico (lám. 58) es una de las obras

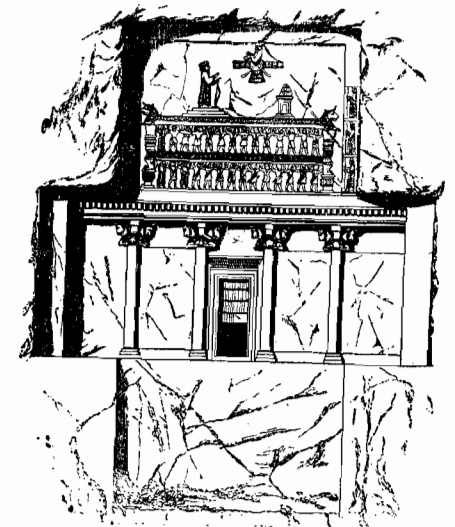
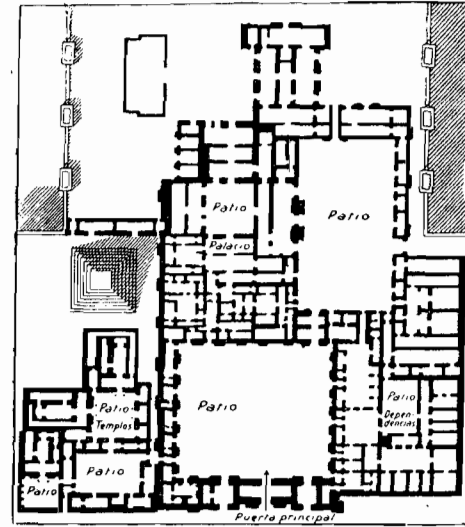
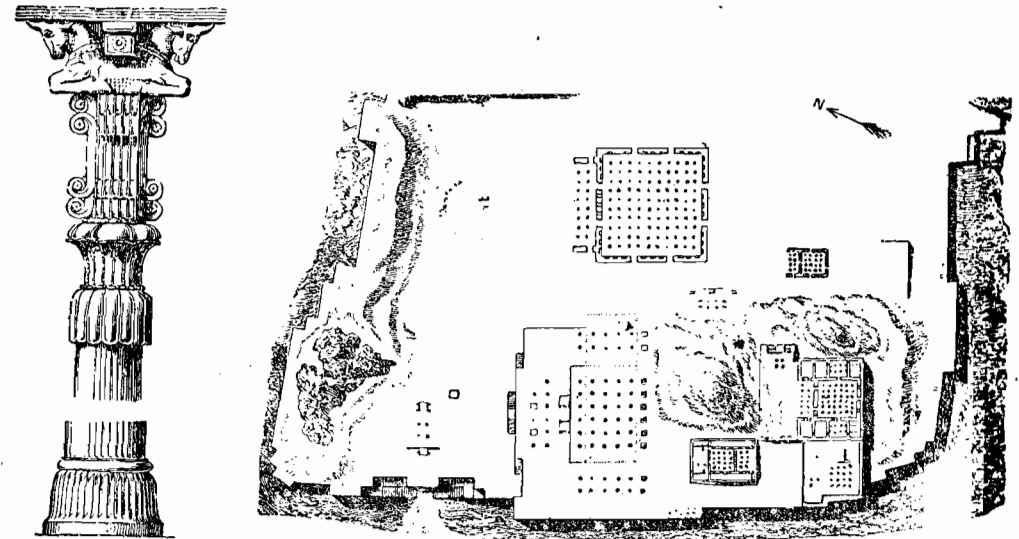


Fig. 78.—Palacio de Jorsabad. (Delojo, Place.) Fig. 79.—Tumba real persa. (Lübke.)



Figs. 80, 81.—Columna persa.—Terraza de Persépolis. (Hartmann, Perrot.)

cumbres de la escultura animalista. El poderoso esfuerzo realizado por el animal con la parte anterior de su cuerpo, su rugido feroz al sentirse impotente para avanzar, y la mortal flacidez de los cuartos traseros, que arrastra ya por el suelo, están interpretados con acierto admirable. La leona tiene su pareja en el León herido (lám. 56), que, sentado en sus cuartos traseros arroja por sus fauces un torrente de sangre. El escultor asirio, lo mismo que sabe interpretar el profundo dramatismo del momento en que sucumbe la fiera, sabe también, con exquisita sensibilidad, eternizar en la piedra la suprema elegancia de un grupo de caballos corriendo en plena libertad (lám. 59), e interpretar con frescura y verdad única los bellos gestos de los que, temerosos, vuelven la cabeza hacia sus perseguidores, o de los que la levantan como queriendo respirar mejor (lám. 57). La finura de sus siluetas, la belleza de sus diversas actitudes, nada pasa inadvertido para su rapidísima retina. El salto que da uno de ellos con las patas hacia arriba al ser herido en pleno galope, ha sido sorprendido e interpretado con maravillosa verdad.

Relieve muy reproducido de la vida privada de Asur-Bani-Pal es el que le presenta comiendo en el lecho bajo el emparrado de su jardín, acompañado por la reina, eunucos y músicos (lám. 54). Escena frecuente en los relieves asirios es la de los genios alados o sacerdotes fecundando las flores de las palmeras hembras (lám. 55). Aunque de menor finura que los relieves de alabastro citados, son también obras importantes de la escultura asiria los de bronce de las puertas de Balauat, del Museo Británico, que narra las campañas de Salmanasar (860-849), el hijo de Asur-Nasir-Pal. Nos cuenta la salida de Salmanasar para la campaña (lám. 60), la conducción de los prisioneros (lám. 61), la humillación del rey vencido (lám. 62) y la ordenación de su castigo. El de la amputación de pies y manos de prisioneros, su degollación y su empalamiento final, es uno de los testimonios más elocuentes de la tremenda crueldad asiria (lám. 63).

A este mismo monarca se debe el Obelisco del Museo Británico (827 a. de C.) (lám. 49), donde aparecen los reyes tributarios llevándole ofrendas, entre ellos el rey de Samaria, espejo en la Biblia de valor y ferocidad, y que, sin embargo, vemos aquí humillado al pie de Salmanasar.

De fecha reciente, puesto que corresponde al período neobabilónico, es decir, ya al siglo VI, es la hermosa decoración en relieve de barro vidriado de la ya citada Puerta de Istar del Palacio de Babilonia (fig. 70). Los animales en ella representados lo han sido ahora con un criterio decorativo, en estilo grave y solemne. Son leones y *sirruk* (lám. 65), el cuadrúpedo imaginario consagrado a Marduk, de

cuerpo cubierto de escamas, cabeza de serpiente, manos de león y patas de aves de rapiña.

Buen testimonio del florecimiento del relieve de barro vidriado bajo Sargón es el león (lám. 67) del palacio de Jorsabad.

Forma contraste con esta abundancia de relieves el escaso número de esculturas de bulto redondo. De los primeros tiempos consérvanse estatuas semejantes a las de Sumer, con faldas de flecos y cabeza rapada, aunque alguna tiene ya barba (fig. 84). Las típicamente asirias coinciden en la interpretación de la figura humana con la de los relieves.

La importancia de los relieves de la puerta de Istar, en Babilonia, nos dice el gran desarrollo adquirido por la cerámica vidriada. La técnica del barro cocido y recubierto por una capa de esmalte o barniz vítreo, obtenido por la fusión de compuestos metálicos, encuentra en los pueblos mesopotámicos sus primeros grandes cultivadores occidentales. En sus obras de cerámica vidriada precisa ver el primer gran capítulo de esta manifestación artística, que con tanto éxito cultivarán los pueblos islámicos durante la Edad Media, y los europeos de los tiempos modernos. La cerámica vidriada mesopotámica no se reduce a la decoración mural, sino que produce vasijas tan bellas como la de los ibexs descendiendo de la montaña (figs. 83-85), del museo de Berlín.

PERSIA.—Heredera Persia del poderío político y de la tradición artística caldeoasiria, la naturaleza montañosa del país, donde ni la piedra ni la madera faltan, y la tardía fecha de su florecimiento, cuando ya Grecia empieza a dejar sentir la influencia de su poderosa personalidad, hacen que su arte ofrezca novedades importantes respecto del caldeoasirio.

La principal, debida precisamente a la diferencia de los materiales empleados, es la del papel primordial concedido a la columna, que no sólo se utiliza por sistema, sino con verdadera profusión (figs. 80, 81). El arquitecto persa, como el egipcio en las salas hipostilas, cubre grandes superficies en forma adintelada sobre innumerables columnas. Pero las proporciones de esas columnas han recibido el soplo de la elegancia helénica, y no sólo se tornan espigadas y esbeltas, sino que, para subrayar su movimiento ascendente, cubren su fuste de estrías verticales, y a ese mismo efecto contribuye su elevada base campaniforme (fig. 80). El capitel está formado por la mitad anterior de dos animales, generalmente toros, unidos por su tronco y que simulan sostener en sus lomos las vigas de la cubierta.

En Persia, el monumento capital continúa siendo el palacio que, aunque conserva de los asirios las puertas monumentales flanqueadas por gigantesos cuadrúpedos antropomorfos (fig. 86), por su estructura adintelada, el escaso empleo del muro y el predominio de los pórticos de columnas, responde a una concepción completamente distinta (fig. 87).

Los palacios persas más importantes conocidos son los de Persépolis, el lugar donde fija su residencia Darío (fig. 81). Allí se levantan todavía sobre amplísima terraza natural de piedra las ruinas de varios *apadanas* o palacios de recepción de planta cuadrada y grandes proporciones, formados por numerosas columnas dispuestas en cuadrícula y pórticos también de columnas. Es decir, desarróllase en éstos el sistema que apunta tímidamente en los hilanis de influencia hitita de Jorabad.

La doble escalinata que da acceso a la terraza desemboca ante la puerta monumental, el llamado pórtico de Jerjes, al que éste llama en una inscripción la Puerta de las Naciones, flanqueada por dos gigantescos toros antropomorfos y alados (fig. 86), según el modelo asirio. Inmediatas a ello, pero sobre otra terraza, se encuentran poco más de una docena de columnas del que fue Palacio o Salón de Audiencias de Jerjes (fig. 87). Consta éste de un cuerpo central cuadrado con seis columnas por frente y cuatro pórticos, también de columnas. Del palacio de Darío (fig. 88) se conservan, en cambio, parte de sus muros y, sobre todo, numerosas puertas y ventanas, por estar labradas en piedra, a veces en un solo bloque, y otro tanto sucede con la llamada Sala de las Cien Columnas, del mismo monarca. Aunque no existe en pie ninguna de esas columnas que le dieron nombre, sus puertas muestran aún importantes relieves.

Capítulo interesante de la arquitectura persa es el de las tumbas reales. La supuesta de Ciro (fig. 82), en Pasargada, es un edículo rectangular cubierto a dos aguas y construido sobre elevado cuerpo gradiforme. Pero el tipo corriente de sepulcro real persepolitano es excavado en la roca (fig. 79), y, en realidad, su interés artístico, se reduce a la fachada. En un rehundimiento cruciforme en el acantilado representase en la parte central un pórtico ciego de columnas del tipo ya descrito, y sobre él, un dintel de varias molduras. En la parte superior, sobre una plataforma que sostienen las figuras alegóricas de las provincias del Imperio, aparece el soberano orando ante el altar del fuego, bajo el símbolo de Aura Mazda, el dios creador. La tumba sin terminar debe ser la de Darío III, en quien Alejandro pone fin a la dinastía persa ajeménide.

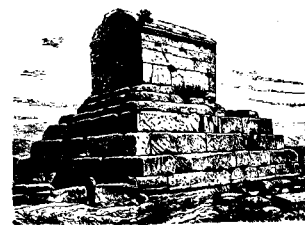
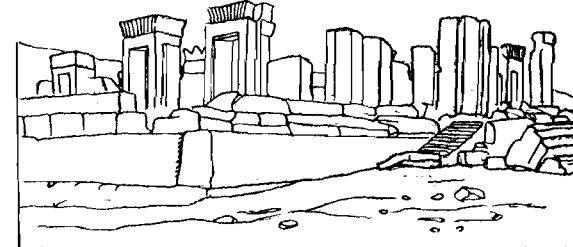


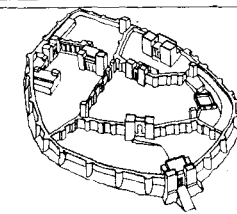
Fig. 82.—Tumba de Ciro. (Dieulafoy.)



Figs. 83-85.—Cerámica vidriada.—Estatua. (Delojo.)



Figs. 86-88.—Puerta de Persépolis.—Palacios de Jerjes y de Darío. (Perrot, Delojo.)



Figs. 89-92.—El monarca sobre sus provincias.—Pórtico de Tell-Halaf.—Desfile.—Fortaleza de Sendjirli. (Delojo.)

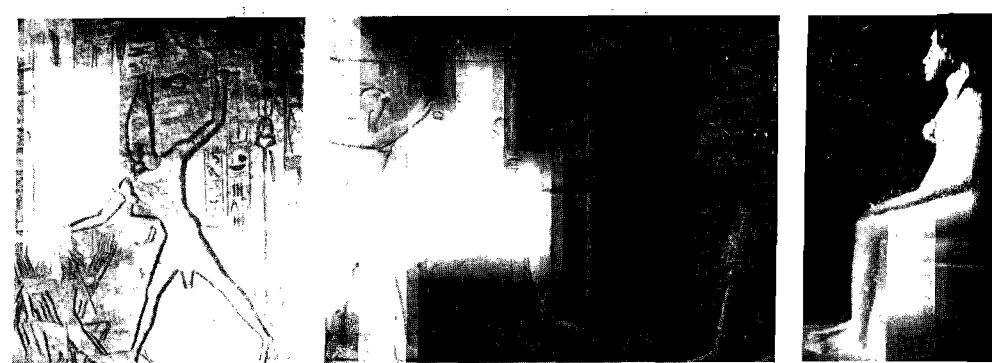
La escultura persa agrega muy poco a las de Caldea y Asiria, limi-
tándose a continuar la tradición de ésta, si bien, dada su fecha mucho
más tardía, lo mismo que su arquitectura, se beneficia de la influencia
griega. A ella debe, en efecto, la interpretación de la figura humana
un sentido de la elegancia que falta en la escultura puramente mesopo-
támica.

Ya quedan citados los toros antropomorfos con alas (fig. 86) de
origen asirio, que ahora pierden la quinta pata con que aparecen en
aquellos modelos, y arquean sus alas hacia arriba. Escúlpense temas
de luchas de animales, como el león atacando al toro, de la escalera de
Persépolis, y cuadrúpedos monstruosos alados al gusto asirio, desfi-
lando parsimoniosamente, de los que son excelentes ejemplos los de
cerámica vidriada del Museo del Louvre, procedentes del Palacio de
Susa (láms. 66, 68). En alguna ocasión —Sala de las Cien Columnas—
vemos al monarca, como al antiguo Guilgamés, matando un león sin
esfuerzo alguno. Pero el relieve de animales de tipo naturalista desapa-
rece. Y lo mismo que no se esculpen las cacerías reales, tampoco se
narran ya las campañas del monarca.

Los relieves que decoran los frentes de las terrazas y las jambas de
las puertas se expresan en lenguaje menos sangriento que los asirios.
Lo que nos muestran son las largas comitivas de personajes que ofre-
cen sus tributos al soberano. Ya hemos visto cómo en los relieves de
las fachadas de los sepulcros reales se representa al soberano sobre una
plataforma sostenida por las figuras alegóricas de las provincias del
Imperio. Ese mismo tema se repite en una de las puertas de la Sala de
las Cien Columnas (fig. 89). Otras veces lo que vemos desfilando es el
séquito o la guardia del soberano, los lanceros persas con el arco y el
carcaj a la espalda. Además de estos relieves en piedra, se labran otros
en barro vidriado del tipo ya visto en Asiria. Muy conocido es el de
los Arqueros (lám. 64), que, procedente del palacio de Artajerjes, en
Susa, se conserva en el Museo del Louvre.

LOS HITITAS.—Sin haber llegado a crear un arte de la categoría del
mesopotámico ni del egipcio, conviene recordar por su gran antigüedad
y por su extraordinario poderío político a los hititas, que llegan a ven-
cer a los egipcios y a conquistar Babilonia. Su arte parece que se forma
al contacto del caldeo, y, aunque en medida muy modesta, influye en
al asirio. De todas formas, es arte siempre un tanto tosco y no produce
realmente ninguna obra de primera calidad.

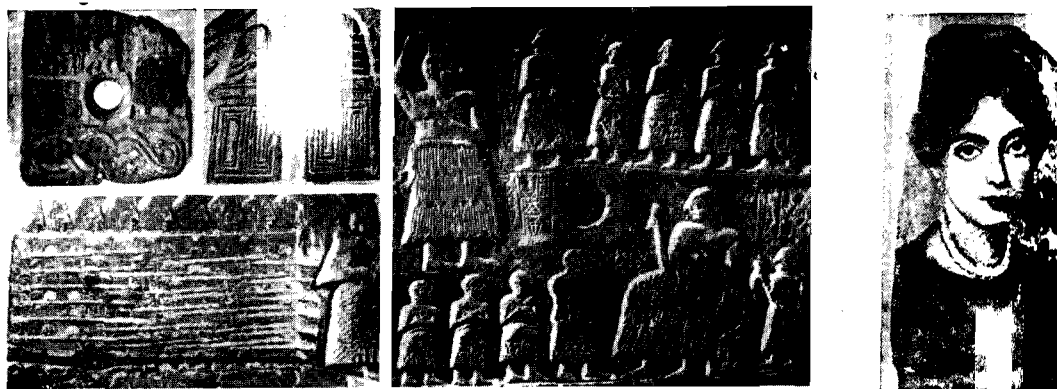
Su principal aportación a la historia de la arquitectura es el *hilani*
o especie de palacete, con pórtico adintelado sobre columnas, flanqueado
por dos torres y con algunas cámaras interiores. Como hemos visto, se



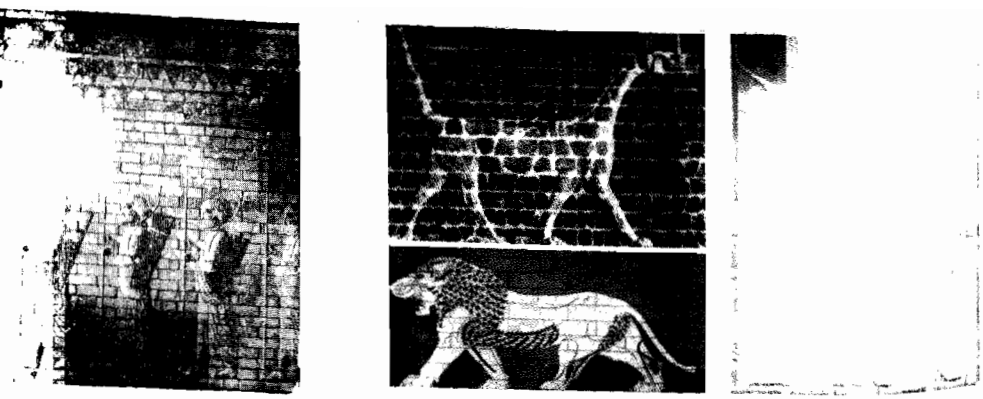
25-27. Ramses II triunfante.—Ramses II y Osiris.—Akenaton.



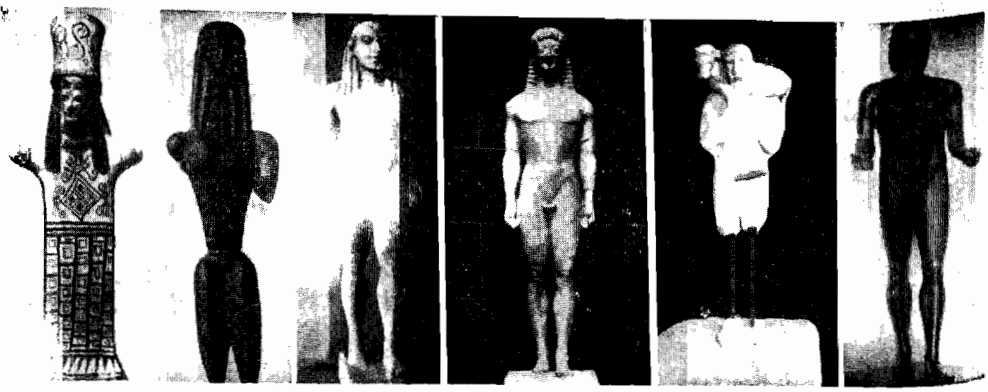
28-30. Micerino.—Tutmés III.—Nefertiti, M. de Berlín.



31-35. Retrato de El Fayum.—Aguila de Sírputa.—Tiaras con cuernos.—Lanceros.—
Relieve de Ur-Niná.



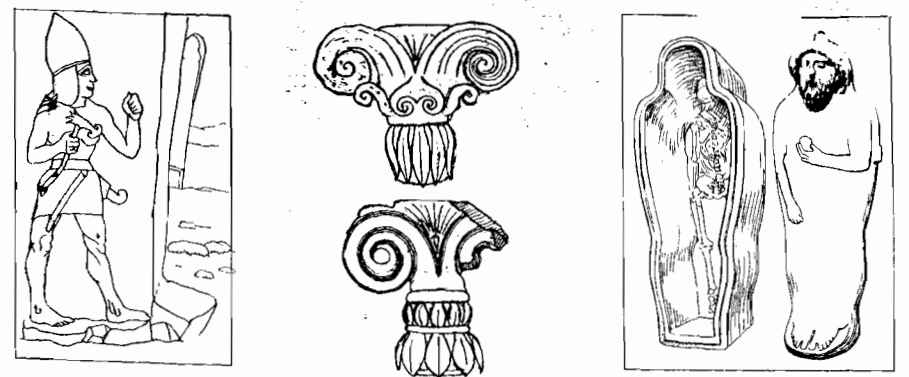
64-68. Arqueros de Susa.—Sirruk.—León.—Toro alado.—León alado.



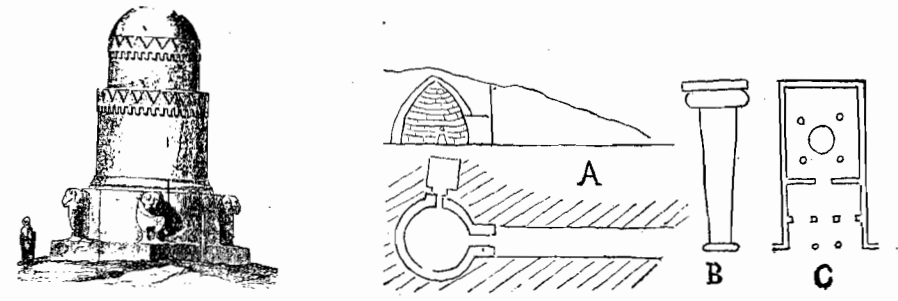
69-74. Copia de «xóanon» vestido.—Kuros arcaico.—Estatua de Cleobis.—Apolo de Tenea.—Crióforo.—Apolo de Piombino.



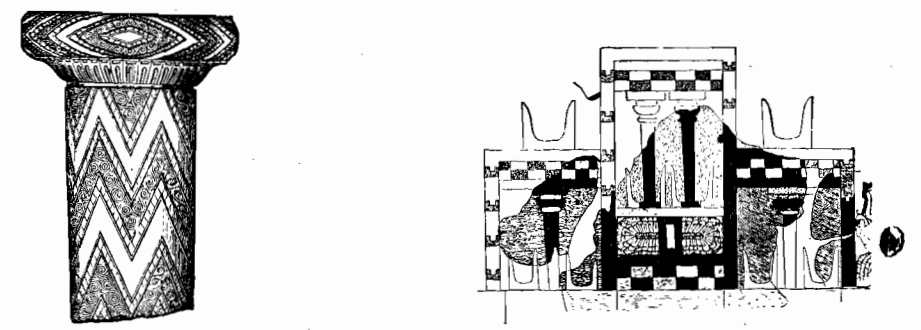
75-79. Dama de Auxerre.—Hera de Samos.—Kore del peplo.—Korai de la Acrópolis de Atenas.



Figs. 93-95.—Relieve de Bogaz-Kioi.—Capiteles chipriotas.—Sarcófago fenicio de Cádiz. (Delojo, Argilés.)



Figs. 96-97.—Tumba de Amrith.—Tesoro de Atreo. Columna y mégaron prehelénicos. (Renan.)



Figs. 98-99.—Columna de Micenas.—Santuario representado en una pintura de Cnosos. (Sybel, Lichtenberg.)

construyen *hitanis* hititas en Jorsabad, y se ha supuesto que pueden ser el germen de los futuros palacios persas. También se considera de origen hitita la costumbre de flanquear las puertas con grandes figuras de animales.

Los principales monumentos son las ruinas de las murallas de su antigua capital, Hatusás, la actual Bogaz-Kioi, en Asia Menor, una de cuyas puertas aparece flanqueada por leones, y el pórtico del Palacio de Tell-Halaf (fig. 90), con tres soportes antropomorfos, cuyos pedestales descansan sobre dos leones y un toro. La fortaleza de Sendjirli (fig. 92) es particularmente interesante por sus *hitanis*.

La escultura, de estilo bastante tosco y sumario, y en su mayor parte en relieve, nos muestra divinidades que desfilan ante nosotros procesionalmente, a veces sobre los lomos de animales en marcha, personajes con hachas (fig. 93) y calzado de punta levantada como zuecos, deidades monstruosas, guerreros, oferentes, etc. Importantes por sus relieves son el santuario rupestre de Iasily-Kaya, en la misma Bogaz-Kioi (fig. 91), y los zócalos de Carkemish.

FENICIA Y PALESTINA.—Los fenicios, como pueblo establecido en la costa, se encuentran más libres de la influencia mesopotámica, a la que, naturalmente, se agrega la egipcia y, en fecha más avanzada, la griega. Su arte es, por tanto, de carácter ecléctico, y refleja las formas creadas por aquellos pueblos, sin verdadera personalidad. Desempeña, sin embargo, un papel importante como difundidor de aquellos estilos por los lejanos países occidentales visitados por sus naves.

Los monumentos arquitectónicos conservados son de escasa importancia, pudiendo recordarse la Torre sepulcral de Amrith (fig. 96), de forma cilíndrica, con un primer cuerpo decorado por cuatro leones de frente, otros dos rematados por almenas escalonadas en relieve y una media naranja de coronamiento.

Lo más importante para la historia del arte son sus capiteles labrados en el mismo bloque que el fuste, consistentes en dos volutas, a las que acompañan, a veces, otras en sentido inverso, y que constituyen un ilustre precedente del capitel jónico clásico. Aunque han aparecido en tierra firme, donde más abundan es en la vecina isla de Chipre, dominada en su parte meridional por la influencia fenicia. Se le denomina con frecuencia capitel chipriota (fig. 94). Consérvanse varios ejemplares en el Museo del Louvre.

Como es natural, la escultura fenicia es del mismo carácter ecléctico que su arquitectura. Sus sarcófagos siguen con frecuencia el modelo egipcio, como en el caso del de Esmunazar, del Museo del Louvre. El del Museo de Cádiz (fig. 95), que delata, en cambio, la influencia

griega, nos dice cómo estos pesados monumentos de la escultura fenicia llegan hasta el lejano Occidente.

El arte fenicio se extiende también hacia el interior de Siria, y obra fundamentalmente fenicia debe ser el Templo de Salomón, en Jerusalén, que sólo conocemos por los textos bíblicos. Consta que el rey de Tiro envía a ese efecto albañiles y carpinteros. Como no poseemos ninguna representación gráfica, las varias reconstrucciones propuestas, tan diversas entre sí, no ofrecen garantías de reflejar su verdadero aspecto. Sólo sabemos que constaba de un primer recinto accesible a todo el mundo, otro ceñido por muros más elevados con tres puertas de bronce, reservado a los judíos, y un tercero al que sólo tenían acceso los sacerdotes, y en cuyo testero occidental se encontraba el verdadero santuario. Al fondo de éste se guardaba el Arca de la Alianza con las Tablas de la Ley.

Preceden al templo, tal vez formando parte de su pórtico, como en los *hitanis* hititas, dos enormes columnas. Complemento importante del templo es el llamado «Mar de bronce», o gigantesca taza de ese metal, sobre doce toros dispuestos radialmente, que se levanta en el atrio o recinto de los sacerdotes.

CAPITULO V

ARQUITECTURA GRIEGA

ARQUITECTURA EGEO.—Frente a la arquitectura de ladrillo y de arco del Asia Anterior, la Grecia prehelénica se limita, como Egipto, al empleo del dintel, y, sobre todo, pone en el primer plano, y ya con algunas de sus formas definitivas, un elemento arquitectónico, que será **capital** desde los tiempos clásicos: la columna. La columna se nos presenta en los tiempos más antiguos incluso rodeada de un cierto culto religioso. Así, en la isla de Creta la vemos con el divino amuleto de los cretenses, el hacha doble, clavado en su capitel; y en las decoraciones se la representa alternando con el tema llamado de los cuernos de consagración (fig. 99), o coronada por las palomas, el símbolo de Astarté o Venus. En Micenas (fig. 102) veremos cómo la flanquean leones, cual si de una deidad se tratase. La columna prehelénica no presenta todavía, sin embargo, todos los caracteres de los tiempos clásicos. La diferencia fundamental está en su fuste disminuido hacia abajo, es decir, con forma de cono truncado invertido (fig. 97 B). Son de madera y descansan sobre una base muy sencilla; en algún caso aparece decorada por zigzags horizontales (fig. 98). Como en la futura columna dórica clásica, su capitel está constituido por un toro muy grueso y un ábaco en forma de paralelepípedo.

En cuanto a la cubierta, parece que los arquitectos prehelénicos echan las bases de lo que será el entablamento clásico, pues sobre el dintel, en el futuro friso, alternan con una decoración de medias rosas unos recuadros en los que parece adivinarse ya las fajas verticales que constituirán los tríglifos. En los monumentos prehelénicos de Micenas es típico el recurso de aligerar la carga del dintel formando encima, por el gradual avance de los sillares del muro, un vano triangular. Debido a ese mismo avance progresivo de los sillares para dis-

minuir la longitud del dintel, las puertas son, con frecuencia, trapezoidales.

En el período prehelénico se crea, además, un tipo de edificio de importancia, igualmente decisiva para el arte clásico posterior: el *mégaron* (fig. 97 C), núcleo del palacio prehelénico, que no sólo sirve para reuniones de carácter civil, sino para celebrar actos religiosos, y que es, en realidad, el germen del futuro templo griego. El de Tirinto consta de una cámara sostenida por cuatro columnas, con el hogar en el centro, y de un pórtico. Ante éste, en el patio, y coincidiendo con el eje del *mégaron*, se levanta el altar (fig. 106).

Menos importantes para el futuro, aunque muy bellos en sí y de indudable grandiosidad, son los monumentos funerarios. Con su largo corredor y su gran cámara circular al fondo, cubierta por falsa bóveda, es la más bella manifestación del tipo de dolmen de cámara prehistórico. El grupo más importante de estos enterramientos es el de Micenas, destacando entre ellos, por su monumentalidad y riqueza, el llamado Tesoro de Atreo (fig. 97 A). Es todo él de sillería. Su puerta de ingreso es de forma ligeramente trapezoidal, y el interior de su enorme bóveda falsa estuvo guarnecido con rosas de metal. A esta gran cámara circular, dedicada al culto, comunica otra más pequeña y cuadrada para el cadáver.

El arte egeo se considera del segundo milenio a. de J. C., distinguiéndose en él tres períodos: el antiguo, el medio y el moderno.

Los monumentos más importantes se encuentran en la isla de Creta —Cnosos, Festo y Hagia Tríada—, Tirinto, Micenas y Troya.

El Palacio de Cnosos, que se considera del siglo XVII a. de J. C., es la residencia de los señores del mar Egeo anteriores a la guerra de Troya, cuyo recuerdo conservan los griegos de la época clásica bajo la leyenda del rey Minos y su famoso Laberinto. Este nombre de Laberinto parece tener su origen en esas hachas, *labris*, de doble hoja, que se encuentran grabadas con frecuencia en los muros del palacio, que en forma de amuletos de oro se han descubierto entre sus ruinas, y que, asociadas a las columnas, deben de tener valor de primer orden para quienes edifican el palacio. Aunque no pueda conocerse con seguridad su destino, destacan en el conjunto varias partes importantes. En primer lugar, un ingreso de columnas y un gran patio. Dentro ya del verdadera laberinto de departamentos, distínguese un grupo de almacenes, y, sobre todo, varios núcleos de salas con pequeños patios y pórticos, donde se emplea profusamente la columna y en los que se ha querido identificar el santuario, el tálamo y el salón del trono. Pero lo de mayor interés es el importante papel concedido a la columna y

los bellos efectos de perspectiva que con ellas, los pilares y las escaleras consigue crear el arquitecto (fig. 101).

El castillo o acrópolis de Tirinto (fig. 106) tiene más carácter de palacio fortaleza. Dentro de un gran recinto amurallado, nos ofrece otro interior más reducido, al que se penetra por una organización arquitectónica de glorioso futuro: unos propíleos o puerta monumental con pórticos exteriores e interiores, como los que se labrarán en la Acrópolis de Atenas. Una vez en el interior, el núcleo en torno al cual se agrupan los restantes departamentos es el *mégaron*, situado al fondo de una gran plaza con galerías. Numerosos almacenes y dependencias completan el conjunto.

En Micenas, la corte de Agamenón, además de los sepulcros ya descritos, consérvase la Puerta de los Leones (fig. 102), construida con grandes sillares de piedra y cubierta por un gran dintel y un enorme bloque triangular encima, donde se encuentran esculpidos en relieve dos leones afrontados con una columna en el centro.

En cuanto a las ruinas de Troya, excavadas por Schliemann, lo principal es el *mégaron*.

ESCULTURA Y PINTURA EGEAS.—Antes de que la escultura griega inicie de una manera decidida esa admirable evolución que de forma ininterrumpida se continuará hasta los días del Imperio Romano, ofrece ya en el período prehelénico un estilo que descubre una nueva sensibilidad artística.

Por desgracia, no conservamos de esa época, salvo el relieve de los leones de Micenas, ninguna escultura de gran tamaño ni de interés puramente escultórico. Todo lo llegado hasta nosotros se reduce a unas cuantas figurillas y relieves de pequeñas proporciones. Las principales representaciones humanas de bulto redondo son unas minúsculas estatuillas femeninas de marfil y oro, como la del Museo de Boston, o simplemente de cerámica, con los pechos descubiertos y serpientes enroscadas en sus brazos, que se suponen de sacerdotisas (fig. 103).

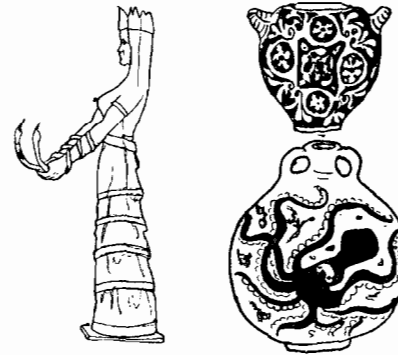
De carácter decorativo, los relieves de los vasos de Vafio, del Museo de Atenas, nos ofrecen varias figuras desnudas de jóvenes que, no obstante su aspecto atlético, nada tienen que ver con las interpretaciones mesopotámicas y, en cambio, pertenecen ya a la misma raza que producirá los llamados Apolos, del período arcaico griego. Representábase en ellos cacerías de toros con red (fig. 107). Muy interesante es también, por las numerosas figuras que contiene, el Vaso de los Segadores, del Museo de Candía, así llamado por el desfile de campesinos que lo decora.



Fig. 100.—Acróbata taurino.
(Delojo.)



Fig. 102.—Puerta de los
Leones, Micenas.



Figs. 103-106.—Sacerdotisa de marfil.—Vasos cretenses.—Acrópolis de Tirinto.
(Delojo, Schliemann.)

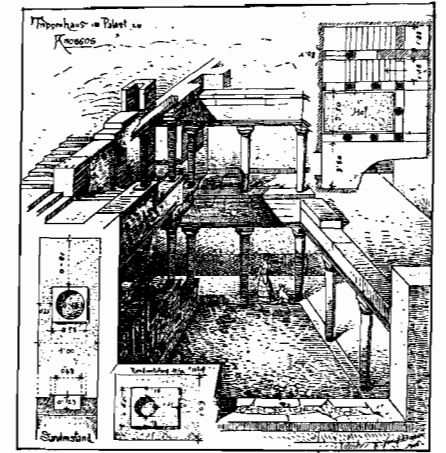


Fig. 101.—Patio con escalera, Cnosos.

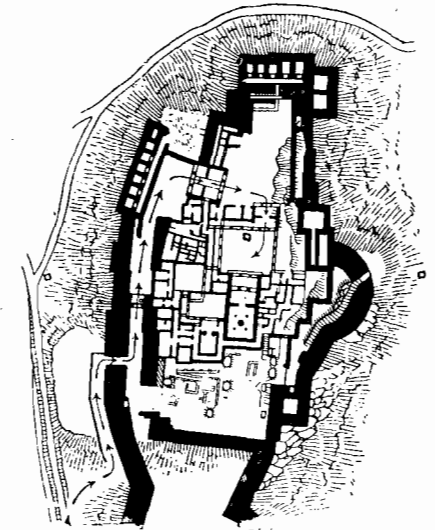


Fig. 107.—Caza de toros de un vaso de Vafio.

En cuanto a representaciones exclusivamente de animales, conservamos algunos pequeños relieves de cerámica muy bellos, con cabras y vacas amamantando sus crías, en los que el fino espíritu de observación del artista se expresa con admirable sentido decorativo.

La pintura mural, a juzgar por los restos existentes, desempeña papel muy valioso en los palacios prehelénicos. Así, en el de Cnosos se figuran escenas de toros y jóvenes que saltan sobre ellos (fig. 100), y una procesión de jóvenes de blanco cutis y varones de piel morena portadores de ofrendas. Escenas de culto religioso de mayor desarrollo, con sacerdotisas ante la columna, el hacha doble y la paloma, decoran el sarcófago del Museo de Creta. En todas estas pinturas la figura humana continúa apareciendo de perfil, y los colores son planos.

Arte donde el pueblo prehelénico produce obras de gran belleza, haciendo gala de su novedad frente a las escuelas orientales, es la cerámica. Crea primero un tipo muy decorativo, de líneas ondulantes, de origen vegetal, que es el de Camares (fig. 104), así llamado por el lugar de su hallazgo; pero el más representativo de la nueva vida que inspira su arte es el que cubre el vaso de animales marinos, en particular pulpos, cuyos múltiples tentáculos se extienden sinuosos por la curva superficie, caracoles, algas y flores de largos tallos (fig. 105).

ARQUITECTURA GRIEGA. EL ORDEN DÓRICO.—El arte griego, aunque hereda del prehelénico algunas formas especiales, no puede considerarse consecuencia o producto de la evolución de aquél. La invasión de eolios, jonios y dorios a fines del segundo milenio, pone fin al arte prehelénico, y sólo después de cuatro siglos de ensayos y esfuerzos crea su nuevo estilo, en el que suelen distinguirse tres grandes períodos: el arcaico, o anterior al siglo V; el de apogeo, que comprende esa centuria y la siguiente, y el helenístico, que dura hasta los días del Imperio romano.

Mientras que los arquitectos de Egipto y Mesopotamia gustan de construir edificios de proporciones colosales, donde la masa lo domina todo, produciendo ese efecto anonadante que la sugestión de lo eterno lleva consigo, los griegos prefieren crear conjuntos proporcionados, y delcitarlos con el equilibrio de sus proporciones. Para el artista griego, la belleza es, ante todo y sobre todo, proporción y medida, e inspirado por ese sentido, es como logra fijar en los elementos constructivos y en las formas decorativas esos rasgos esenciales con que todavía los empleamos.

La arquitectura griega es de sillería perfectamente uniforme, del tipo llamado isódono, y su material característico, del período de apo-

geo, el mármol blanco. Aunque conoce el arco, renuncia a él, y, como la egipcia, es adintelada.

Como donde se manifiesta de forma más bella y completa la estructura de sus edificios es en la fachada del templo, el monumento capital de la arquitectura griega, en ella es donde se crean los llamados órdenes clásicos. El orden es, pues, la sucesión de las diversas partes del soporte y de la techumbre adintelada, según tres modos o estilos diferentes, que, por considerarse inventados por los griegos dorios, jonios y corintios, se denominan dórico, jónico y corintio. El origen de estas formas arquitectónicas es lignario, a juzgar por sus características, y por constarnos que fueron de madera los primitivos templos dóricos. Pausanias, en el s. II d. de J. C., nos habla de la primitiva columna de madera que aún se conservaba en el templo de Hera en Olimpia, y al excavar modernamente este monumento ha podido verse cómo se fueron reemplazando las viejas columnas de madera, a medida que se consumían, por otras de mármol. La restauración del templo dórico arcaico de Termo, todo él construido de madera y cerámica, puede dar idea de estas primitivas edificaciones.

Según los griegos mismos, los dorios son el pueblo fuerte del Norte, que al expulsar a los jonios a la Grecia Asiática, se establece principalmente en el Peloponeso. La proverbial sobriedad y la virilidad de los habitantes de Esparta son vivo reflejo de las virtudes de la raza doria. Los jonios, en cambio, gustan más del lujo y de la molicie oriental y conservan en la Grecia europea la península del Atica, en la que Atenas representa, dentro del pueblo helénico, la antítesis de Esparta. Con esta contraposición de caracteres de uno y otro pueblo se ha querido explicar las diferencias entre los dos órdenes principales: el dórico y el jónico. Sea ello cierto o no, la realidad es que en la costa del Asia Menor se emplea preferentemente el orden jónico.

El orden dórico es, en efecto, el más sobrio de formas y más varonil de los tres. De proporciones más robustas, emplea los elementos constructivos indispensables, y su decoración de la máxima austeridad, es, en buena parte, reflejo de sus formas constructivas (fig. 109). Amigo siempre el pueblo griego de expresarse en el lenguaje de la fábula, nos dice que es Doros, hijo de Hellen y de la ninfa Optica, quien al construir el templo de Hera en Argos, fija los cánones del orden dórico.

El orden dórico (fig. 108) descansa sobre unas gradas que lo elevan sobre el terreno circundante. El fuste de la columna, que arranca directamente de las gradas, se encuentra recorrido longitudinalmente por unas veinte estrías unidas a arista viva, y horizontalmente, en la parte superior, por tres líneas rehundidas, que constituyen el astrágalo. Para subrayar su efecto de solidez y fortaleza, tiene un ligero ensancha-

miento o éntasis en su parte central. Monolítica en los tiempos arcaicos, en el siglo V es ya de varios tambores, más numerosos cuanto más moderna. El capitel dórico consta del equino o especie de almohadilla de sección parabólica, tanto más acusada cuanto más antiguo es el momento, hasta el punto de que en el siglo V esa curva llega a ser casi rectilínea, y del ábaco o paralelepípedo de base cuadrada, de planos rectos y bruscos contrastes de luz. El tránsito entre la parte superior del fuste de la columna y la inferior del capitel se establece por medio de una moldura cóncava llamada collarino. A medida que avanza el tiempo la columna dórica se hace más esbelta, variando su altura entre cuatro y seis diámetros inferiores.

La techumbre, al manifestarse al exterior en la fachada, constituye el entablamento, y consta de tres cuerpos: arquitrabe, friso y cornisa.

El arquitrabe, que descansa directamente sobre los ábacos, es liso, pero entre él y el friso avanza un estrecho filete o tenia, para algunos recuerdo del tablero que unía en su parte superior los dos maderos que constituían el arquitrabe. El friso, reflejo del cuerpo de las vigas longitudinales de la cubierta, consta de tríglifos y metopas. Tienen su origen aquéllos en las cabezas de las vigas, y deben su nombre a las dos estrías o glifos verticales que tienen en su parte central, y las dos medias estrías de sus extremos; en total, los tres glifos o tríglifos. Aunque los tríglifos deben coincidir con los ejes de las columnas y los centros de los intercolumnios, como es antiestético el terminar el friso en dos medias metopas, los últimos tríglifos son desplazados hasta los extremos. Ahora bien, para que las dos últimas metopas no resulten más anchas que sus compañeras, después de la época arcaica, se estrecha ligeramente el último o los dos últimos intercolumnios.

En la parte correspondiente a los tríglifos, y bajo el filete, existe un segundo filete, del que penden seis gotas, cuyo origen remoto se ha querido ver en los clavos que lo fijaban a aquéllos. El espacio comprendido entre los tríglifos, que, naturalmente, es un vano, pero que se cierra con tableros, por lo general con historias de relieve, es la metopa.

La cornisa que carga en saledizo sobre el friso consta de un primer cuerpo liso o geíson y de una estrecha moldura curva aún más saliente o sima. En la cara inferior de ese primer cuerpo, y correspondiendo tanto a los tríglifos como a las metopas, aparecen otros filetes con seis gotas pendientes. El templo tiene cubierta inclinada a dos aguas, que en las fachadas más estrechas se acusa sobre la cornisa, formando un plano triangular o frontón, cuyo fondo se denomina tímpano. Las figuras animadas o vegetales que coronan el frontón son las acróteras.

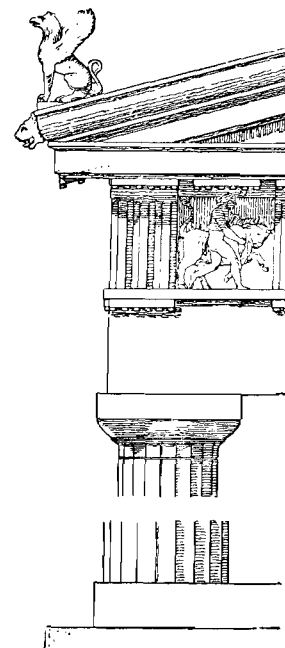


Fig. 108. — Orden dórico.
(Hartmann.)

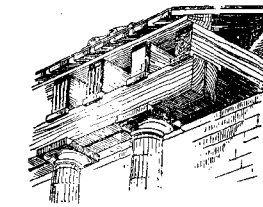


Fig. 109. — Orden dórico.
(Durm.)

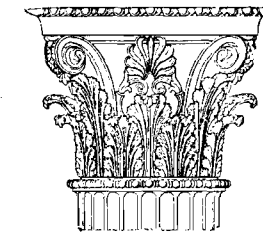


Fig. 110. — Capitel corintio.
(Bülmann.)

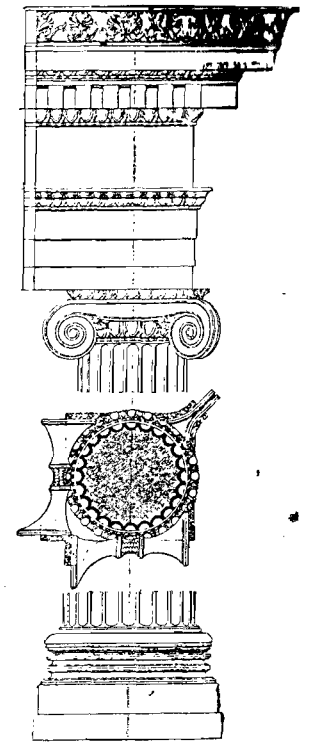
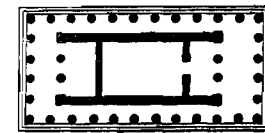
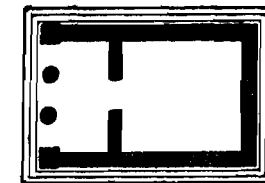
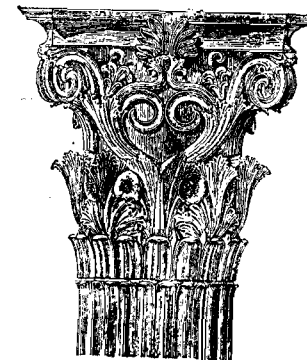


Fig. 111. — Orden jónico.
(Bülmann.)



Figs. 112-116. — Capitel corintio de la linterna de Lisícrates.—Templos *in antis*, aníprostyle y periptero.—Meandro, ondas, rosetas y palmetas.

Cuando las cornisas laterales carecen de sima, rematan en unas piezas verticales o antefijas (fig. 121).

ORDENES JÓNICO Y CORINTIO. DECORACIÓN.—Frente a la sobriedad de formas y a la corpulencia del orden dórico, distínguese el jónico (figura 111) por la esbeltez de sus proporciones y la mayor riqueza de su decoración. Preferido por los griegos jonios del Asia, a la virilidad de aquél opone lo femenino de su inspiración. El tratadista Vitrubio, que al definir los órdenes debe de expresar el sentir de la tradición griega, nos dice no sólo que el orden jónico se inventa en el templo de Artemis de Efeso, en el Asia Menor, sino que a su columna se quiere dar la delicadeza del cuerpo femenino, y que en sus volutas, su elemento más característico, se trata de imitar los rizos que encuadran el rostro de la mujer. Puro comentario poético esta tradición recogida por Vitrubio, refleja, sin embargo, el sentir del mundo clásico, al menos en época romana, ante la mayor delicadeza y riqueza decorativa del orden jónico.

La columna descansa sobre una basa moldurada, cuya simple existencia delata ese deseo de mayor riqueza propio del jónico. Compónese esta basa de una losa cuadrada o plinto y tres cuerpos circulares: el superior, consistente en un toro con estrías horizontales, y los dos inferiores, separados por escocias y formados por parejas de baquetones.

En Atenas se crea la basa ática, en la que esas molduras se reducen a dos toros separados por una escocia (fig. 126). Es decir, que mientras el arquitecto dorio sólo emplea una moldura curva en el capitel, el jónico traza en la basa no menos de tres.

De proporciones más finas y espigadas que la dórica, el fuste de la columna jónica carece de éntasis y está recorrido por veinticuatro estrías verticales no unidas en arista viva, sino dejando entre sí estrechísima faja de la superficie primitiva, y terminadas en sus extremos en redondo. En lugar del rehundimiento de la dórica, la columna jónica se enriquece en su parte superior con un hilo de perlas o contario. El capitel consta de una especie de equino no liso, sino decorado con temas aovados y apuntados —ovas y flechas— que recibe el nombre de cimacio. Sobre éste descansa una almohadilla terminada en las volutas, el elemento más típico del orden jónico. Como en dos de sus frentes las volutas quedan ocultas y sólo presentan una superficie cilíndrica, en las columnas de ángulo esta superficie cilíndrica es reemplazada por un tercer frente de volutas. En este caso, a veces se alabea ligeramente hacia fuera. El arquitrabe consta de tres fajas en avance progresivo, coronada la última por estrecha decoración de ovas y perlas. El friso es liso o recibe decoración animada; y la cornisa está for-

mada por un cuerpo de dentellones o tacos rectangulares, un segundo cuerpo liso más prominente y la cima o goterón de sección curva, decorado con temas diversos. Como el dórico, el jónico tiene frontón con acróteras y antefijas.

El origen del arte jónico es hitita. En los *hilianis* o pabellones hititas aparecen ya, en efecto, las columnas con basa, capitel de volutas y friso seguido. Empleado, como hemos visto, el capitel de volutas por los fenicios, consérvanse ejemplares como los de Neandria, del Museo de Estambul, intermedios entre los modelos orientales y los propiamente griegos (fig. 94).

El corintio, más que un orden, es simplemente un capitel (fig. 110), pues, salvo en éste, el edificio que lo utiliza sigue las normas del jónico. Por otra parte, es creación tardía, sólo empleada en los últimos tiempos del arte griego. Quienes lo usan normalmente son los romanos.

La invención del capitel corintio ha llegado a nosotros expresada en el fino lenguaje poético de la fábula antigua. Refiere la leyenda que al morir cierta doncella de Corinto, sus familiares depositan sobre su sepulcro el cesto de sus labores, cubriéndolo con una losa de mármol, y que la madre Tierra, deseosa de recoger en su seno esos recuerdos de la desgraciada joven, hace brotar en su torno una doble fila de hojas de acanto o cardo que crece hasta la mitad de su altura, salvo unas cuantas que se elevan más. Cuatro parejas de tallos, al tocar con los ángulos de la losa, se enrollan sobre sí mismos, mientras otras cuatro parejas hacen lo mismo antes de llegar a la altura de aquélla. Entre éstos asciende un tallo que termina en una rosa o palmeta. Entusiasmado el platero Calímaco al contemplar tan bello conjunto, no puede resistir el deseo de copiarlo, y, al hacerlo, nos deja creado el capitel corintio. El cesto se convierte en el cuerpo troncocónico del capitel, la primera fila de hojas, en las hojas de agua; los tallos de los ángulos, en los caulículos, y los centrales, en las rosas.

La bella leyenda, que localiza el nacimiento de este capitel en la ciudad de Corinto, descubre además, al decirnos la profesión de Calímaco, su origen metálico, carácter que conserva a través de su factura de mármol. Calímaco consta que es realmente un escultor discípulo de Fidias, conocido en su tiempo por su técnica minuciosa y su deseo de terminar con exceso sus obras, que, por desgracia, no han podido hasta ahora ser identificadas.

La obra importante más antigua fechada en que aparece el capitel corintio al exterior es el monumento de Lisícrates (figs. 112 y 138) (334 a. de J. C.). Un siglo antes, el año 430 a. de J. C., se emplea ya en el interior del templo de Apolo en Bassai.

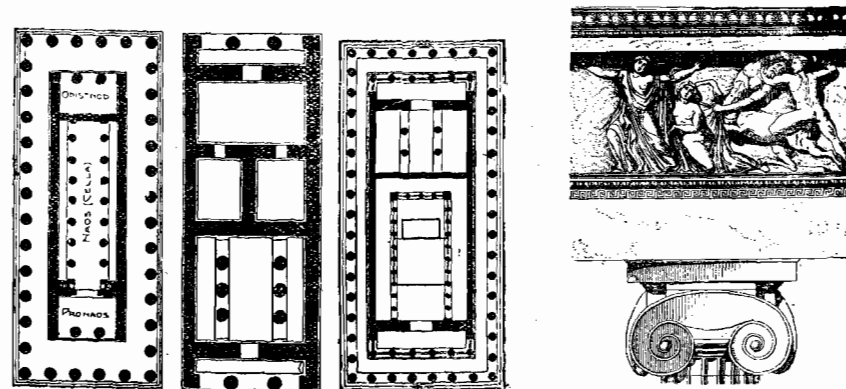
Además de estos tres tipos de soporte, aunque excepcionalmente, también emplea la arquitectura griega otros en los que el fuste de la columna se ve reemplazado por una figura humana. Si ésta es femenina son las llamadas cariátides, por suponer la fábula que representan las prisioneras de Caria en el Asia Menor, condenadas a realizar tan ardua función (figs. 123, 128). Si representan varones, reciben el nombre de atlantes o telamones.

La decoración griega (fig. 116), además de los temas ya citados, emplea con particular insistencia el meandro o línea quebrada que vuelve sobre sí misma formando recodos entrantes y salientes, las cintas entrelazadas y la onda. Entre los temas vegetales figuran, sobre todo, la palmeta y el loto; pero su gran aportación es la hoja de acanto o de cardo, en particular la del cáliz de su flor. Como hemos visto, donde el acanto desempeña papel más importante es en el capitel corintio.

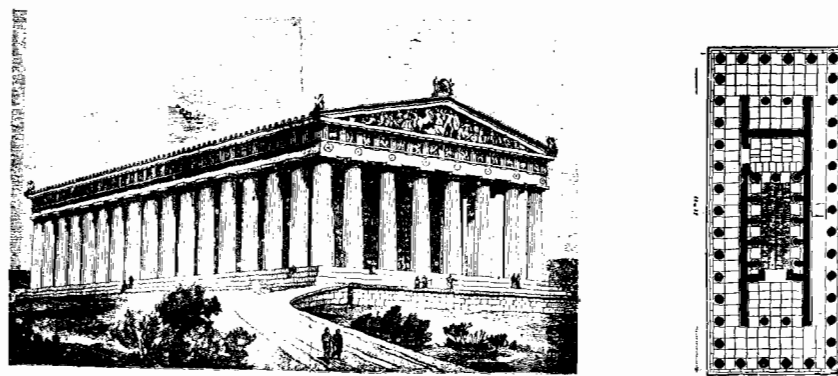
EL TEMPLO.—Aunque la religión no concentra la vida del griego en el grado que en Egipto, y sean varios los tipos de construcción de carácter civil por él creados, continúa siendo el templo el monumento capital de su arquitectura y donde, como hemos visto, se definen sus elementos constructivos.

El templo griego no tiene las inmensas proporciones del egipcio ni las que tendrá el templo cristiano, construido no sólo para casa de la divinidad, sino para albergar a la totalidad de los fieles durante el culto. Labrado para custodiar la imagen divina, es, por lo general, de proporciones medianas. El altar se encuentra en el exterior.

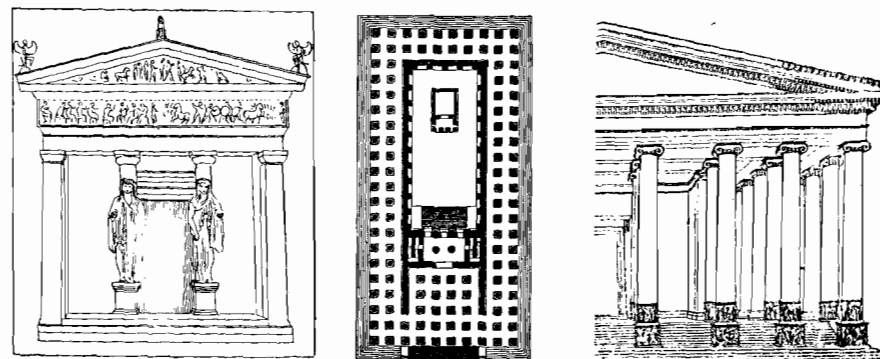
Nacido como evolución del *mégaron* prehelénico (fig. 97 C), el templo es casi siempre de planta rectangular, unas veces tan simple, que se reduce a la capilla (fig. 113), y otras hasta de tres naves (fig. 143), separadas por columnas incluso dispuestas en dos pisos. En su interior suele tener varias subdivisiones (fig. 117): el *nao* o *cella*, es decir, la capilla misma del dios; el *pronaos* o vestíbulo abierto flanqueado por la prolongación de los muros laterales terminados en pilastras —*antae*— y, por lo general, con dos columnas entre ellas, y el *opisthodomos* u organización análoga en el lado opuesto. Pero el pueblo griego no se contenta con el tipo de templo llamado en antas —*in antis*— (fig. 113), sino que total o parcialmente antepone otra fila de columnas. El pórtico de columnas, con su equilibrado juego de masa y vano, es para el griego lo que las gigantescas moles del pilono para el egipcio, las hinchadas y reiteradas cubiertas para el indio y las flotantes armaduras del pabe-



Figs. 117-120.—Templo de Pesto.—Primer Hecatómpedo.—Partenón.—Templo de Figalia. (Luckenbach, Durm.)



Figs. 121, 122.—Partenón.—Templo de Figalia. (Tiersch, Durm.)



Figs. 123-125.—Tesoro de los Sifnios, Delfos.—Templo de Apolo en Didima.—Templo de Artemis de Efeso. (Delojo, Murray.)

llón para el chino. Al número y disposición de esas columnas de los pórticos deben los templos sus diversos nombres.

El tipo más sencillo es el ya citado templo en antas. Pero los más corrientes son los *próstilos*, *anfipróstilos* (fig. 114) o *perípteros* (figura 115), así llamados según tengan columnas ante una sola de sus fachadas menores, ante las dos, o, formando un peristilo, lo rodeen totalmente. El templo períptero de doble fila de columnas se denomina *díptero*. Otras denominaciones frecuentes de los templos griegos se deben al número de columnas de su fachada principal, que siempre se encuentra en uno de sus frentes menores, y así se llaman hexástilos los de seis columnas, que son los más corrientes; octástilos, como el Partenón, de tipo poco frecuente, etc.

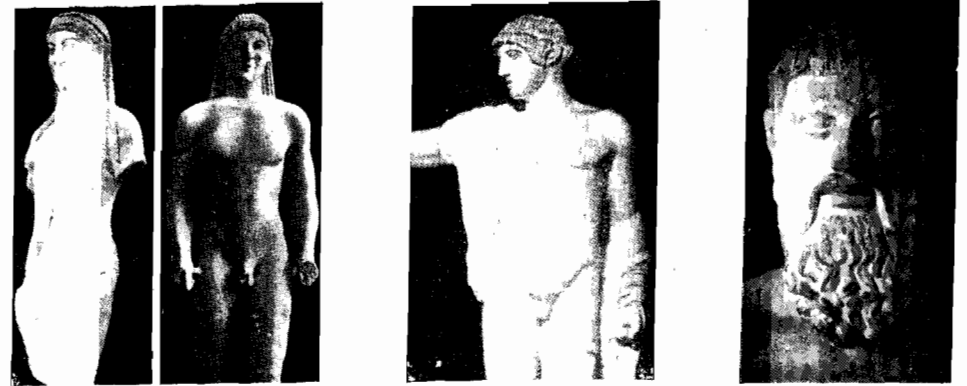
Además del templo corriente de planta rectangular existe después del siglo V el de planta circular. Si está rodeado de columnas, llámase *tolo* (fig. 141 PH).

Pese al aparente rigor geométrico de la fachada del templo griego, el arquitecto se permite no pocas libertades para corregir los errores ópticos. Así, la columna tiene un ligero ensanchamiento en su parte central, llamado *éntasis*; ante el mal efecto de terminar el extremo del friso dórico en una media metopa, caso de colocar los últimos tríglifos laterales sobre los ejes de las columnas correspondientes, los desplazan hasta el borde mismo del friso; se estrechan los intercolumnios extremos, etc.

Contra lo que ha sido creencia general durante mucho tiempo, hoy sabemos que el templo griego no es monocromo. Incluso cuando, después del siglo V, se generaliza el empleo del mármol, no es raro revestirlo con fina capa de estuco, que en su origen había servido para ocultar las imperfecciones de los materiales pobres. En la policromía, naturalmente, de colores planos, se llega a un cierto convencionalismo que obliga a emplear determinados colores en ciertas partes del templo, con los que, naturalmente, se trata de hacerlas resaltar. Así, los tríglifos se pintan de azul, las estrías negras y el tímpano rojo o negro para que destaque mejor su decoración escultórica.

Entre los templos de orden dórico arcaico, ya quedan citadas las ruinas del de madera y cerámica de Termo, que era de dos naves, y en cuanto a los de piedra, debe recordarse el de Corinto, de la primera mitad del siglo VI antes de C., y los de Pesto (fig. 117), en el sur de Italia, que son los mejor conservados. De la mayor importancia por su gran antigüedad son las ruinas del de Hera, en Olimpia, del siglo VII a. de C. (fig. 141 H).

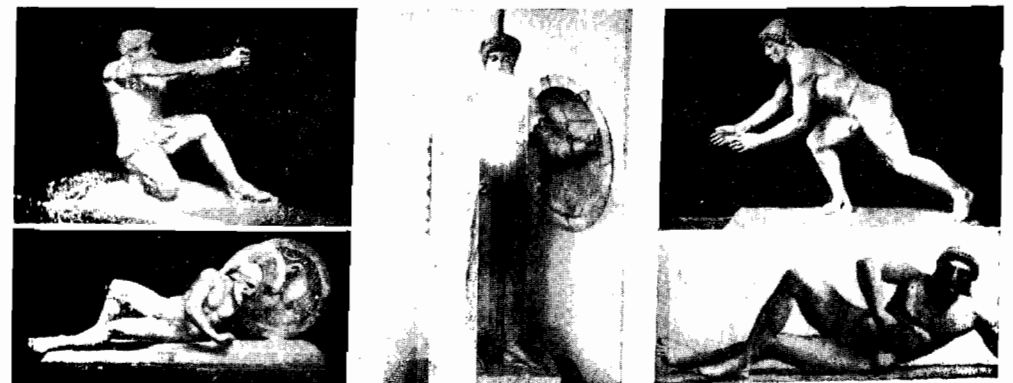
Obra maestra de la arquitectura griega es el Partenón (447-438) (figuras 119 y 121), el templo construido por orden de Pericles por los



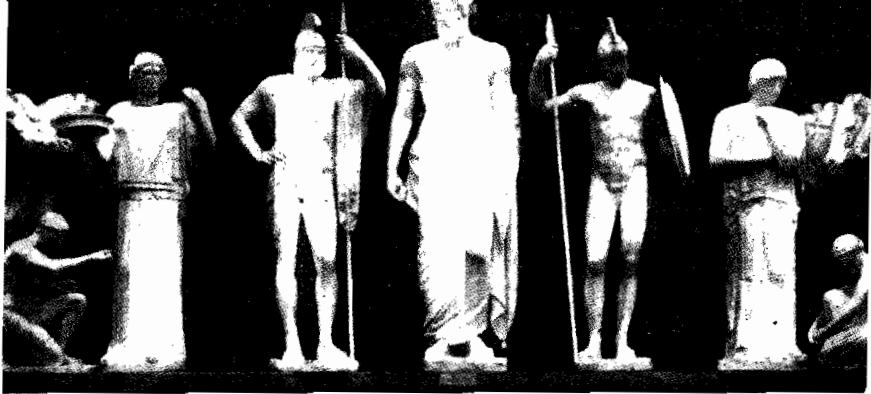
80-83. Estatua femenina arcaica.—Apolo del Ptois.—Apolo de Olimpia.—Aristogiton, M. del Prado.



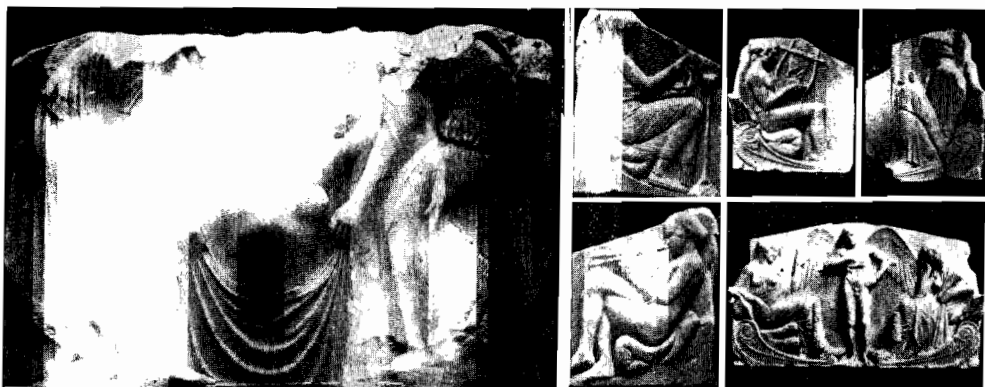
84-88. Nike.—Esfinge.—Estela de Aristión.—Estela ática arcaica, M. de Berlín.—Caballo arcaico, M. de la Acrópolis. (Alinari.)



89-93. Guerreros y Palas del templo de Egina.



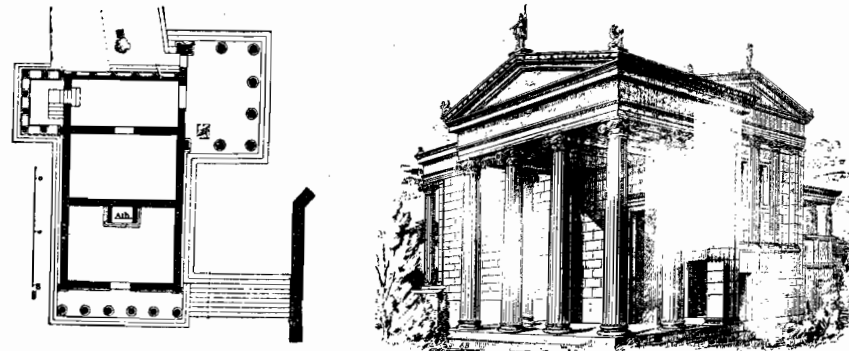
94. Zeus, Enomao y Pelops, del frontón oriental de Olimpia.



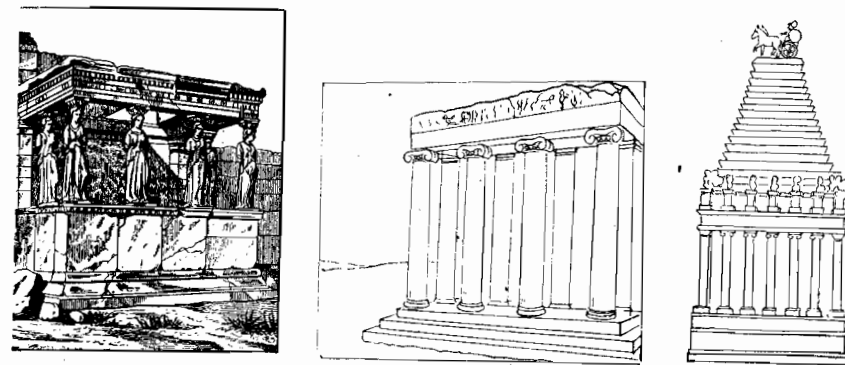
95-100. Nacimiento de Afrodita. Amor sacro y profano del Trono Ludovisi, M. de las Termas.—Relieves del Trono del M. de Boston.



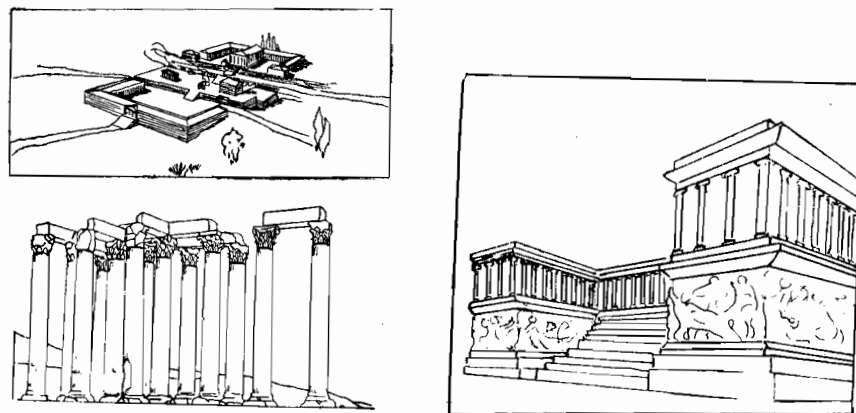
101-104. KRITIOS: Efebo de la Acrópolis y Los Tiranicidas.—KALAMIS: Hestia Cinturini.—MIRÓN: Discóbolo



Figs. 126, 127.—Erechtheon, Atenas. (Lukebach, Barberot.)



Figs. 128-130.—Cariátides del Erechtheon, Atenas.—Templo de la Victoria, Atenas.—Mausoleo de Halicarnaso. (Delojo.)



Figs. 131-133.—Santuario de Asclepios en Cos.—Templo de Zeus, Atenas.—Templo de Zeus de Pérgamo. (Delojo.)

arquitectos Ictinos y Calícrates para la Palas Atenea Partenos, es decir, la Virgen, la famosa escultura de Fidias. Es de orden dórico, octástilo, y de diecisiete columnas en sus fachadas laterales, o, lo que es lo mismo, aproximadamente de doble largo que ancho. Las columnas miden de altura algo menos de cinco diámetros y medio, y las metopas disminuyen gradualmente desde el centro del friso hasta los extremos, por lo que los tríglifos no coinciden con los ejes de las columnas. El templo se levanta sobre tres gradas y mide poco menos de setenta metros. Precedido en sus frentes menores por un segundo pórtico de seis columnas, consta, en primer lugar, del *pronaos*. El *naos* o *cella* es de tres naves, formadas por dos filas de columnas, que, para alcanzar la altura necesaria guardando las proporciones, se superponen en dos cuerpos. Al fondo se levanta la estatua de Palas. En el lado opuesto se encuentra el *opistodomo*, destinado al tesoro de la diosa, y donde también se guarda el tesoro público, mucho más pequeño que la *cella*, de proporciones casi cuadradas, pero igualmente de tres naves.

El Partenón es de mármol blanco del Pentélico, y se cubre con tejas de mármol de Paros. Se supone que las estrías de las columnas estuvieron pintadas de rojo; los ábacos, de azul; el plinto, de ocre; los tríglifos, de azul y amarillo, y los fondos de los frontones y de las metopas, de rojo. Para contrarrestar los efectos deformadores de la visión se han incurvado líneas que a la vista resultan rectilíneas, se han inclinado las columnas para que las veamos verticales, son más voluminosas las columnas de los extremos, etc. De su decoración escultórica se tratará en el capítulo siguiente.

El Partenón de Pericles es el tercer templo dedicado a la diosa en la Acrópolis. El primero es el quemado por los persas en 480 a. de C. (figura 118), que constaba de una gran *cella* de tres naves dedicada a Palas, y en el lado opuesto, de otras dos más pequeñas con vestíbulo común, consagradas a Cecrops y Erecteo. Transformado el Partenón, primero en templo cristiano y después en mezquita, su ruina data de 1687, cuando, convertido en polvorín por los turcos, al ser alcanzado por una bomba veneciana, se destruye toda su parte central. En el siglo XVIII, los turcos emplean sus mármoles en otras construcciones, y a principios del siguiente, Lord Elgin se lleva a Inglaterra la mayor parte de sus esculturas, hoy en el Museo Británico.

Obra de Ictinos es también el templo de Apolo en Figalia, en el Peloponeso (figs. 120 y 122). En estado aún más ruinoso que el Partenón, es también dórico en su exterior; pero en el interior, empujadas en el muro, se emplean columnas jónicas, y hasta se afirma que en la *cella*, sobre una columna más delgada, existió un capitel corin-

tio, de tipo algo diferente del modelo después generalizado, y en este caso sería el más antiguo empleado en monumento de fecha conocida.

El templo jónico, salvo en lo ya consignado al tratar de los órdenes, apenas se diferencia del dórico. Probablemente lo que más le distingue es la mayor profundidad del *pronaos* jónico, con la consiguiente disminución del santuario mismo, y el que éste, con frecuencia, según costumbre oriental, se convierta en patio.

Uno de los templos jónicos más antiguos es el dedicado a guardar el tesoro de Sifnos en Delfos (fig. 123), que se considera del siglo VI. Pequeño y en antas, tiene friso corrido cubierto por decoración escultórica, lo mismo que el frontón. Este alarde de riqueza escultórica lleva al arquitecto a reemplazar las columnas jónicas por cariátides. De esta misma época, pero de proporciones mucho mayores, y más típicamente jónico, es el primitivo de la Artemis de Efeso (fig. 125), del que se conservan restos en el Museo Británico de Londres. Su *pronaos*, según costumbre en los templos jónicos, bastante profunda, comprende varias filas de columnas, que son, naturalmente, de ese orden, y se enriquecen con relieves en su parte inferior. Pero el templo más bello de orden jónico es el Erecteón, de Atenas (figs. 126-128), que, comenzado poco después del Partenón, no se terminó hasta fines de siglo. Su planta es única. De forma rectangular, tiene un pórtico exástilo, al que abre la *cella* de la Atenea Polias. En el lado opuesto se encuentra la *cella* de Erecteo, a la que, a su vez, se ingresa por un vestíbulo, especie de *pronaos* cerrado por un muro, con medias columnas adosadas en el exterior, y comunicado por uno de los frentes estrechos al pórtico de la entrada (fig. 127), y por el otro a la tan conocida tribuna, donde las columnas jónicas son reemplazadas por cariátides (fig. 127, lám. 78). El Erecteón se construye para dar culto a las imágenes que, al ser reemplazado el viejo Hecatómpedo (fig. 118) por el Partenón, quedaron sin santuario.

Otra obra maestra de orden jónico es el pequeño templo de la Victoria Apta (fig. 129), en realidad de Atenea Nike, trazado por Calícrates y construido (427 a. C.), como el anterior, por orden de Pericles, a la entrada de la Acrópolis, inmediatamente después de los propíleos o puertas. Es anfipróstilo y su interior se reduce a una minúscula *cella*. Las cuatro columnas de sus pórticos, probablemente, para producir efecto de mayor monumentalidad, dado su pequeño tamaño, son proporcionalmente más gruesas que las del Erecteón. En su friso se representan las luchas con los persas, completándose la decoración escultórica del templo con los relieves de Victorias (lám. 134) del parapeto inmediato.

Recuérdese, por último, el gran templo jónico de Apolo en Dídima, cerca de Mileto, comenzado a fines del siglo IV. Templo decástilo y díptero, es, además, uno de los escasos ejemplos seguros de tipo hipetro, pues tiene *cella* en forma de patio abierto con pequeño templete para el dios en el testero (fig. 124).

En cuanto a los edificios de orden corintio, el más grandioso es el de Zeus, en Atenas, mandado construir por Antíoco Epifanes (fig. 132), obra del arquitecto romano Cossutius, pero que no llega a terminarse, a pesar de los deseos de Adriano.

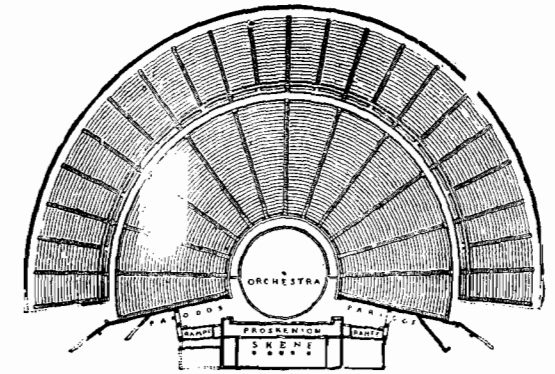
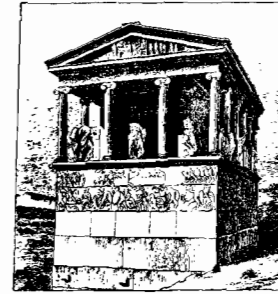
Entre los monumentos de planta circular o tolos, es uno de los más bellos el de Asclepios, en Epidauro, del que sólo se conservan trozos, de belleza y perfección de factura admirables. Como los de Olimpia y Delfos, es del siglo IV.

La gran creación del período helenístico es el templo abierto al aire libre, cuyo ejemplar más representativo es el de Zeus, en Pérgamo (figura 133), hoy en el museo de Berlín. Consta de amplia y elevada gradería, que desemboca en un pórtico jónico, continuado en los cuerpos laterales que encuadran aquélla, y cuyo basamento decoran altísimos relieves de la Gigantomaquia, como veremos, obra capital de la escultura helenística (lám. 104). A este mismo deseo helenístico de convertir el templo en una amplia edificación abierta, rica en efectos de perspectiva, con grandes plazas y pórticos, responde el Santuario de Asclepios, en la isla de Cos (fig. 131).

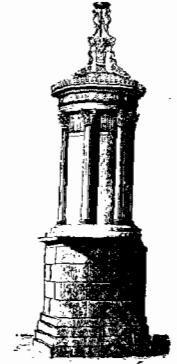
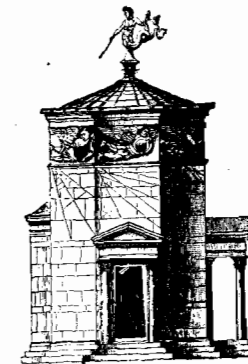
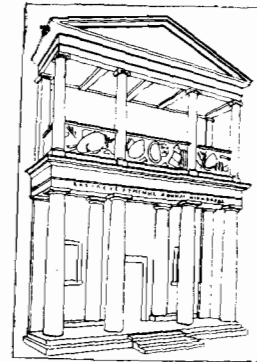
CASAS Y SEPULCROS. EDIFICIOS PÚBLICOS.—El pueblo helénico, además de esa obra maestra de la arquitectura que es su templo, crea otros prototipos no menos influyentes en épocas posteriores.

Pueblo democrático, no pone su empeño en el palacio del monarca, como asirios y persas. Le interesa más la casa de los ciudadanos, cuya parte de mayor importancia arquitectónica es el patio, con frecuencia con pórticos de columnas o peristilo. Al fondo del patio se encuentra la sala principal o androceo, y en lugar menos accesible al público, el gineceo con el tálamo conyugal.

El sepulcro, hasta los tiempos helenísticos, es de escasa monumentalidad, y su parte más bella son las estelas con relieves, de que se tratará más adelante, como obra escultórica. Pero no falta algún ejemplo de fines del siglo V, tan importante como el llamado de las Nereidas (figura 134), del Museo Británico, procedente de Asia Menor. Concebido como templo períptero jónico sobre elevado basamento, tiene dos frisos con luchas de griegos y bárbaros, empresas militares probablemente realizadas por el difunto; y en los intercolumnios, aunque muy



Figs. 134, 135.—Templo de las Nereidas.—Teatro de Epidauro. (Niemann, Dörpfeld.)



Figs. 136-138.—Propíleos de Pérgamo.—Torre de los Vientos.—Linterna de Lisícrates de Atenas. (Delojo, Lübke.)

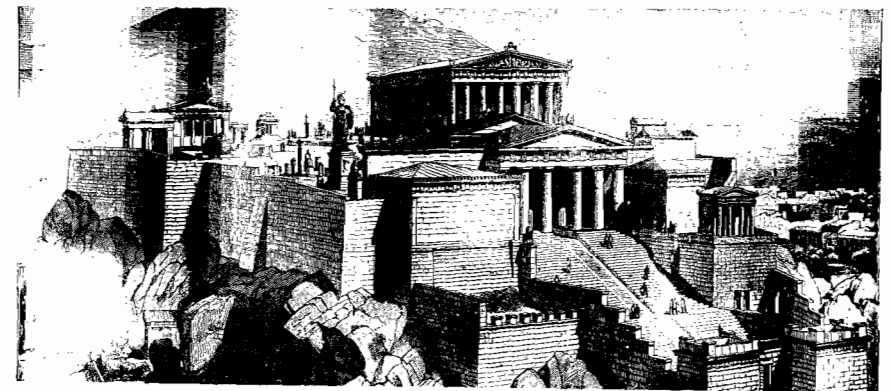


Fig. 139.—Acrópolis de Atenas. (Tiersch.)

deterioradas, estatuas de Nereidas, las diosas acuáticas que dan vida a las almas de los difuntos (lám. 145).

Pero el más monumental y representativo, hasta el punto de haberse convertido su nombre en genérico de enterramiento lujoso, es el Mausoleo de Halicarnaso, también en el Asia Menor, y hoy en su mayor parte en el Museo Británico (fig. 130). Consta que lo hace construir para el sátrapa persa Mausolo su viuda, Artemisa, el año 353 antes de C. Hasta donde podemos conocerla, su composición primitiva consta, como el de las Nereidas, de un basamento proporcionalmente más bajo, cuerpo principal porticado de orden jónico y de menor altura, y elevadísimo remate piramidal de gradas, al que corona la cuadriga guiada por Mausolo. El monumento mide unos veinticinco metros de alto, y las esculturas de cada uno de sus frentes se encargan a escultores famosos, entre ellos, a Scopas.

El teatro, como género literario, es creación griega, y creación griega es también el edificio destinado a su representación. Sobre su trascendencia para el futuro sólo precisa recordar que los nuestros continúan ajustándose a las normas entonces establecidas. Consta el teatro griego (fig. 135) de tres partes esenciales: la escena, la orquesta y la gradería para el público. La escena no tiene aún la importancia que adquiere en su versión romana, se encuentra a nivel de tierra, y en ella se emplean decoraciones giratorias en forma de prismas triangulares. La orquesta, de planta circular, es la parte dedicada al coro, y tiene en su centro el altar de Dionisos, en cuyo honor se celebra la fiesta. Destinada al público, la gradería es la planta ultrasemicircular, y rodea en gran parte a la orquesta. Uno de los teatros más importantes es el de Epidauro, obra de Policleto el Joven.

De forma análoga al teatro es el odeón, o edificio consagrado exclusivamente a las audiciones musicales. Sirva de ejemplo el de Atenas (fig. 140).

El gusto del pueblo griego por los deportes da vida a otro tipo de edificio dedicado a espectáculos públicos. El estadio, o pista para contemplar las carreras de carros y ejercicios gimnásticos, recibe su nombre de la medida de longitud de unos doscientos metros que suele tener. Son de forma rectangular muy alargada, con graderías en sus lados mayores y un testero semicircular. El hipódromo, destinado a las carreras de caballos y carros, aunque de proporciones mayores, presenta análogas características. Complemento de estas dos clases de construcciones son los gimnasios y palestras (fig. 141 PA), en los que los atletas se preparan para aquellos ejercicios. Contienen baños y grandes pórticos.

En las ciudades griegas tienen con frecuencia gran desarrollo, sobre todo en los últimos tiempos, las *estoas* o largos pórticos, incluso

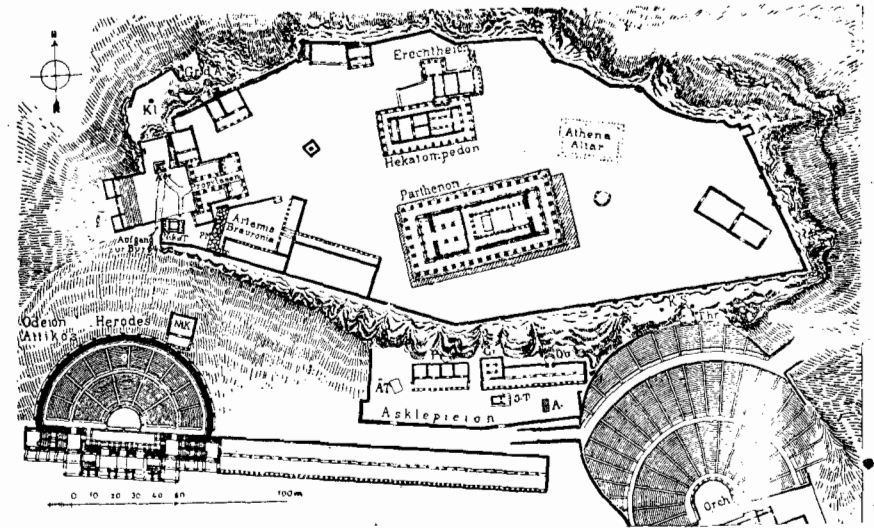


Fig. 140.—Acrópolis de Atenas. (Luckenbach.)

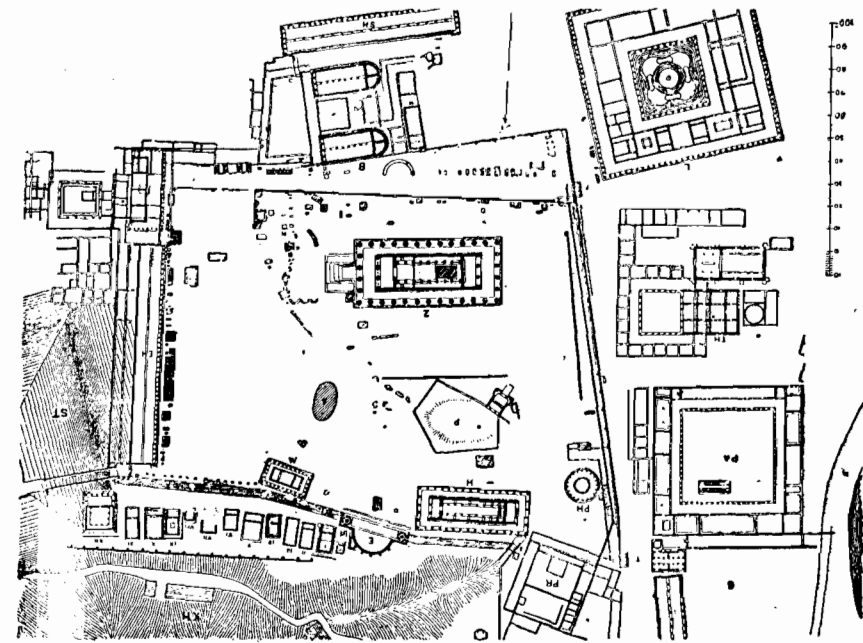


Fig. 141.—Santuario de Olimpia. H, templo de Hera; Z, templo de Zeus; M, metroon; PH, templo de Filipo; B, buluterio; PR, pritaneo; G, gimnasio; PA, palestra; EH, pórtico del Eco; I-XII, tesoros. (Kroker.)

de dos naves, por lo general decorados con cuadros y cerrados en un testero, y destinados al descanso y la conversación callejera. Sirva de ejemplo el llamado Pórtico del Eco, de Olimpia (fig. 141, EH), de unos doscientos metros de longitud.

Las puertas de las ciudades o propíleos se decoran también con pórticos. Ya quedan citados en el período egeo los de Tirinto (fig. 106), pero los más bellos y conocidos son los de la Acrópolis de Atenas (figura 140), que se describen más adelante. Ambos tienen pórticos exteriores e interiores. Los propíleos de Pérgamo, llamados el Pórtico de Eumenes (fig. 136), de la primera mitad del siglo II a. de C., son de dos plantas, empleando en cada una un orden diferente, como será normal después en la arquitectura romana.

El monumento conmemorativo no tiene en Grecia la monumentalidad que adquirirá en Roma. El griego acude más a la estatua que a la arquitectura para conservar la memoria de los hechos gloriosos de los mortales —ya veremos las estatuas de los atletas—, pero no faltan monumentos arquitectónicos de aquel género. Uno de ellos cuenta precisamente entre las obras más bellas de la arquitectura griega. Es el hecho construir por el poeta Lisícrates para exponer el trípode por él ganado en un certamente teatral del 334 a. C. La llamada Linterna de Lisícrates (fig. 138) consta de un elevado pedestal, sobre el que descansa el cuerpo principal, cilíndrico, igualmente macizo, pero decorado por un entablamento y medias columnas. El remate sirve de base para colocar el trípode. Como el monumento está dedicado a Dionisos, lo ilustra la historia en relieve de los piratas convertidos en delfines por el dios. De destino diferente, puede recordarse en este lugar la Torre de los Vientos, de Atenas (fig. 137), ya de época helenística. De planta octogonal, es, en realidad, un reloj de sol y de agua, con relieves de los ocho vientos principales.

Aunque monumento de otra índole y sólo conocido por minuciosas descripciones árabes, recuérdese, por último, el Faro de Alejandría, obra helenística en que se adopta el tipo de torre de origen oriental, que tanta importancia tendrá en la Edad Media. Fue considerado una de las maravillas del mundo antiguo.

ACRÓPOLIS Y SANTUARIOS.—Los grupos de edificios monumentales más numerosos construidos por el pueblo griego se encuentran en las alturas donde estuvieron emplazadas sus primitivas ciudades, que al descender hacia el llano quedan convertidas en la ciudad vieja o Acrópolis, y en los grandes santuarios nacionales de Olimpia y Delfos.

De todas las acrópolis, ninguna tan justamente célebre como la de Atenas (figs. 139, 140). En aquel lugar, Palas Atenea mantiene por su

posesión la famosa disputa con Poseidón, en la que mientras éste, para mostrar su poder, hace surgir una fuente, ella da vida a un hermoso olivo. La escena tiene lugar ante Cecrops, el viejo poblador de la explanada, medio hombre y medio dragón, y a las hijas de éste confía Palas el cuidado del que pudo ser su hijo, pero que lo fue de Gea o la Tierra, al caer sobre ésta el germen de Hefestos, por ella rechazado. Como hijo de la Tierra, Erecto tiene cuerpo de serpiente.

Destruídos los viejos templos de la Acrópolis por los persas durante las guerras médicas, el pueblo griego acomete su reconstrucción con el mayor entusiasmo, escribiendo así la página más brillante de la historia del arte griego. El héroe de esta jornada gloriosa es Pericles, que tiene la fortuna y el talento de poder elegir dos artistas de primer orden: el arquitecto Ictinos y el gran escultor Fidias. Gracias a esta generación, y a sus inmediatos sucesores, la Acrópolis de Atenas adquiere relativamente en poco tiempo su aspecto monumental definitivo.

En el ingreso de su recinto amurallado construye el arquitecto Menesicles, el año 437, una puerta monumental o propíleos (fig. 142), como los de Tirinto (fig. 106), de dos fachadas de orden dórico, una hacia el exterior y otra hacia el interior. En el pasadizo empléase el orden jónico. Ya dentro de la Acrópolis, al frente, se levanta la gigantesca estatua de bronce de Palas Atenea, obra de Fidias; a la derecha, el templo de la Victoria, y más al fondo, ocupa la meseta el Partenón. A la izquierda, para dar culto a la vieja imagen de Palas sustituida por la de Fidias, y a las de los antiguos señores de la Acrópolis, Erecto y Cecrops, antes veneradas en el viejo templo (fig. 118) destruido por los persas y reemplazado por el Partenón, se construye el Erecteón.

Si la Acrópolis es la ciudad sagrada de una población, los grandes santuarios son las ciudades sagradas de todo el pueblo helénico, que acude a ellos periódicamente para rendir culto al dios allí venerado, y a celebrar con ese motivo grandes ejercicios gimnásticos, representaciones teatrales, etc.

Junto al gran templo del dios titular del santuario, y bajo su protección, cada uno de los pueblos construye uno pequeño para depositar su tesoro, por lo general *in antis*, y a ellos se agregan los edificios destinados a espectáculos y reuniones, y los monumentos conmemorativos. Todos ello queda comprendido dentro del *peribolos* o recinto sagrado.

Los santuarios más importantes son los de Olimpia y Delfos. El de Olimpia (fig. 141), situado al pie de la montaña consagrada a Zeus, es, aproximadamente, de proporciones cuadradas. El templo principal

es el de Zeus (figs. 141, Z; 143), al que sigue en categoría el de Hera. Entre ellos se encuentra el sepulcro de Pelops. En fila, junto al templo de Hera y en el camino del Estadio, se levantan los Tesoros. En el santuario de Delfos la vía de acceso, que termina en el templo de Apolo, forma un ángulo agudo; inmediatos a ella están los Tesoros.

CAPITULO VI

ESCULTURA, PINTURA Y CERAMICA GRIEGAS

EL ESTILO ARCAICO.—No deja de ser significativo del nuevo espíritu que anima a la escultura griega el que, cuando comienza a dar de una manera decidida sus primeros pasos, la encontremos entregada a la representación del joven vencedor en los juegos gimnásticos, o, lo que es lo mismo, a la representación del hombre en la plenitud de su perfección corporal, no del dios ni del faraón, hijo de dioses. Es decir, la escultura, bajo el cincel griego, se humaniza. Esas interpretaciones del cuerpo humano nacen rígidas, como las egipcias, y tardan siglos en adquirir la flexibilidad natural, pero en ellas se advierte desde el primer momento un sentido progresivo que las distingue de aquéllas.

El resorte de esa fuerza progresiva está en el interés naturalista, pero esa observación de la naturaleza no lleva al escultor griego, como el asirio, a representar músculos, tendones y venas. Su sentido naturalista se encuentra frenado por una dosis igual de idealismo que durante mucho tiempo le hará considerar indigno de su cincel cuanto se aparte de la perfección física. Y en este equilibrio maravilloso entre la sugestión de la naturaleza y el esfuerzo por la conquista de prototipos perfectos, reside el gran mérito de la escultura griega. Ya veremos, sin embargo, cómo el norte de sus afanes estéticos le llevará a buscar otras manifestaciones de la belleza, de carácter menos idealista y de rasgos físicos menos correctos.

El material preferido por el escultor griego es el mármol blanco, tan lejano del duro basalto y del granito egipcios como del blando barro y alabastro mesopotámicos. Sus canteras preferidas son las del Pentélico, en el Atica, y las de Paros. Juntamente con el mármol se emplean calizas amarillentas o grisáceas. Al mármol sigue en impor-

tancia el bronce, en cuya técnica alcanzan los fundidores griegos grado de perfección extraordinario, llegando a labrar estatuas de gran tamaño y complicadas actitudes.

Aunque la mayor parte de las esculturas clásicas se nos presentan hoy monocromas por la acción de la luz, contra lo que se supuso durante mucho tiempo, estuvieron policromadas, e incluso algunas conservan restos de su policromía, no sólo las estatuas arcaicas, sino los mismos mármoles del Partenón. Cuando la escultura es de caliza gris o amarillenta se recubre con fina capa de estuco policromado. Esos colores se protegen con una cera llamada púnica, que, además, contribuye a su mayor brillantez. Como la policromía es necesario renovarla, existen artistas a ello dedicados que se llaman *cosmetai*. Es de tintas planas, y, por tanto, de carácter más decorativo que naturalista.

La evolución de la escultura griega, como la de sus restantes manifestaciones artísticas, ofrece tres períodos principales: el arcaico, o larga etapa de aprendizaje, durante la que el escultor lucha por la conquista del cuerpo humano y la expresión del rostro, y que dura desde el siglo VII hasta 480 a. de J. C., aproximadamente; el de plenitud, denominado por algunos clásico, que comprende los siglos V y IV, cuando, sin secretos técnicos que descubrir, crea tipos lo más perfectos posibles, e incluso los temas dramáticos los interpreta con la máxima serenidad; y el helenístico, posterior a la muerte de Alejandro (324 a. de J. C.), y que perdurará bajo el Imperio romano. Perdido ya ese equilibrio, que llamamos clásico, se forma en el escultor una nueva sensibilidad, que se complace más en buscar el individuo que el prototipo de perfección física, y prefiere la expresión dramática a la serenidad espiritual, y las actitudes violentas a las reposadas.

Las manifestaciones escultóricas más antiguas posteriores a la invasión dórica son los *xóana* —singular *xóanon*—, estatuas en madera de los primitivos tiempos, que, rodeadas de la mayor veneración, reciben todavía culto en los primeros tiempos de la Era Cristiana. Son de maderas diversas —olivo, encina, ébano—, y a veces, de vestir. La estatuilla de barro cocido reproducida en la lámina 69 copia, al parecer, una de estas veneradas imágenes con vestidura real. Una de estas imágenes es la famosa Polias Atenea que se llevan los atenienses cuando abandonan la ciudad huyendo de los persas. La mayor parte de estas estatuas se atribuyen a Dédalo, el escultor probablemente legendario, prototipo del artista ingenioso, que, en su deseo de darles vida, les abre los ojos y hace que sus miembros aparezcan en movimiento. Conocidas únicamente por testimonios literarios, sólo cabe hoy ver su reflejo en las esculturas más antiguas labradas ya en piedra.

Donde mejor puede seguirse la etapa inicial del largo período de aprendizaje que es el arcaísmo, es en las estatuas de atletas, o *kuroi* —en singular *kuros*—, y en las de muchachas, o *korai* —en singular *kore*—. Los *kuroi* conservados y que durante bastante tiempo se consideraron Apolos, hasta el punto de que todavía se les conoce con ese nombre, deben su existencia a la costumbre griega de levantar estatuas en memoria de los atletas que vencen en los juegos. Estas estatuas, sin embargo, no pueden ser verdaderos retratos del atleta si no alcanza tres veces la victoria, en cuyo caso se llaman estatuas icónicas. Animadas por el favor divino, incluso protegen a sus conciudadanos y hasta se les hacen ofrendas.

Obedecen a la ley de la frontalidad, y como las esculturas egipcias que les sirven de modelo, conservan durante mucho tiempo los brazos extendidos, rígidos y unidos al cuerpo, y los hombros elevados y muy horizontales. Su actitud más corriente es la de marcha, avanzando la pierna izquierda.

En su cuerpo, siempre desnudo, la anatomía es en un principio extraordinariamente sumaria (lám. 70) y el modelado muy sobrio, siendo tal vez en estos dos aspectos, donde el progreso se advierte más pronto y de manera más sensible (láms. 71, 72, 74). En los más antiguos, el ángulo inguinal es exageradamente apuntado, al contrario de lo que sucede en la época clásica, en que se tiende hacia la horizontalidad. Incapaz de dar la justa expresión al rostro, el escultor arquea los labios hacia arriba, dando lugar a la llamada sonrisa arcaica, tan típica de todo este período, y a que contribuyen también sus ojos, abultados y ligeramente convergentes hacia abajo. La cabellera, que es larga y cae sobre la espalda y hombros en rígidos zigzags, es parte esencial en la personalidad del *kuros*. Recuérdese cómo Aquiles lo que ofrenda al cuerpo de Patroclo, muerto en la batalla, para que se quemase con él, es precisamente su rubia cabellera.

A veces el *kuros* aparece representado con un carnero o becerro sobre los hombros —moscóforo—, es decir, probablemente en el momento de acudir al sacrificio (lám. 73).

Dentro de ese cuadro general de características, la evolución de estas estatuas de *kuroi* durante los siglos VII y VI se manifiesta, naturalmente, en el conocimiento cada vez más perfecto de la anatomía, en el modelado cada vez más rico, en la expresión más natural del rostro y en la menor angulosidad en la interpretación del cabello. En cuanto a la forma de la cabellera, hasta mediados del siglo VI los rizos caen hacia adelante, encuadrando el rostro; después descienden sobre las espaldas, y terminan, por último, prendidos por una cinta en la nuca y formando trenzas que coronan el rostro.

Ejemplos típicos de los primeros tiempos son las estatuas de los hermanos *Cleobis* (lám. 71) y *Biton*, de hacia el año 600, del Museo de Delfos, obra firmada de Polymedes de Argos. El llamado *Apolo del Ptoi* (lám. 81), del Museo de Atenas, es de mediados del siglo VI, y el de *Tenea* (lám. 72) es unos veinte años anterior. Ambos tienen los brazos caídos y unidos al cuerpo. El *Apolo de Piombino* (lám. 74) dobla ya sus brazos para entregar la ofrenda, si bien continúa apoyando ambos pies en tierra.

Desgraciadamente, aunque se conservan nombres de escultores de esta época, el único de obra conocida es el ya citado Polymedes de Argos, y todo lo que hasta ahora se ha podido hacer es agrupar estas estatuas de *kuroi* en diversas escuelas locales.

En las esculturas femeninas más antiguas, el cuerpo casi se reduce a un tablero de mármol, con un leve estrechamiento a la altura de las caderas y ligero abultamiento en la parte del pecho; rígidas gudejas forman su cabellera y un rehundimiento en la parte inferior nos deja ver sus pies. Tales son las características del exvoto de *Nicandra*, del Museo de Delfos, y la llamada *Dama de Auxerre* (lám. 75), en el del Louvre. Otras veces no es el tablero de mármol, sino la forma cilíndrica del tronco del árbol en que se labraba el antiguo *xóanon* la forma en que se inscribe el cuerpo humano. El ejemplo más bello de este tipo, y que delata ya un sentido del cuerpo humano muy progresivo, es la *Hera de Samos* (lám. 76), del museo del Louvre, que viste chitón o túnica e himation o manto. Data de la primera mitad del siglo VI.

El progreso en la representación de la belleza femenina y en la interpretación de los ropajes, donde mejor puede seguirse es en las estatuas de las *korai* descubiertas en gran número en los niveles más bajos de la Acrópolis de Atenas. Por su parte, el cambio de la moda femenina de mediados del siglo VI en favor del chitón y del himation jónicos y en contra del peplo dórico obliga al escultor a interpretar el ropaje con mayor interés. Pese al convencionalismo de su sonrisa, de sus cabellos y de sus telas, los rostros de estas estatuas reflejan una alegría, sus cuerpos se transparentan con una vida y todo su conjunto transpira una gracia que pone ya de manifiesto lo que será el gran arte ático en su época de plenitud (láms. 76-80).

Los maestros arcaicos griegos no se limitan a esculpir jóvenes atletas y doncellas al servicio del templo, sino que nos dejan también estatuas de los inmortales, algunas tan bellas como la diosa sentada del Museo de Berlín, que, no obstante lo convencional de su estilo arcaico, señala uno de los momentos culminantes del arte griego. Y dan un paso aún más importante para la interpretación del movi-

miento, al representar a la Nike —la Victoria— en actitud de vuelo. El primero que lo hace es Akermos, pudiéndonos formar una idea de lo que sería su obra con la *Nike* con alas del Museo de Atenas (lám. 84). Entre las representaciones de seres imaginarios, merece recordarse la *Esfinge* (lám. 85).

La mayor parte de los relieves de este período son estelas de guerreros —la de *Aristión* (lám. 86), del Museo de Atenas—, de atletas como la del que se ciñe la corona, o de muchachas que contemplan flores o cajas (lám. 87), probablemente con los objetos sagrados de los misterios, como la del Museo de Berlín.

FINES DEL ARCAÍSMO: FRONTONES DE EGINA Y OLIMPIA.—En los últimos momentos del arcaísmo, los escultores avanzan tanto en la presentación de la figura humana en movimiento que pueden intentar el complicado problema de componer grupos que decoren los frontones de los templos. La decoración de las amplias pero ingratas superficies triangulares de los tímpanos se confía primero a la pintura, pero es indudable que el fuerte claroscuro de la fachada, con sus gradas, sus intercolumnios y las molduras de su entablamento, pide un decorado de carácter escultórico. Ahora bien, la forma triangular del frontón con sus agudos extremos obliga al escultor a colocar las figuras en las más variadas actitudes para poder adaptarlas a la distinta altura del mismo en sus diversas partes.

La tradición atribuye la iniciativa a los corintios y aunque no poseemos ningún monumento de esta época en la ciudad del istmo, sí procede de tierra propiamente corintia, de Corfú, colonia suya, el frontón con esculturas más antiguo conocido. En él, para llenar los extremos, se acude al ingenioso recurso de emplear una escala más menuda que en el centro. La parte mejor conservada representa a la *Gorgona Medusa*.

En la misma Atenas, a mediados del siglo VI, se decoran ya con esculturas los frontones del primer Hecatómpedo, el predecesor del Partenón. Representanse en ellos los triunfos de Hércules sobre la Hidra y sobre el monstruo Tifón (fig. 149), que con su cuerpo de serpiente se adapta muy bien al extremo del frontón, y que muestra aún buena parte de su policromía. En el frontón del Tesoro de Sifnos, de fines del siglo VI, aunque se continúa empleando más de una escala, aparecen ya el tema del carro, y los del cochero y del espectador acurrucado o echado en tierra, que resuelven el problema del decrecimiento del frontón.

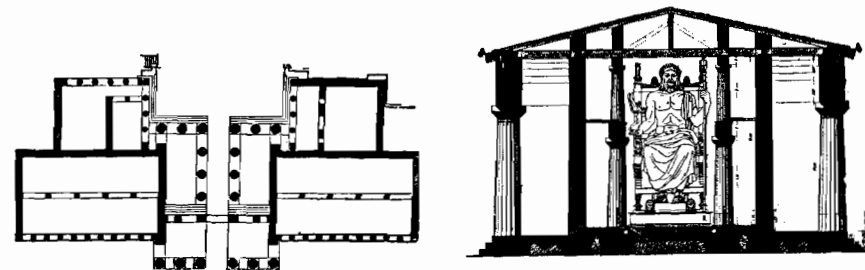
Pero los dos primeros grandes frontones con esculturas conservados son los de Egina y de Olimpia, que corresponden a los últimos momentos del arcaísmo, ya en la transición al período clásico.

Los frontones del templo de Egina (figs. 144-146), de hacia el año 490, hoy en la Gliptoteca de Munich, representan, presididas por Palas, las luchas de los eginetas dirigidos por Telamón y Ajax contra los troyanos. En ellas se ha querido ver la conmemoración de la reciente victoria del pueblo griego sobre los persas, en la que tan activa parte toman los eginetas. Estas luchas guerreras dan lugar a una variada serie de actitudes que hubiera parecido imposible representar a los viejos maestros de los atletas y las *korai*. La de los frontones de Egina es, pues, una escultura esencialmente dinámica, en la que una de las principales preocupaciones es la interpretación de esas actitudes. Así vemos al guerrero derribado en tierra que pugna por levantarse, visto tanto de frente como de espalda; al que de rodillas dispara su arco, o al que, mortalmente herido, siente escapársele la vida (láms. 89, 90, 92). Como este interés por el movimiento lleva consigo un intenso estudio de la musculatura, la estatuaria griega da en esta obra un paso gigantesco en el conocimiento de la anatomía. Es curioso, sin embargo, que el escultor de Egina avance, en cambio, muy poco en la expresión del rostro. Los guerreros de Egina, incluso el que, moribundo, se arranca la flecha del pecho (lám. 93), nos muestran la sonrisa estereotipada de los atletas arcaicos.

La composición de los frontones de Egina tiene por eje en su parte central a la diosa Palas (lám. 91), que se imagina invisible. En el occidental se distinguen claramente a los lados dos grupos, el de los dos que luchan sobre el herido, y que responde a la composición corriente de este tema, y el del que, arrodillado, hunde su lanza en el enemigo derribado. En realidad, como puede observarse en las figuras 144-146, no estamos seguros de la forma como estaban agrupadas primitivamente las esculturas de los frontones. La primera representa el frontón oriental, según Furtwaengler.

La decoración escultórica del templo de Olimpia, constituida por sus dos frontones y los relieves de las metopas, es ya de mediados de siglo (470-450). La rigidez arcaica, todavía tan patente en Egina, casi desaparece; las formas humanas son más blandas y flexibles, la anatomía es más justa, el arte de agrupar los personajes, más sabio, y, en suma, el estilo se muestra más avanzado. Ello no obstante, en aspectos secundarios, como el plegado de algunas telas y en la interpretación del cabello, aunque suavizadas, persisten las modas arcaicas.

En el frontón oriental (fig. 147, lám. 94), el artista ha imaginado en el centro e invisible a Zeus. A los lados se encuentran los contendientes



Figs. 142, 143.—Propileos, Atenas.—Templo de Zeus, Olimpia. (Durm, Adler.)



Figs. 144-146.—Frontones de Egina. (Clarac.)



Figs. 147, 148.—Frontones oriental y occidental de Olimpia.

dispuestos a emprender la carrera. A la derecha del dios, Enomao con su mujer, que ha prometido la mano de su hija Hipodamia, y con ella el señorío de Olimpia, a quien le venza en la carrera, y a la izquierda, el futuro triunfador, Pelops, con Hipodamia. Los carros y sus servidores llenan los extremos del frontón, según el ejemplo ya citado del Tesoro de Sifnos. En reposo los personajes, y aislados unos de otros, es un conjunto majestuoso y tranquilo. La escena del frontón occidental (fig. 148) es, por el contrario, de lucha violenta, y los personajes se nos muestran en las más movidas y variadas actitudes, bellamente enlazados unos con otros y escalonándose para adaptarse a los agudos extremos del tímpano. El dios que preside es Apolo (lámina 83), y los contendientes, los lapitas y los centauros, que, invitados a las bodas de Piritoo y ebrios después del banquete, tratan de arrebatarles sus mujeres. En la lucha interviene también Teseo, rey de Atenas y amigo de Piritoo. Como instaurador de los famosos juegos, las metopas del templo están consagradas a Hércules.

Antes de abandonar el arcaísmo deben recordarse varias obras muy valiosas correspondientes todavía a este período. Figura en primer plano, por su belleza extraordinaria, el llamado Trono de Ludovisi (láminas 95-97), del Museo de las Termas, donde culmina ese fino sentido de la belleza y de la gracia femenina de los escultores de las *korai* arcaicas. Figúrase en el frente principal a una diosa cubierta por finísima túnica que, asistida por dos jóvenes, surge de las aguas del mar, mientras en los frentes laterales otras dos jóvenes, desnuda una, toca la flauta, y vestida la otra, cuida una lámpara. Supónese que representa el *Nacimiento de Afrodita*, diosa del amor, tanto del de la cortesana como del de la esposa; para algunos, sin embargo, figura el baño gracias al cual Hera recobra anualmente su virginidad. Descubierta el trono en Roma, se considera producto de una escuela de Italia Meridional. Con este trono hace juego, hasta el punto de formar un conjunto cuyo destino se ignora, otro trono de idénticas medidas conservado en el Museo de Boston (láms. 97-99). Su relieve principal es la *Contienda de Afrodita y Perséfone* por el amor de Adonis. Se consideran ambos tronos de hacia los años 470-460.

Obra muy destacada de hacia el año 475 a. C. es el *Auriga* (lámina 105), del Museo de Delfos, en bronce, de simplicidad admirable, en el que la vestidura cae con elegancia de las estrías de una columna. Pudiera ser del escultor beocio Sotades de Tespie. Igualmente en bronce, y muy celebrado en la antigüedad por lo perfecto de su fundición, es el grupo de los *Tiranicidas*, del año 476 (lám. 102), obra del bronceista Kritios y del fundidor Nesiotes, de que existe copia en mármol en el Museo de Nápoles. Es obra rebosante de fuerza y energía, y

de una multiplicidad de puntos de vista hasta entonces desconocida. De la cabeza de uno de los tiranicidas posee copia el Museo del Prado (lám. 83). A Kritios se atribuye una bella estatua de *Efebo*, de la Acrópolis de Atenas (lám. 101), que rompe ya con la frontalidad, dobla una de las piernas y gira lentamente la cabeza, como será norma en el futuro. El estilo de Kalamis, que trabaja en el segundo cuarto del siglo, se cree ver en la majestuosa *Hestia Giustiniani* (lámina 103).

MIRÓN Y POLICLETO.—Como en arquitectura, la edad de oro de la escultura griega corresponde a los días de Pericles. En pleno dominio ya de la técnica de su arte, los maestros griegos crean ahora los tipos que se consideran más representativos del ideal clásico. El intérprete más puro de ese ideal es, sin duda, Fidias, pero antes que él conviene referirse a sus dos contemporáneos Mirón y Policleto. A ellos se debe ese pleno dominio del cuerpo humano que distingue a la escuela griega del siglo v.

A Mirón le interesa, sobre todo, el cuerpo humano en movimiento, preocupación estética en él facilitada por el empleo del bronce, cuya técnica, al parecer, aprende con Ageladas, maestro insigne en el arte de fundir. Su obra más característica, y también la más lograda, es el *Discóbolo* (lám. 104), en el que nos presenta el cuerpo de un atleta en el momento mismo en que, inclinado violentamente hacia adelante, en el límite del equilibrio, eleva el brazo derecho para lanzar el disco girando sobre su pierna derecha, apoyada con firmeza en tierra. Frente a las representaciones de atletas anteriores, esencialmente estáticas, ésta de Mirón, donde se elige en el desarrollo de un movimiento un instante fugaz, y precisamente el que precede al máximo esfuerzo, es de novedad extraordinaria. Se diría que ante la disputa de su tiempo, de lo uno y permanente de Parménides y lo vario y transitorio de Heráclito, se entrega con entusiasmo del lado de éste. El estudio de la anatomía es de sobriedad perfecta, pero su rostro tal vez resulta algo inexpresivo (lám. 106).

Ese mismo interés por el movimiento y por lo transitorio es el inspirador del grupo de *Palas Atenea y Marsias* (fig. 150), que hace para la Acrópolis de Atenas. La diosa ha inventado la flauta doble, pero, al ver cómo al tocarla se deforman sus mejillas, la arroja con violencia al suelo, mientras el sátiro que ha escuchado sus bellas notas contempla sorprendido aquellos tubos inertes. De nuevo es un fugacísimo momento en la violenta reacción semianimal del sátiro lo que con sensibilidad admirable ha elegido y representado Mirón. Como el del *Discóbolo*, el cuerpo en tensión de Marsias es de anatomía perfecta.

También para la Acrópolis de Atenas hace Mirón su famosa *Vaca*, tan celebrada en la antigüedad, pero que hasta ahora no ha sido identificada. Es la estatua de bronce de una vaca, a la que, según unos, para tener vida verdadera sólo le falta mugir, y, según otros, parece que comienza a marchar. «Pastor, llévate lejos tu rebaño de toros. / Tengo miedo que al irte no se vaya con ellos / la vaca tan viva del escultor Mirón», escribe, por su parte un poeta.

El eco del *Herakles* de Mirón se ha querido ver modernamente en varias copias, una de las cuales se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid.

Con el estilo de Mirón se ha relacionado la hermosa cabeza de la *Medusa Rondanini* (lám. 250), de la Gliptoteca de Munich, en la que la belleza y la maldad de la Gorgona se encuentran expresadas con equilibrio e intensidad sorprendentes.

A Policleto son, ante todo, las proporciones del cuerpo humano y la ponderación de sus masas en las actitudes, lo que le preocupa. Es el gran escultor del Peloponeso contemporáneo de Fidias, y como hijo de Argos, prefiere trabajar en bronce.

Obra suya, que refleja toda su personalidad, es el *Doríforo* (lám. 107) o joven lancero, en actitud de marcha. Bien ajeno a las violencias de Mirón, su movimiento es sosegado, tranquilo. Es un joven que avanza seguro de sí mismo por el camino de la vida. Apoyado en la pierna derecha, la izquierda doblada, y descargada para dar el paso, y la cabeza ligeramente vuelta; su cuerpo manifiesta todo ese interés por las proporciones entre sus diversas partes que hace escribir a su autor el «Canon», desgraciadamente perdido, de las que juzgaba más perfectas. La base de este tratado es la «symmetria» o relación de las proporciones de unas partes del cuerpo con otras y con el conjunto de éste. El *Doríforo*, que se considera la encarnación más pura del canon de Policleto, es el prototipo del cuerpo varonil perfecto, de elegancia austera, sin afeminamiento, pero también sin formas hercúleas. A juzgar por él, la cabeza es la séptima parte del cuerpo, aunque según el canon conservado por el tratadista romano Vitrubio debiera ser la octava; el arco torácico y el pliegue inguinal son arcos de un mismo círculo, y el rostro está dividido en tres partes iguales que corresponden a la frente, a la nariz y a la distancia desde ésta al mentón.

El *Diadúmeno* (lám. 135), o atleta vencedor que se ciñe en la frente la venda del triunfo, es también obra indudable de Policleto. Algo más joven, de formas más blandas que el *Doríforo*, y en actitud algo más movida, responde en el fondo al mismo ideal de belleza. Una buena co-

pia en mármol posee el Museo del Prado. Recuérdese, por último, el *Joven de Mantinea*, de que existe copia en el Museo Británico.

Con la misma perfección que el cuerpo masculino en las dos estatuas anteriores, representa Policleto el femenino en la *Amazona herida* en demanda de la protección de Artemis, que esculpe para el gran templo de Efeso en competencia con Fidias, Crésilas y Fradmon. Jueces del concurso sus propios autores, cada uno vota la suya en primer lugar, pero en el segundo todos eligen la de Policleto, dándole así la victoria. Por desgracia, aunque se conservan varias Amazonas heridas, que probablemente se relacionan con las de aquellos artistas, no sabemos con seguridad a quién corresponda cada una de ellas. La que se considera más próxima a su estilo es la del Museo Capitolino, de Roma (lám. 108). La de Fidias se identifica con la del Museo Vaticano (lám. 109), y la de Crésilas con la Amazona, de la Gliptoteca de Copenhague (láms. 110, 113). Crésilas es un escultor cretense establecido en Atenas, de cuya fama es buen testimonio el concursar con Policleto y Fidias, y el que se le encargue una estatua de Pericles para la Acrópolis. A él se debe el retrato del famoso dictador conservado en el Museo Vaticano (lám. 114), y a él se ha atribuido la *Medusa Rondanini* (lám. 250). En la Amazona (lám. 111) Doria Pamphili se cree reconocer, por último, la de Fradmon.

Obra anónima importante de esta época es el *Frontón de las Nióbides* de que formaron parte, entre otras esculturas, la hermosa *Nióbide herida en la espalda*, del Museo de las Termas (lám. 192), y una cabeza femenina de la colección del Duque de Alba, en Madrid.

FIDIAS.—El artista en quien culminan los esfuerzos de la escultura griega por la conquista de la belleza ideal es Fidias. Nadie como él sabe crear un mundo de seres plásticamente más perfectos, ni de equilibrio expresivo más absoluto. Sus personajes son los verdaderos prototipos que sólo raras veces, y de manera imperfecta, se reflejan en los mortales. Por eso su arte se ha comparado con frecuencia con el sistema de las ideas de Platón, medio siglo posterior, y por eso es el que de manera más pura encarna lo que llamamos el ideal de belleza clásico. Frente a él, la escultura griega anterior tiene siempre algo de esfuerzo por esa perfección clásica; la posterior, con su interés por valores más transitorios, carecerá del equilibrio físico y espiritual del clasicismo fidiano, y no deja de ser significativo, y hasta cabría pensar que fatal, el que se confíe a él la escultura del Partenón, el monumento arquitectónico no sólo más importante que se levanta en el corazón mismo del centro espiritual del mundo helénico, sino también el más repre-

sentativo de esos mismos ideales clásicos. Según los griegos mismos, Fidias en su Zeus «añadía algo a la religión tradicional».

De la vida personal de Fidias sabemos muy poco: que es ateniense y que es consejero artístico de Pericles. Según algún testimonio, muere en prisión por ciertas acusaciones relacionadas con su estatua de *Palas Partenos*. Su obra consta de dos capítulos: el de su labor decorativa en el Partenón y el de sus estatuas independientes.

La decoración escultórica del famoso templo consta de tres series. La ejecutada en mayor escala y de mayor importancia es la de los frontones, dedicada a la diosa Palas, patrona de la ciudad. Las metopas se encuentran consagradas a cuatro luchas mitológicas: la Centauromaquia (lám. 126-129), que es la parte mejor conservada; la Guerra de Troya, la Amazonomaquia y la Gigantomaquia. En el largo friso de la galería, excepcional en un templo dórico, se representa la larga procesión de los atenienses para llevar a la diosa el peplo tejido por las doncellas.

Venida al mundo Palas en la colina que después será la Acrópolis, es natural que se conmemore tan fausto acontecimiento en uno de los frontones (fig. 153). Figúranse en los extremos a Helios y Selene con los caballos de sus carros, para decirnos que la escena tiene lugar al amanecer, al salir el Sol y ponerse la Luna. A la parte de la izquierda corresponde Dionisos tendido en tierra (lám. 118), Demeter y Coré sentadas y Hera de pie (lám. 119). En la del centro, representase el *Nacimiento de Palas*, y, a juzgar por un relieve grecorromano de nuestro Museo Arqueológico Nacional (fig. 152), con Zeus de perfil en el centro, Hefestos con el hacha tras él, y delante Palas, coronada por la Victoria. A la derecha asisten las llamadas Parcas —Cloto, Laquesis y Atropos—, el hermoso grupo que para algunos es el de las tres hijas de Cecrops (lám. 116), mientras otros consideran las dos últimas Artemis y Afrodita.

El otro frontón (figs. 154, 155) está consagrado a la *Contienda de Palas y Poseidón* por la posesión de la colina en presencia de las familias de Cecrops y Erecteo. La figura varonil tendida en el extremo izquierdo, el grupo de Cecrops, el viejo habitante de la colina, y su hija Pandrosia, y los torsos de Palas y Poseidón de la parte central, son lo más importante conservado. Todas estas esculturas, salvo el grupo de Cecrops y Pandrosia, que permanece *in situ*, se encuentran hoy en el Museo Británico (lám. 117).

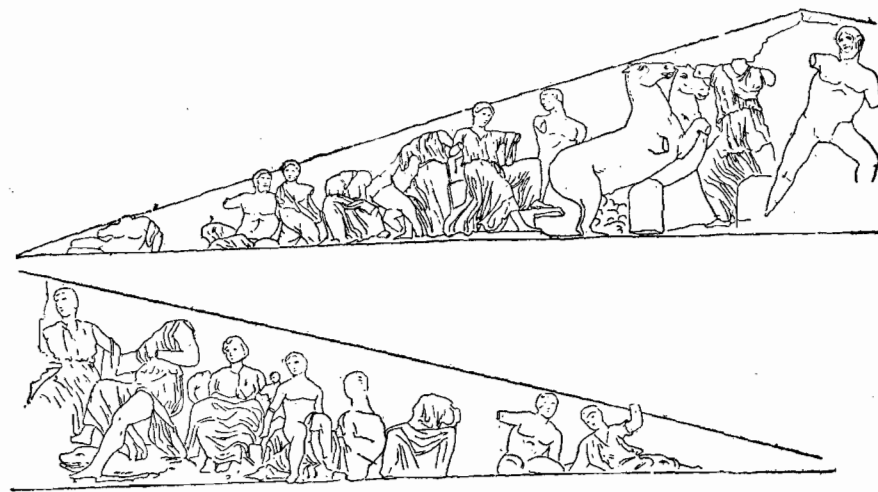
Pese a su ruina, estos frontones, por el arte de su composición y por la belleza y grandiosidad de las actitudes, representan la meta más elevada de la evolución que se inicia en los frontones arcaicos.



Figs. 149-151.—Frontón del Hecatómpedo.—Mirón: Palas y Marsias.—Fidias: Palas Promachos. (Clarac, Delojo.)



Figs. 152, 153.—Fidias: Nacimiento de Palas, Madrid.—Frontón del Nacimiento de Palas, del Partenón. (G. Bellido, Clarac.)



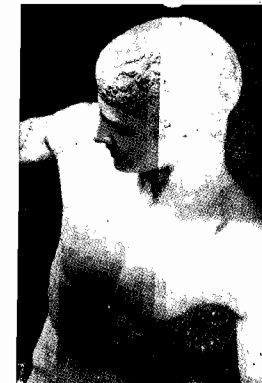
Figs. 154, 155.—Fidias: Frontón de la Contienda de Palas y Poseidón. (Reinach.)

De gran belleza es también el friso de la *Procesión* (láms. 120-125), en el que, por encontrarse en la parte alta de la galería exterior, al contrario de lo que sucede en los frontones, la iluminación es fundamentalmente baja. De un metro de altura, rodea por completo el templo. La comitiva, que parte en dos direcciones de una de las esquinas del testero, confluye sobre la puerta, donde tiene lugar la ofrenda del peplo por las Ergastinai o doncellas ante los dioses, que, invisibles para los mortales, la contemplan distribuidos en dos grupos. Las otras doncellas que llevan lo necesario para el sacrificio; los jóvenes cabalgando en sus hermosos corceles; las reses que han de ser sacrificadas; los viejos, las gentes principales; en suma, las más variadas representaciones de la Atenas de su tiempo, completan el desfile. Unas dos terceras partes del friso se guardan en el Museo Británico (láminas 120-125).

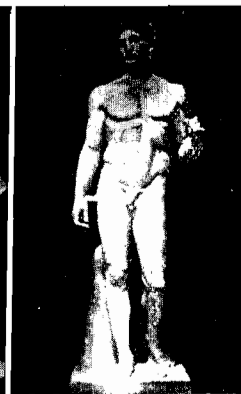
Como es natural, en obra de la magnitud de los frontones, del friso, que mide unos doscientos metros, y de las noventa y dos metopas, Fidias ha contado con numerosos colaboradores. En las metopas se advierte, además de la presencia de discípulos, algunos de los cuales tal vez sean artistas famosos de la generación siguiente, la de maestros influidos por Kritios y Mirón, entre otros. La primera metopa hace pensar en el cincel del propio Fidias, quien tal vez se ha retratado en uno de sus personajes. En el friso, las partes donde los colaboradores interpretan más fielmente el estilo de Fidias son la septentrional y la oriental. La ejecución del friso occidental delata, en cambio, la presencia de un grupo de escultores dirigidos por un maestro no ático. La parte más desigual es la de mediodía, donde, al lado de relieves excelentes, aparecen otros de muy pobre calidad.

Fidias es también gran escultor de estatuas. Es, sobre todo, el escultor de Palas, la diosa ateniense. En su juventud, por encargo de los atenienses de la isla de Lemnos, hace para la Acrópolis de Atenas una de tamaño poco mayor del natural, de belleza extraordinaria, que algunos consideran su mejor interpretación de la diosa. Perdido el original de esta *Atenea Lemnia*, se ha creído ver una copia en la Atenea del Museo de Dresde (lám. 137), completada con una cabeza existente en el de Bolonia.

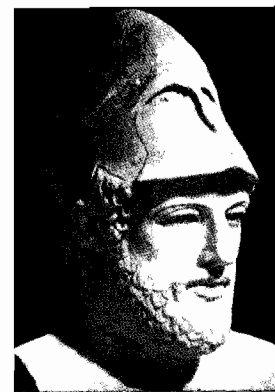
Tampoco se conserva la que, de tamaño colosal —parece que tenía más de quince metros de altura—, labra también para la Acrópolis. La dorada punta de su lanza y la cresta de su yelmo es lo primero que los marineros ven al doblar el cabo Sunium. Es de bronce y costeadada con el botín de Maratón; se la considera la defensora de la ciudad, la *Promacos*. Desgraciadamente, no poseemos ninguna copia (fig. 151) que permita formar idea de esa belleza que todavía celebra, entusiasta,



105-107. Auriga de Delfos.—MIRÓN: Discóbolo.—POLICLETO: *Doriforo*.



108-112. Amazonas de Policleto, Fidias, Crésilas y Fradmon.—POLICLETO: *Doriforo*.



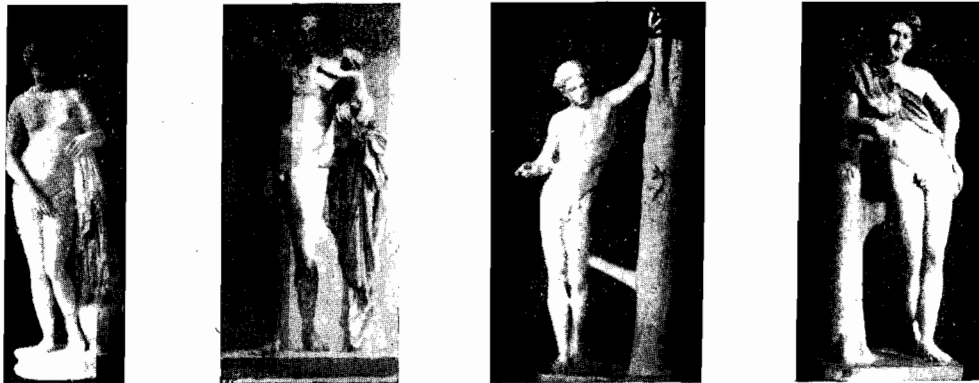
112-115. Crésilas: Amazona v. retrato de Pericles.—Afródita del Vaticano.



140-143. FIDIAS: Escudo de Palas Partenos.—Afrodita de Frejus.—Amazonomaquia de Figalia.



144-147. PEONIOS: Niké.—Nereida de Xantós.—CEFISODOTO: Irene y Plutos.—TIMOTEO: Leda.



un historiador bizantino del siglo XIII. Con ella se ha relacionado la estatua de la diosa de la Casa de Pilatos, de Sevilla.

La estatua de Atenea en que pone mayor empeño es, sin embargo, la *Partenos* (fig. 156), la Virgen esculpida para el templo que por ella se llama el Partenón. Destinada a reemplazar la viejísima imagen de la Palas Polias, por exigencia del pueblo la hace crisoelefantina, es decir, en oro y marfil; sus ojos son de esmeralda. De gran tamaño—medía más de diez metros— y de tan ricos materiales, excusado es decir que no ha llegado hasta nosotros, si bien existen minuciosas descripciones literarias y no faltan copias (lám. 138) que, por desgracia, no dan idea de la belleza del original. Los pliegues de su ropaje, labrado en oro, caen majestuosos con la más sobria elegancia, mientras en su derecha sostiene una Victoria y apoya su izquierda en el escudo. Aparecen en éste (lám. 140), de relieve, las luchas de los atenienses con las amazonas, y, según Plutarco, el retrato del propio autor, irreverencia que, al decir del mismo escritor, es el verdadero motivo de que muera en prisión y no la falta de marfil y oro.

De estos ricos materiales es igualmente el *Zeus* sentado que esculpe en los últimos años de su vida para el Santuario de Olimpia (figura 143). Conocido también por descripciones literarias, monedas (figura 158) y por una copia del Museo de Lyon (fig. 157), es como la *Partenos*, de grandiosa majestuosidad. Creemos poseer copias de su cabeza en los Museos de Nueva York y Berlín.

Ya queda citada la Amazona esculpida en competencia con Policeto, y de la que se estima copia, la Amazona Mattei (lám. 109), del Museo Vaticano. Copias de originales de Fidias se consideran, por último, el Apolo del Museo de Cassel y la Afrodita del de Berlín con el pie sobre una tortuga.

OBRAS FIDÍACAS ANÓNIMAS.—ALCAMENES. PEONIOS. CEFISODOTO.—Obra ática de primer orden, de autor desconocido, son los hermosos relieves del terraplén de la Victoria. Esculpida en los últimos años del siglo V, la *Victoria* atándose la sandalia, hoy en el Museo de Atenas (lámina 134), es una de las obras maestras de la escultura griega por la belleza del desnudo acusándose bajo los amplios ropajes. De estilo muy relacionado con Fidias son los frisos del templo de Figalia (lámina 142, 143) y las *Nereidas* de Xantós (lám. 145) (410-400), ambos en el Museo Británico.

De los discípulos de Fidias, el único de estilo conocido es Alcamenes. Gracias a la copia de Pérgamo, en que pone su nombre, ha podido identificarse su *Hermes*. A él se han atribuido el *Ares Borghese* del Louvre (lám. 136), muy influido por el Doriforo de Policeto, y la

Afrodita de Frejus, del Museo del Louvre (lám. 141), en que se quiere reconocer su *Afrodita de los Jardines*.

Peonios de Mende es el autor de la hermosa *Nike* de Olimpia, ya del último cuarto del siglo, de admirable movimiento y sorprendente maestría técnica.

Con Calímacos, el autor del capitel corintio, celebrado por su refinamiento rayano con lo amanerado y autor de un famoso grupo de *Danzarinas*, hoy perdido, se han tratado de relacionar los relieves de las *Ménades* (lám. 213) del Museo del Prado y la *Afrodita de Frejus* (lámina 141), que para otros es de Alcámenes. Tanto a éste como a Calímacos se han atribuido también las *Cariátides* del Erecto (lámina 133).

Discípulo de Fidias debe de ser Cefisodoto, que trabaja a principios del siglo IV, y en cuyo grupo de *Irene* y *Plutos*, es decir, de la Paz, madre de la Riqueza —copia romana en la Gliptoteca de Munich (lámina 146)—, puede verse cómo dentro de una majestuosidad de estirpe fidiana, el gesto del cariño infantil de *Plutos* anuncia el estilo más humano de Praxíteles, el gran maestro del nuevo siglo. A Cefisodoto se ha atribuido el *Hermes* del Museo del Prado.

EL SIGLO IV: PRAXÍTELES.—El sentido más humano que anima el grupo de *Irene* y *Plutos* de Cefisodoto y le distingue frente a la serena grandiosidad divina del estilo de Fidias, es el verdadero resorte que transformará la escultura griega durante esta centuria. Gracias a la nueva generación, los dioses se humanizan cada vez más, las formas se ablandan y la pasión comienza a manifestarse en los rostros. El escultor genial que contribuye de la manera más decisiva a esta evolución del estilo escultórico griego es Praxíteles.

Nacido probablemente con el siglo, su actividad artística corresponde al segundo tercio del mismo. De su vida privada, salvo su presumible holgura económica, sólo tenemos noticias de sus relaciones con la cortesana Friné, su modelo y hetaira o compañera, mujer de excepcional belleza, que, ya vieja, visita Alejandro Magno. De todos modos, no deja de ser significativo que esa única noticia conservada de su vida nos hable del amor y de la belleza femenina, porque si Fidias es el escultor de Zeus y de Atenea Partenos, Praxíteles es el escultor de *Afrodita*.

Bajo el cincel de Praxíteles, el estilo grandioso y varonil de Fidias gana en gracia y blandura femenina lo que pierde en vigor. Sus dioses adoptan actitudes indolentes, describiendo sus cuerpos las suaves y prolongadas curvas que se conocen con el nombre de praxitelianas.



Fig. 158.—Moneda con el Zeus de Olimpia. (Overbeck.)

Figs. 156, 157.—Fidias: Palas Partenos y Zeus Olímpico. (Delojo.)



Figs. 159, 160.—Bacanal Borghese.—Vaso del Dipylón. (Clarac.)

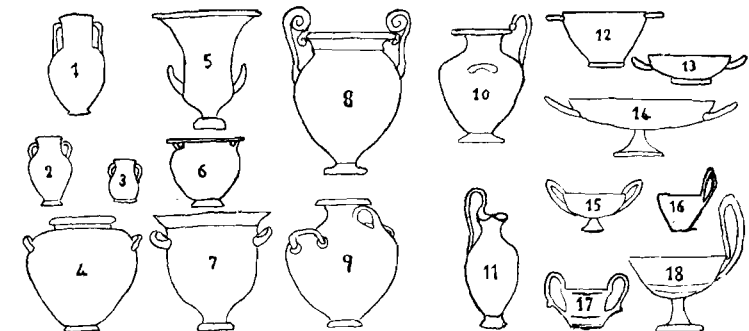


Fig. 161.—Vasos griegos: 1, ámphora; 2, 3, pelike; 4, stámnos; 5-8, kráteras; 6, krátera de columnitas; 9, 10, hydrias; 11, oinochóe; 12, skyphos; 13-15, kylix; 16, 18, kyathos; 17, kántharos.

A tono con ese cambio, el sobrio modelado fidiano se ve reemplazado por un gusto decidido por formas mórbidas y blandas, por una evidente complacencia en acariciar la superficie del mármol; y este recrearse en el modelado le lleva a su característico esfumado, que tanto contribuye a la expresión vaga y soñadora, tan típicamente suya.

La *Afrodita de Gnido* (lám. 148), al decir de Plinio, se considera en la antigüedad como la estatua más bella del orbe. Son muchos los que hacen el viaje a Gnido exclusivamente para contemplar sus múltiples y bellísimos puntos de vista. Totalmente desnuda, con un suave movimiento, que pone de manifiesto sus blandas formas femeninas, toma el paño del ánfora a su izquierda. Si el Doriforo de Policeto encarna el idea de la belleza masculina clásica, la *Afrodita de Gnido* es la más perfecta expresión del ideal de belleza femenina. La estatua estaba ligeramente coloreada y su cabello era rubio; y según algún escritor clásico, el modelo utilizado por Praxíteles es la propia Friné. La copia mejor es la del Museo del Vaticano (lám. 115), si bien los paños que cubren sus piernas son modernos.

Además de esta *Afrodita de Gnido*, esculpe otra vestida para la isla de Cos, que no ha sido identificada.

El tipo de *Afrodita* totalmente desnuda, cuya invención se atribuye a Praxíteles, y que, por tanto, se considera creación ática, parece tener precedentes en bronce argivos.

Sus dos principales estatuas masculinas son también obras capitales de la escultura clásica, y, pese a su naturaleza varonil, participan de esa blandura que constituye el principal encanto de la *Afrodita de Gnido*. Donde mejor puede apreciarse es en el exquisito modelado del *Hermes de Olimpia* (láms. 149, 152), que, descubierto en las excavaciones realizadas en aquel santuario a fines del siglo pasado, por fortuna casi inconcebible, conservamos en su original. Totalmente desnudo, y con el cuerpo en ligera flexión que arquea su cadera formando esa suave curva que se ha llamado praxiteliana, está en actitud de mostrar el racimo de uvas que tenía en su derecha. La hermosa pieza de tela que medio cubre el tronco donde se apoya el dios contribuye, con su calidad y sus pliegues verticales, a realzar el valor del modelado de su cuerpo, mientras el claroscuro de la cabellera, ya bastante intenso, pone de manifiesto a su vez, por contraste, el esfumado del rostro radiante de juventud. La comparación del grupo con el de Irene y Plutos (lám. 146), de Cefisodoto, en el que debe de inspirarse Praxíteles, nos dice el largo camino recorrido en tan corto tiempo por la escultura griega en el camino de la expresión.

En el *Apolo sauróctono* (lám. 150) —una de las mejores copias en el Museo del Louvre— nos presenta al dios de la luz, vencedor de la

noche, a la que, simbolizada por una lagartija, se dispone a matar con su dardo de oro. Sin la blandura del modelado del original de Olimpia, las suaves y prolongadas curvas que describe su cuerpo son, sin embargo, típicamente praxitelianas.

De formas más redondas y apoyado igualmente en un tronco de árbol es el *Fauno* (láms. 151, 153). Indolentemente recostado, su cuerpo se asemeja más al de Hermes, y en su rostro, un tanto femenino, la ligera oblicuidad de sus ojos y, sobre todo, sus orejas de cabroide, ponen la nota animal que distingue al señor de la selva. Aunque la identificación del *Fauno* de Praxíteles no es indiscutible, su estilo indudablemente praxiteliano y el gran número de copias conservadas, testimonio de su popularidad, permite considerarla como muy segura. El torso en mármol de Paros, del Museo del Louvre, procedente del Palacio de los Césares de Roma, es tan fino que para algunos pudiera ser un original. Dentro de este tipo de temas, debe recordarse también el *Sátiro escanciador* (lám. 155), una de las obras más estimadas por su autor, que esculpe para la vía de los Trípodas.

Menos conformidad existe sobre la identificación del *Eros* (lám. 156), su obra preferida. Según refieren reiteradamente los escritores clásicos, y el relato debe de encarnar un fondo de realidad, deseosa Friné de saber cuál sea la obra más estimada por su amante para que se la regale, le hace creer que su taller es presa de las llamas, a lo que replica Praxíteles que daría todo por bien perdido si se hubieran salvado el *Eros* y el *Fauno*. Donado el *Eros* a Friné, lo da ésta más tarde a Téspis, su patria. Copia del *Eros* de Téspis se considera por muchos la estatua del joven dios alado del Museo de Nápoles (lám. 156), cuyo cuerpo, indolentemente apoyado en una de sus piernas, describe la típica curva praxiteliana. En copia de mejor calidad, *Eros* carece de alas.

De mano de Praxíteles se consideran los relieves de las *Musas* de Mantinea (lám. 166).

La difusión del estilo praxiteliano es amplia e intensa. Aparte de obras de primer orden y de otras que se citan más adelante, abundan las estatuas femeninas, en las que el esfumado y la melancolía praxitelianas se intensifican, hasta degenerar a veces en un estilo dulzón y falsamente emotivo.

SCOPAS Y LISIPO.—Hijo de Paros, la isla de mármol, Scopas es un escultor también de la escuela ática, pero que trabaja además en el Peloponeso y en la Asia Menor. Contemporáneo de Praxíteles, goza como él de gran fama en la antigüedad. A juzgar por sus obras conocidas, su temperamento artístico es muy distinto, aunque coincidan en el deseo de expresar, como Sócrates pide al pintor Parrasio, estados

del alma. Los estados del alma que a él interesan no son los de ensueño y de lánguida melancolía, sino los de pasión violenta. Sus obras conservadas nos dicen que su sensibilidad vibra intensamente ante los temas trágicos.

Una de las más celebradas en la antigüedad, su *Ménade*, lo pone bien de manifiesto. La pequeña copia, de poco más de medio metro, del Museo de Dresde (lám. 154), nos muestra a la sacerdotisa de Dionisos en pleno delirio religioso, agitada por violentos movimientos convulsivos, con la cabellera suelta y dejando al descubierto buena parte de su cuerpo. En una mano lleva el cuchillo con que ha de abrir en canal el cabrito que tiene en la otra. «¿Quién es ésta? ¡Una Ménade! ¿Quién la hizo? ¡Scopas! ¿Quién la mueve? ¿Dionisos o Scopas? ¿Quién la enloquece? ¡Scopas!» Así expresa un viejo poeta griego la emoción en él producida por la Ménade de Scopas, y es indudable que, tanto para él como para nosotros, el escultor de Paros sabe interpretar en forma insuperable ese frenesí divino de la orgía dionisiaca propio de la Ménade.

Aunque bastante deterioradas, la base más firme para conocer el estilo de Scopas la constituyen las cabezas (lám. 160) procedentes de los frontones del templo de Tegea, pues aunque los testimonios antiguos sólo le citan como arquitecto y como autor de las imágenes del interior, es de suponer que también esculpiese las del exterior. De arcos superciliares prominentes y cerrados y ojos hundidos en la sombra, su expresión apasionada posee la misma fuerza dramática que la Ménade. Gracias a estas cabezas se ha podido atribuir a Scopas con bastante seguridad una estatua de *Meleagro* (láms. 157, 161), de cuya fama en la antigüedad son testimonio las numerosas copias conservadas, y donde el joven cazador, que conoce su trágico fin, nos muestra en su rostro la típica expresión del famoso escultor.

A Scopas se debe, por último, parte de la escultura del Mausoleo de Halicarnaso, ya que estuvo encargado de dirigir la decoración escultórica a que pertenecieron las dos gigantescas estatuas del Museo Británico, las estatuas del supuesto *Mausolo* (lám. 158) y de *Artemisa*, su mujer, del coronamiento del sepulcro y varios relieves. Consta que él ejecuta la escultura de la fachada principal, encomendándose las de los tres frentes restantes a Leocares, Timoteo y Briaxis, a quien algunos atribuyen el Mausolo. De Timoteo se cree una *Leda* con el cisne (lámina 147), que, a juzgar por sus muchas copias, gozó de gran popularidad.

El tercer gran escultor de obra conocida de esta centuria es el argivo Lisipo, artista extraordinariamente fecundo —se asegura que hizo no menos de mil quinientas obras— e innovador, que llena con su acti-

vidad el último tercio del siglo. Trabaja en bronce. Ya los testimonios literarios clásicos nos hablan de cómo reacciona frente al canon de Policeto y prefiere proporciones más esbeltas y cabezas más pequeñas, y de cómo procura representar a los hombres más «como se ven con la vista» que como son, tal vez delatando una actitud más naturalista que la de las generaciones anteriores. Pero la novedad de su estilo no se reduce a esto. Las estatuas de sus antecesores están concluidas, sobre todo para ser contempladas desde un solo punto de vista, que es el frontal. En las suyas, al existir varios puntos de vista importantes, ese frontalismo se desvirtúa notablemente. Lisipo es, además, como veremos, un escultor de retratos: es el retratista de cámara de Alejandro Magno.

La obra que ha servido de base para reconstruir su personalidad es el *Apoxiomeno* (láms. 159, 172), del Vaticano, que representa a un joven atleta, no en una actitud heroica, sino en la más vulgar de quitarse con el rascador el polvo y aceite que cubre su cuerpo. De esbeltas proporciones, cabeza más bien pequeña y cuerpo flexible, con su brazo extendido, sin perjuicio del frontalismo de su cuerpo, es lateralmente como nuestra vista abarca mejor su figura. Su composición varía por completo a medida que giramos en torno a ella. Su rostro es de formas llenas; la boca y los ojos pequeños no reflejan ni el apasionamiento de Scopas ni el ensueño de Praxíteles. Fundándose en el estilo de Apoxiomeno, se considera suya la hermosa estatua del *Ares Ludovisi* (lámina 162), del Museo de las Termas, cuya movida actitud, que tiene, sin embargo, el precedente del friso del Partenón, la dota de una multiplicidad de puntos de vista típicamente lisipea. El amorcillo que juega a sus pies parece delatarnos los nuevos tiempos. Aunque en menor grado, algo análogo sucede en el *Hermes* de bronce del Museo de Nápoles (lám. 169) y el *Hermes calzándose* del Museo de Copenhague (lámina 163), y ese gusto por el desplazamiento de los miembros ha hecho que se le atribuyan atletas en actitudes violentas, como los del Museo de Dresde. Es además autor de diversas estatuas de Hércules, famosas en la antigüedad, entre las que descuella la de Tarento, que, después de ser trasladada al Capitolio, termina en Constantinopla. Se le atribuye el llamado *Heracles Farnesio* (lám. 168), del Museo de Nápoles, descansando de sus trabajos y apoyado sobre la clava. Su musculatura, estudiada con gran interés, produce tan intensos efectos de claroscuro, que hacen pensar ya en el estilo helenístico de la centuria siguiente.

Relacionado, por lo menos, con el estilo de Lisipo, se encuentra el *Eros arquero*; y se le asignan las estatuas funerarias de la *Grande* y la

Pequeña Herculanenses del Museo de Dresde (láms. 182, 183), que otros prefieren incluir en el círculo de Praxíteles.

Aunque, como queda indicado, a Lisipo lo identificamos con el autor del Apoxiomeno, precisa advertir que a fines del siglo pasado se descubre en Delfos la estatua de un atleta llamado Augias, con la que, tal vez, pudiera relacionarse una inscripción en la que se cita a Lisipo como su autor. Ahora bien, como su estilo difiere bastante del Apoxiomeno, y el referir la inscripción al Augias de Delfos no deja de ofrecer dificultades, parece preferible continuar reconociendo a Lisipo en el autor del Apoxiomeno.

En el campo del retrato desempeña un papel primordial, aunque en realidad ya no pueda considerársele como creador del género. Escultor de cámara de Alejandro, como se diría en los tiempos modernos, hubo evidentemente de influir en el tipo de retrato de sus sucesores, tan deseosos de imitarle. Entre los retratos más bellos de Alejandro, en los que debe verse, al menos, el reflejo de los de Lisipo, figuran el del Louvre, que perteneció a Azara, el de la Gliptoteca de Munich, y el del Museo de Stambul (láms. 164, 165).

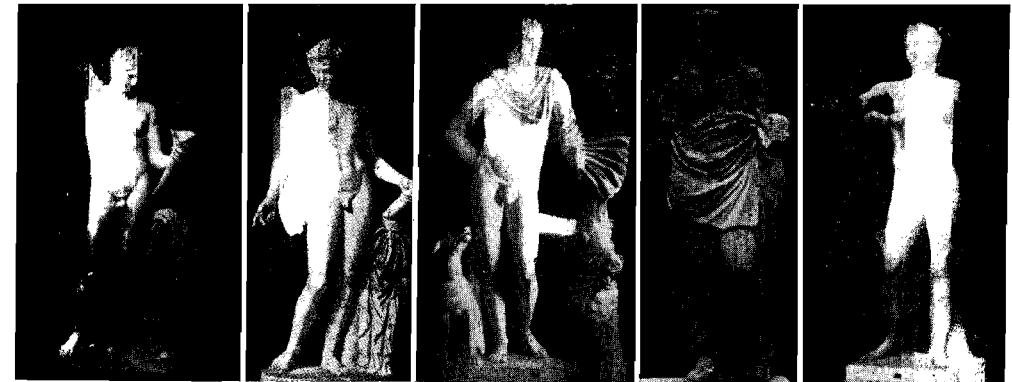
LEOCARES Y EUFRANOR.—Obra también famosa de este momento es el *Apolo del Belvedere* (láms. 171, 173), así denominado por encontrarse en aquella parte del Vaticano. La diversidad de sus puntos de vista delata la influencia del estilo de Lisipo. De apuesta actitud, avanza hacia el espectador con decisión y elegancia extraordinarias, empuñando el arco. Su rostro aparece de perfil, encuadrado por abundante y rizada cabellera de rico claroscuro, que forma elevada moña sobre la frente. Sin fundamento suficientemente sólido, se ha atribuido a Leocares. Cierta semejanza con él guarda la *Diana de Versalles* (lám. 175), representada en veloz carrera en compañía de su animal favorito en el momento de tomar una flecha del carcaj. Hermana Diana de Apolo, se ha supuesto que formase pareja con el del Belvedere, habiéndose atribuido igualmente a Leocares.

En realidad, la única obra identificada con cierta seguridad de este escultor es el *Rapto de Ganimedes* (lám. 170), del que se conserva una copia pequeña en el Museo Vaticano; copia que, si permite apreciar su arte para componer un tema como éste, más propio de la pintura que de la escultura, no da cumplida idea de sus excelencias puramente escultóricas. Del crédito de Leocares es, sin embargo, buen testimonio el que se le encargasen, para el Santuario de Olimpia, los retratos de marfil y oro de Filipo de Macedonia y su familia.

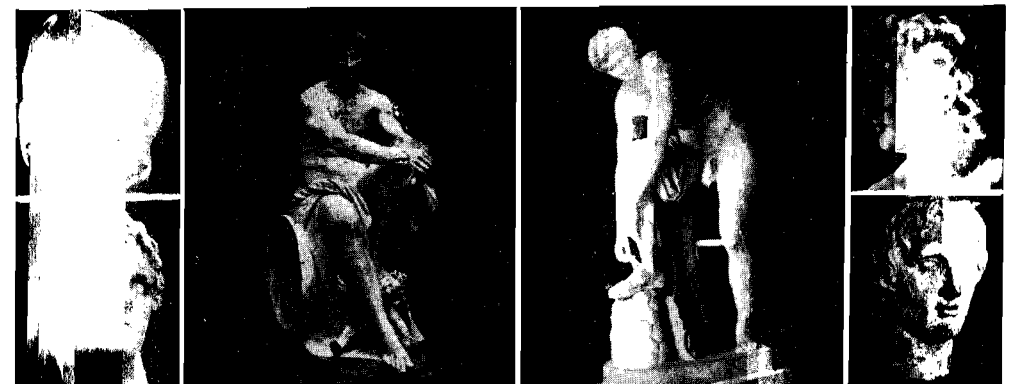
Menos seguridad tenemos aún de conocer alguna obra de Eufnanor, el escultor de Corinto, tratadista también de arte y pintor. El busto



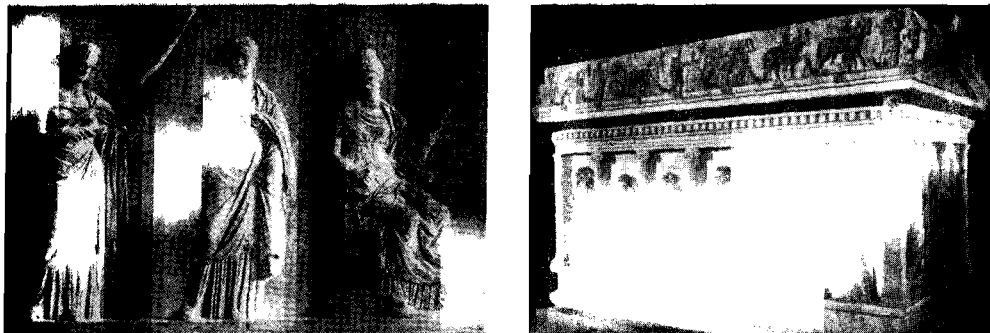
152-154. PRAXÍTELES: Hermes de Olimpia y Fauno.—SCOPAS: Ménade, M. de Dresde.



155-159. PRAXÍTELES: Sátiro escanciador y Eros.—SCOPAS: Meleagro y Mausolo.—LISIPO: Apoxiomeno.



160-165. SCOPAS: Cabezas de Tegea y Meleagro.—LISIPO: Ares Ludovisi, Hermes



166-167. PRAXÍTELES: Musas de Mantinea.—Sarcófago de las Afligidas.



168-171. LISIPO: Heracles Farnesio y Hermes.—LEOCARES: Rapto de Ganimedes.—Apolo del Belvedere.



172-174. LISIPO: Apoxiomeno.—Apolo del Belvedere.—Venus de Arlés.

de *Paris* del Museo de Granada, se ha considerado copia de su estatua del joven troyano. La fama de su original está demostrada por las varias copias conocidas.

OBRAS ANÓNIMAS: VENUS, NIÓBIDES, ESTELAS Y SARCÓFAGOS. EL RETRATO. Como es frecuente en la Historia del Arte, también en la escultura griega del siglo IV poseemos obras de primer orden anónimas, y nombres de escultores famosos sin obra identificada.

Uno de los grupos principales de obras anónimas que, sin alcanzar la aceptación general, se han atribuido a algunos de los grandes maestros antes citados, es el de las Venus, que en sus ejemplares más tardíos enlazan ya con las interpretaciones helenísticas.

Intimamente relacionadas con el estilo de Praxíteles, hasta el punto de que muchos le atribuyen sus originales, corresponden a esta época las *Venus de Arlés* (lám. 176), del Museo del Louvre, de hacia el año 370, y la *Venus de Capua* (lám. 177), contemplándose en el escudo de Marte, del Museo de Nápoles, que durante mucho tiempo se ha considerado derivada de la Venus de Milo, y, por tanto, helenística, y hoy, por el contrario, se cree su modelo inspirador. Algunos piensan en Lisipo.

Dentro del círculo de influencia praxiteliana, se cree también la Afrodita Púdica, en la que se inspiran directamente varias estatuas muy conocidas de la diosa. En todas ellas la posición de las manos resta a la contemplación de la belleza del desnudo la pureza que distingue a la de Gnido. A este modelo responden la *Venus Capitolina* del Museo de ese nombre (lám. 178) y la *Venus de Médicis* del Museo de los Uffizi, de Florencia (láms. 179, 185), en que se han visto las características del canon lisipeo aplicado al cuerpo femenino, y en el tipo de su rostro algunos de los rasgos comentados en el Apoxiomeno. Con la cabeza vuelta hacia un lado, crea una duplicidad de puntos de vista que falta en la de Gnido. Le acompaña el delfín cabalgado por un amorcillo. En la actualidad existe la tendencia de avanzar su fecha, hasta el punto de creerla de tiempos de Augusto. Y obra romana tardía, al parecer posterior a Adriano, pero derivada de los tipos de Venus creados en este período, es seguramente la *Venus del Louvre* (lámina 180).

La *Artemis de Gabies* (láms. 181, 186), del mismo Museo, se ha atribuido igualmente a Praxíteles, tratándose de identificarla con su Artemis Brauronia, y en su escuela suele incluirse, aunque también se piensa en Leocares, la grandiosa *Demeter de Gnido*, del Museo Británico (lámina 187), original de la más fina calidad.

Con Lisipo se relacionan especialmente, en cambio, el *Sátiro y el niño Dionisos*, del Museo del Louvre (lám. 184); el *Hércules y la cierva*, del de Palermo (lám. 189), y el *Eros arquero* (lám. 190).

No tan divulgada como debiera, es de una gran belleza y de fines de siglo el *Hipnos*, del Museo del Prado (lám. 188), que avanza ligero, regalando el dulce sueño a los mortales.

Grupo de obras muy importante, pero de clasificación muy insegura, debido en gran parte a lo tardío de sus copias, es la serie de estatuas de *Niobe y sus hijos*. El tema es de intensidad trágica excepcional, pues habiéndose burlado la fecunda Niobe de la madre de Apolo y Artemis por sólo tener dos hijos, mueren todos los de aquélla perseguidos por las flechas de éstos. En actitudes sumamente violentas, huyendo, heridos ya, o derribados en tierra, consérvase en diversos Museos —Roma, Florencia y Munich— toda una bellísima serie de esculturas, entre las que destacan los desnudos (lám. 192) llamados de *Ilioneo* y el *Efebo de Subiaco*, el impresionante grupo de *Niobe* (lám. 191), que con rostro implorante trata de proteger de las flechas el menudo y blando cuerpo de su hijita, y el *Pedagogo*. Consideradas ya desde la antigüedad por unos, a causa de su dramatismo, como obra de Scopas, otros las atribuyen a Praxíteles. Se ha pensado también en asignarlas al escultor Agorákrito, el discípulo predilecto de Fidias, aunque es hipótesis que ha logrado poca aceptación.

Capítulo muy valioso de la escultura griega, que ya ha producido obras de primer orden en el período arcaico, es el de las estelas funerarias. Las más bellas y corrientes son las que figuran la despedida del difunto (lám. 198), la niña que se despide de sus palomas (lámina 195), la joven que contempla por última vez sus joyas (lám. 197), o la que prepara su calzado para emprender su último viaje (lám. 196). Más que de dolor, es de calma y resignación la atmósfera que se respira en estas escenas familiares, tan sencillas y cargadas de emoción. Al parecer, la ley de 315 contra el lujo contribuye a poner fin a esta bella escultura funeraria.

Dentro de este género funerario, pero de aspecto más monumental, debe recordarse el sarcófago llamado de las *Aftigidas* (lám. 167), del Museo de Constantinopla, donde dieciocho mujeres, bajo un pórtico jónico, expresan su tristeza con la misma resignación y delicadeza de las estelas áticas, mientras por la parte superior desfila el cortejo fúnebre. Se ha atribuido al escultor Briaxis.

Aunque con excesivo deseo de generalizar, se ha creído durante bastante tiempo que el retrato sólo se cultiva por los escultores griegos durante el período helenístico; en realidad, existen ejemplos del siglo v, como el de Pericles, y toda una serie no poco numerosa e impor-

tante del siglo iv. A pesar de la permanente inclinación del temperamento griego a idealizar sus modelos, es indudable que no son puros retratos idealizados, como las estatuas de atletas. Son verdaderos retratos, en los que se copian los rasgos individuales del personaje idealizados, pero, sobre todo se procura ofrecer la personalidad espiritual del retratado. La mayor parte de estos retratos son de hombres de estado, capitanes y, ello es significativo de lo que representan para sus conciudadanos, de filósofos y escritores: Sócrates, Platón, Aristóteles, Sófoles (lámina 204), etc. Buen testimonio de que ya comienza a interesar la conservación de los rasgos físicos del personaje es que el escultor Demetrio de Alópeke se hace famoso a mediados del siglo iv porque «prefería la semejanza a la belleza». El retrato típicamente griego es de cuerpo entero; el de busto y el de cabeza responden a gustos romanos.

ESCULTURA HELENÍSTICA: NUEVOS TEMAS Y NOVEDADES ESTILÍSTICAS.— Después de la muerte de Alejandro (+ 323) la escultura griega, extendida por el Asia anterior y por Egipto, continúa evolucionando sin cesar, aun después de la conquista de Corinto por los romanos, el año 146. Al servicio de los ideales del Imperio romano conservará aún su vigor en los primeros tiempos de la Era Cristiana.

Como es natural, la escultura helenística parte de las conquistas del siglo iv, desarrollando plenamente los procesos estilísticos y espirituales que entonces se inician, e iniciando a su vez otros nuevos. Lo mismo que en el siglo iv, la diosa del amor consume buena parte de la inspiración de los escultores. A la cabeza de la serie helenística, pero todavía con toda la nobleza de la etapa anterior, precisa citar la famosa *Venus de Milo* (láms. 201, 206), que deriva del tipo de la Afrodita de Capua, ya citado. Hermoso desnudo femenino, se distingue sobre todo por su grandiosidad majestuosa, en particular si la comparamos con la blandura tan acusadamente femenina de la Afrodita de Gnido. La expresión serena de su rostro carece tanto del vago ensueño praxiteliano como del apasionamiento de los de Scopas. Parece que con el brazo izquierdo sostenía el manto que cubre sus piernas mientras con el otro ofrecía una manzana. Aunque junto a la estatua aparecieron inscripciones, al descubrirse, en 1820, incluso con el nombre del escultor Agesandros o Alexandros, es muy dudoso que se refieran a ella.

Las Afroditas helenísticas carecen, sin embargo, del tono majestuoso de la de Milo. Se nos presentan, no ya simplemente, surgiendo de las aguas como la *Anadiomene*, recogiendo el cabello (lám. 202), sino en las más variadas actitudes —recuérdese la *Afrodita lavándose en cuclillas*, obra de Doidalsas de Bitinia. lám. 214— actitudes a ve-

ces tan desvergonzadas y cargadas de intención como la de la *Venus Callipigia* (lám. 203).

La representación del amor interesa desde sus manifestaciones más puras e inocentes hasta las aberraciones y anormalidades. Unas veces se imagina al *Eros victorioso* jugando con su arco, lanzándolo al aire para recogerlo después; otras se le muestra sonriente como un muñeco luciendo la piel del león de Hércules; otras, para expresarnos el amor impúber, se presenta a los héroes de Longo, *Dafnis y Cloe* (lámina 207) besándose —Museo del Capitolio—, pero al mismo tiempo se crea la tan repetida estatua del *Hermafrodita* en reposo (lám. 209) y el *Hermafrodita y el sátiro*.

Los sátiros merecen también especial atención de los escultores helenísticos. El *Sátiro Barberini* (lám. 210), de la Gliptoteca de Munich, que, por lo admirable de la interpretación de su cuerpo en reposo, es una de las obras maestras del arte griego, por el desenfado de su actitud (lám. 211) sería inconcebible en los siglos anteriores. De actitud muy movida es el *Fauno del cabrito*, del Museo del Prado (lám. 212), que se cree de la escuela de Pérgamo. Igualmente característicos, aunque de inferior calidad, son el gracioso grupo del *Fauno* sacando la espina del pie de un sátiro (lám. 208), del Museo Vaticano, y el *Sátiro* ebrio recostado en un odre, del Museo de Dresde. Tan crecido interés por estas deidades es ya buen testimonio del gusto por lo expresivo y grotesco del período helenístico. Más que los grandes dioses del Olimpo gustan los temas humildes de género, que no en vano es ahora cuando Menandro crea su comedia de costumbres, sacando a escena los tipos de la vida diaria. Personajes grotescos, y a veces deformes (lám. 215), pero siempre expresivos, son los temas que gustan de representar algunos escultores de este período. La vejez, en lo que tiene de ruina y decadencia física, y lo feo, como imperfección, son ahora temas de la escultura griega. Muchas de estas obras se consideran de escuela alejandrina.

Consecuencia de esta curiosidad helenística por buscar nuevos temas en sectores de la vida humana que antes se hubiesen considerado indignos de la cultura, son las graciosas estatuas de niños que ahora se crean. Algunas de ellas se han hecho tan populares como la del *Niño de la espina* (lám. 216), que la tiene clavada en el pie, o la del *Niño con la oca*, de la Gliptoteca de Munich, del escultor Boetas (lámina 217).

El retrato, inspirado por el interés por lo expresivo y característico propio de esta última etapa del arte griego, descubre nuevos horizontes, insistiéndose en la individualidad del retratado. En los comienzos, el espléndido retrato de *Demóstenes* (lám. 194) del año 280, obra de

Polieuctos, al mismo tiempo que la personalidad del gran tribuno, nos ofrece en un estilo sobrio y sincero sus rasgos físicos. Pero pronto lo anecdótico gana terreno, de lo que es buen ejemplo el retrato de *Diógenes* (lám. 199), de cuerpo deforme y actitud nada elegante, siendo también típicos los de grandes poetas antiguos, en los que a veces se hace alarde de virtuosismo. Recuérdese el erróneamente supuesto *Séneca* (lám. 205), que tal vez represente a Aristófanes, y el de *Homero*.

Desde un punto de vista más puramente técnico, precisa recordar, como uno de los rasgos más destacados de este período, el interés de algunas escuelas por la anatomía. La insistencia en delimitar cada uno de los músculos en tensión, produce desnudos de claroscuro hasta entonces desconocidos en la escultura griega. El relieve, por otra parte, invadiendo el campo de la pintura, llega en algún caso a emplear la perspectiva en los fondos para crear la ilusión de escenarios profundos.

LAS ESCUELAS HELENÍSTICAS. ATENAS. PÉRGAMO.—Tenemos noticia de dónde radican las principales escuelas escultóricas de este período, pero, por desgracia, son muchas las obras de primer orden que no sabemos a cuál de ellas pertenecen.

Aunque Atenas no marcha ya en la vanguardia de la escultura griega, el escultor Boetas crea, dentro de la tradición lisipea, una obra tan bella y elegante como el *Joven orante* (lám. 200), del Museo de Berlín. Adaptador de obras de Lisipo, o simple copista, es el «Apolonio, hijo de Néstor, ateniense», que firma el hermoso *Torso del Belvedere* (lámina 218), tan admirado por Miguel Ángel. Al parecer, representa a Polifemo sentado en una roca esperando a Galatea. Firmado por Apolonio se encuentra también el *Atleta sentado* del Museo de las Termas, en el que el interés por la musculatura y lo expresivo son típicamente helenísticos.

Apolonio es, en realidad, uno de los principales representantes del movimiento de interés por los estilos anteriores que lleva a copiar más o menos libremente las obras maestras del pasado, conocido con el nombre de neoatitismo. Culmina bajo el Imperio Romano, para el que se hacen numerosas copias y adaptaciones en Atenas. Uno de los productos más atractivos de esta escuela neoatítica es el de varios relieves de gran valor decorativo inspirados en modelos anteriores. Buenos ejemplos de este estilo son los relieves de las *Ménades* (lám. 213) y del *Nacimiento de Palas* (fig. 152), del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, este último inspirado en el frontón del Partenón; el del *Vaso Borghese* (fig. 159), etc.

De clasificación insegura, suele considerarse, sin embargo, atenien- se, y de este período, el ya citado *Niño de la espina* (lám. 216). Para los que así piensan, las copias que parecen anteriores a esta época son hijas de ese falso arcaísmo, que, como veremos, se pone de moda en época más tardía.

La escuela tal vez más claramente definida de esta época es la de Pérgamo. Las victorias de sus reyes Atalo y Eumenes sobre los galos invasores del mundo griego dan lugar a que se labren, en la segunda mitad del siglo III, una serie de estatuas y grupos conmemorativos de estas guerras. Las luchas habían sido temas frecuentes, pero nunca se habían interpretado con la intención trágica de los escultores de Pérgamo. Las esculturas principales eran el grupo de *Galo suicidándose* (lámina 220), después de matar a su mujer para librarla de la esclavitud, que ocupaba el centro de una plaza, y la estatua del *Galo moribundo* (lám. 219) —en la antigüedad se le llama el Trompetero, por la tuba que tiene junto a sí—, que, desangrándose por la mortal herida abierta en su pecho, pugna en vano por levantarse. Formaba parte de una serie de cuatro que rodeaban el grupo, y, al parecer, se debe todo ello al escultor Epígono. Pero además de estas esculturas principales se conservan en el Museo de Nápoles otras que representan a galos heridos, muertos o luchando, de menor tamaño, y en las que la preocupación por interpretar las características raciales de los invasores es mucho menor. Aunque no falten en la escultura griega precedentes de este interés étnico, es indudable que la escuela de Pérgamo nos ofrece en este aspecto verdaderas obras maestras. Sabemos que en estas estatuas de galos, además de Epígono, trabajan los escultores Isígono, Pirómako, Stratóniko y Antígono, y parece que mientras las de menor tamaño, del Museo de Nápoles, deben de ser copias de las regaladas por el rey de Pérgamo a la Acrópolis de Atenas, las del Capitolio son las de la capital asiática.

No menos importante que las estatuas de galos es el grandioso relieve de colosales proporciones del templo de Zeus, ya de la primera mitad del siglo II, citado al tratar de la arquitectura. Representase en él la *Gigantomaquia* o derrota de los gigantes por los dioses del Olimpo. El tema es también profundamente dramático, y el escultor lo interpreta intensificando la expresión del esfuerzo corporal y del dolor en los rostros como hasta ahora no se ha hecho en la escultura griega. Sus cejas arqueadas, sus ojos hundidos, sus cabelleras revueltas y su expresión implorante, aunque cuentan con el precedente de Scopas, nos dicen que nos encontramos en una era del arte griego completamente nueva. Pero, además, estos relieves están concebidos con grandiosidad extraordinaria. Una de las más bellas partes es aquella en la

que Palas, auxiliada por su serpiente, vence a un gigante, mientras la Victoria la corona y Gea, la Tierra, implora por su hijo vencido (lámina 226).

Esta misma nota patética y dolorosa que distingue a los grandes conjuntos anteriores ha hecho pensar en que pertenezca a la escuela de Pérgamo el grupo de *Marsias* colgado y el esclavo que afila la cuchilla para desollarle (láms. 222, 223). La movida actitud del esclavo y la intensa expresión de su rostro son típicamente helénísticas.

RODAS. OTRAS ESCUELAS. TANAGRAS.—Próxima a la costa del Asia Menor, la isla de Rodas, sólo poblada de griegos y bajo la protección de Egipto, se mantiene independiente y disfruta de una actividad escultórica que produce varias obras de primer orden. El afán por lo gigantesco y por la expresión de dolor y del movimiento contorsionado parecen haber sido las principales preocupaciones o, al menos, aquellos aspectos en los que sus escultores alcanzan mayores éxitos. Esos afanes son claro testimonio de su parentesco con la escuela de Pérgamo. El escultor Cares de Lindo, formado en la escuela de Lisipo, labra ya en el siglo III la gigantesca estatua de *Helios* bajo cuyas piernas pasan los barcos al penetrar en el puerto. Considerada como una de las maravillas del mundo, se hace popular bajo el nombre del *Coloso de Rodas*.

Obra cumbre que se supone de principios del siglo II, es la *Victoria de Samotracia*, del Museo del Louvre (lám. 225). De grandiosidad y elegancia impresionantes, avanza en la proa de la embarcación con las alas extendidas, dejándonos ver, tras sus admirables vestiduras impulsadas por el viento, uno de los cuerpos más hermosos creados por la escultura griega. Muy probablemente es obra de Pitócritos de Rodas. Hasta fecha reciente se ha considerado estatua conmemorativa de la victoria naval de Demetrio Poliorcetes sobre Tolomeo, del año 305 antes de C., y, en consecuencia, muy anterior.

Obra maestra de la escuela, debida a Agesandro, Polidoro y Atenodoro, miembros de una misma familia, es también el famoso grupo del Vaticano de *Laoconte y sus hijos* (láms. 227, 230), que, salvo uno de éstos, mueren estrangulados por serpientes enviadas por el ofendido Apolo. El tema dice ya mucho de la sensibilidad helenística. Es un tema de dolor profundamente trágico, porque, en el sacerdote, al dolor físico de su propia muerte se agrega el dolor moral de contemplar la de sus hijos. Como en la *Gigantomaquia* de Pérgamo, los personajes se nos muestran en actitudes intensamente movidas, que aquí se justifican por sus esfuerzos angustiosos para desasirse de las serpientes. Gracias a ellos, también nos dejan ver sus poderosas musculaturas en máxima tensión y un efecto de claroscuro desconocido en

los desnudos de los siglos anteriores. Debido a ese deseo de insistir en la musculatura de los tres personajes, los hijos de Laoconte sólo se diferencian de su padre en la escala, teniendo más el aspecto de pigmeos que de jóvenes. La ordenación del grupo en un plano, y, en consecuencia, para ser vista sólo de frente, se considera característica de los últimos tiempos helenísticos.

Descubierto el famoso grupo en 1506 en el mismo palacio de Tito, donde lo describiera Plinio, ejerce influencia extraordinaria en Miguel Ángel. Todavía en el siglo XVIII es el tema de un célebre estudio de Lessing, que, al compararlo con la historia de Laoconte escrita por Virgilio, observa cómo, mientras la literatura cuenta a su favor con la posibilidad de describir varias escenas sucesivas antes de llegar al desenlace, el pintor ha de elegir la escena que mejor sintetice el tema.

Aunque nacidos en Tralles, para la isla de Rodas y tal vez en ella misma, esculpen Apolonio y Taurisco el gigantesco grupo del *Toro Farnesio* (lám. 228), cuya copia romana se conserva en el Museo de Nápoles. Representa a los dos hijos de Antíope atando a Dirce a un toro salvaje por el ultraje inferido a su madre. La figura de Antíope, que contempla el castigo, no figura en el original. El trozo de paisaje que le sirve de base es un buen ejemplo del gusto por lo pintoresco, del período helenístico.

La escuela de Rodas produce además otras obras de temas menos grandiosos y dramáticos. En las estatuas del *Centauro viejo* y del *Centauro joven* (láms. 221, 224) del Capitolio, el escultor nos dice cómo mientras la vejez apenas puede soportar el peso del amor, la juventud juega con él retozona y llena de brío. De la serie de las *Musas* del escultor Filisco de Rodas, es muy popular la estatua de Polimnía; de Urania existe una copia en Bilbao. Al parecer, en la escuela de Rodas, o bajo su influencia, se crea poco después de mediar el siglo II el elegante tipo de figura femenina envuelta en su manto, que con frecuencia le cubre también la cabeza, y que los romanos denominan la *Pudicitia*. Se cree obra de Atenodoro, el padre de los autores del Laoconte.

Mucho menos definida se nos muestra la escuela de Antioquía, la gran urbe helenística de Asia, capital de los Antíocos y los Seleucos, fundada el año 300 a. de C. En realidad, sólo poseemos una obra segura allí ejecutada. Es la *Tike* o Fortuna de Antioquía, obra del discípulo de Lisipo, Eutíquides, en la que la figura alegórica de la ciudad, con corona torreada y espigas en la mano, descansa su pie sobre el río Orontes (lám. 229). Pero esa obra no ofrece elementos suficientes para asignar a la escuela ninguna de las otras esculturas importantes que se le han atribuido, tales como la Venus Calipigia o el Sátiro Barberini, ya citados.

De la escuela antioqueña se piensa hoy que pudieran ser los relieves bucólicos, ya de época romana, que por mucho tiempo se han considerado alejandrinos.

De la escuela alejandrina tampoco poseemos obras importantes, pero en ella se piensa, debido a la gran aceptación que tiene en Alejandría la nueva comedia de Menandro, ante algunos relieves con temas teatrales y ante las figurillas de actores representando tipos populares. Alejandrina se considera también una bella serie en bronce de tipos callejeros, como el *Negrilo* bailando y cantando de la Biblioteca Nacional de París, o los *Enanos* cabezudos danzando (lám. 215), del Museo de Túnez, en los que el interés por lo característico y expresivo del arte helenístico y su gusto por los temas intrascendentes alcanza una de sus últimas metas. Por razón del tema debe atribuirse, por último, a la escuela alejandrina, la estatua alegórica del río *Nilo* del Museo Vaticano (lám. 231).

No faltan, sin embargo, obras tan conocidas como la *Ariadna dormida* (lám. 232), de que existe copia romana en el Museo del Prado, que no puede adscribirse a ninguna de las grandes escuelas anteriores.

Las estatuillas de barro cocido son tan antiguas como la escultura griega, pero cuando adquieren mayor importancia y belleza es desde fines del siglo IV. Por haberse descubierto en gran número en Tanagra (Beocia), y creerse en un principio que sólo allí se fabrican, se les da el nombre de tanagras, que todavía conservan, aunque hoy sabemos que se hacen en las más distantes ciudades del mundo griego, y que en cada una de ellas se cultivan con preferencia determinados tipos y el estilo es diferente.

Las tanagras nos ofrecen una faceta de la vida griega apenas cultivada por la gran escultura, sobre todo con anterioridad al período helenístico. Son, por lo general, jóvenes envueltas en sus mantos de paseo, con sus sombreros o sus abanicos; jóvenes ejecutando danzas rituales; madres que reciben las caricias de sus hijos, amigas que conversan, etcétera. En suma, personajes, en general femeninos, presentados en su vida cotidiana, con una técnica sumaria, que reflejan, sin embargo, el arte exquisito de la gran escultura.

LA PINTURA.—De la gran pintura griega desgraciadamente no poseemos nada que permita formarnos idea de su verdadero valor e importancia. Las únicas manifestaciones pictóricas llegadas hasta nosotros son las de carácter decorativo de los vasos y algunos frescos romanos, que deben reflejar, en grado difícil de determinar, la influencia de los modelos griegos. En particular, del estilo individual de los

grandes pintores sólo poseemos testimonios literarios que, naturalmente, no permiten precisar mucho. Pero, aún así, deben recordarse someramente algunos de estos nombres ilustres.

La primera gran figura de la pintura griega es Polignoto, el pintor jonio, de Thasos, maestro de Fidias. Sus obras maestras son la grandes pinturas murales del *Saco de Troya* y de la *Visita al Hades* con que decora la Sala del Consejo del Santuario de Delfos; también son muy celebradas las de ese carácter que hace en varios edificios públicos de Atenas. Es pintura en la que el dibujo desempeña papel predominante y, al parecer, los colores se limitan al blanco, al amarillo, al rojo y al negro. La composición se reduce a yuxtaponer grupos, y su mayor atractivo reside en la expresión de los personajes, que delatan su verdadera personalidad.

En el siglo V los dos pintores más famosos son Parrasio y Zeuxis. Parrasio, hijo de Efeso, trabaja preferentemente en Atenas. Quienes conocieron sus pinturas las comparan con el estilo dramático de Eurípides, y hasta parece adivinarse en los comentarios que, lejos de precisar los contornos, los esfuma para sugerir la continuidad de la superficie. Zeuxis, hijo del sur de Italia, que pinta en las principales ciudades griegas, termina por establecerse en Efeso. En realidad, sólo conocemos los nombres de varias de sus obras, y algunas de esas anécdotas tan frecuentes siempre en las biografías de los artistas, como las de aquellas uvas pintadas con tanta verdad que los pájaros acuden a picarlas. Sin gran fundamento se ha intentado descubrir el reflejo de su estilo en algún fresco de Pompeya. Aunque menos importante, conviene recordar el nombre de Timantes, pues se quiere ver la influencia de su *Sacrificio de Ifigenia* en el mosaico de Ampurias de este tema. En la famosa obra se encarece sobre todo el arte en graduar el dolor en los diversos personajes, hasta el punto de que, incapaz de expresar el del padre de la víctima, cubre su rostro con un velo.

La última gran figura de la pintura griega es Apeles, el pintor de cámara de Alejandro. El retrato que de éste se conservaba en Efeso lo celebran los escritores antiguos por la extraordinaria brillantez de su colorido. De su famosa *Afrodita Anadiomene*, o saliendo del agua, creemos tener cierta idea por su eco en algunas esculturas, y, como es natural, esa misma influencia del estilo de Apeles se ha tratado de descubrir en aquellas composiciones de carácter pictórico relacionadas con el conquistador macedonio. La más importante de ellas es el hermoso mosaico de *Alejandro vencedor de Darío* en la batalla de Iso, de Pompeya. La intensa expresión de los rostros y la riqueza de su colorido permite, al menos, adivinar el grado de perfección alcanzado por la pintura clásica. En los tiempos helenísticos el paisaje llega a con-

vertirse en género independiente —al pintor Demetrio se le cita como paisajista— y se concede gran importancia al bodegón.

CERÁMICA.—La cerámica, aunque no tenga la importancia de las artes mayores, adquiere en Grecia desarrollo artístico extraordinario creando formas de vasos y decoraciones de la mayor belleza. Además de este valor absoluto, el papel que en su decoración desempeñan las historias y el gran número de vasos conservados le presta excepcional interés como reflejo de la gran pintura, y como repertorio gráfico único para conocer la vida griega.

Los vasos griegos reciben nombres diversos (figs. 161, 162). El *ámphora* (ánfora) (1) es de boca mediana y dos asas; el *pelíke* (2, 3), de cuello más corto; el *stamnos* (4), panzudo, de boca mediana y dos asas oblicuas; la *krátera* (5, 8), de boca ancha y dos asas, y se denomina de *columnitas* (6) aquélla cuyas asas tienen esa forma; la *hydria* (9), de tres asas; el *oinochóe* (léase *oinojóe*) (11), de un asa y boca trebolada; el *skyphos* (léase *esquifos*) (12), especie de taza con dos asas horizontales; el *kylix* (13, 15), copa baja de dos asas; el *kyathos* (léase *quíazos*) (16, 18), taza o copa de un asa muy elevada; el *kántharos* (léase *cánzaros*) (17, 19), taza de dos asas elevadas; el *rhytón* (20), asimétrico terminado en cabeza de animal; el *pyxís* (21), como caja cilíndrica; el *aryballos* (22); el *alábastron* (24); el *lékythos* (léase *léquizos*) (25); el *lékythos* *arybalístico* (26), y el *olpe* (27).

Estos nombres de los vasos griegos se deben a su forma, como el ánfora o vaso de dos asas; al material, como el alabastro, al destino como la *krátera* o vaso para mezclar, la *hydria* o vaso para agua, o el *oinochóe* o escanciador del vino, etc. Su finalidad permite agruparlos en vasos para conservar la bebida, como el *pitos* o especie de tinaja o barril y el ánfora; para mezcla, como la *krátera*; para escanciar, como la *hydria* y el *oinochóe*; para beber, como el *skyphos*, el *kylix*, el *kyathos*, el *kántharos* y el *rhytón*; para tocador, como el *pixís*, el *aryballos* y el *alábastron*, y para usos funerarios, como el *lékythos*.

La cerámica doria, o de estilo del *Dipylón*, así llamada por proceder de ese cementerio de Atenas sus ejemplares más importantes y característicos, culmina en el siglo VIII a. de C. Atribuida a los invasores septentrionales, conocidos bajo el nombre un tanto convencional de dorios, forma vivo contraste con la refinada cerámica prehelénica. Su estilo es sencillo, esquemático; dominan los temas geométricos, y las figuras animadas se simplifican y quiebran como queriendo convertirse en formas geométricas. Presentan ya la decoración distribuida en

zonas horizontales en la forma que será normal en la cerámica griega posterior (fig. 160).

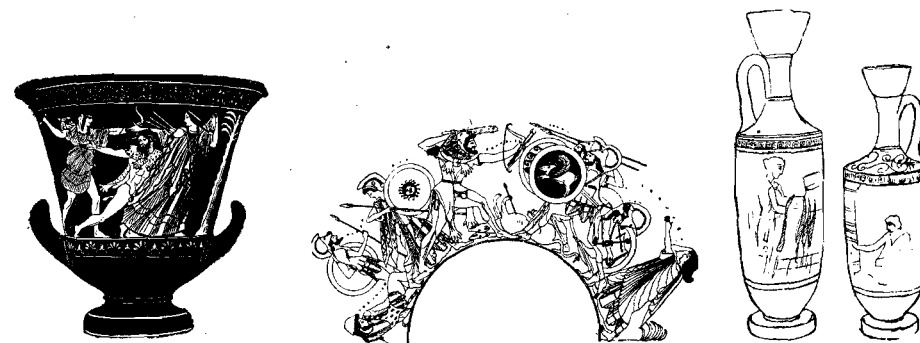
Entre las ciudades ceramistas de los tiempos arcaicos tiene particular importancia Corinto, el centro comercial del istmo y plaza de intercambio de Oriente con Occidente. Su arcilla clara hace que la decoración resalte más, y suele producir vasos de perfumes y pomadas. Distribuidos en zonas, su decoración suele consistir en desfiles de leones, carneros, ciervos, panteras o jabalíes (fig. 163), aunque ya aparecen también figuras monstruosas de esfinges, arpías o centauros. Desde el punto de vista más técnico, la cerámica corintia introduce una cierta policromía al mezclar con el negro de carbón óxidos metálicos obteniendo un color violáceo, y al emplear el blanco en las carnes e introducir la costumbre de dibujar los contornos rayando en el color de la figura y dejando al descubierto el blanco del fondo, novedades ambas de gran trascendencia para el futuro de la cerámica griega. Además, en Corinto se emplean ya las figuras negras.

Quienes aprovechan las innovaciones técnicas de los alfareros corintios son los atenienses del siglo VI, que imponen las figuras negras (figura 164). Los numerosas ciudades alfareras de toda Grecia y la misma Corinto terminan prácticamente a principios del siglo V por sucumbir ante los alfareros atenienses del barrio del Cerámico, que, renunciando a las numerosas fajas hasta entonces de moda, convierten todo el cuerpo del vaso en un verdadero cuadro capaz para toda clase de temas. El tránsito al nuevo estilo lo representan vasos como el llamado François (fig. 168), del Museo de Florencia, dividido en anchas zonas, pero con historias de gran desarrollo. Figúranse en ellas: 1. Hércules y la caza del jabalí de Calidonia. 2. Carreras de carros. 3. Las bodas de Tetis y Peleo. 4. Troilo perseguido por Aquiles. 5. Animales monstruosos. Obra maestra de la cerámica griega, está firmada por el ceramista Klitias y por el pintor Ergótimos.

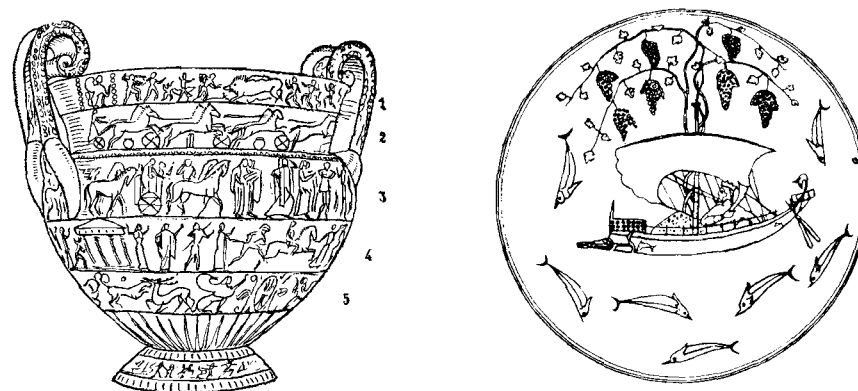
Una vez formado el nuevo estilo, en el que lo narrativo desplaza a lo puramente decorativo, los temas más frecuentes son los de la epopeya, los funerarios, los desfiles de carros o escenas de género, como la de jóvenes bañándose en la fuente. etc. Con fines ilustrativos, no decorativos, los personajes van a veces acompañados por letreros dispuestos verticalmente, que contienen la dedicatoria del vaso al propietario, con frecuencia jóvenes, a cuyo nombre se acompaña el calificativo de bello —*kalós*—. Recuérdese que *kaloí* fueron hombres después tan famosos como Alcibiades. Por último, suelen decirnos también los nombres del ceramista y del pintor. Gracias a ellos conocemos bastante minuciosamente la evolución de la cerámica griega y sus artistas más destacados.



Figs. 162-164.—19, kántharos; 20, rhytón; 21, pyxis; 22, 23, aryballos; 24, alabastron; 25, lékythos; 26, lékythos arybalístico; 27, olpe.—Vasos corintio y de figuras negras. (Delojo, Collignon.)



Figs. 165-167.—Vaso de figuras rojas.—Triunfo de Herakles por Eufronios.—Lékythos. (Collignon, Wiener, Delojo.)



Figs. 168, 169.—Klitias: vaso François.—Exequias: Dionisos y los delfines. (Delojo.)

Mencionado queda Klitias, pintor del vaso François. A la generación siguiente pertenece Exequias, autor del bello vaso de Dionisos bajo la vid navegando por un mar surcado por delfines (fig. 169), de la Gliptoteca de Munich. Y así conocemos otros nombres de pintores, como los de Nearcos y Lydos, y de ceramistas como Amasis.

Cansado el gusto de las figuras negras, se inicia a fines del siglo VI, tal vez por el ceramista Andócide, un cambio que termina por invertir la policromía, reservando el color rojo del barro para las figuras y pintando el fondo de negro (fig. 165), si bien existen vasos en esta época de transición donde se emplean simultáneamente ambos procedimientos.

Los temas representados continúan siendo los mismos, aunque se insiste en algunos, como los de Teseo, a causa del descubrimiento de sus restos poco después de mediar el siglo, o los dionisiacos; y son particularmente frecuentes los de gimnasio, gineceo y hasta las escenas de la vida diaria. Aún más que en los vasos de figuras negras abundan las firmas, si bien no siempre responden a un mismo estilo, sea por el eclecticismo del artista, o por la industrialización de los talleres. Nombre importante de este período es el de Eufronios (fig. 165). A este momento corresponde Aisón, que firma el vaso de Teseo y Minotauro del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Este tipo de cerámica termina a principios del siglo III, probablemente como consecuencia de las disposiciones de Demetrio de Falero contra el lujo.

Capítulo especial dentro de la cerámica griega es el constituido por los *lékythos* funerarios atenienses (fig. 167). Labrados como todos los demás vasos de barro rojizo, se recubren con una capa de tierra blanca sobre la que se pinta la historia. Su cuerpo, fundamentalmente cilíndrico y muy alargado, deforma menos la figura humana, y su policromía incluye el azul, el amarillo claro, el ocre oscuro e incluso el morado. Aunque pequeños por lo general, cuando son de tamaño grande permiten formarse idea de lo que sería la pintura al fresco mucho mejor que los vasos de los estilos antes citados. Como se dedican principalmente para ofrecer vinos y perfumes a los difuntos, los temas que los decoran son casi siempre de carácter funerario. La escena más frecuente es la del difunto despidiéndose de sus familiares más inmediatos, por lo general ante la tumba. En los *lékythos* de la figura 167 se representa el acto de depositar guirnaldas en el sepulcro. No obstante su carácter decorativo, a veces están cargadas de intensa emoción. Este tipo de cerámica tiene sus comienzos y crea sus obras maestras en el siglo V.

CAPITULO VII

ARQUITECTURA ROMANA

Los ETRUSCOS.—Procedentes del Asia Menor y establecidos en las actuales Toscana y Umbría, alcanzan su mayor florecimiento en el siglo VI a. de C., cuando su poder desciende hasta el Lacio. La propia Roma es en esta época una ciudad etrusca, y, según la tradición, etruscos son sus últimos reyes. Su arte, sin perjuicio de experimentar otras influencias menos profundas, en su época de máxima pujanza política refleja la arcaica griega e impera en toda Italia central hasta que en el siglo III. a. de C. es desplazado por el helenístico.

Como la arquitectura griega, conoce el arco y la bóveda, pero apenas los emplea con fines artísticos. La obra abovedada de mayor envergadura que conservamos es la Cloaca Máxima de Roma, y las de carácter más artístico, las puertas de ciudades decoradas con cabezas humanas (fig. 175). La fecha segura más antigua es la de Falerii Novi, posterior al año 247 a. de C. Más conocidas son las Marzia y de Augusto en Perugia.

El templo etrusco, según lo describe Vitrubio y atestiguan los monumentos conocidos, es de proporciones más cuadradas que rectangulares, casi toda la mitad anterior se encuentra ocupada por filas de columnas, y la *cella* con frecuencia es triple. La cubierta de tejas ornamentales avanza considerablemente al exterior, y las placas de cerámica pintadas y el estuco completan su decoración. Templo de tipo etrusco (fig. 174) de triple *cella*, es el de Júpiter en el Capitolio (509 antes de C.), cuyas *cellas* laterales están dedicadas a Juno y Minerva. De una nave, y ya del siglo III a. de C., es el de Alatri (fig. 170), reconstruido en la Villa Giulia de Roma.

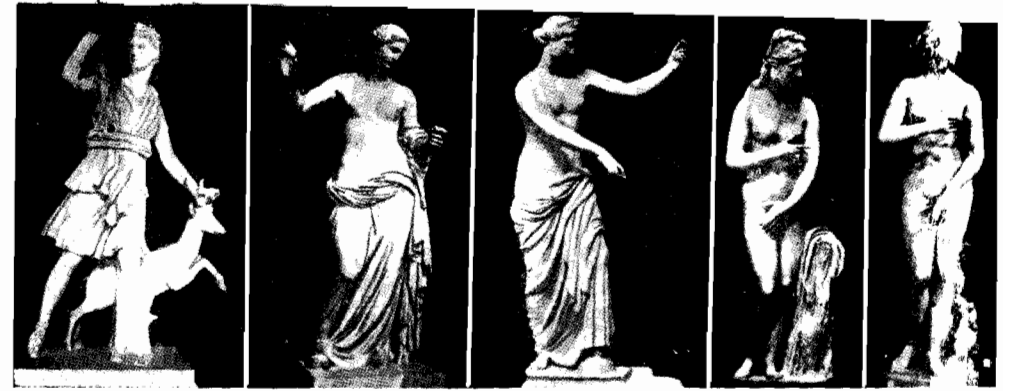
Las tumbas, cuando lo permite el terreno, son totalmente excavadas, simulándose en la piedra una cubierta de madera. Cuando la mu-

cha amplitud de la cámara obliga a ello, se labran pilares que, como las pilastras, presentan en las más antiguas capiteles de tipo jónico arcaico (fig. 171). Tumba también de tipo normal es la labrada sobre el nivel del suelo, bien construida o tallada en la roca, con sus correspondientes cámaras, y tanto en un caso como en otro, cubierta por un cuerpo cónico de tierra. Son las predecesoras de las romanas de la época imperial. La necrópolis etrusca más importante es la de Cerveteri.

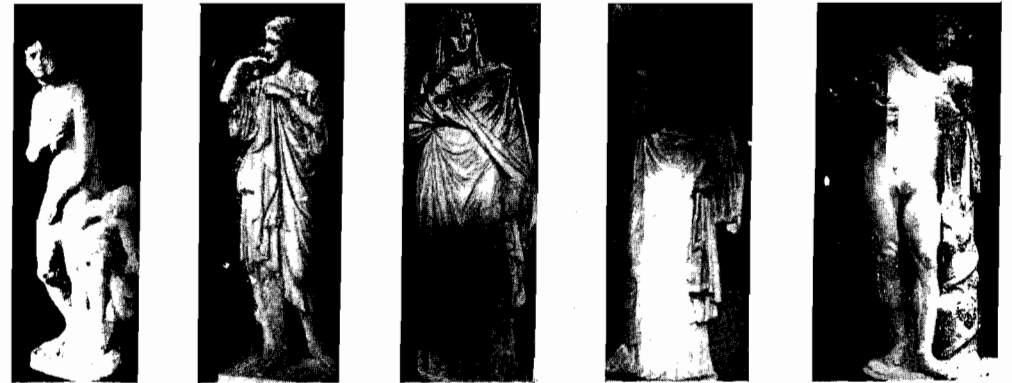
La escultura, que principalmente es de carácter funerario, se encuentra también muy influida por el estilo arcaico griego. Los sarcófagos suelen presentarnos al difunto, solo o acompañado por su mujer, tendido sobre el lecho mortuario e incorporado en la mitad superior de su cuerpo (fig. 176). Unas veces llevan un rollo en la mano, otras la patena con el pago a Caronte, y con frecuencia se reducen a ahuyentar a los demonios con las manos. En los más antiguos sus características son las propias del arcaísmo griego, y realmente no es posible afirmar todavía que sus rostros sean retratos. Son personajes más bien delgados y de proporciones elegantes. En los sarcófagos de fecha más avanzada ese arcaísmo desaparece, los personajes se hacen de formas más pesadas, y en ciertos aspectos su arte decae (figs. 177 y 178). Pero, en cambio, sus rostros se convierten en verdaderos retratos no del tipo griego, siempre un tanto heroico, sino reflejando esa observación penetrante que distinguirá después al retrato romano. La decoración escultórica de los sarcófagos no siempre se reduce a la escultura o esculturas de la tapa. Con frecuencia presentan en su frente escenas por lo general mitológicas, de origen griego, y de tema funerario.

De su escultura puramente religiosa, de bulto redondo, el monumento más importante son las estatuas de barro cocido de *Hércules* y *Apolo* disputándose la cierva (fig. 172), procedentes del templo de Veyes, en las que con cierta tosquedad se repiten conocidos convencionalismos del arcaísmo griego. Se ha supuesto que puedan ser obra del escultor Vulca de Veyes, que a fines del siglo VI a. de C. es llamado a Roma para decorar el templo de Júpiter.

Aspecto interesante de la escultura etrusca, pero aún lleno de problemas, es el de sus bronzistas. Existe alguna obra, como la *Loba* (figura 179) del Capitolio de Roma, de hacia el año 500, que se considera unánimemente obra etrusca y no griega. La ferocidad del animal está expresada en el rostro vigilante con verdad y energía tan admirables, que la convierten en una obra maestra y nos permiten adivinar ese sentido de la fuerza y de la caracterización que distinguirá al arte romano. Las estatuillas de Rómulo y Remo se hacen en el Renacimiento para reemplazar a las primitivas perdidas. Esa misma energía tiene



175-179. Diana cazadora.—Venus de Arlés.—Venus de Capua.—Venus Capitolina.—Venus de Médicis. (Alinari.)



180-184. Venus del Louvre.—Artemis de Gabies.—Pequeña y Gran Herculanas.—Sátiro y Dionisos.



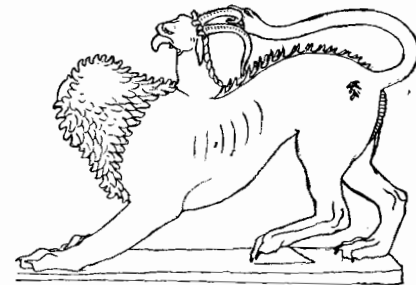
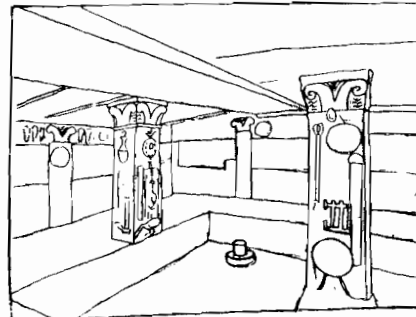
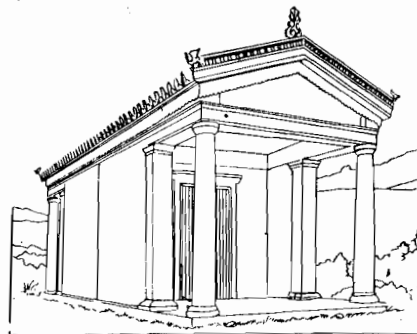
185-187. Venus de Médicis, M. de Florencia.—Artemis de Gabies, M. del Louvre.—Demeter de Gnido, M. Británico.



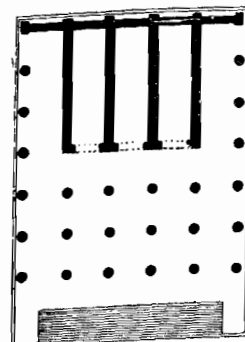
211-213. Sátiro Barberini, M. de Munich.—Fauno del cabrito, M. del Prado.—Ménade, M. del Prado.



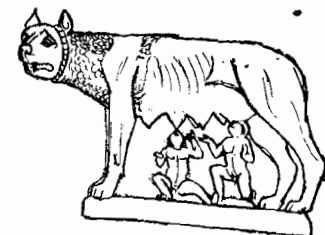
214-217. Doidalsas: Venus lavándose.—Enana bailando.—Niño de la espina.
Boetas: Niño de la oca.



Figs. 170-173.—Templo y sepulcro etruscos.—Estatuas de barro de Veyes.—Quimera de bronce.
(Delojo.)



Figs. 174-176.—Templo.—Puerta de Volterra.—Sarcófago etrusco. (Reinaldi.)



Figs. 177-179.—Estatuas funerarias etruscas.—Loba del Capitolio.

la *Quimera* (fig. 183) del Museo de Florencia, que para algunos es obra de un griego.

Y esta duda de si es obra griega o propiamente etrusca, es el gran interrogante que se abre ante la hermosa serie de retratos de bronce, que de ser etruscos, constituirían el magnífico pórtico del arte romano del retrato. Obras ya contemporáneas del arte helenístico, al menos, es indudable en ellas la influencia griega. La escultura más valiosa del grupo, el *Orador* (lám. 239), del Museo de Florencia, está dotada de esa fuerza y de ese aire de dominio que caracteriza al retrato romano posterior. Descubierta la estatua en tierra etrusca, y con una inscripción en ese idioma, es la obra más segura e importante de este momento de transición, cuando la sensibilidad etrusca, enriquecida por el arte helenístico, desemboca en la escultura romana. Se cree del siglo I a. de C. Escultura también excelente de hacia el año 300 a. de C., pero cuyo origen etrusco es menos seguro, es el busto del Museo del Capitolio, que sin mayor fundamento se considera retrato de *Lucio J. Bruto*.

Productos de los bronzistas etruscos son, además, numerosas cajas o cistas decoradas con estatuillas y con escenas grabadas, y espejos decorados de esta última forma (fig. 180).

La pintura etrusca se reduce a las que decoran los muros de sus sepulcros. Son en un principio grandes composiciones pictóricas, de colorido sencillo y apagado, que se enriquece después considerablemente. Influida, sobre todo, por el estilo de los vasos griegos importados, en ella puede seguirse la evolución de la pintura helénica. Los temas representados suelen ser de carácter funerario, pero abundan los de la vida diaria, y no faltan los históricos. En las de la tumba *Campana*, de Veyes, una de las más antiguas, la influencia del arcaísmo griego es particularmente sensible, y dentro de ese mismo estilo son muy bellas las escenas de danzas de la tumba del Triclinio, de Tarquinia. Las pinturas de Vulci, que representan, en cambio, las luchas de los etruscos con los romanos, han permitido reconstruir un capítulo ignorado de la historia antigua.

ARQUITECTURA ROMANA.—El pueblo romano, de temperamento más práctico, pero de sensibilidad artística menos fina que el griego, lo mismo que el etrusco, sigue los modelos de la vecina península, aunque, tratándose de época más tardía, son ya los del período helenístico. Algunos llegan a considerar el arte romano como una escuela helenística más, con personalidad muy destacada. El arte romano, aun manteniéndose dentro de la tradición helénica, es, sin embargo, de indiscutible personalidad, sobre todo en la arquitectura, que por su carácter utilitario es el arte que más le interesa. Al contacto de los mo-



numentos mesopotámicos no sólo emplea la bóveda y el arco como elementos arquitectónicos corrientes, sino que les hace desempeñar papel de primer orden, y cuando llega a su pleno desenvolvimiento artístico en los días del Imperio, se nos muestra en posesión de una arquitectura abovedada de grandiosidad y riqueza extraordinarias, esencialmente distinta de la griega.

Es cierto que, incluso en arquitectura, los artistas griegos continúan bajo el Imperio dirigiendo obras de primer orden, y buen testimonio de ello es el nombre de Apolodoro de Damasco, autor de las grandes empresas arquitectónicas de Trajano, pero la realidad es que no faltan arquitectos puramente romanos al frente de obras importantes en el mismo Oriente. Sería, pues, absurdo pensar en la ausencia del genio romano en la creación del estilo, pues bastaría recordar monumentos como el Coliseo de Roma.

Desplazado el arte etrusco, a comienzos del siglo III, por el helenístico, la arquitectura republicana asimila cada vez con más intensidad las formas griegas, pero da también pasos decisivos hacia la creación del estilo propiamente romano. Así, antes de terminar el siglo I antes de Cristo, se edifican ya puentes y acueductos que demuestran un dominio del arco y de la bóveda superior a los modelos orientales; en el Tabularium (78 a. de C.) se emplean simultáneamente el arco y el dintel, novedad de trascendentales consecuencias para la arquitectura posterior, y se definen las características esenciales del templo romano frente al griego.

Bajo el Imperio, la arquitectura romana, al contacto de Oriente, se transforma. Se construyen edificios más lujosos y de proporciones gigantescas. Se crea un nuevo capitel, el compuesto, más rico que los griegos. El entablamento se trata cada vez con mayor libertad, resaltándose trozos de él para producir contrastes de clarooscuro más intensos, y en los últimos tiempos incluso se utiliza la misma columna como simple tema decorativo. En Siria, en particular, se llega a un movimiento en las formas, a un recargamiento decorativo y a unos efectos de carácter pictórico, que hacen pensar en la arquitectura barroca europea de los siglos XVII y XVIII. Pero lo que más contribuye al nuevo aspecto de la arquitectura romana es la generalización de las cubiertas abovedadas y su empleo en edificios de amplitud hasta entonces desconocidas en el arte clásico.

MATERIALES. LOS ÓRDENES.—La arquitectura romana, en el orden puramente constructivo y de ingeniería, alcanza un perfecto dominio de los materiales. En la sillería emplea los más variados aparejos, que describe con precisión de tratadista Vitrubio, pero además concede pa-

pel de primer orden al mortero u hormigón muy fuerte, con cantos rodados o piedras pequeñas, que, una vez fraguado, convierte la obra en el labrada en un solo bloque de consistencia pétrea y duración eterna. Este material pobre y barato, y que, por tanto, exige un revestimiento rico, o con apariencia de tal, *opus tectorium*, es decisivo en los destinos de la arquitectura romana, sobre todo en lo gigantesco de sus proporciones. Material no menos frecuente que el hormigón es el ladrillo, que comienza a emplearse cocido en el siglo I a. de C., y recibe nombre diverso, según su tamaño: *bipedalis* (0,60 × 0,60); *sexquipedalis* (0,45 × 0,45), y *bessalis* (0,22 × 0,22).

Dentro de la nomenclatura vitrubiana merecen recordarse, por su frecuente empleo, el *opus quadratum*, o sillería a tizón aprendida de los etruscos; el *opus incertum*, especie de mampostería menuda, y el *opus reticulatum* o muro de esta última naturaleza revestido con pirámides de base cuadrada y dispuestas al sesgo.

Los romanos adoptan los órdenes griegos, aunque introduciendo en ellos importantes novedades, y crean uno nuevo, en el que se funden el jónico y el corintio.

En su orden dórico (fig. 181), la columna, que suele ser de fuste liso, termina en la parte superior en un toro muy estrecho llamado astrágalo, que sirve de transición al capitel. Este, por influencia etrusca, transforma la sección parabólica de su equino en un cuarto bocel, adicionándole por bajo un breve cuerpo cilíndrico. Es el orden que se conoce también con el nombre de toscano.

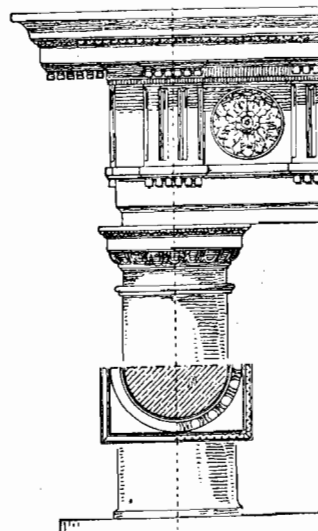
En cuanto al orden jónico, la principal novedad se refiere a la preferencia romana por el empleo en todas las columnas, sin consideración a su emplazamiento, del tipo de capitel jónico de esquina, en el que las volutas aparecen no sólo en los frentes anterior y posterior, sino también en los laterales (fig. 111). En el fondo, como en tantas otras innovaciones, al olvido del origen de la forma se une el deseo de producir un efecto de mayor riqueza.

Dada esta afición al lujo y a la riqueza, es natural que el orden preferido por el pueblo romano sea el corintio (fig. 183), que, como hemos visto, sólo en contadas ocasiones emplean los griegos. Aceptado con análogas características que el prototipo helénico, continúa siendo en los tiempos modernos, desde que vuelve a ponerlo de moda el Renacimiento, el capitel más corriente.

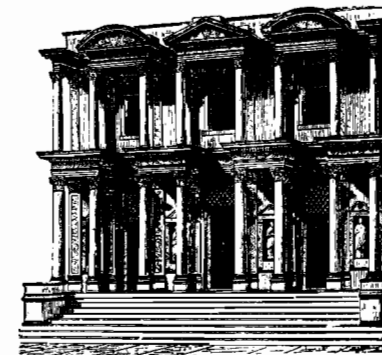
La principal aportación romana a los órdenes clásicos es el capitel compuesto (fig. 185), así llamado por estarlo de elementos de los capiteles jónico y corintio. Vivo reflejo del ansia de lujo de la Roma imperial es, en realidad, un capitel corintio, enriquecido en su parte superior con el cimacio e incluso las volutas del jónico. El dintel com-



Fig. 180.—Espejo de bronce.



Figs. 181, 182.—Orden dórico romano.—Superposición del dintel al arco, del teatro Marcelo. (Hartmann.)



Figs. 183, 184.—Capitel corintio. Biblioteca de Efeso. (Delbrück, Wilberg.)

puesto así formado aparece por primera vez en el Arco de Tito (81 años antes de Cristo) (fig. 225), pero en tiempos posteriores, no satisfecha la sensibilidad romana con tanta riqueza, introduce en él figuras humanas como la de Hércules de los capiteles de las Termas de Caracalla.

En cuanto al entablamento, los romanos suelen manifestar cierta inclinación a decorar las metopas del orden dórico con discos, rosas, bucránios, etc., pero la mayor novedad es, como en el arte helenístico, la libertad con que los arquitectos imperiales interpretan sus diversas partes. Así, a mediados del siglo II vemos frisos convexos. El arquitecto romano emplea, además, con frecuencia bajo los tres órdenes, un pedestal, que consta a su vez de plinto o basa, dado o cuerpo central, y cornisa.

Si los griegos han utilizado alguna vez en el interior y en el exterior de un mismo edificio dos órdenes diferentes, los romanos no sólo no tienen inconveniente en superponerlos en una misma fachada, sino que convierten esa superposición en uno de sus sistemas constructivos más usados en los grandes monumentos (fig. 182).

EL ARCO. SUPERPOSICIÓN DEL DINTEL Y EL ARCO. LA BÓVEDA.—Aunque, contra lo que se ha pensado durante mucho tiempo, ya no se atribuye a los etruscos la invención del arco, de ellos lo aprenden los romanos, que son sus verdaderos difundidores y quienes lo convierten, tanto como a su hermana la bóveda, en elemento arquitectónico corriente de primer orden. El arco empleado por los romanos es el semicircular o de medio punto. A juzgar por relieves, se le hace cabalgar ya sobre columnas en tiempos de Augusto, pero la primera vez que se construye en esa forma en gran escala es en el Foro de Leptis Magna, de principios del siglo III. El sistema de los templos griegos pseudoperípteros de adosar la columna y el entablamento al muro, de gran efecto decorativo, sirve de base al arquitecto romano para una de sus principales innovaciones. Consiste ésta en encajar entre esas columnas y bajo el dintel un arco (fig. 182), simultaneando así dos sistemas constructivos, suficientes cada uno de por sí para la solidez del vano, pero estéticamente contradictorios, ya que horizontalidad y reposo, y curva y dinamismo son los signos opuestos del dintel y del arco. Los triángulos formados por el tradós o exterior del arco, el arquitrabe y las columnas, son las enjutas, nueva forma arquitectónica de larga y fecunda historia en los estilos venideros. La colocación del dintel sobre el arco aparece ya en el Tabularium (78 a. de C.), o archivo del pueblo romano, monumento de gran importancia además por emplear ya en su interior la bóveda de arista, conocida por los arquitectos helenísticos desde principios del siglo II a. de C. La superposición del dintel

al arco se utiliza como fórmula perfectamente lograda en el Teatro Marcelo (13 a. de C.) (fig. 182).

Este empleo no puramente constructivo de los órdenes adintelados griegos, sino adosándolos al muro, transforma el entablamento en un elemento decorativo más, que los arquitectos romanos tratan con libertad intolerable para un griego del siglo V. Así, por ejemplo, ya en el arco de Tiberio en Orange (46 a. de C.) (fig. 224) el arco se eleva tanto que llega a interrumpir el entablamento; en el templo de Minerva, del Foro de Nerva (96-98), el entablamento aparece a trozos alternativamente con todo el relieve de las columnas sobre que descansan, o simplemente al ras del paramento del muro; y en las Termas de Caracalla (figura 206) se reduce a un trozo tan estrecho que llega a convertirse en una especie de segundo capitel, novedad que tendrá fecundas consecuencias en la época renacentista.

Este proceso barroco en pro de la utilización de los elementos constructivos con fines decorativos se intensifica paulatinamente. En la primera mitad del siglo II se producen ya en Oriente obras importantes, en las que el estilo arquitectónico de las fachadas se presenta intensamente transformado. De tiempos de Trajano se considera la Biblioteca de Efeso (fig. 184), en la que alternan sobre columnas exentas, frontones triangulares y curvos, y en el Ninfeo de Mileto, el sistema de destacar pequeños pórticos cubiertos por frontones, y la multiplicación de columnas con fines puramente escenográficos, emulan las caprichosas decoraciones arquitectónicas de las pinturas imperiales al fresco de que se trata más adelante. En la puerta del Mercado de Mileto y en el Teatro de Aspendos (fig. 216), ya de mediados de siglo, se agrega a esas novedades el frontón roto. En la fachada del templo de Baalbeck, de la primera mitad del siglo III, el entablamento se incurva, formando un arco, que resulta así alojado en el tímpano del frontón. En el palacio de Spalato (305 a. de C.) se labran arquerías ciegas decorativas sobre columnas voladas (fig. 245), es decir, según una fórmula ya de sabor medieval.

La bóveda, que llega a presentar gran número de variedades, se utiliza en Roma con gran perfección técnica ya en la segunda mitad del siglo II a. de C., como como lo atestiguan la Cloaca Máxima, el Pons Aemilius (146) y el Pons Milvius (110).

Pero las grandes edificaciones cubiertas por bóvedas gigantescas y complicadas no aparecen hasta la época imperial. Bajo los Flavios, a fines del siglo I, se generaliza la bóveda de aristas —Coliseo (figs. 215, 219)—, que es todavía muy rara en el período republicano. En tiempos de Adriano, la Villa de Tívoli, de hacia el año 130, nos muestra bóvedas de cañón con lunetos y semiesféricas sobre anillo de lóbulos cóncavos.

vos y convexos (fig. 201), gallonadas y con arcos de descarga, de tanta importancia para la arquitectura medieval. Particularmente interesantes, en esta misma época de Adriano, la bóveda de nervios de la llamada «Sette Bassi» de Roma (fig. 186), consecuencia de los arcos de refuerzo del Coliseo. En la Basílica de Majencio (fig. 210) se contrarrestan los empujes de las grandes bóvedas de arista oponiéndoles otras transversales de cañón, siendo también importante la novedad de las Termas de Caracalla (211-217) (fig. 206) de apoyar la bóveda de arista sobre columnas adosadas, donde aparecen, además, unas incipientes pechinas para pasar de la planta octogonal a la bóveda semiesférica (figura 187).

Pese a la variedad y a la magnitud de las bóvedas construidas por los romanos, no llegan a utilizar la cúpula, salvo en las provincias orientales. Así, en el supuesto templo de Minerva Médica, de Roma, de mediados del siglo III, se pasa de la planta poligonal a la bóveda semiesférica por medio de una serie de piedras voladas, pero no por pechinas (fig. 209).

Como es natural, los sistemas abovedados romanos, de proporciones gigantescas y presiones laterales igualmente considerables, exigen unos muros extraordinariamente gruesos, que contribuyen en no pequeño grado a ese efecto de grandiosidad tan típico en sus monumentos.

LA DECORACIÓN. LA PINTURA DECORATIVA. EL MOSAICO.—El repertorio decorativo romano es el griego, al que se agrega algún tema de escasa importancia. Su capítulo de mayor novedad es el de la interpretación de los temas vegetales en los últimos tiempos del Imperio. El acanto y el follaje conservan durante muchas generaciones su inspiración equilibradamente naturalista de abolengo helénico. En la época augustea los tallos son finos y se mueven sobre un fondo amplio y diáfano, describiendo elegantes curvas y contracurvas, y roleos o espirales (lámina 233). Follaje blandamente modelado y de escaso relieve, se dibuja con limpieza en el plano luminoso del fondo. Cuando se decora una pilastra se suele figurar un cesto, un trípode o un vaso, a veces sobre animales pareados, de donde asciende un tallo vertical que atraviesa otros vasos de diversas formas, y del que parten tallos secundarios y hojas que describen simétricamente a ambos lados roleos, o simples ondulaciones (lám. 234).

Esta decoración de la época de Augusto y de sus inmediatos sucesores va perdiendo con el tiempo diafanidad, aunque conserva todavía el mismo sentido (láms. 235 236). En la primera mitad del siglo III, y, sobre todo en las provincias orientales —en Siria—, el blando follaje y los jugosos tallos clásicos comienzan a secarse, y, al llenar la decoración cada vez más al fondo, éste deja de ser un plano de luz y se con-

vierte en un plano de sombra sobre el que se recorta bruscamente el nuevo tipo de follaje (láms. 237, 238).

Como veremos, este sistema decorativo, ya por completo anti-clásico, será el punto de partida de la decoración bizantina, de buena parte de la de Occidente durante la Edad Media, y de la decoración árabe.

El otro capítulo importante de la decoración romana es el de la pintura mural. Si la de carácter vegetal labrada en relieve es de trascendentales consecuencias para la Edad Media, en cambio, su decoración pictórica tiene influencia decisiva en los tiempos modernos. El empleo de materiales baratos y el deseo de crear efectos de gran riqueza lleva a los arquitectos romanos al uso frecuente de estucos de excelente calidad, que permiten simular mármoles de diversos colores. De esta simulación de mármoles se pasa pronto a crear una decoración caprichosa y fantástica, que evoluciona bajo el Imperio tan intensamente que permite distinguir en ella varios estilos sucesivos. El llamado estilo de incrustaciones, de origen helenístico, llega hasta principios del siglo I a. de C., y se limita a imitar revestimientos de mármol y a figurar de muy bajo relieve los temas decorativos (lám. 299). El estilo arquitectónico, que vive hasta los comienzos del Imperio, simula en pintura unas composiciones arquitectónicas muy libres, pero que, sin embargo, podrían construirse, completándose el conjunto decorativo con cuadros de paisaje y figuras, igualmente fingidos en pintura. Buen ejemplo de este tipo de decoración es la casa de Augusto y Livia, en Roma (lámina 300). En el llamado estilo ornamental de los candelabros, o tercer estilo, que corresponde a la primera mitad del siglo I, la decoración del segundo estilo se aligera tanto de materia y se hace tan fina y fantástica, que sólo podría tener realidad labrada en metal. De color rojo oscuro, casi negro, el fondo, como en el estilo anterior, en la parte alta se torna celeste. En alguna casa, como la de los Vetii de Pompeya, son particularmente bellas, por su concepción y por lo suelto de su factura, las escenas mitológicas infantiles (lám. 301). Se ha pensado en el posible origen alejandrino de este estilo.

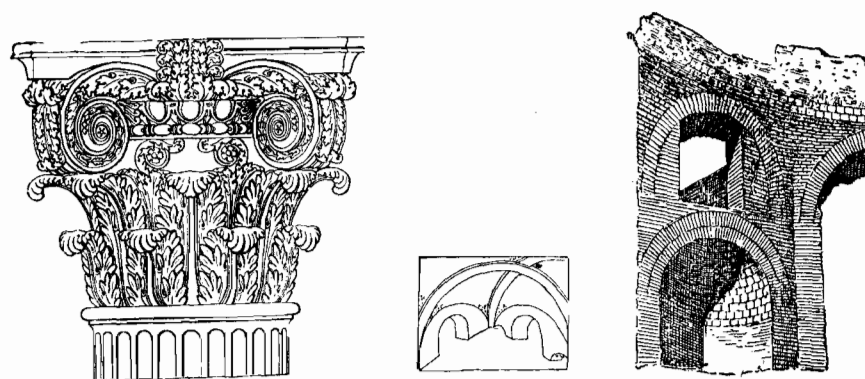
El cuarto estilo corresponde ya a la segunda mitad del siglo I, y es el de la Domus Aurea de Nerón y el de los últimos tiempos de Pompeya, destruida el año 79. En él se vuelve a una arquitectura que puede ser real como la del estilo arquitectónico, pero procurando crear por medio de la perspectiva grandes efectos escenográficos, con múltiples términos, y cortinajes en primer plano (lám. 302).

Elemento decorativo también valioso es el mosaico de pavimentos, que, como tantas otras manifestaciones artísticas, aprende Roma del pueblo griego y que ya en el período helenístico se emplea con gran

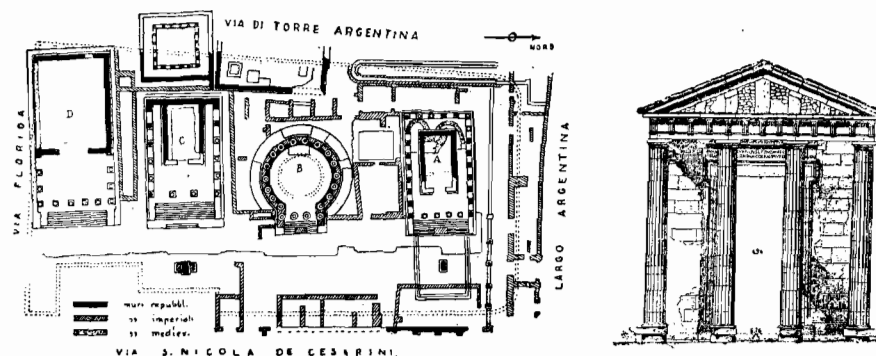
perfección. Aunque se inventa el *opus sectile* formado de trozos con mármoles de diversos colores de mayor tamaño, cortados según la forma de la decoración, lo más corriente es el *opus tessellatum*, de origen griego, de pequeñas piezas de piedra o vidrio, *tesselae*. La mayor parte de la superficie es de carácter geométrico, a veces bastante complicada, pero por lo general contiene emblemas o cuadros con escenas (lámina 298). Hermosos ejemplos de mosaicos historiados, tipo que no se introduce hasta bien avanzado el Imperio, son los de la Villa de Adriano, en el Vaticano y en el Museo Capitolino. La obra maestra del género es, sin embargo, el de la Batalla de Alejandro con Darío, de la Casa del Fauno de Pompeya, que se considera copia de una pintura de Filóxenos de Eretria. Además de los temas mitológicos, son frecuentes los circenses. Aunque excepcionalmente, se utiliza también el mosaico para decorar el muro, y en particular nichos, predominando entonces los colores azul y verde.

El arte del mosaico romano, que desde los últimos tiempos de la República adquiere cada vez más importancia, llega a constituir una industria perfectamente organizada que, gracias a varios equipos de artífices que recorren todo el Imperio, difunde los modelos creados por los principales talleres. El número de los mosaicos conservados en los más apartados lugares del Imperio, no sólo en las ruinas de las ciudades, sino en las villas o casas de campo, es verdaderamente asombroso. En España abundan, pero merecen recordarse en particular el del Sacrificio de Ifigenia, de Ampurias, que se considera inspirado en la celebrada pintura del griego Timantes; el de los Peces, y los de las escenas circenses, todos ellos en el Museo de Barcelona; el del Triunfo de Baco y de los Trabajos de Hércules, del Museo Arqueológico Nacional; el de la Medusa, del Museo de Tarragona (lám. 298), y el de los Peces, del de Toledo. Los de tipo más corriente abundan en Itálica, Mérida y Tarragona.

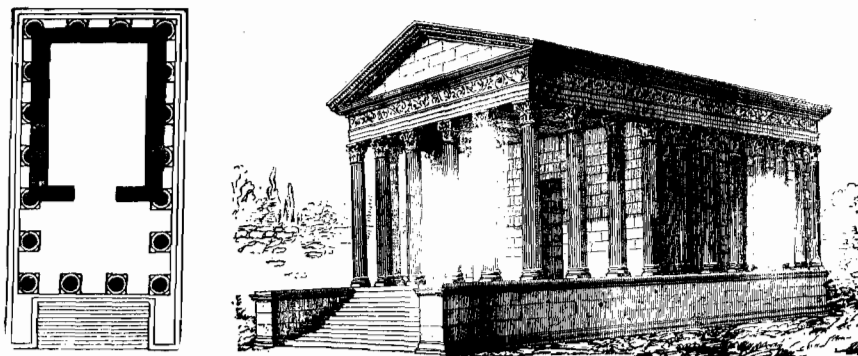
EL TEMPLO.—La diferencia principal del templo romano respecto de su modelo griego es que las gradas o estilobato se ven reemplazadas por el *podium* o basamento de paredes verticales, que sólo tiene gradas de acceso en el frente de su fachada anterior. El origen del podio no se conoce con seguridad, habiéndose pensado en la Jonia asiática, donde se da también, aunque en fecha más tardía. Parece que la mayor altura del podio es testimonio de mayor antigüedad. Por lo común, es templo próstilo y seudoperíptero, es decir, de pórticos, salvo el del frente principal, no viables, sino simplemente de relieve, empotrados en el muro.



Figs. 185-187.—Capitel compuesto.—Bóveda con arcos de refuerzo.—Pechinas incipientes de las termas de Caracalla. (Delojo, Rivoira.)



Figs. 188, 189.—Templos del Largo Argentino, Roma.—Templo de Cori. (G. Bellido.)



Figs. 190, 191.—Templo de la Fortuna, Roma.—Maison Carrée, Nimes. (Barberot.)

De la época republicana y augustea poseemos varios templos importantes. Entre los más antiguos deben recordarse: uno de los existentes en el Largo Argentino, en el campo de Marte (fig. 188), de fines del siglo IV a. de C., y el de Cori (fig. 189), de comienzos del siglo I antes de C., que es dórico tetrástilo, y cuyas columnas tienen ya basa. Su pórtico, según la costumbre etrusca, es muy grande en relación con la *cella*. Los dos ejemplares más representativos y conocidos son el de la Fortuna Viril, de Roma (fig. 190), de orden jónico, del período republicano, y el de Nimes, la llamada *Maison Carrée* (fig. 191), que es corintio y corresponde ya a tiempos de Augusto. El de Vienne es interesante, por el extraordinario desarrollo del pórtico.

De los templos de planta circular, son los más bellos el de Vesta, en Roma, sobre estilobato y el de Tívoli (fig. 192), sobre podio. Ambos son corintios. El de Area Argentina, de Roma (fig. 188), de los siglos III a II a. de C., ofrece el interés de presentar ante su ingreso un pórtico tetrástilo con frontón agregado algo posteriormente.

Templo de otra forma, relacionado con el de tipo abierto helenístico, con grandes ejes y amplias perspectivas, es el de la Fortuna, hecho construir por Sila (81-79 a. de C.) en Preneste aprovechando los desniveles del terreno, y del que sólo conocemos la organización general (figura 193). Ejemplo de este tipo de edificación nos lo ofrecen en España las ruinas de Mulva (provincia de Sevilla) (fig. 194), recientemente excavada. Obra de primer orden, por la excepcional calidad de su decoración, pero de proporciones más reducidas, es el Ara Pacis, o Altar de la Paz (fig. 195), hecho construir por Augusto en Roma para conmemorar la pacificación de España y de las Galias, el año 13. De pequeño tamaño, pues sólo mide unos diez metros de lado, y de proporciones cuadradas, lo ciñe un muro de unos seis metros de altura, decorado exteriormente, en su parte inferior, con grandes roleos de acanto, y en la superior, con relieves alusivos a la procesión que debía celebrarse todos los años para hacer ofrendas en el pequeño Altar de la Paz de Augusto, levantado en el centro del patio. Los relieves de hojas y tallos de acanto son los más bellos ejemplos de decoración vegetal del arte augusteo (lám. 233). De los relieves historiados se hablará al tratar de la escultura (láms. 287-289).

A la época de Adriano corresponden dos templos que ofrecen grandes novedades. Dentro del tipo de planta rectangular, es particularmente interesante el trazado por el propio emperador, de Venus y Roma (135 a. de C.) (fig. 196), por constar de dos *cellas* terminadas en semicírculo y unidas por sus testeros. Cubiertas con grandes bóvedas de cañón con artesones, este doble templo tiene estilobato corrido por sus

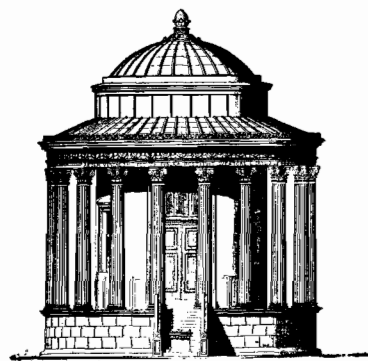


Fig. 192.—Templo de la Sibila, Tívoli.
(Garibaldi.)

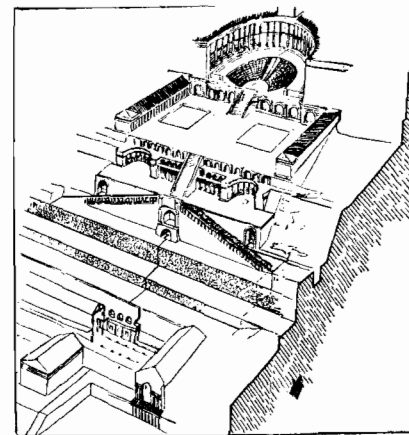


Fig. 193.—Templo de Preneste.
(Fasolo.)



Fig. 194.—Templo de Mu'va. (Instituto
Arqueológico Alemán, Madrid.)

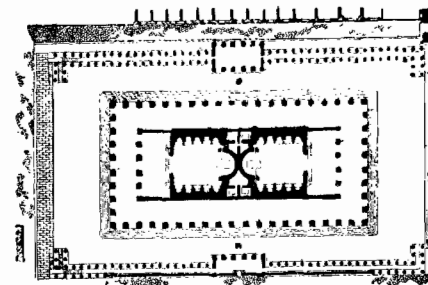
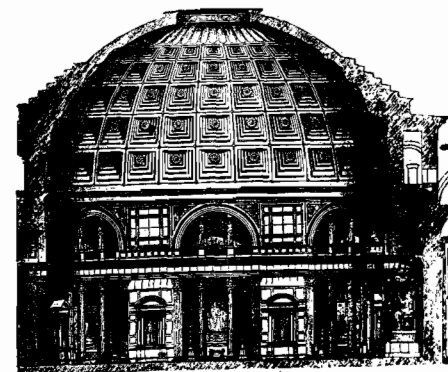
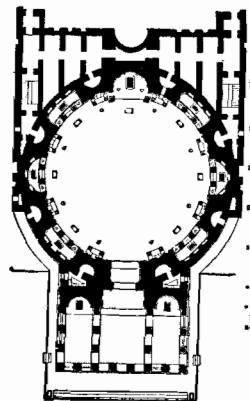


Fig. 196.—Templo de Venus y Roma,
Roma. (G. Bellido.)



Fig. 195.—Ara Pacis, Roma.



Figs. 197, 198.—Panteón, Roma. (Adler.)

cuatro frentes como los griegos, y supera en magnitud a todos los construidos hasta entonces en Roma.

El gusto de los romanos por los templos de planta circular no llega a inspirar una obra realmente de primer orden hasta que se construye el llamado Panteón de Agripa (figs. 197, 198). Enorme edificio sin más columnata que la de su pórtico de ingreso, cúbrese con gigantesca media naranja de treinta y dos metros de diámetro. Contra lo que siempre ha sucedido en el templo clásico, se piensa por primera vez, más que en el exterior, en su interior, decorado por grandes casetones e iluminado por anchísima claraboya. La bóveda está formada por una serie de arcos de descarga en su arranque, y el resto es de hormigón recubierto de ladrillo, lo que, al concentrar el peso de la media naranja en varios puntos, permite abrir en los espacios intermedios del muro profundas capillas.

Aunque tanto los historiadores clásicos como la inscripción del pórtico atribuyen el edificio a Agripa, lo extraordinario de que en fecha tan temprana, y sin precedentes que puedan explicarlo, se construya bóveda de tan gigantescas proporciones, ha hecho preguntarse si, en realidad, puede ser de tiempos del ministro de Augusto. Como, por otra parte, consta que el edificio es restaurado por Adriano, y existen ladrillos de éste en la masa de la obra, se supone que esta restauración es una verdadera construcción, en cuyo caso la gran bóveda es perfectamente explicable. Tampoco se sabe con seguridad el fin para que se construyó. Según unos, para dar culto a todos los dioses del Imperio; según otros, para termas.

El Panteón nos dice el grado de maestría de los arquitectos de Adriano en el empleo de la bóveda. De ello dan fe, además, las construcciones de carácter civil del mismo emperador en la Villa de Tívoli, donde veremos emplear bóvedas esféricas sobre anillo de lóbulos cóncavos y convexos, descansando en una columnata (fig. 201).

El paso siguiente de construcción abovedada semiesférica se da en el supuesto templo de la Minerva Médica, de mediados del siglo III, de Roma (figs. 199, 200, 209), que hoy se considera un ninfeo. Es su centro un octógono, con una exedra en cada lado, estableciéndose el tránsito entre el octógono y la media naranja con una especie de pechinas como las empleadas ya en las Termas de Caracalla (fig. 187). Contrarrestanse los empujes de la media naranja con dos grandes cuartos de esfera y dos gruesos estribos; demostrando todo ello cómo los arquitectos romanos de esta época avanzan hacia lo que será la arquitectura abovedada bizantina.

Entre los templos de los siglos II y III, que delatan un manifiesto deseo de crear nuevos tipos, figuran los de Baalbeck (fig. 202), en Siria.

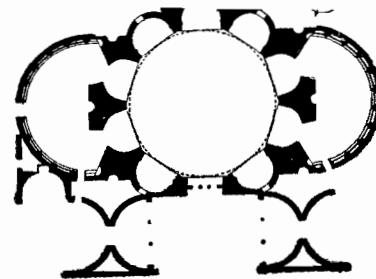


Fig. 199.—Minerva Médica.
(G. Bellido.)

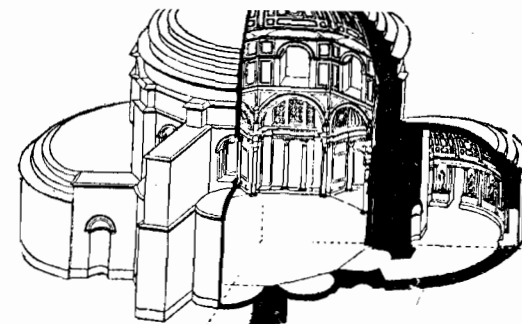


Fig. 200.—El llamado templo de Minerva Médica. (Kahler.)

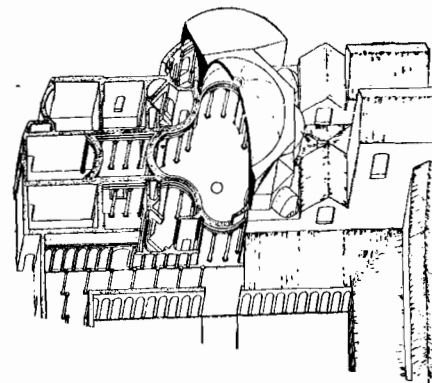


Fig. 201.—Palacio de Tívoli.

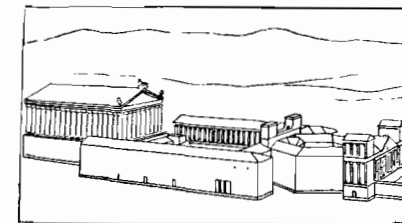
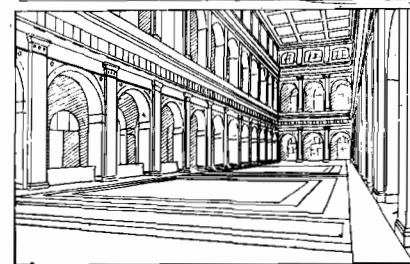
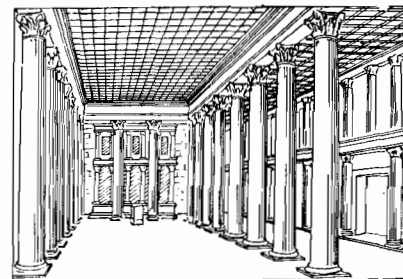
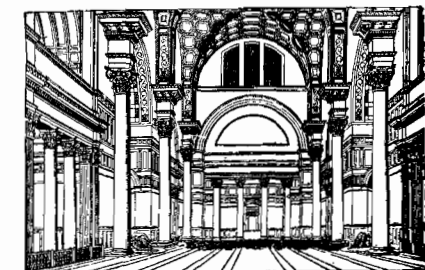
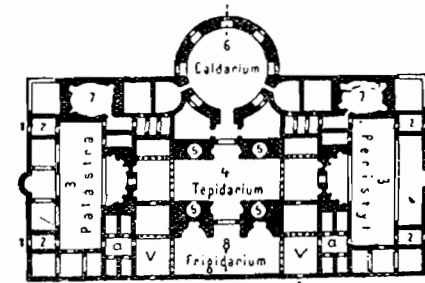


Fig. 202.—Templo de Júpiter, Baalbeck. (Delojo.)



Figs. 203, 204.—Basilicas de Pompeya y Julia. (Delojo.)



Figs. 205, 206.—Termas de Caracalla.
(Hartmann, Blouet.)

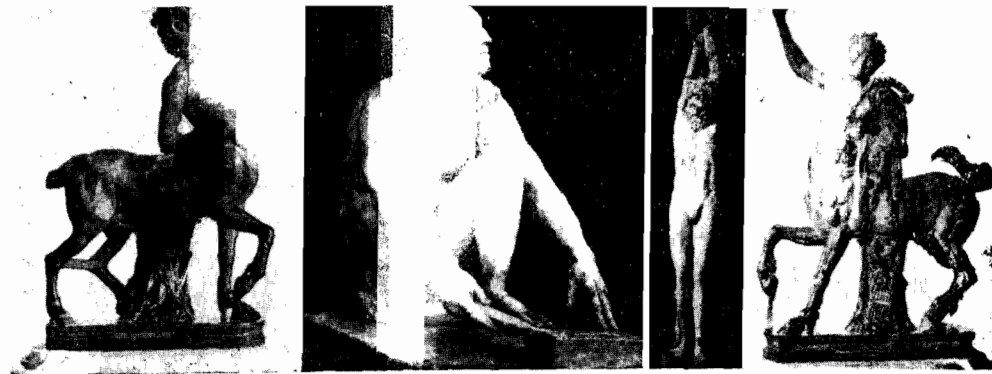
En el de Júpiter, el arquitecto dispone, en primer término, de un pórtico de entrada con cuerpos laterales a manera de propíleos, y a continuación dos patios, hexagonal el primero y rectangular el segundo, al fondo del cual se levanta sobre un podio el gran templo períptero. En el de Baco, no sólo se resaltan intensamente los trozos de entablamento que corresponden a las columnas, sino que se multiplican los frontones en los intercolumnios con fines puramente decorativos. Aún más interesante, a pesar de sus pequeñas proporciones, como muestra del barroquismo a que llega el arte imperial romano en su deseo de mover los elementos arquitectónicos, es el de planta circular (figs. 207, 211), pero cuyo entablamento avanza sobre las columnas, formando grandes entranques curvos.

Monumento de tipo excepcional, sobre todo si se le considera como templo, es el *Septizonium* (fig. 208), construido a principios del siglo III por Septimio Severo al pie del Palatino y que ocultaba la irregularidad de las construcciones allí existentes. Destruído en el Renacimiento para aprovechar sus materiales, los dibujos conservados permiten conocerlo con bastante precisión. Consiste en una gran fachada de tres plantas de pórticos adintelados con tres rehundimientos centrales semicirculares. Dedicado a los siete dioses planetas, refleja el barroquismo de la arquitectura imperial de esta época.

En la Península, los restos de los templos existentes no aportan ninguna novedad a los tipos metropolitanos. Las ruinas más importantes son las de Evora, en Portugal; las del templo de Diana, de Mérida; las de Barcelona, Vich, etc.

BASÍLICAS Y TERMAS.—Entre las construcciones de más fecunda consecuencia en los tiempos cristianos figura la basílica, o edificio dedicado a la administración de justicia y a los tratos comerciales. Para acudir a estos menesteres, que en un principio tienen lugar al aire libre bajo los pórticos del Foro, Marco Poncio Catón (185 a. de C.) labra, al parecer siguiendo modelos griegos, la basílica de su nombre. Las basílicas romanas suelen ser de planta rectangular y tener una nave central y dos laterales más bajas, cuyo desnivel sirve para iluminar el interior. En su cabecera, el tribunal del magistrado administra justicia.

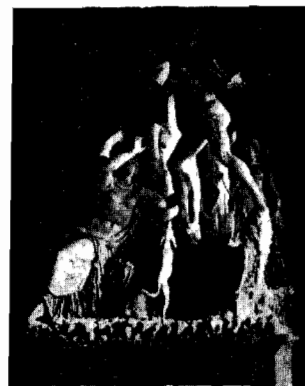
Las basílicas conocidas son, sin embargo, de tipos diversos. La basílica Julia, de tiempos de César, de la que existen los cimientos, consta de una gran nave central y dos laterales de dos plantas, superponiéndose en su alzado el dintel sobre el arco (fig. 204). La mejor conservada es la de Pompeya (fig. 203). Por su cubierta totalmente abovedada, es de gran importancia la de Majencio (fig. 210), de nave central con bóve-



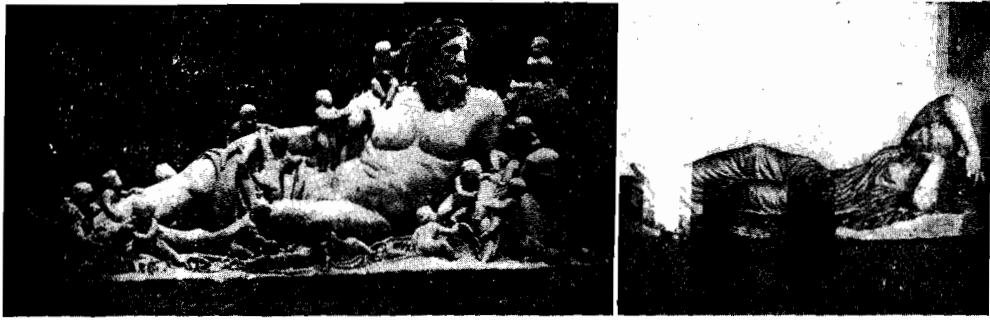
221-224. Centauro viejo.—Esclavo.—Marsias colgado.—Centauro joven.



225-227. Victoria de Samotracia, M. del Louvre.—Gigantomaquia de Pérgamo, M. de Berlín.—Laoconte M. Vaticano.



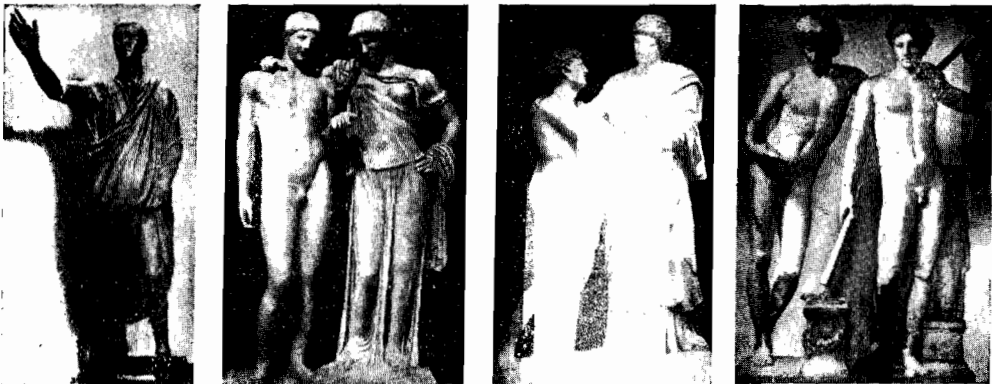
228-230. Toro Farnesio, M. de Nápoles.—Fortuna de Antioquia, M. Vaticano.—Lao-suicidándose.



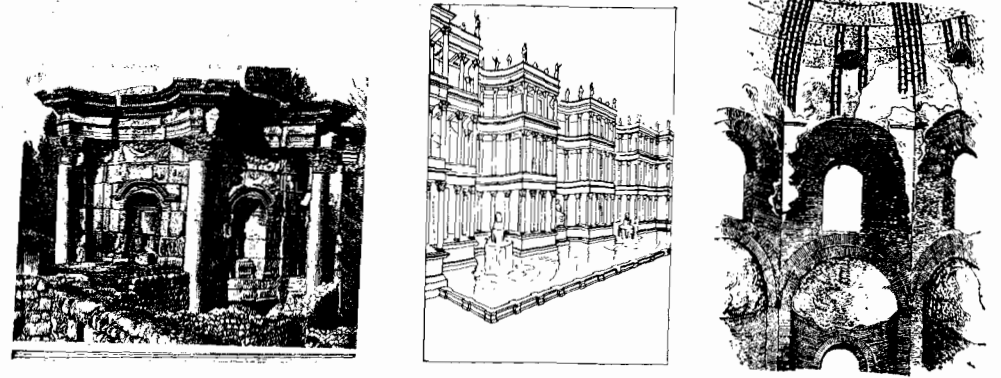
231, 232. El Nilo, M. Vaticano.—Ariadna dormida, M. del Prado.



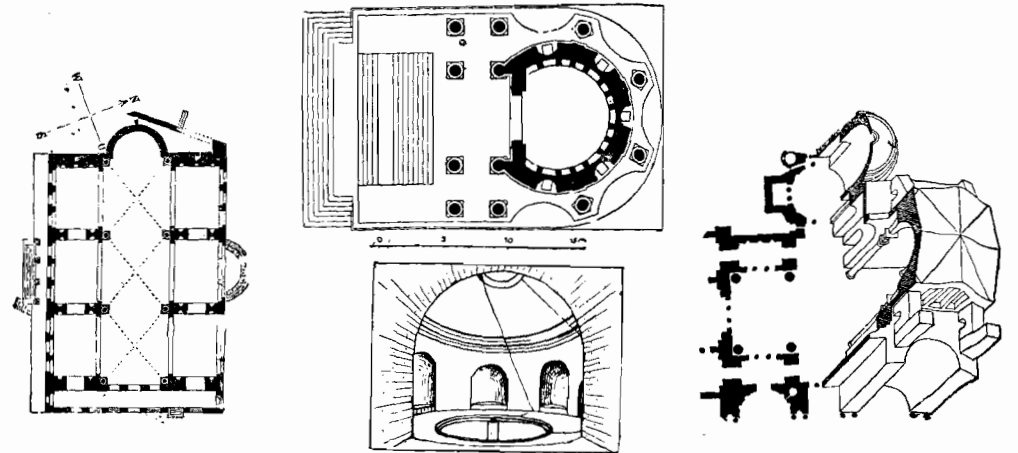
233-236. Decoraciones augusteas.—237, 238. Decoraciones de fines de los siglos I y III.



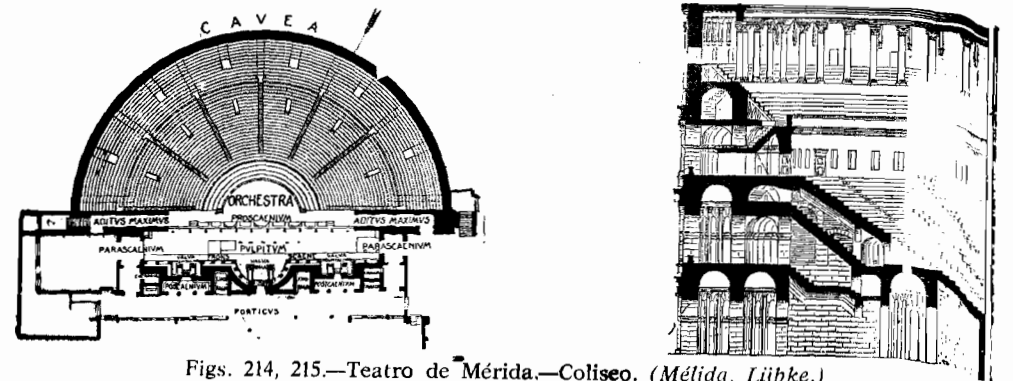
239-242. Orador, M. Arqueológico de Florencia.—Orestes y Electra, M. de Nápoles. MENEIAO: Ifigenia y Orestes, M. de las Termas.—Grupo de San Ildefonso, M. del Prado.



Figs. 207-209.—Templo de Baalbeck.—Columnata de Septimio Severo.—Minerva Médica, Roma. (Delojo.)



Figs. 210-213.—Basilica de Majencio.—Templo de Baalbeck.—Termas de Alanje.—Termas de Diocleciano. (Lange, Frauberger, Delojo, G. Bellido.)



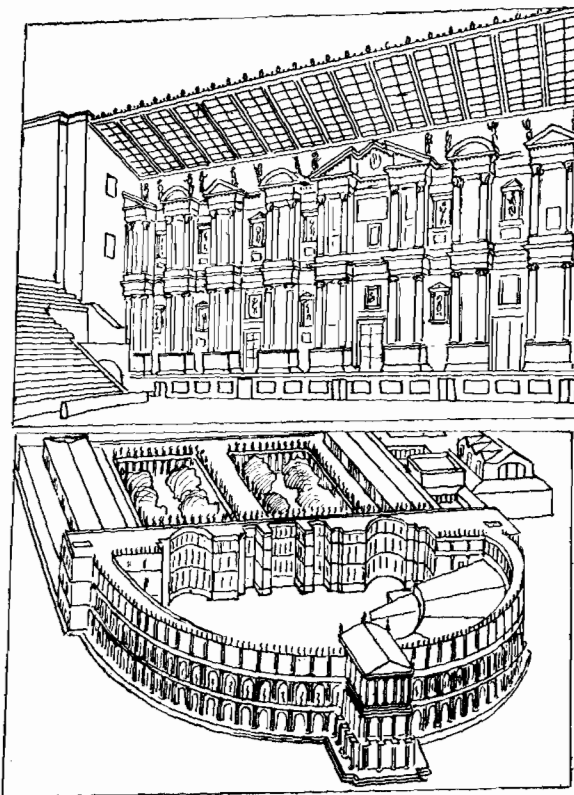
Figs. 214, 215.—Teatro de Mérida.—Coliseo. (Mélida, Lübke.)

das de arista y testero semicircular, y naves laterales con cañones dispuestos transversalmente para contrarrestar el empuje de las anteriores.

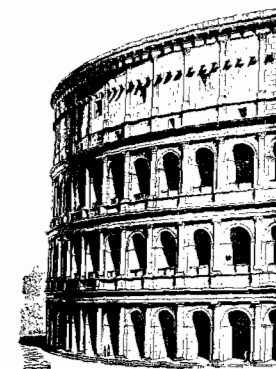
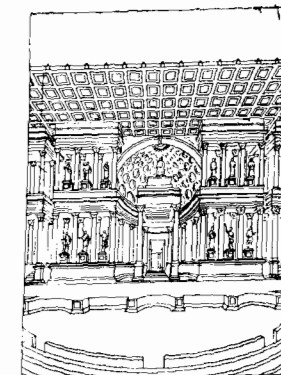
Papel de primera importancia en la vida romana desempeñan las termas, pues, aunque son los baños públicos, en ellas existen salas de reunión y bibliotecas, y se completan con servicios como los del estadio y con alojamiento para los atletas. Fundadas por particulares, y contando con fondos propios, son de carácter gratuito, y, en consecuencia, numerosísimo el público que a ellas concurre. Sus proporciones son cada vez mayores. Como los servicios no se reducen al baño de agua, sino que presuponen el de vapor y el masaje, en las termas romanas existen necesariamente, además del *frigidarium* o piscina de agua fría, el *tepidarium* o sala con calefacción de aire caliente bajo el pavimento, sistema que se introduce a principios del siglo I a. de C., y el *caldarium*, dedicado a baño de agua caliente, de vapor y al masaje. La sala para desnudarse es el *apodyterium*.

De tipo todavía relativamente modesto y muy antiguas son las Stabianas de Pompeya, que ofrecen el gran interés arquitectónico de cubrir su *frigidarium* de planta cuadrada con una bóveda semiesférica con claraboya central sobre cuatro trompas en forma de nichos.

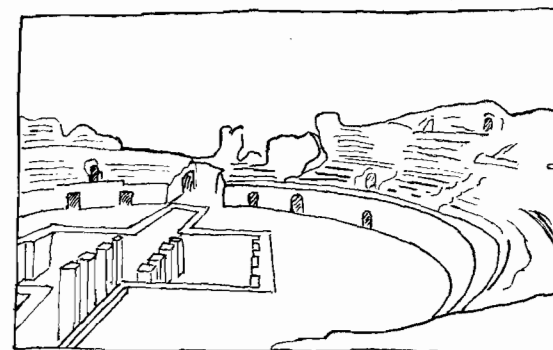
Las grandes termas imperiales se inician con las de Trajano, que crean el tipo imitado después, pero de la que sólo poseemos algunos muros. Las de Caracalla (216), aunque únicamente conservan los muros y alguna de sus bóvedas (fig. 205), nos permiten, sin embargo, formarnos idea no sólo de sus gigantescas proporciones, sino de su interesante organización arquitectónica. En realidad, quien las comienza es Septimio Severo. Labradas en enormes masas de hormigón, que se revisten de mármoles y estuco, y cubiertas por bóvedas gigantescas, las Termas de Caracalla, aparte de su interés como tales termas, con acomodo para los más diversos servicios, son uno de los monumentos más representativos e importantes de la arquitectura romana imperial. El gran salón (fig. 206) del *frigidarium*, con sus enormes bóvedas de aristas recibidas por columnas adosadas y coronadas por trozos de entablamento, ha debido ser uno de los interiores más grandiosos creados por la Humanidad. Aún superan en magnitud a las de Caracalla las de Diocleciano (305), que siguen el modelo de las anteriores. Su *frigidarium* es lo que Miguel Angel convierte en la iglesia de Santa María de los Angeles, pero lo más interesante para la historia de la arquitectura es el *tepidarium* (fig. 213), los empujes de cuyas enormes bóvedas de arista son contrarrestados por gruesos estribos bajo los que corren las naves laterales. Como además son coronados por pilares, constituyen así un valioso precedente del sistema de arbotante y pináculo góticos.



Figs. 216, 217.—Teatros de Aspendos y de Pompeyo.
(Delojo, Pijoan.)



Figs. 218, 219.—Teatro de Mérida.—Coliseo.
(Delojo, Lübke.)



Figs. 220, 221.—Anfiteatro de Itálica.—Arco de Trajano. (Barberot.)

En la Península Ibérica existen varias ruinas de termas, que sólo permiten conocer su planta. Figuran entre ellas las de Conímbriga, en Portugal, y las de Itálica. En cambio, algunas de aguas medicinales, como las de Alanje, en Extremadura, continúan en uso (fig. 212).

TEATROS, ANFITEATROS Y CIRCOS.—En el teatro, la principal novedad romana es reflejo de la menor importancia concedida al coro en su literatura dramática. Debido a ello, la orquesta, al disminuir de tamaño, se hace semicircular, con el natural reflejo en la forma de la gradería, que los romanos denominan *cavea*. Distingúense en ella el tercio inferior, el medio y el alto, que se denominan *prima*, *media* y *summa cavea*; conociéndose además toda la rica nomenclatura latina de las restantes partes del edificio —*cunei* o tendidos, *precintiones* o pasillos, *vomitoria* o puertas que sirven los tendidos, etc.

Prohibida expresamente la construcción de teatros en Roma, por considerarse poco edificantes sus representaciones, el primero se levanta por orden de Pompeyo, el año 55 a. de C., a su regreso de Grecia, si bien labrando un templo a Venus en el centro de la *cavea*, es decir, que, como él mismo dice, construye un templo y lo completa con un teatro (fig. 217). Aunque, por desgracia, los restos conservados son escasos, sí podemos ver que presenta en la fachada la organización de arquerías, con columnas dóricas y jónicas en las dos plantas bajas, y con pilastras corintias en el tercer cuerpo sin vanos, que servirá de modelo a tantos teatros y anfiteatros. Algo posterior, en mucho mejor estado se encuentra el teatro Marcelo, de Roma (fig. 182). El más grande de todo el Imperio parece que es el de Aspendos (fig. 216), en Asia Menor, cuya escena presenta frontones curvos y triangulares alternados, y uno mayor, roto.

En España el más importante, y uno de los mejor conservados del mundo romano, es el de Mérida (figs. 214, 218), del año 18 a. de C., si bien su escena, que es semejante a la del teatro tunecino de Dugga, y en que aún puede verse buena parte de sus columnas en pie, se construye en 135. Tiene cabida para 5.500 espectadores. Del de Sagunto sólo existe la *cavea*, y aún más perdido se encuentra el de Ronda la Vieja.

El único edificio para espectáculos importante de creación romana es el anfiteatro. Dedicado a las luchas entre gladiadores, a las luchas con fieras y a otros espectáculos análogos, al prohibirse a principios del siglo IV, gracias al Cristianismo, la condena a ser muerto por las fieras, y desde 404 los combates entre gladiadores, termina por ser innecesario. De planta elíptica y rodeado por todas partes de graderíos, el anfiteatro es, en realidad, como lo indica su nombre, un

doble teatro. El espectáculo tiene lugar en la parte central o arena, bajo la cual existen numerosos corredores, cámaras y escotillones para la tramoya de la representación, y la salida de fieras, gladiadores y actores. En la gradería o *cavea*, distingúense las mismas zonas que en el teatro. A veces se aprovecha parcialmente un cabezo o ladera para excavar en él la parte inferior y sólo tener que construir la alta; pero lo corriente es que se edifique en su totalidad.

El anfiteatro más antiguo existente es el de Pompeya, de hacia el año 70 a. de C. Excavado en buena parte en la ladera de una colina, lo construido sólo presenta al exterior un muro liso. El más importante, y que por sus proporciones gigantescas ejerce influencia decisiva en este tipo de monumento, es el edificado por Vespasiano (80 a. de C.), en Roma, o Coliseo (figs. 215, 219). De 188 metros de largo por 156 de ancho, y capaz para 50.000 espectadores, está todo él construido y presenta en su exterior la superposición de arquerías ya descrita en el teatro Marcelo. Labrado sobre un lago artificial de tiempos de Nerón, se alojan en la cavidad de éste numerosas dependencias subterráneas. El cuarto piso del anfiteatro parece ser adición de tiempos de Domiciano, y las ménsulas que en él aparecen sirven para los mástiles que, atravesando la cornisa, sostienen el toldo para dar sombra a las *caveas*. Para la historia de la arquitectura ofrece, además, el interés del empleo de arcos de refuerzo de ladrillo, dispuestos a trechos en la bóveda de hormigón, creando así una parte especialmente activa dentro de la misma, y de la bóveda de arista.

Entre los anfiteatros que siguen el modelo del Coliseo figuran algunos tan importantes como los de Pola y Nimes. En España, aunque de menos interés arquitectónico, por ser en gran parte excavados, los más valiosos son los de Itálica (fig. 220) y Mérida. El de Itálica, cantado por los poetas sevillanos del Siglo de Oro, es uno de los mayores del mundo, y tiene en su arena una fosa cruciforme, en la que se advierten aún claramente las huellas para cubrirlo de madera, y de las jaulas para las fieras. Obra en gran parte excavada, su fachada construida es relativamente pequeña. Se considera de la época de Trajano, si bien algunos lo creen de los comienzos de la Era Cristiana. De tiempos de Augusto es el de Mérida.

El circo (fig. 223), dedicado a las carreras de caballos, carros y ejercicios atléticos, corresponde al estadio griego. De planta estrecha y larga como éste, y rodeado de gradas para los espectadores, levántase a lo largo de su eje longitudinal la *spina* o pedestal corrido, en torno a la cual se desarrolla la pista. Termina el circo por uno de los lados en forma semicircular, mientras que el otro es un arco de círculo,

cuyo centro, en lugar de encontrarse en la espina, se halla en el centro del comienzo de la pista por donde se inicia la carrera, a fin de que todos los concurrentes se encuentren al salir a igual distancia de ella. En España, donde debió de existir bastante afición a esta clase de espectáculos, los más importantes son los de Mérida y Toledo, siendo también muy curiosos, por darnos idea de las carreras mismas los bellos mosaicos del Museo de Barcelona, ya citados.

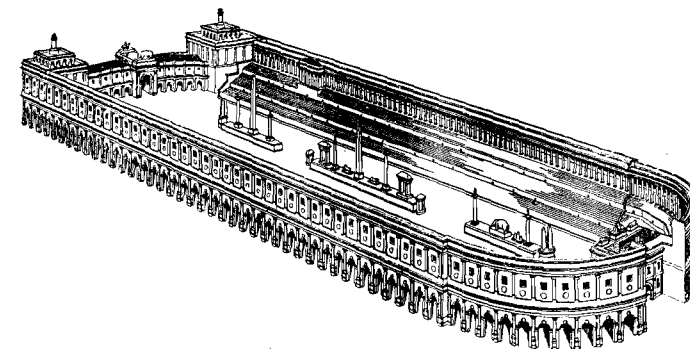
MONUMENTOS CONMEMORATIVOS.—Hijos del profundo deseo de gloria terrena que siente el romano, son los monumentos conmemorativos. El arco de triunfo tiene la forma de una puerta de ciudad aislada del resto de la muralla. Su emplazamiento es muy diverso. Levántase en los foros como ingreso monumental, a las entradas de los puentes, en los cruces de las calzadas, sobre las fronteras de las provincias o en lugares donde tiene lugar algún hecho glorioso para el personaje a quien se dedica el arco. Puede ser de un solo vano, rara vez de dos, de tres y aún de más.

A veces el arco no es un trozo de muro de planta rectangular con dos fachadas, sino de planta cuadrada con cuatro fachadas —*cuatrifrons*—, como el de Cáparra, en España. Las columnas que encuadran el arco reciben el entablamento, sobre el que descansa el ático de terminación. Lisos sus paramentos en los más sencillos, generalmente se cubren de relieves conmemorativos de las hazañas del personaje, siendo casi de rigor la representación del desfile triunfal, en el que figura el interesado guiando su cuadriga conducida por la figura alegórica de Roma.

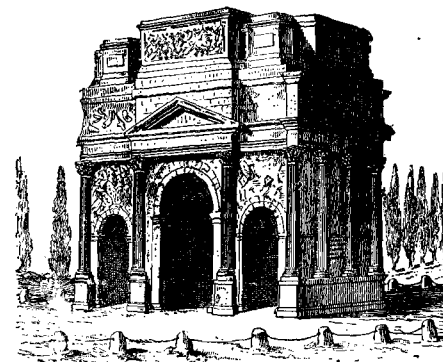
Aunque consta que se construye algún arco de triunfo bajo la República, como el de Estertinio (196 a. de C.), el más antiguo que poseemos es el de Orange, en Provenza, del año 46 d. de C. (fig. 224). Consecrado primero a César, conquistador de Marsella, lo es más tarde al emperador Tiberio.

De gran belleza, por la elegancia de sus proporciones e incluso por su misma sencillez, es el de Tito (fig. 225), erigido (81 d. de C.) en el Foro Romano para conmemorar su triunfo sobre los judíos. Aparte los elementos arquitectónicos, la decoración se limita a la gran lápida del ático y a las dos Victorias de las enjutas en actitud de coronar al emperador al pasar bajo el arco. Las escenas del desfile se reducen a dos bellos relieves del interior (lám. 290).

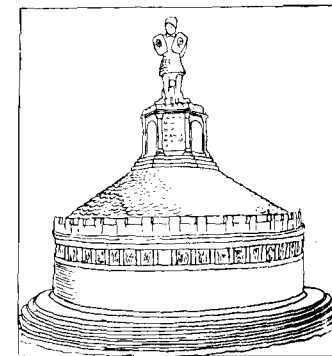
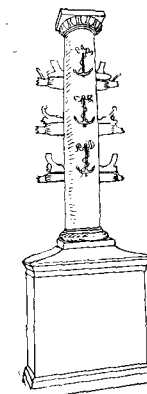
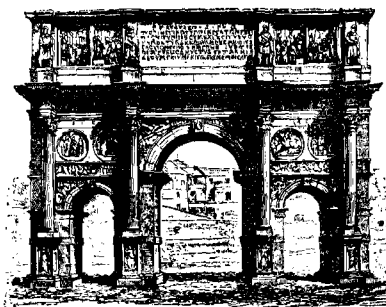
En el Arco de Trajano, en Benevento (fig. 221), persisten, como será de rigor, las Victorias y la dedicatoria del ático, pero tanto los intercolumnios como el resto del ático se cubren de relieves, que ahora no enaltecen ningún triunfo guerrero, sino los desvelos por la buena ad-



Figs. 222, 223.—Columna Trajana.—Circo máximo. (Fletcher.)



Figs. 224, 225.—Arco de Orange.—Arco de Tito. (Lübke.)



Figs. 226-228.—Arco de Constantino.—Columna rostral.—Monumento de Adamklii. (Delojo.)

ministración del Imperio. Como el de Tito, es también de un solo vano. El de Septimio Severo (203 d. de C.), en el Foro Romano, el mejor de los conservados, es de tres vanos, el central mayor que los laterales, y de gran monumentalidad. El de los Plateros, de Roma, erigido por los de este gremio al mismo emperador, es mucho más sencillo, y pone ya de manifiesto la decadencia que se inicia en el arte romano. El último gran arco imperial es el de Constantino (fig. 226), de bellas proporciones, pero la mayoría de cuyos relieves se arrancan de monumentos anteriores, delatando en ello el agotamiento de la capacidad creadora de la escultura romana. De tipo «cuatrifrons» es también de esta época el del Foro Boario, decorado en sus frentes por hornacinas encuadradas por columnas, hoy desaparecidas. Su bóveda es de aristas nervada.

Los arcos de triunfo conservados en España son muy modestos y carecen de decoración escultórica. Ya queda citado el de Cáparra, en Extremadura, como ejemplo de arco «cuatrifrons». El de Bará, sobre la vía Augusta, entre Tarragona y Barcelona, está decorado por sencillas pilastras, y lo manda construir, para señalar la frontera entre dos pueblos importantes de la comarca, Lucio Licinio Sura, el gran general de Trajano, español de nacimiento y muy influyente en Roma. El de Medinaceli es de tres puertas.

Monumentos de este mismo carácter son también las columnas conmemorativas. La rostral de Cayo Duilio (fig. 227), así llamada por las «rostras» o proas de naves, conmemora su triunfo naval del año 260 antes de C. La más famosa e importante es la de unos treinta metros de altura construida por Trajano (113 d. de C.) (fig. 222), al fondo del foro de su nombre, para contener su capilla funeraria en el interior del pedestal y mostrar en un relieve continuo helicoidal su campaña contra los dacios. Estuvo coronada por la estatua de bronce del emperador, hoy reemplazada por otra de San Pedro, y tiene una escalera de caracol que permite subir hasta lo alto.

Más gruesa, por deber acompañar en su remate a la estatua del emperador la de la emperatriz, pero de las mismas características, es la construida por Marco Aurelio para conmemorar sus triunfos sobre los germanos y los sármatas. Todavía Teodosio levanta (306) su columna triunfal en Constantinopla, que sólo conocemos por dibujos

Monumento conmemorativo singular es el de los Trofeos de la guerra dacia de Trajano, en Adamklisi (Rumania) (fig. 228). Ancha y maciza construcción cilíndrica de hormigón, se encuentra revestida de sillaría con un friso de relieves muy toscos. Sobre su coronamiento cónico descansa un segundo cuerpo prismático rematado por el clásico trofeo. En el fondo es el desarrollo monumental del simple trofeo que

suelen levantar los romanos al terminar una guerra para ejemplo de los vencidos: un grueso tronco con las armas y dos prisioneros condenados a morir de hambre a su pie.

ACUEDUCTOS Y PUENTES.—Aunque de carácter puramente utilitario, sus bellas y con frecuentes gigantescas proporciones convierten a los acueductos en monumentos artísticos que expresan como pocos la grandeza del pueblo que los edifica. La necesidad de aprovisionar a una ciudad como Roma de agua abundante, no sólo para el consumo indispensable, sino para sus termas y para alimentar sus grandes fuentes decorativas, dota a los arquitectos de maestría extraordinaria en la conducción de aguas. Aunque conocen el sifón, prefieren el sistema de la conducción de agua a nivel por medio de arcos sobre pilares de altura en consonancia con el desnivel del terreno. La campiña romana está cruzada todavía por un sinnúmero de estos acueductos, varios de ellos aún hoy en uso, que llevan el nombre de quienes los hicieron, y son numerosos los que se conservan en todo el antiguo Imperio. Recuérdese, entre los de Roma, el de Claudio. En Provenza es bien conocido el de Gard, construido sobre el puente que atraviesa el río de ese nombre (fig. 229).

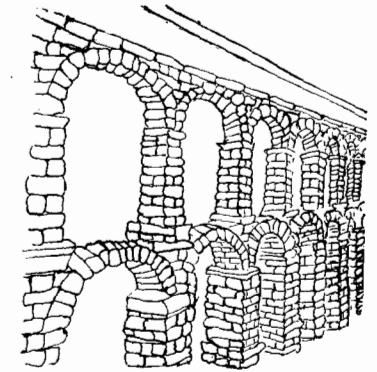
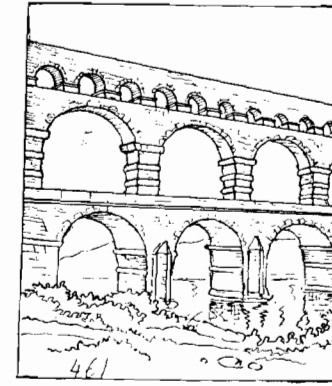
En España se utilizó hasta el siglo XIX uno tan de primer orden como el de Segovia (fig. 230). Labrado todo de granito, tal vez ninguno le supera en elegancia y grandiosidad, y asombra el pensar que obra tan gigantesca se edificara para proveer de agua a una ciudad seguramente bastante pequeña. Mide unos setecientos metros de longitud y unos treinta de altura máxima. Consta que existe en el siglo I, y, al parecer, es de tiempos de Augusto. El de los Milagros, de Mérida (figura 231), en lugar de estar construido por pisos, los pilares se continúan hasta la parte superior, sirviendo sus dos filas de arcos como de entibo para evitar el desplazamiento lateral de aquéllos. Esto, unido a su alternar de hiladas de piedra y ladrillo, lo convierte, como veremos, en probable fuente de inspiración de las arquerías de la Mezquita de Córdoba. Análogos caracteres presenta el de San Lorenzo, también de Mérida, mientras en el de Tarragona la edificación es por pisos.

La red admirable de calzadas, que es uno de los más sólidos fundamentos del Imperio, obliga a la construcción de un sinnúmero de puentes, algunos de ellos de longitud y altura extraordinarias. En España los puentes romanos más o menos íntegramente conservados son numerosos, abundando en particular los de tiempos de Trajano, que no en vano se ha calificado a éste como el mayor constructor de puentes de nuestro país, después de Carlos III. El de proporciones más esbeltas —tiene cerca de cincuenta metros de altura—, por el encajo-

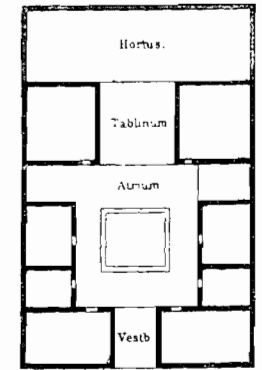
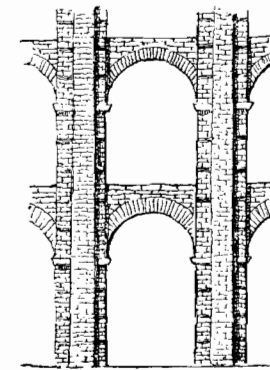
namiento en ese lugar del río Tajo, es el de Alcántara, que tiene un arco de triunfo en su parte central, y un templo a su entrada. Es obra del arquitecto Cayo Julio Lácer (105-106 d. de C.). El de Mérida, sobre el Guadiana, es mucho menos elevado, pero, en cambio, mide cerca de un kilómetro de longitud y se distingue por su alternar de arcos grandes con otros menores abiertos en sus pilas. El de Anconétar, también en Extremadura, sobre el Tajo, es de arcos escarzanos.

LA CASA. EL SEPULCRO.—La parte más típica de la casa romana anterior a la influencia helénica (fig. 232), es la habitación con claraboya cenital donde se encuentra el hogar, y que, por estar ennegrecida por el humo de éste, recibe el nombre de atrio —*ater*, negro—. Su origen está en la cabaña con hueco en el centro de su cubierta para la salida de humo, de los primitivos romanos. El hueco de la cubierta del atrio, formado por los tejados que vierten las aguas a su interior, es el *compluvium*, mientras la parte central en que ese agua se recoge es el *impluvium*. El atrio es, además, el santuario de la casa, donde están los armarios con los retratos de los antepasados, por lo general, bustos hechos sobre la mascarilla del difunto. Vitrubio habla de varios tipos de atrio: el toscano, en el que el *compluvium* es sostenido por vigas horizontales sin necesidad de columnas; el tetrástilo, o de cuatro columnas, y el corintio, que tiene más de cuatro. Según el mismo tratadista, el atrio debe ser aproximadamente un tercio más largo que ancho y no cuadrado. La sala de recepción y comedor, o *tablinum* —de *tabula*, mesa—, se abre al atrio y a él comunica una alcoba, que en su origen debe de ser el dormitorio del padre.

En el siglo II la influencia griega transforma la casa romana con la introducción del peristilo o patio de columnas, que al construirse al fondo del atrio convierte a éste en lugar de tránsito, y agrupa en torno a sí la parte de vivienda. Enriquecida así la casa romana y llena de luz, completase en la crujía de fachada con el vestíbulo y con unas habitaciones abiertas al exterior y sin comunicación con el interior dedicadas a tiendas. En el pavimento de mosaico del vestíbulo suele representarse un perro, en actitud de guardar la casa, con la inscripción *cave canem* —cuidado con el perro—. Ejemplo característico de casa de tipo ya helénico es la llamada del Fauno de Pompeya, del siglo II a. de C. (fig. 233). En ella se ha construido un atrio sin columnas de tipo tradicional (B) con el *tablinum* al fondo (D), y las *alae* a los lados (C), un atrio tetrástilo (C), un peristilo de tipo griego (G) con exedra al fondo (M) decorada con el famoso mosaico de Alejandro ya citado, y un segundo peristilo helenístico (P) aún mayor. En la fachada, las *tabernae* o tiendas; en el interior, cuatro *triclinios* (E, F),



Figs. 229, 230.—Acueducto del Gard.—Acueducto de Segovia. (Delojo.)



Figs. 231, 232.—Acueducto de Mérida,—Casa romana. (Marçais, Durm.)

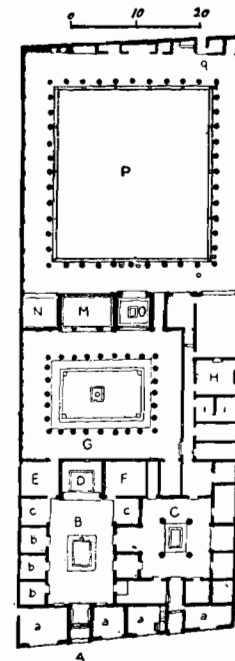
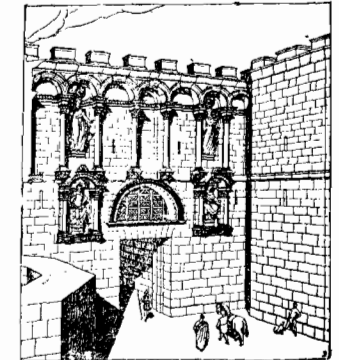
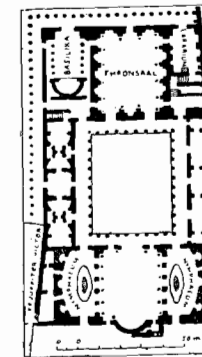


Fig. 233.—Casa del Fauno. Pompeya. (G. Bellido.)



Figs. 234, 235.—Palacio Flavio.—Puerta Aurea, Spalato. (Schulz.)

dos de ellos de verano (N, O) y diversas dependencias (b, *cubiculi* o dormitorios; i, baños; H, cocina).

Aunque la casa de la época republicana es generalmente de un solo piso, bajo el Imperio llega a tener varias plantas.

Las casas mejor conservadas son las de Pompeya y Herculano, por haber sido cubiertas por las cenizas del Vesubio cuando las habitaban sus propietarios. Cubiertas por la arena han llegado también hasta nosotros en buen estado las del puerto de Ostia, siendo particularmente interesantes por sus varias plantas. Abandonadas, en cambio, la mayor parte de las otras ciudades después de arruinadas, por lo general sólo conservan los pavimentos de mosaico y poco más de un metro de muro. Tal es el caso de las casas romanas excavadas en España, cuyo núcleo más importante es el de Itálica, si bien no faltan ruinas en otras partes de la Península, como Mérida, Conímbriga y Ampurias.

De las grandes residencias imperiales es muy poco lo existente, y son los testimonios literarios los que en buena parte nos permiten formarnos idea de su magnificencia.

La Casa de Augusto en el Palatino, con bellas pinturas murales, es más bien una casa de tipo privado. Por considerarlo así, construye su sucesor la Domus Tiberiana, igualmente en el Palatino, donde falta de espacio, no puede darle la necesaria amplitud. En vista de ello, Nerón labra la Domus Aurea en el frontero Esquilino con amplísimos jardines, y ante ella hace levantar su propia estatua de bronce, de proporciones aún más gigantescas que el Coloso de Rodas. Una de sus partes de mayor interés es la gran estancia octogonal cubierta por bóveda semi-esférica, esquivada en su arranque, y, como vimos en el Panteón, con gran claraboya central. Sus arquitectos son los romanos Celer y Severus.

Pero quien edifica el que había de ser palacio imperial definitivo hasta los días de Constantino, a cuyo efecto expropia las casas patricias del Palatino, es Domiciano. La Domus Flavia (fig. 234) por él construida tiene por núcleo central un amplio peristilo o patio. En su testero se encuentra el salón del trono abovedado sobre gruesos muros con hornacinas para estatuas, flanqueado de una parte por el santuario familiar o *Lararium* de los Flavios, y de otra por una basílica; a los pies del peristilo, el triclinio es de análogas proporciones al salón del trono y tiene dos patios porticados laterales con estanques. Inmenso el palacio, además de la parte pública anterior, contiene la casa privada, la Domus Augusta, o del emperador, con otros dos grandes patios, numerosas dependencias e incluso un circo, que es una de las partes mejor conservadas. La Domus Flavia es obra del arquitecto Rabirius.

De carácter muy diferente e inspirada directamente por Adriano, a quien, como hemos visto, se atribuye la traza del original templo de

Venus y Roma, es la grandiosa Villa de Tívoli, de hacia 130, formada por palacios, palacetes, teatros, etc., en los que el barroquismo creciente de la arquitectura imperial romana se manifiesta en el movimiento de las líneas curvas de sus plantas, en las caprichosas formas de sus bóvedas de hormigón, natural consecuencia de aquéllas (figura 201), y en los efectos de perspectiva de sus columnatas interiores.

El palacio de Diocleciano, de fines del siglo III, en Spalato (figura 236), en la ribera dálmata del Adriático, la patria del emperador, nos dice la profunda transformación sufrida por la arquitectura palaciega romana. Defendido de una parte por el mar, sus tres fachadas de tierra se encuentran ya reforzadas por torres, como los castillos medievales. Es, además, edificio de capital importancia por la manera de emplearse los elementos arquitectónicos, tales como los arcos ciegos cabalgando sobre columnas adosadas que descansan en ménsulas, de la portada (fig. 235), que hacen pensar en la futura arquitectura medieval, y los arcos viables cargando directamente sobre columnas. Ambos sistemas cuentan con precedentes, pero el palacio de Spalato atestigua que principian a difundirse.

Aunque alguna familia patricia continúa practicando durante mucho tiempo la inhumación, lo corriente en Roma es la cremación, hasta que, gracias a la doctrina estoica, en tiempos de Trajano comienza a restaurarse la costumbre antigua.

El sepulcro excavado consiste en una o varias cámaras para celebrar los ritos funerarios y para depositar en nichos abiertos en sus paredes las pequeñas urnas con las cenizas. En España la mejor necrópolis de este tipo es la de Carmona.

Los enterramientos construidos adquieren a veces proporciones tan monumentales como los levantados en Roma junto a la Vía Apia. El de Cecilia Metela, sobrina del triunviro Craso, es el ejemplo más antiguo de sepulcro en forma de torre, en gran parte maciza, con cámara sepulcral muy pequeña, y coronado, como los etruscos, por un montículo de tierra poblado de árboles. Este tipo de sepulcro es el adoptado por emperadores como Augusto y Adriano. Del sepulcro que Augusto hiciera labrar para sí y para sus familiares sólo existen ruinas y algunos dibujos del Renacimiento que nos permiten conocer su organización. Formado por varios muros circulares concéntricos, más altos cuanto más interiores, remata en una serie de terrazas escalonadas que en la actualidad se cree estuvieron pobladas de árboles.

El sepulcro de Adriano, la Mole Adriana, aunque muy desfigurado para convertirlo en fortaleza pontificia, es el actual castillo de Sant Angelo (fig. 237).

Juntamente con este tipo de sepulcro cilíndrico, de tradición etrusca se introduce ya en el siglo II a. de C. el griego de torre cuadrada de varios pisos. Uno de los ejemplos más bellos es el llamado Monumento de los Julios, en Saint Rémy (Provenza), decorado en su primer cuerpo con relieves de batallas probablemente de valor simbólico (figura 242). En España poseemos el de Tarragona, atribuido sin fundamento a los Escipiones (fig. 240), con estatuas de Athis, la deidad compañera de la muerte.

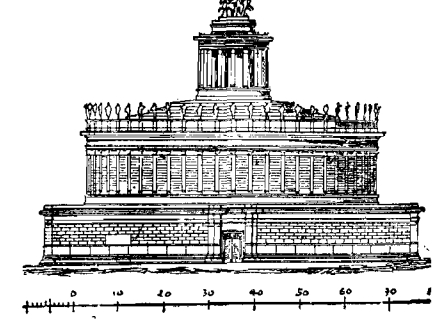
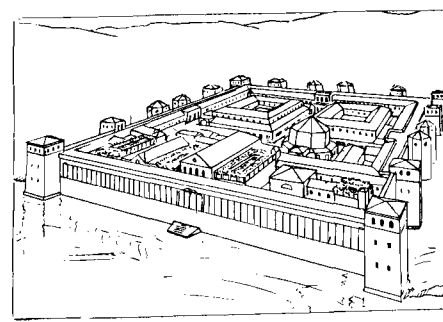
Además de estas clases de sepulcros corrientes anteriores, se introducen, desde fecha bastante temprana, otros de tipo extranjero de los que es ejemplo característico, ya en la época republicana, el de Cayo Sestio, en forma de pirámide muy apuntada, como las egipcias del período helenístico.

En España, además de los sepulcros ya citados, tenemos los de forma de templo de Fabara y Sádaba, en Aragón.

LA CIUDAD. FOROS. PÓRTICOS.—La ciudad romana de nueva planta, como el campamento, es de forma cuadrada o rectangular, con una puerta en el centro de cada lado, correspondiente a sus dos calles principales, la *cardo* o longitudinal, que es la mayor, y la *decumana* o transversal. Aunque a veces esas puertas son sencillas, otras se conciben con gran monumentalidad, como sucede en la Puerta Mayor de Roma (fig. 239), doble e bigémina, según es frecuente. Cuando, a consecuencia de la guerra con los partos, aprenden los romanos a reforzar las murallas con torres salientes, se adoptan también para flanquear las puertas de las ciudades. Buen ejemplo de este tipo es la Puerta Negra (fig. 241), de Tréveris, la ciudad fortificada próxima a la frontera de Germania. En España son importantes el recinto amurallado de Lugo, las murallas de Tarragona y Barcelona y la puerta de Carmona. Restos de murallas abundan en otras ciudades españolas.

Por estar en él emplazados los templos y los principales edificios de administración pública, el foro es la parte más monumental de la ciudad romana.

El foro por excelencia es el Foro Romano o Forum Magnum de Roma (fig. 245), situado en el estrecho valle al pie del Palatino. Lugar de ferias en tiempos de los Reyes, se levantan en él desde un principio monumentos públicos de primer orden íntimamente ligados a la historia romana. Los edificios, los monumentos conmemorativos y las estatuas llegan a ser tan numerosos, que la Vía Triunfal, la única accesible a los vehículos y que atraviesa todo el Foro, sólo mide unos cuatro metros de anchura. De muy diversas épocas, pero restaurados poste-



Figs. 236, 237.—Palacio de Diocleciano, Spalato.—Reconstrucción del sepulcro de Adriano. (Hülsen.)

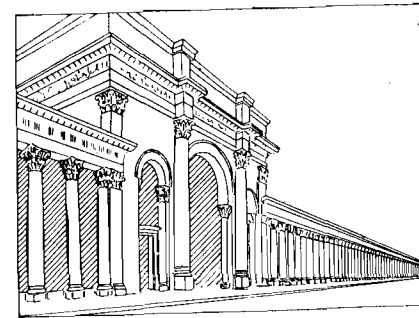
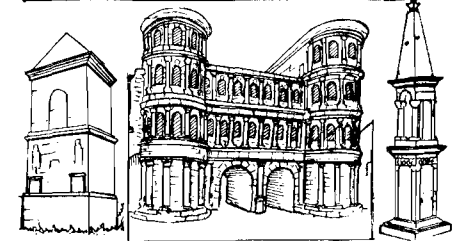
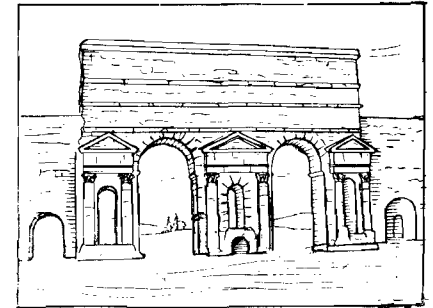


Fig. 238.—Pórtico de Apamea. (Delojo.)



Figs. 239-242.—Puerta Mayor, Roma. Sepulcro de los Escipiones.—Puerta Negra, Tréveris.—Sepulcro. (Delojo.)

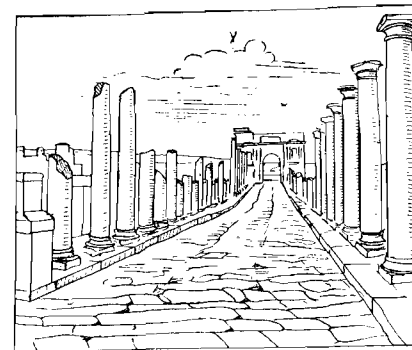


Fig. 243.—Foro de Timgad. (Delojo.)



Fig. 244.—Mitra sacrificando al toro.

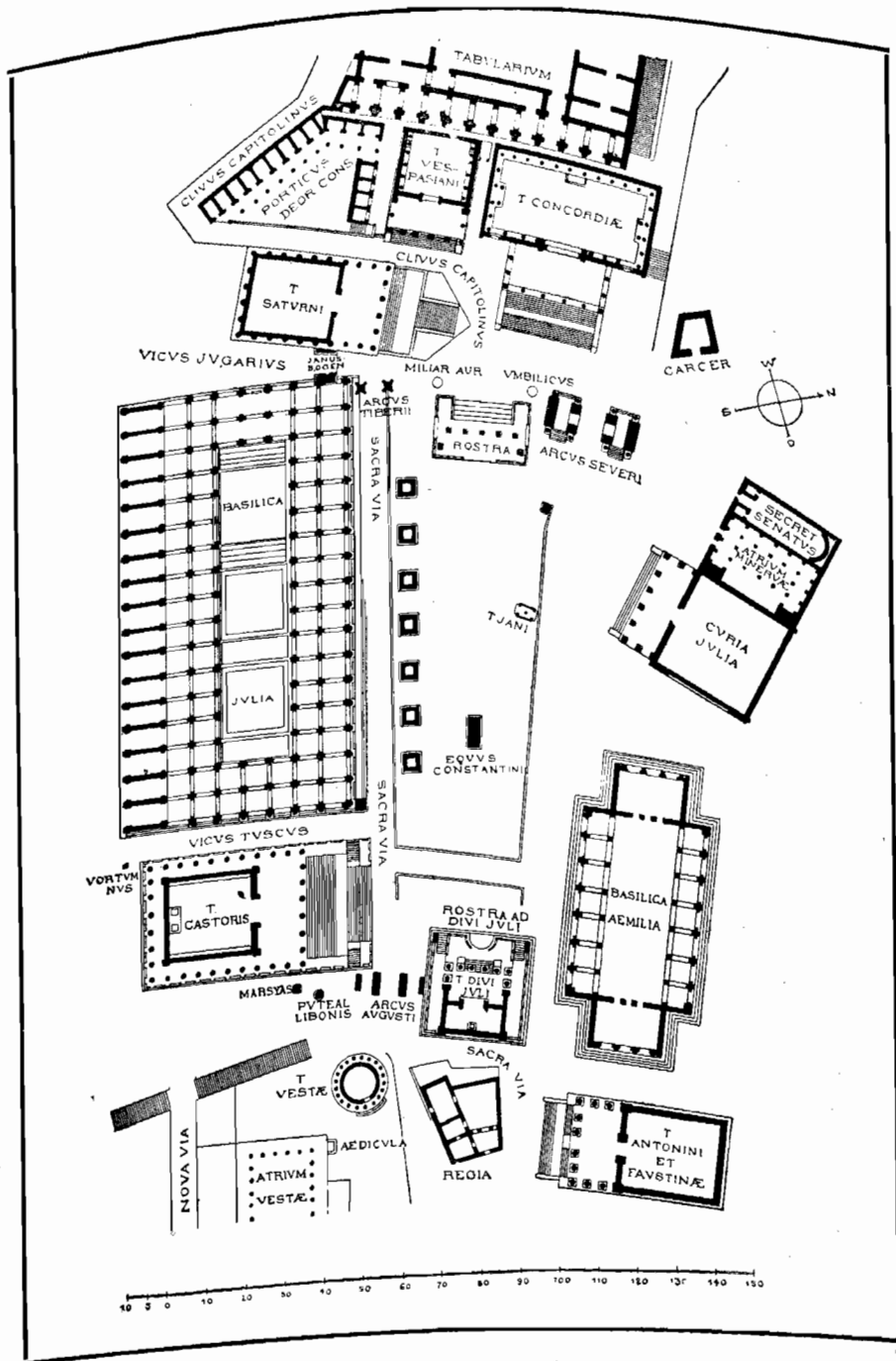


Fig. 245.—El Foro Romano en la época imperial. (Lückenbach.)



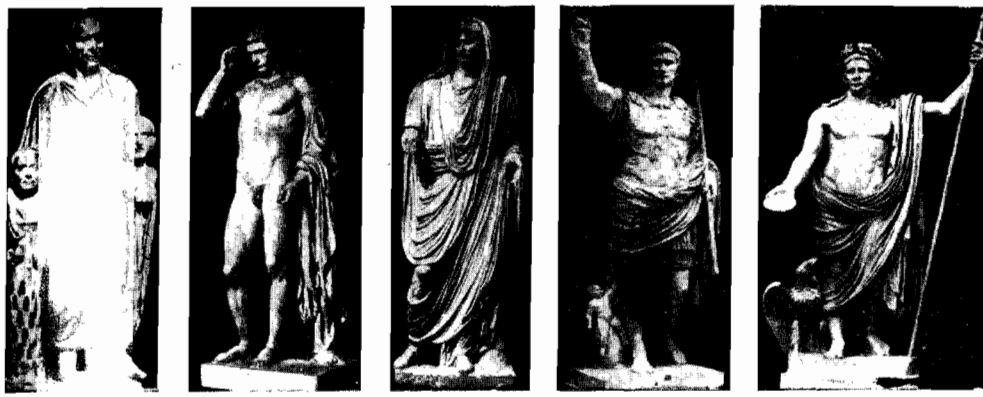
243-246. Diana de Pompeya.—El Tiber, M. del Louvre.—Retratos funerarios, M. del Louvre.—L. PRISCO: Neptuno, M. del Prado.



247-249. Diana de Pompeya.—Venus de Cirene.—Perseo y Andrómeda, M. del Capitolio.



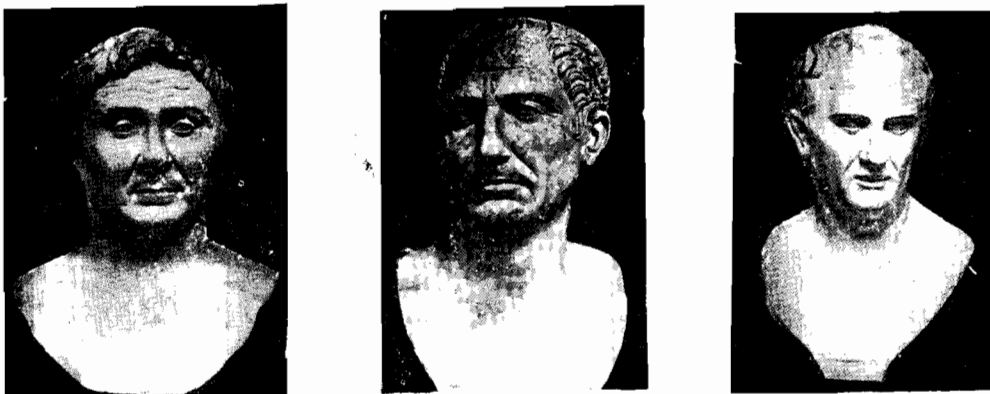
250-253. Oveja.—Medusa Rondanini.—Séneca, M. de Berlín.—Leona y cachorros.



254-258. Portador de retratos funerarios.—Supuesto Germánico.—Augusto pontifex maximus.—Augusto de Prima Porta.—Claudio.



259-262. Togado.—Magistrado en los juegos, M. de los Conservadores.—Bárbaro.—Esclava germánica, Florencia.



263-265. Pompeyo, M. de Nápoles.—Julio César.—Cicerón.

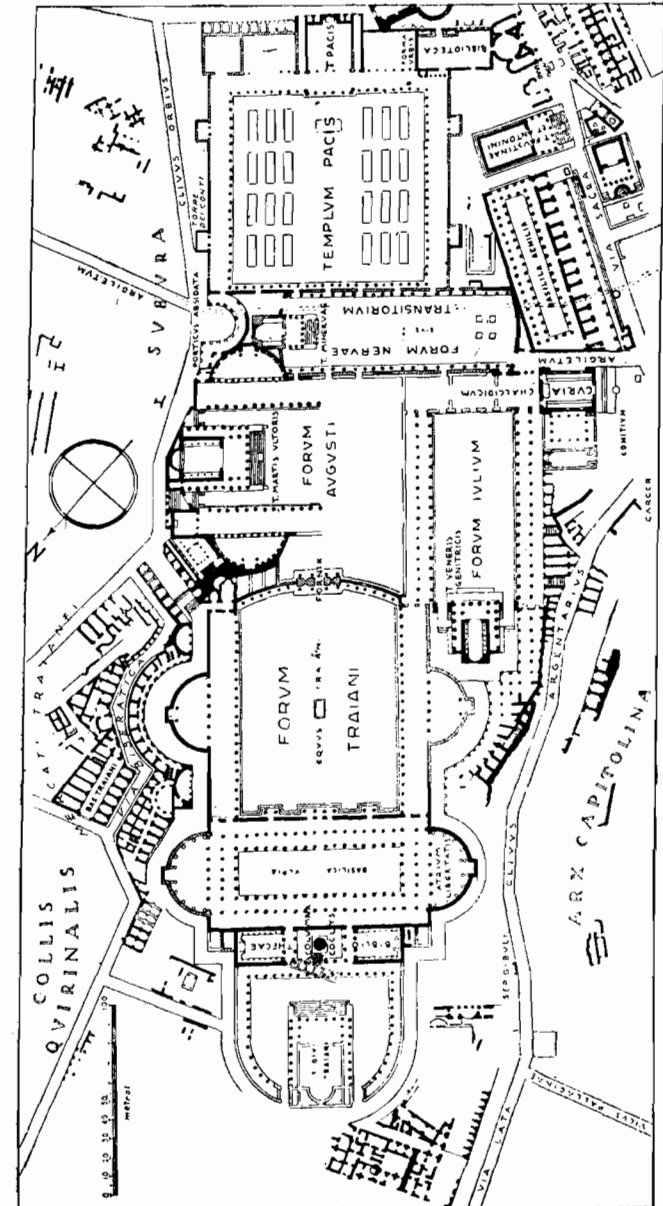


Fig. 246.—Foros imperiales. (Lugli.)

riormente, forman un conjunto impresionante. En el testero, sobre el Capitolio, se levanta el Tabularium, y a su lado, y también en la altura, el templo de Júpiter Capitolino. Ya en el valle, y al pie del Tabularium, están los templos de la Concordia, de los Dioses Consentes y de Saturno, y ante ellos, presidiendo la explanada del Foro, la Rostra, o plataforma para las arengas públicas. A los lados de la explanada central, de una parte, la Basílica Julia y el templo de Cástor y Pólux, y de otra, el Arco de Severo y la Basílica Emilia. Cierran el Foro por la parte de los pies, el templo de Julio César y el de Vesta, y, más al fondo, en las alturas, el templo de Venus y Roma, y por la del Palatino, la Domus Tiberiana.

Abandonados sus edificios y cubiertos de tierra, sus ruinas vuelven a ser mercado durante la Edad Media como en los tiempos primitivos, y los ganados pastan de nuevo en el valle. Es desde entonces el Campo Vacino o de las Vacas que pintan los paisajistas romanos de la época barroca, hasta que modernamente se excava dejando al descubierto sus ruinas.

Intransitable con tan gran número de monumentos, e inútil a sus fines primitivos el viejo Foro, se construyen (fig. 256) el de Julio César, el de Augusto, el de Nerva, que se edifica para comunicar los tres anteriores, y el de Trajano. Todos ellos, presididos por un templo, responden a un plan que falta en el Forum Magnum, que termina siendo una especie de ciudad santa. El más importante y grande de estos foros posteriores es el de Trajano (113 d. de C.), obra de Apolodoro de Damasco, consistente en una plaza cuadrada rodeada de pórticos, con grandes hemiciclos laterales. Al fondo se abre la Basílica Ulpia, con dos columnatas interiores y otros dos hemiciclos laterales, que da paso, a su vez, al patio, donde se levanta la Columna Trajana. A un lado y a otro de ésta se labran dos salas para biblioteca.

De primordial importancia en el aspecto urbano de la ciudad romana son los pórticos. Roma es, en buena parte, una ciudad de pórticos, y aunque sólo sea en la calle mayor, también los tienen las ciudades de provincia. Su origen se encuentra en las grandes ciudades helénicas de Siria, como Damasco y Palmira. El de Apamea (fig. 238) mide más de kilómetro y medio. El más antiguo conservado en Roma es el de Metelo, construido para conmemorar la conquista de Macedonia (146 a. de C.). Se considera el primer edificio de mármol labrado en Roma y es obra del griego Hermodoro de Salamina. Enriquecido por Metelo con el grupo de Alejandro y sus compañeros, de Lisipo, tanto este pórtico como otros varios de los muchos que se construyen desnús. terminan convirtiéndose en verdaderos museos.

Las ruinas de ciudades romanas mejor conservadas por las razones dichas son las de Herculano y Pompeya, y como ciudad portuaria de tipo comercial es importante la de Ostia. En el norte de Africa son del mayor interés las ruinas de Timgad (fig. 239), la ciudad construida de nueva planta para las familias de los legionarios por orden de Trajano, que tiene por puertas principales arcos de triunfo. El foro de Leptis Magna en Tripolitania, de principios del siglo III, como se ha indicado, ofrece el interés para la historia de la arquitectura del empleo por primera vez en gran escala de arquerías cabalgando directamente sobre columnas. En España, las ciudades excavadas más dignas de consideración son Itálica, de calles porticadas, Ampurias y Bolonia; ésta, en el Estrecho de Gibraltar.

CAPITULO VIII

ESCULTURA Y PINTURA ROMANAS.
ARTE IBERICO

LA ESCULTURA DE ESTILO HELENÍSTICO.—Lo mismo que la arquitectura, la escultura romana tiene su origen en la griega, y también como en ella, existe un importante capítulo helenístico integrado por los artistas griegos o romanos formados en Grecia y establecidos en Italia, que trabajan en el estilo de su época o que se ciñen a imitar o copiar los modelos de épocas anteriores. Pero, como es natural, la sensibilidad artística y la manera de ser romana, menos dada a idealismos y muy gustosa de la gloria terrena, no tarda en imponer su poderosa personalidad en esta escultura aprendida de los griegos. Sus dos géneros más originales son el retrato y el relieve histórico.

La influencia decisiva en la formación y evolución de la escultura romana es la helenística. La helenización de los dioses romanos en los últimos tiempos de la República es un hecho histórico bien conocido, y con la religión y las costumbres se importan las esculturas. Ya a principios del siglo III a. de C. se despoja a Siracusa de sus estatuas para decorar Roma, y veinticinco años más tarde se traen por igual derecho de conquista los varios centenares de estatuas de mármol y bronce de la colección de Pirro. Las conquistas posteriores inundan la Ciudad Eterna con un verdadero aluvión de esculturas griegas.

Pero con las esculturas llegan también los escultores, y es sabido que el sur de Italia es tierra griega. Gracias a toda esta serie de circunstancias, Italia se convierte en una de las sedes del arte helenístico.

Una de las manifestaciones más interesantes del helenismo itálico de la época republicana es la escuela formada en tierra de Nápoles y que durante tres generaciones cultiva un estilo ecléctico basado en las

grandes creaciones de la escultura griega de las épocas anteriores. Figura a su cabeza el griego Pasiteles, escultor y orfebre muy culto, que siente gran admiración por la escultura del período arcaico y que compone un tratado sobre arte griego que aprovecha Plinio en sus escritos. De su discípulo Stéfano, griego como él, poseemos una estatua de *Joven* de la Villa Albani, en la que sigue un modelo arcaizante, figura que se repite en el grupo de *Orestes y Electra* (lám. 240), del Museo de Nápoles, en el que esta última es de estilo más avanzado.

Como discípulo de Stéfano se firma a su vez Menelao en otro grupo de *Ifigenia y Orestes* (lám. 241), del Museo de las Termas. Formado en el mismo eclecticismo de su maestro, en el de *Hypnos y Thánatos*, del Sueño y la Muerte (lám. 242), conocido por el grupo de *San Ildefonso*, que se le atribuye en el Museo del Prado, le vemos unir un modelo de Policleteo y otro de Praxíteles. En todos estos grupos se sigue la ordenación en un plano de los últimos tiempos del helenismo. Recuérdese el de Laoconte.

Testimonio de que incluso se imitan en la escuela modelos del período arcaico, se considera la llamada *Diana de Pompeya* (lám. 243), de rígidos plegados y con la típica sonrisa de los viejos maestros (lámina 247).

Pero, además de estas creaciones de inspiración ecléctica, el helenismo itálico cultiva los temas y el estilo propio del arte helenístico oriental, y continúa bajo el Imperio transformando los tipos de los dioses principales creados por la gran escultura griega, e incluso creando otros nuevos. Ya hemos visto cómo algunas de las *Venus* más conocidas, como la de Médicis (lám. 179), se consideran hoy de tiempos de Augusto, y la del Louvre se cree posterior a Adriano; de tiempo de este emperador se estima la de Cirene (lám. 248), y de su época creen algunos la *Medusa Rondanini* (lám. 251), que, como hemos visto, algunos atribuyen a Crésilas, y otros al propio Mirón.

Las representaciones de Mithra, cada vez más frecuentes, como reflejo del culto al dios solar persa, también cada vez más intenso bajo el Imperio, son creaciones más exclusivas de época romana. En el relieve de la figura 244, del Museo del Louvre, aparece tocado con el gorro frigio matando al toro, a cuya sangre acuden el perro y la serpiente, y le acompaña Atis con la antorcha alta de la luz, y la baja de las tinieblas. En los temas de género, parece advertirse un mayor interés por la caracterización. Son buenos ejemplos el *Pescador* y la *Pastora vieja*, del Museo del Capitolio, y la *Vieja borracha*, del de Dresde. No faltan los de época imperial ya bastante avanzada.

La escultura alegórica que produjera en Egipto la estatua del Nilo tiene su eco en la del *Tiber* (lám. 244), siendo curioso notar cómo la

expresión bondadosa del río bienhechor se transforma para ponerse a tono con la energía y actitud dominadora del pueblo romano.

Más importante, desde el punto de vista artístico, es la serie de relieves de tipo pictórico y origen helenístico que se ponen de moda en la Roma de los últimos tiempos de la República. Concebidos con criterio más propiamente pictórico que escultórico, se procura en ellos, por medio de la perspectiva, dar profundidad a los fondos, siendo frecuentes las representaciones de laderas de montañas rocosas de formas esfumadas, con árboles y casas en último término. A los primeros tiempos del Imperio corresponden ya los bellos ejemplares de la *Oveja* y la *Leona* con sus cachorros (láms. 250, 253), del Museo de Viena, viviendo este tipo de relieve nueva etapa de florecimiento bajo Adriano, gracias a un grupo de escultores de Afrodísia, en Asia Menor. A ellos se deben obras tan características de ese estilo como el de *Perseo* y *Andrómeda*, del Museo del Capitolio (lám. 249). Un escultor de esta escuela, Licinio Prisco, firma la estatua de *Neptuno*, del Museo del Prado (lám. 246).

EL RETRATO BAJO LA REPÚBLICA.—El retrato es, probablemente, el género preferido en Roma. Se cultiva de cuerpo entero, de pie, sedente y ecuestre, o sólo de la parte superior del cuerpo. Hasta tiempos de Octavio el busto sólo comprende hasta el cuello. En el siglo I se va alargando hasta comprender ya parte del pecho y los hombros. A fines de la centuria siguiente se esculpen ya retratos de media figura. Aunque en la actualidad son monocromos, los retratos romanos se policroman hasta el siglo II. Al imponerse en esa fecha la monocromía y quedar el globo del ojo en blanco, se inicia la costumbre de rehundir la parte de la pupila.

El origen de la importancia del retrato se relaciona con una práctica funeraria que debe de contribuir poderosamente a su aspecto hondamente realista. Es la costumbre de los patricios de hacer mascarillas de cera de sus difuntos, para conservarlas en los atrios de sus casas y llevarlas en las ceremonias funerarias. Además de alguna de estas *imagines maiorum* de cera, poseemos representaciones suyas en relieves funerarios (lám. 245), e incluso alguna estatua, como la del Palacio Barberini, en que vemos a un patricio llevando en una procesión dos bustos de sus antepasados (lám. 254). Claro, que no debe olvidarse el interés etrusco por el retrato, ni el florecimiento del retrato griego en el período helenístico.

No obstante que el retrato de la época republicana es, al parecer, en su mayoría, obra de artistas griegos, esta exigencia del gusto romano formado en las *imagines maiorum*, y la personalidad grave y

serena de los retratados, prestan a estas esculturas un tono fuerte, enérgico y decidido, que falta en los retratos griegos contemporáneos.

Por desgracia, son escasísimos los retratos que han podido ser identificados con seguridad, pues las atribuciones tradicionales carecen, en realidad, de verdadero fundamento. Tal sucede, por ejemplo, con los supuestos retratos de Germánico, Mario, Sila o Catón. En estos últimos tiempos se ha podido, sin embargo, reconocer la fisonomía de algunos personajes, entre los que figuran, por ejemplo, los bustos de Pompeyo joven y *Pompeyo* después de la campaña de Asia (lám. 263), del Museo de Nápoles, y los de *Cicerón* (lám. 265), del Vaticano y del Capitolio. El de cuerpo entero de *Julio César*, en este mismo Museo, es particularmente interesante, por mostrárnoslo ya con la coraza y el manto de púrpura, es decir, en la forma que medio siglo después se retratará a los emperadores. Al parecer, se trata de imitar en él la estatua de Alejandro con coraza, por Lisipo, existente en Roma (lám. 264).

Entre los retratos anónimos merece recordarse en particular el ya citado del supuesto *Germánico*, del Louvre (lám. 255), retrato de carácter funerario, en el que el personaje, totalmente desnudo, lleva entre los dedos el óbolo que entregará a Caronte. Es obra firmada en estos términos: «Kleomenes, hijo de Kleomenes, ateniense, lo hizo».

En cuanto al retrato femenino, son pocos los que existen de este período. Un tipo muy usado es el de mujer cubierta por el manto, ya comentado. De aspecto bastante idealizado, son buenos ejemplos los bustos de los Museos de Nápoles y de las Termas. De belleza realmente extraordinaria, y una de las obras maestras de la escultura romana, es el busto de la llamada *Clitia* (lám. 281), que el escultor presenta surgiendo del cáliz de una flor.

EL RETRATO BAJO EL IMPERIO.—El papel preponderante que en la vida romana desempeña la persona del emperador, como es natural, tiene su inmediato reflejo en el arte del retrato.

La influencia que el retrato del emperador ejerce en el de los ciudadanos se pone ya de manifiesto en los días de Augusto. Los suyos, los de sus parientes (lám. 267) y amigos son los más bellos e importantes de la época, y suelen responder a tipos bastante uniformes.

De *Augusto* mismo poseemos toda una serie de retratos excelentes, que nos muestran sus rasgos finos y distinguidos, su expresión pensativa y su constitución nada robusta. En el de Ostia, del Museo Vaticano, es todavía casi un niño, pero nos muestra ya su afilada nariz y su entrecejo preocupado. Su cabello liso y caído en mechones sobre la frente es el que conservará toda su vida. Los retratos de su edad madura (lám. 266) nos lo presentan en los múltiples aspectos de su personalidad. Como defi-

nidor de la ley, en su calidad de pretor, lo vemos con el rollo del edicto en la mano y envuelto en la toga, en el Museo del Louvre, y como *pontifex maximus*, con la cabeza cubierta por el manto y oferente (lám. 256), en los museos del Vaticano y de las Termas de Roma. En su calidad de cónsul *cum imperio* arenga a las tropas, también en el Vaticano (lám. 257). Viste como César, coraza, con un parto devolviendo estandartes de Craso y un bárbaro vencido, mientras que el Eros cabalgando sobre un delfín, que aparece a sus pies, nos recuerda su descendencia de Venus, como miembro de la familia Julia. En esta estatua de Augusto, descendiente de dioses y pacificador del mundo, queda creado el tipo de retrato de emperador romano. Por haberse encontrado en ese lugar, llámasele también de *Prima Porta*.

El poder cada vez más absoluto del emperador no tarda en desembocar en su divinización, sobre todo después de muerto. La creencia en la benéfica influencia del numen del difunto, que no es su alma divinizada, tiene hondas raíces en el pueblo romano, hasta el punto de que un liberto puede erigir un retrato escultórico al numen de su antiguo señor. A César, en tiempos de Augusto, se le representa ya desnudo y se le da el calificativo de divino. Al morir Augusto, se constituyen cofradías para honrar su memoria y, aunque contra su voluntad, se levantan templos en España a Tiberio. Nada tiene, pues, de extraño que en este proceso fuese ya Claudio divinizado en vida.

La consecuencia de todo ello es la creación de un nuevo tipo de retrato, en el que se presenta al emperador semidesnudo y coronado de laurel. El último paso en esta marcha ascendente hacia la divinización es figurarle con atributos divinos, tan excelsos como el águila del padre de los dioses. Esta divinización del emperador no lleva, sin embargo, consigo la idealización de su rostro, que, por el contrario, continúa siendo un retrato. Buenos ejemplos de esta clase de retratos son el de *Tiberio* (lám. 268), representado todavía como cónsul, y el de *Claudio*, con el águila de Júpiter al pie (lám. 258), ambos en el Museo Vaticano.

El tipo de retrato de emperador creado en tiempos de Augusto y sus inmediatos sucesores, no muere con ellos. Las principales novedades, aparte la evolución general del estilo en el desnudo y la interpretación de las telas, se refieren a la forma de llevar el cabello, que, naturalmente incluye en la moda de la época, y, por tanto, interesa a todo el retrato romano. El peinado bajo con pequeños mechones irregularmente dispuestos sobre la frente perdura hasta *Trajano* (98-117) (láms. 269-271). Rasurado el pueblo romano desde hace siglos, comienza a generalizarse la barba desde *Adriano* (117-138) (lám. 272).

El retrato más importante de tiempos de este emperador y, en realidad, la creación de su época, es el de *Antinoo* (lám. 273), el joven de

Bitinia que, formando parte de su séquito, para evitar la fatal desgracia que amenaza a aquél, se suicida arrojándose al Nilo. Es un retrato divinizado, que se aparta del tipo corriente. Joven de gran belleza, de expresión melancólica, anchísimos pectorales casi femeninos y rica cabellera, los escultores de tiempo de Adriano crean en él un tipo divinizado que tiene más de dios que de hombre. Es la última gran creación de este tipo del arte clásico. El agradecimiento del emperador hace que se le erijan bustos, esculturas de cuerpo entero y relieves en todo el Imperio, divinizado bajo los más diversos aspectos —de Baco, de Ver-tumno, etc.—, pero siempre con los rasgos personales indicados.

En la segunda mitad del siglo II, la barba, que bajo Adriano es todavía corta, aumenta considerablemente de tamaño, y al mismo tiempo la cabellera se hace más voluminosa y rizada. Los efectos del claroscuro son mucho mayores, contribuyendo también a ello el empleo del trépano con el que se horada profundamente el mármol para crear puntos de sombra intensa. Es época de que poseemos varios retratos de gran importancia, entre ellos el de *Marco Aurelio* (161-180) a caballo, del Capitolio (láms. 274, 275, 284). Unica estatua encuestre en bronce de emperador conocida en el Renacimiento, su influencia en este género de escultura es decisiva desde entonces. Muy bella y muy representativa del estilo de fin de siglo es la de *Cómodo* (lám. 276), del Palacio de los Conservadores, con los atributos de Hércules, ya casi de medio cuerpo y con brazos. La de *Caracalla* (lám. 277) —Museos de Berlín y Nápoles—, de principios del siglo III, con el rostro vuelto hacia un lado, es, por su expresión de maldad y violencia, de las obras maestras de la escultura antigua. En la segunda mitad de esa centuria, como toda la escultura romana, el retrato comienza a transformarse en un sentido anti-clásico. El fino modelado anterior desaparece y, en cambio, se subrayan los rasgos esenciales de la fisonomía. La expresión del rostro es intensa, pero el modelado, seco y duro. Tales son los caracteres de los retratos de *Constantino* (lám. 278) y sus sucesores, en los que comienza a gestarse ya el retrato bizantino.

El afán de gloria terreno y el deseo de eternizar el aspecto físico de su persona, tan arraigado en el romano, difunde el uso del retrato de carácter monumental, incluso entre funcionarios y gentes acomodadas, como ofrenda de amistad, de agradecimiento popular, o simplemente por deseo y a expensas del propio retratado. Se generalizan en tal forma, que ya en los comienzos del imperio se exige que el personaje a quien se levante estatua pública haya, al menos, restaurado algún edificio de ese carácter. Los tipos más corrientes de retrato de cuerpo entero son

los de togados (lám. 259) y los de guerreros con coraza. El número de las estatuas de togados todavía existentes es considerable, pues tenemos noticia de talleres donde se labran en serie los cuerpos para exportarlos a las provincias y sólo tener que esculpir a la vista del modelo la cabeza.

La estatua de magistrado del Museo de los Conservadores, de Roma, de la lámina 260, nos dice cómo este tipo de retrato pierde ya en la época constantiniana toda su flexibilidad, anquilosándose los movimientos y preparando la futura rigidez bizantina.

Como es natural, son numerosos los retratos de particulares de gran valor artístico o simplemente iconográfico, como el de *Séneca* (lámina 252), del Museo de Berlín, que nos ofrece la verdadera efigie del gran cordobés en todo diferente de la del retrato tradicional (lám. 205).

De las emperatrices, aunque sólo algunas tienen actividad pública señalada, existen hermosos retratos, y, como en el caso de los emperadores, sirven de jalones para conocer la evolución del retrato femenino, en el que el peinado es factor aún más valioso.

De *Livia*, la mujer de Augusto, conservamos en el Vaticano uno de cuerpo entero, en el que, con actitud de diosa griega, ostenta los atributos de la Fortuna, y retrato suyo se ha supuesto también la llamada *Pudititia*, del mismo Museo, con la cabeza cubierta por el manto, según modelo de creación helenística ya comentado. Muy bello es también el del Museo Arqueológico de Madrid (lám. 279). El retrato femenino de la época de Augusto es de peinado bajo, con raya en el centro y muy ondulado o rizado a los lados. El ejemplar más importante de cuerpo entero es el sentado de la segunda *Agripina*, mujer de Claudio, del Capitolio, pero el más bello es, indudablemente, el de la llamada *Minacia Pola* (lám. 280), del Museo de las Termas. Inspirándose en modelos helenísticos se pone ahora de moda el retrato femenino sedente (lám. 285).

En el último tercio del siglo I, bajo los Flavios, el peinado se transforma radicalmente, y con ello cambia el aspecto del retrato. Julia, la hija de Tito, impone un peinado rizado a manera de nimbo en torno a la parte superior del rostro, según aparece en el busto de la mal llamada *Julia*, del Museo del Capitolio (lám. 282), y esa moda persiste bajo Trajano (98-117), como lo atestiguan los retratos de la mujer y la hermana de éste, *Marciana* y *Plotina*, de los Museos del Capitolio y Nápoles.

A mediados del siglo II, con la mujer de Marco Aurelio, Faustina la Joven, el peinado baja de nuevo, formando grandes ondas y se recoge en la nuca en un moño, o se eleva después en forma de trenza. El grupo de una *Madre y su hija*, de la colección Chatsworth (lám. 286), mientras

muestra a aquélla todavía con el peinado alto, la hija lo lleva bajo. El peinado bajo, a fines del siglo y comienzos del siguiente, continúa descendiendo en sus caídas cada vez más hasta cubrir las orejas (lám. 283).

EL RELIEVE HISTÓRICO. SARCÓFAGOS.—La costumbre de conmemorar el triunfo guerrero de un capitán es antigua en el pueblo romano. Su representación pictórica entra a formar parte de la galería familiar, donde se guardan las *imagines maiorum*. Pero, además de este homenaje privado, hay noticias bastante antiguas de representaciones pictóricas de este modelo expuestas al público. Así, sabemos que los triunfos de los Escipiones se celebran con pinturas no sólo de las ciudades conquistadas, sino incluso de algunos combates. El deseo de eternizar en la piedra estos triunfos guerreros da lugar al relieve histórico.

Uno de los monumentos más antiguos de este género es el relieve conmemorativo del triunfo de *Domicio Enobarbo* (figs. 249, 250), del año 46 a. de C., en el que se representan en relieve el acto de licenciar las tropas y el sacrificio de las *suovetaurilia* —de *sus*, cerdo; *oves*, carnero; *taurus*, toro—, ahora en orden inverso, por celebrarse con motivo de la terminación, y no del comienzo, de la campaña. Por eso aparece en primer término el toro, después el carnero, y el cerdo en último lugar.

El relieve histórico no sólo se encuentra plenamente formado en tiempos de Augusto, sino que, bajo su inspiración, produce una de las obras maestras de la escultura romana.

Aunque la mayor parte de los relieves históricos son de carácter guerrero, en los del *Ara Pacis* lo que se celebra es la paz (láms. 287-289). El tema elegido es el de la procesión que hacen la familia imperial, los magistrados, senadores y sacerdotes para ofrendar en el altar de la Paz de Augusto (fig. 251). Abren el cortejo los lictores, y de acuerdo con el orden del desfile, marcha grave y silenciosamente un crecido número de personajes, entre los que se distingue, de una parte, a los magistrados y senadores purificados con sus coronas de laurel y seguidos de los camilos o acólitos con las *sacra rituales*, y, de otra, a los miembros de la familia imperial y sus allegados. Figuran entre ellos Agripa, en funciones de gran sacerdote; Livia, con sus hijos Tiberio y Druso; Antonia, el niño Germánico y otros personajes de más dudosa identificación (lámina 287). Los niños, con sus gestos infantiles y su sonrisa, ponen la nota alegre en el desfile, y aún no falta algún tema anecdótico, como el de la mujer que con el dedo en la boca impone silencio a dos que hablan.

Contribuye también a la mayor belleza de estos relieves ese sentido pictórico ya comentado en los augusteos de tipo helenístico. Los perso-

najes no desfilan, como en el Partenón, en un solo plano. Sobre lo que allí es fondo liso se dibuja aquí, en relieve más bajo, una segunda fila de personajes que dotan de profundidad a la escena (lám. 289). Este deseo de profundidad es particularmente sensible en la escena del Sacrificio de Eneas, en que se representa en último término, y en pequeño tamaño, un templo en perspectiva. De su autor nada sabemos, pues ya queda consignado cómo el atribuir la decoración vegetal del templo a los griegos Saurio y Batracio carece de sólido fundamento.

Mucho menos inspirados son los relieves del Palacio de la Cancillería, que representan el regreso de Vespasiano después de sus triunfos sobre los judíos, y el de Domiciano.

El año 71, el relieve histórico produce una nueva gran obra en las dos escenas que decoran el Arco de Tito (fig. 225), en especial la del desfile del emperador en su cuadriga guiada por Roma y coronado por la Victoria después de la destrucción de Jerusalén, y el de la parte más preciada del botín: el *Candelabro de oro* de los siete brazos (lámina 290), la Mesa de oro y las Trompetas del templo. Aunque muy deteriorados, puede muy bien advertirse cómo ese escalonamiento de planos de mayor a menor relieve, empleado ya en el Ara Pacis, es mucho más sabio. No sólo produce la sensación de profundidad, sino que ha permitido hablar de que el artista nos hace sentir la ilusión del aire interpuesto, como muchos siglos después nuestro Velázquez. Típico ejemplo del estilo pictórico del relieve de este momento es la Pilastra de las rosas de los *Haterii*, una de las obras más bellas del arte romano.

La nueva serie de relieves corresponde a los días de Trajano. En el Arco de Benevento (fig. 221), no se limitan al interior, sino que cubren también la fachada. En el ático, a la izquierda de la gran inscripción, se figura a Júpiter rodeado por los dioses entregando sus rayos para que Trajano gobierne el Imperio. En los cuatro grandes relieves principales, el soberano aparece en funciones de paz. En los dos superiores recibe a los veteranos vestidos ya con sus togas, y a un grupo de mercaderes y armadores, mientras en los bajos, los senadores, presididos por la personificación del pueblo con el cuerno de la abundancia y los équités, lo reciben a su vez en el Foro Romano.

En uno de los relieves del interior del arco se figura el momento cuando, al iniciar Trajano su campaña, pone su grano de sal sobre el ara portátil y es sacrificado el toro, mientras en otro se presenta al emperador alimentando a los niños rodeados por las figuras alegóricas de las ciudades con coronas torreadas (lám. 292). Aunque menos fino el estilo de los relieves, son de características análogas a los del Arco de

Tito. Su sentido es, en cambio, diferente; su tono no es guerrero; son un homenaje a su labor de paz.

El monumento conmemorativo de las empresas guerreras de Trajano para imponer la civilización es la *Columna* de su nombre. Decorado su pedestal con trofeos, victorias y águilas, en la columna misma se representan en un relieve continuo desarrollado en espiral las campañas del emperador contra los dacios, al otro lado del Danubio. Inicianse con el paso por el puente de barcas sobre el Danubio, que, erguido sobre las aguas, contempla a los legionarios (lám. 291). Siguen un consejo de guerra, la corta de árboles para construir el campamento, el desfile del ejército, etc., y termina con el suicidio de Decéballo. Al interés narrativo queda totalmente sacrificada la preocupación, de carácter más estético, por la ilusión del espacio, que hemos visto alcanzar su máxima perfección en los relieves del Arco de Tito. Ahora, los personajes de los diversos planos aparecen esculpidos con la misma minuciosidad. Los relieves de la *Columna* constituyen una crónica gráfica de los múltiples episodios de la campaña.

Aunque no se trata de relieves, por ser consecuencia también de las luchas con los germanos, conviene referirse en este lugar a las estatuas de bárbaros. De cabellera abundante, escasa barba, entrecejo fruncido y expresión triste reflejando el dolor y la preocupación del que, libre hasta entonces, es ahora esclavo, cuando se les representa de cuerpo entero visten anchas bragas recogidas en el tobillo y larga túnica con cinturón (lám. 261). Tal vez la insistencia con que se repiten los rasgos generales de un mismo tipo de rostro hace que estas estatuas produzcan cierta impresión de monotonía, pero es indudable que son de las creaciones más destacadas del arte imperial. En el Vaticano guárdanse varios ejemplares de primer orden, entre los que figura el busto de *Decéballo*, jefe de la lucha con los romanos, y uno de cuerpo entero con expresión de profunda tristeza. Aunque sin ese tono tan agudo, se hacen estatuas de germanas tan hermosas como la de la Loggia dei Lanzi, de Florencia (lám. 262).

A semejanza de Trajano, Marco Aurelio levanta en el tercer cuarto del siglo otro arco de triunfo y otra columna. Del arco sólo poseemos varios relieves, algunos de ellos aprovechados en el Arco de Constantino. En las columnas se narran, con arreglo al modelo de la *Trajana*, las campañas de Marco Aurelio contra germanos y sármatas. El relieve es más alto, y abundan en la narración las intervenciones milagrosas de los dioses. Así vemos al Júpiter Pluvius lloviendo por sus brazos extendidos para ahogar a los enemigos de Roma. Una de las escenas más emocionantes es la decapitación de jefes enemigos prisioneros.

Del Arco de Triunfo de Claudio se supone que proceden varios relieves de la colección del duque de Medinaceli en Madrid.

La última etapa de la evolución del relieve romano está representada por los del Arco de Constantino (fig. 226). El hecho de que para enriquecer este monumento se despoje de los suyos al de Trajano, es bien significativo del estado de agotamiento a que llega la escultura romana, pero, sobre todo, es evidente en los labrados por los escultores constantinianos (lám. 303), monótonos de composición, de perso-



Fig. 247.—Sarcófago con cacería de leones. (Clarac.)

najes casi simplemente yuxtapuestos, de acusada isocefalia —cabezas a la misma altura—, pobrísimo modelado y duros plegados. La decadencia no puede resultar más patente. Estos relieves constantinianos representan, sin embargo, el inicio de un nuevo estilo. De estilo aún más tardío, aunque muy semejante, son los relieves del pedestal del Obelisco de Teodosio (390), en Constantinopla.

El triunfo del estoicismo en Roma a mediados del siglo I termina por generalizar, en los días del Imperio, la inhumación, y con ella la necesidad de labrar grandes sarcófagos. El sarcófago romano suele carecer de plinto y de cornisa, y, adosado al muro, estar decorado sólo en tres de sus frentes. Es de planta rectangular, terminada de cuatro ángulos, pero no falta el tipo de frentes menores curvos, es decir, en forma de lagar o «lenos», alusiva al culto dionisiaco de ultratumba. En el siglo III este último tipo de sarcófago suele decorarse con leones devorando animales tímidos, por lo que se denomina sarcófago de leones. En un principio esa decoración es bastante sencilla, de guirnaldas, pilastras y algunas figuras de amores, victorias o sátiros y una franja con la dedicatoria en el frente principal. Bajo los Flavios comienza a representarse también, presidiendo el sarcófago, el retrato de busto del difunto en un medallón (fig. 253).

En el siglo II se generaliza el sarcófago de relieve continuo, en el que las escenas mitológicas se suceden sin que nada nos indique dónde



Fig. 248.—Cuenco de Hildesheim. (Lessing.)



Figs. 249, 250.—Relieves de D. Aenobarbo con las «suovetaurilia» invertidas. (Clarac.)



Figs. 251, 252.—«Suovetaurilia» del Ara Pacis.—Plato de Minerva, Hildesheim. (Reinach, Lessing.)

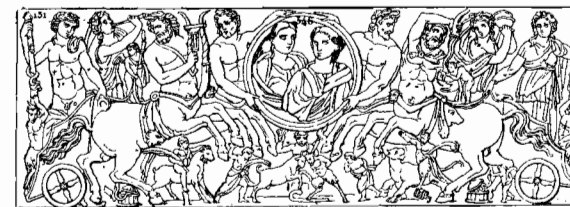
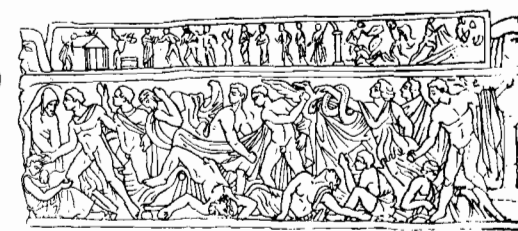


Fig. 253.—Sarcófago con la historia de Baco y retratos de los difuntos.



Figs. 254, 255.—Sarcófagos con la historia de Baco y Ariadna y la de Orestes.

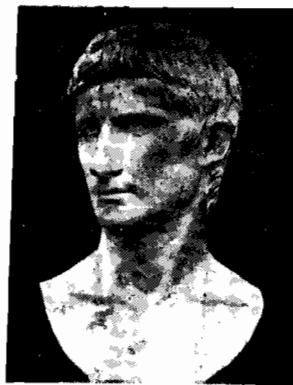
termina una y comienza la siguiente. Esas escenas suelen pertenecer a los ciclos de Baco (figs. 253, 254), Proserpina, Hércules, Orestes (figura 255), etc., por sus trabajos en la vida terrena y su relación con la de ultratumba. Pero también se representan batallas y cacerías, en especial la del león (fig. 247), a las que se considera como preparación para la vida ultraterrena.

A mediados del siglo II se introduce, además, la moda de distribuir el frente del sarcófago en una serie de compartimientos formados por columnas coronadas por frontoncillos o veneras, cual si de una fachada se tratase. El relieve deja entonces de ser continuo y acomoda sus diversas escenas en esos compartimientos. Es el tipo de sarcófago llamado de columnas o de nichos. Se crea en Asia Menor, y se copia en Occidente. Aunque pasan de moda a mediados del siglo III, sirven de modelo a los cristianos del siglo IV. A más de estas escenas, decoran los sarcófagos una serie de temas menores, al parecer simplemente ornamentales, pero en realidad relacionados con las ideas romanas de la vida de ultratumba, tales como la yedra, la vid y las máscaras báquicas, la nave, el delfín y el tridente, alusivos a la travesía del alma por el océano, etc.

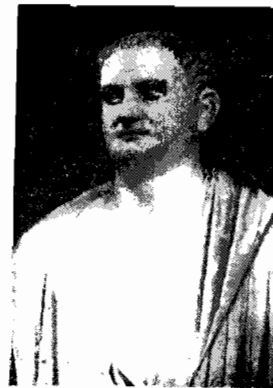
Al mismo tiempo que este tipo de sarcófago de escenas figuradas, se emplea otro mucho más sencillo, cuya decoración geométrica más frecuente es la acanalada de doble curva. Por la semejanza de estos temas con el instrumento utilizado por los atletas, se denomina a esos sarcófagos de estrigilos.

Como es natural, en el estilo de los relieves de los sarcófagos puede seguirse la misma evolución que en el relieve romano en general. Desde el punto de vista técnico importa subrayar el frecuente e intenso empleo que se hace del trépano desde fines del siglo II para crear fuertes efectos de claroscuro, y facilitar la producción debido al carácter industrial de este tipo de relieve. En realidad, esta técnica se introduce en el relieve histórico poco después, y se generaliza en el siglo IV.

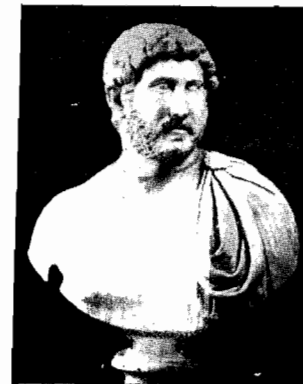
Buen ejemplo de sarcófago de relieve continuo de tiempos de Adriano es el de Orestes (fig. 255), del Museo de Letrán, de Roma. Representase en el centro la muerte de Egisto y Clitemnestra por Orestes; a la derecha, persecución de éste por las Furias, y a la izquierda la aparición del fantasma de Agamenón, su padre. Ejemplar importante de sarcófago de columnas, y de los más antiguos, es el de Melfi (fig. 257). Tal vez el mejor sarcófago con relieve de batalla sea el llamado Ludovisi, del Museo de Termas, del siglo III, que representa la lucha de un capitán romano, tal vez un emperador, con los germanos, interpretada con dramatismo extraordinario (lám. 311).



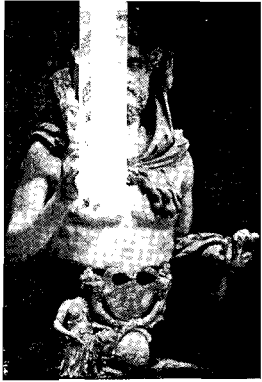
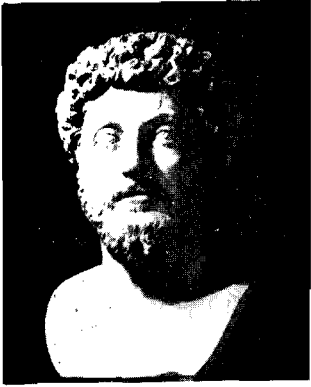
266-268. Augusto.—Lucio César, nieto de Augusto.—Tiberio.



269-271. Vespasiano.—Trajano, M. Vaticano — Trajano, Ostia.



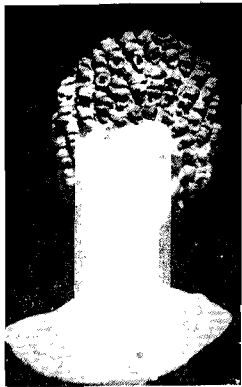
272-274: Adriano, M. del Prado.—Antinoos.—Marco Aurelio, Roma.



275-277. Marco Aurelio.—Cómodo, M. de los Conservadores.—Caracalla.



278-280. Constantino, M. de los Conservadores.—Livia, M. Arqueológico, Madrid.—Minatya Pola, M. de las Termas.



281-283. Clitia.—Julia, M. del Capitolio.—Julia Domna, M. del Capitolio.

ESCULTURA ROMANA EN ESPAÑA.—La mayoría de las creaciones de la escultura griega que llegan a conocerse en la Península es a través de copias romanas.

Las que se refieren a modelos más antiguos son el bello torso varonil del Museo de Tarragona, influida por el sobrio estilo de Policleto, el *Hércules* del Museo Arqueológico Nacional, de arcaica cabellera, y la bella estatua femenina del mismo Museo con guirnalda de flores, ambas de modelos todavía de la primera mitad del siglo v.

Pero la mayor parte de las esculturas llegadas hasta nosotros responden a modelos del siglo iv o helenísticos.

En primer lugar tenemos las estatuas de Mercurio, Venus y Diana que, procedentes de Itálica, se guardan en el Museo de Sevilla. La de Mercurio (lám. 294), obra del siglo i a juzgar por su dedicatoria, nos presenta al joven dios apoyando su cuerpo sobre la pierna derecha, con la tortuga de que ha hecho su instrumento de música al pie, y el pecho cubierto por la clámide, donde se advierten rastros de la mano del Baco niño que tuvo sobre el brazo. La firmeza de su actitud, el movimiento general de la figura hacia la izquierda, que se manifiesta de modo admirable en la bella silueta de ese lado; la esbeltez de sus miembros y la finura de su ejecución la convierten en una de las mejores esculturas clásicas descubiertas en España. Se le ha supuesto copia del Mercurio y Baco de Cefisodoto, padre de Praxíteles, y alguno lo relaciona con el estilo de Leocares.

La *Diana cazadora* (lám. 295), de la que poseemos una copia de cuerpo entero, y un torso de mucho mejor calidad que aquélla, se refiere ya a modelos helenísticos. Con la túnica corta de las amazonas, según es costumbre representarla desde la segunda mitad del siglo iv, lleva ceñido el manto a la cintura, y se nos muestra en actitud observadora, animada por ligero movimiento de avance. Se ha relacionado más o menos directamente con la Diana de Leocares, el autor del Apolo del Belvedere, del que repite, en cierto modo, la actitud.

De excelente factura, y también inspirada en modelos del siglo iv, es la bella estatua de *Venus* saliendo del baño —Afródita Anadiomene—, recogiendo el manto y con el delfín al pie (lám. 293).

Del período helenístico es el *Esculapio* (lám. 296) de Ampurias, del Museo de Barcelona, hermosa estatua de formas vigorosamente acusadas tras los sencillos pliegues del ropaje, que ha querido ponerse en relación con Agorácrito, el discípulo de Fidias, con ese escaso fundamento tan corriente en las atribuciones de estatuas clásicas.

En una interpretación helenística de algún original praxiteliano hace pensar también el Baco (lám. 297) del Museo de Tarragona, delicado desnudo de gracia casi femenina, que se relaciona con el Baco del Mu-

seo de las Termas. Igualmente helenístico es el *Ganímedes* del Museo de Granada, ya citado, cuyo original, que, a juzgar por las copias existentes, gozó de gran popularidad, se ha atribuido a Eufranor.

La escena del teatro de Mérida, del año 135, nos ha conservado, aunque muy deterioradas, una serie de esculturas de las divinidades del mito de la Primavera: Ceres, su hija Proserpina y su raptor Plutón, Júpiter y Venus, a las que se agregan estatuas de emperadores. De aspecto netamente romano, el recuerdo de los modelos griegos casi desaparece. De Mérida proceden, además, algunas estatuas relacionadas con el culto mitriaco, como la de Cronos con la serpiente enroscada a su cuerpo. La estatua de Mercurio, fechada en 155, tiene dedicatoria del pontífice de la cofradía mitriaca.

En cuanto a los retratos, para mayor claridad de la exposición, conviene agruparlos en retratos oficiales de emperadores y de la familia imperial, estatuas de togados y retratos de carácter más indígena o provincial.

De Augusto consérvase una cabeza de tamaño colosal procedente de Itálica en el Museo de Sevilla, y otra de tamaño normal cubierta, como *pontifex maximus*, en el Museo de Mérida. La otra serie importante de retratos imperiales pertenece ya a la época de Trajano y de sus inmediatos sucesores. De Trajano se supone retrato divinizado la espléndida estatua de tamaño colosal del Museo de Sevilla, donde existen otros torsos de emperadores también divinizados de este período, uno de ellos probablemente Adriano.

Las estatuas de togados, lo mismo que en todo el Imperio, abundan en España, y la mayor parte son de carácter industrial. Algunas son, sin embargo, excelentes, como las de Mérida. Por desgracia acéfalas, tienen, en cambio, inscripciones que nos dicen, respecto de una, representar a Marco Agripa, el general de Augusto, y de otra, haberse hecho en el taller de Gaius Ateius Aulus. Del siglo I parece ser también, y muy bella, la del Museo de Sevilla, de un personaje barbado con la cabeza cubierta, por estar haciendo un sacrificio.

Los bustos de tipo más provincial son de modelado sumario, pero de gran fuerza expresiva.

El realismo, la capacidad para percibir la personalidad del retratado y el interés por lo característico que, pese a su escasa técnica, se descubre en sus autores, son cualidades que florecerán en el arte español posterior. La cabeza de la colección Lebrija de Sevilla, con el rostro surcado de profundas arrugas y la boca sumida, es un retrato de un modelo francamente feo interpretado con admirable valentía. La de hombre, del Museo de Sevilla, no llega a ese extremo, pero responde al mismo temperamento artístico.

En cuanto a los sarcófagos con relieves, el más hermoso es el que, procedente de la provincia de Palencia, se guarda en el Museo Arqueológico Nacional. Decorado con la historia de la venganza de Orestes, presenta primero a las Furias dormidas, y a continuación la muerte de Egisto y su madre, Clitemnestra; la defensa de Orestes por Minerva, y Orestes prisionero. Obra de tiempos de Adriano, es muy semejante a uno del Museo de Letrán, el mejor de los dedicados a ese tema. Con el Rapto de Proserpina y con la cacería del león están decorados dos parejas de sarcófagos de San Félix de Gerona y del Museo de Barcelona. Por haber contenido el cuerpo de Ramiro II de Aragón es digno de particular recuerdo el de San Pedro el Viejo, de Huesca, que es del tipo de medallón con retrato del difunto.

PINTURA. ARTES INDUSTRIALES.—La pintura romana de carácter decorativo ya queda estudiada al tratar de la arquitectura. En los centros de sus composiciones de tipo arquitectónico suelen representarse escenas figuradas (láms. 300, 302) que nos dan alguna idea de lo que debió de ser la pintura romana, reflejo, como la escultura, de la griega. Aunque no se trata de escenas de gran desarrollo, como las que decoran los templos y los edificios de administración, hay trozos que permiten hacerse idea del perfeccionamiento alcanzado en las obras maestras. Las pinturas de árboles y de follajes con frutos y pájaros, de tipo naturalista (lám. 299), de la Villa de Livia, en Roma, con su belleza y su frescura de inspiración, son el mejor testimonio de la pérdida de una gran escuela de paisajistas (láms. 309, 310); la fuente de vidrio con frutas (lám. 307), del Museo Metropolitano nos habla, por su parte, de una pintura de bodegón igualmente desaparecida. Otro de los aspectos interesantes que permiten conocer algunas figuras decorativas del llamado tercer estilo es que en la primera mitad del siglo I se llega a una factura colorista tan suelta que hace pensar en la de algunos pintores barrocos del siglo XVII (lám. 306). Los amorcillos de la Casa de los Vetii son buen ejemplo de esta técnica (lám. 301).

Las dos obras de mayor desarrollo que conservamos de la pintura romana son los *Misterios dionisiacos* de Pompeya, y las *Bodas Aldobrandini*, que se consideran del siglo I a. de C. Obras al parecer de artistas griegos, se inspiran probablemente en modelos anteriores, siendo por ambos conceptos no menos valiosas para el conocimiento de la pintura helénica. Las de Pompeya (fig. 256) representan diversas escenas de los misterios, varias aún por identificar con seguridad. Destaca entre ellas la *Flagelación de la novicia*. En las *Bodas Aldobrandini* del Vaticano (lám. 304), descubiertas en Roma y adquiridas por el cardenal de ese nombre, se ha querido ver el eco de las Bodas de

Alejandro y Roxana, de Apeles. Del siglo I a. de C. se considera el *Sacrificio de Ifigenia*, de Pompeya (lám. 305).

Las pinturas de las casas de Pompeya nos muestran también algunos ejemplos del retrato romano. El más notable es el del panadero *Próculo* y de su esposa (lám. 308), del Museo de Nápoles. Pero el gran repertorio de retratos nos lo ha conservado Egipto. Es indudable que no se deben a un arte puramente romano, sino más bien grecoegipcio; pero lo cierto es que estos retratos no se producen en Egipto antes de la dominación romana. Son retratos, al parecer, hechos en vida, y se aplican después en el sarcófago, en la parte correspondiente al rostro. Por lo general, están pintados en tabla, con cera, es decir, al encáustico. De estilo a veces muy naturalista, se suelen distinguir por su expresión melancólica, que hacen presentir las características de la pintura bizantina (lám. 31).

Perdida desgraciadamente la gran pintura romana, lo mismo que la griega, estos pobres testimonios nos dicen que los elogios de los escritores contemporáneos no carecen de fundamento.

La cerámica no alcanza en Roma el alto nivel artístico que en Grecia, pero crea un tipo nuevo, la llamada *terra sigillata*, que comienza a producirse en Arezzo, en Italia, por ceramistas orientales. La fabricación se extiende más tarde no sólo a otras ciudades de Italia, sino de las provincias. Llamados también sus productos vasos aretinos —de Arezzo— y en España barros saguntinos, son de color rojo y pasta fina, que permite labrarlos de paredes muy delgadas con pequeños temas inanimados y figurados de relieve, como los de la vajilla de metal. Llevan estampados en el fondo la marca de la alfarería o *sigillum*. Su fabricación, que dura medio siglo, culmina en el cambio de la Era.

El vidrio, que los griegos, al parecer, se limitan a importar de Alejandría y Siria, comienza a fabricarse en gran escala en Roma en época imperial, difundándose después por todo el Imperio. El tipo más corriente es de color verdoso y se decora con filamentos superpuestos; pero, además, existe otro más rico con vetas de diversos colores, obtenido rodeando una burbuja de vidrio y fundiendo con ella varias barras formadas por filamentos de vidrio de colores diferentes. El vidrio reticulado es aquel que muestra esa decoración, pero cruzada. Si las barras aplicadas a la superficie de la burbuja se cortan transversalmente, resulta el *millefiori*. Las bellas irisaciones tan frecuentes en los vidrios romanos no son de fabricación, sino debidas al mucho tiempo que estuvieron enterrados.

La *glíptica* o arte de tallar las piedras finas, cultivadas con notable adelanto en el Antiguo Oriente y en Grecia, adquiere gran desarrollo



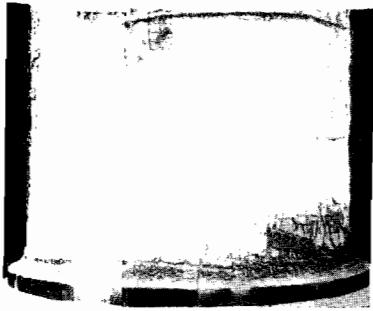
284-286. Marco Aurelio, Capitolio, Roma.—Retrato sedente.—Madre e hija. Col. Chatsworth.



287, 288. Relieves del Ara Pacis, Roma.



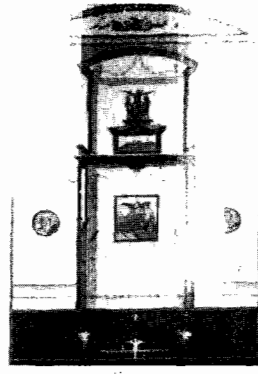
289, 290. Relieve del Ara Pacis.—Relieve del Arco de Tito, Roma.



291, 292. Relieve de la Columna Trajana, Roma.—Relieve del Arco de Trajano, Benevento.



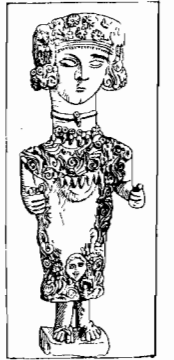
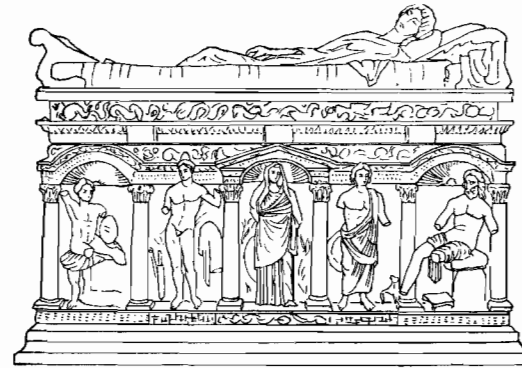
293-297. Venus, Mercurio y Diana de Itálica.—Esculapio de Ampurias.—Baco de Tarragona.



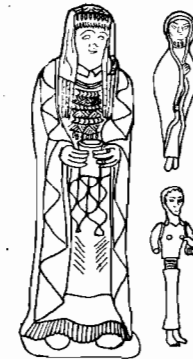
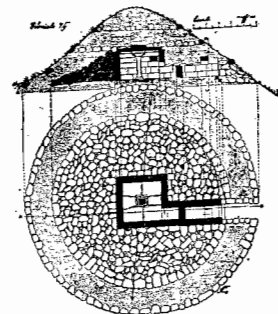
298-300. Mosaico romano con Medusa.—Pintura del primer estilo pompeyano o de incrustaciones, Casa de Augusto y Livia, Palatino.—Pintura del segundo estilo pompeyano o arquitectónico, Casa de Livia.



Fig. 256.—Fresco de la Iniciación en los misterios, Pompeya. (G. Bellido.)



Figs. 257, 258.—Sarcófago de Melfi.—Estatuilla de Ibiza. (Delojo, Argilés.)



Figs. 259-263.—Sepulcro de Túugi.—Gran Dama del Cerro de los Santos.—Estatuillas de bronce de Despeñaperros.—Flautista de Osuna. (Cabré, Argilés.)

en Roma. Las piedras más usadas son las calcedonias y el ágata. Decoradas, en general, en hueco, con figuras de animales, cabezas, etcétera, llámenseles entalles. Las compuestas por capas claras y oscuras, que permiten labrar en una de relieve la figura, reservando la segunda para el fondo, reciben el nombre de camafeos. Las obras más valiosas de este tipo son el camafeo de Augusto (lám. 312), del Museo de Viena, y el Vaso Portland, del Museo Británico.

La orfebrería clásica produce, tanto en Roma como en Grecia, toda suerte de collares, pendientes, diademas, fíbulas, etc. Empléase en ella, además de la lámina, el alambre y las gotas —*granulae*— de oro. De la vajilla de plata poseemos alguna serie tan importante como el llamado tesoro de Hildesheim (fig. 248), del Museo de Berlín, que contiene piezas helenísticas y augusteas, tal vez pertenecientes a Varo, el capitán de Augusto. Destaca por su gran belleza entre sus compañeras la copa que presenta de muy alto relieve la figura de Minerva (figura 252). No menos valioso es el de Boscoreale, del Museo del Louvre.

ARTE IBÉRICO.—Establecidos los iberos en las zonas meridional y oriental de la Península y en el sur de Francia, y en contacto con griegos, cartagineses y romanos, crean un estilo propio.

Antes de referirse al arte propiamente helénico conviene dejar descritos los restos púnicos, entre los que cuentan en primer lugar la gran necrópolis gaditana de donde procede el sarcófago antropoide ya citado al tratar del arte fenicio (fig. 95), y las numerosas estatuillas de barro cocido de Ibiza, entre ellas la de una Dama lujosamente ataviada (figura 258), del Museo Arqueológico de Madrid.

Los restos arquitectónicos ibéricos no permiten formar idea cumplida de sus características e importancia. Figuran en primer lugar las murallas de ciudades. Las de Tarragona, probablemente ya de época romana, de extenso perímetro y en bastante buen estado, se distinguen por las enormes proporciones de sus piedras, que les prestan aspecto ciclópeo; son también interesantes las de Ampurias. Los únicos monumentos donde se emplean formas y elementos decorativos que puedan ilustrarnos sobre la formación artística de sus constructores son de carácter funerario. El de Tútugi (Galera, Granada) (fig. 259) es de tipo tumular, con corredor y cámara cuadrada con pilar central, todo ello de sillería, y, como es natural, relacionado con la arquitectura dolménica anterior. Otros monumentos similares de la misma necrópolis, desgraciadamente destruidos, tuvieron pinturas murales. Se consideran de los siglos IV y III. De mayor interés, desde el punto de vista arquitectónico, es el sepulcro de Tugia (Peal de Becerro, Jaén), de sillería,

tres naves, con poyos y anaqueles de piedra para colocar los vasos y urnas cinerarias. En una de sus puertas, los sillares superiores avanzan en forma curva tendiendo al arco falso. Los numerosos vasos griegos encontrados en su interior permiten fechar el monumento en la misma época que el de Tútugi.

Entre las piezas arquitectónicas sueltas conservadas debe recordarse el pilar con zapata de uno de los sepulcros de Tútugi, por ofrecernos por primera vez este elemento arquitectónico que tanta fortuna tendrá en la arquitectura española medieval y moderna, y porque en su ornamentación muestra temas decorativos de origen helénico. De las cercanías de Baeza procede la columna con capitel en forma de gruesísimo ábaco, que como el pilar anterior, se guarda en el Museo Arqueológico Nacional.

Más abundantes materiales poseemos de la escultura ibérica, en la que pueden distinguirse dos grupos: el de estatuillas de bronce y el de las estatuas y relieves en piedra.

Constituyen el primero los varios millares de figurillas procedentes en su casi totalidad de los santuarios del Collado de los Jardines, en Despeñaperros, y de Castellar de Santisteban, ambos en la provincia de Jaén. Son estatuillas muy pequeñas —la mayor no llega a los treinta centímetros—, dejadas como exvotos por quienes acuden al santuario. Representan en buena parte guerreros con casco, escudo circular pequeño y gran espada cruzada ante la cintura, y mujeres, a veces, envueltas en mantos que les cubren la cabeza (fig. 261), y en ocasiones en actitud de ofrecer una paloma (fig. 262). No faltan figuras de jinetes y de animales.

El capítulo más importante de la escultura ibérica lo forman, sin embargo, las estatuas de piedra del Cerro de los Santos y del Llano de Consolación (Montealegre, Albacete), que en su casi totalidad se guardan en el Museo Arqueológico de Madrid. En su mayor parte son femeninas y de tamaño mitad del natural. Entre ellas distínguese la que se ha llamado la *Gran Dama* (fig. 260), que, derecha en posición rigurosamente de frente, tiene en sus manos un vaso de ofrendas y se cubre con manto que cae formando con sus bordes zigzags como en el estilo arcaico griego. Su tocado es rico y entre sus varios adornos muestra dos ruedas pendientes a los lados. En otras estatuas femeninas es agudo a manera de capirote. De las esculturas masculinas lo más interesante es la serie de cabezas sueltas, que, modeladas sobria y aun toscamente, reflejan en su expresión particular energía. Hasta hace poco, se ha venido considerando el estilo de todas las esculturas ibéricas del Cerro de los Santos como reflejo del arcaico griego —sirvan de ejemplo los plegados de la Gran Dama—, pero al presente

se tiende a creerlas de época romana, recordándose al efecto cómo en Roma se pone de moda en tiempos ya muy avanzados el estilo arcaico griego.

De calidad muy superior a todas las esculturas del Cerro de los Santos, pero íntimamente ligadas con ellas, por reflejar los mismos convencionalismos estilísticos y presentarse con tocado e indumentaria análogos, la obra que representa el punto culminante de la escultura ibérica es la *Dama de Elche*, del Museo del Prado (lám. 313). De busto cortado a la manera helenística y con manto que cae formando zigzags, luce sobre su pecho triple collar y se toca con dos enormes ruedas laterales y una armadura a manera de peineta que sirve de soporte a la mantilla. La expresión de su rostro es concentrada, y la finura del modelado, sobre todo en la parte inferior del rostro, admirable. Aunque ha perdido mucho de su primitiva policromía, es ésta todavía muy perceptible. Los más recientes estudios no la consideran anterior al siglo III antes de J. C.

Otra serie de la escultura ibérica es la que, procedente de Osuna, se guarda en el Museo Arqueológico Nacional. Es una variada colección de relieves que nos presentan jóvenes tocando la doble flauta (figura 263) o con vasos, guerreros y escenas de lucha y circo (figs. 264-267) que han hecho pensar en que pudieran haber pertenecido a algún monumento relacionado con las luchas civiles de César y Pompeyo, que tienen por escenario la Península. No obstante su estilo arcaico, alguna delata la influencia romana.

De destino desconocido, tal vez guardas de puertas, quizá de carácter funerario, no dejan de ser numerosas, por último, las estatuas de animales descubiertas en las diversas regiones pobladas por los iberos, y, en particular, en el Mediodía (figs. 269, 270). De tipo monstruoso algunas de ellas, relaciónanse con modelos arcaicos griegos. La más importante es la del toro androcéfalo del Museo Arqueológico Nacional, conocido con el nombre de la *Bicha de Balazote* (fig. 269), el lugar no lejano del Cerro de los Santos, en que se descubre.

De las artes menores, la que alcanza mayor grado de perfección es la cerámica. Es de barro rojizo o amarillento, paredes finas y decoración no sólo de carácter geométrico y vegetal muy estilizado, sino de figuras (fig. 273) y aun escenas animadas. Los vasos conservados son abundantes, y proceden principalmente de Andalucía, Levante, Cataluña y Aragón, pero su zona de expansión incluye el sur de Francia y Africa. Se consideran de los siglos II a. de C. a I d. de C., en que debe de morir por la competencia de la *terra sigillata* romana. Donde se han encontrado los vasos de mayor riqueza decorativa es en Archena (Murcia), con grandes águilas bellamente estilizadas, y en Liria (Valencia),

donde las historias —danzas, batallas— adquieren más desarrollo que en ninguna otra parte.

Como obra artística de carácter industrial merece también recordarse la típica espada española de hoja curva, llamada *falcata* (fig. 271), con que aparecen representados los guerreros ibéricos. Las más bellas tienen la empuñadura decorada con una cabeza de caballo o de águila y enriquecida con ataujía, o incrustaciones de plata.

ARTE CELTA.—Paralelamente a este arte ibérico desarróllase en el centro y norte de la Península, ocupados por los celtas, cuya invasión principal corresponde al siglo VII, otro mucho más pobre, de origen centro-europeo, que tiene por base el de la primera Edad del Hierro o de Hallstatt, pero que llega a crear un estilo propio.

El núcleo más rico y de personalidad más acusada es el galaico-portugués, cuyas manifestaciones arquitectónicas principales son los llamados castros o ciudades en lugares altos, defendidos por uno o varios recintos amurallados, y con casas de forma circular o elípticas sin formar verdaderas calles. Uno de los principales es el de Santa Tecla, y recientemente se ha excavado el de Coaña, en Asturias. Donde únicamente se emplea alguna decoración, y ésta de carácter geométrico, es en las estelas que cierran las cámaras funerarias. Las más ricas son las de Briteiros, en Portugal.

Las ruinas de ciudades del interior, como la celtibérica Numancia, lo mismo que los castros, son de interés casi exclusivamente arqueológico.

La escultura es muy pobre y tosca. En la mesetas y en todo el N. O. no son raras las de gran tamaño, de animales denominados genéricamente *verracos* o cerdos, aunque a veces son indudablemente toros, que, por lo general, se encuentran aislados, aunque a veces forman grupos, como los de Guisando (fig. 268). Se ignora su finalidad, pero se supone que sean de carácter funerario. En Portugal, en cambio, existen algunas estatuas de guerreros (fig. 272) con sus pequeños escudos circulares, de arte no superior al de los *verracos*.

CAPITULO IX

INDIA, EXTREMO ORIENTE Y AMERICA
PREHISPANICA

INDIA.—País de vegetación rica, donde la madera abunda, durante mucho tiempo los monumentos arquitectónicos de la India deben de labrarse en madera, aunque, por desgracia, la mayor parte de esas obras han desaparecido y sólo podemos conocerlas a través de las que, inspirándose en ellas, se tallan posteriormente en la roca. Pero lo más interesante es el hecho de que procedan de esos monumentos en madera buena parte de las formas constructivas y decorativas de la arquitectura india.

Parece haber nacido en la parte septentrional de la península, regada por el Indo y por el Ganges, la de mayor vitalidad durante los períodos primitivo y clásico. Más tarde, en la época llamada barroca, la vida artística se desplaza hacia el centro y el sur, y no sólo llega a cubrir de monumentos la isla de Ceilán, sino que se extiende hasta Java e Indochina.

La creación arquitectónica más antigua es la *estupa*, monumento de tipo macizo y forma semiesférica dedicado a conservar alguna reliquia de Buda, o simplemente a conmemorar algún recuerdo de su vida. La célebre *estupa* de Santchi (fig. 274), reconstruida hacia el año 100 antes de C., pero que se remonta a época muy anterior, nos muestra ya todos los elementos característicos de este tipo de edificación: en la cúspide, el quitasol de varios pisos, emblema de soberanía, sobre el emplazamiento de las reliquias; en la parte inferior las dos vallas, una más alta que otra, que limitan las dos vías procesionales, y las cuatro puertas orientadas hacia los puntos cardinales. Tanto en esas vallas, que simulan gruesos troncos, como en las puertas, en las que se su-

perponen tres dinteles riquísimos decorados con menudos relieves, es manifiesto su origen lignario.

Ese mismo origen lignario pone su sello en la *chaitya*, el otro tipo de monumento búdico de los primeros tiempos. Lugares de oración excavados en la roca, tienen generalmente tres naves formadas por dos filas de pilares o columnas, que en el testero, al rodear la *estupa*, describen un semicírculo (fig. 277). Desde el punto de vista constructivo, lo más interesante es su bóveda de cañón, igualmente tallada en la roca, que dibuja en la fachada un arco con trasdós piriforme, y las columnas que en Carli (fig. 276), en el siglo I de C., son octogonales con basas bulbosas y capiteles campaniformes coronados por grupos escultóricos. En realidad, estos templos excavados se limitan a reproducir los labrados en madera a la luz del día. Las *chaityas* tienen, a veces, su complemento en las *viharas* o *sangharamas*, consistentes, por lo general, en un patio de columnas rodeado por las celdas de los monjes.

En los siglos VI y VII, al decaer el budismo y extenderse el neobrahmanismo con sus divinidades védicas, se siente la necesidad de nuevos templos donde rendir culto al numeroso Olimpo brahmánico. Debido a ello, los templos rupestres de Elora y Elefanta (fig. 275) son de pórticos y galerías más espaciales; pero lo más importante es que esos templos excavados pasan cada vez más a segundo término y se prefiere labrarlos al aire libre. El templo consta ahora de la capilla, donde se encuentra la imagen, o *vimana*, y el *mandapam*, donde los sacerdotes verifican los cultos y los fieles veneran al dios. Exteriormente se componen de un cuerpo bajo, flanqueado de columnas, y otro alto, que concentra todo el interés del arquitecto indio y que con frecuencia consta de toda una serie de cuerpos escalonados y separados por gruesos aleros o cornisas.

Después de un período de escasa actividad constructora, se inicia en el siglo X una nueva era de esplendor, que perdura hasta los tiempos modernos. Ya en la última etapa del ciclo artístico anterior se levantan en la parte oriental, en la región de Orissa, al sur de Calcuta, algunos templos que presentan varias de las características principales que distinguen a los de esta época. En los templos de Bhuvaneshvara se advierte el manifiesto deseo de distinguir el *mandapam* de la *vimana*, labrando aquél más bajo y desarrollándolo en superficie, y transformando ésta en una especie de torre, el *sijara*, o templo torre (fig. 279). A medida que avanza el tiempo la estructura del *mandapam* se va complicando, se multiplican sus pórticos y se enriquecen cada vez más con remates inspirados en las *estupas*. El *sijara*, por su parte, multiplica

hasta el infinito sus cuerpos horizontales, reforzándolos con gruesos salientes que le acompañan en toda o parte de su altura.

En la región septentrional, los pórticos del *mandapam* adquieren desarrollo extraordinario. Se labran arcos caprichosos, que crean bellos efectos de perspectiva, y al lado de la decoración tradicional aparecen ya los motivos árabes. En los grandes santuarios del monte Abu se construyen en los siglos XI y XIII verdaderas ciudades sagradas.

En el extremo sur de la península es donde el templo indio experimenta su última gran transformación. Iniciada en los siglos XIII y XIV, no produce, sin embargo, sus grandes creaciones hasta los siglos XVII y XVIII. El templo se rodea entonces con toda una serie de patios y lagos protegidos por varios recintos con puertas coronadas por cubiertas monumentales escalonadas, verdaderas torres-puertas llamadas *gopuras*. Los más bellos ejemplares son los de Srinrangam, Madura y Trichinopoly.

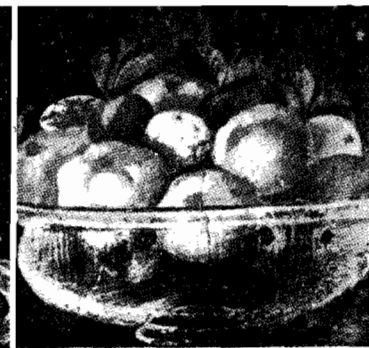
La obra maestra de la arquitectura india fuera de la península es el gran templo búdico de Borobudur (fig. 282), en la isla de Java. Labrado en los siglos VIII y IX, es monumento capital donde el valor simbólico de la cubierta del templo indio experimenta su más espléndida evolución. Los *mantras* o abstracciones gráficas del mundo real y espiritual, hijos del sentido filosófico y religioso que inspira aquellas construcciones, crean en los grandes cuadros y círculos de su planta una serie de castillos espirituales que prestan al templo mismo un valor mágico y benéfico, aparte de la saludable influencia que irradian las propias imágenes regidoras de los diversos círculos del Universo. En Borobudur se superponen cinco terrazas con Budas en nichos coronados por *estupas*, existiendo en la última de las terrazas, en torno a una gran *estupa* central, tres círculos de *estupas* campaniformes también, con figuras del dios. Un paisaje de exuberancia tropical coronado de volcanes sirve de marco a esta espléndida ciudadela divina.

En Indochina, el arte *khmer*, de Camboya, también de origen indostánico, crea en el siglo XII el gran templo de Ankor-Vat (fig. 281), la expresión más perfecta de los santuarios fundados por los reyes *khmer*, que no sólo son divinizados a su muerte, sino que crean el dios Devazaja, encarnación del principio de majestad. De planta rectangular y rodeado por anchísimo canal, está formado por cinco recintos concéntricos, en cuya terraza central, y más elevada, se levanta el templo.

La escultura de la India se nos presenta ya en sus primeros momentos con un gran dominio del movimiento de la figura humana. El cuerpo aparece contrabalanceado y en el relieve las posiciones intermedias entre el perfil y la frontalidad abundan. Como es natural, su



301, 302. Pintura romana del tercer estilo pompeyano u ornamental, Casa de los Vetii, Pompeya.—Pintura del cuarto estilo pompeyano o ilusionista, Pompeya.



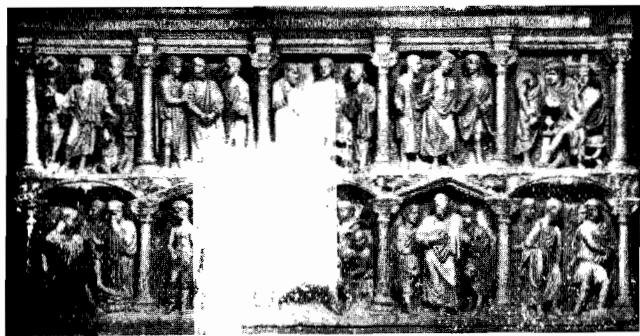
303-308. Relieve del Arco de Constantino.—Bodas Aldobrandini, M. Vaticano.—Sacrificio de Ifigenia, Pompeya.—Servidor, M. de Nápoles.—Fuente de vidrio con frutas, M. de Nueva York.—El panadero Próculo y su esposa, M. de Nápoles.



309, 310. Episodios de la Odisea, Biblioteca Vaticana.



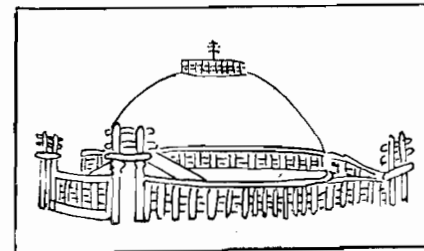
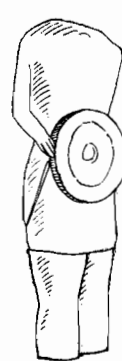
311-313. Sarcófago Ludovisi, M. de las Termas.—Camafeo de Augusto, M. de Viena.
Dama de Elche, M. del Prado.



314-316. Sarcófago de Junio Basso, Grutas Vaticanas.—Buen Pastor, M. de Letrán.
Cristo joven, M. de las Termas.



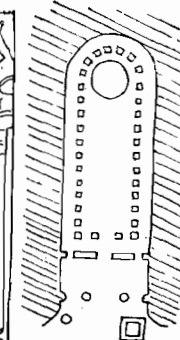
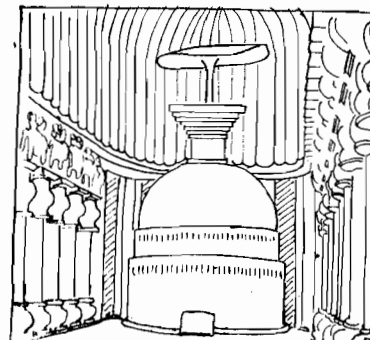
Figs. 264-271.—Guerreros y acróbatas de Osuna.—Toros de Guisando.—Bicha de Balazote.—León.—Espada falcata. (Delajo, Argilés.)



Figs. 272, 273.—Guerrero lusitano.—
Vaso ibérico. (Delajo.)



Figs. 274, 275.—Estupa de Santchi.—
Templo de Elefanta.



Figs. 276-278.—Templo excavado de Carli.—Buda.

estilo se encuentra intensamente influido por el ideal estético de la raza. El de la belleza femenina es de talle muy estrecho, pechos abultados y caderas muy anchas, y ese ideal es el que se procura exaltar en su escultura desde los primeros tiempos. Para el artista indio, lo importante no es la anatomía ni la musculatura, sino la blandura del cuerpo humano y la suavidad de los movimientos. El reflejo de éstos en la musculatura no le importa.

Una de las manifestaciones más antiguas de la escultura india son los relieves de las puertas de las *estupas*, con desfiles de animales adorando árboles, y *estupas* sagradas, ceremonias de carácter religioso y escenas búdicas, aunque en los primeros templos se procura no representar al mismo Buda. Aparecen, sin embargo, algunos dioses de los Vedas, como la diosa de la belleza, Chri, con las piernas cruzadas sobre la flor de loto, recibiendo el agua que con la trompa deja caer sobre su cabeza el elefante. La representación tan corriente de Buda como hombre-dios es ya del siglo I y se debe al arte de Gandhara, en el noroeste del Indostán, donde el helenismo conserva sorprendente vitalidad. Se le imagina como un yogi o anacoreta en meditación con las piernas cruzadas (fig. 278), ya con los alargados lóbulos de sus orejas, y el grano, o urna, en la frente, según se repite en toda la India, y de ella se extiende por el resto de Asia. La escultura propiamente india le agrega, al parecer, sus ensortijados rizos, símbolos de los atributos de belleza del ser supremo. El nimbo tiene su origen en el del Helios griego.

Aunque la influencia helenística es sensible en otras manifestaciones escultóricas de la India, los grandes relieves de Matura y Amaratvi, entre otros, demuestran toda la originalidad de la manera de sentir del escultor indio.

La escultura neobrahmánica, con sus deidades de múltiples cabezas y brazos, labra en sus templos un sinnúmero de relieves y de estatuas, todo ello de gran riqueza. Figuran entre los mejores el gran relieve de Shiva, del templo rupestre de Cailasa, en Elora, con sus múltiples brazos danzando triunfalmente sobre sus enemigos, y el del demonio de las diez cabezas tratando en vano de mover la roca paradisíaca donde el mismo dios se encuentra plácidamente con su mujer. En los templos del siglo XVI no es raro colocar ante las columnas enormes figuras o grupos con caballos encabritados, hombres o fieras, leones, elefantes, etcétera, de proporciones gigantescas. Buen ejemplo de este tipo de decoración es el pórtico de Siringan.

La escultura india cultiva también el bronce, el cobre y el latón, y sus más típicas creaciones en este material son las estatuas de Shiva bailando dentro de una gran aureola.

Las pinturas más valiosas son las de carácter mural de las grutas de Ajanta, en las que puede seguirse la evolución desde el siglo I al VII, si bien las más numerosas son las más tardías. Representan escenas de la vida de Buda, de sus reliquias y de la historia de su doctrina. El estilo de sus composiciones es el de los relieves. El deseo de ver el origen de esta escuela pictórica en sugerencias occidentales no ha tenido éxito, y se tiende a considerarla creación fundamentalmente india.

CHINA Y JAPÓN: ARQUITECTURA.—La formación del gran Imperio chino se remonta al siglo III a. de C., cuando se construye su famosa muralla. Desde esa fecha vive bajo la dinastía de los Han, no menos de seis siglos de notable prosperidad, a los que siguen otros cuatro, durante los cuales el Imperio se descompone en varios Estados y se establece la capital en Nankín, mientras los tártaros dominan en el Norte. El budismo, introducido en el siglo I, y de tan capital importancia para los destinos artísticos del país, adquiere ya en este último período difusión amplísima y definitiva. Unificado de nuevo el Imperio en los siglos VII y VIII bajo la dinastía T'ang, ensancha sus fronteras hasta el Turquestán, el Tibet, Annam y Corea, e impone su arte al Japón. Es la época de máximo florecimiento cultural del pueblo chino, del llamado arte clásico, que habrá de sobrevivir varios siglos en el Japón. La conquista por los mongoles, en el siglo XIII, tiene como consecuencia, a mediados del siguiente, la instauración de la dinastía Ming, que dura hasta el XVII, aunque, en realidad, sus sucesores los manchúes, que se mantienen en el Poder hasta 1911, se limitan, desde el punto de vista artístico, a seguir la pauta de los Ming, hasta el punto de que bajo ambas dinastías vive China un prolongado período de florecimiento de cinco siglos. Es la época cuando se construye Pekín y a la que debe China la fisonomía con que la ha conocido la Edad Moderna.

De arquitectura de madera, tanto del período Han como del anterior, es muy poco lo que poseemos. El tipo de edificio base, tanto de la arquitectura religiosa como de la civil, es el pabellón sobre pilares o columnas de madera, con ricas cubiertas de vigas salientes y gran techumbre, generalmente de cuatro aguas. Como la techumbre desempeña papel de primer orden en la composición general, si el pabellón tiene varios pisos, a cada uno de ellos se decora con la suya. Al pabellón suelen acompañarle torres también de varios pisos, y si se trata de un conjunto arquitectónico de gran importancia, se labran pórticos también en forma de torres, igualmente con más de un piso, patios con galerías, quioscos en lagos, etc. Fundida la torre con la *estupa* introdu-

cida por el budismo, sus frentes se cubren de benéficas esculturas de Buda, y se componen de una numerosa serie de cuerpos otras tantas techumbres. En el siglo VI, estas torres o pagodas se labran ya no sólo de sección hexagonal, sino octogonales y aun de más lados, y los aleros se proyectan notablemente al exterior. Este tipo se conserva con ligeras variaciones hasta el siglo XVIII. Uno de los ejemplares más importantes es la pagoda de Sung-chan. En la época Ming adoptan algunas el perfil de una botella (figs. 280, 283). La arquitectura china es polícroma. La madera no sólo se pinta, sino que se barniza; las paredes se cubren de estuco y el azulejo desempeña también papel muy destacado; y en los templos y palacios imperiales las tejas son vidriadas en amarillo y verde. Los relieves en barro cocido, y aun la pintura al fresco, son utilizados por el arquitecto chino, sobre todo en las llamadas «paredes mágicas», que, bien como muros independientes o en las cercas de templos y palacios, protegen contra los malos espíritus.

En el período de tránsito a la época T'ang, las principales novedades son la aparición de la cubierta cóncava y la mayor importancia concedida a las torres.

El templo budista típicamente chino, cuando llega a formarse es en la época T'ang; pero, destruidos los monumentos antiguos, los que dan idea cumplida de su organización son modernos. Sirva de ejemplo el de P'u-tsi-szo (fig. 284).

Formado por una serie de pabellones y pórticos, ordénase en un gran eje central. Alzase a su entrada la cámara de las lápidas conmemorativas de la fundación, a la que sigue un puente adintelado con un quiosco central que salva el Estanque de los lotos sagrados. Al otro lado del estanque se encuentran tres pórticos aislados: el central, guardado por dos leones, que sólo se utiliza en las grandes solemnidades, y dos laterales menores. Algo más al fondo, correspondiendo a los pórticos anteriores y formando con ellos una primera plaza, levántanse en el centro el Pórtico de los cuatro reyes del cielo, con las estatuas de éstos guardando la entrada, y a los lados, otros dos pórticos menores. Completan la plaza en sus frentes laterales la Torre de los timbales y la Torre de las campanas. Más al fondo, sobre elevada terraza, péntrase ya en la gran Sala de oración, de cinco naves longitudinales, a la que sigue en el centro del gran patio cerrado la Sala de la Ley, que en otros templos sirve para la predicación. En el mismo eje está el Pórtico de las flores caducas, y más allá, la casa del gran sacerdote. En los muros laterales del patio encuéntranse los Lohans o dieciocho discípulos de Buda. Junto al ingreso del templo, y antes de llegar a la Cámara de las lápidas, se levanta la pagoda.

Como ejemplo de templo japonés puede citarse el de Nara (607) (figura 285), en el que imperan por todas partes, ya plenamente desarrolladas y en tranquila armonía con el paisaje circundante, las majestuosas curvas cóncavas de los tejados. Cercado por un prolongado cuerpo de edificación cubierto a dos aguas, ábrese en él la puerta principal o *chumon* de dos pisos, con sus correspondientes aleros, que da paso al patio donde se levanta el Gran Pabellón de Oro o Kondo, en cuya sala central se encuentran sobre una tribuna las estatuas de los dioses. La pagoda es una bella torre de cinco aleros curvos con campanas, y un gran mástil con anillas de coronamiento.

Durante varios siglos el templo conserva en el Japón esos mismos caracteres, si bien adquiere alguna mayor complejidad y manifiesta el deseo, cada vez más acusado, de que sus líneas generales jueguen con las del paisaje. Son obras de perfección exquisita, en las que las cubiertas se encuentran trazadas con tal sentimiento que parecen flotar en el aire, llegándose a imitar en las sencillas líneas exteriores del templo Uji (1053), gracias a la forma de las alas laterales del pabellón, la figura del ave fénix. Con esa sencillez forma contraste la riqueza de su decoración interior, a base de bronce, laca, oro y nácar.

Esta unión de la arquitectura con el paisaje hace que los conventos japoneses, reflejo también de los chinos coetáneos, se conciban como parte de un pequeño jardín donde se representan, naturalmente, también en pequeño, todos los elementos del paisaje. Que no en vano es ahora, en el período denominado pintoresco, cuando el jardín chino adquiere sus caracteres propios.

Bajo la dinastía Ming, el arte chino recorre su último período fecundo, creándose un tipo de construcción religiosa, de que es buen ejemplo el templo de la Oración de las cosechas y el Templo del cielo, ambos en Pekín y del siglo XV. Formados uno y otro por una serie de terrazas concéntricas, el primero presenta en su parte central un gran pabellón de madera cubierto de laca oscura, con techumbre de color azul a imitación del cielo.

El sepulcro adopta la forma de túmulo de tierra o pirámide de piedra, con cámara sepulcral en su interior y corredor de acceso. Ante la puerta suelen levantarse esculturas de piedras, de animales, y también es frecuente ver algo más distantes, como únicos restos de la cerca general que rodeaba el recinto funerario, pilares pareados y coronados por cubiertas análogas a la de los pabellones antes descritos.

Del palacio chino hemos de formarnos idea por el de Pekín, que, construido ya bajo los Ming, debe de reflejar la tradición de las épocas anteriores. Está constituido por una serie de grandes patios, ordenados en un eje y comunicados por puertas monumentales. En uno de ellos,

unos quince metros de alto. Del siglo VIII la primera, la segunda corresponde ya al XIII.

Al lado de Buda desempeña igualmente papel importante la diosa de la misericordia, aquí llamada Kwannon. Y, como es natural, se introducen también, aunque toman nombres japoneses, los soldados celestes. A los cuatro reyes del cielo se les llama Shitenno y Nios. Formando contraste con las beatíficas y reposadas representaciones búdicas siempre de frente, a estos guardas celestes se les imagina en movidísimas actitudes, sin preocupación alguna de frontalidad, luchando con los demonios. En ellos es donde la escultura japonesa alcanza su máxima personalidad. Conocemos los nombres de algunos escultores, entre los que figura Kokei, autor de varios Shitenno de Nara.

La escultura japonesa es de bronce, madera pintada o de la técnica Kanshitu; es decir, de madera cubierta de lienzo, y éste de barniz con un polvo especial. En esta capa negruzca de barniz es en la que se termina el modelado.

Mucho más original que la gran escultura es la de carácter decorativo, ejecutada en los más diversos materiales, y donde el japonés pone bien de manifiesto su fino sentido decorativo de la composición. Muy conocidos dentro de este tipo de trabajo son los recazos de espadas (fig. 286).

LA PINTURA.—Es el arte en que chinos y japoneses manifiestan mejor sus dotes artísticas. Aunque no falta la pintura mural, en mamparas y biombos, el género más corriente es el de la aguada en tiras de tela de seda o de papel en rollos, o plegados en zigzags y con tapas formando un álbum. Los rollos son, o verticales, para colgarlos de la pared —en japonés *kakemonos*—, o para verlos extendidos en el suelo —*makimonos*.

Es pintura concebida en plano, en la que domina el dibujo, de colores muy suaves, procurándose evitar la sombra como medio de producir la ilusión de espacio. Muy relacionada con el arte gráfico, con frecuencia participa de sus caracteres. Conoce, desde fecha muy temprana, la perspectiva lineal, y desvanécense las tintas para producir el efecto de distancia. Representa la figura humana en todas las actitudes y posiciones (lám. 333). Cultiva, también desde muy antiguo, todos los géneros, dedicando especial atención al paisaje, cuyos accidentes gusta de simplificar con indudable acierto, aunque procura destacar en primer término árboles, ramos de flores, pájaros, puentes, bambúes, etcétera (fig. 287, lám. 356). El punto de vista es con frecuencia muy alto.

Los pintores chinos y japoneses de nombres conocidos forman legión, siendo ya abundantes en los primeros tiempos de nuestra Era. En esta época, además de representaciones de divinidades budistas, encontramos escenas de la vida profana, retratos (lám. 333), animales y paisajes. El grado de florecimiento que alcanza la pintura china y el interés que por ella se siente lo indica el que el emperador, a fines del siglo XI, funde una especie de Academia imperial y haga redactar un catálogo de su pinacoteca en el que figuran más de seis mil pinturas y más de doscientos nombres de artistas. Los temas que en él se registran nos hablan de la amplitud del repertorio pictórico en tan remota fecha. Cítanse asuntos religiosos, hombres, edificios, gentes extranjeras, dragones y peces, tipos de animales, pájaros y flores, cañaverales de bambú, hierbas, insectos y paisajes. A fines de la dinastía Sung, más que a los amplios paisajes, el pintor se siente inclinado a los primeros términos, como si a la inspiración de la naturaleza misma hubiese sucedido la del jardín con sus árboles, flores y pájaros (fig. 287). El apogeo de la pintura china corresponde a la Edad Media.

La pintura japonesa no comienza a manifestar su personalidad frente a la china hasta que en el siglo XI abandona los temas búdicos de origen chino y se dedica a representar temas legendarios caballerescos y de la vida cortesana y cenobítica. Distínguense en esta primera fase las escuelas de Yamato, Kasuga y Tosa (lám. 331). Obra típica de la última, y de autor conocido, es la historia de Honen Shonin.

Desde el siglo XIV la pintura es la principal manifestación artística japonesa, creándose en la centuria siguiente la nueva escuela de los Kano, así llamada por el nombre del fundador y de su hijo, que introduce el estilo chino del período Sung con sus paisajes de montañas, nubes, nieblas y cascadas, en las diversas estaciones del año. El que ejerce más amplia y permanente influencia es el segundo Kano Motonobu (+ 1559), cuya obra maestra es el paisaje propiedad del conde Date, de Kyoto (lám. 332). Tanto la escuela de Tosa como la de Kano se conservan activas hasta el siglo XVIII, aunque ya sin la fuerza creadora primitiva.

A mediados de esta centuria se deja ya sentir la influencia europea, el sentido realista es cada vez más poderoso, y el grabado en madera policromo adquiere progresiva importancia, hasta el punto de que los principales pintores lo cultivan activamente. El principal representante de esta nueva era de la pintura japonesa es Hokusai (+ 1849), dibujante infatigable (figs. 288, 289) durante su larguísima vida. Aunque poseemos alguna pintura suya, como el gran *kakemono* de seda del Museo Británico, con un tema de la epopeya japonesa, donde nos manifiesta toda su riquísima personalidad es en sus grabados en madera.

Su obra más amplia es la *Man-gua*, de no menos de catorce tomos, en los que nos ofrece un sinnúmero de escenas de la vida japonesa. Aparte de ésta que le conquista el rango de primer pintor de su país, deja otras series famosas, como las de las *Cien vistas el Fuji*, la de *Los héroes japoneses*, etc. El segundo gran maestro de esta última fase de la pintura japonesa es Hiroshigue (+ 1858), que se considera el más avanzado en el sentido europeo en el cultivo del paisaje, del que publica estampas sueltas (lám. 334).

ARTES DECORATIVAS: LA PORCELANA.—Uno de los rasgos más destacados del arte decorativo chino es su gusto por la asimetría, y entre los temas de carácter geométrico son frecuentes el meandro, los en forma de S y C y, sobre todo, las nubes. En cuanto a los de carácter animado, son los más importantes el dragón y el ave fénix. El dragón chino tiene cabeza de camaleón, cuernos de ciervo, escamas de serpiente, garras de águila y cola de serpiente, y simboliza el agua bienhechora, el cielo y el poder real. El fénix, que tiene cabeza de faisán, cuerpo de dragón o pavo real, alas de este mismo animal y cuello de tortuga, encarna análogas ideas, y es atributo de la emperatriz. Emplease también con frecuencia el *ki-lin* o unicornio —caballo con un cuerno en la frente.

La porcelana es invención china. Es una pasta formada por caolín, silicato de aluminio, que no llega a fundirse y forma como el esqueleto de la porcelana —que eso precisamente significa *kao-ling*—, feldespato que produce la masa vítrea y cuarzo. Estos dos últimos productos constituyen el *pai-tun-tzin* o carne de la porcelana. La cocción oscila entre los 1.300 y los 1.500 grados. La masa de la porcelana es cubierta por una capa de bórax o de feldespato que puede ser teñida con óxidos metálicos. Se supone que la porcelana debió de ser descubierta al querer fabricar el vidrio opaco o el jade artificial. El deseo de imitar la calidad y el color del jade, en efecto, no es raro en la porcelana china.

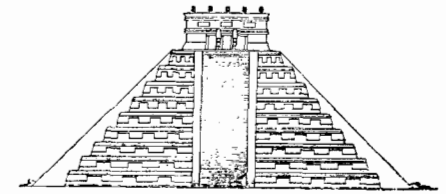
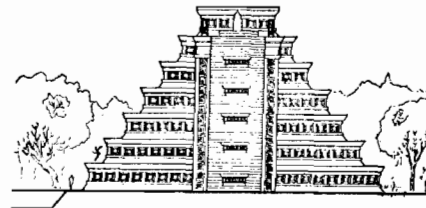
La contextura de la porcelana es uniforme, traslúcida a contraluz, sonora y agradable al tacto. Aunque en ella se esculpen estatuillas (láminas 317, 318), por lo general se dedica a la vajilla. Las formas de ésta son por lo común sencillas, insistiéndose en algunos tipos. En los comienzos, está influida por la vajilla de bronce. Existe la vasija lisa, cuyos valores son la forma, la calidad de la superficie y el color, y la decorada. En la porcelana lisa desde tiempos muy remotos se utilizan como recursos decorativos las grietas y fallos de cocción, tales como los corrimientos de la pasta o «lagrimones». En la no lisa la decoración puede ser en relieve y pintada. En este caso es frecuente que el



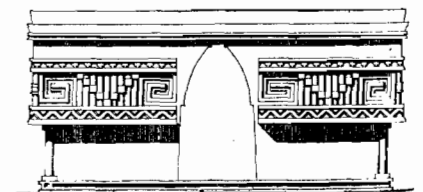
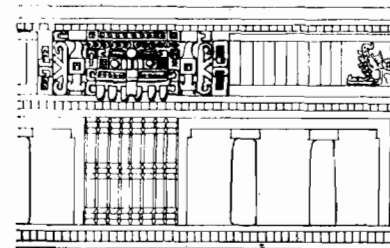
Figs. 285, 286.—Templo japonés de Nara.—Recazo de espada. (Gonse.)



Figs. 287-289.—Bambúes de época Sung.—Hokusai: Grabados de grulla y de gimnastas. (Bing.)



Figs. 290, 291.—Pirámide de Tajín.—Castillo de Chichén Itzá. (Marquina.)



Figs. 292, 293.—Pórtico maya.—Arco de Labná. (Marquina.)

color general del vaso se interrumpa, reservando unos medallones para historias o temas de diversa índole.

La porcelana propiamente tal no se fabrica hasta mediados del siglo X, coincidiendo con los comienzos de la época Sung (960-1279). La más antigua, que se remonta al período anterior, la T'ang, es monocroma, de tono muy igual y de brillos muy bellos obtenidos por la superposición de nueve capas de feldespato. Los colores dominantes son el verde grisáceo claro o «claro de luna» y el azul pálido o «color del cielo después de la lluvia», según la terminología china. Las vasijas son lisas o presentan en relieve nubes, olas, hojas, pájaros o peces (lámina 321). El nombre de «celadón» con que se conoce esta clase de porcelana de color claro y suave es europeo, y alude a las cintas verdes llevadas por Celadón, héroe de una novela francesa.

En el siglo XIV, restaurada la fabricación de la porcelana después de la invasión mongólica, se pone en primera fila la porcelana blanca que permite la decoración cromática, empleada ya en la gran época Ming (1368-1644). En ésta, la fabricación de la porcelana se concentra en King-to-chen. Se continúan produciendo vasos a un solo color, incluso los de tipo «celadón», aunque en decadencia. En los de varios colores, que comienzan en el siglo XV y se impone en la centuria siguiente, utilizan ya esmaltes de plomo. Para evitar la unión de los diversos colores, la superficie tiene partes rehundidas y rebordes salientes que los reciben y separan, respectivamente; es decir, utilizan una técnica que veremos en la cerámica y en los esmaltes occidentales. La decoración pintada se reduce al principio al color azul sobre el fondo blanco (láms. 320, 321, 327), pero en el siglo XVI la paleta se amplía, bien reduciéndose a los verdes, amarillos y violetas, o empleando todos los colores conocidos (lám. 329). Con destino a La India y a Persia, se aplican al vaso ya recubierto de color temas en relieve que bien son también esmaltados o quedan en el color de la pasta, es decir, de bizcocho. Además de los temas decorativos empleados con anterioridad se generalizan en la porcelana pintada los dragones (lám. 327), el ave fénix, los peces (lám. 329), las ramas en flor, los paisajes, las divinidades y personajes del taoísmo y del budismo, tales como los Ocho inmortales (lám. 330) o la Trinidad, las escenas de novelas y legendarias, etc.

En la época Ts'ing (1644-1911) la porcelana continúa floreciente, sobre todo bajo el emperador Kang'hi (1662-1721), citándose a principios de siglo en King-to-chen no menos de tres mil hornos. En los vasos monocromos aumenta la variedad de los colores y la igualdad de los esmaltes, pero los de decoración pintada adquieren cada vez mayor importancia. La principal novedad en cuanto a los temas decorativos

se refiere al interés por los temas florales, principalmente crisantemos y magnolias, con pájaros y mariposas. Son típicos de este período los decorados con flores blancas de ciruelo (lám. 322) sobre fondo jaspeado, que representa el deshielo de la primavera, y que se regalaban en esta fecha, que en China es cuando comienza el año. Entre los nuevos colores debe recordarse el negro intenso. Bajo Kang'hi aparecen los vasos llamados de la «familia verde», por dominar en ellos esa gama (láminas 323, 324, 328), que pasa de moda para dar paso a los de la «familia rosa» (láms. 325, 326), de colores pálidos y delicados. A esta época corresponde también la técnica denominada de «cáscara de huevo», por lo blanca y delgada, y que se destina a la exportación.

El siglo XIX es ya de decadencia. Destruído King-to-chen por un incendio, no obstante ser reconstruido a mediados de esa centuria, se limita ya a copiar los modelos antiguos. La porcelana china es conocida en Europa en el siglo XV a través de Egipto, y es importada ya directamente en el siguiente por los portugueses.

ARTE AMERICANO PREHISPÁNICO. MÉJICO Y AMÉRICA CENTRAL.—En América se forma un arte propio, de caracteres muy definidos, cuyos dos centros principales radican en Méjico y América central y en el Perú y Bolivia.

En Méjico y América central destacan dos pueblos: los aztecas, establecidos en la meseta mejicana y que terminan conquistando buena parte de América central, y los mayas, que habitan en Yucatán, Guatemala y Honduras. Sus estilos se influyen y entrecruzan, y en obra como ésta es preferible estudiar conjuntamente uno y otro. Es arte contemporáneo del cristiano medieval.

La arquitectura de Méjico y América central es de cantería, y su soporte preferido, el pilar. La columna, cuando la utiliza con cierta constancia, como sucede en Yucatán, es gruesa, baja y sin más capitel que una pieza lisa como el ábaco clásico. Desconoce la cubierta abovedada, y sólo llega a construir por el avance progresivo de los sillares una bóveda falsa de intradós rectilíneo o ligeramente curvo. Las molduras suelen estar formadas por planos rectos, y, en general, son bastante sencillas.

Su monumento principal es el templo, cuya estructura carece de complicaciones interiores. Es construcción de grandes masas que se impone, sobre todo, por su volumen (fig. 294). Como las principales ceremonias tienen lugar a cielo abierto, la parte cubierta del templo se reduce a la habitación de la divinidad, permaneciendo los fieles al aire libre. El templo está constituido por unos patios formados por varias terrazas de escasa altura y amplia superficie. Sobre ellas, o por ellas

rodeadas, se levantan las pirámides truncadas, que sirven, a su vez, de pedestal a la pequeña capilla habitación del dios. Reunido el pueblo en el patio, contempla las ceremonias que se celebran en la plataforma de la gran pirámide, en la que, además de la capilla, se encuentra el *techcatl* o altar donde es sacrificada la víctima, cuyo cuerpo se arroja después por la gran escalera de la pirámide, de gradas numerosas de poca huella.

La pirámide adopta diversas formas, desde la simplemente escalonada o de paredes lisas, hasta la que interrumpe su perfil oblicuo por medio de una superficie de estrechos cuerpos o tableros verticales (figuras 290, 291). Este sistema de interrumpir la oblicuidad de la pirámide llega en ciertos monumentos mayas a crear verdaderas fachadas con pórticos que ocultan en buena parte la forma de la pirámide originaria. La capilla es casi siempre única, aunque no faltan templos que presenten varias dispuestas en fila; es de planta rectangular, con el ingreso por uno de los frentes mayores, y en la zona maya llegan a tener varias crujeas.

Las construcciones que flanquean los patios en la zona maya, a las que suele denominarse palacios, son las que nos ofrecen las fachadas más importantes del arte mejicano (fig. 297). La parte más decorada es la superior. En Palenque, esa parte se encuentra inclinada, como en la primitiva cubierta. A manera de anchísimo entablamento dibújanse en ella varias fajas horizontales divididas por la típica moldura maya, formada por un listel entre otros dos oblicuos. Su anchura es tan grande que iguala a la parte inferior de la fachada (figs. 295, 297), que el arquitecto anima también a veces con el mayor lujo. El primer paso en este sentido consiste en formar pórticos de columnas (fig. 292); después se cubre la superficie del muro con fustes simplemente yuxtapuestos como tema decorativo, y, sobre todo, se continúa el decorado de la especie de entablamento hasta la línea misma de tierra, quedando así la totalidad de la fachada cubierta por riquísima ornamentación de carácter casi uniforme. El proceso de enriquecimiento de la fachada, sin embargo, no se detiene ahí. Se completa en muchas capillas mayas con la elevada crestería (fig. 298) que suele labrarse, bien sobre el grueso muro que separa las crujeas, o sobre el de fachada como continuación de ella.

Entre los principales conjuntos de monumentos mejicanos figuran las ruinas de la sagrada ciudad de Teotihuacán (fig. 294). No lejos de la capital de la República se extienden en más de dos kilómetros de longitud, a los lados de una amplia y recta avenida llamada de los Muertos. Sus templos principales son las pirámides del Sol y de la Luna, y, sobre todo, la de Quetzalcoatl, en la que el cuerpo de serpien-

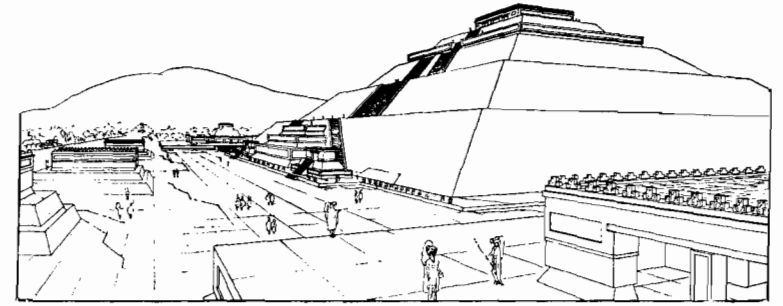


Fig. 294.—Pirámide del Sol de Teotihuacán. (Marquina.)

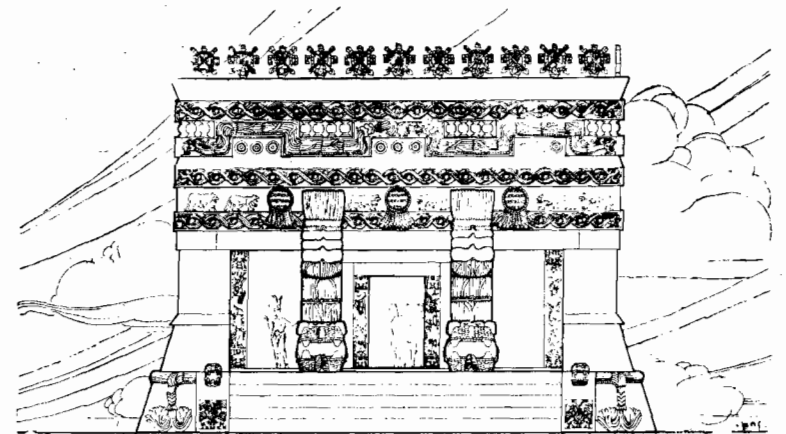


Fig. 295.—Templo de los Tigres del Juego de Pelota, Chichén Itzá. (Marquina.)

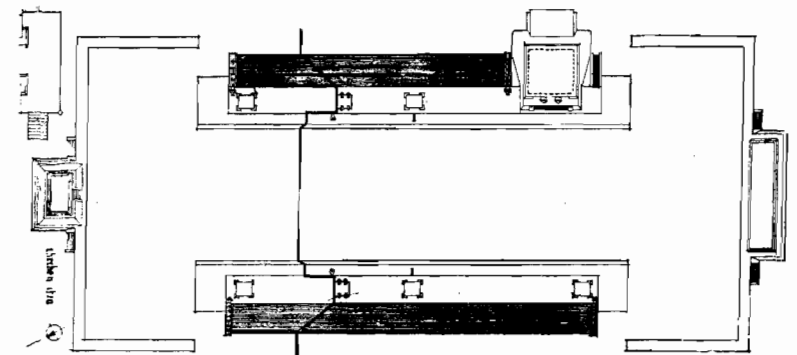


Fig. 296.—Juego de Pelota de Chichén Itzá. (Marquina.)

te emplumada del dios bienhechor aparece enrollado en los tableros de la pirámide, mostrándonos su cabeza casi tantas veces como días tiene el año. El gran templo de Tenochtitlán, la capital del imperio azteca, lo conocemos por la descripción de los cronistas y por los restos descubiertos en la Plaza Mayor de Méjico.

En Yucatán, las ruinas son importantes y numerosas. Figuran en primer plano las de Palenque, las de Uxmal, con las Casas de las Monjas (fig. 297) y del Gobernador; y las de Labná con su «Arco» (fig. 293), o edificio en ángulo, en una de cuyas alas se abre el arco falso que, describiendo una elegante curva apuntada con pequeño dintel a manera de clave, comunica dos antiguos patios del templo. El conjunto monumental más visitado y conocido de Yucatán es el de Chichén Itzá. Sus ruinas aparecen ordenadas en torno a un eje que pasa por dos cenotes, o enormes pozos típicamente yucatecos, en una extensión de cerca de un kilómetro cuadrado. Sus monumentos principales son el Castillo o templo de Kukulcán —el Quetzalcoatl maya (fig. 291)—, la portada de cuya capilla sostiene enormes columnas en forma de serpientes emplumadas, y, sobre todo, el Juego de Pelota (fig. 296), el deporte que apasiona a los mejicanos tanto como las carreras a los bizantinos, cruzándose en sus apuestas joyas, esclavos y hasta las mancebas.

Situado sobre una gran terraza rectangular, flanquean el campo de juego dos cuerpos altos y largos, escalonados al exterior y cortados verticalmente al interior. En el centro del borde superior de estos frentes verticales se encuentran las argollas por donde los jugadores deben pasar la pelota, y sobre esos grandes cuerpos laterales se levantan varios temples, entre los que se distingue, por su tamaño y mayor riqueza, el de los Tigres (fig. 295), así llamado por los que decoran su friso. Sostienen también su pórtico serpientes emplumadas. De gran riqueza son, además, en el mismo Chichén, el Templo de los Guerreros y la Casa de las Monjas, donde los típicos mascarones mayas adquieren gran desarrollo y cubren toda la fachada.

Fuera de Yucatán, en la región de Oaxaca, las ruinas de Mitla muestran un estilo diferente y de carácter más geométrico, pero de gran belleza.

ESCULTURA, PINTURA Y ARTE PLUMARIO.—Al escultor mejicano prehispanico, más que la belleza del cuerpo humano, le interesa lo expresivo, concentrado, sobre todo, en el rostro. La tensión espiritual de su cultura primitiva se refleja en ellos con una fuerza extraordinaria. Producto típico del Olimpo azteca es la gran estatua de cerca de tres metros de la monstruosa *Coatlícue* (fig. 302), madre de los dioses, vestida con

falda de serpientes entrelazadas, y con doble rostro del mismo animal de arqueados colmillos y bífida lengua. Luce collar de corazones y manos, del que, como centro, pende una calavera. Que los escultores aztecas son también grandes animalistas, con criterio esencialmente decorativo, lo muestra el tigre echado, con una gran cavidad en la parte central de su cuerpo para la sangre de los sacrificios, del Museo de Méjico. El llamado *Calendario* azteca (fig. 299) es una representación cosmogónica de este pueblo con el Sol, Tonatiuh, en el centro, dentro del aspa del movimiento, con los signos de los cuatro soles o eras anteriores en sus brazos, y los signos de los meses en la zona inmediata, todo ello encuadrado por las dos serpientes.

En el campo del relieve, es el arte maya el que nos ha conservado más monumentos. En ellos el escultor se preocupa, más que el azteca, de la elegancia de la figura, cuyo perfil traza con cariño, a veces extraordinario, si bien por su extraño sentido de la belleza subraya su frente deprimida y alargada. Esos relieves nos presentan sacerdotes con ricas vestiduras y recargadísimos tocados de plumas, que, a veces, danzan en místico arrebató ante la veneración de los fieles. Otras son guerreros igualmente cargados de plumas y abalorios. En la mayoría de los relieves el escultor aprovecha el gran penacho de plumas para llenar su parte alta, y cubre con inscripciones los restantes espacios libres. El dios que ocupa lugar preferente debe ser Itzamná, el dios de la luz y de la vida, creador de la escritura. Se le imagina como un anciano de nariz aguileña muy pronunciada, y con sólo un diente muy largo en el centro de la boca.

Entre los relieves más curiosos del arte maya figura el llamado de la *Cruz de Palenque* (fig. 300). El Juego de Pelota de Chichén Itzá nos presenta la serpiente que, con el cuerpo erguido, abre las fauces y toca con su lengua bífida el fruto que le alarga el primer personaje de una comitiva cuyos restantes miembros esperan realizar la misma ceremonia (fig. 301). En el Museo de América, de Madrid, se conserva un relieve procedente de Palenque. De gran riqueza decorativa son los monolitos de Copán (fig. 305).

Típicas manifestaciones de la escultura mejicana son, por último, las máscaras de piedras duras y, sobre todo, las revestidas de mosaico, de turquesa, nácar y coral.

Los restos de pintura mural son escasos, pero acreditan un nivel equiparable al del relieve. Capítulo específico de la pintura mejicana constituyen los códices hechos de largas tiras de papel de maguicy o piel de venado, blanqueadas con tiza y pintadas a la acuarela. Ilustradas por ambas caras y dobladas en varios pliegues, forman una especie de libro que se protege con dos tableros (fig. 303). Su contenido es religio-

so, astronómico y de hechicería, y en algunos, al parecer, histórico. Aunque se han descrito sus escenas, no se han podido leer en su conjunto en forma definitiva. En el Museo de América, de Madrid, se guarda el códice maya llamado Pre-cortesiano.

Igualmente típico de Méjico es el arte plumario, cuya principal manifestación artística es el llamado mosaico de plumas, en el que se llegan a representar escenas animadas que emulan la verdadera pintura. Lo conservado de época prehispánica es escasísimo, y lo más valioso es el escudo del Museo de Viena. En el Museo de América existe otro mucho más sencillo. Pero lo que nos puede dar idea más cumplida de lo que es este arte son las obras ya posteriores a la conquista, como las mitras del siglo XVI del Escorial y de la Catedral de Toledo.

ARTE PERUANO.—En la arquitectura peruana existe clara diferencia entre la región de la costa, que emplea el adobe, y la de las tierras altas, que construye con piedra.

Los maestros cuzqueños son excelentes canteros. En ninguna parte de América se acaricia el paramento del sillar y se labran sus uniones con mayor esmero. En cuanto a las dimensiones de las piezas, puede decirse que construyen desde verdaderos muros megalíticos hasta la obra de sillería isódoma. Con frecuencia, en el deseo de aprovechar, en lo posible, todo el tamaño de la piedra, se labran en forma irregular, incluso con ángulos entrantes; la llamada de los «Doce ángulos» de una calle de Cuzco, es buena prueba de los extremos a que se llega en este sentido. La cara exterior del sillar suele ser ligeramente convexa, produciendo así, en el paramento, un leve almohadillado de tenue claroscuro.

Lo mismo que el resto de América, el Perú prehispánico no llega a conocer el arco, existiendo, en cambio, la tendencia a construir los vanos en forma trapezoidal, como en la arquitectura prehelénica. La cubierta debió ser casi siempre de madera.

Ruinas a que se atribuye la mayor antigüedad son las de Tiahuanaco, que se levantan solitarias en el desolado paisaje del lago Titicaca, a más de cuatro mil metros sobre el nivel del mar. Por voluntad del Sol, nace en una de sus islas el primer Inca, y, en efecto, las numerosas ruinas que existen en torno al lago legendario son testimonio de una importante civilización muy antigua, todavía envuelta en el misterio. La más importante es su famosa Puerta, de tamaño no grande (fig. 306). Los temas que cubren su dintel han sido trazados con la reiteración de un tejido. La divinidad principal (fig. 304), para algunos Viracocha, el dios supremo, con su cuerpo diminuto y su gran cabeza cuadrada, de la que salen numerosos apéndices radiales, aparece de pie, absolu-

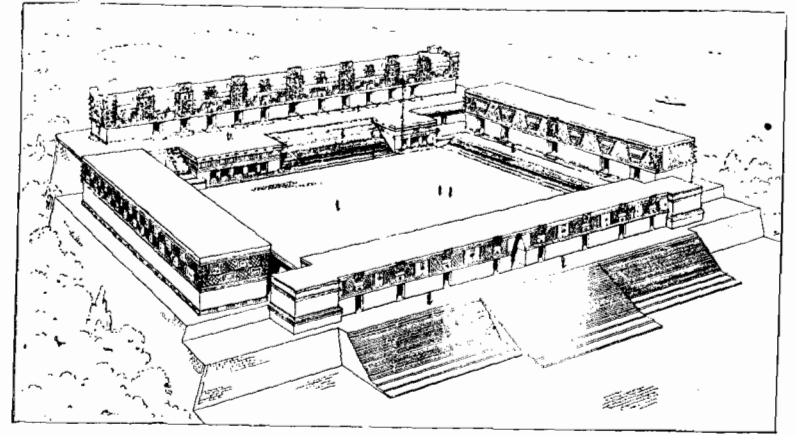
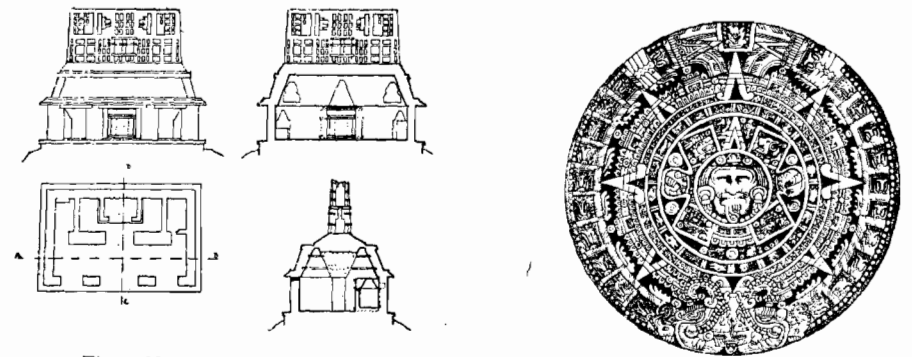
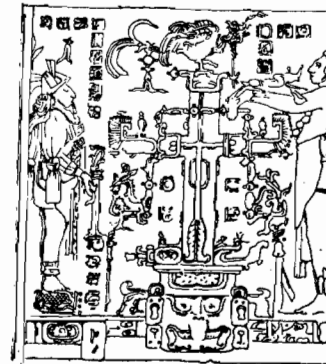


Fig. 297.—Casa de las Monjas, Uxmal. (Marquina.)



Figs. 298, 299.—Templo de Palenque.—Calendario azteca. (Marquina.)



Figs. 300, 301.—Cruz de Palenque.—Relieve del templo de los Tigres. (Marquina.)

tamente de frente y sobre una especie de almena escalonada, con la grandiosidad del Sol que se eleva sobre los Andes. En sus manos empuña dos animales con cuerpo de serpiente y derechos como cetros, mientras por los lados acuden de riguroso perfil veinticuatro personajes alados, unos con cabeza humana y otros con cabeza de pájaro. El gran dios de Tiahuanaco es, según algunos arqueólogos, el que calienta a los pobladores de las alturas andinas con sus rayos, y con sus lágrimas les humedece la tierra para que puedan hacer sus sementeras.

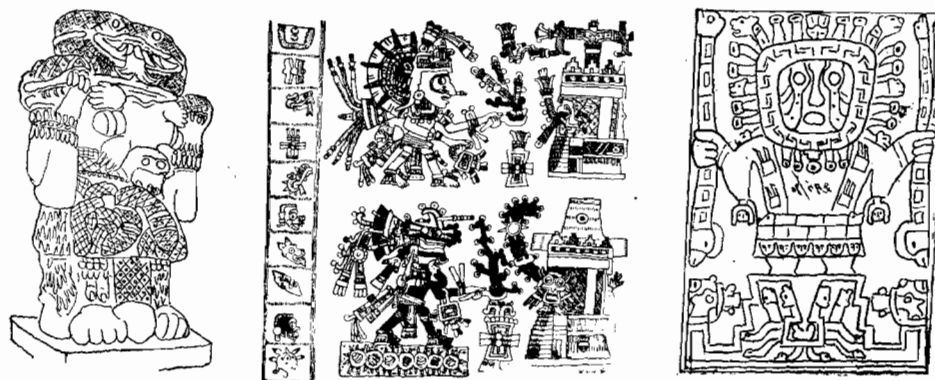
Monumentos característicos de la región del Titicaca son, además, las *Chulpas* o torreones de planta circular o rectangular, al parecer, de carácter funerario.

Del gran templo del Sol, el Coricancha o recinto sagrado, convertido por los españoles en monasterio de Santo Domingo, existen algunos muros y las descripciones de los cronistas. La cámara misma del Sol, aunque cubierta de paja, tiene sus paredes revestidas con planchas de oro, y presididas por la imagen del dios, labrada en el mismo metal; allí reposan las momias de sus hijos los Incas. Y análogas características, aunque en plata, presenta la cámara de la Luna. Inmediato al templo se encuentra el jardín, donde, contrahechos en oro y plata, aparecen los más diversos animales y plantas.

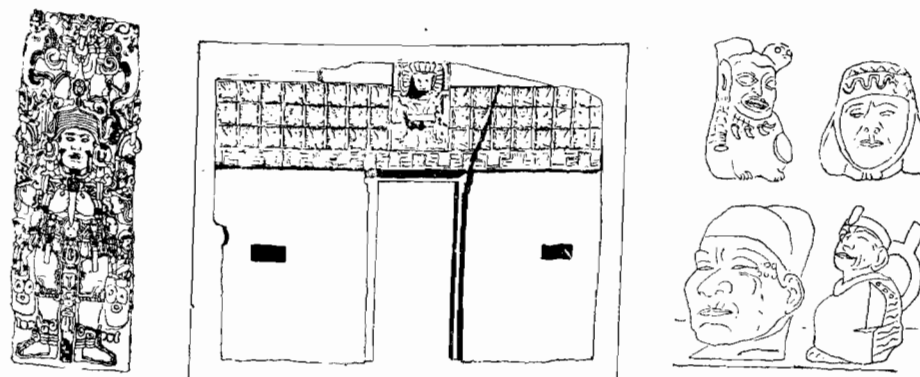
Pero de lo que poseemos monumentos impresionantes de cantería incaica es de la arquitectura militar. Las obras de fortificación adquieren en el Perú importancia extraordinaria. La más conocida de todas, que es la de Saxahuamán (fig. 308), está situada en la montaña que domina el Cuzco, y consta de tres series de murallas dispuestas en zigzag y labradas en enormes piedras. La más bella y más hermosamente situada es, quizá, la de Pisac, en el alto valle del Urabamba, desde cuyas terrazas se domina uno de los más grandiosos paisajes de los Andes.

En los diversos valles de la zona de la costa peruana se forman varios centros artísticos, que terminan por ser dominados por los Incas. El material constructivo, como queda indicado, es el barro cocido al sol, que a veces se emplea en enormes bloques, revestidos con barro para disimular las uniones. A la preferencia por el adobe va unida la forma de pirámide de los edificios y la gran riqueza decorativa de los paramentos.

Una de las construcciones apiramidadas más interesantes es la de Moche, en la región de Trujilla, formada por varios cuerpos escalonados, pero donde la decoración de los paramentos alcanza mayor riqueza es en las ruinas de la gran ciudad de Chan-Chan, sojuzgada por los incas a mediados del siglo xv. En ellas vemos desde el sencillo ajedrezado hasta las lujosas composiciones del Patio de los Arabescos,



Figs. 302-304.—Caotlicue.—Código precortesiano.—Relieve de Tiahuanaco. (Marquina, Selser.)



Figs. 305-307.—Monolito de Copán.—Puerta de Tiahuanaco.—Vasos antropomorfos peruanos. (Argilés.)



Figs. 308, 309.—Muralla de Saxahuamán.—Felinos y vasos peruanos. (Means.)

aunque siempre en la forma geométrica propia de las artes textiles. El santuario más famoso de la costa es el de Pachacamac, el dios creador, que eso significa su nombre, cuyo templo primitivo consiste en una serie de pirámides truncadas superpuestas, a la que se agregan numerosas dependencias para peregrinos y sacerdotes.

CERÁMICA. TELAS.—Donde el repertorio decorativo peruano se manifiesta más plenamente es en los tejidos y en la cerámica, artes ambas que alcanzan excepcional perfección. Además de los temas aludidos, la rica fauna costera se refleja, sobre todo, en la cerámica. Entre las figuras zoomorfas, la de mayor interés, y que sirve de base a varias transformaciones de carácter fantástico, es la del felino, que parece poder identificarse con el gato montés o tití, el animal que debe de dar nombre a la extensa comarca del Titicaca —la Peña del Gato—. Lo que hiere la sensibilidad del peruano en el felino es su expresión airada, su rostro de proporciones cuadradas y grandes bigotes, y su lengua delgada y aguda, que gusta sumergir en la sangre de la víctima. Sus bigotes adquieren tal desarrollo que se transforman en especie de máscara. El cuerpo alguna vez es el del felino, de formas curvas, rabo largo y piel con lunares; pero, generalmente, es de tipo humano. La fantasía del peruano no cesa de agregarle apéndices y más apéndices, hasta ocultarlo y transformarlo en un verdadero pulpo (fig. 309). Esos apéndices, por lo general de forma de serpiente, nacen tanto en la cabeza como en el cuerpo, y aunque unas veces son pequeños, otras superan en tamaño al cuerpo mismo. En algún caso el monstruo, no satisfecho con amontonar aditamentos, multiplica el número de sus cabezas hasta convertirse en la más desconcertante de las pesadillas. Esta divinidad o divinidades, con cabezas de felino, que se representan con gran frecuencia en tejidos y vasijas, algunas veces se deleitan con la música o llevan sobre su cuerpo hojas y simientes de plantas; pero, en general, suelen tener en las manos la cabeza trofeo de su víctima, con el cuello sangrante y la boca cosida con espinas.

En los tejidos, el principal atractivo es la belleza de sus colores y el gusto con que se les combina. Tanto las representaciones de animales reales como de los monstruosos, se encuentran muy geometrizadas. En la cerámica, el capítulo más extraordinario es el de las vasijas antropomorfas (fig. 307), en las que el cuerpo humano suele desaparecer en beneficio de la cabeza, que es donde el escultor peruano hace alarde de su capacidad naturalista. Unas veces nos presenta el prototipo de la perfección de la raza; otras, nos muestra indios enfermos, de rostro

dolorido o con lacras físicas dignas de complacer a un artista europeo del temple riberesco, con la cavidad vacía del ojo tuerto, el desagradable corte del labio leporino, o la boca patológicamente torcida; otras, es el hombre que nos contempla bondadoso; otras, el de gesto airado, con los ojos que quieren salir de las órbitas. En suma, toda la gama de tipos y matices expresivos que pueda ofrecernos un escultor barroco del siglo XVII.

CAPITULO X

EL ARTE CRISTIANO PRIMITIVO. ARTE SASANIDA

LAS CATACUMBAS.—Perseguida la religión nueva con rigor extraordinario desde que comienza a constituir un peligro para la sociedad pagana, no es posible a los cristianos levantar grandes edificios dedicados a su culto que delaten su destino. Las únicas manifestaciones arquitectónicas de las primeras agrupaciones de cristianos son de carácter subterráneo y, artísticamente consideradas, muy pobres. Se reducen a los cementerios o catacumbas que, valiéndose del derecho de labrar enterramientos corporativos concedido por las leyes romanas, excavan los cristianos, aprovechando en parte las galerías de las canteras abiertas en las afueras de la ciudad para obtener materiales de construcción.

Las catacumbas cristianas consisten en una complicada red de interminables galerías abiertas en una tierra de cierta consistencia (figuras 310, 312), en cuyas paredes se encuentran los nichos de las sepulturas o *formae*, cubiertas por una lápida con la dedicatoria al difunto y símbolos, como el pez o la paloma con el ramo de olivo (fig. 315). Sus partes arquitectónicas más interesantes son los cubículos —*cubiculi*—, o lugares donde suelen cruzarse varias de esas galerías, pues, con frecuencia, los enterramientos en ellos emplazados presentan un nicho semicircular o arcosolio, bajo el que acostumbra a depositarse el cuerpo de algún mártir, sirviendo así de mesa de altar para celebrar los oficios. El cubículo de las catacumbas de Santa Inés (fig. 313) ofrece la particularidad de tener en su cabecera un asiento corrido labrado en la piedra y ligeramente elevado en el puesto de honor dedicado al obispo. Presenta a los lados varios arcosolios, habiéndose querido ver en los diversos ensanchamientos de la galería el lugar destinado al

coro de hombres y al de mujeres. La arquitectura de estos cubículos es tan simple, que incluso la llamada cripta de los Papas, de las catacumbas de San Calixto, se reduce a dos columnas, un lucernario y poco más.

La decoración de las catacumbas se confía exclusivamente a la pintura, y siempre dentro de una gran sencillez (fig. 310). El artista cristiano de estos primeros tiempos se limita a trazar sobre el enlucido de las paredes decoradas algunos elementos arquitectónicos y unas cuantas guirnaldas, y en las cubiertas, varios campos, que permiten pintar en sus centros figurillas y escenas en que se va gestando la futura iconografía cristiana. Desde el punto de vista puramente pictórico, su estilo es el romano coetáneo, de técnica sumaria, de pobre colorido y ejecutado por artistas modestos. La pintura de la bóveda de la catacumba de Lucina (fig. 311), de la primera mitad del siglo III y una de las más antiguas conservadas, nos dice en qué grado las bellas perspectivas arquitectónicas de los últimos estilos pompeyanos han dado paso en esta fecha a una decoración geométrica, animada por figuras, como los orantes, el Buen Pastor, y en el centro, Daniel en la cueva de los leones.

En un principio se limitan al empleo de temas paganos, pero que pueden prestarse a una interpretación cristiana, como sucede a las figuras de los amorcillos, de Psiquis, de Orfeo, o a las guirnaldas simbólicas de la inmortalidad. Más tarde, a mediados del siglo II, es cuando aparece ya un repertorio nuevo. La mayoría de los asuntos se toman del Antiguo Testamento, siendo los preferidos el Sacrificio de Isaac, Daniel con los leones, los Jóvenes en el horno, Jonás, Noé en el arca, etcétera, no sólo por su valor como precedentes de la vida de Jesús, sino por ser ya los temas más representados en las sinagogas. Al lado de ellos aparecen ya los temas propiamente cristianos, que van multiplicándose cada vez más y haciéndose más concretos. Figuran entre los más antiguos la Adoración de los Reyes, el Bautismo de Jesús, la Curación del paralítico, diversos milagros de Jesús, etc. Junto a estas representaciones y pasajes de la vida del Salvador deben recordarse las ya citadas del Buen Pastor y la figura de la Orante, que de pie y con los brazos en alto, ruega por nosotros. Muy importante es también la figura femenina sentada con su hijo, de las catacumbas de Priscila, siglo III, que no es fácil decidir si representa a una cristiana devota o realmente a la Virgen con el Niño (fig. 314).

La figura 315 reproduce varios símbolos cristianos creados en esta época. El Crismón, o monograma de Cristo, formado por las dos primeras letras de su nombre griego: Χριστός, X y P, es el símbolo de

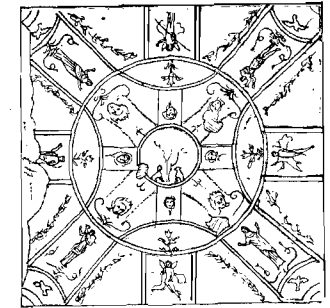
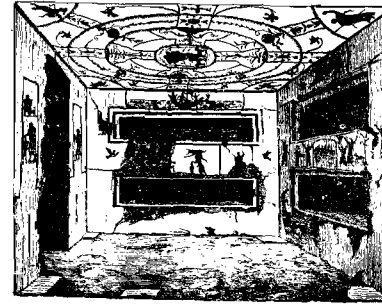
Jesús triunfador de la muerte, y se relaciona con la visión de Constantino en vísperas de su victoria del Puente Milvio; el Ancora, el Delfín, el Pez de la Resurrección y el Pan eucarístico; las Palomas, símbolo del Cristianismo, que acuden al racimo eucarístico y al Crismón, y la Orante.

En época algo más avanzada, cuando ya es necesario contemporizar con los cristianos, comienza a construirse, a la luz del día y sobre las catacumbas, una capilla o *cella memoriae*, tipo de construcción que no tiene tiempo de prosperar, puesto que Constantino concede libertad poco después para edificar templos de grandes proporciones. Consiste la *cella memoriae* en un nicho simple o de planta trebolada abierto para celebrar los actos del culto y que los fieles asistan a ellos a cielo descubierto. Buen ejemplo es el de las catacumbas de San Calixto.

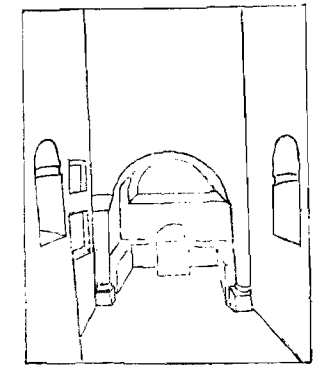
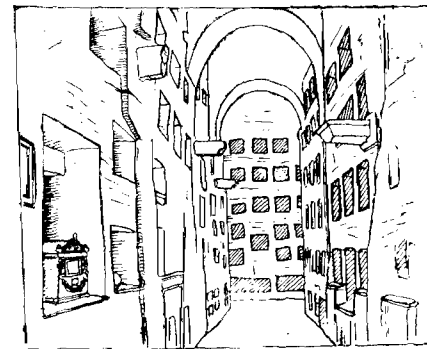
ARQUITECTURA DE LOS SIGLOS IV Y V. BASÍLICAS Y BAPTISTERIOS.—El edicto de Milán de 313, como es natural, tiene inmediatas repercusiones en los destinos de la hasta entonces tan pobre arquitectura cristiana. Pues Constantino no sólo autoriza la construcción de templos a la luz del día, sino que, diez años más tarde, regala al Pontífice el Palacio del cónsul Sextus Lateranus, que, confiscado por Nerón, es propiedad de los emperadores. La iglesia allí levantada, y que de él toma el nombre de Letrán, será la cabeza y madre de todas las iglesias cristianas.

Influido por la tradición judía de la sinagoga, el monumento pagano que sirve de modelo al templo cristiano es la basílica pagana, y lo es en tal grado, que todavía hoy la palabra basílica es sinónima de gran templo. Es edificio de tres naves separadas por columnas, por lo general con arquerías que cargan directamente sobre ellas, y testero semicircular. Este sistema de apoyar el arco sobre el capitel de la columna aislada, heredado de la arquitectura imperial, se generaliza en la escuela bizantina y es de la mayor importancia. A veces entre el arco y el capitel se interpone un grueso ábaco apiramidado, que da lugar al cimacio bizantino.

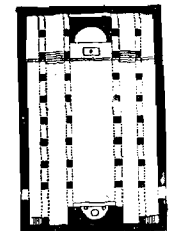
Aunque el templo cristiano es lugar de reunión de todos los fieles, como ya desde los primeros tiempos se establecen distinciones entre ellos al asistir a las ceremonias del culto, esas distinciones dejan su huella en su organización arquitectónica. Estas diferencias se refieren, sobre todo, a los catecúmenos o fieles aún no totalmente iniciados en el conocimiento de la doctrina cristiana y que no pueden presenciar todas las ceremonias; al clero, que debe encontrarse aislado del pueblo, y aun, dentro de él, al clero mayor y al clero menor; a las mujeres,



Figs. 310, 311.—Catacumbas de San Calixto y de Lucina. (Rossi, Delojo.)



Figs. 312, 313.—Catacumba de San Calixto.—Cubiculo de Sta. Inés. (Delojo.)



Figs. 314-316.—Pintura de la catacumba de Priscila.—Símbolos cristianos.—Basílica de Orleansville. (Holzinger.)

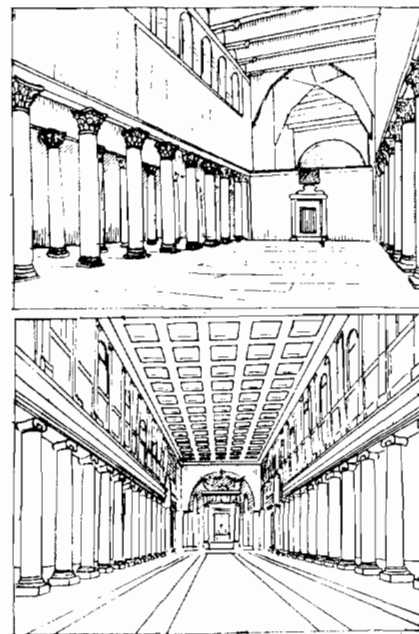
e incluso a los peregrinos, a los que es necesario proporcionar alojamiento.

Así, en el testero dedicado en la basílica (fig. 336) pagana al magistrado y su séquito, y que se convierte en el futuro ábside, se coloca el altar, no adosado, como es costumbre desde los tiempos medios, sino aislado en forma que el sacerdote pueda celebrar los oficios dando frente al pueblo. El clero mayor toma asiento en el banco semicircular adosado al muro, mientras al clero menor se le destina el centro de la nave mayor. A veces las naves longitudinales son cruzadas por una transversal, dando así nacimiento a los futuros cruceros del templo medieval. Además, aprovechando el desnivel de la menor altura de las naves laterales, también se construye sobre éstas otro piso, con galería a la central, llamado *triforium*, y que, por estar reservado a las mujeres, se denomina también *matronium* (fig. 319). La basílica cristiana se completa, por último, a los pies con un patio o atrio rodeado de galerías, de las cuales la inmediata al templo, o nartex, está dedicada a los catecúmenos, y las tres restantes, a los peregrinos.

En un principio se orienta la cabecera del templo al Occidente, para que el sacerdote que oficia tras el altar y de cara a los fieles dirija su rostro a Oriente, mas no se tarda en invertir la orientación del templo y la colocación del sacerdote, con lo que tanto éste como los fieles se dirigen a Oriente. A estos problemas creen algunos que responden las basílicas del norte de Africa (fig. 316), con un ábside en cada extremo de la nave central.

A pesar de las hermosas proporciones y del lujo de estos templos de época constantiniana, buena parte de sus materiales, y en particular las columnas y los capiteles, proceden de edificios paganos diversos. Y tan es así, que la uniformidad de los capiteles de Santa María la Mayor (figura 318), de Roma, ha hecho pensar en que se trata realmente de una basílica pagana convertida en templo cristiano. Pero, contra lo que mucho tiempo se ha creído, estos primeros templos cristianos no se consideran hoy edificios paganos adaptados al culto cristiano, sino labrados de nueva planta.

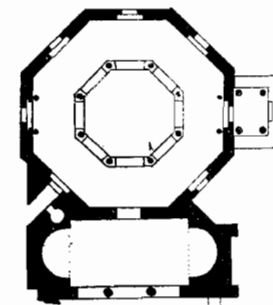
A iniciativa del propio Constantino se deben las basílicas Lateranense y la de San Pedro del Vaticano (fig. 336), muy semejantes entre sí, que sólo conocemos por dibujos anteriores a su derribo; la primera, de arcos sobre columnas, y la segunda, adintelada, como la de la Natividad de Belén (fig. 317), que, en cambio, se conserva. Algo posteriores son la de Santa María la Mayor (358) (fig. 318), adintelada, y la de San Pablo (386), de arquería, que, víctima de un incendio en el siglo pasado, se reconstruye copiando la primitiva.



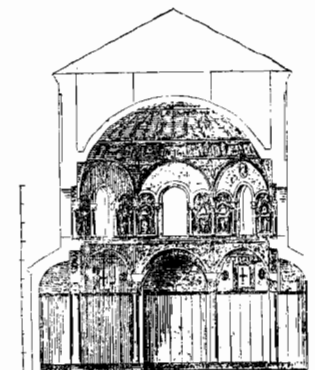
Figs. 317, 318.—La Natividad de Belén y Sta. María la Mayor, de Roma. (Delojo.)



Figs. 321-323.—Sepulcro de Gala Placidia.—Relieve de Dana.—Baptisterio, Rávena. (Delojo, Vogué.)



Figs. 319, 320.—Sta. Inés.—Baptisterio de Letrán, Roma. (Pijoan.)



La de Santa Inés (324) (fig. 319) tiene en las naves laterales una segunda planta con arquería para mujeres. El ábaco interpuesto entre el capitel y el arco presenta ya las proporciones del cimacio bizantino. A fines del siglo IV pertenecen ya las de Santa María en Cosmedin (380) y la de San Clemente (392), ambas en Roma. San Clemente tiene aún el altar en su disposición primitiva para que el sacerdote, al officiar, dé el frente al público, la cátedra episcopal en el ábside y el cerramiento de mármol en el coro.

Creación también constantiniana son los mausoleos o construcciones de planta circular que en varios casos ocupan el lugar del ábside de la basílica. De ese tipo son los Santos Apóstoles de Constantinopla, con el mausoleo del propio emperador, y el Santo Sepulcro de Jerusalén (fig. 332). Por desgracia, el primero no se conserva, y respecto del segundo, no se conoce con seguridad la parte del templo primitivo. En Roma, en cambio, aunque en ruinas, existe el mausoleo de Santa Elena, y, sobre todo, el de Santa Constanza (figs. 328, 329), la hija de Constantino.

A esta clase de templos de proporciones cuadradas pertenecen además las capillas bautismales que, según la costumbre que perdurará en Italia mucho tiempo, se labran como edificios independientes, de planta circular o poligonal de varios ejes de simetría. Con pila de grandes proporciones en el centro para verificar en ella el bautismo por inmersión, se ha visto su origen en los ninfeos o baños de los palacios romanos, habiéndose querido identificar en el Batisterio de Letrán (figs. 320) el del viejo palacio pagano con las naturales transformaciones.

Aunque no para baptisterios, también se labran algunos edificios de este mismo tipo, de proporciones cuadradas o circulares.

Ya del siglo V, y anteriores, por tanto, al estilo plenamente bizantino de Justiniano, son el sepulcro de Gala Placidia (figs. 321, 335) y el Baptisterio de los Ortodoxos, ambos en Rávena, la ciudad donde se refugia la hija de Teodosio al sentirse insegura en Roma. El primero, aunque no es indudable que contenga en sus sarcófagos los restos de los hijos de Teodosio, es, desde luego, un panteón por completo abovedado y de planta de cruz ligeramente alargada. Sencillo en su composición, debe su lujo a su rico revestimiento de mármol y mosaico. El Baptisterio (fig. 323) es de base octogonal, y sus muros están reforzados por arcos apoyados sobre columnas, que en la segunda planta incluyen otros tres arcos menores. Pero, de todos modos, su interés principal se debe a su revestimiento de mosaico en perfecto estado de conservación.

Los monumentos existentes en España de este período son escasos y de poca importancia. Redúcense a las ruinas de una basílica de tres naves y ábside semicircular del cementerio paleocristiano de Tarragona, a la *cella memoriae* de Ampurias, a la casa basílica de Mérida y al monumento de Centelles, en parte, al menos, de carácter funerario.

SIRIA Y EGIPTO.—Antioquía y Alejandría son, con Roma, las ciudades más populosas del Imperio, y las provincias respectivas de que son cabecera las más fecundas desde el punto de vista artístico, así que, mientras en Occidente, como consecuencia del decreto de Constantino, se producen los monumentos estudiados, en Siria y Egipto se forman dos importantes escuelas artísticas de gran personalidad.

La siríaca, en particular, desempeña un papel de primer orden en el nacimiento de la arquitectura medieval por la influencia ejercida en la bizantina, gracias a su vecindad, a la sabiduría de sus cubiertas abovedadas y a la originalidad de su decoración vegetal. Comarca donde abunda la piedra, y existe desde los tiempos helenísticos una fecunda tradición arquitectónica, se crean durante los siglos IV y V una serie de obras maestras que delatan gran novedad y un sentido muy inteligente de la arquitectura. Los arcos de refuerzo de las bóvedas, empleados sólo raras veces bajo el Imperio en Occidente, o, lo que es lo mismo, la concentración del empuje de las bóvedas en puntos determinados, lo desarrollan ellos hasta emplearlo de manera sistemática. Y la concentración de las presiones laterales lleva consigo el empleo igualmente sistemático, para su contrarresto, de estribos exteriores. La vieja arquitectura imperial de gruesísimos muros se ve así reemplazada por otra de menos masa y más sabia, que, gracias a este inteligente principio de concentración de presiones y contrarrestos, da vida en su día a los estilos románico y gótico.

Pero, además de estas conquistas de orden tectónico, los monumentos sirios presentan otras novedades de carácter decorativo de gran trascendencia para el arte medieval de Occidente, y en las que se avanza en el camino iniciado ya en el Palacio de Spalato. La estrecha semejanza que en este aspecto existe entre algunos de estos monumentos del Asia anterior y las iglesias occidentales, se explica por la emigración siria a Occidente como consecuencia de la conquista árabe en 634. La decoración vegetal, por otra parte, es también del mayor interés, porque, siguiendo la tendencia antinaturalista y amiga de intensos contrastes de clarooscuro de los últimos tiempos del Imperio,

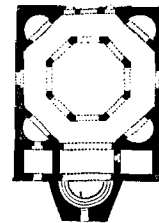
muestra ya un carácter esquemático y geometrizado que enlaza con el estilo bizantino (fig. 322).

Obra principal de la escuela siríaca y donde mejor pueden verse los más de los caracteres apuntados es el monasterio de San Simeón el Estilita o Kalat Simán (fig. 342), que estaba concluido a principios del siglo v. Sus ruinas nos permiten ver todavía su patio octogonal, con la base de la columna en que hace penitencia el santo, y al cual se abren cuatro basílicas. Lo más interesante como precedente para la arquitectura medieval europea es la decoración exterior de su cabecera (fig. 343), con columnas adosadas y cornisas de arquillos ciegos que descansan en aquéllas y en ménsulas. Es decir, la composición decorativa que siglos después emplearán los arquitectos románicos en los ábsides de sus iglesias. Monumento también muy valioso es Tur-namin (fig. 340), y por sus plantas, octogonal y circular, respectivamente, las iglesias de Esra y Bosra (fig. 325, 341).

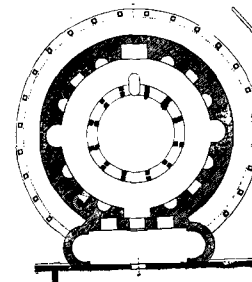
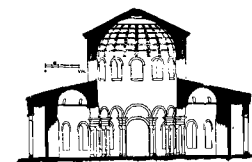
Egipto es tierra donde la nueva religión arraiga tan profundamente, que a la llegada de los árabes el año 641 la población es cristiana. Es la patria del poderoso patriarca de Alejandría, que tiene flota comercial propia, y de los finos teólogos que suelen rozar con la herejía; pero, sobre todo, de los grandes ermitaños que se retiran al desierto para hacer vida de anacoreta, y que terminan organizando por primera vez la vida monástica en común. Denominados coptos por los árabes los cristianos de Egipto, aplícase también este nombre, con visible impropiedad, al arte de estos cristianos, anterior a la conquista islámica.

En Egipto, como en Siria, se construyen grandes edificios de tipo constantiniano, hoy desaparecidos, pero los de mayor interés son los propiamente coptos. Obedecen a un tipo bastante uniforme, siendo uno de sus rasgos más característicos y reiterados el empleo de la bóveda sobre trompas en la cabecera o en el crucero. No menos valiosa es en la arquitectura egipcia la decoración de acanto espinoso, de temas vegetales intensamente estilizados, y de polígonos y cintas que se quiebran y cruzan prelujiando el lazo árabe. La técnica de trépano y a bisel en ella empleada es análoga a la siríaca, pero los efectos de claroscuro son aún más violentos, y la geometrización de las formas vegetales también más intensa.

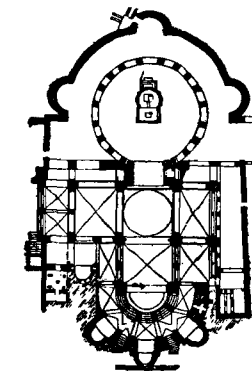
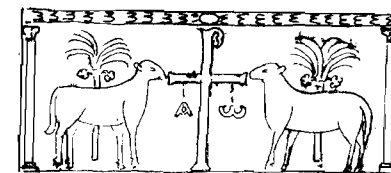
ESCULTURA CRISTIANA PRIMITIVA.—La fecha tardía, dentro de la evolución del arte clásico, en que se inicia la escultura cristiana y la modestia de los artistas que ejecutan las primeras obras, hacen que su nivel artístico sea en general bastante bajo. Su interés para la histo-



Figs. 324, 325.—Sarcófago de estrigilos.—Iglesia de Esra. (Leclercq, Vogué.)



Figs. 326-329.—Sarcófagos de los Apóstoles y de Jonás.—Santa Constanza. (Clarac, G. Bellido.)



Figs. 330-332.—Sarcófagos.—Santo Sepulcro. (Enlart.)

ria del arte cristiano es, sin embargo, grande, sobre todo desde el punto de vista iconográfico, por ofrecernos el primer gran repertorio de temas que serán interpretados en siglos posteriores. Técnicamente puede seguirse en ella el reflejo de la escultura romana contemporánea.

La escultura cristiana primitiva cultiva casi exclusivamente el relieve. Salvo algunos de pequeño tamaño labrados en marfil, esos relieves son los de los sarcófagos, cuyo empleo es la natural consecuencia de la inhumación exigida por las nuevas creencias.

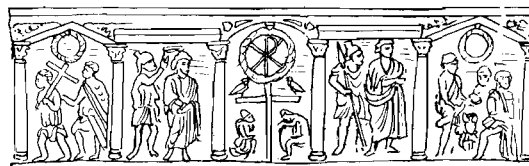
La composición de esos relieves es muy variada. Unas veces, como en los sarcófagos paganos, la historia ocupa toda la altura de su frente, pero también con frecuencia, para contener mayor número de temas, se divide en dos fajas horizontales. Son los llamados de friso y de friso doble (figs. 326, 333). En unas ocasiones los personajes se suceden sin solución alguna de continuidad, pero en otras se introducen columnas, generalmente con frontones y arcos alternados que forman así una serie de intercolumnios muy adecuados para separar las escenas: son los sarcófagos de columnas (fig. 338). Esto sucede incluso en algunos sarcófagos de dos cuerpos (lám. 314). Durante la mitad del siglo IV se da un tipo de sarcófago en el que las columnas son reemplazadas por árboles cuyas copas al unirse forman especie de nichos u hornacinas (fig. 326). Existe, por último, un tipo de sarcófago más sencillo (fig. 324), cubierto en casi todo su frente con el tema de los estrigilos, en los que la decoración escultórica se reduce a la parte central y a los extremos. Es frecuente, en la parte central, un gran medallón circular con la media figura del difunto y de su familiar más inmediato, como en los paganos.

Los sarcófagos cristianos más antiguos, lo mismo que las primeras pinturas de las catacumbas, como labrados en talleres paganos, carecen de representaciones cristianas, si bien es posible que para algunos de los temas decorativos paganos se hubiese creado ya una interpretación cristiana. En esta zona, todavía un tanto indefinida, precisa recordar el empleo de temas paganos de posible sentido cristiano en sarcófagos que, indudablemente, lo son por sus temas restantes, así como los sarcófagos de miembros pertenecientes a ciertas sectas gnósticas, que aceptan el Antiguo Testamento, sin perjuicio de representar la gnosis —el conocimiento o identificación mística— por el abrazo de Amor y Psiquis.

Este período de indecisión y de empleo de temas paganos termina en el siglo IV. Los escultores se reducen entonces a los asuntos del Antiguo y del Nuevo Testamento, que alguna vez se encuentran claramente separados, pero, por lo general, se entremezclan con pre-



Fig. 335.—Sepulcro de Gala Placidia. (Delojo.)



Figs. 333, 334.—Sarcófago dogmático.—Sarcófago de la Pasión. (Delojo.)

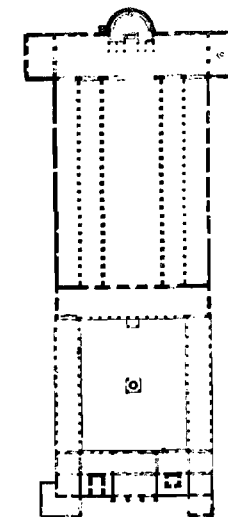
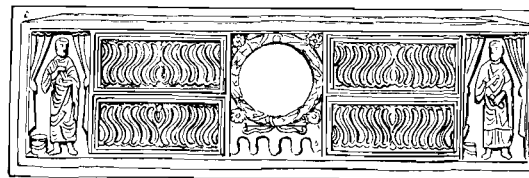


Fig. 336.—Basílica de San Pedro. (Dehio.)



Figs. 337-340.—Sarcófagos de Tarragona, Martos y Ecija.—Iglesia de Turnamin. (Argilés, Vogué.)

dominio de los de la vida de Jesús. Se aumenta el repertorio de las pinturas de las catacumbas, pero los temas de la Pasión no son frecuentes hasta la segunda mitad del siglo IV. Por su importancia para el futuro arte cristiano merecen recordarse la Anunciación, en la que el ángel es un joven todavía sin alas; el Nacimiento, donde aparecen ya los animales tras la cuna, y la Adoración de los Reyes, vestidos con bragas largas, tocados con gorro frigio e iniciando la genuflexión. Tema también importante es el del Salvador en la Gloria, apoyando sus pies sobre el paño o bóveda celeste que sostiene Caelus, en realidad, Urano (lám. 314).

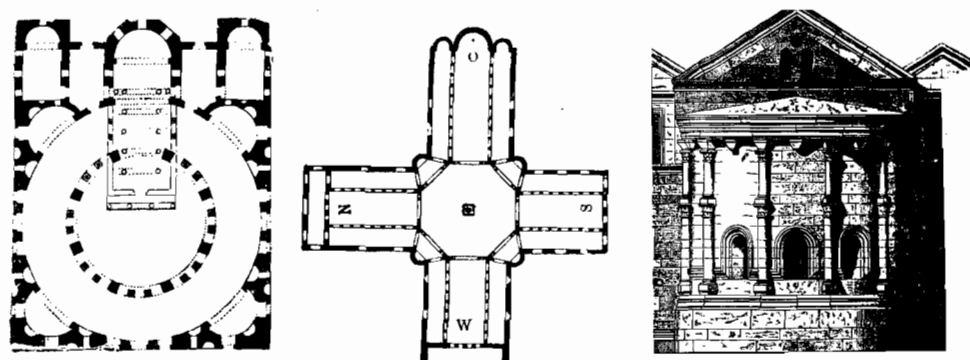
A veces, estas numerosas escenas son reemplazadas por la única de Jesús en la Gloria y de la Iglesia triunfante. Tales son la del Salvador en el centro acompañado por los apóstoles, y la del Salvador acompañado por San Pablo y San Pedro en el momento de dar a éste la Ley. En otros sarcófagos la decoración se reduce a los corderos que acuden a la cruz situada en el centro (fig. 330). Los pavos reales de la figura 331 simbolizan en la belleza de su cola la hermosura del alma transformada por la salvación, y las pequeñas codornices que pican los racimos de este mismo sarcófago de Rávena son también símbolo del cristiano en el banquete eucarístico.

El número de sarcófagos llegados hasta nosotros es considerable. Hasta fines del siglo VI, el centro de fabricación de la mayoría de los sarcófagos exportados a Occidente es Roma, lo que explica la uniformidad de sus tipos. Después se esculpen también en las provincias.

Uno de los sarcófagos más antiguos es el de Jonás (fig. 327), el tema corriente de las pinturas del siglo III. Representanse en él otros del Antiguo Testamento —Noé con el arca, Moisés en la peña—, a los que se agrega el de la Resurrección de Lázaro, del Nuevo Testamento.

El llamado Dogmático (fig. 333) de época ya constantiniana, presenta, después de la Creación de Adán y Eva por la Trinidad, una rica serie de temas evangélicos: el Pecado original, los Milagros de Caná y de los panes, la Resurrección de Lázaro, la Adoración de los Reyes, en la forma arriba indicada; la Curación del ciego, Daniel y los leones, la Negación de San Pedro, el Prendimiento de éste y Moisés en la peña.

El reproducido en la figura 334, de mediados del siglo IV, se encuentra ya dedicado a temas de la Pasión: Simón Cirineo, la Coronación, Cristo conducido ante Pilatos, y Pilatos lavándose las manos. Preside el Crismón con la corona de laurel o de la vida. Es sarcófago de columnas de cinco compartimientos, que después suelen elevarse a siete.



Figs. 341-343.—Catedral de Bosra.—Planta y ábside de San Simeón, Kalat Simán. (Vogué.)

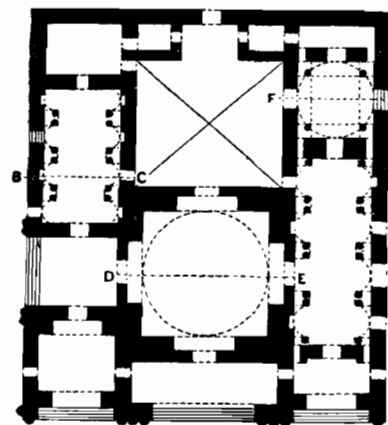


Fig. 344.—Palacio de Sarvistán. (Spier.)

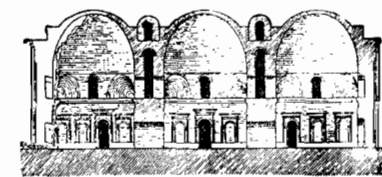
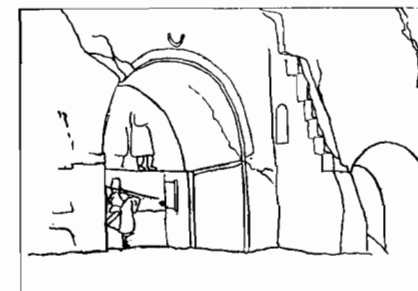


Fig. 345.—Palacio de Firuz Abad. (Flandin.)



Figs. 346-348.—Palacio de Ctesifón.—Cosroes II.—Japor, vencedor de Valeriano. (Delojo.)

Por su belleza y por estar fechado (359), debe recordarse también el de Junio Basso (lám. 314), de cinco compartimientos y dos zonas. Son sus temas: el Sacrificio de Isaac, la Prisión de Pedro, Cristo imberbe con Caelus por escabel con San Pedro y San Pablo, el Prendimiento, Pilatos lavándose las manos, Job, Adán y Eva, la Entrada de Jesús en Jerusalén, Daniel y los leones, y el Prendimiento de San Pablo.

Las únicas esculturas de bulto redondo de este período son las de Jesús representado bajo la figura alegórica del Buen Pastor o como definidor de la ley Cristiana. Imberbe y con el cordero sobre los hombros, el tema del crióforo, como hemos visto, era de vieja ascendencia en el arte griego, y se cultiva aún en el período helenístico. El mejor ejemplo es el del Museo de Letrán, tal vez ya del siglo IV (lámina 315). Pero la forma cómo ha de perdurar transformado a través de los siglos es la otra. Imagínasele, sin embargo, también joven e imberbe (lámina 316). La más bella estatua de este tipo es la del Museo de las Termas, que le muestra sentado y enseñando su doctrina como un filósofo. Según veremos, el tipo barbado que después se perpetúa no aparece hasta fines del siglo IV.

La escultura paleocristiana se reduce en España a los sarcófagos, de los que poseemos número relativamente crecido, aunque sin características que los distinguan de los tipos corrientes en el resto del Imperio. Un núcleo importante existe en Cataluña: en Tarragona (fig. 337) y Gerona. En un sarcófago de Zaragoza se ha querido ver la más antigua imagen de la Asunción de la Virgen, y en otro del Museo Arqueológico Nacional se presenta al Salvador sentado y rodeado de los apóstoles. En Andalucía existen varios con columnas (fig. 338), pero el más singular de esta región es el de Ecija (fig. 339), ya del siglo V, de acusada influencia bizantina. De bajísimo relieve, renúnciase en él a la densa narración corriente y se ofrecen sólo tres escenas interpretadas en tono solemne y con letreros griegos: el Sacrificio de Isaac, el Buen Pastor y Daniel con los leones.

ARTE SASÁNIDA.—La formación a principios del siglo III de J. C. del reino persa sasánida, que perdura hasta la conquista árabe de mediados del VII, da lugar a que se produzca un estilo arquitectónico y una decoración animada en los que el viejo arte mesopotámico de la bóveda y de los animales fieros vive una nueva época de florecimiento. Su vecindad con el Imperio bizantino hace que sus creaciones dejen sentir su benéfica influencia en el arte europeo, y su incorporación al mundo islámico es igualmente beneficiosa para este otro gran mundo artístico.

De fechas inseguras sus principales monumentos, considérase como el más antiguo el palacio de Firuz Abad (figs. 345, 349). De planta rectangular y gruesos muros, todas sus salas se encuentran abovedadas. En las dos primeras crujiás, esas bóvedas, que son de cañón, contrarrestan a otra de igual forma, pero transversalmente dispuesta, y que, abierta a la fachada, cubre el vestíbulo. Pero la parte de más interés arquitectónico es la tercera crujiá, cubierta por tres bóvedas cupuliformes de sección elíptica sobre trompas, pues son los primeros ejemplos importantes conservados de este tipo de cubierta, que tanto auge tendrá en la arquitectura bizantina y tanta influencia en la arquitectura románica. Se cree obra del siglo III.

El segundo gran palacio sasánida es el de Sarvistán (fig. 344), que se cree ya del siglo IV. Es de proporciones más cuadradas y presenta en su parte central una bóveda cupuliforme sobre trompas de proporciones mucho mayores. En los grandes salones laterales, la bóveda de cañón de sección elíptica se encuentra sabiamente contrarrestada por estribos interiores formados por columnas pareadas.

Situados los dos monumentos anteriores no lejos de Persépolis, el más grandioso de todos, que es el de Ctesifón (fig. 346), se encuentra, en cambio, en Seleucia del Tigris. Es un inmenso salón abovedado de más de veinticinco metros de luz, abierto directamente al exterior en el centro de una fachada con numerosas hornacinas. Los enormes empujes de la bóveda se hallan contrarrestados por el muro de la sala y por una serie de otras transversales. Su fecha es tan insegura, que mientras unos lo creen construido por Cosroes, en el siglo VI, otros lo consideran tres siglos anterior.

Los reyes sasánidas labran en la roca de los acantilados grandes relieves conmemorativos de sus triunfos. Así, el fundador de la dinastía, Ardashir o Artajerjes, se hace representar en el acantilado de Nasch-i-Rustem bajo la sepultura de Darío el Grande, pisoteando con su caballo al emperador parto vencido y recibiendo la corona del dios de la luz Ahura-Mazda, que a su vez aplasta con su caballo al dios de las tinieblas. A su hijo Japor lo vemos en ese mismo acantilado, vencedor del emperador romano Valeriano, que implora su clemencia (figura 348). Cosroes II, por último, excava en la roca de Taki-Bostan un profundo arco y se hace retratar sobre su caballo favorito blandiendo la lanza (fig. 347).

El otro aspecto del arte persa, de gran trascendencia a través del bizantino, es el decorativo. Gracias principalmente a su orfebrería, por lo general fuentes circulares, y a sus tejidos, vemos cómo se vuelve al tema tan mesopotámico de la cacería de animales fieros (fig. 350) por el monarca, y, sobre todo, al del animal fiero devorando al tímido, que

se difundirá en el arte islámico y en el románico. Creación sasánida parecen los medallones circulares con aves y animales, con frecuencia fantásticos, en su interior (figs. 352, 353). Entre éstos, es el más importante el *simurg* (fig. 351) o grifo alado, con dos patas y cola de pavo real. Como se considera capaz de resistir el fuego, de nadar, volar y andar, simboliza los cuatro elementos, de los que es señor Ahura Mazda, el dios de los persas.

Los tejidos de seda sasánidas que se labran en Ctesifón nos ofrecen todos esos temas, generalmente afrontados por parejas.

CAPITULO XI

ARTE BIZANTINO

ARQUITECTURA.—El desplazamiento del Imperio romano hacia Oriente, iniciado por Diocleciano al establecerse en Spalato, se consuma bajo Constantino, el año 330, al fijarse la nueva capital en Bizancio, la diminuta población que frente al Asia, y sólo separada de ella por el estrecho del Helesponto, se convierte durante la Edad Media en la mayor y más rica ciudad europea. La proximidad del Asia presta desde muy pronto a Bizancio un carácter que no tardará en diferenciarla de Roma. En un principio es Grecia la que impone en ella su sello, y la nueva capital adquiere el aspecto de una gran ciudad helenística; pero a medida que avanza el tiempo, el Oriente va dejando sentir su influjo, y al reconstruir los Emperadores bizantinos su palacio, es la residencia de los califas de Bagdad, en la vieja Mesopotamia, con sus terrazas y sus palacetes, lo que se toma por modelo.

El pueblo bizantino, heredero del gusto por el lujo y la riqueza del arte imperial romano, al contacto con el Oriente ve aumentarse aún más en él esa necesidad de crear obras de gran riqueza decorativa e intensa policromía. La escenografía, que tan importante papel desempeña en las ceremonias de la Corte, o, lo que en buena parte es igual, los efectos de perspectiva, son también valor de primer orden que influye en la fisonomía de la gran arquitectura bizantina.

Si los monumentos mismos no nos delatasen las principales categorías estéticas que los inspiraron, nos lo dirían quienes los hicieron construir. Para Procopio, el escritor de la época justiniana, el interior de Santa Sofía produce «la ilusión de un maravilloso jardín lleno de flores con el azul del fondo y el verde del follaje de los mosaicos

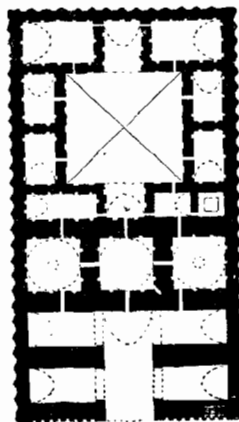
que cubren sus paredes». Desgraciadamente, no se conserva el Palacio Sagrado, pero al describírsenos, en el siglo X, las ceremonias que en él se celebran, se comprende que el escenario arquitectónico no puede por menos de estar influido por el aparato y la fastuosidad de aquéllas.

El propio emperador Constantino Porfirogeneta nos refiere cómo en las recepciones se presenta al público en el Crisotriclinio, con el vestuario a un lado y el tesoro al otro, sobre un trono colocado sobre leones de oro y bajo un plátano del mismo precioso metal poblado de pájaros, y cómo, cuando recibe a un embajador, el trono se eleva entre nubes de incienso mientras los leones rugen y los pájaros cantan.

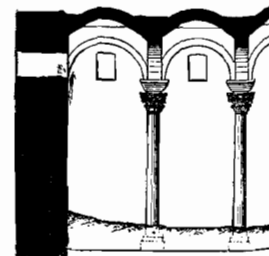
El estilo bizantino comienza a gestarse en los días mismos de Constantino; pero, en realidad, no puede considerarse como plenamente formado hasta el siglo VI, cuando las grandes empresas artísticas de Justiniano (527-565), aprovechando las enseñanzas de los edificios abovedados del Asia Anterior, nos demuestran la existencia de una arquitectura nueva, tanto por su organización como desde el punto de vista decorativo. Después de este siglo de oro justiniano, privado el Imperio por los árabes de sus más ricas provincias orientales, la arquitectura bizantina vive sobre todo de lo entonces creado, hasta que, a raíz de la terminación del movimiento iconoclasta, bajo la dinastía macedónica, disfruta desde mediados del siglo IX hasta mediados del XI, de una segunda era de florecimiento. En los siglos posteriores las novedades arquitectónicas son de escasa importancia, pero, en cambio, se forma en el sur de Italia una nueva provincia artística, en la que el estilo bizantino se mezcla con el árabe y el gótico, y, sobre todo, se introduce en Rusia, donde continuará viviendo varios siglos después de desaparecido el Imperio bizantino.

LA CÚPULA, EL CAPITEL Y EL MOSAICO.—Las principales novedades de la arquitectura bizantina se refieren al empleo de la cúpula, al capitel y su relación con el arco, y a la decoración, en particular a la de mosaico.

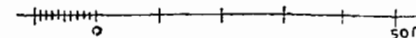
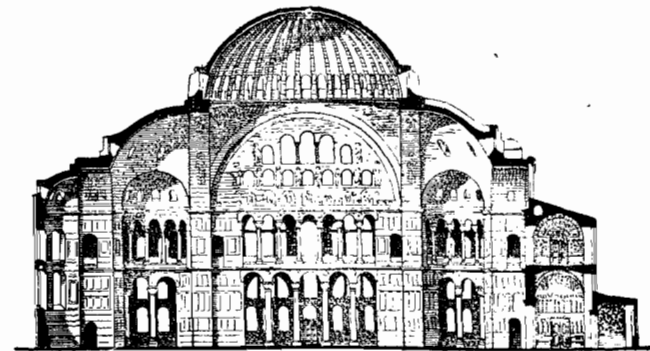
La arquitectura bizantina es, como la romana, abovedada; su interés por la bóveda se intensifica aún más al contacto con los monumentos mesopotámicos, y en particular de la Persia sasánida, cuyo florecimiento corresponde, como hemos visto, a los siglos III a IV. Pero su gran novedad respecto de Roma es el empleo sistemático de la cúpula, para cuya definitiva conformación se vale de las experiencias sirias y sasánidas. Los bizantinos llegan a construir cúpulas de proporciones tan gigantescas como la de Santa Sofía, de Constantinopla (figs. 358, 360), de más de treinta metros de diámetro, resolviendo de forma admi-



Figs. 349-353.—Palacio de Firuz Abad.—Cacería de leones.—Ruedas con *simurg* y otros animales. (Spier, Delojo.)



Figs. 354-356.—Capiteles de Sta. Sofía y S. Vital.—Cisterna, Constantinopla. (Spelz.)



Figs. 357, 358.—Follaje bizantino.—Santa Sofía de Constantinopla. (Hartmann.)

rable la manera de contrarrestar sus empujes, no sólo por medio de estribos o valiéndose de gruesos muros, sino oponiéndoles otras bóvedas. En el deseo de aligerar el peso de la media naranja y disminuir sus empujes laterales, se procura emplear materiales como tubos de barro enchufados y dispuestos en espiral, que con su oquedad disminuyen considerablemente su peso sin detrimento de la resistencia, o como los ladrillos de Rodas, de Santa Sofía de Constantinopla, doce veces más leves que los normales.

Además de resolver estos problemas de orden mecánico, el arquitecto bizantino se preocupa sobremedida de la decoración de la cúpula, a la que, a más de cubrir de mosaicos, decora con profundos gallones; la de la iglesia de San Sergio y Baco (figs. 359, 361) es ejemplo de ese tipo de decoración. En cuanto a su exterior, lo más importante es que, en época ya bastante avanzada, después de la revolución iconoclasta, se concede gran importancia al tambor. Coronase entonces con una moldura, que, al acusar el trasdós de las ventanas en él abiertas, crea una cornisa festoneada de lóbulos convexos (figura 366).

El arquitecto bizantino, sin perjuicio de emplear los tipos de capitel de ascendencia clásica, en los que el follaje sigue el rumbo de toda su decoración vegetal, cuando crea el típicamente bizantino, las hojas de acanto del capitel corintio terminan por perder su personalidad, y, en lugar de proyectarse al exterior, se funden en una superficie vegetal continuada y uniforme que recubre el cuerpo troncocónico de proporciones un tanto cúbicas que constituye el capitel (figs. 354, 355), que por ello se ha llamado cúbico. A fines del siglo IV comienza a emplearse un tipo de capitel, llamado teodosiano, en el que, labradas ya las hojas con la técnica del trépano, aparecen movidas lateralmente como impulsadas por el viento. Es frecuente en el siglo VI.

Mientras en esta clase de capitel el ábaco casi desaparece englobado en la masa, en cambio adquiere monstruoso desarrollo un segundo cuerpo en forma de pirámide truncada e invertida, llamado cimacio (fig. 355).

Aunque no faltan ejemplos en la arquitectura romana de arcos apoyados directamente en el capitel, suele tratarse de arcos y de columnas adosados al muro. El arco en Roma, por lo general, o se abre en el muro o apoya en pilares. El cargarlo directamente sobre la columna, no en forma tan sólo decorativa, sino con fines constructivos, como en las basílicas constantinianas, se generaliza ahora en el arte bizantino. La trascendencia de este paso es de importancia extraordinaria en la historia de la arquitectura, y representa una de las innovaciones

que más contribuyen a la ligereza y a los bellos efectos de perspectiva de los interiores bizantinos.

La entronización de la cúpula con sus presiones laterales radiales en el eje del templo tiene como consecuencia inmediata el predominio de la planta cruciforme de brazos iguales, es decir, de la planta llamada de cruz griega, y el empleo de plantas poligonales, o, lo que es lo mismo, de plantas con varios ejes de simetría, todos ellos de igual o análogo valor.

La decoración vegetal, siguiendo el rumbo anticlásico tan sensible ya en el Palacio de Spalato, presenta análogas características a la siríaca ya comentada (fig. 357).

ARQUITECTURA JUSTINIANEA.—Con anterioridad a Justiniano, los monumentos más importantes en los que se va formando el estilo bizantino corresponden a los días de Constantino y Teodosio. Bajo el primero, además de las Cisternas de Constantinopla (fig. 356), donde se emplean ya los capiteles troncocónicos que perdurarán en la arquitectura bizantina posterior, lo más interesante es la basílica de Salónica, con ábacos de esa misma forma y tan desarrollados que permiten presentar el futuro cimacio.

Los monumentos principales de la época justiniana se conservan en la capital del Imperio y en Rávena, la capital del Exarcado, que comprende el sur de Italia, el norte de Africa y España.

En Bizancio hace construir Justiniano varios grandes templos de primer orden: Santa Sofía o la Divina Sabiduría, Santa Irene o la Paz, Santos Sergio y Baco, y los Santos Apóstoles. Santa Sofía (532-537) (figuras 354, 358, 360) es la obra maestra de la escuela y una de las creaciones artísticas más bellas y grandiosas de todo el mundo. No en vano sus contemporáneos, conscientes de su excepcional importancia, nos refieren cómo es un ángel quien inspira a Justiniano al inspeccionar diariamente la obra. Sus autores son dos griegos de Asia Menor: Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto. Santa Sofía rompe decididamente con el tipo basilical, y es, en realidad, una enorme cúpula de treinta y un metros de diámetro, contrarrestada en sus empujes laterales por medio de dos bóvedas de cuarto de esfera, cuyos empujes son, a su vez, recibidos por otras menores de igual forma y por dos bóvedas de cañón, unas y otras contrarrestadas también, a su vez, por gruesos estribos, donde se alojan las escaleras. Vista desde el interior del templo esta serie de bóvedas ordenadas para lograr un equilibrio puramente mecánico, al continuarse unas en otras, todas ellas cubiertas de mosaico, producen la impresión de una inmensa bóveda única, cuya parte central flota en el aire, suspendido en el aro de luz formado por sus nume-

rosas ventanas inferiores. A ese efecto de ligereza del inmenso interior contribuyen también sobremanera los dos pisos de arquerías cabalgando directamente sobre columnas que se encuentran bajo los dos grandes arcos formeros de la nave de crucero y en las exedras secundarias de la cabecera y de los pies. Ello da lugar, además, a los más bellos efectos de perspectiva. La cúpula se eleva hasta unos sesenta metros de altura. Excusado es decir que la planta de Santa Sofía es fundamentalmente de cruz griega inscrita en un cuadrado. Complétase el edificio con gran patio, de proporciones también cuadradas, en cuyo centro se levanta una fuente en forma de pila sobre doce columnas.

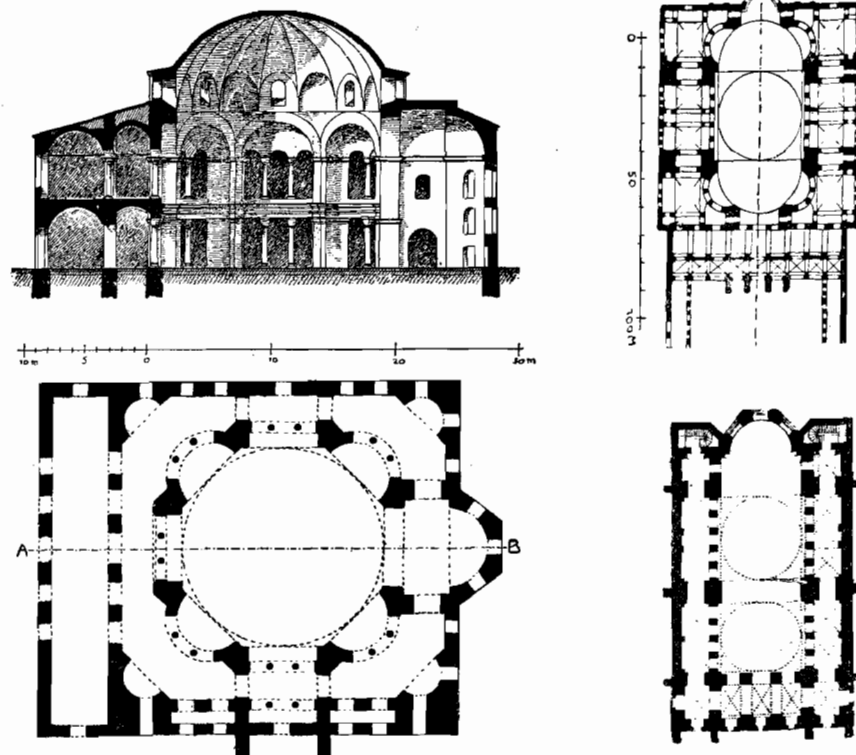
Revestido el templo todavía por altos zócalos de mármol, sus columnas son también de ese material —de pórfido rojo de Egipto las cuatro bajas de las exedras, de verde antico de Tesalia las más—, y en él están labrados los hermosos paños de decoración vegetal de las arquerías. Los capiteles son troncocónicos con volutas jónicas (fig. 354), o simplemente apiramidados, pero todos ellos se encuentran revestidos por la típica decoración vegetal bizantina justiniana. Como en toda iglesia bizantina, el mosaico desempeña papel preponderante.

Consta que los cuartos de esfera laterales y la bóveda central vaída son derribados por un terremoto todavía en vida de Justiniano, quien los reconstruye a mayor altura para disminuir los empujes. En las pechinas de la actual cúpula hace aprovechar en parte la primitiva bóveda vaída.

De mucho menor tamaño que Santa Sofía, la iglesia de los Santos Sergio y Baco (figs. 359, 361), es también obra mandada edificar por Justiniano. De planta octogonal, tiene, como aquélla, dos plantas, y en cuatro de sus lados exedras con columnas. Su bóveda es gallonada, y su capilla mayor, aunque semicircular interiormente, como en Santa Sofía, es poligonal al exterior. Los capiteles presentan la superficie ondulada formando grandes gallones convexos.

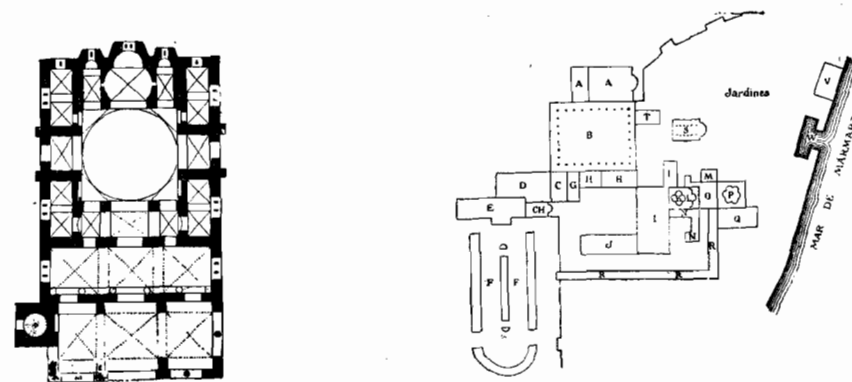
La iglesia de los Santos Apóstoles, aunque no se conserva, sabemos que era de planta de cruz griega, con cinco cúpulas, una en el crucero y otra en cada uno de sus cuatro brazos, o tal vez en los espacios comprendidos entre éstos. De organización mucho más sencilla que Santa Sofía, su influencia en la arquitectura occidental es mucho mayor. Santa Irene (532) (figs. 362, 365) sólo tiene dos cúpulas, una de ellas con tambor, que ya es del siglo VII.

Al siglo VI pertenecen también las iglesias de Santa Sofía y de San Demetrio, de Salónica, la primera de cruz griega, con bellos capiteles de tipo teodosiano, de hojas movidas por el viento, y la segunda, de



Figs. 359, 360.—Sección de S. Sergio y Baco, y planta de Sta. Sofía.

Figs. 361, 362.—Plantas de S. Sergio y Baco, y Sta. Irene, Constantinopla. (Hartmann, Pijoan.)



Figs. 363, 364.—Iglesia de Dafni.—Palacio Sagrado. (Pijoan.)

forma basilical. En ambas son particularmente bellos sus revestimientos de taracea de mármoles de colores.

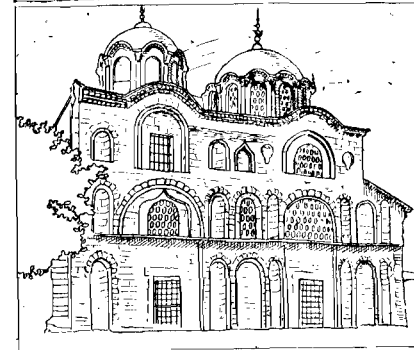
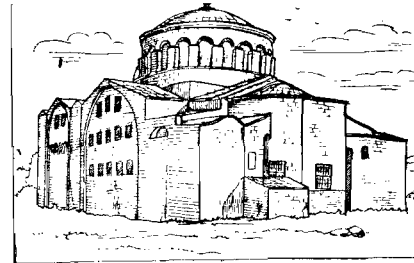
Desgraciadamente, nada existe del Palacio Sagrado construido por Constantino y ampliado por sus sucesores. Abundan, sin embargo, las descripciones literarias, que nos hablan de su lujo fantástico y permiten imaginar el escenario de las grandes ceremonias y fiestas de la corte. Descríbense como sus partes principales (fig. 364) el palacio de la Calcé (G), o de bronce, así llamado por sus puertas de ese metal; el de Dafne (I) —por la estatua de la amada de Apolo—, el Triclinio de los diecinueve lechos (H), el Magnasaura o salón del trono, el Crisotriclinio (P), de planta octogonal, como la iglesia de San Vital (figs. 367, 368), de que se trata seguidamente, etc. Las letras A y B indican el emplazamiento de Santa Sofía y de la plaza del Augusto.

En Rávena, a orillas del Adriático, levántanse todavía tres obras capitales del arte bizantino.

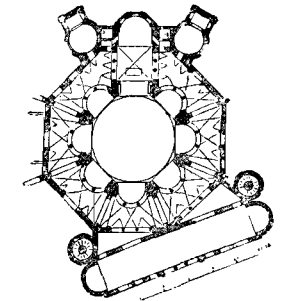
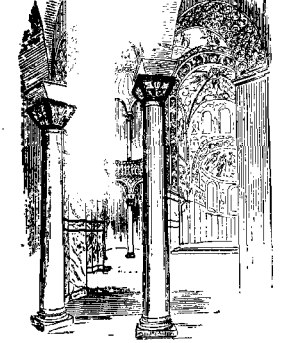
La iglesia de San Vital (figs. 367, 368), construida hacia el año 530 por el arquitecto Juliano, es, como Santa Sofía, de lo más bello de la arquitectura justiniana. Como San Sergio y Baco, es de planta octogonal, que aquí se manifiesta también al exterior. Además, las arquerías de planta semicircular que allí sólo se emplean en cuatro de los lados del octógono central, aquí se extienden a todos ellos, salvo al de la capilla mayor. San Vital no es sólo edificio de gran belleza por los efectos de perspectiva que producen el movimiento de su planta, sus múltiples columnas y sus curvas superficies, sino por el lujo y calidad de sus mosaicos. Los retratos de los emperadores y de sus altos dignatarios son buen testimonio del empeño puesto por Justiniano en deslumbrar al viejo imperio de Occidente (láms. 347, 348, 353).

Las iglesias de San Apolinar in Classe (549), o del Puerto (figura 370) y de San Apolinar el Nuevo (fig. 369) (558), son, en cambio, del tipo basilical constantiniano, de tres naves, aunque enriquecidas con hermosos mosaicos. Los capiteles de la primera son de modelo teodosiano, de hojas revueltas. Las torres de las iglesias de Rávena son cilíndricas.

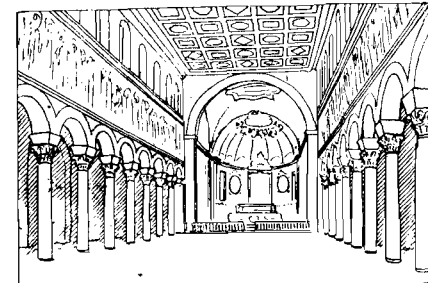
MONUMENTOS POSTERIORES AL SIGLO VIII. ITALIA. RUSIA. CAPADOCIA.—En la segunda etapa de florecimiento de la arquitectura bizantina las principales novedades consisten en la introducción y desarrollo en la cúpula con tambor de las características ya expuestas; en la generalización del triple ábside y en disponer en los templos más importantes un pórtico cubierto con cúpulas. Uno de los monumentos más antiguos de este período es la iglesia de Skripu, de fines del siglo IX. La de la



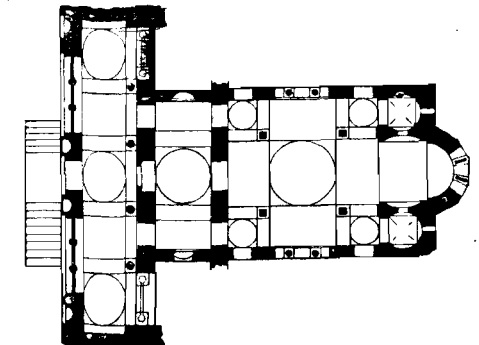
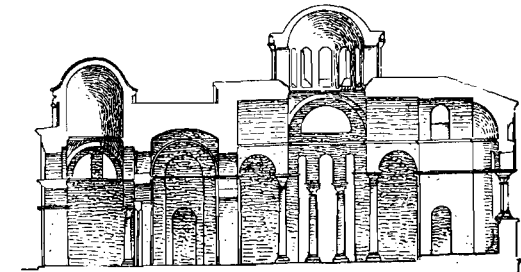
Figs. 365, 366.—Santa Irene.—La Pamakáristos, Constantinopla. (Delojo.)



Figs. 367, 368.—San Vital, Rávena. (Delojo, Miles.)



Figs. 369, 370.—San Apolinar Nuevo y del Puerto, Rávena. (Delojo.)



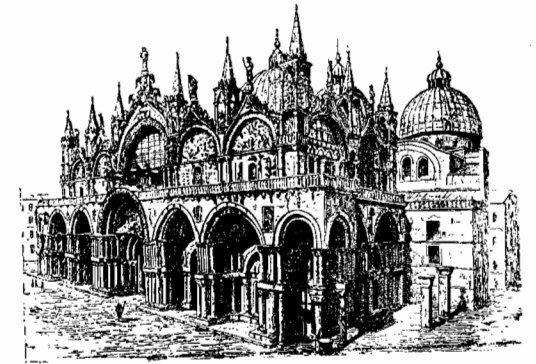
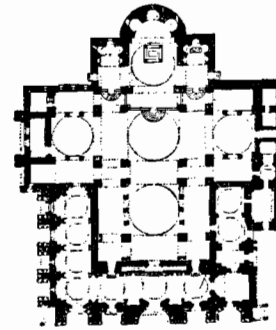
Figs. 371, 372.—La Theotokos, Constantinopla. (Hartmann.)

Theotokos, (figs. 371, 372), de Constantinopla, para algunos dos siglos posterior, es buen ejemplo de iglesia con pórtico de cúpulas. Templo también interesante, donde la gran cúpula, como en Santa Sofía, domina el conjunto, es el de Santa María de Dafni, en las proximidades de Atenas (fig. 363).

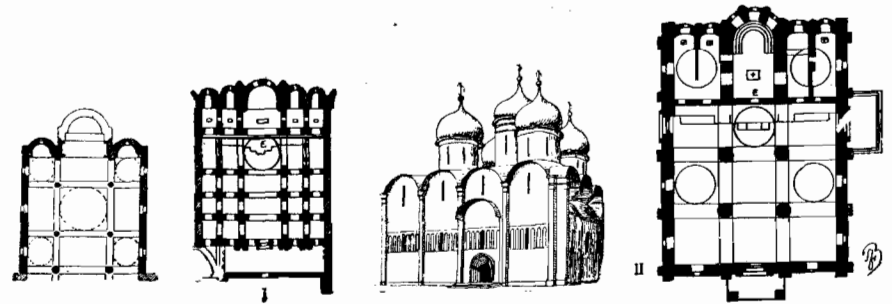
Pero el monumento más conocido de este período no se labra dentro de los confines del imperio, ni para bizantinos, sino en Venecia. Los venecianos poseen todo un barrio en Constantinopla, y Venecia vive principalmente de su comercio con el Oriente. Nada tiene, pues, de extraño que, al reconstruir el gran templo de su patrono San Marcos (1063) (figs. 373, 374), fijen su mirada en los modelos bizantinos. El elegido no es Santa Sofía, sino los Santos Apóstoles, si bien adicionando novedades de esta época. Así, es de cruz griega, con cinco grandes cúpulas situadas, como allí, en el crucero, y en cada uno de los brazos tiene tres ábsides y una nave de pequeñas cúpulas en torno del brazo de los pies. Su interior se encuentra lujosamente decorado con mosaicos de diversas épocas, y su exterior está revestido con placas de bellos mármoles ornamentadas con primor, procedentes de edificios bizantinos de Constantinopla y Asia. Como el orfebre románico engasta en su obra una hermosa gema clásica, así los venecianos aprovechan para decorar su templo las mejores joyas arquitectónicas de los tiempos pasados.

Aunque de estilo menos puramente bizantino, conviene citar también aquí el importante grupo de monumentos de Sicilia que corresponden a este mismo período. Poblada la isla por griegos y árabes, al establecerse en ella los normandos introducen el incipiente estilo gótico de su país de origen, pero utilizan artistas sicilianos, y con esos tres elementos surge el arte sículonormando, que vive su edad de oro en el siglo XII. Los templos por ellos construidos son de planta basilical, ábside semicircular y cruceros abovedados, sobre trompas; sus naves son de columnas aprovechadas de monumentos clásicos, y arcos apuntados más árabes que góticos. La influencia árabe introduce el tema de los arcos enlazados de origen cordobés y produce alguna bóveda de mocárabes de primer orden. Los hermosísimos mosaicos que cubren su interior son los que ponen en el conjunto la nota bizantina más intensa.

Los monumentos principales del arte sículonormando son, en Palermo mismo, las capillas del Almirante, o la Martorana (figs. 375, 379), la de San Cataldo y, sobre todo, la Palatina (1129), ésta con hermosa bóveda de mocárabes y espléndidos mosaicos. En el vecino monasterio de Monreale (fig. 381) la iglesia (1175), como panteón de los príncipes normandos, se construye con lujo extraordinario y de mayo-



Figs. 373, 374.—San Marcos, Venecia.



Figs. 375, 376.—La Martorana.—Santa Sofía de Kiew.
Figs. 377, 378.—Asunción del Kremlin.

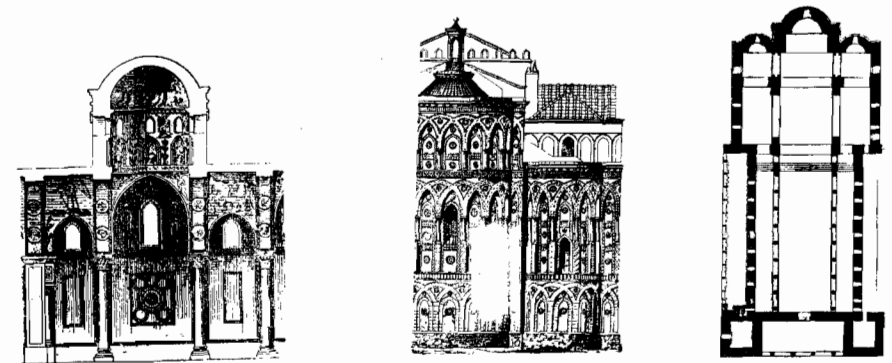


Fig. 379.—La Martorana de Palermo. Figs. 380, 381.—Iglesia de Monreale.

res proporciones. Sus ábsides muestran al exterior una interesante decoración de arcos cruzados (fig. 380) de influencia árabe. Arcos cruzados enriquecen también la iglesia de Cefalú (fig. 382).

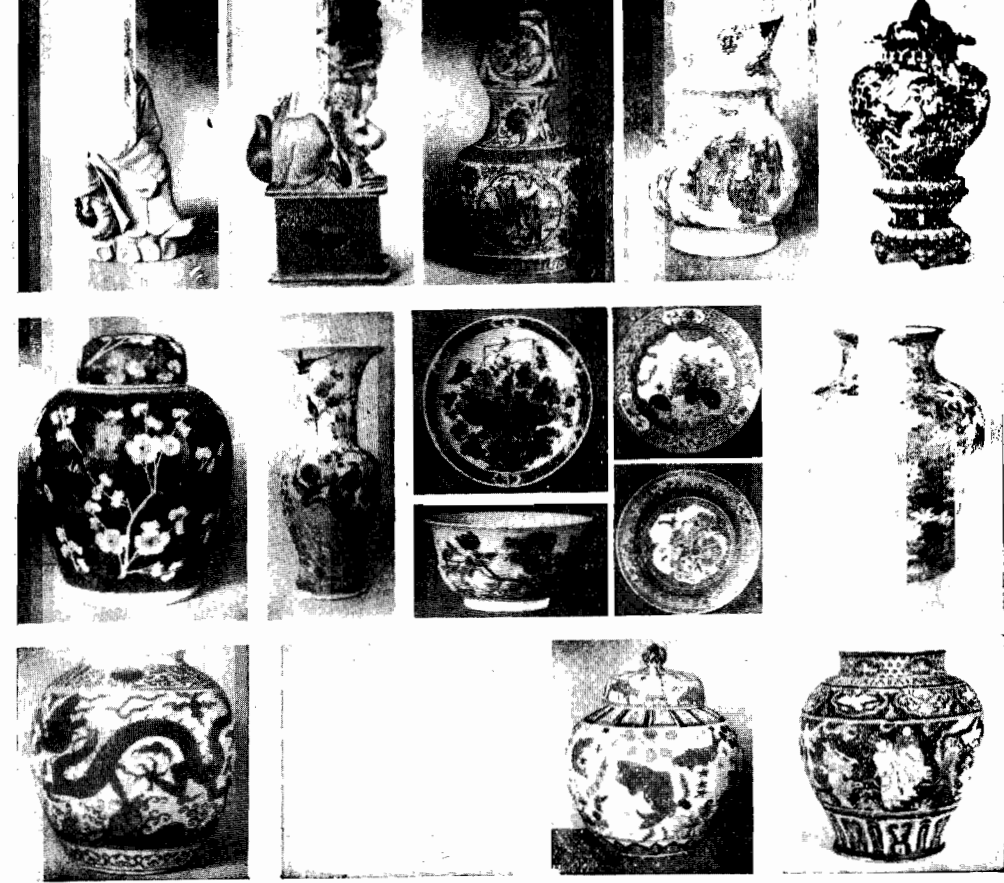
Poco antes de que con la reconstrucción de San Marcos clave su estandarte en la ciudad de las lagunas el arte bizantino, realiza otra conquista de consecuencias más trascendentales. El emperador, para detener a Vladimiro, que ha conquistado la actual Sebastopol, le da por esposa a su hermana, pero le impone la condición de recibir las aguas del bautismo. Con esta boda se abren las puertas de la corte rusa a la influencia bizantina. En Kiew se labra por artistas de ese origen la iglesia de Santa Sofía (1020) (fig. 376), y ese templo es el que sirve de modelo a todos los del futuro imperio ruso. Las figuras 377 y 378 reproducen la iglesia de la Asunción, del Kremlin.

De carácter mucho más modesto que el gran arte anterior son, sin embargo, del mayor interés, por sus arcos de herradura, las iglesias rupestres (figs. 383, 384) de Capadocia, en Asia Menor, anteriores al siglo XI.

LA ESCULTURA.—Desde el siglo IV la escultura pierde la gran importancia que ha tenido en los tiempos clásicos. La perfección técnica comienza a desaparecer; las figuras son cada vez más rígidas, y las actitudes y ropajes, más monótonos. Con el abandono de las creencias paganas, el cultivo del desnudo interesa también cada vez menos, y la nueva religión cristiana tardará aún varios siglos en crear un repertorio de imágenes que permita al escultor recrearse en la interpretación del cuerpo humano. Las escenas evangélicas aparecen en los sarcófagos y en relieves de pequeño tamaño, pero, evidentemente, existe visible repugnancia para representar al Salvador, a la Virgen y a los Santos de bulto redondo y gran tamaño. Favorecida, en parte, por el avance del Islam, es la actitud que culmina en la lucha de los iconoclastas, quienes relegan primero las imágenes a lugares poco visibles y terminan destruyéndolas u ocultándolas.

La escultura bizantina, a juzgar por los monumentos conocidos, prefiere el relieve al bulto redondo, y, sobre todo, el relieve de pequeñas proporciones y labrado en materiales ricos. No faltan, sin embargo, estatuas como la de los Tetrarcas de San Marcos, de Venecia (figura 385), de pórvido rojo y producto, al parecer, de un taller egipcio; la de bronce, de tamaño gigantesco, de Barletta; la de Eugenio, del Louvre; las femeninas de las figuras 387, 388, y la de Justiniano II (figura 386), ya de hacia el año 700.

Hasta tiempos de Justiniano conserva un cierto sentido clásico que después desaparece. En cuanto al bulto redondo, ya hemos visto cómo



317-330. Porcelanas chinas, M. del Louvre.



331-334. Pintura japonesa de la escuela Tosa.—KANO MOTONOBU: Paisaje, Col. Date, Kyoto.—Retrato del príncipe Shotoku (siglo VI-VII).—HIROSIGUE: Vista de ciudad.



335-339. Dípticos de los Simacos, del Cónsul Probo, de Estilicón y de su mujer y de un magistrado.



340-342. Díptico de Ariadna —Políptico Barberini.—Cátedra de Maximiano.



343-345. Disco de Teodosio.—El Salvador.

en tiempos de Constantino se manifiesta esa tendencia hacia lo esquemático y lo expresivo, opuesta al sentido clásico de la belleza. En el retrato de Eugenio, el rival de Teodosio, del siglo v, del Museo del Louvre, la tendencia hacia la espiritualización resulta aún más patente. Las estatuas de magistrados de cuerpo entero, del siglo iv, ordenando el comienzo del juego, son buenos ejemplos de la rigidez y anquilosamiento a que en la actitud se llega en el bulto redondo.

Más numerosos los relieves de marfil, puede seguirse mejor en ellos la transformación del estilo clásico en el bizantino. A fines del siglo iv pertenece el díptico conmemorativo de las bodas de Nicomaco (lámina 335) (382) de los Museos de Londres y París, tallado con un sentido de la belleza puramente clásico que, aunque ya más atenuado, es con todo muy sensible en el políptico de Barberini (lám. 341), del Museo del Louvre, aún de formas llenas y proporciones todavía tradicionales. Etapa ya mucho más avanzada, pues se considera obra del siglo vi, nos ofrece la riquísima cátedra de marfil de Maximiano (lámina 342), del Museo episcopal de Rávena. Presenta en su frente anterior, de gran tamaño, al Bautista y a los evangelistas, mientras en los laterales contiene historias sacras, igualmente de relieve. Muy importante es también su decoración vegetal, enriquecida con figuras de animales.

La mayor parte de los relieves bizantinos conservados son de marfil y de carácter conmemorativo. Dípticos por lo general, responden a la costumbre de regalarlos a las amistades y altos funcionarios con motivo de algún nombramiento o acontecimiento importante —bodas, por ejemplo— en la vida del que los encarga, aunque, por ser buena parte de ellos conmemorativos de la elevación al consulado, suele llamarse a todos con manifiesta impropiedad dípticos consulares. Comienzan a emplearse a fines del siglo iv, generalizándose su uso durante las dos centurias siguientes.

En los dípticos propiamente consulares, lo más frecuente es que se figure al cónsul recién elegido sentado, a veces acompañado por las figuras alegóricas de Roma y Bizancio, con el brazo en alto dando la señal con el pañuelo o «mapa» que tiene en la mano, para el comienzo de la fiesta por él costeadada, fiesta que se representa en la parte inferior (lám. 339). Obligado el recién elegido a obsequiar al pueblo con dinero y determinados espectáculos, los de rigor son los de circo —las escenas, por lo general, representadas son las luchas con las fieras, pues las de gladiadores habían sido abolidas—, las cacerías de animales, las carreras de carros, acróbatas, representaciones teatrales, etc., y esas son las escenas más repetidas en los dípticos consulares. Sirvan de ejemplo el del Museo de Liverpool, del año 513, con el cónsul repar-

tiendo dinero, y el del Museo de Cluny, del año 506, con luchas de fieras. En la catedral de Oviedo guárdase un díptico consular del año 539, de origen egipcio, en que la decoración figurada se reduce a dos medallones con el magistrado de medio cuerpo con el mapa o pañuelo en alto. Las láminas 336-338 y 340 reproducen el del Cónsul Probo (406), el de Estilicón (395), acompañado por su mujer e hijo, y el de la emperatriz Ariadna (474-515), regente de su hijo, cuyo retrato muestra.

Como es natural, existen dípticos conmemorativos con temas cristianos, tales como el del Paraíso y el de la vida de San Pablo, del Museo de Florencia.

Aunque con mucha menos frecuencia que los marfiles, también nos ofrecen relieves conmemorativos los discos que forman parte de la vajilla o *missorium* —plato y dos tazas— de plata u oro que el emperador regala al magistrado elegido. El más importante conservado es el de plata de Teodosio (lám. 343), descubierto en Almendralejo y hoy en la Academia de la Historia de Madrid (388). Mide algo más de un metro de diámetro y presenta bajo un pórtico, con entablamento interrumpido por un arco, a Teodosio el Grande acompañado por Arcadio y Valentiniano, los tres con nimbos, entregando el nombramiento al magistrado. Forman la guardia guerreros germanos de larga cabellera.

La violenta revolución de los iconoclastas deja huella profunda en la escultura bizantina posterior. En cierto grado, puede decirse que a ella debe alguno de sus rasgos más característicos. Para evitar la tacha de idolatría, y que las representaciones humanas puedan calificarse de ídolos, como hicieron aquéllos, se las deshumaniza lo más posible; haciéndoles perder materia, se las alarga para que procuren evocar sus espíritus más que deleitarnos con sus perfecciones corporales. La reacción contra el naturalismo clásico, tan vigorosa todavía en los marfiles anteriores, es radical, y surge un concepto de la belleza completamente distinto. La escultura, lo mismo que la pintura, apenas evolucionará ya en los varios siglos que le restan de vida. Los cuerpos apenas se acusan tras los ropajes, que se pliegan en líneas paralelas y prolongadas; como en el arcaísmo griego, los bordes de los mantos caen formando zigzags, todo ello muy plano; y esos zigzags se convierten en mera fórmula al encuadrar los rostros de las Vírgenes. Ahora es cuando adquiere forma definitiva la iconografía bizantina, y crea una serie de tipos que se repiten con insistencia durante siglos.

La escultura posterior a la derrota de los iconoclastas, aunque no falta algún relieve monumental, continúa cultivando con preferencia el de tamaño pequeño de marfil.

Ahora se crean, tanto en escultura como en pintura, tipos de imágenes que la devoción hará repetir constantemente. Entre las representaciones de la Virgen tenemos la llamada Madre conductora del Niño u *Odegetría* (fig. 390), imaginada de pie, con la mano derecha sobre el pecho, y Jesús sobre la izquierda en actitud de bendecir. Las múltiples estatuas que de ella tenemos parecen derivar de la imagen de la iglesia de los Guías de Constantinopla. Existen, además, varios ejemplares de la Madre de Dios —*Theotocos*—, sentada en trono de respaldo lobulado, con el Niño (fig. 392), también de frente, sobre su regazo y en actitud de bendecir, que probablemente reproducen alguna imagen del Palacio Sagrado. La Virgen como orante (fig. 391), según el prototipo de las catacumbas, con los brazos en alto y uno de cuyos ejemplares puede verse en San Marcos de Venecia, es la *Virgen Blanquer-nitissa* o de la iglesia de las Blanquernas. Exportadas las copias de estas imágenes bizantinas al Occidente de Europa, ejercen gran influencia en la iconografía.

Al Salvador lo encontramos ahora, o bien de pie sobre el escabel (lámina 344), o entronizado, barbado, bendiciendo, con el libro en la mano izquierda y mostrando su texto o bendiciendo con la derecha (lámina 345). Entre las composiciones iconográficas ya más complicadas, una de las más repetidas, y que después acepta todo el arte cristiano, es la de la Virgen y el Bautista rogando a Cristo por los mortales, es decir, el tema llamado la *Déesis*. Las figuras de la Virgen y San Juan son en el futuro compañeras indispensables del Todopoderoso en el Juicio Final —recuérdese el de Miguel Ángel—. La *Déesis* es el tema del relieve de piedra de San Marcos de Venecia, y el del bello tríptico del Museo del Louvre (fig. 393). Obra maestra ésta de la escultura bizantina en marfil, nos dice, además, cómo se ha fijado ya la iconografía de los santos, y se les agrupa en apóstoles, santos guerreros y doctores de la Iglesia griega.

Los temas de la vida de Jesús representados ya en los sarcófagos en relieve continuo, donde apenas algunos pormenores o figuras secundarias permiten aislar las escenas, se tratan ahora independientemente y adquieren pleno desarrollo, fijándose la base de casi todas las interpretaciones posteriores. Las historias que más se repiten, y con arreglo a modelos más fijos, son las llamadas doce fiestas del año, que con frecuencia se representan en retablitos como el de esteatita de la catedral de Toledo (fig. 389). Esas fiestas son: Anunciación, Nacimiento, Purificación, Bautismo, Transfiguración, Resurrección de Lázaro, Entrada en Jerusalén, Crucifixión, Descenso al Limbo, Ascensión, Pentecostés y Tránsito de la Virgen.

En el Nacimiento, por ejemplo, según la iconografía oriental, el escenario es la cueva o gruta, y la Virgen aparece en el lecho junto al pesebre con el Niño, mientras San José se encuentra a un lado. En primer término, Salomé, una doncella, lava al recién nacido, y detrás del cabezo donde se abre la cueva aparecen pastores y ángeles.

EL MOSAICO.—Arte pobre el de las catacumbas, a poco de gozar el Cristianismo del favor imperial, el deseo de riqueza le lleva a recubrir sus muros y bóvedas de mosaicos, contra lo que sucediera en la Roma pagana, que sólo los emplea en los pavimentos.

Los del siglo IV son escasos, pero de gran belleza e importancia. Los de la bóveda anular de Santa Constanza —de su bóveda central sólo conservamos unos dibujos en El Escorial— presentan temas como el de la vendimia, que, si tiene el simbolismo eucarístico, es susceptible de una interpretación dionisiaca.

Las historias propiamente cristianas aparecen ya a mediados del siglo IV, en Santa María la Mayor. Como será de rigor en las grandes basílicas, a todo lo largo de los muros de la nave central se desarrolla una larga serie de historias del Antiguo Testamento, mientras sobre el arco de triunfo vense ya pasajes de la vida de Jesús. El grupo de madres de cabelleras sueltas con sus hijos ante Herodes conserva todavía el sentido naturalista del arte clásico.

Pero las dos obras maestras de este momento son la *Missio Apostolorum*, de Santa Prudenciana, en Roma, y el *Buen Pastor*, del sepulcro de Gala Placidia, en Rávena. En ambas, dentro de ese mismo equilibrado naturalismo de estirpe clásica, triunfa el sentido romano de la grandiosidad. La *Missio Apostolorum* (lám. 346), que decora el cuarto de esfera de la bóveda del ábside, nos presenta la majestuosa figura de Jesús, barbado, en la cátedra, con el libro en una mano y dirigiendo la palabra a los Apóstoles, que, de medio cuerpo y dispuestos en semicírculo, le acompañan a uno y otro lado. A los dos que se encuentran más próximos al Salvador —San Pedro y San Pablo— los coronan Pudencia y Práxedes, las dos mujeres, hijas del senador Pudens, que alojan a los príncipes de los Apóstoles, y sobre cuya casa se construye la basílica. Al fondo, y también en forma semicircular, cierra el escenario un pórtico, que se supone el Martirium de Constantino, de Jerusalén, y sobre él se levanta la cruz con pedrería erigida por aquel emperador en el Gólgota, acompañada por el Tetramorfos o símbolos de los Evangelistas.

La historia del *Buen Pastor* (lám. 347) ocupa en el sepulcro de Gala Placidia un medio punto. Sobre el fondo de paisaje, con pequeños cabezos y follaje, se nos muestra viendo el rostro, con el cuerpo erguido

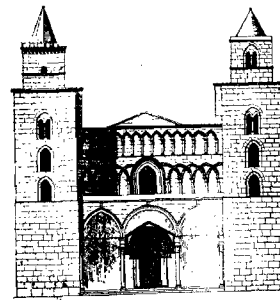
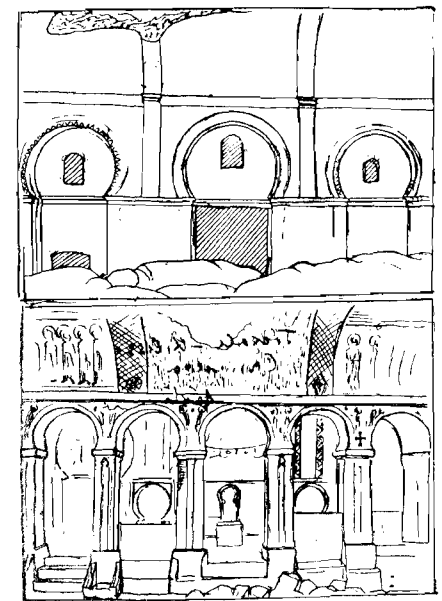


Fig. 382.—Iglesia de Cefalú.
(Dehio.)



Figs. 385-388.—Tetrarcas.—
Cabezas bizantinas.
(Dehio.)



Figs. 383, 384.—Iglesias de Bezir Khan
y le Tokali Kilisse. (Dehio.)

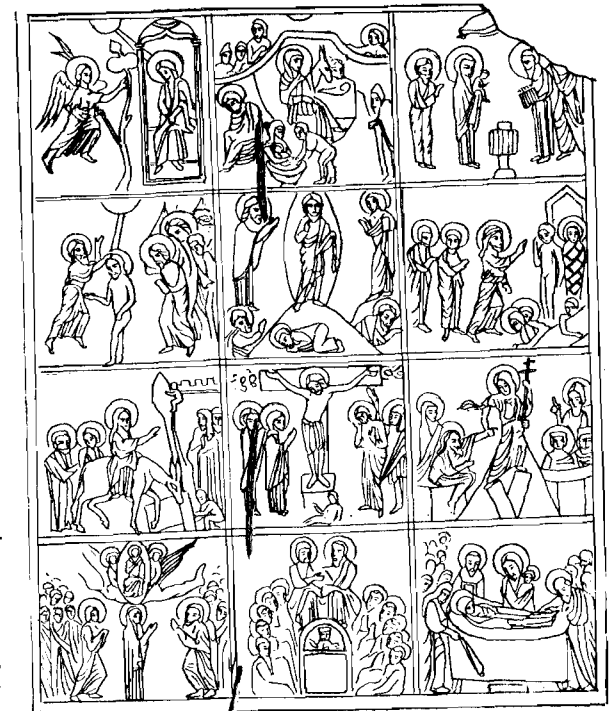


Fig. 389.—Las doce fiestas
del año. Catedral de Toledo.
(Dehio.)

y el brazo en alto, como un dios pagano. Particularmente interesante, como reflejo de las disputas internas del Cristianismo, es el otro medio punto donde vemos a Cristo con la cruz y arrojando a la hoguera los textos heréticos de los arrianos mientras son custodiados en el armario los cuatro Evangelios.

La serie más valiosa de mosaicos justinianos es la de las iglesias de Rávena. La de San Vital posee una serie de mosaicos verdaderamente deslumbrante, que convierten al bello monumento arquitectónico en un maravilloso joyero, donde el oro de los fondos y el verde, el azul y el rojo de las vestiduras brillan con increíble intensidad. En el cuarto de esfera del ábside representase al Salvador imberbe sentado sobre la bóveda celeste (lám. 351), acompañado por dos ángeles y dos obispos, uno el mártir San Vital, que recibe la corona del Salvador, y el otro el obispo constructor, que le ofrece el templo. Pero los mosaicos más famosos de San Vital son los que representan a Justiniano y Teodora (láms. 348, 353), con sus respectivos séquitos, que decoran la capilla mayor.

De monumentalidad extraordinaria es el magno conjunto de mosaicos de San Apolinar Nuevo. Los mosaicos primitivos del ábside han desaparecido, pero se conservan los de la nave mayor, y éstos constituyen una de las decoraciones más impresionantes del arte bizantino. Representan dos procesiones que, cada una por su lado, avanzan hacia el testero del templo. La de los Santos (lám. 350), con San Martín a la cabeza —a él estuvo dedicada primitivamente la iglesia— sale de la ciudad, simbolizada en el Palacio, y marchan envueltos en sus blancas vestiduras para ofrecer las coronas de su martirio al Salvador, que les espera en el trono; la procesión de las Santas, que parte del barrio amurallado del puerto, va precedida por los Reyes Magos, todavía representados a la manera oriental, para ofrecer también las coronas de su martirio a la Virgen entronizada. De gran elegancia, con ricas vestiduras y blancos velos, y marchando parsimoniosamente, nos permiten imaginar algunos aspectos de las fiestas de corte en el Palacio Sagrado de Constantinopla. Sobre estas procesiones y entre las ventanas, aisladas en grandes cuadros, aparecen monumentales figuras de profetas y patriarcas. Todavía en una tercera fila representanse, en escala mucho más reducida, historias del Antiguo y del Nuevo Testamento, que contribuyen a agigantar las figuras de las dos zonas bajas.

La fecha de todos estos mosaicos es insegura, pues mientras para unos todos son del siglo VI, otros sólo creen de esa fecha las historias de la zona superior, y atribuyen los profetas y desfiles al siglo IX.

En San Apolinar del Puerto consérvase, en cambio, la decoración del ábside, en cuya bóveda vemos a la grey cristiana, guiada por el

santo titular, avanzar hacia la cruz, mientras entre las ventanas aparecen santos obispos de la diócesis, bajo veneras encuadradas por cortinajes. Desde el punto de vista iconográfico merece compararse el retrato de Justiniano viejo con el ya citado de San Vital.

El siglo VIII nos ofrece, en tierras islámicas, un interesante capítulo del mosaico bizantino del período iconoclasta. Coincidiendo este tipo de mosaico sin imágenes con las prescripciones islámicas, no tienen inconveniente los califas omeyas en revestir con mosaicos bizantinos, a mediados de siglo, la mezquita de Damasco. Son verdaderos paisajes (lámina 354), con bellas arquitecturas, palacios, palacetes, grupos de casas y, sobre todo, con árboles, representados con cariño sorprendente en un mosaico.

Bajo la segunda edad de oro del arte bizantino, también el mosaico vive nueva etapa de florecimiento. Cuentan entre las obras más hermosas de este período los del siglo XI de la iglesia de Dafni, próxima a Atenas (lám. 355). Pero algunos se encuentran en Italia, en Venecia y en Sicilia. En la iglesia de la isleta de Torcello, en las inmediaciones de Venecia, consérvase un ábside cubierto de mosaicos de sorprendente grandiosidad. En el muro aparecen los Apóstoles en fila, mientras en la bóveda se nos muestra sola, con las alargadísimas proporciones de los nuevos tiempos, posteriores a la revolución iconoclasta, la Virgen del tipo Odegetria ya descrito. Los mosaicos de San Marcos, de Venecia, más numerosos que los de Torcello, pertenecen a muy diversas épocas. Los del siglo XI son los del nartex, de fondo de oro y sin paisaje.

En el siglo XIII, la Martorana de Palermo, fundada por el almirante Jorge de Antioquía, nos muestra al rey normando Roger II vestido a la bizantina, coronado por el Salvador (lám. 352), y al propio almirante a los pies de la Virgen, mientras decoran sus muros varias historias evangélicas (fig. 404) y del Antiguo Testamento (lám. 352 b.). En el cuarto de esfera del ábside de la iglesia de Monreale preside la nave un gigantesco Salvador de medio cuerpo.

Pero el empleo del mosaico bizantino, como veremos, no se limita al sur de la Península, sino que se extiende ampliamente por el resto de la misma hasta que lo destierra el Renacimiento.

Buen ejemplo de la difusión del mosaico bizantino de esta época es la rica serie que decora Santa Sofía de Kiew, donde la cúpula se dedica al Todopoderoso —el Pantocrátor—, y la bóveda del ábside, a la Virgen, de pie, con las manos en alto, intercediendo por los mortales.

LA PINTURA.—La formación de la pintura cristiana, que desemboca en el estilo bizantino, se conoce mal. Además del foco de las catacumbas romanas existen en estos primeros tiempos otras escuelas que desempeñan papel de primer orden en el nacimiento de la iconografía cristiana: las de Asia Anterior, Egipto y Bizancio.

En Asia Anterior el principal monumento pictórico es el códice del *Génesis* de la biblioteca de Viena, del siglo v, pero que se supone inspirado en un rollo o rótulo mucho más antiguo, donde las escrituras, hoy en folios, aparecerían en forma continua. Ejecutado en pergamino, el fondo está pintado de púrpura. La figura 395 reproduce escenas de la *Vida de José*: su despedida, el cuidado de su rebaño y la llegada de sus hermanos. Su fecha temprana, y lo maduro de la interpretación de sus múltiples historias, han hecho pensar que se haya utilizado un Génesis de sinagoga.

La obra maestra de la miniatura siria son los *Evangelios* de la Biblioteca de Florencia, iluminados en 586 por el monje Rábula, del convento de Zayba, en Mesopotamia. Su madura iconografía delata la utilización de modelos más antiguos, y desde este punto de vista es de valor extraordinario como testimonio de la existencia en tierras mesopotámicas de una escuela pictórica muy anterior y de capital interés para el nacimiento del arte cristiano. La figura 397 contiene la *Crucifixión*; en la parte inferior, las *Mujeres en el Sepulcro* y el *Noli me tangere*.

Con su estilo se relacionan los *Evangelios* de la catedral de Rosano, en Calabria. La figura 396 representa la *Curación del ciego*, y en la parte inferior los *Profetas* que a ella aluden.

En cuanto a pinturas murales, sólo conocemos las de la sinagoga de Dura Europos, en las proximidades del Eufrates, del año 256 y, por tanto, de fecha anterior a muchas de las catacumbas de Roma. Aunque muy pobres, por su fecha temprana son un testimonio en pro del origen oriental del arte cristiano. A este respecto deben tenerse también en cuenta las sinagogas recientemente descubiertas en Palestina y Transjordania, todas ellas decoradas con pinturas. En la sinagoga ya citada de Dura Europos, los muros aparecen distribuidos en grandes cuadros con historias del Antiguo Testamento.

La pintura copta distingue, en general, por su tosquedad, de carácter popular, y por su intensidad expresiva. Entre sus creaciones iconográficas figura la *Virgen de la Leche* (fig. 394), que no en vano a Isis se la representa dando el pecho a Horus.

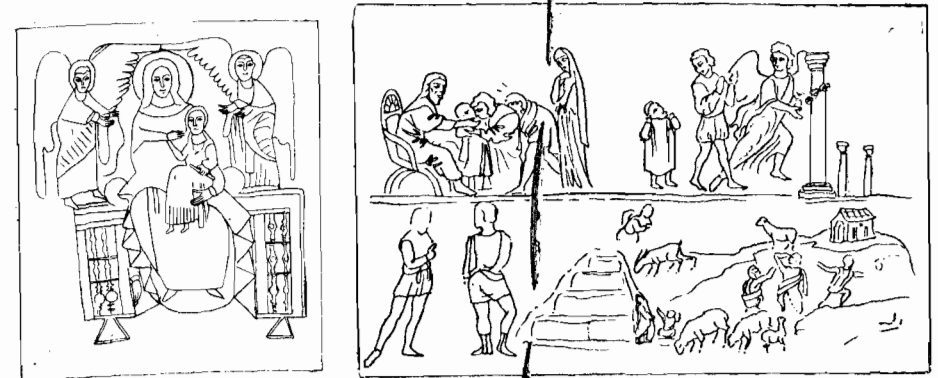
Los productos principales de la miniatura bizantina de este período son los *Octateucos* y los *Salterios*.



Figs. 390-392.—Virgen Odegetria.—Virgen orante.—Virgen con Niño. (Delojo.)



Fig. 393.—Tríptico con la Déesis y santos. (Delojo.)



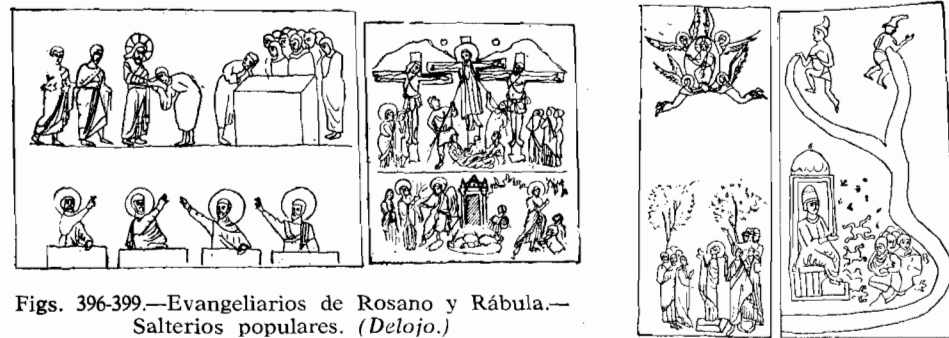
Figs. 394, 395.—Virgen copta.—Miniaturas del Génesis, de Viena. (Delojo.)

Del *Octaeuco*, o conjunto de los ocho primeros libros del Antiguo Testamento, se conservan una media docena de códices ilustrados, donde las escenas aparecen representadas en cuadros que se suceden ininterrumpidamente, haciendo suponer que tengan su origen en rótulos anteriores a la fundación de Constantinopla, tal vez alejandrinos. En su forma y estilo actual parecen reflejar, sin embargo, tal carácter bizantino, que sólo pueden considerarse ilustrados al calor de la escuela de Constantinopla. Una de las escenas que merece mayor atención, por la importancia que tendrá el tema en el arte bizantino posterior, es la visita de los tres ángeles a *Abraham* (fig. 400), para anunciar el nacimiento de Isaac, que será la manera bizantina y rusa de representar la Trinidad. Las Jóvenes israelitas danzando en el desierto es el tema de la figura 401, de otro *Octateuco*.

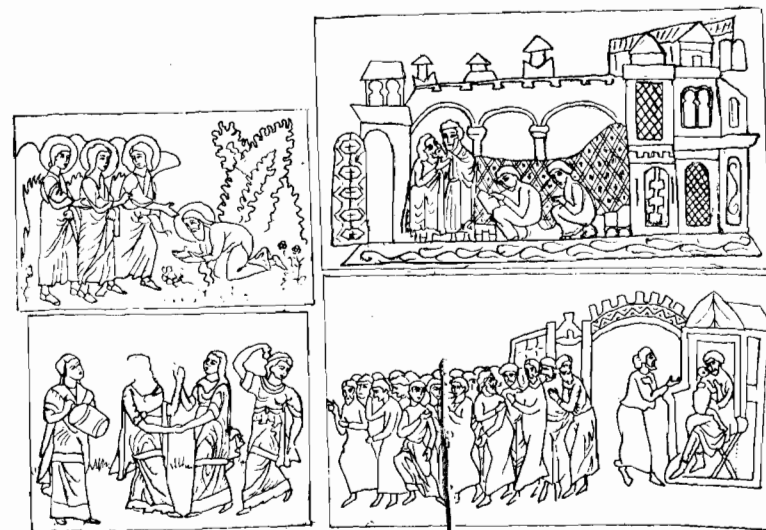
Los talleres de los miniaturistas de Constantinopla, además de repetir durante toda la Edad Media los *Salterios* de tipo cortesano, es decir, con miniaturas a todo folio, producen los *Salterios* de tipo popular o monacal, tal vez de origen sirio, que tienen mucha mayor difusión que los cortesanos en influyen más intensamente en el arte románico. En ellos las escenas, en lugar de ocupar todo el folio, se reducen al amplio margen que deja libre el texto, al que sirven de comentario gráfico. El códice más antiguo conocido es del siglo IX, pero los modelos en él copiados, se suponen del IV. Como el texto se presta a múltiples comentarios, los miniaturistas nos muestran desde las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento (fig. 398) y temas geográficos —*el Nilo con sus dos brazos* (fig. 399)—, hasta a los iconoclastas blanqueando las imágenes, y los fariseos, que, mientras besan el cielo, arrastran la lengua por la tierra.

La miniatura posterior a la derrota de los iconoclastas, ofrece la novedad de los Evangelios, las homilias o sermones, y los menologios o santorales, a más de los textos de carácter profano. Bien sea por haber sido destruidos durante el período iconoclasta, o porque existiese hasta entonces cierta repugnancia para representar sus historias, lo cierto es que no poseemos ningún códice ilustrado de los Evangelios anterior al siglo IX, y los de carácter profano son muy escasos. Cuenta entre los más interesantes de esta última clase la *Crónica de Skylitzes*, de nuestra Biblioteca Nacional, que no obstante ser del siglo XIV, copia miniaturas tres siglos anteriores. Las figuras 402 y 403 reproducen las historias del emperador *León VI* espiando a los que conspiran contra él, y a *Conhagon* acariciando al niño *Basilio*.

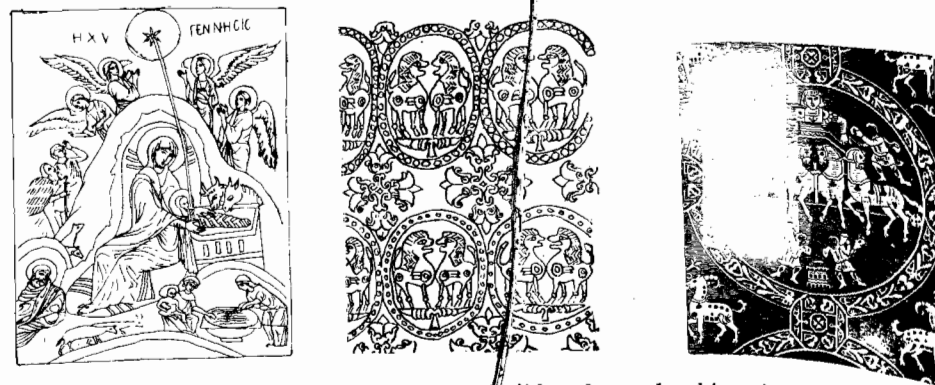
TEJIDOS Y ORFEBRERÍA.—Las dos artes decorativas que adquieren mayor perfección, además del mosaico, son el tejido y la orfebrería.



Figs. 396-399.—Evangelios de Rosano y Rábula.—Salterios populares. (Delojo.)



Figs. 400-403.—Octateuco.—Crónica Skylitzes. (Delojo.)



Figs. 404-406.—Mosaico de la Martorana.—Tejidos de ruedas bizantinas. (Springer.)

La fama de los tejidos de seda bizantinos en Occidente durante la Edad Media es extraordinaria, y los escasos ejemplares conservados la justifican. La seda se importa en rama del Oriente, hasta que en tiempos de Justiniano se introduce el cultivo del gusano, y su fabricación, tanto antes como después, es monopolio del emperador. Sabemos que existen fábricas importantes instaladas en las antiguas termas de Zeuxipo, cuyos productos no pueden exportarse sin permiso especial, y que algunos modelos se encuentran reservados a los emperadores y a los regalos hechos por éstos.

Los tejidos de seda bizantinos suelen estar decorados por una red de ruedas tangentes, en el interior de las cuales se representan elefantes, leones afrontados (fig. 405), cacerías de leones, el estrangulador de leones, grifos, el auriga vencedor (fig. 406), etc., temas que, en buena parte, ponen de manifiesto la gran influencia sasánida que en este aspecto beneficia al arte bizantino. En algunos casos hay que pensar hasta en la utilización de patrones persas por los tejedores bizantinos. Después del siglo IX aparecen temas heráldicos, como las águilas imperiales explayadas, todo ello siempre dentro de una traza simétrica.

La mayor parte de estas telas se han conservado en relicarios y en sepulcros de Occidente.

En la orfebrería, lo más importante es el empleo del esmalte. Junto a él desempeñan papel de primer orden la filigrana y las piedras finas y preciosas engastadas. El esmalte es tabicado, es decir, con laminillas de oro que impiden el que, al fundirse en el horno las pastas vítreas coloreadas se mezclen unas con otras. Técnica desconocida de los romanos, es posible que llegue por vía de Persia antes del siglo VI, aunque su empleo no se generaliza hasta el VII. Esas laminillas metálicas sirven también para dibujar dentro de un mismo color los plegados de los vestidos.

Las mejores piezas de orfebrería son relicarios, tapas de Evangelios, alguna corona, como la de San Esteban, de Budapest, y vasos sagrados. Aunque los esmaltes se montan ya en Venecia, la pieza más rica existente es el retablo mayor de la iglesia de San Marcos, la llamada Pala d'Oro, cuyos esmaltes son de los siglos XI y XII.

CAPITULO XII

ARTE PRERROMANICO

ARQUITECTURA PRERROMÁNICA.—Mientras el arte bizantino produce en Oriente los espléndidos monumentos de la era justiniana, en las antiguas provincias del Imperio de Occidente, y tomando por modelo las construcciones clásicas, comienza a formarse un arte mucho más sencillo, pero que servirá de base al gran estilo románico, es decir, el contemporáneo del bizantino posticonoclasta. Europa inicia ahora un nuevo ciclo estilístico que durante mil años evolucionará para morir hacia 1500, no como ahora el arte romano de Occidente, por agotamiento, sino de forma violenta al renacer ese mismo estilo clásico que hemos visto consumirse por falta de fuerza creadora. Este arte, que, a falta de una denominación general para sus diversas escuelas regionales, se denomina por algunos prerrománico, es, por tanto, en sus comienzos un arte ingenuo y pobre de técnica, que no sólo procura imitar los viejos monumentos romanos y las creaciones bizantinas contemporáneas, sino que introduce algunos temas decorativos de origen bárbaro. Incapaz de labrar columnas, capiteles, cornisas y tableros decorativos como los romanos, no dudan en tomarlos de los monumentos de aquéllos y en aprovecharlos en sus construcciones. La arquitectura prerrománica, en su primera etapa, será, por tanto, en buena parte, arquitectura labrada con materiales de segunda mano.

Como la bizantina, la prerrománica renuncia ya al tipo de decoración vegetal clásico de inspiración naturalista, y adopta su misma técnica de planos rectilíneos y vivos contrastes de luces y sombras, pero distínguese de ella y de la siríaca no sólo, en general, por su mayor tosquedad, sino por el empleo de algunos temas de origen bár-

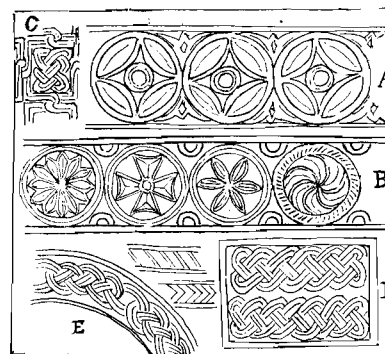
baro (fig. 407), como el trenzado, la labor de cesta (D, E), la cuerda, las estrellas formadas por semicírculos secantes (A, B), las svásticas de brazos curvos (B), etc. Por eso conviene referirse previamente al arte de los pueblos bárbaros, que, al establecerse en el viejo imperio romano, aportan su nueva sensibilidad, que precisa tener presente al estudiar el arte medieval.

DECORACIÓN GERMÁNICA E IRLANDESA.—Las manifestaciones artísticas de los pueblos germanos realmente importantes son de carácter decorativo, pues, aunque no faltan noticias de templos paganos de madera en Suecia, en realidad lo único conservado de cierto interés arquitectónico son los barcos de los vikingos, gracias a su costumbre de enterrarse en ellos y de hundir los tomados al enemigo.

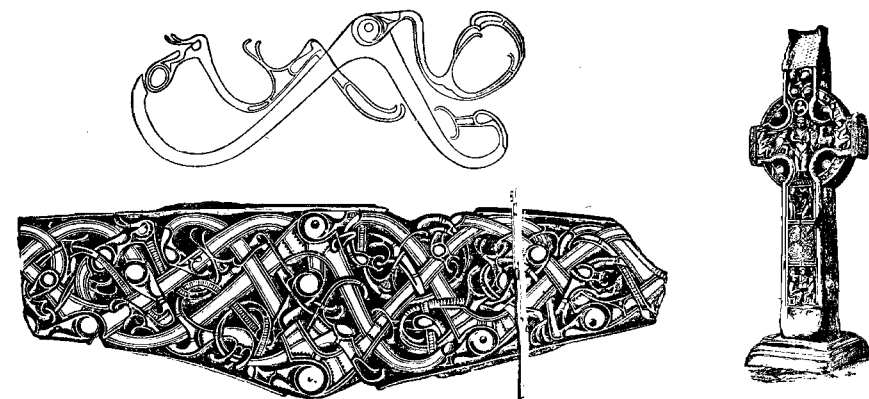
Donde mejor puede conocerse su decoración es en las fíbulas y placas metálicas. Tiene su origen en la talla en madera y es zoomórfica (figs. 409, 410); de animales intensamente estilizados y de cintas entrelazadas, por lo general, fundiéndose ambos temas en complicados lazos. Cubre toda la superficie, y en ella las figuras de animales se estiran, se fragmentan y desarticulan, creándose caprichosas cabezas, y muslos piriformes o en forma de lazos, que se tratan como meros temas ornamentales. Terminase formando una verdadera maraña, un verdadero hormiguero de formas en incesante movimiento, en el que difícilmente pueden identificarse las formas naturales de que proceden. Es una decoración de movimiento intenso, retorcida, que parece reflejar una sensibilidad atormentada y amiga de la complicación misma, esencialmente opuesta a la clásica.

Distínguense en esta decoración germánica hasta tres estilos, que se consideran de los siglos VI, VII y VIII. Sobre su origen, aunque algunos la hacen derivar de la romana, y no faltan temas claramente tomados de allá, es indudable, y es lo más importante, que, incluso siendo así, su estilo, una vez formado, en nada se parece al clásico, y que refleja un concepto de la decoración no sólo por completo diferente, sino opuesto.

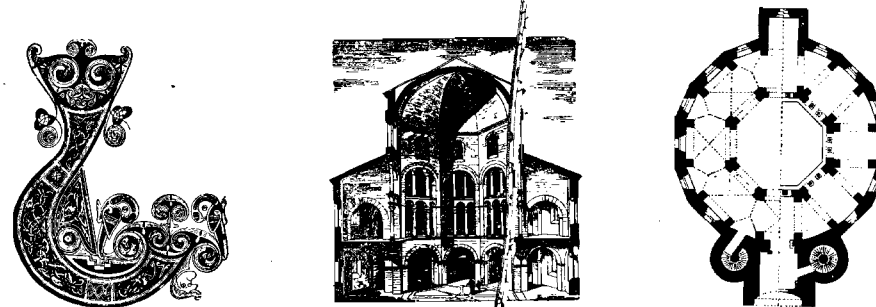
Donde el estilo germánico de la época de las emigraciones y el de La Tène sobreviven más vigorosos es en Irlanda. Refugiados en ella los cristianos al invadir los anglosajones la isla vecina, prodúcese un importante florecimiento religioso, y a su calor un estilo cuya nota más destacada es el arraigo de la tradición ornamental bárbara y anticlásica. El estilo irlandés no tarda en extenderse a Inglaterra e influir en el continente. Recuérdese como es irlandés el fundador del monasterio de San Galo, en Suiza, e inglés es Alcuino, el consejero de Carlomagno.



Figs. 407, 408.—Decoración prerrománica.—Evangelionario irlandés. (Springer.)



Figs. 409-411.—Decoración germánica.—Cruz irlandesa. (Salin, Stokes.)



Figs. 412-414.—Evangelionario de Kells.—Catedral de Aquisgrán. (Stokes, Pijoan.)

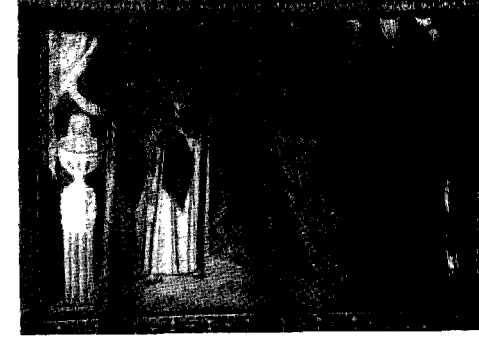
Sus monumentos de piedra más interesantes son las grandes cruces votivas o de término (fig. 411) erigidas en campo abierto, en las que se representan escenas bíblicas y de la vida de Jesús. Abundan tanto en Irlanda como en Inglaterra y Escocia, siendo la más importante la de Ruthwell. Sus fechas oscilan entre los siglos VII y IX. Pero donde este estilo de tipo decorativo arraiga más es en obras de esa índole, en estuches de campanas veneradas como reliquias —la de San Patricio, del Museo de Dublín, del siglo XI—, tapas de libros, y, sobre todo, en la miniatura (fig. 408), el conducto por donde el arte irlandés influye de manera más eficaz en el continente. A las espirales, cintas y lazos trazados con verdadero delirio caligráfico, se agregan ahora figuras de animales y humanas en violentas y descoyuntadas actitudes. De fines del siglo VI se considera todavía el Evangelario de Durrow, pero la obra maestra de la miniatura irlandesa es el de Kell (fig. 412), de fecha tan discutida, que las opiniones van desde aquella centuria hasta principios de la X. Estos códices pertenecen al Colegio de la Trinidad y la Biblioteca Nacional, de Dublín.

ARQUITECTURA PRERROMÁNICA EN FRANCIA, ALEMANIA E ITALIA. — Las tres principales escuelas de arquitectura prerrománica radican en el norte de Italia, en Francia y en España.

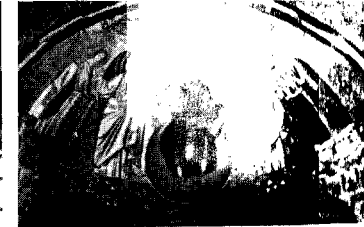
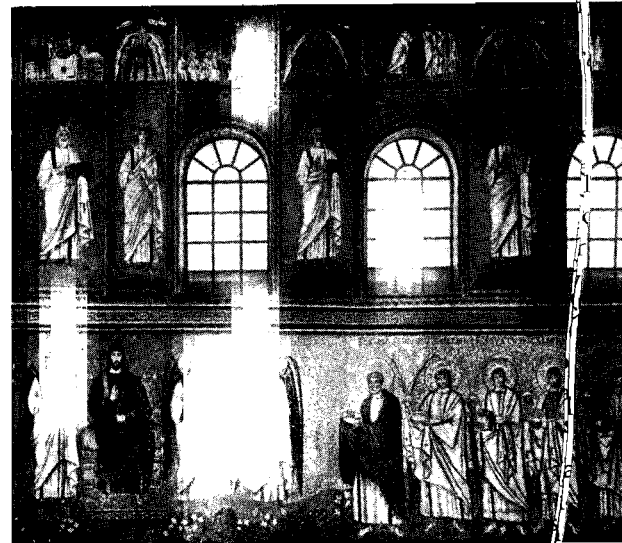
En Italia, la primera etapa del arte prerrománico llega a su máximo florecimiento en los días de Teodorico (453-526), y su obra más valiosa es el sepulcro de Rávena (fig. 417), de aquel poderoso monarca cuyo dilatado imperio se extiende desde el Danubio a los Pirineos. Edificio de planta decagonal, tiene falsa bóveda labrada en gigantesco bloque de mármol de dieciocho metros de diámetro con grandes asas exteriores talladas en la misma piedra.

En Francia, como en las escuelas hermanas, el arte prerrománico recorre dos etapas bastante diferenciadas y que en ella corresponden a los períodos merovingio y carolingio. Durante el primero, los materiales empleados son en su mayor parte de procedencia romana, y el monumento más importante conservado la iglesia de San Juan, de Poitiers.

Cuando alcanza su máximo esplendor es en los días de Carlomagno, al decidirse el gran monarca a construir en la capital de su imperio edificios dignos de su poderío. Al hacerlo pone su mirada en el lujoso arte justiniano, hasta el punto de arrancar los mármoles del Palacio de Justiniano en Rávena para emplearlos en sus construcciones. La Capilla palatina de Aquisgrán (figs. 413, 414), que es el principal monumento que de él conservamos, no es, en efecto, sino una



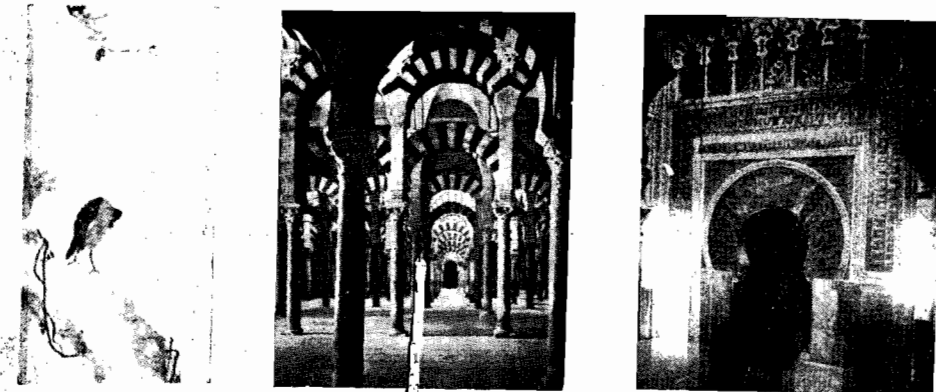
346-349. Mosaicos de la Misión de los Apóstoles, Roma; del Buen Pastor, de Justiniano, y de Teodora y su séquito, Rávena.



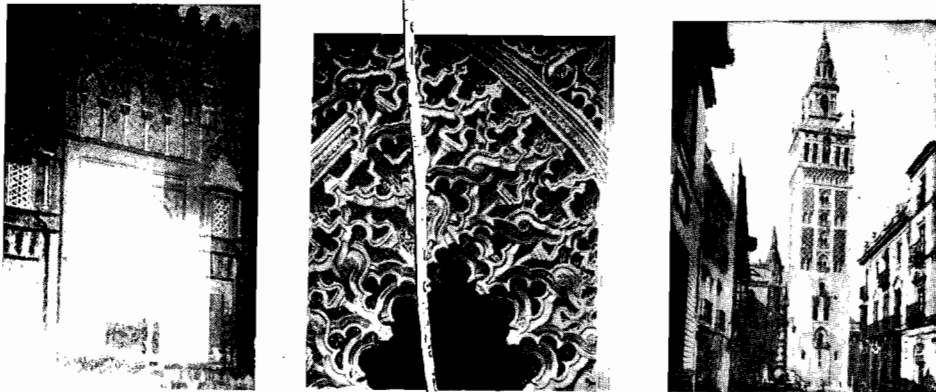
350-352. Mosaicos de San Apolinar, y San Vital, Rávena y de Palermo



353-355. Mosaico de Justiniano, Rávena; de Damasco y de Dafni.



356-358. Pintura china.—Arqueos y mihrab de la Mezquita de Córdoba.



359-361. Puerta de la Mezquita, Córdoba.—Arco de la Aljfería, M. Arqueológico, Madrid.—La Giralda, Sevilla.

hermosa copia simplificada de San Vital, de Rávena, hecha por el arquitecto Otón de Metz. Edificio de planta poligonal de dieciséis lados, tiene en su centro ocho arcos sobre pilares, que dan lugar a una nave de tramos triangulares y rectangulares, sistema de gran interés para la arquitectura española. Al gusto bizantino, bajo los grandes arcos del cuerpo central, aparecen otras arquerías menores de tres vanos.

La iglesia del monasterio de San Galo (829) (fig. 415), que sólo conocemos por un plano antiguo, nos dice cómo la arquitectura carolingia emplea ya la iglesia de tres naves y dos ábsides, uno en cada extremo de la nave central, es decir, del tipo que será característico, siglos más tarde, de la escuela románica alemana. La de Saint Germiny des Prés (fig. 416), cerca de Orleans (806), fundada por un obispo visigodo de la corte carolingia, es de planta cuadrada, y particularmente interesante por reflejar en la forma ultrasemicircular de sus ábsides la influencia española.

ARQUITECTURA VISIGODA.—El arte prerrománico presenta también en España dos etapas, de caracteres aún más diferenciados que en Francia, por separarles una crisis de tan enorme trascendencia como la invasión árabe. La primera es la propiamente visigoda, que comprende los siglos v a VII, y la segunda está formada por dos escuelas, la asturiana, que florece en los siglos IX y X, y la mozárabe, cuyos monumentos más importantes corresponden a los siglos X y XI.

El visigodo es el pueblo más civilizado de cuantos invaden el Imperio romano. Al establecerse en nuestro país se rigen ya por leyes romanas e incluso su rey está casado con la hermana del emperador. Pero no obstante esta mayor cultura, sus manifestaciones artísticas propias son de carácter decorativo. El arte arquitectónico llamado visigodo es propiamente el de los hispanorromanos, que, al quedar a principios del siglo V privados de la continuada influencia de Roma, viven de su propia tradición y de modelos bizantinos y del norte de Africa. Por eso en su primera etapa los templos, sobre todo, son simple continuación de los del período paleocristiano anterior.

Como en las restantes escuelas prerrománicas contemporáneas, los soportes proceden de monumentos romanos, y los capiteles, cuando no son también aprovechados, son toscas imitaciones de los clásicos, en los que las hojas de acanto se reducen a simples pencas. Pero lo más característico de la arquitectura visigoda, cuando se encuentra formada en el siglo VII, es el empleo sistemático del arco de herradura, cuyo peralte sobre la línea de su centro no suele pasar del tercio

del radio (fig. 418). Su despiece es radial. Aunque la forma ultrasemicircular tiene su precedente en lápidas funerarias (fig. 424) y en plantas de monumentos hispanorromanos, precisa no olvidar también que es un tipo de arco usado en Siria y Asia Menor en los siglos III al VII y que no falta en esta época en Occidente, en Rávena, Roma (Santa Agata dei Goti, San Crisógono), Francia y norte de Africa.

En la evolución de la arquitectura visigoda conviene distinguir también dos etapas: una que comprende los siglos V y VI, y otra posterior, que se ve bruscamente interrumpida por la invasión árabe y a la que pertenecen los principales templos conservados.

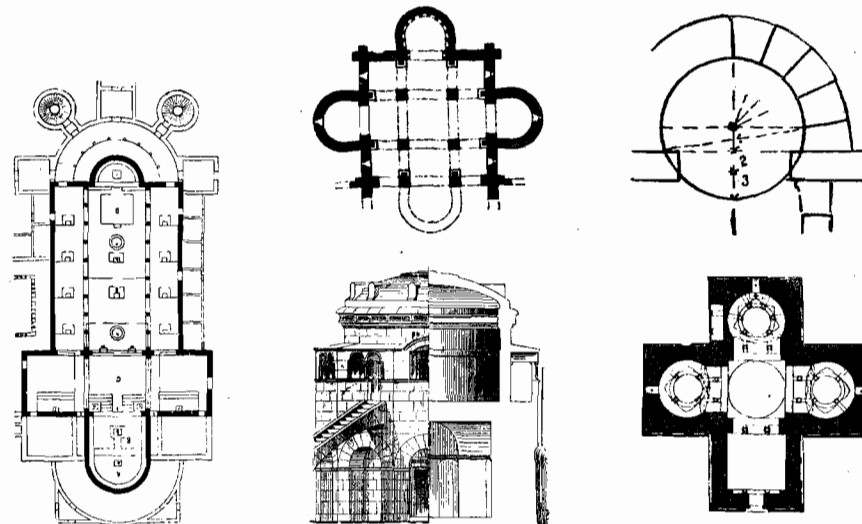
A la primera mitad del siglo V corresponden probablemente las ruinas de la iglesia de Cabezo del Griego, en la provincia de Cuenca, que sólo conocemos por los planos levantados al excavarla en el siglo XVIII. Lo más interesante es su cripta con ábside de planta de arco de herradura muy cerrado —forma que tiene también su arco de ingreso— y con dos brazos de crucero también dedicados a enterramientos y situados en nivel intermedio entre el ábside de la cripta y el templo. Mientras los arcos de herradura son de tradición hispanorromana, los brazos del crucero a nivel intermedio son buen testimonio de las relaciones artísticas con el norte de Africa, donde existen varios ejemplos análogos.

Ese mismo parentesco artístico con el norte de Africa delata un reducido grupo de iglesias del sur de Francia excavadas recientemente. De proporciones muy poco alargadas, en alguna ocasión casi cuadradas, tienen, además del ábside oriental, otro a Occidente, por lo que las entradas se abren en las fachadas laterales norte y sur, a las que suelen anteponerse pórticos. El ejemplo más importante es el de San Pedro Alcántara (Málaga).

Los templos principales, que corresponden, al parecer, a la segunda mitad del siglo VII, están cuidadosamente labrados en sillería sentada a hueso, es decir, sin mezcla; tienen ábsides rectangulares salientes y emplean el arco de herradura.

De planta basilical y proporciones muy cuadradas es la iglesia de San Juan de Baños (fig. 421), en la provincia de Palencia, mandada construir, según recuerda la bella inscripción de su ábside, por Recesvinto (661). Es, pues, probablemente obra de algún arquitecto al servicio de la corte de Toledo. Aunque ha sufrido importantes alteraciones, conocemos su planta primitiva. De tres naves formadas por arcos de herradura sobre columna (fig. 423), su parte más singular es la del testero. Los tres ábsides, aislados lateralmente entre sí, y de los que sólo se conserva el central —los laterales del templo actual ocupan los espacios que separaban a los primitivos del central—, guardan se-

mejanza con monumentos bizantinos poco conocidos —Teurnia, en Carintia—. El vestíbulo con arco exterior y dintel en la puerta interior, disposición que perdurará en los templos españoles del siglo X, tiene su precedente en Siria y Mesopotamia. Los fustes, las basas y dos capiteles son clásicos; los restantes, imitaciones visigodas. La decoración, para iglesia occidental de esta época, es abundante.



Figs. 415-419.—Iglesia de San Galo.—San Germiny des Prés.—Tumba de Teodorico. Arco visigodo.—Iglesia de Montelios. (Comps, Dehio, Schlunk.)

De los mismos años es la curiosa igl'esita de San Fructuoso de Montelios (fig. 419), cerca de Braga, hecha construir por el Santo para propio enterramiento y, sin duda, una de las creaciones más bellas y más bizantinas de la arquitectura visigoda. Es templo funerario, de planta de cruz griega con cúpulas, como la de los Santos Apóstoles, de Constantinopla, y como la que recibe el cuerpo de Justiniano, cerca de Santa Sofía. A pesar de sus diminutas proporciones, tanto en la capilla del testero como en las laterales existe una pequeña columnata que crea minúscula nave circular; siendo también característica la organización de los tres arcos comprendidos bajo otro mayor de acceso al crucero. En cambio, en los arcos de herradura y en el empleo de esa misma forma en la planta de los ábsides, persiste lo hispanorromano.

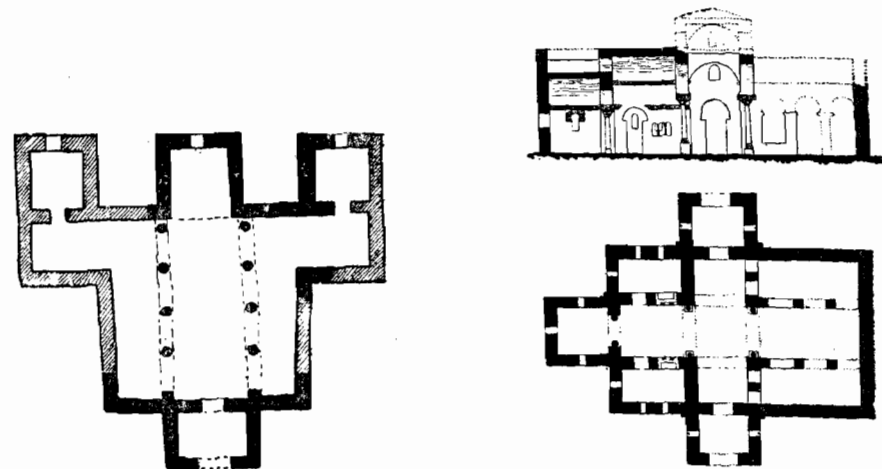
Los mejores ejemplares de planta alargada son Santa Comba de Bande (Orense) y, sobre todo, San Pedro de Nave (Zamora) (figuras 421, 422), donde el tipo de cruz latina se inscribe en un rectángulo. Sobresale de éste la capilla mayor, y a las puertas del crucero se anteponen sendos vestíbulos, como en San Juan de Baños. A los lados del tramo que precede a la capilla mayor existen dos habitaciones que abren a la nave principal por estrecha puerta y una ventana de triple arco, mientras a los pies se forman dos naves laterales separadas por pilares, pero insuficientemente comunicadas con la nave de crucero. Sobre la capilla mayor se encuentra una cámara, al parecer dedicada a tesoro y archivo, que sólo tiene acceso por una ventana, cámara que se repite además sobre los vestíbulos laterales. Tan interesante como su composición arquitectónica es lo decorativo, que incluso contiene escenas figuradas (fig. 425). Se considera obra de los últimos años del siglo VII.

Situado este monumento en sitio que había de quedar bajo las aguas de un embalse, ha sido trasladado hace pocos años, después de numerar sus piedras, a un lugar próximo.

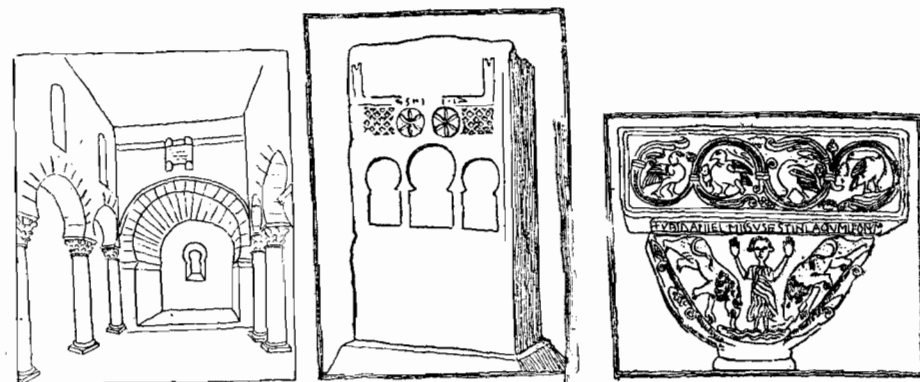
De gran riqueza decorativa y, al parecer, también de los últimos años del siglo VII, es la cabecera de la iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos), única parte conservada. En relieve muy plano y a bisel (fig. 426) aparece sobre el arco de triunfo Cristo bendiciendo, y en las impostas, las figuras del Sol y la Luna en clipeos elevados por ángeles. La rosca del arco muestra, en cambio, los típicos temas sasánidas de aves afrontadas y árboles dentro de círculos, conocidos probablemente a través de modelos textiles bizantinos, temas que, dispuestos en largas fajas horizontales, recorren, además, el muro exterior, prestándole aspecto de lujo inusitado.

Obra también visigoda es la parte del fondo de la cripta de la catedral de Palencia, cuya planta completa desconocemos.

Además de los monumentos citados, poseemos abundantes restos de elementos arquitectónicos y tableros ricamente ornamentados (figura 427), que dan tal vez mejor idea que los monumentos anteriores del lujo decorativo de los constructores. La colección más numerosa es la de Mérida, que se distingue por lo bizantino de su estilo. Sus piezas principales son las hermosas pilastras (fig. 428) y pilares aprovechados en el aljibe del edificio del Conventual. Su belleza y proporciones permiten formar idea de la riqueza de los edificios cuyos pórticos decoraron. También constituyen serie de gran interés las cancelas. El bizantinismo de todas estas piezas se ha tratado de explicar por la presencia de dos obispos emeritenses de sangre griega a mediados del siglo VI.



Figs. 420-422.—San Juan de Baños.—San Pedro de Nave. (Camps.)



Figs. 423-425.—San Juan de Baños.—Estela leonesa.—Capitel de San Pedro de Nave. (Camps, Argilés)



Figs. 426, 427.—Relieves de Quintanilla y Mérida. (Argilés, Bevan.)

ESCULTURA, PINTURA Y ORFEBRERÍA VISIGODAS.—Los monumentos propiamente escultóricos del período visigodo son escasos, sobre todo si se prescinde de los sarcófagos ya estudiados, y que son de estilo romano u oriental. Los relieves con figuras humanas —no se conserva obra alguna de bulto redondo— se reducen en gran parte a los decorativos de San Pedro de Nave y de Quintanilla de las Viñas, del siglo VII, todo ello de estilo bastante uniforme y reflejo, sin duda, de una pintura de la que no poseemos ningún monumento, pero de la que deben de ser continuación las miniaturas que, como veremos más adelante, ilustran los textos de Beato de los siglos IX y X.

En San Pedro de Nave las dos escenas de mayor desarrollo son el *Sacrificio de Isaac* y *Daniel con los leones* (fig. 425), interpretadas en su composición en forma muy análoga a la de las miniaturas españolas del siglo X. En cuanto a Quintanilla de las Viñas, ya al tratar del monumento se citaron las principales representaciones, de origen sasánida.

Desgraciadamente, nada seguro conocemos de la pintura visigoda, aunque podemos imaginar algunos de sus caracteres por su reflejo en relieves, como los de San Pedro de Nave, y por su supervivencia en la miniatura posterior mozárabe. Como la arquitectura, debe de tener dos etapas: una más antigua, en la que la tradición clásica sea más intensa, otra posterior, de aspecto más medieval.

A esa primera fase de tradición clásica se ha creído que pertenece el Pentaleuco Ashburnham, de la Biblioteca Nacional de París. Su hispanismo es problema muy discutido; pero dada la importancia del códice —uno de los más interesantes de su época—, debe ser mencionado en este lugar. Procede de una iglesia de Tours y se le considera obra del siglo VII. Sus hojas decoradas se encuentran distribuidas, salvo en un caso, en dos o tres zonas que contienen historias bíblicas de los cinco primeros libros; es decir, desde la Creación hasta Moisés. Los motivos para clasificar como español el códice parisiense se reducen a la no coincidencia de su estilo con ninguna de las escuelas conocidas y a ciertas características paleográficas que se han estimado españolas.

Gracias al afortunado hallazgo de las coronas votivas de Guarrazar, poseemos varias obras maestras de la orfebrería visigoda. Son coronas para ser colgadas sobre los altares, según la costumbre de los emperadores y magnates bizantinos.

El tesoro de Guarrazar —durante mucho tiempo en la Armería Real, hoy en el Museo Arqueológico Nacional— constaba de dos grandes coronas, ofrecidas por los reyes Suintila y Recesvinto, y diez menores, una de ellas donada por un abad. La de Suintila, que fue robada hace

ya algunos años, y la de Recesvinto (fig. 430) están constituidas por un cuerpo cilíndrico de doble chapa de oro calada, enriquecido con piedras preciosas en cabujones y grandes perlas. Pende ese cuerpo de cadenas con eslabones, también de chapa calada, en forma de corazón, y de ellas están suspendidas a su vez una serie de letras que forman el nombre y la oferta del monarca, y que terminan en pinjantes de esmeralda, zafiro y perlas.

Además de estas piezas de lujo excepcional, precisa recordar las fíbulas y broches de cinturón, bien circulares o rectangulares o en forma de águila (fig. 429), unas y otras con almandinas rojas y vidrios de diversos colores incrustados en sus múltiples celdillas.

ARQUITECTURA ASTURIANA.—Obligados los cristianos por los invasores a refugiarse en las montañas del Norte, el núcleo artísticamente más fecundo es el asturiano. Aunque tropezando con enormes dificultades de muy diversa índole, y con el enemigo al otro lado de las montañas, crea un estilo arquitectónico sumamente original y de gran belleza, que llega a su máximo desarrollo a mediados del siglo IX.

La arquitectura asturiana, aunque derivada de la visigoda, por su falta de contacto con los grandes monumentos de ésta, pierde algunos de sus elementos más característicos, mientras, en cambio, el deslumbrante poderío del no lejano reino franco facilita la influencia del arte carolingio. Por otra parte, no debe olvidarse el influjo de la arquitectura hispanorromana. Las principales novedades del estilo asturiano consisten en la desaparición del arco de herradura, que es sustituido por el de medio punto, y, sobre todo, por el peraltado, que es el más específicamente asturiano, y en el empleo del muro llamado compuesto, en el que, para darle mayor fortaleza y enriquecerlo, se adicionan arquerías ciegas. Los capiteles son toscas imitaciones del corintio clásico, o de forma apiramidada (fig. 432). Aparte de la mayor tosquedad técnica, en general bastante sensible, lo más notable es el empleo de nuevos temas, entre los que se distinguen por su insistencia los funiculares o de cuerdas (fig. 432), que, empleados esporádicamente en algún monumento visigodo del Noroeste, deben de tener su origen en las citanias gallegas y portuguesas.

Peró lo que hace singular dentro de su época a los monumentos asturianos es el sistemático empleo de la bóveda de cañón y su contrarresto por medio de estribos, con frecuencia muy numerosos, y que influyen poderosamente en el aspecto exterior del monumento.

Al contrario que la arquitectura visigoda, de lujosa sillería de tradición clásica, la asturiana emplea materiales pobres —sillarejo y mam-

postería—; pero, no obstante, gracias a sus muros compuestos y a sus estribos, crea una bella serie de monumentos abovedados, cuyas esbeltas proporciones compensan la pobreza del material.

Los comienzos de la arquitectura asturiana se conocen mal. El primer monumento que nos ofrece novedades dignas de ser recordadas es el templo de Santianes de Pravia, erigido por el rey Silo (774-783), del que, aunque sólo poseemos parte de los muros, existen descripciones del siglo VIII. De tres naves y otra de crucero, lo más interesante es que su cabecera constaba de tres ábsides rectangulares, tipo de cabecera tripartita desconocida en la arquitectura visigoda, y que, en cambio, se generaliza en Occidente a mediados del siglo VIII. Los ábsides no son, por tanto, semicirculares, como los carolingios, sino rectangulares, como los visigodos. Las novedades respecto de este estilo se manifiestan ya en el aparejo de mampostería o sillarejo y en el empleo del arco de medio punto.

El traslado de la Corte a Oviedo y la intensa actividad constructiva de Alfonso II para dotar a la nueva capital de edificios públicos produce una primera etapa de florecimiento en la arquitectura asturiana, cuyos principales monumentos son parte de la Cámara Santa, de Oviedo, y San Julián de los Prados (fig. 431).

Es este templo de tres naves de pilares con otra de crucero muy amplia, triple ábside rectangular del tipo comentado, y vestíbulo ante la puerta de los pies. A los extremos de los brazos del crucero comunican otras cámaras de análogas proporciones, una de ellas vestíbulo en la actualidad, aunque no es seguro que lo fuese primitivamente. El ábside central tiene una cámara alta, sólo comunicada al exterior por una ventana tripartita. En el interior de la capilla mayor se emplean ya las arquerías ciegas, y abundantes estribos al exterior. Como puede advertirse, a los elementos heredados de la arquitectura visigoda se agregan otros nuevos, que no sabemos si deben interpretarse como una reacción en sentido clásico o como reflejo de tradiciones regionales.

MONUMENTOS RAMIRENSES.—El período de máximo florecimiento del arte asturiano corresponde al reinado de Ramiro I (842-859). Gracias a la llegada de algún arquitecto de verdadero genio, conocedor del arte oriental y occidental, que sabe aprovechar las formas tradicionales, se levanta ahora una importante serie de edificios totalmente abovedados, y de esbeltísimas proporciones, con decoración labrada ex profeso y con un sentido unitario desaparecido desde la caída del Imperio romano.

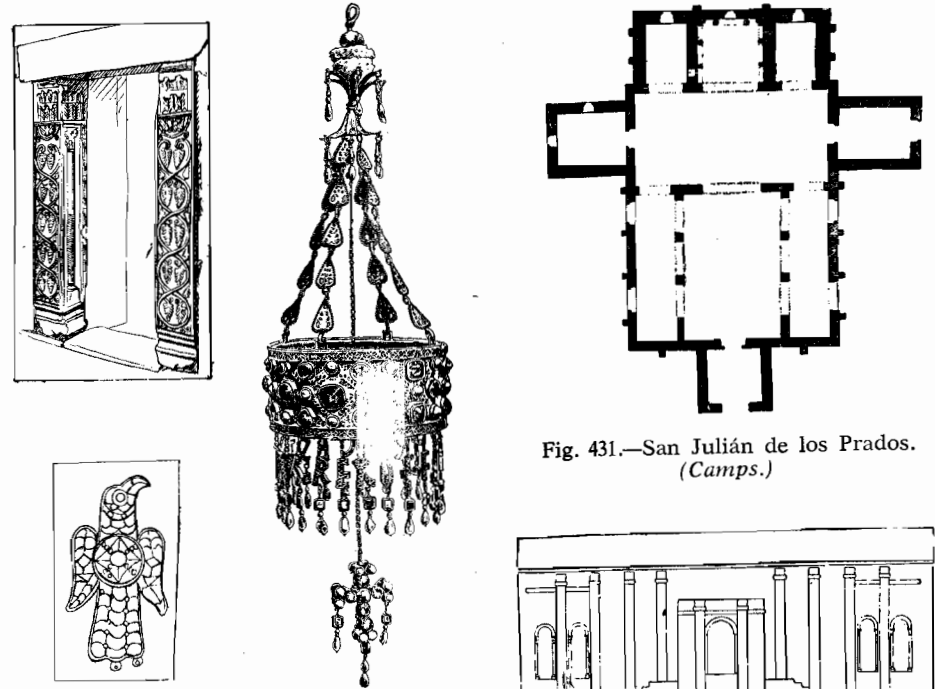
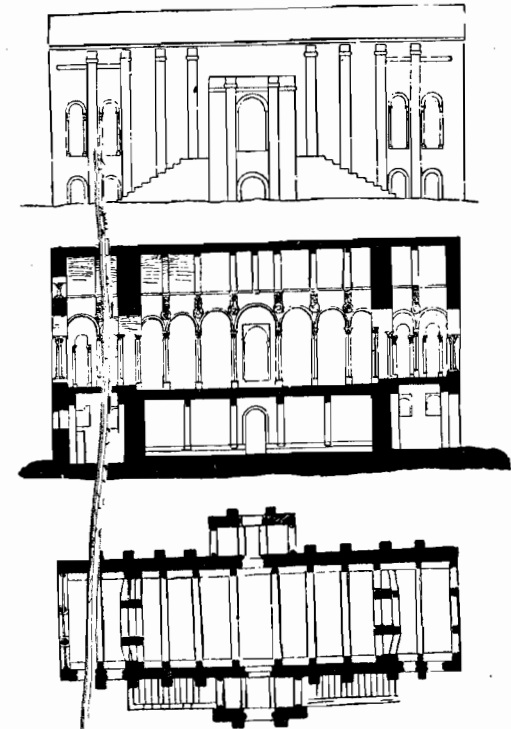


Fig. 431.—San Julián de los Prados. (Camps.)

Figs. 428-430.—Cisterna de Mérida.—Aguila.—Corona de Recesvinto. (Argilés.)



Figs. 432, 433.—Decoración y capiteles asturianos.—Santa María de Naranco. (Camps.)



La creación más singular de la arquitectura asturiana es el palacio de fiestas inaugurado por Ramiro I, en Lillo, y que se convierte en el mismo siglo IX en iglesia, con el nombre de Santa María de Naranco (fig. 433). De base rectangular muy alargada, consta de dos plantas, ambas distribuidas en un gran cuerpo central, y dos laterales bastante menores. La planta inferior, de mucha menos altura que la superior, está cubierta en su parte central por una bóveda de cañón, mientras en sus extremos forma dos cámaras techadas de madera, una de las cuales, con acceso desde el interior, sirve de baño. La planta principal consta de un gran salón de fiestas, con tres puertas en sus frentes estrechos que comunican a los miradores de los extremos. Cúbrese también con bóveda de cañón semicircular decorada y reforzada por numerosos arcos fajones que terminan en medallones pendientes en la unión de los arcos. Cabalgan éstos en haces de cuatro columnas de fuste funicular entregadas en el muro. Ese mismo tema funicular o de cuerda se repite en sus capiteles apiramidados. El acceso a esta planta principal es por una escalera exterior doble.

Aunque el autor de Santa María de Naranco debe de inspirarse en las dos plantas abovedadas de la Cámara Santa, este tipo de palacio parece derivar del modelo de villa romana con pórtico que persiste hasta la época románica, de cuerpo central y alas, uno y otras con columnas. Recuérdense la Casa d'Oro y el Fondaco dei Turchi, de Venecia.

A poca distancia del palacio se levanta aún la parte de los pies de la iglesia de San Miguel de Lillo, hecha construir también por el monarca y, sin duda, por el autor de Santa María. De las mismas esbeltas proporciones de todas las construcciones ramirenses, y recorrida en su exterior por numerosos estribos, consta que tuvo triple ábside terminado a un mismo nivel. En cuanto a su estructura, lo más interesante son las bóvedas de las naves laterales, dispuestas en sentido transversal al eje del templo, y la tribuna de los pies. Desde el punto de vista decorativo, merecen especial atención los relieves de las jambas (figura 434), copiados de un díptico consular de principio del siglo VI, hoy en Leningrado, del que el escultor ha representado en cuadros diferentes la escena del cónsul dando la orden de comenzar los juegos, y los juegos mismos, consistentes en un equilibrista sobre un bastón y un domador con su león. Muy importantes son también, desde el punto de vista decorativo, sus celosías de piedra.

Al mismo arquitecto de Ramiro II debe atribuirse la iglesia de Santa Cristina (fig. 435), cerca de Pola de Lena, de una nave compuesta de forma análoga a la gran sala de Santa María de Naranco.

Según la tradición visigoda, tiene vestíbulo a los pies, dos cámaras, en este caso en el centro de los lados mayores, y capilla mayor, pequeña, cuadrada y saliente. Todo ello con abundantes estribos al exterior. El interior de la nave (fig. 436), decorado con parecido tipo de columna y capitel que Naranco, tiene el presbiterio más elevado que el tramo inmediato a él, que se encuentra, a su vez, más alto que el resto del templo. La triple arcada o iconostasis que se levanta en el extremo de ese tramo se considera obra mozárabe del siglo X.

El mejor monumento de tradición ramirense de la segunda mitad del siglo es San Salvador de Valdediós (893), probablemente hecho construir por Alfonso III después de destronado por sus hijos y relegado a aquel lugar. Consta de tres naves, con gruesos pilares muy sencillos. De tipo semejante debe de ser la primitiva iglesia de San Juan, conservada, en parte, en la de San Isidoro de León (fig. 437), demostrándonos con su presencia en tierra leonesa que el arte asturiano rebasa los límites de su región. De estilo asturiano debe de ser, además, la iglesia de Santiago de Compostela, construida por Alfonso III, y a él pertenece la parte anterior de la cripta de la catedral de Palencia. Parece seguro que continúa empleándose en tierra leonesa todavía en la segunda mitad del siglo XI.

PINTURA Y ORFEBRERÍA ASTURIANAS. CATALUÑA.—Mientras los templos visigodos, labrados en buena sillería, pueden prescindir de la pintura decorativa, es natural que los asturianos, contruidos en materiales pobres, traten de ocultar su pobreza con grandes pinturas murales. Y, en efecto, son varios los templos asturianos que las conservan. El conjunto verdaderamente importante es el de la iglesia descrita de San Julián de los Prados, que, por ser de la misma época, corresponde a la primera mitad del siglo IX. Distribuidas en grandes zonas, representan arquitecturas de edificios, patios y cortinajes, bajo los cuales aparecen casas y monumentos en escala mucho menor y tomados desde punto de vista también diferente.

El gran florecimiento artístico que revelan los monumentos arquitectónicos asturianos se refleja igualmente en varias piezas de orfEBrería excepcionales: la Cruz de los Angeles (808) (fig. 438) y la Cruz de la Victoria (908), conservadas en la Cámara Santa de Oviedo. La de los Angeles es de brazos iguales, con gruesas piedras en chatones y fondo de filigrana de hilo de oro laminado y puesto de canto. Tanto por su forma como por su técnica, difiere de las visigodas, suponiéndose obra de artistas ambulantes, tal vez del norte de Italia. Más valiosa aún es la de la Victoria, mandada labrar por Alfonso III en el castillo de Gauzón, que, además de las grandes piedras en chatones, tiene al-

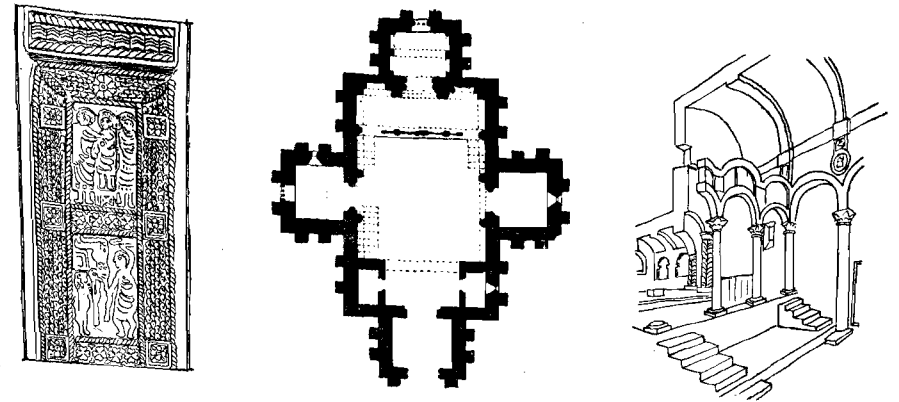
véolos en forma de palmetas rellenos con piedras, y, sobre todo, numerosos esmaltes fileteados, con animales y flores, que se relacionan por su estilo con trabajos carolingios y del norte de Italia.

En Cataluña se consideran del siglo IX, es decir, de la época de las iglesias asturianas, las tres iglesias de Tarrasa (figs. 439, 440, 441), que delatan la persistencia del estilo hispanorromano de la época visigoda, incluso con la forma en arco de herradura. La mejor conservada es la de San Miguel (figs. 440, 448), de planta cuadrada, con ábside ultrasemicircular en su interior y poligonal al exterior —como el de la iglesia visigoda de San Cugat del Vallés—, y dividida en nueve compartimientos separados por arquerías que apoyan en los muros y en las ocho columnas del compartimiento central. Las bóvedas son de aristas y esféricas y la del centro sobre trompas. Los arcos son peraltados como los asturianos, y también, como ellos, son contrarrestados por estribos exteriores. Tanto los capiteles, aunque muy bárbaros, como las columnas, son romanos. Tiene cripta de planta trilobulada. En las otras dos iglesias de Tarrasa lo interesante es el ábside, trilobulado interior y exteriormente el de San Pedro, y de herradura en el interior y cuadrado al exterior el de Santa María.

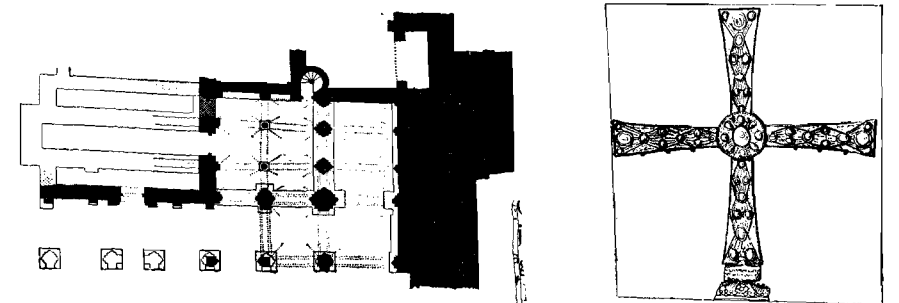
ARQUITECTURA MOZÁRABE.—Gracias a la tolerancia de los árabes, los cristianos que permanecen bajo su dominio conservan durante varios siglos su religión y su arte visigodo. Aislado arte éste, de una parte, del de las escuelas cristianas contemporáneas, y cada vez más floreciente el estilo hispanoárabe, la influencia islámica no tarda en dejarse sentir poderosa. Debido a ello, no sólo continúan usando el arco de herradura, que, como hemos visto, abandona la arquitectura asturiana, sino que le dan las características califales. De origen árabe es también el empleo de bóvedas de nervos no cruzados en el centro y de bóvedas gallonadas.

Aunque la tolerancia árabe, salvo períodos de persecución transitorios, dura hasta el siglo X, la única iglesia mozárabe labrada en tierra islámica conocida es la de Bobastro (fig. 458), la corte del fugaz poderío de los mozárabes rebelados contra Córdoba y refugiados en la serranía de Ronda a las órdenes de Omar ben Hafsun hacia el año 900. Templo excavado en la roca, de tres naves, es de arcos de herradura sobre pilares. La planta de la capilla mayor es también ultrasemicircular.

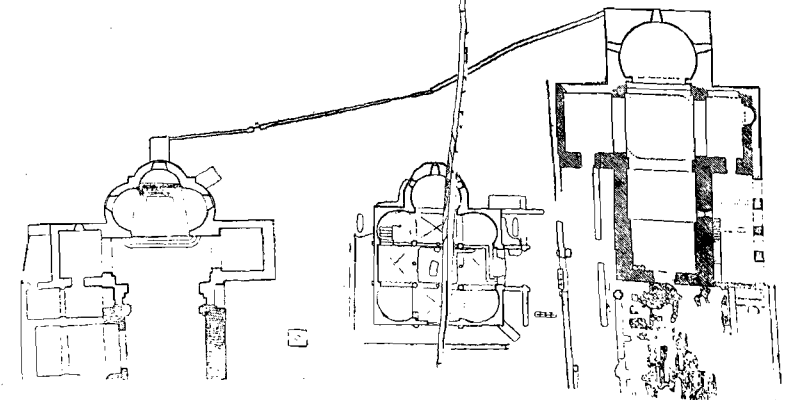
Las restantes iglesias de que hay noticia son, por tanto, de mozárabes emigrados a tierra cristiana huyendo de las persecuciones. La mayor parte se encuentra en tierra leonesa, y las fachadas más antiguas son de comienzos del siglo X.



Figs. 434-436.—Jamba de San Miguel de Lillo.—Santa Cristina de Lena. (Bevan, Camps.)



Figs. 437, 438.—San Isidoro, León.—Cruz de los Angeles. (G. Moreno, Argilés.)



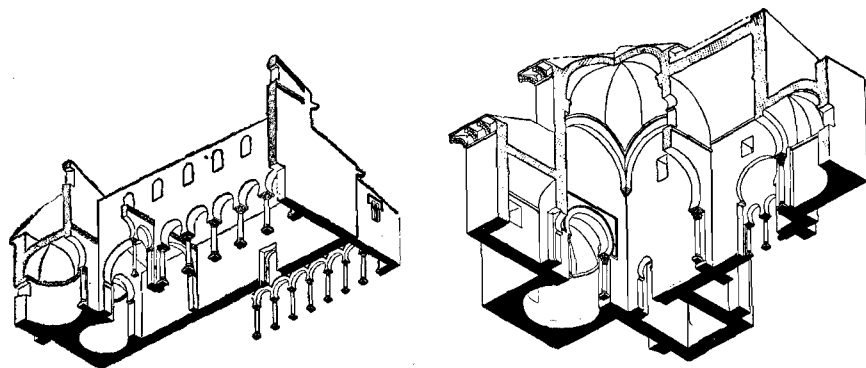
Figs. 439-441.—San Pedro, San Miguel y Santa María, Tarrasa. (Puig.)

El tipo basilical está representado principalmente por San Miguel de Escalada (León) (913) (fig. 442). Con un pórtico lateral de arcos de herradura sobre columnas y capiteles aprovechados de monumentos visigodos, asturianos y bizantinos, es de tres naves, con arquerías del mismo tipo rematadas en otros tantos ábsides de planta también ultrasemicircular, que no se manifiestan al exterior de su cabecera, que termina en plano; tiene nave de crucero, que tampoco se acusa exteriormente, cerrada en el tramo central por iconostasis de tres arcos, para ocultar al sacerdote, al modo oriental, durante la consagración.

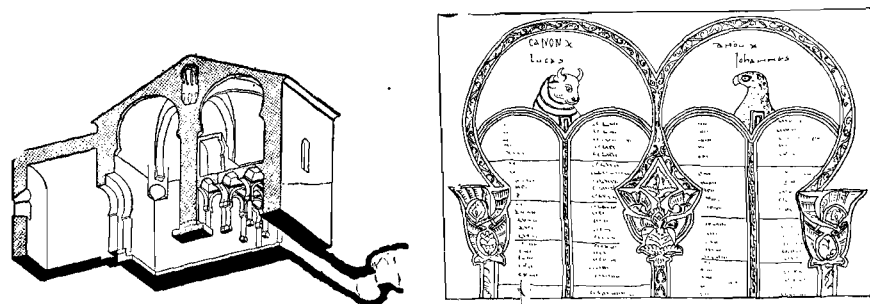
San Cebrían de Mazote (Valladolid), también de principios del siglo x, es la iglesia más monumental del arte mozárabe. Su organización es sumamente interesante, por reflejar en las tres capillas de su cabecera la influencia del tipo *trichorus* descrito en la iglesia visigoda de San Fructuoso, mientras la otra capilla, de la misma forma que tuvo a los pies, según el modelo de ciertas basílicas paganas, la relaciona con templos cristianos del norte de Africa (fig. 316). De forma análoga, con doble ábside y bóvedas gallonadas, pero de una sola nave, es la de Santiago de Peñalba, en el Bierzo (fig. 443).

Dentro de la variedad de tipos que caracteriza a los templos mozárabes, el de San Baudelio, de Casillas de Berlanga (Soria) (fig. 444), ya de principios del siglo xi, se distingue por la singular organización de su gran sala cuadrada con pequeño presbiterio rectangular, cubierta por bóveda sobre arcos de herradura que, como hojas de palmera, parten de una gruesa columna central para terminar en el muro. Sobre esa columna, y entre los arcos, albérgase un diminuto camarín con ventanillas entre éstos, cubierto por minúscula bóveda de nervios de tipo califal. Una gran tribuna sobre columnillas que da frente al presbiterio cubre la mitad del cuerpo del templo. Las pinturas que decoraban su interior son ya de estilo románico, más de un siglo posteriores al templo.

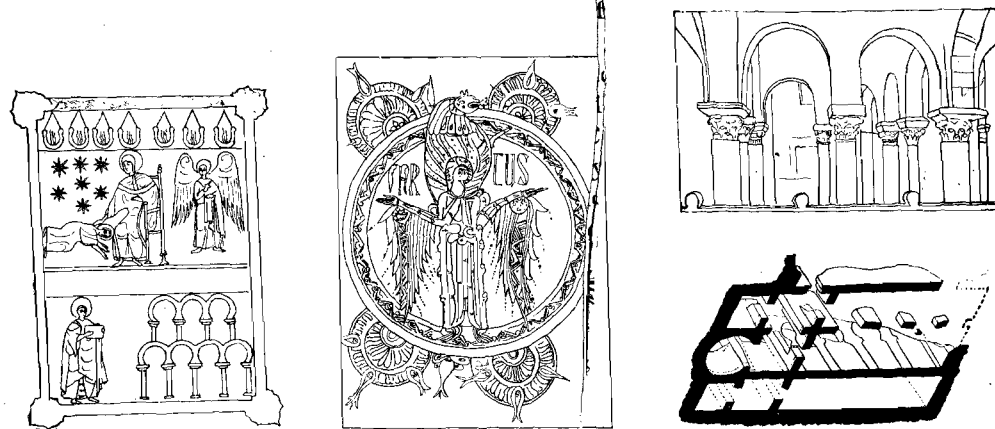
MINIATURA MOZÁRABE.—Continuadora de la última etapa de la pintura visigoda, la miniatura española prerrománica se distingue por su gran originalidad respecto de la miniatura europea contemporánea. Aunque su estilo persiste hasta el siglo xi, sus monumentos principales y más antiguos corresponden al x, coincidiendo con la inmigración mozárabe, que produce el estilo arquitectónico comentado. Es seguro que no todas las miniaturas de este período prerrománico son obra de artistas mozárabes; pero como también es indudable que uno de sus rasgos más característicos es su arabismo, resulta razonable y práctica la denominación de mozárabe. Salvo la Biblia Hispalense (fig. 445) de



Figs. 442, 443.—San Miguel de Escalada.—Santiago de Peñalba. (Gómez Moreno.)



Figs. 444, 445.—San Baudelio de Berlanga.—Biblia Hispalense. (Gómez Moreno, Argilés.)



Figs. 446-449.—Beato.—Biblia.—San Miguel, Tarrasa.—Iglesia de Bobastro. (Delojo, Argilés, Mergelina.)

la Biblioteca Nacional, vinculada a la iglesia de Sevilla desde 988, las restantes obras se pintan en tierra cristiana.

De dibujo, por lo general, incorrecto, la miniatura mozárabe subyuga por su expresión un poco bárbara, pero de intenso dramatismo. Todo queda subordinado en ella al deseo de manifestar que el tema representado es de la más trascendental importancia, y es evidente que no pocas de sus escenas producen un efecto de grandeza y de misterio, en el que se presiente la gran escultura monumental románica. Como es lógico, en la miniatura mozárabe no existe la perspectiva, y toda huella del naturalismo clásico desaparece. Lo puramente anecdótico, no esencial en el tema representado, no interesa. Los edificios, en los que abundan los arcos de herradura de peralte cordobés, tienen, sobre todo, un valor simbólico, y en ellos se magnifica lo que más importa. Así, la mejor manera de caracterizar un templo es que se vea el altar, y sobre él un cáliz dibujado en tamaño gigantesco —iglesia de Sardes en el Beato de Gerona—. En la figura humana, el cuerpo, oculto bajo pesados y voluminosos ropajes, pierde todo su valor, y el interés del artista se concentra en sus enormes ojos de mirar alucinado que reflejan toda la tensión espiritual con que se interpreta el tema. A veces los personajes aparecen simplemente sobre la hoja del códice, sin encuadramiento ni fondo alguno, pero con frecuencia los vemos sobre un paisaje ideal, formado por varias zonas de diversos colores vivos e intensos.

El origen de la miniatura mozárabe se encuentra, como queda dicho, en la pintura visigoda. Agrégase la influencia árabe, manifiesta, sobre todo, en la proporción gordobesa de los arcos de herradura (figuras 445, 446) y en diversos motivos decorativos; incluso se emplean inscripciones árabes. Pese a este carácter esencialmente español de la miniatura mozárabe, no faltan elementos septentrionales, el más importante de los cuales es el entrelazo, que debe de llegar con los códices carolingios.

Los textos con miniaturas no son muy variados. Los más valiosos son Biblias, colecciones de Concilios y, sobre todo, la exposición del Apocalipsis de Beato de Liébana. Los códices más numerosos y más representativos del estilo son estos últimos, pues no en vano el tono exaltado del Evangelista de Patmos es el que responde mejor a la tensión espiritual inspiradora de la miniatura mozárabe. En realidad, Beato, monje de la segunda mitad del siglo VIII en el monasterio santanderino de Liébana, se reduce a seleccionar y ligar textos de otros comentaristas del Apocalipsis.

Aunque no es el único pintor de su tiempo, y existen obras como la hoja del Comentario al Apocalipsis, del siglo IX, de Silos, en la

actualidad el gran artista que aparece a la cabeza de la miniatura mozárabe es Magius, autor del Beato de la Colección Morgan (928), de Nueva York, pintado para un monasterio de San Miguel, que se supone pueda ser el de Escalada —se llama también Beato Thomson por su antiguo propietario—, y del Beato de Tavara de la Biblioteca Nacional de Madrid, que deja sin terminar al morir, en 968, y que concluye su discípulo Emeterio. Magius se nos muestra en posesión de todas las características del estilo y del repertorio iconográfico que distingue al estilo mozárabe, y si, en realidad, no puede considerarse como su inventor, sí debe de contribuir poderosamente a fijarlo y propagarlo. Algunas escenas se repetirán ya casi siempre en la forma como él las interpreta; así, la de San Juan y las Siete Iglesias de Asia (figura 446); el Arca de Noé, dividida en pisos con los diversos animales, y Noé y su familia en la parte superior, con la paloma que le trae el ramo de oliva; la Aparición del Cordero a los justos; la Jerusalén celestial, de muros abatidos con sus doce puertas con arcos de herradura con los nombres de las tribus de Israel; la de los Apóstoles y el Cordero con San Juan y el ángel en el centro; el Cordero rodeado por el Tetramorfos; los evangelistas y los videntes dentro de la gran corona de estrellas llevada por ángeles, etc.

Del discípulo de Magius, Emeterio, monje como él, sabemos que, además de terminar el Beato de Tavara (968-970), pinta el de la catedral de Gerona (975), en unión de la monja Eude, lo que hace suponer que trabajan en monasterio doble de religiosos y religiosas. Los nombres de miniaturistas, por lo demás, no faltan. Entre los Beatos ya del siglo XI, deben recordarse especialmente el de Fernando I, por su importancia, y el de Burgo de Osma, por su fecha tardía y su menor mozarabismo.

En cuanto a las Biblias— ya queda citada la Hispalense (fig. 445)—, tiene particular interés la de la catedral de León (920) (fig. 447), obra del presbítero Vimara, y en cuanto a los Códices de Concilios, el Albedense y el Emilianense, ambos del siglo X y de autores conocidos.

Restos de pinturas murales de este período se conservan en la iglesia mozárabe catalana de San Quirce de Pedret.

CAPITULO XIII

ARQUITECTURA ARABE

ARQUITECTURA. LA MEZQUITA.—Cuando el arte bizantino ha creado ya sus obras maestras de la era justiniana y los pueblos bárbaros, establecidos en el Imperio de Occidente, han recorrido su primera etapa prerrománica, surge en escena el pueblo árabe con un nuevo arte. Nacido en Siria, bajo la influencia del bizantino, se extiende con la rapidez asombrosa de las grandes conquistas, y en poco tiempo alcanza desarrollo geográfico extraordinario. Los monumentos islámicos abarcan desde la India hasta el Pirineo, y, como parte integrante de la arquitectura mudéjar española, algunas de sus creaciones escalan en los tiempos modernos los más remotos valles de la cordillera de los Andes. La arquitectura árabe es, con la romana y la barroca española, una de las de mayor amplitud geográfica. Esa misma enorme amplitud geográfica y la carencia en un principio de un estilo propio hace que se deje influir intensamente por el de los pueblos conquistados. Debido a ello, la variedad de las diversas escuelas que van formándose dentro del arte islámico es con frecuencia muy profunda, sin perjuicio de que existan caracteres comunes y recorran constantemente el mundo islámico corrientes artísticas unificadoras.

Entre los rasgos más generales que distinguen a la arquitectura árabe merece destacarse su gran amor a la decoración, que forma vivo contraste con su menor interés por los problemas constructivos.

Esa decoración, con frecuencia, no se labra en el sillar mismo, sino en placas de piedra de escaso grosor o de yeso que se aplican al muro. El gusto por la policromía hace que las formas decorativas de los tableros de yeso se realcen con vivos colores y que se conceda papel

muy destacado a la cerámica vidriada. Elemento también valioso en la decoración árabe es la madera, que se enriquece con temas menudos.

Derivada de la decoración bizantina, la árabe es de tipo antinaturalista y labrada con técnica análoga. Salvo en alguna escuela, excluye los temas animados, reduciéndose a los de carácter vegetal y geométrico. La de tipo vegetal es la denominada de ataurique. La de carácter geométrico más típicamente árabe es la de lazo o lacería, que no alcanza su pleno desarrollo hasta fecha bastante posterior. La decoración árabe, contra el efecto de fantasía desbordada que sus temas menudos y numerosos producen al pronto, es hija de un placer decidido en la reiteración, y no de un deseo de variedad.

Aunque las portadas mismas se decoran con riqueza, el resto de las fachadas de los monumentos árabes sorprende a veces por su extraordinaria simplicidad. Debido a ello y al escaso interés concedido a la decoración exterior de la cubierta, los monumentos islámicos, por lo general, suelen inscribirse en volúmenes cúbicos o ligeramente alargados, de los que sólo sobresalen las medias esferas de sus cúpulas.

El monumento capital de la arquitectura árabe es la mezquita. El templo o lugar de oración tiene para el mahometano muy escasas exigencias arquitectónicas. En realidad, basta con un espacio de terreno libre de impurezas, incluso sin cubierta alguna, donde el seguidor de Mahoma pueda hacer sus oraciones con el rostro dirigido hacia La Meca. Pero las primeras mezquitas de Siria no tardan en crear un tipo monumental de planta rectangular (figs. 451, 453), compuesto de una parte cubierta o sala de oración, precedida por un gran patio abierto rodeado de arquería y una torre, o *assoma*, alminar o minarete, para desde ella llamar a los fieles a la oración. En el centro de la *quibla* o muro del fondo de la sala de oración, que siempre está dirigido a La Meca, menos en España, que lo está al Sur, se abre el *mihrab* o santasancórum en forma de capilla diminuta. El espacio inmediato, que es el dedicado al soberano y que, lo mismo que el *mihrab*, se decora con la máxima riqueza, constituye la *maxura*. El púlpito, que se encuentra también inmediato al *mihrab* y se decora igualmente con gran lujo, es el *mimbar*.

ARQUITECTURA ÁRABE NO ESPAÑOLA ANTERIOR AL SIGLO XI.—En la arquitectura árabe oriental distínguense dos grandes períodos, que corresponden a las dos grandes dinastías de los Omeyas (661-750) y los Abasíes (750-945). Al establecer los Omeyas la capital en Damasco, los árabes entran en estrecho contacto con el arte siríaco y bizantino, y, en realidad, se limitan a transformar los monumentos existentes y a uti-

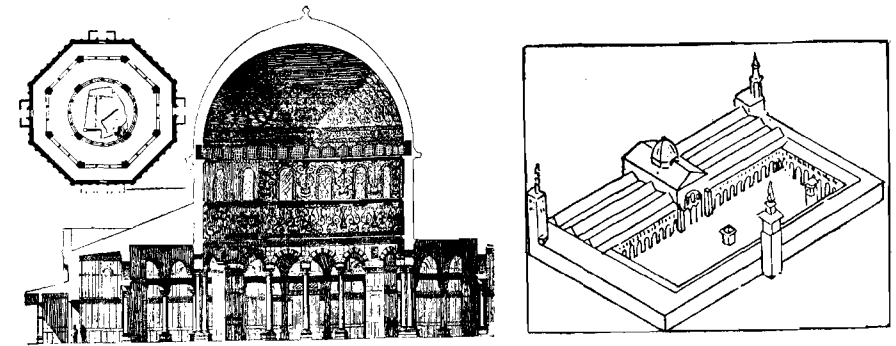
lizar a los artistas del país. Bajo los Abasíes, como la capital se traslada a Bagdad, a orillas del Tigris, el arte árabe recibe la influencia mesopotámica y persa.

Aunque Mahoma condena el que se gaste el dinero del creyente y las dos primeras mezquitas del Al-Kufa en el Irak y la de Amru en el Al-Fustat o Cairo Viejo, en Egipto, son muy sencillas, es muy difícil que el pueblo islámico, con los extraordinarios recursos económicos de la conquista, y a la vista de los grandiosos monumentos arquitectónicos de Siria, pueda resistir la tentación de poseer mezquitas de cierto lujo material.

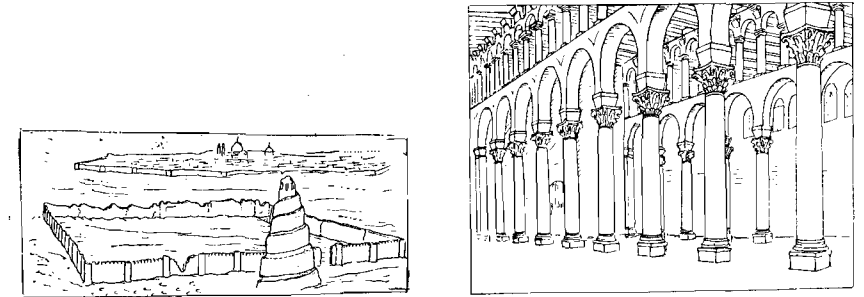
La mezquita de la Roca de Jerusalén (691) (fig. 450) —erróneamente llamada Mezquita de Omar— se encuentra construida sobre la roca donde Abraham lleva a sacrificar a su hijo, que para los cristianos es Isaac y para los mahometanos Ismael, y desde donde el propio Mahoma emprende su viaje celestial en el caballo de cabeza humana. De planta octogonal, tiene doble arquería sobre columnas y pilares, que permite la circulación en torno a la gran roca cubierta por la media naranja. Aunque sin su belleza, del mismo tipo que la mezquita de la Roca existían ya en Palestina monumentos como el Santo Sepulcro (fig. 332) de Jerusalén, la Tumba de la Virgen y la Ascensión del Monte de los Olivos. La mezquita de la Roca es, sin duda, obra de arquitectos siríacos al servicio de los conquistadores.

La mezquita de verdadera trascendencia para el futuro es la de Damasco (707). Edificio de planta rectangular, presenta ya todas las partes que serán indispensables en las mezquitas: la parte cubierta, con el *mihrab*, el patio y la torre (figs. 451, 453). De tres largas naves longitudinales, formadas por columnas y capiteles preislámicos, se ha supuesto por mucho tiempo, al parecer sin razón, que la parte cubierta es fundamentalmente la primitiva basílica teodosiana de San Juan Bautista. De todos modos, la novedad de mayor importancia para el porvenir es que, con el fin de dar la mayor altura posible a las naves, se dispone sobre las grandes arquerías bajas una segunda fila de columnas, y que, cortando en su parte central esas tres naves, se traza otra transversal, con una cúpula en su testero que constituye el verdadero eje de la mezquita. Para torres se aprovechan las conservadas de un templo pagano, coincidentes con los ángulos de la *quibla*. El *mihrab* carece aún de la importancia que adquirirá en épocas posteriores.

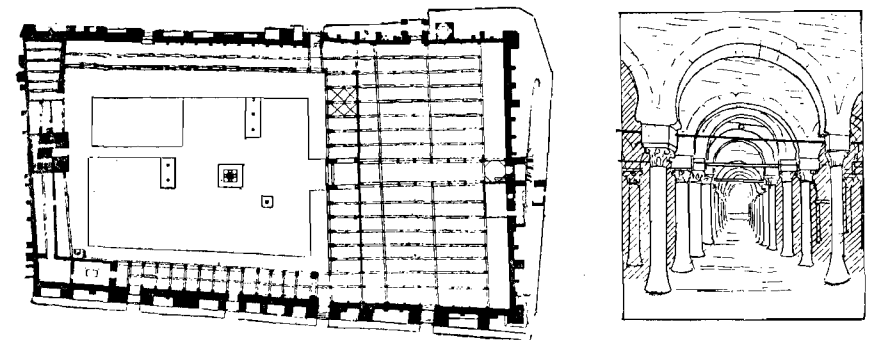
La gran mezquita de Kairuán (Túnez) (fig. 454), que corresponde a principios del siglo IX, ofrece características que, como veremos, la relacionan con la de Córdoba. Es de columnas y capiteles aprovechados de monumentos clásicos, y lleva sobre ellos un pilar de escasa altura



Figs. 450, 451.—Mezquita de Omar.—Mezquita de Damasco.



Figs. 452, 453.—Mezquita de Samarra.—Mezquita de Damasco. (Argilés, Delojo.)



Figs. 454, 455.—Mezquita de Kairuán. (Marçais, Delojo.)

o cimacio sobre los que descansan los arcos de herradura (fig. 455). Para evitar su derrumbamiento, se atan con tirantes de madera, que hacen el papel de los arcos de entibo cordobeses. Tiene nave transversal ante el muro de la *quibla* corrida a todo lo ancho de la mezquita y cúpula de gallones sobre trompas ante el *mihrab* (fig. 456), tal vez inspirada en modelos cordobeses desaparecidos. De la influencia cordobesa es testimonio indudable la puerta de la librería (fig. 457). Compárese con las láminas 358 y 359.

Nada se conserva de los palacios urbanos de los califas omeyas. En cambio, poseemos en el desierto de Transjordania las ruinas del gran palacio fortificado o castillo de Mschata, cuya portada, cubierta por riquísimo relieve, se traslada el siglo pasado al Museo de Berlín. Su menuda y tupida decoración vegetal con algunas figuras de animales reales y fantásticos, es plana y, según las normas siríacas, se recorta limpiamente sobre la sombra del fondo. Se le identifica con el palacio construido en el desierto por Walid (473) y que deja inconcluso al ser asesinado.

De diversa índole es el palacete de Cuseir-Amra, también en Transjordania, en realidad un apeadero, todo él abovedado, con baños de agua fría y caliente. Pero también aquí lo más importante es su decoración, en este caso pictórica, consistente en escenas de baño, danza y música, que no dejan de sorprender en estos primeros tiempos del islamismo, y en las figuras de varios reyes vencidos por el califa, entre los que figura Don Rodrigo. La presencia del monarca visigodo fecha el monumento en los comienzos del siglo VIII.

ARQUITECTURA ABASÍ.—El establecimiento de la corte en Bagdad hace que la vieja arquitectura mesopotámica de ladrillo y columnas deje sus huellas en el arte árabe.

En la capital del imperio no existe ningún monumento notable abasí, pero, en cambio, poseemos las importantes ruinas de Samarra, la ciudad levantada (833) de nueva planta como residencia califal, al norte de Bagdad, por los inmediatos sucesores de Harum al-Raschid.

La construcción de Samarra, como antes la de la ciudad circular de Bagdad, con un ejército de trabajadores, es empresa típicamente mesopotámica. Su vida dura poco, pues trasladada la corte a fines de siglo a Bagdad, termina por convertirse en un campo de ruinas. Lo más interesante, desde el punto de vista artístico, son las de la mezquita y la decoración de estuco de los muros del palacio. La mezquita (figura 452), de la que sólo existen los muros exteriores y el arranque de los soportes, es de pilares de ladrillo octogonales con columnitas de mármol en los ángulos (fig. 458). Su alminar, que aún se conserva fuera

del recinto de la mezquita, es de planta cilíndrica y descubre claramente su origen en los zigurats mesopotámicos.

Construidos en su mayor parte de adobe, el típico material mesopotámico, los muros del palacio se cubren con decoración de estuco, en la que puede verse cómo se abandona la de estirpe clásica —pese a su estilización siríaca— y se adopta otra aún más antinaturalista, de formas caprichosas y reiteradas (fig. 459), donde difícilmente suele poder adivinarse su origen vegetal. Entremezclada con trazos geométricos, responde ya al sentido abstracto y al gusto por la reiteración que creará la típica lacería árabe.

Mucho mejor conservada la de Ibn Tulun, en El Cairo Viejo (872), es el mejor ejemplo de mezquita abasí. Al contrario de lo que sucede en las omeyas de Damasco, Kairuán y Córdoba, se renuncia a la columna exenta como soporte, y se reemplaza por pilares alargados, en los que las columnas se limitan a decorar sus ángulos (fig. 460). Sus capiteles, ligeramente bulbosos, son anticlásicos, y los arcos que cargan en los pilares y los que se abren en el muro comprendido entre aquéllos, apuntados. Su decoración plana se relaciona con el tipo abasí comentado. La parte superior de la torre (fig. 461), cilíndrica y de rampa helicoidal, es también reflejo de modelos abasíes y mesopotámicos, que no en vano Ibn Tulun, fundador de la dinastía de los tuluníes, que gobierna Egipto durante el último tercio del siglo IX, se educa en la corte de Bagdad.

ARQUITECTURA CORDOBESA. ARCOS, BÓVEDAS, DECORACIÓN.—La rama más vigorosa del arte islámico occidental y, naturalmente, la que más nos importa, es la hispanoárabe. En su evolución distínguese el período cordobés, de los siglos VIII a X; el de los reinos de taifas, almorávide y almohade, desde fines del XI hasta mediados del XIII, y el granadino, desde fines del XIII hasta el término de la Reconquista.

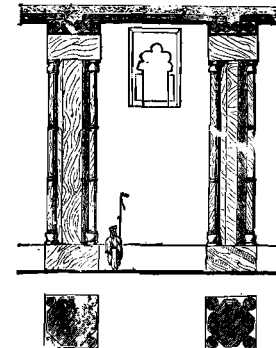
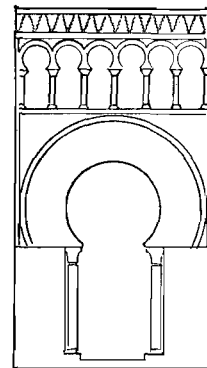
De muy bajo nivel cultural los invasores mahometanos, sus primeras obras reflejan más la influencia de los monumentos indígenas que la oriental. Y, sin embargo, gracias a la preferencia por ciertas formas indígenas, no tarda su arquitectura en adquirir fisonomía propia. Así, el muro a tizón que puede verse aún en la puerta visigoda de Sevilla, de la misma Córdoba, lo emplean los maestros hispano-árabes con tal insistencia, que llega a ser tan típico de sus construcciones como lo fuera el isódomo del arte clásico. A medida que avanza el tiempo, colocan varios sillares transversales seguidos, y esto, que es frecuente en los últimos tiempos del califato, da lugar, en el período granadino, a hiladas en que esos sillares transversales se hacen sumamente estrechos y casi desaparecen los dispuestos a soga.

Esa misma falta de preparación técnica hace que en los primeros tiempos se limiten a utilizar los capiteles de los monumentos romanos y visigodos, aquéllos tan abundantes en el país. Cuando ya en el siglo X es necesario labrarlos expresamente, los hacen de dos tipos, ambos de orden corintio o compuesto, bien el de hojas lisas (figs. 464, 465) y de una regularidad perfecta, o bien con el follaje labrado según la técnica bizantina antinaturalista, que por sus menudas y profundas oquedades les hacen semejar un avispero. Las proporciones son las clásicas (figura 462).

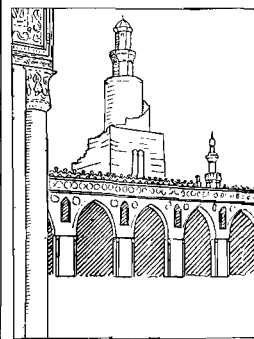
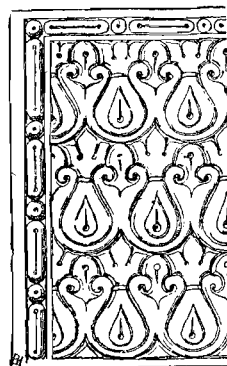
Herencia visigoda es el arco de herradura, que llega a convertirse en la forma más característica y más fecunda del arte hispanoárabe. Durante el período cordobés el arco sufre ya intensa evolución (figura 468, 1 y 2). En primer lugar, su flecha o altura es cada vez mayor, hasta el punto de que el peralte del tercio del radio del arco de herradura visigodo aumenta hasta la mitad del mismo, que es la proporción típica del califato. Paralelamente a este proceso tiene lugar el del descentramiento del trasdós, que deja de ser paralelo al intradós, y, por tanto, resulta más estrecho en los salmeres que en la clave (468, 8). También es importante en el arco árabe su despiece o disposición de las dovelas, que con frecuencia se encuentran horizontalmente dispuestas, es decir, enjarjadas, hasta la altura de los riñones (fig. 468, 7), con lo que el arco de herradura queda en realidad reducido a un arco escarzano o de menor desarrollo que el semicircular. El centro del despiece del arco o de convergencia de las dovelas puede estar más bajo que el de la curva del arco (fig. 468, 8). El sentido eminentemente decorativo del arte árabe hace que, inspirándose en modelos como el de los acueductos de Mérida, se alternen dovelas de dos colores —blancas y rojas— o lisas y decoradas (láms. 357, 359), utilizándose además esta diferencia en el aparejo del arco para ocultar la parte enjarjada con una placa de piedra cubierta de decoración vegetal ajena al despiece que oculta (fig. 467).

A mediados del siglo X el arte califal comienza a emplear el arco de lóbulos (fig. 474), que por lo general se forma sobre un arco apuntado, aunque los lóbulos son de herradura, y en cuanto a peralte y descentramiento presentan éstos las características de los arcos de esa forma. El número de lóbulos es impar, para que uno de ellos corresponda a la clave del arco. En esta misma época se introduce el arco de herradura apuntada (fig. 468, 3), que con el lobulado es la forma de arco preferida en el período almorávide.

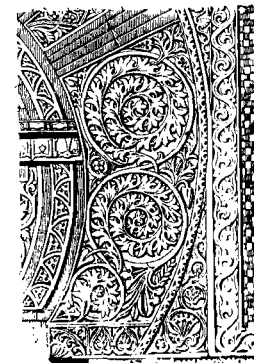
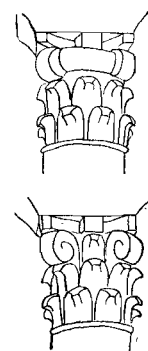
Complemento indispensable del arco en la arquitectura hispanoárabe es el *alfiz*, resultado de la unión del dintel y de los soportes con que los romanos encuadran el arco (fig. 468, 7). Convertidos estos ele-



Figs. 456, 457.—Mezquita de Kairuán. Fig. 458.—Mezquita de Samarra. (Marçais, Herzfeld.)



Figs. 459-461.—Decoración de Samarra.—Mezquita de Ibn Tulun, Cairo (T. Balbás, Delojo.)



Figs. 462-467.—Capitel y basa de avispero y capiteles de pincas cordobeses.—Atauriques cordobeses. (Camps, Uhde.)

mentos en simples molduras, forman con frecuencia un amplio marco de proporciones cuadradas y tangente al trasdós del arco. Los triángulos superiores creados por el alfiz y el arco, es decir, las enjutas, llámanse en la arquitectura árabe *albanegas*. Ya veremos las sucesivas transformaciones que experimenta el alfiz en los períodos subsiguientes del arte hispanoárabe.

Impulsados por el arraigado concepto decorativo de la arquitectura árabe, los maestros cordobeses del siglo X dan un paso decisivo en el empleo del arco. Al cruzar y superponer los arcos (figs. 474, 475), desentiéndense de su aspecto constructivo, y no sólo empujan la arquitectura hispanoárabe hacia un período de desenfrenado barroquismo, que culmina en el período de taifas, sino que echan la base de la decoración hispanoárabe posterior. El entrecruzamiento de los arcos de herradura, entre otras consecuencias, tiene, al parecer, la del ya citado arco de herradura apuntado, y la superposición de los arcos, haciendo cabalgar el superior sobre las claves de los dos inferiores, y la de producir una decoración reticular romboidal (fig. 475), particularmente rica si los arcos son lobulados. Es la decoración que perdurará (figura 512), cada vez más menuda y complicada, hasta los últimos momentos de la arquitectura granadina (fig. 803).

Los arquitectos cordobeses utilizan casi todas las bóvedas empleadas por las escuelas anteriores, salvo la cúpula, pero su gran novedad para Occidente, en el aspecto constructivo, es la de nervios muy gruesos apoyados en la cornisa, dispuestos por parejas paralelas, y que, en lugar de cruzarse en la clave, dejan un espacio central libre (fig. 476).

La decoración vegetal o ataurique del período cordobés es del tipo siríaco, antinaturalista, aunque no tarda en iniciar su desarrollo propio. La figura 469 muestra cómo partiendo del caulículo de acanto clásico (A, A') ya los artistas cordobeses crean el tema de dos hojas iguales, que hará fortuna en la decoración hispanoárabe hasta culminar en el período granadino (fig. 803). La dovela del año 855 de la figura 466 y el trozo de arco de la 467 son buenos ejemplos de ataurique a bisel califal. En cuanto a la de carácter geométrico, es todavía muy sencilla, reduciéndose a cuadrados o rectángulos.

LA MEZQUITA DE CÓRDOBA. OTROS MONUMENTOS.—La gran mezquita de Córdoba, obra cumbre de la arquitectura hispanoárabe, es el resultado de una serie de ampliaciones y reformas que abarcan desde el siglo VIII hasta la caída del Califato a principios del siglo XI (fig. 477) y donde se crea ese arte califal que sirve de base al posterior hispanoárabe, que extiende su influencia por el norte de Africa.

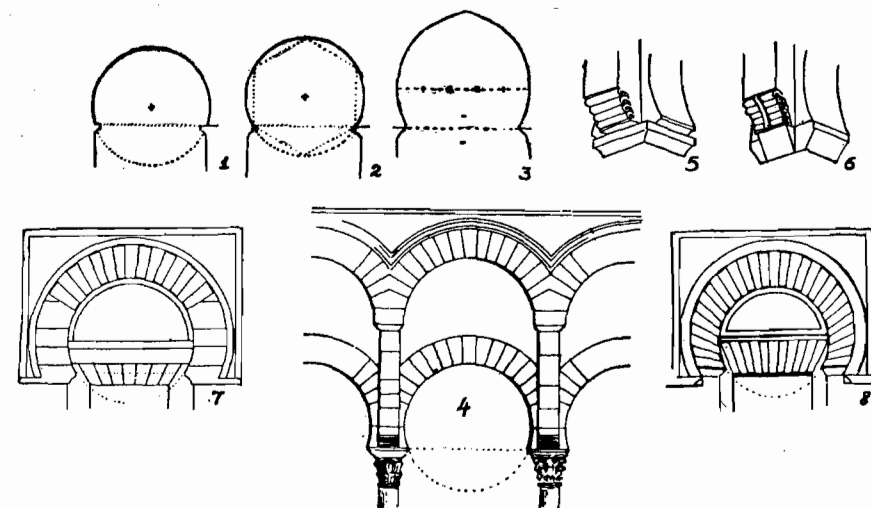
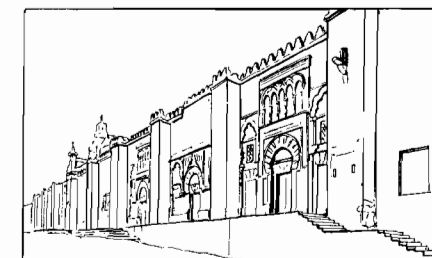
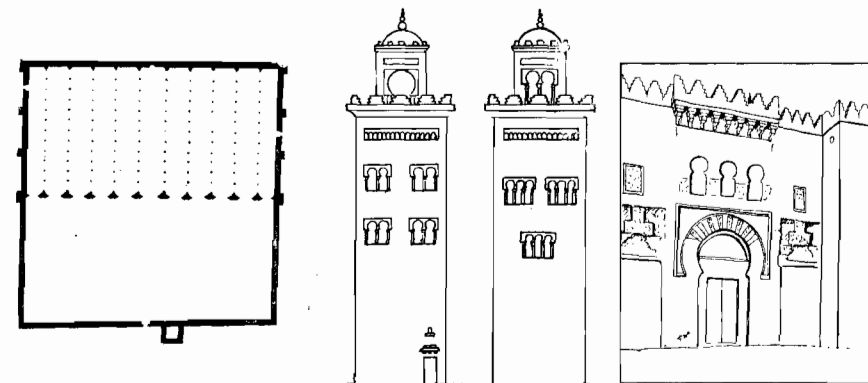


Fig. 468.—Arcos árabes. 1, arco de herradura visigodo; 2, 3, arco de herradura y de herradura apuntada árabe; 4, arquería de la Mezquita de Córdoba; 5, 6, modificaciones de rollos de la Mezquita; 7, 8, puerta de la misma con alfiz. (Gutiérrez Moreno, Camps.)



Figs. 469, 470.—Acanto romano y ataurique cordobés.—Mezquita de Córdoba. (Velázquez, Marçais, Argilés.)



Figs. 471-473.—La Mezquita del siglo VIII.—Torre.—Puerta de San Esteban. (G. Moreno.)

El origen de la inteligente organización arquitectónica de la gran mezquita parece encontrarse en la primitiva catedral de San Vicente. Cedida a los conquistadores en 747 la mitad de ésta para que establezcan su mezquita, el año 784 se obliga a los cristianos, después de indemnizarles, a ceder el resto de ella. El brevísimo plazo en que Abderrahmán construye la mezquita ha hecho pensar que los árabes se reducen a desmontar las cinco largas naves hasta entonces dirigidas de Oeste a Este, y a montar con sus materiales once más cortas en dirección Norte-Sur, quedando así convertido el muro meridional o de la Epístola, de San Vicente, en la quibla o cabecera de la mezquita (fig. 471). Insuficiente más tarde esta primera mezquita, Abderrahmán I, en 833, derriba su quibla y la amplía por este lado meridional otro tanto, quedando así duplicada su superficie primitiva. Abderrahmán II construye la fuerte arquería de la parte cubierta que da al patio y labra la gran torre (fig. 472), que, muy resentida por un terremoto, es preciso revestir con la obra renacentista que hoy la oculta exteriormente. El considerable aumento de población de la Córdoba de los califas obliga a Alhaquem II a derribar a su vez la quibla de Abderrahmán II, y al colocar la suya inmediata ya a la margen del río, la deja ampliada en una superficie equivalente a la de la primera mezquita. Por último, Almanzor, deseoso de dejar huella de su paso por el poder en el gran templo, y no pudiendo ampliarlo ya por el Sur, por impedirlo el río, lo hace por Levante, y en proporciones tales que lo construido por él equivale a las dos terceras parte de todo lo anterior. La fila de pilares que recorren la mezquita (fig. 477) en el sentido de su profundidad corresponde al muro lateral de la mezquita de Abderrahmán I y II y de Alhaquem II, derribado al ampliarla por este lado. Las filas de pilares que recorren transversalmente la mezquita anterior a Almanzor, es decir, la parte de la derecha, señalan el emplazamiento de las quiblas de Abderrahmán I y II. La figura 478 muestra las alteraciones y adiciones cristianas para formar capillas, y, sobre todo, en el centro el templo catedralicio del siglo xvii.

La organización arquitectónica de las arquerías de la mezquita cordobesa, que queda fijada ya en el edificio de 784, si, efectivamente, copia la de San Vicente, es de invención visigoda. Su novedad consiste en la superposición de dos soportes (fig. 468, 4), columna el bajo y pilar el alto, y de dos arcos, el superior de medio punto, que recibe la techumbre de madera, y otro inferior de herradura, que sirve de entibo impidiendo el desplazamiento lateral de esos soportes en su punto de reunión. Este sistema de soportes muy elevados con arcos de entibo, hijo del deseo de dar la mayor altura posible al edificio, si no está

inspirado por el acueducto de los Milagros (fig. 231), de Mérida, tiene en él uno de sus precedentes, no dejando de ser curiosa la coincidencia de que tanto estas como aquellas arquerías sirvan además para conducir el agua—en la mezquita la de los tejados—por la parte superior, y que en el acueducto se emplee ya la bicromía de los arcos cordobeses.

La columna, que presenta las características expuestas, tiene sobre el capitel cimacio de planta cruciforme (fig. 468, 5), y el pilar, que es de sección rectangular bastante acusada, al sobresalir por los lados descansa sobre unos cavetos decorados con rollos, roleos o virutas enrolladas, recorridos en su parte central por una estrecha faja (figura 468, 5 y 6). Esta especie de modillón de rollos, tal vez existente ya en la basílica de San Vicente, es uno de los temas decorativos califales dotados de mayor vitalidad.

Aunque esta organización interior de la mezquita queda fijada en la parte más antigua y se repite en las sucesivas ampliaciones, precisa advertir que mientras en tiempos de Abderrahmán I y Abderrahmán II abundan los materiales aprovechados de los monumentos romanos y visigodos, en los de Alhaquem y de Almanzor los materiales son nuevos.

No obstante que las ampliaciones de la mezquita por Mediodía y Levante obligan a destruir las fachadas primitivas de esos lados, aún se conservan en la de Poniente varias portadas anteriores a la reforma de Almanzor. En cuanto a la fachada misma (fig. 470), se encuentra reforzada y decorada por estribos y la coronan almenas de gradas picudas sobre ancho listel.

De las portadas existentes en el frente occidental, las más antiguas son las del Obispo y la de San Esteban (855), ésta (fig. 473) con un trozo en la parte superior de la primitiva portada del templo visigodo. En ella aparece ya formado el tipo de puerta cordobesa del siglo x muy plana y sin abocinamiento. Son, en realidad, puertas adinteladas relativamente bajas (lám. 359), de ancho dintel adovelado incluido en un gran arco de herradura, en cuyas dovelas, como en éste, alternan el ladrillo rojizo y la piedra blanca decorada. Encuadrado el arco en su correspondiente alfiz, descansa sobre éste un segundo cuerpo de proporciones muy apaisadas con arcos de herradura cruzados. En las estrechas calles laterales, sobre un primer cuerpo con pequeño dintel adovelado, se abren una celosía y un arco de lóbulos. Tableros de ataurique en piedra y mosaicos de piezas de barro cocido revisten las diversas partes de la portada.

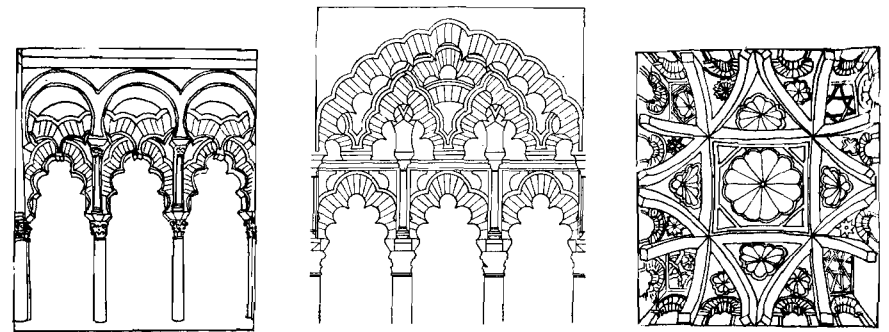
La ampliación que aporta mayores novedades arquitectónicas respecto de la mezquita de Abderrahmán I es la de Alhaquem (960). A

él se debe la gran riqueza de la nave central, de la parte de la *maxura* y del *mihrab* (figs. 474, 475, 479, lám. 358), todo de un lujo y de un barroquismo en el tratamiento de los elementos arquitectónicos hasta ahora desconocido. Epoca áurea del arte califal, los capiteles, como queda dicho, no son ya aprovechados, sino hechos ex profeso.

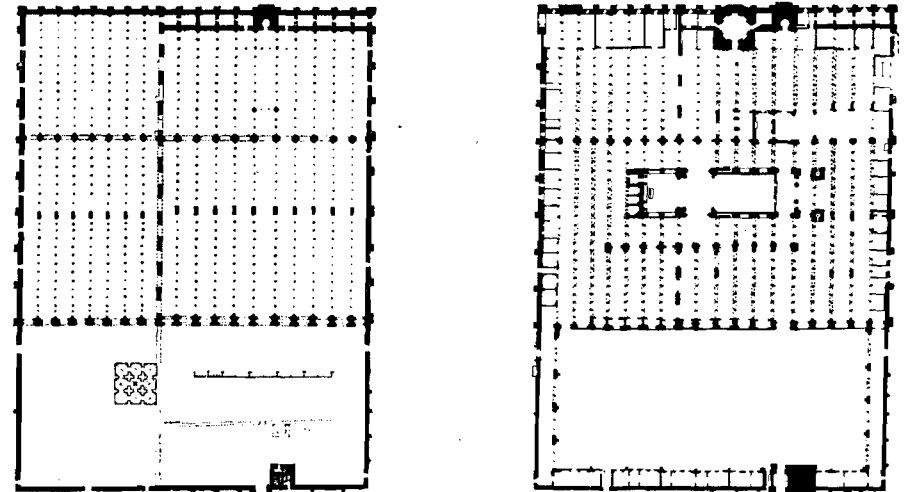
Pero lo más importante es la libertad y el desenfado decorativo con que se emplea el arco, en la forma ya comentada (figs. 474, 475). En el deseo de prestar novedad al viejo arco de herradura se descenra ya manifiestamente su trasdós; el arco lobulado se emplea ahora por sistema, tanto en las arquerías decorativas de la nave central como en las de la *maxura*, y, no satisfechos con ello, se les cruza haciendo cabalgar a unos sobre las claves de los otros, creando la ya mencionada red de rombos. Al califa Alhaquem se debe también el rico decorado del *mihrab* (lám. 358), donde por respeto a la tradición se conserva el arco de herradura. Revestidas sus jambas por dos hermosísimas losas de mármol con menuda decoración de ataurique, el arco y la parte superior de la portada se encuentran revestidos por mosaicos de vidrio, obra de un maestro bizantino enviado por el emperador de Constantinopla.

La otra novedad de la ampliación de Alhaquem, tan trascendental como la de los arcos, es la de las bóvedas de nervios paralelos con ojo central ya descritas. Creado al parecer este tipo de bóveda en Mesopotamia —el modelo más antiguo conocido es el de San Bartolomé de Baxiala, en el Kurdistán—, es ahora en la mezquita donde produce sus ejemplares más monumentales. Son cuatro, una cubre el comienzo de la nave central de la ampliación de Alhaquem (figura 476) y tres la *maxura* (fig. 479). La primera, o del Lucernario, está formada por cuatro gruesos arcos cruzados en ángulo recto, a los que se agregan otros cuatro dispuestos oblicuamente. Los espacios cuadrados y triangulares formados por esos arcos se enriquecen con diversas boveditas decorativas gallonadas, o de nervios de este tipo cordobés. En las restantes se pasa por medio de trompas a una planta octógona, gracias a lo cual los nervios forman una estrella de ocho puntas.

Al estilo califal cordobés pertenece también la mezquita toledana denominada hoy del Cristo de la Luz (figs. 480, 481). De cruz griega inscrita en un cuadrado, según modelos bizantinos, es de pequeñas proporciones y tiene sobre cada uno de sus nueve tramos otras tantas bóvedas de nervios del tipo califal citado. Sus columnas y capiteles son aprovechados. En su exterior ofrece ya el empleo simultáneo de la mampostería y el ladrillo, que hace escuela en Toledo. Una confusa inscripción en este último material fecha la mezquita el año 999 y nos dice



Figs. 474-476.—Arcos de herradura y lobulados cruzados.—Bóveda de nervios.



Figs. 477, 478.—La Mezquita del siglo XI y la actual. (G. Moreno.)

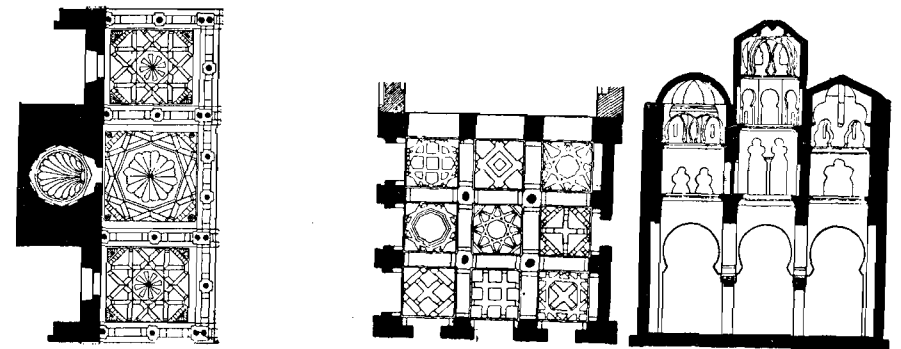
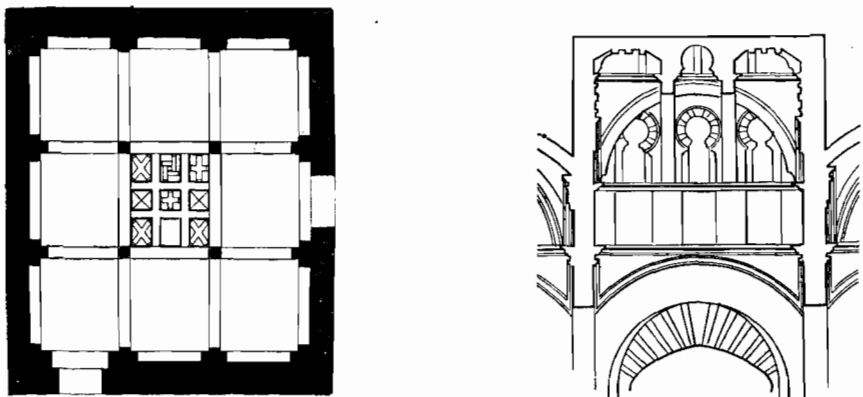


Fig. 479.—Bóvedas de la *maxura* y del *mihrab*. Figs. 480, 481.—Cristo de la Luz.

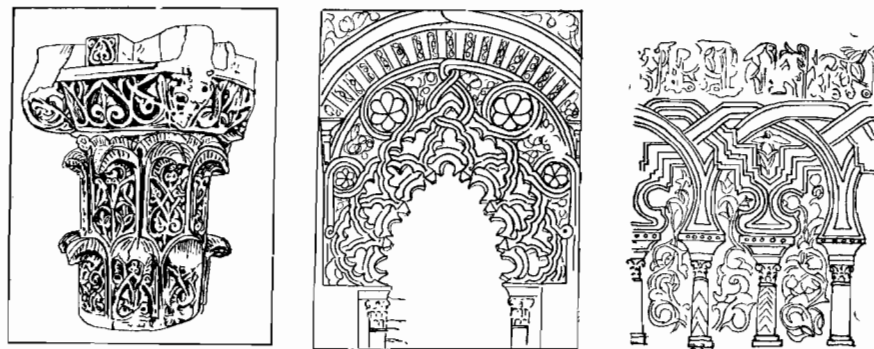
que el arquitecto es Musa-ibn-Alí. Aunque obra ya del siglo XII, y labrada, por tanto, en el Toledo cristiano, mántiéndose dentro de las normas del Cristo de la Luz la mezquita de las Tornerías (figs. 482, 483), labrada por los mudéjares en aquella fecha.



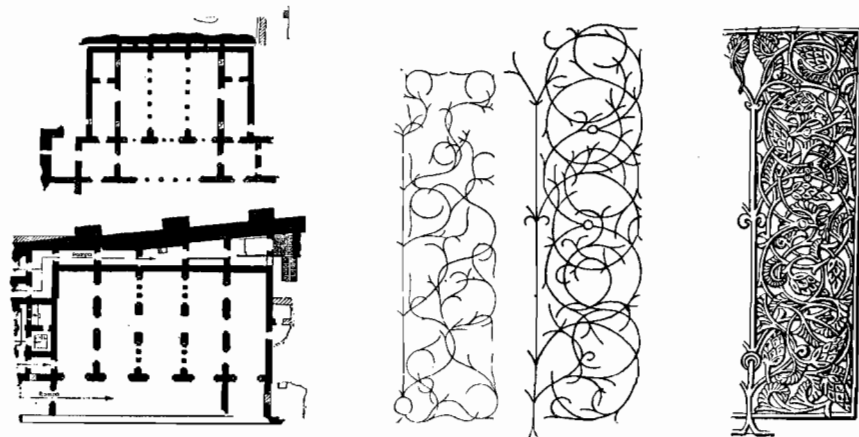
Figs. 482, 483.—Mezquita de las Tornerías, Toledo. (G. Moreno.)

La gran obra de la arquitectura civil que, aunque en ruinas, poseemos de tiempos del Califato, es el palacio de Medina Azzahra, construido en las cercanías de Córdoba por Abderrahmán III para su favorita Zahra (Flor), donde trabajan desde el 936, durante veinticinco años, unos diez mil obreros, y, al parecer, se emplean materiales traídos incluso de Africa y Bizancio. Palacio de tamaño excepcional, con numerosas dependencias de carácter administrativo, los testimonios de quienes lo vieron habitado por la corte nos hablan de salones como el de los Califas, con cubierta de mosaico, ventanales de alabastro, una pila de pórfido llena de azogue en el centro y una perla de enorme tamaño, regalo del emperador bizantino, pendiente del techo.

Las partes más monumentales excavadas hasta ahora son el gran salón de Abderrahmán III, de cinco naves (fig. 488), y sobre todo el salón rico (fig. 487) del mismo califa, algo menor, de tres naves separadas por columnas, pero mucho más lujosamente decorado. Sus grandes tableros de ataurique, sus pilastras y capiteles están fechados hacia 955 y firmados por artistas, algunos de los cuales son los que trabajan poco después en el *mihrab* de la mezquita de Córdoba.



Figs. 484-486.—Capitel y arcos cruzados y mixtilíneos de la Alfajería. (Argilés.)



Figs. 487, 488.—Salones de Medina Azzahra. Figs. 489,490.—Atauriques califal y del siglo XI. Fig. 491.—Ataurique del siglo XI.



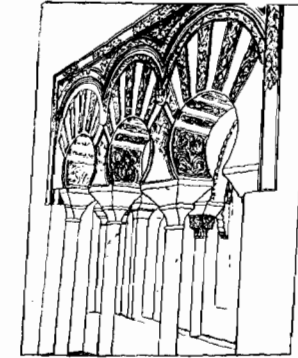
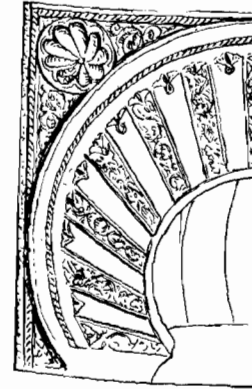
Figs. 492, 493.—Pila de la Alhambra. (Argilés.)

EL SIGLO XI. LA ALJAFERÍA.—Al hundirse el califato de Córdoba y formarse en sus diversas regiones los reinos de taifas, el arte cordobés continúa evolucionando en varios de éstos en el mismo sentido barroco imperante en la gran mezquita ampliada por Alhaquem. Sabemos que en alguna de estas cortes de taifas, como la de Sevilla, el desarrollo cultural y artístico llega a gran altura, pero la única de que conservamos monumentos arquitectónicos de cierta importancia es la zaragozana de los Beni Hud. Los escasos restos existentes todavía en el Palacio de la Aljafería, residencia de aquellos soberanos, las arquerías trasladadas a los Museos Arqueológicos de aquella ciudad y de Madrid, una cornisa y algunos capiteles, es todo lo que poseemos del espléndido monumento del siglo XI (fig. 498).

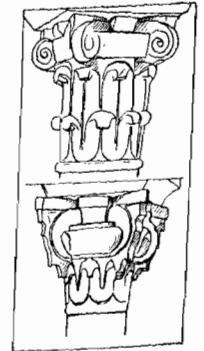
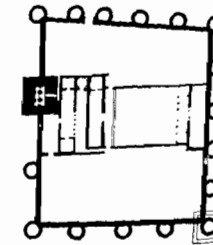
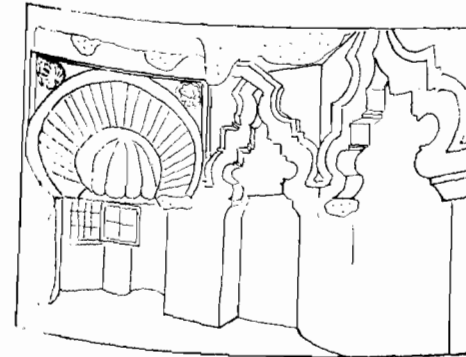
En el estilo de la Aljafería se exalta aún más el gusto por lo decorativo, que se ve favorecido por la blandura de los materiales preferidos, el alabastro y el yeso, muy a propósito para labrar en ellos cualesquiera clase de temas ornamentales.

Las principales novedades del arte zaragozano se refieren al capitel y el arco. El capitel se alarga mucho (fig. 484) y, además, en el deseo de aumentar su riqueza, se decora en cada una de sus hojas, con una segunda serie de otras hojas menores. Al relegarse a segundo término el arco de herradura, pasa a primer plano el lobulado, que no tarda en resultar, a su vez, insuficiente para la fantasía cada vez más desbordada de los arquitectos. Sitúase entonces en primer plano el arco mixtilíneo (figs. 485, 497), en el que las curvas alternan con las líneas rectas y las quebradas, siendo normal que en la parte del salmer se disponga un lóbulo convexo. Tallados en gruesas placas de alabastro, no son en realidad arcos, sino tableros decorativos.

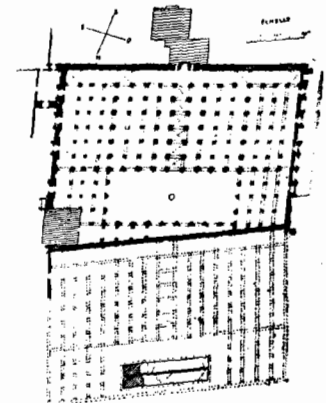
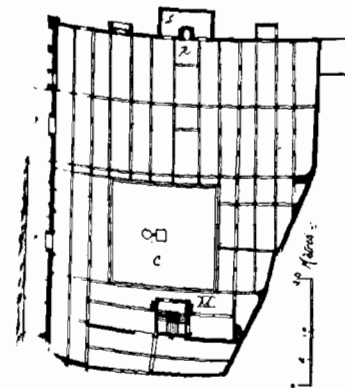
El sistema califal de cruzar y entrelazar los arcos es llevado a su último extremo. El primer paso consiste en fundir y entrelazar los arcos de herradura con los mixtilíneos (fig. 486) —Oratorio—, lo que, como es lógico, crea un conjunto recargadísimo y desconcertante. Pero lo en verdad extraordinario es la manera de hacer cabalgar unos arcos sobre otros. En el siglo X los arcos conservan su posición natural, es decir, mantienen sus salmeres al mismo nivel, cabalgando cada arco sobre las claves de los inferiores (figs. 474, 475). Ahora no hay inconveniente en decorar el trasdós de un gran arco lobulado con una serie de otros arcos menores, que apoyan sobre cada dos o tres de sus lóbulos (fig. 485), serie sobre que se apoya por sus claves otra invertida, creando así una amplísima faja o rosca formada por esta complicada red de arcos (lám. 360.)



Figs. 494-496.—Mihrab de la Aljafería.—Alcazaba de Málaga.—Bote de marfil. (Argilés.)



Figs. 497-499.—Oratorio y plano de la Aljafería.—Capiteles almohades. (Argilés.)



Figs. 500, 501.—Mezquita de Tremecén y la Cutubiya de Marruecos. (Marçais.)

Tanto los capiteles como la cornisa del museo de Zaragoza son buen testimonio de cómo el ataurique o decoración vegetal cordobesa de tipo bizantino ha evolucionado en el sentido de preferir un follaje más fino (fig. 491), pero también más monótonos. La figura 489 permite comparar el amplio y variado ritmo de los tallos del ataurique califal con el más espiriforme y monótono del siglo XI (figs. 490, 491).

La única parte importante del palacio de la Aljafería conservada *in situ* es el Oratorio (fig. 497), de planta octogonal, con el *mihrab* (figura 494) en uno de sus lados y un gran friso de arcos mixtilíneos y de herradura entrelazados. Las hojillas abiertas a ambos lados de las cabezas de las dovelas anuncian el futuro arco almohade y granadino de trasdós lobulado (figs. 606, 812).

De este mismo período se conserva parte del palacio de la Alcazaba de Málaga, recientemente restaurado, y en el que aparece ya bastante evolucionado el estilo califal (fig. 495). En Almería lo más valioso son las murallas de su Alcazaba.

Aunque la escultura en la práctica no se cultiva, conservamos algún relieve califal con representaciones figuradas. Los más importantes son los de pilas. La de la Alhambra (figs. 492, 493) decora sus frentes con los viejos temas mesopotámicos del animal fiero devorando o apresando al tímido.

Una de las industrias artísticas que rayan a mayor altura en la época del califato, e inmediatamente posterior, es la de las cajas de gran lujo labradas en marfil, bien de planta rectangular y tapa, a veces ataudada o de forma cilíndrica (fig. 496). Su decoración es en su mayor parte de ataurique, salpicada de animales, y en algún caso con historias dentro de medallones lobulados.

Son producto de un taller palatino que trabajaba al servicio del Califato mismo, aunque después también para particulares. La inscripción del bote del Museo Arqueológico Nacional nos dice que se hace en el año 964 para la esposa favorita de Alhaquem. Obra igualmente de primer orden es la caja de la catedral de Pamplona. Trasladado el taller cordobés, a la caída del Califato, a Cuenca, continúa produciendo en el siglo XI, bajo la protección del rey de Toledo, obras como la caja del Museo Arqueológico (1050), firmada por Abderrahmán ben Zeyan y dedicada al hijo de aquél.

ARQUITECTURA ALMORÁVIDE Y ALMOHADE.—A la disgregación del califato en las pequeñas cortes de taifas, donde el rigor de las creencias islámicas se relaja con rapidez, pone fin el dominio de los almorá-

vides. Procedentes del Sáhara, y animados por un fervor mahometano digno de los primeros tiempos, después de apoderarse del Noroeste de Africa vuelven a unificar el viejo califato cordobés a fines del siglo XI, para ser, a su vez, desplazados, en el siglo XII, por los almohades, o montañeses del Atlas, que, animados por un puritanismo religioso aún más rigorista, dominan en Andalucía hasta que San Fernando termina con su poder a mediados del siglo XIII.

Pueblos, tanto los almorávides como los almohades, de costumbres sobrias y austeras, esencialmente incultos y fanáticos, deben mirar con recelo el arte recargado y caprichoso de los mahometanos españoles, y lo cierto es que el estilo por ellos impuesto en la Península parece en un principio significar una pausa en la evolución barroca del estilo zaragozano, sin perjuicio de reemprender más adelante rumbo análogo y, sobre todo, utilizar, tanto en la Península como en Africa, artistas andaluces.

Este estilo africano —el almohade es, en realidad, una segunda etapa del almorávide— representa, en cuanto al soporte, al abandonar la columna y volver de nuevo a la vieja tradición mesopotámica abasí del pilar, una protesta contra los modelos cordobeses. Las mezquitas almorávides y almohades no son, por tanto, de columnas, sino de pilares (fig. 504). Nada tiene, pues, de extraño que no se produzca un tipo de capitel de cierta originalidad. De los reproducidos en la figura 499, ambos en la Alhambra, que se consideran almohades, el primero es de canon muy alargado como los de la Aljafería, y sus hojas son como las granadinas; el segundo es mucho más original y parece responder mejor al sentido de la decoración almohade. Los arcos preferidos por los almorávides son los nacidos en los últimos días del califato, el de herradura apuntado y el lobulado, al que se agrega en el salmer, como en Zaragoza, un lóbulo convexo (fig. 507). Pero bajo los almohades la semilla barroca contenida durante algún tiempo florece pujante, y hace que los lóbulos pierdan su posición radial, y se dispongan verticalmente (figs. 505, 507), lo que, unido al ritmo mixtilíneo del arco del siglo XI, produce un arco falso que se diría inspirado en una cortina recogida. Además de estos cambios del arco mismo, se introducen novedades capitales en la forma y colocación del alfiz (fig. 507). De una parte no termina en el comienzo del arco, es decir, en la nacela de la imposta donde apoya el arco, sino que con frecuencia se continúa corrido hasta el suelo y, de otra, en lugar de ser tangente al trasdós o exterior del arco, por los lados suele cortar parte de su rosca, y, en cambio, quedar a gran distancia de su clave.

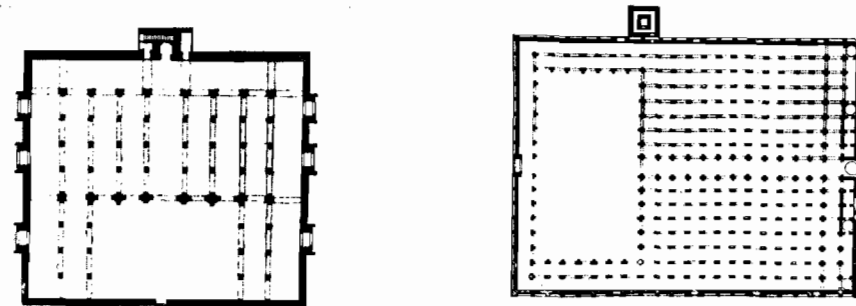
Aunque mucho menos intensamente, también transforman los arquitectos de este período la bóveda de nervios multiplicando el número de éstos y haciéndolos mucho más finos (fig. 515).

En el aspecto decorativo, las novedades también son muy importantes. En primer lugar, se generaliza la red de rombos formando arcos lobulados cabalgando sobre las claves de otros, llegando a superponerse en el sentido de la profundidad dos redes de diverso grosor, pero de la misma escala (figs. 511, 512). Aunque todavía se emplean poco, en el período almohade se introducen los temas vegetales de la hoja alargada con cáliz o sin él, y la doble hoja divergente y desigual que se repetirá hasta la saciedad en los muros de la Alhambra (figura 802). También se utilizan ya los lazos de los mocárabes, los temas geométricos más importantes del futuro período granadino de que se tratará en el capítulo XIX.

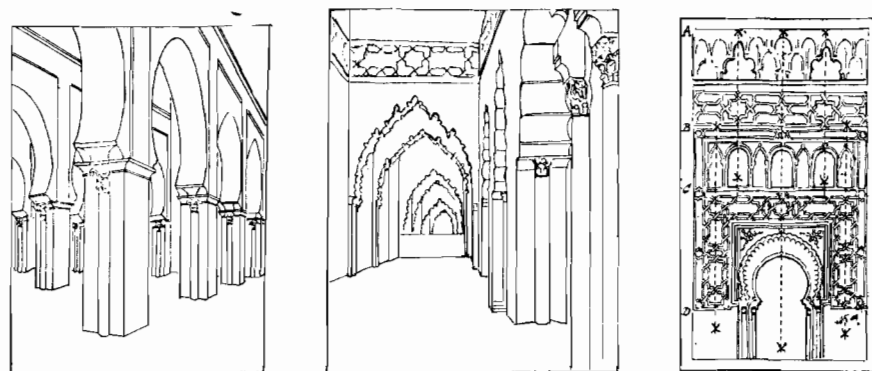
MEZQUITAS.—Las principales mezquitas almorávides son las de Tremecén (fig. 500) (1082) y de Argel, ambas con naves de pilares y arco de herradura, en la última ligeramente apuntados, cruzadas por arcos lobulados. En las dos, varias de las naves laterales se prolongan flanqueando el patio. De gran riqueza decorativa es el *mihrab* de la de Tremecén (1136), cuyo arco de herradura presenta el trasdós lobulado y descentrado. Sus yeserías cuajadas de atauriques e inscripciones cúficas son ya de estilo casi granadino, si bien falta aún la decoración de lacería. La bóveda de la *maxura* es de traza cordobesa, aunque de nervios muy finos y calada. En las trompas hacen su aparición los mocárabes.

En España poseemos de este período las ruinas de Castillejo de Monteagudo (Murcia), residencia campestre que sirve de precedente a importantes construcciones posteriores. Este arte almorávide es el que influye en monumentos sicilianos de esta época, como la Capilla Palatina, la Zisa y la Cuba de Palermo.

Entre las varias mezquitas construidas por los almohades en África debe recordarse, en primer lugar, la Cutubiya (1146-1162) (figuras 501, 504, 506) de la ciudad de Marruecos, que es de planta análoga a las almorávides, con nave transversal corrida en la quibla, bóveda de nervios ante al *mihrab*, más otras en los extremos de aquella nave. Los arcos son de herradura apuntada, pero en diversas partes aparecen otros lobulados y mixtilíneos, que semejan colgaduras. En la decoración desempaña ya papel destacado el lazo. El alminar (fig. 508) es de cantería. Coronado por almenas de gradas picudas, decora su parte superior un gran recuadro apaisado con ventanas y rombos lobulados. En la parte inferior aparecen en uno de sus frentes dos ventanas



Figs. 502, 503.—Mezquitas de Tinmal y Sevilla. (Guerrero)



Figs. 504-506.—Naves y mihrab de la Cutubiya. (Argilés, Marçais.)

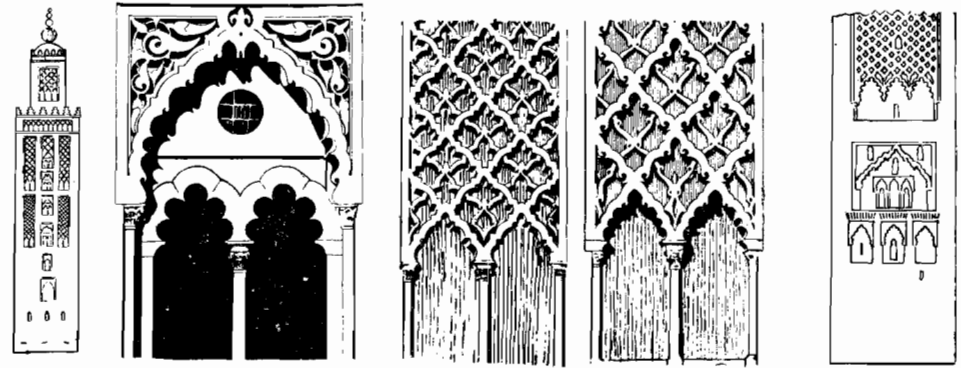


Figs. 507, 508.—Arcos de Tinmal.—Alminar de la Cutubiya. (Hainaut, Guerrero.)

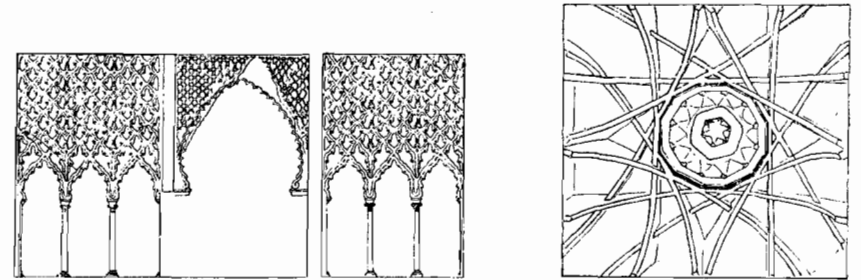
dobles encuadradas, en un caso, por un gran arco formado por otros menores al estilo de la Aljafería, y, en el otro, por un arco mixtilíneo. En el último cuerpo del alminar la red de rombos adquiere mayor desarrollo. Análogos caracteres ofrece la mezquita de Tinmal (1156), la cuna del movimiento religioso almohade (figs. 502 y 507). En el *mihrab*, de gran sobriedad decorativa, el arco es de herradura ligeramente apuntado, tiene trasdós de lóbulos y alfiz con encuadramiento de lacería. Le precede bóveda de mocárabes.

En Andalucía, donde tan amplio desarrollo tiene el arte almohade, es muy poco lo conservado. De la gran mezquita de Sevilla (1172) (figura 503), mandada construir por Abu Yacub y dirigida por Ahmad ibn Baso, sólo queda parte del patio y el alminar. Era de diecisiete naves de pilares y arcos de herradura apuntada. En el patio, la parte más decorada es la puerta central, correspondiente al eje de la mezquita, cuyo arco muestra la faja del centro del intradós rehundida, según costumbre almohade, y en ella tupido follaje liso y alargado que anuncia la proximidad del estilo nazarí. La puerta lateral se cubre con bóveda de mocárabes.

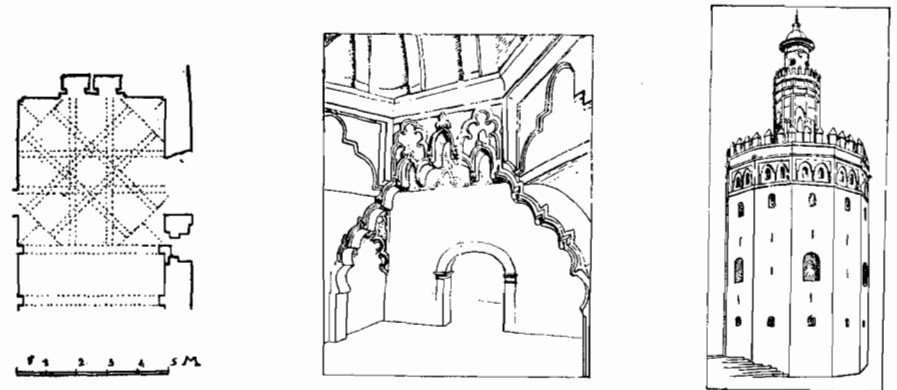
Lo que, en cambio, sí se conserva en perfecto estado es su alminar, llamado modernamente la Giralda (figs. 509-512, lám. 361) por la estatua giratoria de la Fe con que se corona al adicionársele en el siglo XVI su campanario renacentista. Decora cada uno de sus frentes una fila central de ventanas encuadradas por ricos arcos mixtilíneos, y hasta aproximadamente la mitad de su altura, estrechos paños laterales con decoración de rombos en dos planos sobre arquerías ciegas. En la parte superior, y encuadrado por dos listeles horizontales al gusto almohade, corona el cubo de la torre un paño apaisado con análoga decoración. Sobre el segundo cuerpo más estrecho, hoy oculto por la obra renacentista y decorado por red de rombos, descansan hasta que las derriba en el siglo XIV un terremoto, tres enormes manzanas de metal dorado y de tamaño decreciente. El acceso a la parte superior del alminar, como en la Cutubiya, no es por escalera, sino por rampa, y los capiteles son aprovechados de monumentos anteriores, tanto árabes, como visigodos y romanos. Consta que abre sus cimientos el citado Ahmad ibn Baso y que la dirige después Alí de Gómara. Se colocan las manzanas en 1198. Digno hermano de la Giralda es el alminar de Rabat (fig. 513), en Marruecos, también de fines del siglo XII, pero que no llega a terminarse. De piedra como el de la Cutubiya, distínguese de la Giralda principalmente por ordenarse su decoración en una sola calle muy ancha en lugar de las tres de Sevilla. La vieja creencia de que tanto el alminar de la Cutubiya como el de Sevilla y el de Rabat son de un mismo arquitecto, carece de base.



Figs. 509-512.—La Giralda. Fig. 513.—Alminar de Rabat. (Guerrero.)



Figs. 514, 515.—Patio del Yeso.—Bóveda del Alcázar. (Tubino, Argilés.)



Figs. 516, 517.—Capilla de las Huelgas. Fig. 518.—Torre del Oro. (T. Balbás, Argilés.)

OTROS MONUMENTOS.—Del palacio almohade de Sevilla, aparte de las torres del Alcázar con la típica decoración de listeles paralelos, se conoce la arquería del patio llamado del Yeso (fig. 514) y una bóveda. En aquélla encontramos ya, dentro de las características generales del estilo almohade, algunos rasgos que perdurarán en la arquitectura nazarí, tales como el arco central mayor y los laterales menores y la red de rombos de yeso calada. La bóveda (fig. 515) es de traza cordobesa, pero de nervios muy finos, y tiene mocárabes en su centro.

Aunque no labrados en tierra sujeta a su dominio, sino en Castilla, son, por su estilo, almohades, dos hermosos monumentos, a los que, por esa razón, puede considerarse igualmente como mudéjares. Es el uno la capilla de la Asunción de las Huelgas, de Burgos, con seguridad obra de moros andaluces, sin influencia alguna cristiana, y, tal vez, antiguo salón del palacio de Alfonso VIII. Cúbrese con bóveda cordobesa (figs. 516, 517) octogonal de nervios finos, pero, sobre todo, ábrese en ella un amplio y galano arco mixtilíneo que probablemente permite formar mejor idea de lo que sería el palacio almohade sevillano que los pobres restos conservados en el Alcázar. El otro monumento de estilo almohade es la sinagoga de Santa María la Blanca (figs. 828 a 831), de Toledo, pero de ella se tratará en el apartado de la arquitectura mudéjar toledana.

De carácter diferente, y construidas en tierra almohade, precisa recordar, por último, las murallas de Sevilla, con barbacana o muro más bajo también almenado, y torres decoradas con los típicos listeles horizontales paralelos. Parte de las defensas almohades de la ciudad andaluza es también la Torre del Oro (1220) (fig. 518), situada a orillas del río y en el extremo de un muro o *coracha*, que desde el Alcázar conduce hasta ella. De planta dodecagonal, tiene escalera que se desarrolla en torno a un núcleo hexagonal, siendo lo más interesante, desde el punto de vista constructivo, el que la bóveda de esta escalera está formada por tramos triangulares y cuadrados. El nombre de la torre, que no es sino traducción del árabe primitivo, se debe, al parecer, a los azulejos dorados que un día la decoraron. De planta octogonal y núcleo cuadrado, presenta el mismo sistema de abovedamiento la torre de Espantaperros, de Badajoz. Como veremos, este alternar de bóvedas de planta triangular y cuadrada, ya comentado en la catedral carolingia de Aquisgrán (fig. 414), arraigará en la arquitectura cristiana posterior.

CAPITULO XIV

ARQUITECTURA ROMANICA

EL ESTILO ROMÁNICO.—Como consecuencia de las conquistas técnicas realizadas por las diversas escuelas nacidas en el antiguo Imperio de Occidente, se forma hacia el siglo XI un estilo más sabio y uniforme, denominado románico por razón análoga a la que hace llamar romances a las lenguas derivadas del latín. Esa uniformidad es, en buena parte, debida a dos motivos principales. Las Ordenes monásticas son ya muy influyentes en el período prerrománico; pero ahora tiene lugar en la de los benedictinos una reforma que contribuye poderosamente a la unificación de su vida. Esa reforma tiene su origen en el monasterio de Cluny, fundado a principios del X, y su regla termina imponiéndose a un millar de abadías diseminadas por todo Occidente, que considera dependencias suyas.

Por otra parte, gracias a la mayor seguridad que comienza a disfrutarse en el antiguo Imperio de Occidente, se generaliza la costumbre de las peregrinaciones a Roma y Santiago de Compostela, y esas peregrinaciones contribuyen también en no pequeño grado a la internacionalización del arte románico. En torno a las rutas de los peregrinos, y en sus puntos estratégicos, se levantan algunos de los principales templos y monasterios románicos, y de ellos son buen ejemplo los que en nuestro país se escalonan a lo largo del llamado «Camino de Santiago», que desde el Pirineo conduce a los peregrinos hasta la tumba del apóstol.

La arquitectura románica, que, como toda la cristiana medieval, es, sobre todo, de carácter religioso, crea un tipo de templo abovedado bastante uniforme, muy lejano ya del puramente basilical, y que, evolucionando, continuará viviendo a través del gótico hasta los días del

Renacimiento. Pero, además, da forma a un nuevo tipo de monumento religioso, que es el monasterio. Edad de oro de la vida monacal, el monasterio nace para responder a las necesidades de un nuevo tipo de vida y con toda la personalidad y claridad de concepción que distingue a esta suerte de creaciones. A pesar de sus varios cambios posteriores, el monasterio conservará durante muchos siglos buena parte de los rasgos generales con que ahora se nos presenta. Período éste en que la ciencia se encuentra en los monasterios, suelen ser arquitectos los mismos monjes.

LA COLUMNA, EL PILAR CRUCIFORME Y EL ESTRIBO.—No obstante los grandes progresos técnicos que la arquitectura románica aporta a los estilos occidentales anteriores, se diría que los maestros románicos siguen confiando más en la gran masa de muros y bóvedas que en el equilibrio y en el justo contrarresto de las presiones. Como el arquitecto no gusta de abrir grandes vanos en sus gruesos muros y las ventanas son tan pequeñas y estrechas que a veces semejan una saetera, como suele suceder en los ábsides, los interiores son oscuros y mueven el espíritu al recogimiento. Ahora bien, el predominio del macizo sobre el vano que distingue al estilo románico responde probablemente, también en buen parte, al deseo de conseguir ese efecto.

En la arquitectura románica, que ya no aprovecha elementos constructivos ni decorativos de los monumentos romanos, el sentido de la proporción clásica desaparece por completo, y donde este rompimiento con el pasado se ofrece más sensible es en la columna, cuyo fuste deja de ser troncocónico y se hace cilíndrico. La proporción entre el diámetro y la altura de la columna se olvida, y el arquitecto románico no tiene inconveniente en dar el mismo grueso a la baja columna de un claustro que a la altísima que, adosada a un pilar del templo, se eleva hasta la bóveda de la nave mayor.

Perdido también el recuerdo de los órdenes clásicos, todas las columnas (fig. 525) tienen basa con plinto, y el fuste, o bien se conserva liso, que es lo más frecuente, o se estría, incluso en zigzag, o se recubre de ornamentación vegetal. Como veremos, mientras el arquitecto griego llega a reemplazar el fuste por la figura humana, el románico lo que hace es adosarla a él (fig. 614). El collarino, que en la columna romana se labra en la parte superior del fuste, pasa a formar parte del capitel (figs. 519-521), del que desaparece todo recuerdo de los órdenes dórico y jónico. Empléase, en cambio, el tipo de capitel cubierto de hojas, que, naturalmente, deriva del corintio, aunque, salvo en algunos momentos o escuelas, el recuerdo del acanto desaparece y el follaje es por completo distinto. El artista románico no se con-

tenta, sin embargo, con estos capiteles de abolengo clásico más o menos desfigurados. Con este ritmo insistente y tortuoso que caracteriza su decoración vegetal, alarga esos tallos vegetales y los entrelaza una y otra vez hasta crear un caprichoso enrejado de formas vegetales, ya sin parentesco alguno con el diáfano orden de las hojas de acanto clásico.

Llevado por el impulso de su vieja sensibilidad nórdica, el decorador románico nos descubre en estas decoraciones su sangre bárbara, triunfante después de varios siglos de educación clásica. Y esa misma sensibilidad, avivada por las enseñanzas de marfiles hispano-árabes, telas y decoraciones orientales, le lleva a entretrejer con esos elementos vegetales figuras de animales, e incluso humanas, bien reales, aunque muy estilizadas para acoplarse a las exigencias de la decoración, o monstruosas y fantásticas. Son figuras animadas que se retuercen, estiran o abultan caprichosamente, se muerden o forcejean entre sí, revelando una inquietud y una tensión espiritual que representa el extremo opuesto del reposo y la diafanidad helénicos (figs. 619, 620).

Si la sensibilidad anticlásica crea estos dramáticos capiteles cargados de monstruos, el sentido didáctico y evangelizador de la Iglesia convierte a su vez el capitel en un relieve corrido en que se recuerdan las historias del Antiguo y del Nuevo Testamento (lám. 393). Una vez creado este nuevo tipo de capitel historiado, netamente cristiano, los artistas introducen temas tomados de la fábula, como el apólogo, género tan característicamente medieval, y escenas de los oficios más relacionados con el arte de la construcción.

Al reemplazar el arquitecto románico la techumbre de madera por la bóveda con arcos de refuerzo transversales o fajones, y hacerla cabalgar sobre arquerías, le es necesario recibir no sólo, como hasta ahora, los arcos de éstas paralelos al eje del templo o arcos formeros, sino también los transversales o perpiaños. Como para recibir bien ese doble juego de arcos son insuficientes la columna y el pilar rectangular, nace un nuevo tipo, bastante más rico, de sección cruciforme (figura 522), es decir, con un cuerpo resaltado para cada uno de los cuatro arcos (A). Dado este paso, la evolución y enriquecimiento del pilar románico es una consecuencia natural. Al ser los arcos no sencillos, sino con otro resaltado más estrecho en su intradós, cada uno de los frentes recibe también un nuevo resalto central (B), que, para mayor efecto de riqueza, no hay inconveniente en transformar en una columna adosada (C). El empleo de la bóveda de arista, que con la de cañón es la preferida del románico, introduce, a su vez, una nueva columna de menor grueso en el ángulo entrante del pilar (F), y se comprenderá que, dada la tendencia al recargamiento propio de toda evolución ar-

tística, el primitivo pilar cruciforme llegue a convertirse en un haz de columnas (G) y molduras verticales que, como veremos, lleva en sí el germen del futuro pilar gótico.

Si el sistema abovedado con arcos de refuerzo transforma en el interior el pilar en la manera descrita, exteriormente de lugar a un gran número de estribos, que son su resalto, su verticalidad y su paralelismo, contribuyen a la decoración de las fachadas laterales.

Descritas las principales novedades del soporte románico, consecuencia del nuevo sistema de cubierta, veamos las características de ésta.

EL ARCO Y LA BÓVEDA. DECORACIÓN. PUERTAS.—El arco preferido es el de medio punto de sección rectangular. Impulsado por el natural deseo de enriquecerlo, el artista románico no tarda en doblarlo, es decir, en resaltar en su intradós otro más estrecho, y en decorar sus ángulos con dos toros o molduras de sección semicircular, y dado este primer paso, el proceso evolutivo continúa multiplicando molduras cóncavas y salientes, tanto rectilíneas como quebradas, aligerándolo de masa. Ya veremos, al tratar de las puertas, cómo el proceso de enriquecimiento del arco no se limita a la multiplicación de molduras.

Ya queda dicho cómo las bóvedas preferidas de la arquitectura románica son la de cañón semicircular con arcos de refuerzo y la de aristas. En cuanto a las de tipo esférico, emplea tanto la bóveda sobre trompas como la cúpula y la de cuarto de esfera, esta última en los ábsides. Utiliza también la esquivada (fig. 579).

Aunque el estribo sirve para contrarrestar el empuje de la bóveda de cañón concentrado en los arcos fajones, y los muros son gruesos, la multiplicidad de las naves, la doble planta que a veces existe en las laterales que a ella desembocan, crean numerosos problemas de equilibrio que el arquitecto románico procura resolver contraponiendo unas bóvedas a otras para que contrarresten sus mutuos empujes.

La decoración es otro de los aspectos donde la novedad del estilo románico se manifiesta más poderosa. El repertorio de temas geométricos (fig. 523) está constituido principalmente por el ajedrezado (A), los billetes (B), las puntas de sierra (C), el baquetón en zigzag (D), las filas de arcos yuxtapuestos o enlazados, besantes (E), clavos (F), etcétera.

En cuanto a los temas vegetales y animales, ya quedan expuestas sus principales características al tratar de los capiteles.

Las partes del edificio donde el arquitecto románico concentra toda esta decoración son las portadas, los capiteles del interior del templo

y de los claustros, y las cornisas o aleros. Pero, además de esta decoración esculpida en piedra, existe la gran pintura al fresco, equivalente a la de mosaico bizantina, que cubre de historias sacras los ábsides y las paredes interiores del templo.

Las bellas consecuencias decorativas del doblamiento del arco no sólo en el arco mismo, sino en el pilar, que adquiere sección escalonada y se reviste de columnas, lleva al arquitecto románico a concebir la puerta como una serie de arcos de tamaño decreciente y progresivamente rehundidos o arquivoltas, que exigen en el muro una sección igualmente escalonada, y que, como los pilares, se decoran con columnas. Debido a ello, la puerta románica tiene un aspecto abocinado (figura 524) muy típico, que persistirá en el gótico. El arco de puerta, como el frontón clásico, suele tener tímpano, y si la puerta es muy ancha, se refuerza el dintel sobre que descansa ese tímpano con un soporte central o parteluz (fig. 614). Pero la decoración no se reduce a estos elementos puramente arquitectónicos. En las portadas de cierto lujo el escultor no duda en adosar estatuas a las columnas (lám. 369) y en disponer en forma radial otras pequeñas en las arquivoltas. Como es lógico, la parte donde la escultura adquiere mayor desarrollo es el tímpano, que se dedica a algún tema grandioso, como el apocalíptico del Todopoderoso, rodeado por los animales simbólicos de los Evangelistas o Tetramorfos (fig. 538).

En el alero o cornisa, las cabezas de los pares simulados en piedra presentan un variado repertorio de temas vegetales o animales. A veces esas cabezas se ligan, formando una arquería ciega, bajo la que se cobijan monstruosas figurillas.

EL TEMPLO Y EL MONASTERIO.—Aunque se conservan también monumentos románicos de carácter civil, la mayoría de los existentes son templos y monasterios.

El templo románico es de planta de cruz latina, de una o varias naves longitudinales terminadas en su cabecera en capillas semicirculares o ábsides, y una transversal o crucero. El tramo producido por la intersección de éste y la nave mayor llámase también crucero (fig. 526). Cuando el templo tiene más de una nave, si las laterales dan la vuelta por detrás de la capilla mayor, esa parte de las naves laterales constituye la girola o deambulatorio. Tanto a ésta como a la nave del crucero suelen comunicar capillas semicirculares simétricamente dispuestas, que contribuyen en alto grado al enriquecimiento y belleza de la composición exterior del templo (fig. 531), no sólo con su volumen, sino con la decoración de sus aleros y sus ventanas. El gran número de

estas capillas parece que tiene su origen en la necesidad de aumentar los altares en los monasterios para que oficien sus muchos monjes.

En cuanto al interior, ya quedan descritos los pilares cruciformes, que son el soporte más frecuente, si bien en algún caso son reemplazados por columnas muy gruesas o pilares cilíndricos, o alternan con ellos (figs. 544, 585). La cubierta, o es de cañón en todas las naves, o se reserva ésta para la central, empleándose la de aristas en las laterales. En algunas escuelas se cubren las naves laterales con bóvedas de cuarto cañón para contrarrestar los empujes del cañón de la central (fig. 570), sistema, como veremos, de fecundas consecuencias. A veces el arquitecto, y ello significa ya un progreso considerable, no se limita a aprovechar la mayor elevación de la nave central para abrir una fila de ventanas, sino que labra en ese desnivel sobre las naves laterales un segundo piso o tribuna con ventanas a la nave central (figuras 592, 593).

El tramo mismo del crucero, sobre todo, por influencia bizantina, adquiere gran importancia. Se suele cubrir con bóveda de mayor elevación, o cimborrio, que, por las proporciones cuadradas del tramo, suele ser de trompas o cúpula sobre pechinas. La altura del tambor le presta a veces proporciones sumamente esbeltas (fig. 602).

Además de este tipo de templo de cruz latina, se emplea, aunque es mucho menos frecuente, el de varios ejes de simetría, de planta circular o poligonal. Por ser de esta forma el del Santo Sepulcro (figura 332), es el adoptado en las iglesias de los Templarios (fig. 608).

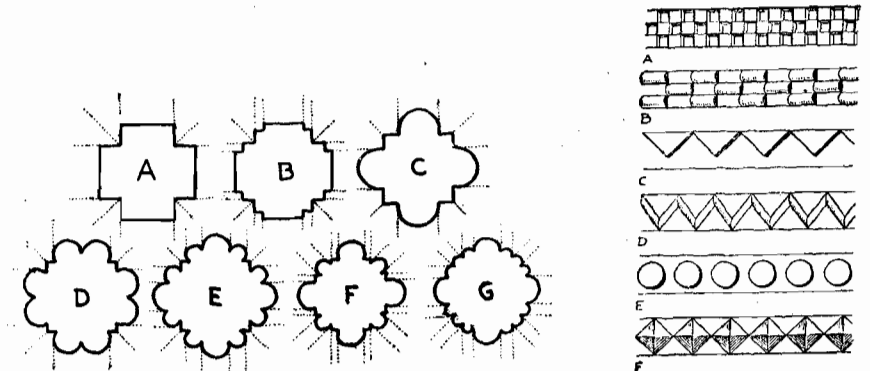
El campanario, que en las iglesias bizantinas de Rávena es de sección cilíndrica y está aislado, aunque en alguna escuela conserva esa forma, se incorpora al edificio mismo del templo. Su emplazamiento más frecuente es la fachada principal, pero otras veces se sitúa a los lados, y en algunas escuelas junto al crucero (figs. 558, 560). Con la incorporación del campanario al edificio de la iglesia, el templo románico queda totalmente creado.

Ya hemos dicho cómo una de las grandes aportaciones de la arquitectura románica es la creación del monasterio. Establecido en el campo o en las afueras de las poblaciones, y dedicados los monjes a la oración y el estudio, el monasterio posee también grandes propiedades territoriales, de cuyos productos vive la comunidad, implicando todo ello una serie de actividades espirituales y materiales, que se reflejan en la distribución del edificio (fig. 673).

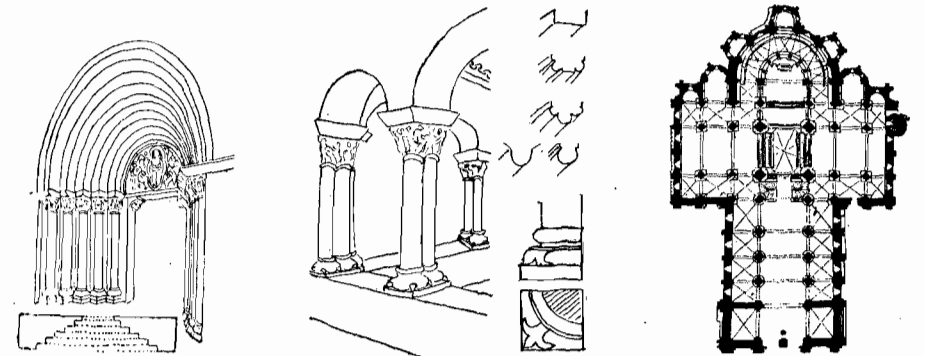
Adosado al cuerpo del templo, es de rigor un gran patio o claustro, que sirve de núcleo central al monasterio, sin perjuicio de completarse con otros menores. El claustro es de arquerías sobre columnas de escasa altura, y con frecuencia pareadas (fig. 525), que descargan sobre un



Figs. 519-521.—Capiteles románicos franceses. (Dehio.)



Figs. 522, 523.—Pilares y decoración románica. (Argilés.)



Figs. 524-526.—Puerta abocinada.—Columnas.—Iglesia de Conques. (Lübke.)

podio o pedestal corrido. A esas galerías, en que transcurre buena parte de las horas de descanso de los religiosos, desembocan las principales dependencias. En lugar preeminente se encuentran la sala capitular y el refectorio o comedor; ambos con bancos de obra de fábrica corridos en su torno, y el refectorio con un púlpito también de material pétreo para el que lee durante la comida de la comunidad. A veces de la galería del claustro a que comunica el refectorio avanza hacia el interior del patio un pequeño templete que sirve de lavabo. En lugar inmediato al refectorio se encuentran las cocinas y la despensa. En el mismo gran patio central suele estar también la librería.

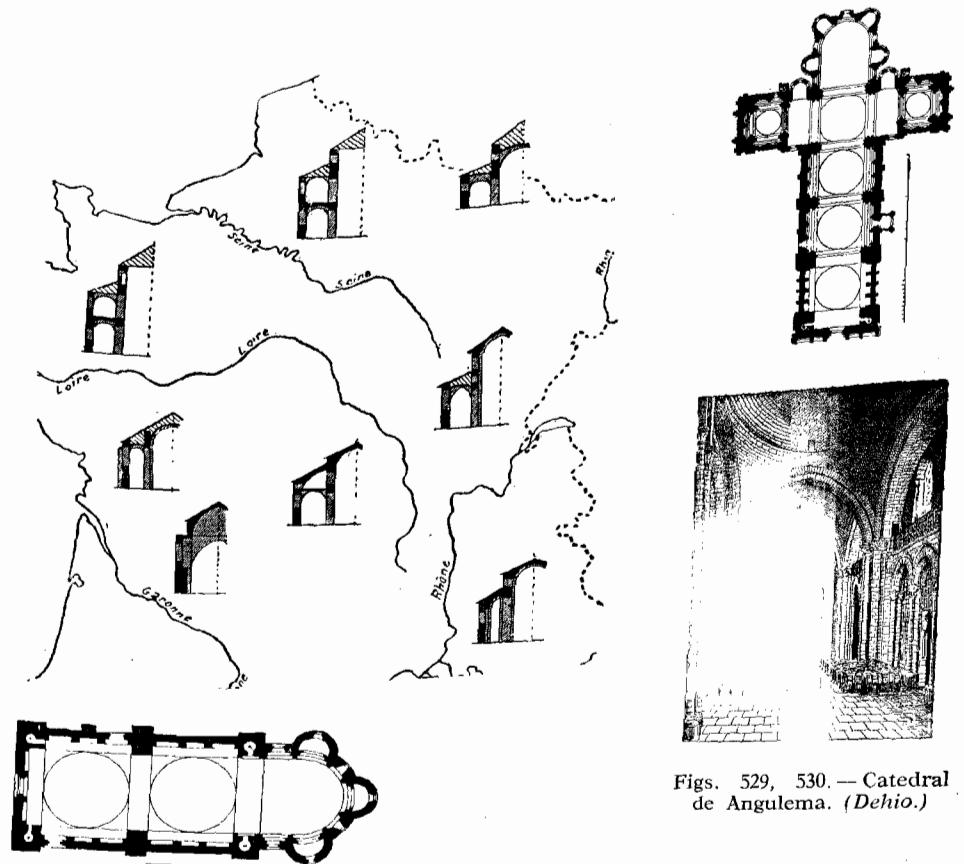
En lugares más alejados se hallan los diversos almacenes, entre los que figuran el granero, la bodega, etc. Generalmente, en la planta alta de ese claustro principal y en otros secundarios se encuentran las celdas de los monjes. Complétase el monasterio con una huerta.

FRANCIA E INGLATERRA.—Aunque no sea la arquitectura románica creación exclusivamente francesa, adquiere en Francia tal desarrollo y produce en ella monumentos tan capitales, que debe colocarse a la cabeza de los restantes países que cultivan ese estilo. Pueden distinguirse varios grupos.

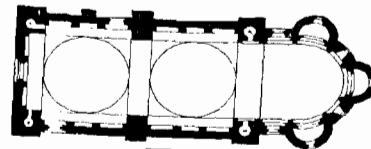
En primer lugar, en la comarca central se forma ya durante la primera mitad del siglo XI, el importante tipo de iglesia llamado de peregrinación, con bóveda de cañón, arcos doblados, girola con capillas radiales y dos plantas en las naves laterales, representando por la iglesia de Santa Fe, de Conques (1039-1065) (fig. 526), obra del maestro Hugo. Hacia 1083 se comienza más al sur, en Tolosa, la iglesia de San Saturnino, que, como veremos, se relaciona íntimamente con nuestro Santiago de Compostela. Es de cinco naves, con girola y capillas radiales, más las que se abren en la nave de crucero, y gran torre en el centro de éste (fig. 531).

Grupo muy destacado dentro de la arquitectura románica francesa es el constituido por las iglesias con cúpulas o bóvedas sobre trompas. Su centro se encuentra en la región del Perigord y el Angoumois. El monumento más antiguo es la catedral de Cahors (fig. 528) (1119), de una sola nave y con una cúpula en cada uno de sus dos tramos, pero las más importantes son las de Angulema (figs. 529, 530), ya con cuatro cúpulas, y San Front de Perigueux (1120-1170) (figs. 532, 539-540), de planta de cruz griega y tres naves, con cinco cúpulas como en los Santos Apóstoles de Constantinopla y San Marcos de Venecia.

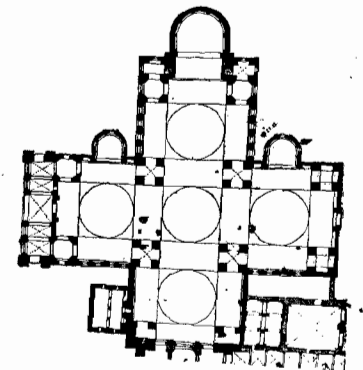
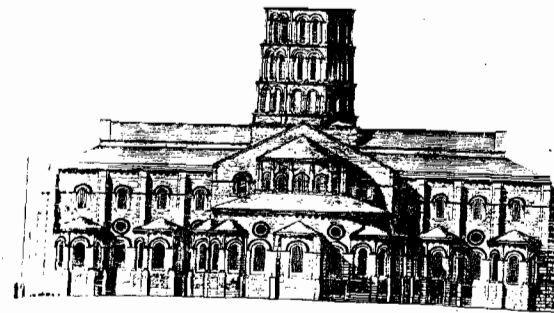
Como consecuencia de ensayos realizados en el siglo XI, encontramos principalmente en el Poitou, y en toda la región comprendida entre el Loira y el Garona, otro tipo de iglesia con las tres naves cubier-



Figs. 529, 530.—Catedral de Angulema. (Dehio.)



Figs. 527, 528.—Mapa del románico francés.—Iglesia de Cahors. (Dehio.)



Figs. 531, 532.—San Sernín, Tolosa.—San Front de Perigueux (Dehio.)

tas a la misma altura. En el Poitou, además, se suelen decorar tanto los muros interiores como los exteriores con numerosas arquerías. Tal vez el monumento más representativo de esa estructura y de esa decoración es Nuestra Señora la Grande, de Poitiers, cuya fachada se encuentra materialmente cubierta de temas geométricos, vegetales y figurados (fig. 533).

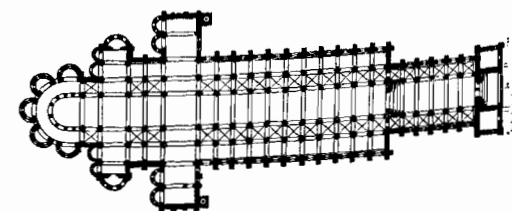
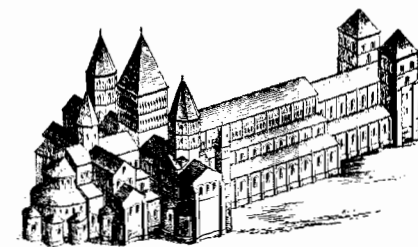
El aspecto más interesante de la escuela borgoñona es el de sus monasterios de benedictinos, en los que, como hemos visto, se crea un tipo de arquitectura monástica que se difunde por toda Europa con el nombre de cluniacense. El monasterio de Cluny, gracias a varios abades excepcionales, después de reformar las relajadas costumbres de sus monjes, logra imponer la reforma en una serie de monasterios de él dependientes. Pero, además de esta reforma de tipo religioso, al reconstruir su nueva casa (1088-1131), fija las principales normas monumentales para los monasterios de la Orden.

La iglesia de Cluny (figs. 534, 535), destruida, por desgracia, durante la Revolución francesa, era de cinco naves, la central de cañón apuntado y las colaterales de arista, todas ellas de altura decreciente, más dos transversales de crucero con capillas. Tenía girola, a la que se abrían cinco capillas. Ante su fachada principal levantábase un pequeño cuerpo anterior de tres naves, con sus torres, que constituía como una iglesia secundaria. El exterior se caracterizaba por el gran número de torres, pues además de las dos de los pies, destinada la una a archivo y la otra a prisión, existían en el centro del crucero principal la gran torre cuadrada llamada de las lámparas, dos octogonales de análoga altura a los lados y otras pequeñas en los ángulos. Completaba el conjunto una torrecilla o cimborrio en el crucero inmediato a la capilla mayor.

En cuanto a la organización del monasterio, respondía a las características generales ya descritas.

El gran poderío y riqueza de los cluniacenses que hemos visto reflejarse en las numerosas torres que coronaban su casa matriz, no tarda en manifestarse en una riqueza decorativa cada vez más exuberante y fantástica.

En Provenza, la tierra más romanizada, el románico se distingue por la simplicidad de sus estructuras. No suelen sus iglesias tener girola y las azoteas de sus cubiertas y sus gruesas torres cuadradas prestan al conjunto un aspecto de grandes masas cúbicas. Algunos de sus templos principales son de una sola nave, con bóveda de cañón contrarrestada por otras menores de escasa profundidad dispuestas transversalmente. En San Trófito de Arlés, la nave central, muy elevada, se cubre con bóveda de cañón apuntado, contrarrestada en las laterales por las



Figs. 533-535.—Santa María de Poitiers.—Iglesia de Cluny. (Dehio.)

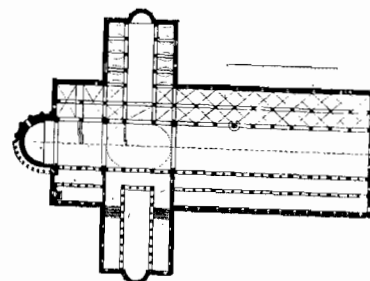
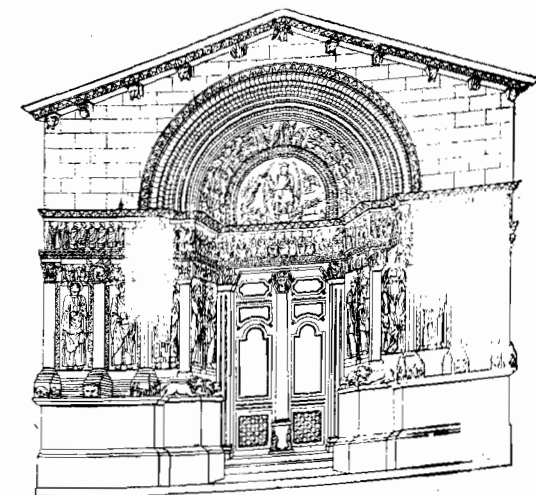
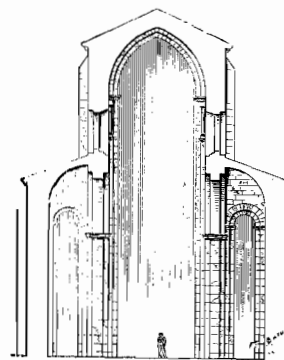


Fig. 536.—Catedral de Pisa.



Figs. 537, 538.—San Trófito de Arlés. (Miles.)

de cuarto de cañón (fig. 537). Tanto su fachada (fig. 538) como la de San Gil, de la misma población, con sus entablamentos, acantos, pilas-tras estriadas y temas ornamentales clásicos, nos ponen bien de mani-fiesto la profunda influencia ejercida por los viejos monumentos roma-nos de la ciudad.

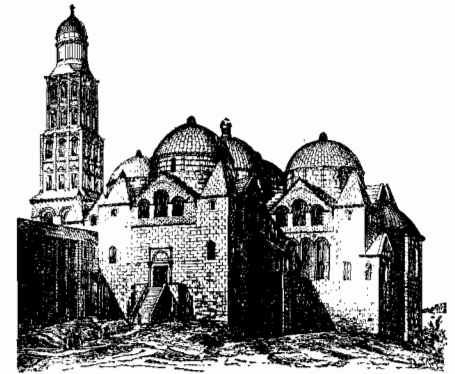
En Normandía, la bóveda, principal preocupación de los arquitectos románicos, desaparece, tanto en la nave del centro como en la segunda planta de las laterales, que, lo mismo que aquella, se cubren de made-ra (fig. 527). Debido al mismo deseo de esquivar dificultades, se renun-cia a la girola. En cambio, además de las dos torres de fachada, suele existir otra cuadrada en el crucero. Este sentido simplificador lleva a emplear casi exclusivamente la decoración geométrica, reduciendo al mínimo la de carácter vegetal.

El mapa de la figura 527 ofrece una rápida visión del tipo de estruc-tura de templo dominante en las principales regiones francesas.

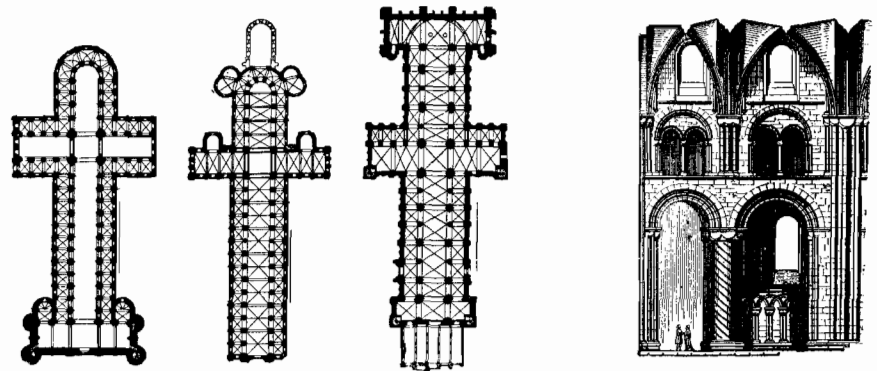
Como consecuencia de la conquista normanda, Inglaterra, desde el punto de vista artístico, es ya, en la segunda mitad del siglo XI, una prolongación de Normandía. Sus catedrales, de naves muy largas y cruceros muy acusados, tienen, en el tramo central de éstos, un gran cimborrio cuadrado con proporciones de torre; suelen tener tribuna, y la nave central se cubre de madera o ya con bóvedas de ojivas. En la decoración dominan los temas rectilíneos, y en el conjunto general del edificio las formas cúbicas. El edificio románico más antiguo de Inglaterra es la capilla de la Torre de Londres, que se considera cons-truida por Guillermo el Conquistador. Monumentos capitales son las catedrales de Winchester (1079), Ely (1080) (fig. 541), Gloucester (1089) y Norwich (1096) (fig. 542). La de Durham (1094) (figs. 543, 544), es particularmente importante, por sus bóvedas de ojivas, que la convierten en el primer templo gótico.

ITALIA. ALEMANIA.—En el valle del Po la arquitectura románica pre-senta caracteres muy diferentes a los del resto de Italia. Su estilo es el llamado lombardo, denominación que en un tiempo se dió a todo el románico, por creérsele nacido en Lombardía. Hoy sabemos que el esti-lo lombardo aporta algunos temas ornamentales, pero no la estructura del templo románico.,

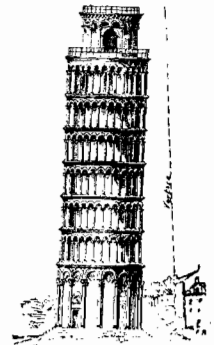
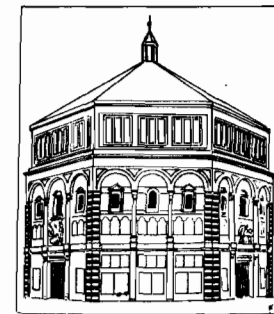
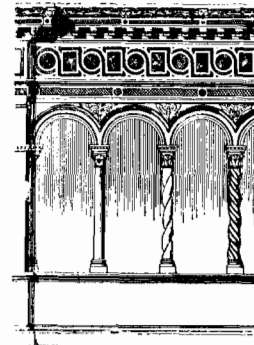
Frecuentes en la arquitectura lombarda son los arquillos ciegos de escaso relieve de las cornisas, las fajas, también poco resaltadas, que recorren verticalmente el muro, y el capitel, de proporciones cúbicas y redondeado en su parte baja. De la mayor importancia son las gale-rías, de arcos que suelen recorrer la parte más alta de los muros exte-riores de los templos, los ábsides, el crucero, el cimborrio y la fachada



Figs. 539, 540.—San Front de Perigueux. (Dehio.)



Figs. 541, 542.—Catedral de Ely y Norwich. Figs. 543, 544.—Catedral de Durham. (Dehio.)



Figs. 545-547.—Claustro Laterano, Roma.—Baptisterio, Florencia.—Torre de Pisa. (Enlart, Barberot.)

principal. También son típicos los pórticos resaltados sobre columnas que descansan en animales.

Monumentos representativos de la arquitectura lombarda son San Ambrosio, de Milán (figs. 548, 551), que se reconstruye en el siglo XI; San Miguel de Pavia (figs. 549, 552), las catedrales de Parma y Módena y San Zenón de Verona (figs. 550, 553, 554).

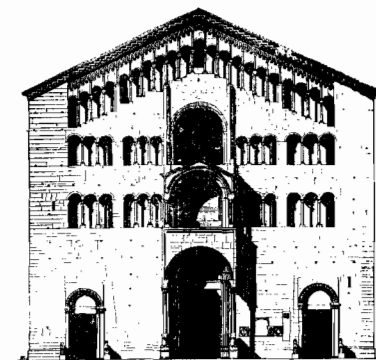
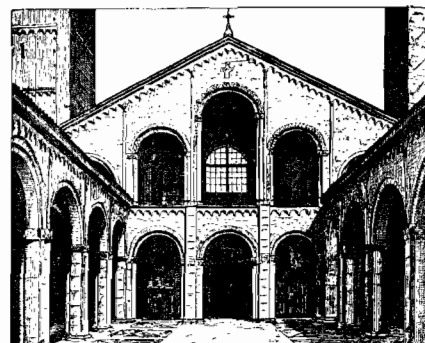
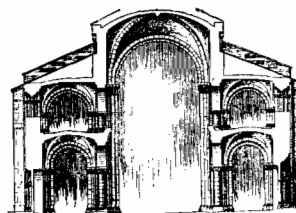
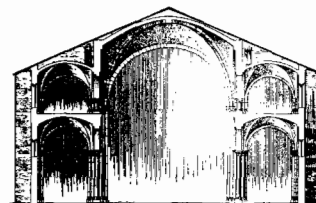
Además de este capítulo lombardo, la arquitectura italiana de ese período ofrece otros dos, en los que la persistencia clásica nos dice claramente la actitud italiana frente a los estilos nórdicos.

En Roma, como es natural, la tradición de las viejas basílicas deja sentir su peso en las iglesias que se construyen en esta época. La mayor novedad del románico romano se refiere a la técnica del mármol decorado con mosaicos de colores. Difundida, al parecer, desde Monte Casino, deja sus mejores monumentos en los claustros, pórticos, púlpitos y pavimentos romanos. Como en este género de trabajo se distingue una familia cuyos últimos miembros se llamaban Cosme, se le conoce impropriamente con este nombre. Monumentos de primer orden son los claustros de las iglesias de Letrán (fig. 545) y de San Pablo extramuros, ambos ya de la primera mitad del siglo XIII.

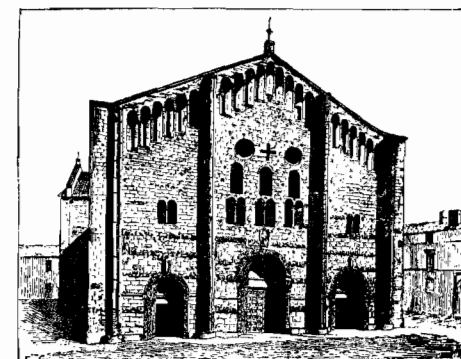
En Toscana, el románico nos ofrece el grupo florentino, cuya obra maestra es San Miniato, del siglo XI, de tipo basilical, con cubierta de madera y muros revestidos con placas de mármoles de colores diversos, es decir, siguiendo los modelos clásicos, y el pisano. El Baptisterio de Florencia (fig. 546), que es de planta ortogonal, tiene esa misma clase de revestimiento.

Ciudad la más rica de Toscana en el siglo XI, Pisa construye uno de los conjuntos arquitectónicos más bellos e impresionantes de la Edad Media: la Catedral, la Torre y el Baptisterio. Ya el hecho de labrarlos en un campo aislado para que luzcan plenamente todas sus fachadas denota el sentido monumental de quienes los conciben. La Catedral (1063-1118) (figs. 536, 555, 556), obra de los maestros Burgueto y Reinaldo, de arquerías sobre columnas, como en las viejas basílicas, es de cinco naves y tiene crucero de tres naves, con gran cúpula de bóveda ovalada en el centro, relacionándose todo ello en rasgos generales con la traza de Kalat-Simán (fig. 342). Las cubiertas son de bóveda de arista en las naves laterales y de madera en las centrales. De mármol blanco y oscuro, en fajas alternadas, complétase la decoración exterior, con arquerías decorativas de estilo lombardo, que en la fachada principal forman varios pisos.

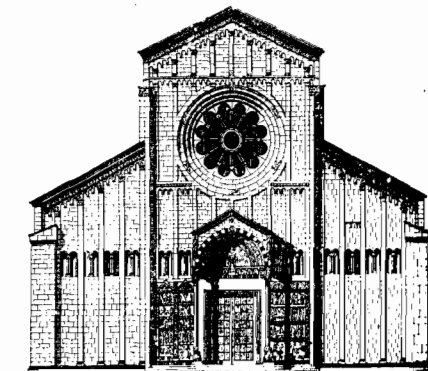
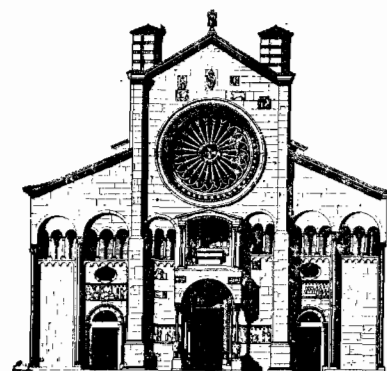
El Baptisterio (1153) (fig. 557), de planta circular, y aislado del templo, según la costumbre italiana, es obra del maestro Diotisalvi. La galería primitiva exterior del segundo cuerpo se labra posteriormente en



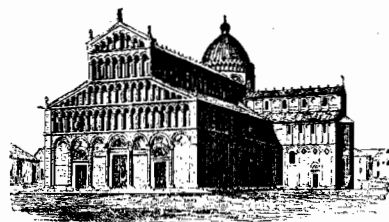
Figs. 548-550.—San Ambrosio, Milán.—San Miguel, Pavia.—Fachada de la catedral, Parma. (Dehio.)



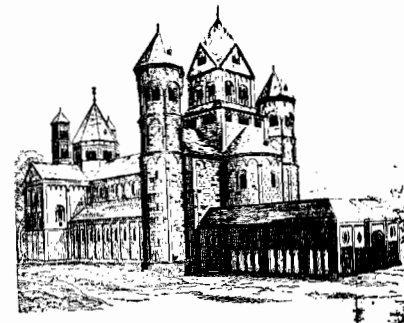
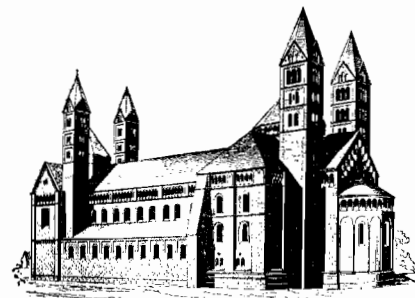
Figs. 551, 552.—San Ambrosio, Milán.—San Miguel, Pavia. (Dehio.)



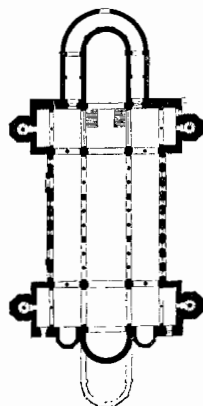
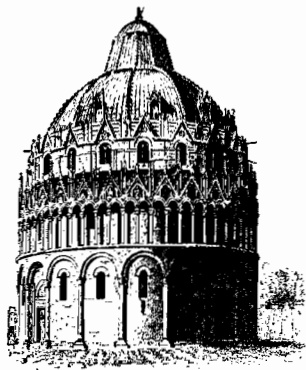
Figs. 553, 554.—Catedral de Módena.—San Zenón, Verona. (Dehio.)



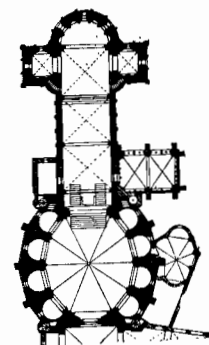
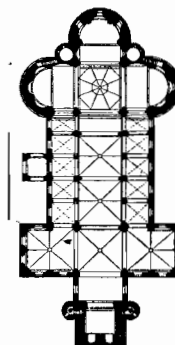
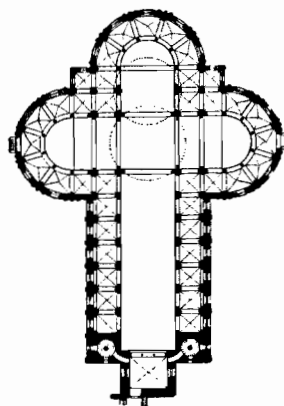
Figs. 555, 556.—Catedral de Pisa.



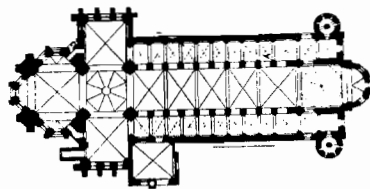
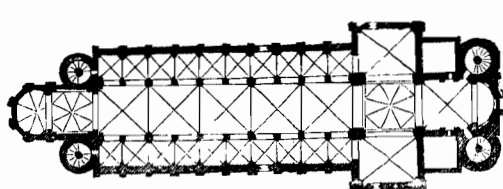
Figs. 564, 565.—Catedrales de Spira y Laach. (Dehio.)



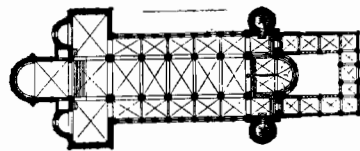
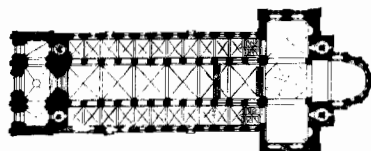
Figs. 557-559.—Baptisterio de Pisa.—Catedrales de Worms y Hildesheim. (Dehio)



Figs. 566-568.—Santa María, los Apóstoles y San Gereón, Colonia. (Dehio.)



Figs. 560, 561.—Catedrales de Worms y Maguncia. (Dehio.)



Figs. 562, 563.—Catedrales de Spira y Laach. (Dehio.)

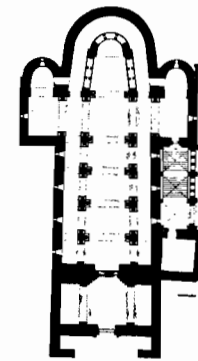
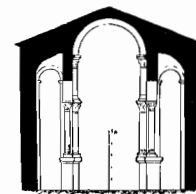
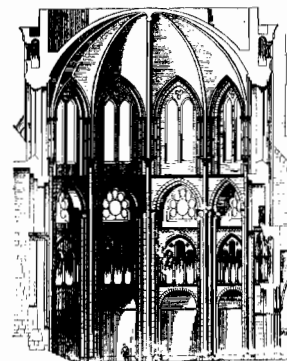


Fig. 569.—San Gereón, Colonia. Figs. 570, 571.—Iglesia de Roda. (Felguera.)

estilo gótico. En la Torre (1174) (fig. 547), debida al alemán Guillermo y al pisano Bonnano, las arquerías, como en el templo clásico, envuelven totalmente el cuerpo del edificio. Su desplome data de los días mismos de su construcción. El Campo Santo (1188), que completa el espléndido conjunto formado por los monumentos anteriores, aunque se comienza en este período, debe su personalidad a la tracería gótica de sus vanos interiores.

En la arquitectura románica alemana, uno de los rasgos más característicos es el empleo del ábside, no sólo en el testero, sino a los pies de la nave mayor, según la tradición carolingia (fig. 415). El monumento más representativo de esa corriente nacional es la iglesia de Hildesheim (1033) (fig. 559), con cubierta de madera sobre pilares alternados con columnas, capiteles cúbicos y dos naves de crucero.

En el tipo de templo generalizado en la región renana, la más importante de Alemania para la arquitectura románica, además del doble ábside citado, son también rasgos persistentes las torres cilíndricas pareadas de los pies y del testero, y el empleo de la bóveda de aristas, tanto en la nave central como en las laterales, lo que hace que a cada tramo de aquélla correspondan dos de éstas. Por influencia lombarda se decoran los exteriores con arquillos ciegos, listeles verticales y galerías de arcos. Monumentos representativos de la escuela renana son las catedrales de Worms (figs. 558, 560), Maguncia (fig. 561), Spira (figuras 562, 564) y Santa María de Laach (figs. 563, 565). Capítulo especial merecen las iglesias de Colonia, la de Santa María en Capitolio y la de los Santos Apóstoles, por sus cabeceras treboladas, y la de San Georón, por su planta de tipo central (figs. 566-569).

ESPAÑA: CATALUÑA, ARAGÓN Y NAVARRA.—Cuando el arte asturiano ha producido algunas obras muy bellas y valiosas, desde el punto de vista constructivo, que llevan en sí el germen de futuros progresos, y cuando comienzan a fecundar nuestra arquitectura cristiana los inmigrantes mozárabes, la invasión del estilo románico, mucho más pujante, termina anulando estos primeros brotes de una arquitectura propia.

Los principios de la arquitectura románica en Cataluña se encuentran sujetos a las influencias carolingia y árabe. Testimonio de la primera es San Pedro de las Puellas, de Barcelona (945), y de la segunda, varios capiteles y elementos decorativos de manifiesta ascendencia califal en diversos templos. De 941 se considera la pequeña iglesia de Santa María de Amer, de tres naves por completo abovedadas, terminadas en otros tantos ábsides, que se ha citado como el monumento de este tipo más antiguo de Occidente de fecha conocida. En 1022 encontramos ya la interesante y original iglesia de San Pedro de Roda (figu-

ras 570, 571), con girola y pilares con columnas superpuestas. En sus capiteles, ricamente decorados, parece persistir la tradición árabe. Pero lo más característico del románico catalán frente las restantes escuelas peninsulares es la intensa influencia lombarda.

Avanzado ya el primer cuarto de siglo, el comienzo de esa influencia coincide con una intensa actividad arquitectónica. Los canteros lombardos, en unos veinticinco años, cubren Cataluña de templos de varios tipos bastante uniformes. De una o más naves, en este caso separadas por pilares, y otra de crucero, todas ellas abovedadas, y de pórticos y fajas verticales lombardas. Muy típicas y bellas son sus grandes y esbeltas torres de planta cuadrada —Cuxá, Tahull (figs. 572, 574)— y a veces cilíndricas —Santa Coloma de Andorra (fig. 573)— con ventanas geminadas. Por lo general, se levantan aisladas, pero también aparecen unidas al templo, en alguna ocasión sobre el crucero mismo.

Tal vez la iglesia de tipo lombardo más antigua sea Santa María de Rosas (1022). Pero quien debe de contribuir de manera más decisiva a la difusión del estilo es el famoso abad de Ripoll, Oliva. Al parecer, el cuerpo del templo de aquel monasterio (figs. 576 y lám. 392), de cinco naves con gruesos pilares lisos y otros menores alternando con columnas, es de tiempos de su padre, el conde Oliva (970-977). El abad Oliva lo que hace en 1032 es añadirle un cuerpo de fachada con dos grandes torres, y su amplio crucero con siete ábsides, todo ello con la típica decoración lombarda de arquillos ciegos en fila y fajas verticales. Desgraciadamente, el monasterio, muy destruido en el siglo XIX, se reconstruye a fines del mismo en forma tal que el templo es, en su mayor parte, obra de esta fecha. Reflejo de sus naves laterales abovedadas sobre columnas parece ser la iglesia de San Martín de Canigó (1026) (fig. 577).

Aunque menos vigorosa, en el siglo XII persiste la influencia lombarda en la catedral de Seo de Urgel (figs. 575, 578), de tres naves con cruceros, a cuyos brazos se abren cuatro capillas semicirculares labradas dentro del muro, y galería exterior en la parte alta de la mayor. Semejante a Santa María de Bérghamo y a San Miguel de Pavía, consta que en 1175 se compromete a edificarla, con cuatro lombardos, Raimundus Lombardus. Con los típicos arcos ciegos de ese origen se decora la iglesia de planta de cruz griega de San Pablo del Campo, de Barcelona, de principios del XII, obra de Guitart y Rotlandis.

Como es natural, no faltan en Cataluña monumentos como San Juan de las Abadesas, con deambulatorio y capillas radiales, al gusto francés.

Aunque de mayor interés escultórico que arquitectónico, uno de los principales capítulos de la arquitectura catalana del siglo XII es el cons-

tituido por los claustros de San Pedro de Galligáns y de la catedral, de Gerona, y el de San Cugat del Vallés. El diminuto de San Pablo del Campo, se distingue por sus arcos lobulados (fig. 582).

La arquitectura románica catalana vive en sus últimos años nueva época de florecimiento. Sus dos creaciones principales son las catedrales de Lérida y Tarragona, que si en ciertos aspectos constructivos son obras de transición al gótico, en otros son todavía puramente románicas.

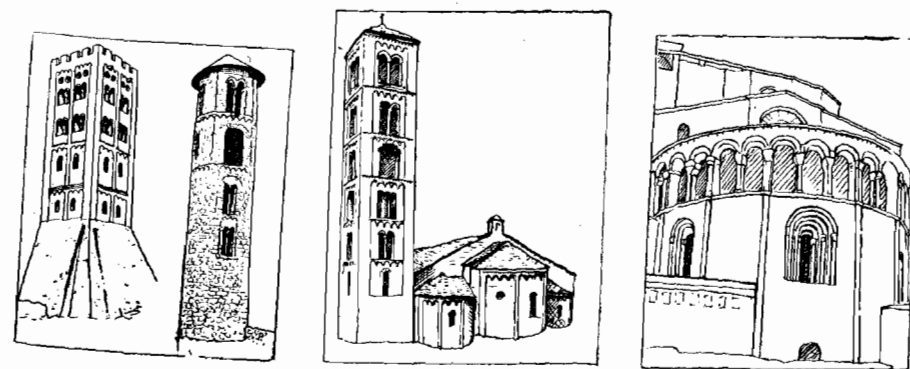
La catedral de Lérida (figs. 579, 584), que se comienza ya en 1203 por el maestro Pedro Dercumba o de Coma, es de tres naves, con larga nave de crucero a la que abren, además del mayor, una pareja de ábsides laterales, todos ellos terminados en forma semicircular. Los pilares delatan ya, en cambio, el propósito de cubrir con bóvedas de crucería; los arcos son apuntados, y el cimborrio, octogonal y de muy bellas proporciones, es ya típico producto del tránsito al gótico. Sabemos que es obra del arquitecto Pedro de Penyafreita (1286), autor también del claustro que, en lugar de encontrarse, según es corriente, a un lado del templo, se levanta a los pies, a manera de nartex. Pese al goticismo de la catedral, sus portadas son románicas, de temas decorativos en su mayoría de carácter vegetal y geométrico, muy menudos, y de factura extremadamente fina. Se imitarán en la catedral de Valencia.

En la catedral de Tarragona, que se principia en 1171, no se llega a la fachada principal hasta fines del XIII (fig. 581). Sus ábsides, son todavía semicirculares y abiertos al crucero, pero ya desde éste se cubre con bóveda gótica, y puramente gótico es el cimborrio (figura 580). Del mismo estilo que la de Lérida es la portada reproducida en la figura 583. El claustro es de principios del XIII.

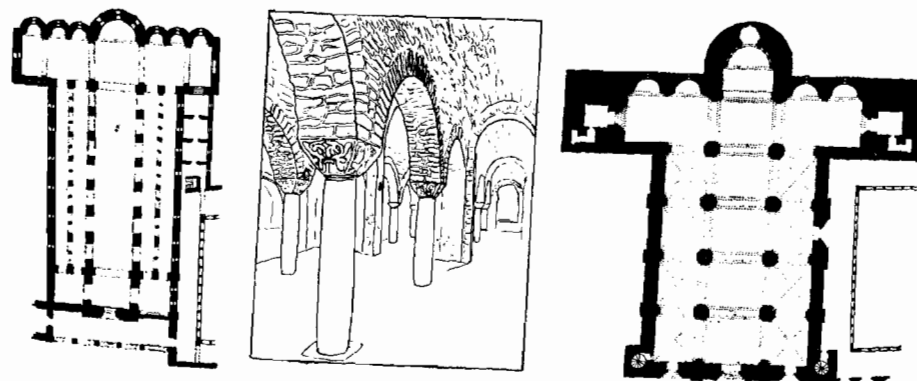
Monumentos de carácter civil son la Casa de la Pachería, de Lérida, y parte del Palacio Episcopal de Barcelona.

Los monumentos más antiguos del románico navarro-aragonés corresponden a las altas regiones pirenaicas ocupadas por los dos minúsculos reinos antes de la conquista de Pamplona y Huesca. El gran monumento de estos primeros tiempos es el monasterio navarro de Leyre (1057), cuya cabecera —el resto es gótico—, de triple ábside, es de elevadas proporciones y descansa sobre cripta de cuatro naves, una y otra con capiteles muy primitivos.

En su segunda etapa, el románico aragonés produce ya una obra que deja sentir su influencia fuera de la región. Es la catedral de Jaca (figura 585), que probablemente se comienza en 1054 al establecerse en aquella ciudad la capital del reino aragonés y en 1063 se trata de terminar. De tres naves formadas por pilares cruciformes y columnas alternadas, y terminadas en ábsides semicirculares, cúbrese su crucero



Figs. 572-575.—Torres de Cuxá y Andorra.—San Clemente de Tahull.—Catedral de Seo de Urgel. (Argilés.)



Figs. 576-578.—Iglesias de Ripoll, Canigó y Seo de Urgel. (Rogent, Argilés.)



Fig. 579.—Catedral de Lérida. Figs. 580, 581.—Catedral de Tarragona. (Argilés, Street.)

con bóveda semiesférica sobre trompas reforzadas por nervios cruzados en el centro. Considerábase esta bóveda como uno de los precedentes de la de ojivas gótica. Importante es también la decoración de los ábsides —sólo queda uno primitivo— y de las portadas. En el ábside (fig. 586) aparecen ya el alero de ajedrezado y canes, y las columnas adosadas, que después serán tan frecuentes.

La iglesia de Loarre (fig. 587) es más tardía. Labrada en el interior del importante castillo románico de su nombre, es de fundación real y debe de comenzarse en el último tercio del siglo XI y concluirse ya en el XII. Tiene el ábside decorado con arquerías ciegas, y su nave única se distingue por su gran bóveda esférica sobre trompas.

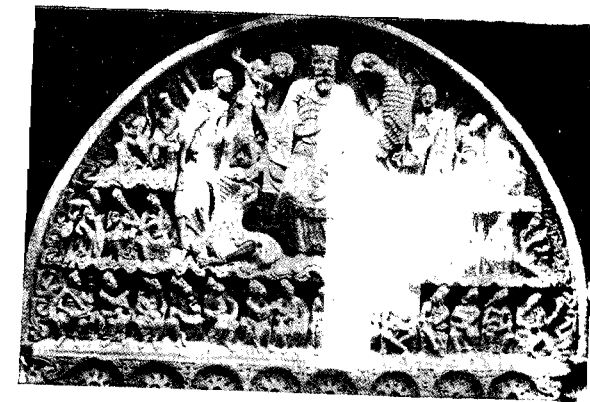
Por su forma octogonal precisan mención aparte las iglesias navarras de Eunate (figs. 588, 589) y Torres del Río (fig. 592), ambas de fines del siglo XII. La primera está rodeada por una arquería igualmente poligonal; pero la más interesante es la segunda, por su bóveda de nervios de tipo árabe cordobés; por tanto, uno de los monumentos mudéjares más antiguos.

En cuanto a la arquitectura civil, poseemos la casa de los duques de Granada, de Estella, ya de hacia 1200, en cuyos capiteles firmados por el escultor Martín de Logroño, se representa el tema caballeresco de la lucha de Rolando y Ferragús.

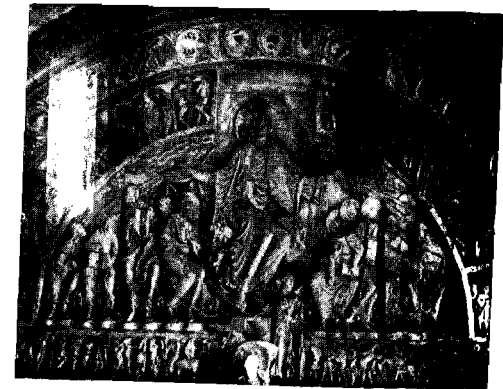
CASTILLA: LEÓN, FRÓMISTA Y SANTIAGO.—La vieja iglesia de San Juan Bautista, de León (fig. 437), análoga a la de Valdediós, de que sólo conocemos los cimientos, es todavía de estilo asturiano. Panteón real dedicado ya a San Isidoro, la reina Doña Sancha, mujer de Fernando I, lo amplía (1056-1067) por la parte de los pies, con un pórtico de tres naves cubiertas con bóvedas de aristas, sobre columnas o pilares con medias columnas, cuyos hermosos capiteles delatan también la presencia del nuevo estilo románico. Sobre la parte del pórtico, situada a los pies del templo, se encuentra la tribuna abierta a éste.

Pero el viejo templo, con su pórtico, resulta pequeño para los monarcas leoneses, cada vez más poderosos, y Doña Urraca, hija de Doña Sancha, hace construir, ya en el último tercio del siglo —1072 a 1101, aproximadamente—, el actual templo de San Isidoro (figs. 590, 591), respetando parte del pórtico adicionado por su madre al antiguo edificio, que es lo que hoy conocemos con el nombre de Panteón Real.

El nuevo templo de San Isidoro es ya obra plenamente románica, y, por fortuna, de autor conocido, del maestro Pedro Deustambem, enterrado en el templo con grandes honores. Es de tres naves, sobre pilares con medias columnas, la central cubierta por bóveda de cañón con



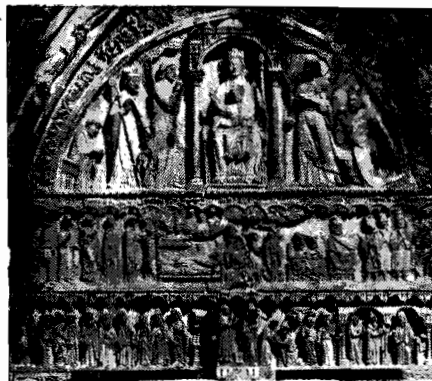
362-364. Pantocrátor y Apóstoles, S. Saturnino, Tolosa.—Pantocrátor, Moissac.



365, 366. Ascensión, Tolosa.—Pentecostés, Vézelay.



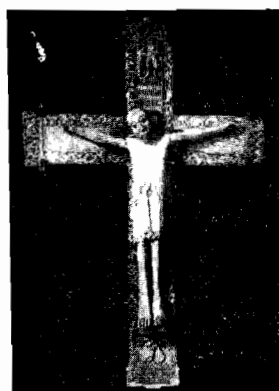
367-369. Pilar, Souillac.—Juicio Final, Autun.—Estatuas, Catedral de Chartres.



370, 371. Pantocrátor, Catedral de Chartres.—Santa Ana, Nôtre Dame de Paris. (Lefevre, *Monuments.*)



372-374. S. Trófimo, Arlés.—Dintel de S. Genis-les-Fonts.—Sarcófago de Doña Sancha.



375. Pantocrátor, S. Genis-les-Fonts.—376, 376 a. Crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha.—377. Crucifijo de Carrizo.



Fig. 582.—San Pablo, Barcelona. (*Argilés.*)

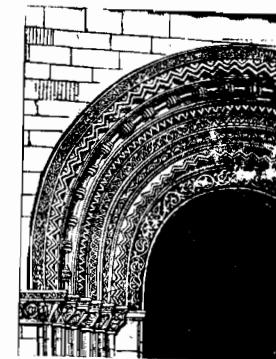
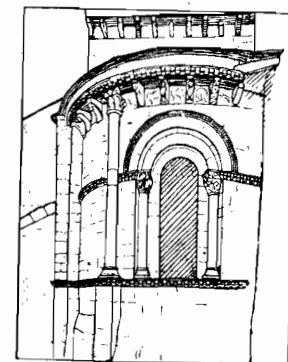
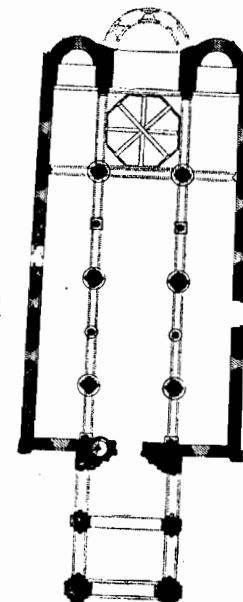
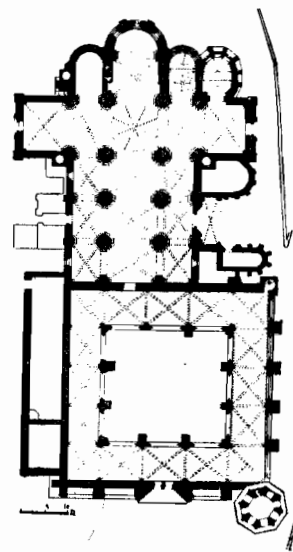
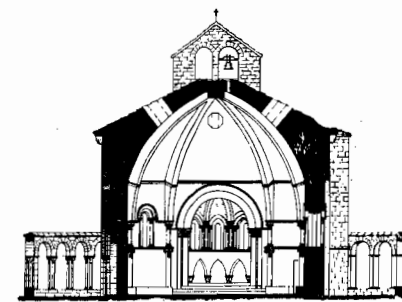
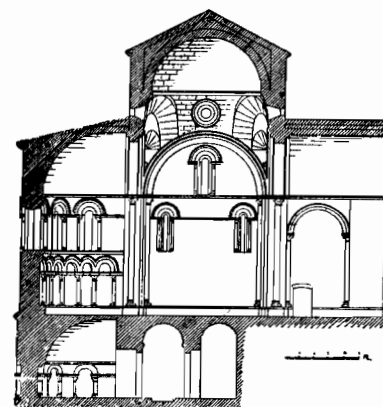


Fig. 583.—Catedral de Tarragona. (*Street.*)



Figs. 584-586.—Catedrales de Lérida y de Jaca. (*Lampérez, Pérez, Argilés.*)



Figs. 587, 588.—Iglesias de Loarre y Eunate. (*Lampérez.*)

arcos perpiaños, y las laterales con bóvedas de aristas. Los arcos son muy peraltados y doblados, y los del crucero, lobulados, de influencia árabe (fig. 591). En el exterior, sus ábsides, del tipo de la catedral de Jaca, y sus puertas tienen abundante decoración escultórica, que se describirá más adelante (lám. 382).

Más perfeccionado que en San Isidoro, de León, se muestra el románico en San Martín, de Frómista (figs. 595-597), escala en la ruta de la peregrinación jacobea. Se construye hacia 1065, a expensas de Doña Mayor, la viuda del rey de Navarra. De tres naves, tiene otra de crucero que no sobresale en planta, todas ellas cubiertas con bóveda de cañón. Sus pilares son cruciformes, con medias columnas, y los arcos, doblados. Su cimborrio, de tambor octogonal con ventanas, sobre trompas y con bóveda semiesférica, es digno precedente de los que veremos en Zamora y Salamanca. Gracias al cimborrio, el exterior del templo ofrece una variedad de volúmenes que falta en San Isidoro, a lo que contribuye también la diferencia de altura de sus ábsides, que repiten el tipo de Jaca. A la novedad del exterior coadyuvan, por último, las dos torrecillas cilíndricas de la fachada de los pies, donde van alojadas las escaleras. Se decoran los tímpanos de sus postigos con el Crismón, según el modelo jaqués. Esta influencia es también muy sensible en los capiteles con decoración vegetal. Por desgracia, la iglesia de Frómista fue excesivamente restaurada hace años.

La obra en que culmina el románico de León y Frómista es la catedral de Santiago de Compostela (figs. 592-594). Comenzada en 1075, en la puerta del crucero meridional —de las Platerías—, se lee la fecha de 1130. Hacia 1130, está fundamentalmente terminada. De su autor sólo sabemos que se llama Bernardo, a quien, con razón, se califica ya en el siglo XII de «maestro admirable». Cuando se trabaja en la puerta de las Platerías, dirige las obras el maestro Esteban.

La catedral de Santiago es de tres naves, con crucero larguísimo, también de tres naves, con cuatro capillas semicirculares y girola con capillas radiales. La central de éstas es de planta cuadrada, las dos inmediatas semicirculares y las dos últimas poligonales. De pilares cruciformes, con medias columnas en los frentes, los arcos son, como los de San Isidoro de León, peraltados, y se cubre en las naves laterales con bóvedas de aristas. Sobre éstas carga la galería, que cubierta a su vez por bóveda de cuarto de círculo (fig. 593), se continúa a lo largo de la girola y comunica a la nave mayor por ventanas de dos arcos, como en San Marcial de Limoges y San Saturnino de Tolosa. Aunque sólo llegan a construirse en su menor parte, sabemos, por testimonio del siglo XII, que el templo se proyecta con nueve torres: una en cada es-

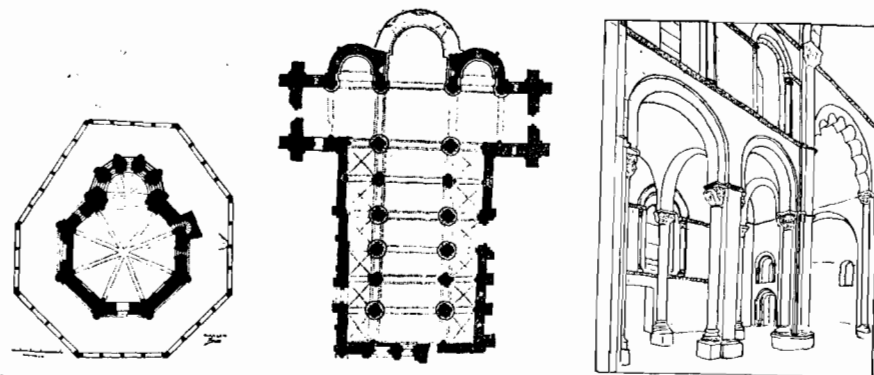
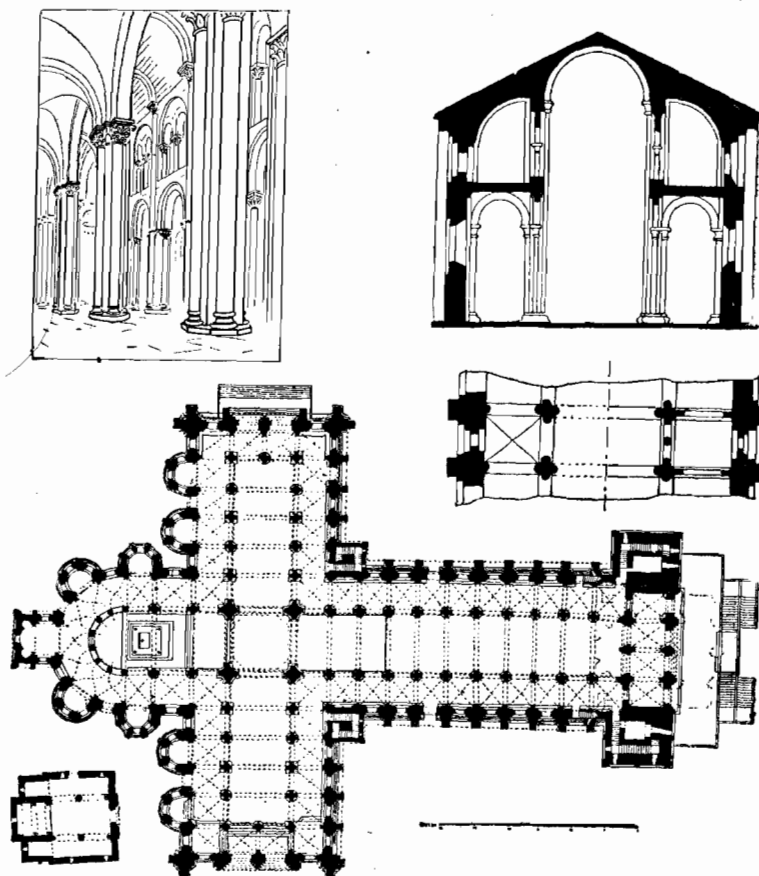


Fig. 589.—Iglesia de Eunate. Figs. 590, 591.—San Isidoro, León. (Argilés, Lampère.)



Figs. 592-594.—Santiago de Compostela. (Lampérez, Cozant.)

quina del brazo de crucero, dos en la fachada principal, dos para las escaleras en la unión del brazo mayor y el de crucero y otra en el tramo central de éste.

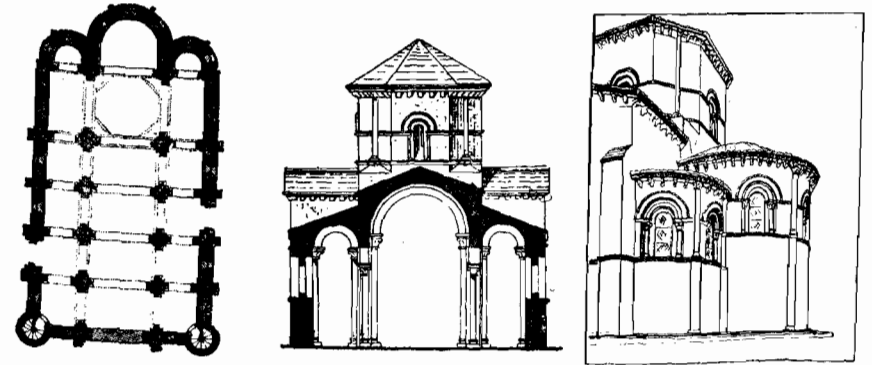
La única portada existente de esta época es la de las Platerías o del crucero sur.

Los precedentes de la iglesia de Santiago se encuentran en la de tipo de peregrinación, formada en San Martín de Tours, Santa Fe de Conques (fig. 526), San Marcial de Limoges, concluido entre 1083 y 1114, y San Saturnino de Tolosa (fig. 531), en el que se trabaja activamente hacia esa misma fecha de 1083, pero que no se acaba hasta 1119. Contemporánea, pues, esta última de la de Santiago, y la que con ella guarda mayor parecido, la prioridad de la una respecto de la otra es problema aún no resuelto en definitiva.

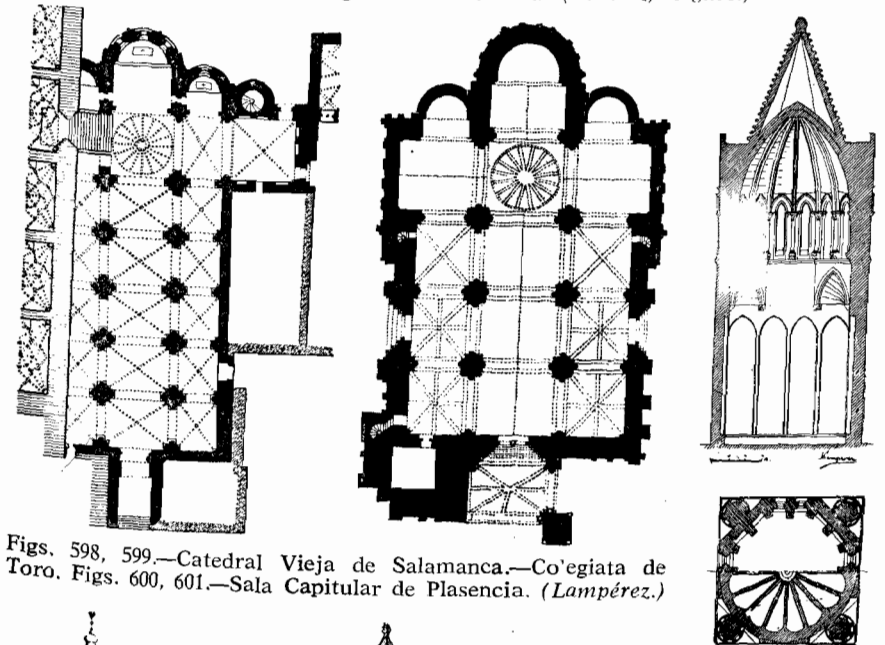
Aunque muy desvirtuado, el estilo de la gran basilica compostelana inspira las catedrales de Orense y Lugo (1129), ésta debida al maestro Raimundo de Monforte. El estilo románico, de todos modos, arraiga profundamente en Galicia, sobreviviendo hasta fechas muy avanzadas. A quien es preciso citar en el tránsito del románico al gótico es al maestro Mateo, autor del Pórtico de la Gloria y de su cripta, de la catedral santiagouesa, donde emplea ya bóvedas de crucería góticas.

CIMBORRIOS LEONESES DEL SIGLO XII.—En la segunda mitad del siglo XII se construyen tres templos muy importantes, que emplean ya el arco apuntado y la bóveda de crucería, pero que, sobre todo, lucen bellos cimborrios, delatores de una intensa influencia bizantina.

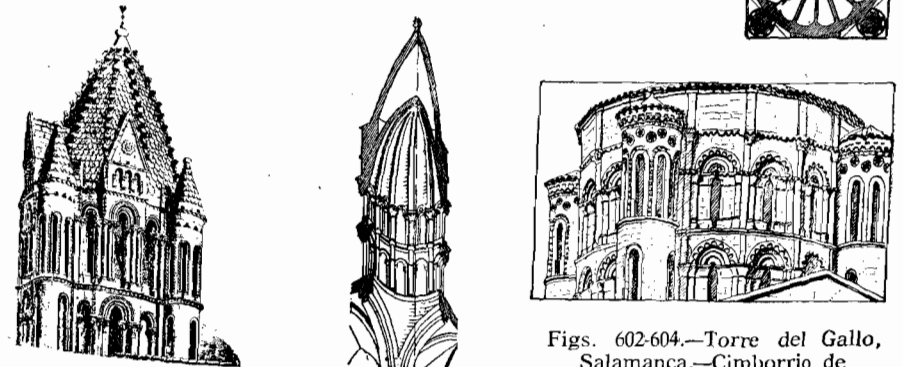
La catedral de Zamora (1151-1174), de tres naves, con crucero apenas sobresaliente de la anchura de éstas y tres ábsides semicirculares, tiene bóveda gótica de crucería en la nave central, si bien las de las laterales son todavía de aristas. En la lisura de sus capiteles se advierte la influencia de los cistercienses. Lo verdaderamente importante es su extraordinario cimborrio (fig. 605) sobre pechinas, con tambor calado por un cuerpo de ventanas y bóveda semiesférica de gallones trasdosados, reforzada por nervios que apoyan en las medias columnas situadas entre aquéllas. Si el interior del cimborrio es bello, su exterior no lo es menos, belleza a que se agrega su singularidad sin precedente en el país. El tambor se completa con cuatro torrecillas cilíndricas, que rematan en un segundo cuerpo de menudas arquerías con bóveda bulbosa, torrecillas que, además de enriquecer el conjunto, contrarrestan el empuje de la gran media naranja. Como habrá podido observarse, la organización del cimborrio de Zamora es típicamente bizantina y



Figs. 595-597.—Iglesia de Frómista. (Alvarez, Argilés.)



Figs. 598, 599.—Catedral Vieja de Salamanca.—Co'egiata de Toro. Figs. 600, 601.—Sala Capitular de Plasencia. (Lampérez.)



Figs. 602-604.—Torre del Gallo, Salamanca.—Cimborrio de Toro. (Street, Argilés.)

responde a la misma corriente oriental inspiradora de las iglesias cupuliformes francesas, ya citadas, del Perigord y el Angoumois. El arquitecto, sin embargo, se ha formado sobre modelos orientales, como la iglesia de Manasiĵa, en Yugoslavia.

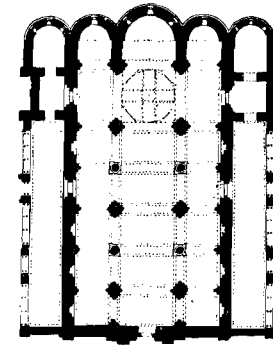
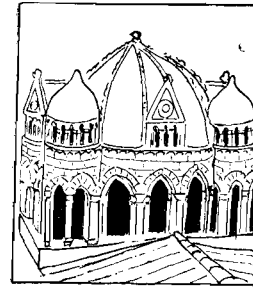
La portada es puramente arquitectónica, y el tema principal de la misma se reduce a unos lóbulos convexos, que se repiten en sus cuatro arquivoltas, todo ello bastante de acuerdo con la sobriedad cisterciense del interior del templo.

Por los mismos años que la de Zamora, o poco después, debe de comenzarse la catedral de Salamanca (fig. 598), en la que trabaja en los últimos años del siglo y primeros del siguiente un cierto maestro Pedro, que se ha querido relacionar con el Pedro de Aix (1213), sepultado en el claustro. De planta análoga a la de Zamora, la bóveda de crucería se emplea ya en las tres naves, y los capiteles son de riqueza escultórica, que contrasta con la sobriedad zamorana. Como en aquélla, lo excepcional es el cimborrio, llamado Torre del Gallo (figs. 602, 603), de proporciones mucho más esbeltas que el de la catedral hermana, pero de análoga organización. De la misma familia que la zamorana, presenta más estrechas analogías con la Martorana de Palermo, si bien la forma cónica de sus chapiteles y su esbeltez permiten pensar en influencias aquitanas. Un documento recientemente descubierto asegura que en 1163 dirige la obra el maestro Petrus Petriz, que debe de ser su autor.

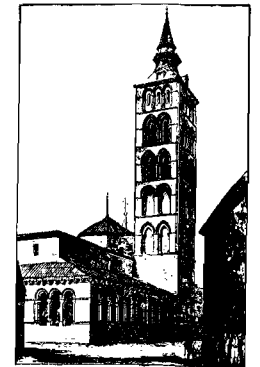
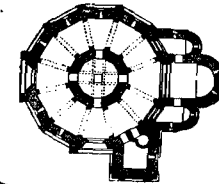
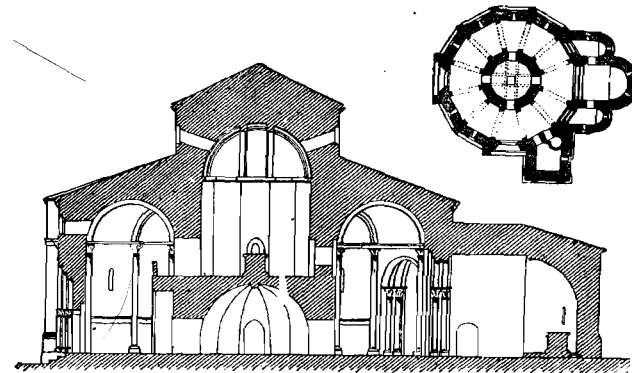
Menos esbelto que el de Salamanca, pero muy influido por él, se encuentra el de la Colegiata de Toro (1160-1240) (fig. 604), debiendo incluirse también en la serie de cimborrios leoneses la cúpula de la sala capítular de la catedral de Plasencia (figs. 600, 601).

SEGOVIA Y LA IGLESIA DE PÓRTICOS. AVILA. PORTUGAL.—Uno de los grupos estilísticos más uniforme del románico español es el segoviano, caracterizado por los pórticos exteriores que rodean sus fachadas. De gran utilidad en clima frío como el castellano, y de gran belleza, gracias a los efectos de perspectiva de sus arquerías, este tipo de iglesia parroquial segoviano es una de las creaciones más singulares de nuestro románico.

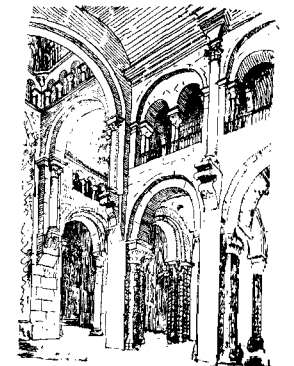
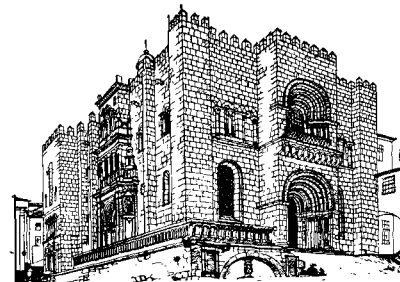
La iglesia de este tipo más antigua de Segovia es San Juan de los Caballeros. Tiene pórticos en sus dos fachadas meridional y occidental, y cornisa de arquillos trilobulados sobre canecillos con abundante y varia decoración figurada. De fecha ya avanzada en el siglo XII se considera la de San Millán (fig. 606), que, como la mayor parte de las restantes iglesias, repite el modelo de la catedral de Jaca, de pilares y co-



Figs. 605-607.—Cimborrio de Zamora.—San Millán, Segovia.—San Vicente, Avila. (Pijoán, *Dehio.*)



Figs. 608, 609.—Veracruz y San Esteban, Segovia. (Lampérez, *Street.*)



Figs. 610, 611.—Catedral de Coimbra. (Haupt.)

lumnas alternados. Abovedada solamente en el testero, presenta en el tramo del crucero bóveda con nervios no cruzados en el centro, al gusto califal. Los pórticos cubren las dos fachadas laterales. La iglesia más tardía parece ser la de San Martín, ya con pórticos en sus tres fachadas y torre sobre el tramo del crucero. Por su esbeltísima torre, ya del siglo XIII, tan influyente en la silueta de la ciudad, es singular la de San Esteban (fig. 609).

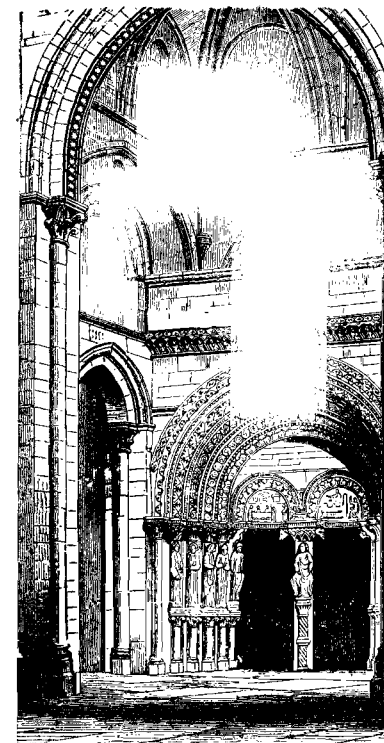
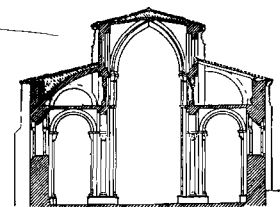
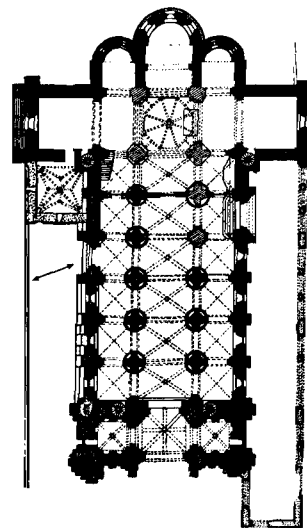
Los ejemplos de iglesias con pórticos no se reducen a las citadas. En mejor o peor estado, son varias las existentes en la misma ciudad y en la comarca, ofreciendo particular interés entre éstas, por estar fechadas, la de San Miguel de Sepúlveda (1093), de una sola nave, y la de Duratón (1100), firmada por el arquitecto Michel. Aunque los mejores ejemplares de este tipo de iglesia son los segovianos, existen también en la provincia de Soria, y, aunque mucho menos, en la de Burgos.

Sin relación con él, debe recordarse además la de templarios de la Veracruz (1208) de la misma Segovia (fig. 608). Es de planta dodecagonal con tres ábsides y nave en torno a un cuerpo igualmente dodecagonal de dos pisos, el superior cubierto con bóveda de nervios no cruzados en el centro, como la de San Millán.

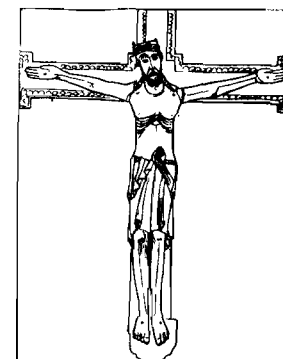
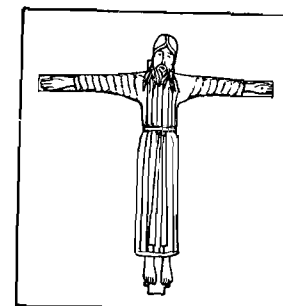
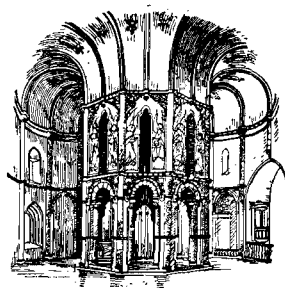
En tierra soriana, los tres monumentos principales son la portada de Santo Domingo y las dos iglesias de templarios de San Juan de Duero y de San Miguel, de Almazán, testimonio la primera de influjos franceses y vivo reflejo las últimas de intenso mudejarismo. La de San Juan de Duero (fig. 825), en las afueras de Soria, es excepcional por su claustro de arcos apuntados cruzados, de claro abolengo morisco, si bien la presencia de los templarios puede explicar sugerencias orientales, como las de Amalfi o Palermo. El origen cordobés es, en cambio, indiscutible en la importante bóveda califal de Almazán (figura 822).

En Avila, las grandes empresas del románico son las murallas, de cubos redondos y sin muestra alguna de influencia morisca, obra de los canteros de Raimundo de Borgoña, y las iglesias de San Vicente y San Pedro.

La de San Vicente (fig. 612), que se construye sobre el lugar donde sufren martirio el santo y sus hermanas, es de tres naves donde de crucero sumamente alargada, pilares con medias columnas y arcos de medio punto doblados. Las naves laterales se cubren con bóvedas de aristas, y sobre ellas descansan (fig. 613) las tribunas con ventanas hacia la nave mayor. Románico todo lo anterior, difieren del plan primitivo las bóvedas de la nave central (fig. 607), el tramo del



Figs. 612-614.—San Vicente, Avila. (*Lampérez, Street.*)



Figs. 615-617.—Charola de Thomar.—Majestad, del Museo de Barcelona.—Crucifijo, del Museo de Nueva York.

crucero y el pórtico de los pies (fig. 614). Todas ellas son ya de crucería gótica, advirtiéndose claramente en los capiteles de los pilares de la nave mayor cómo éstos han sido contruidos para recibir bóveda de cañón con arcos perpiaños. En el tramo del crucero, donde hoy se levanta una de las primeras bóvedas góticas españolas de crucería, parece haberse proyectado cimborrio de tipo leonés. La gran portada de los pies (fig. 614) presenta en sus arquivoltas rica decoración vegetal, según el gusto borgoñón, y tiene parteluz. Las esculturas son, como veremos, de primer orden.

El cambio de criterio en la cubierta se explica por la historia de la construcción, que, comenzada ya en el XI, se paraliza a principios del siguiente, una vez terminados la cabecera, el crucero y los muros de las naves, reanudándose unos cincuenta años después, al parecer, bajo la dirección del arquitecto de la catedral, el maestro Fruchel. Las obras consumen todavía el siglo XIII.

Aunque no faltan en Portugal algunas iglesias de interés para el estudio del románico y pueda señalarse una particular insistencia en la forma rectangular de la capilla mayor, lo que realmente importa a un estudio de carácter general son sus catedrales. De ellas, la única que ha llegado a nosotros en buen estado es la de Coimbra (figura 610), que se construye por los maestros Bernardo y Roberto durante la segunda mitad del siglo XII. Con tres ábsides semicirculares en lugar de girola y crucero de una sola nave, el modelo seguido es, sin embargo, la basílica compostelana, como lo atestiguan la organización de sus naves y el triforio. Característicos de la catedral de Coimbra son su coronamiento almenado y los resaltes de su fachada, que prestan a su exterior más aspecto de castillo que de templo (figura 611).

De la catedral de Lisboa (1150), obra probablemente de los citados Roberto y Bernardo, que después trabajan en Coimbra, no queda sino la planta y el crucero. Por su traza poligonal, análoga a la de la Veracruz de Segovia, merece recordarse la «Charola» o iglesia de los templarios, de Thomar (fig. 615).

CAPITULO XV

ESCULTURA ROMANICA

ESTILO, TEMAS, EVOLUCIÓN.—La escultura romana, que en los últimos tiempos del Imperio se consume en relieves cada vez más pobres, con la invasión de los bárbaros termina por desaparecer como escultura monumental. La escultura prerrománica de este carácter desempeña en Occidente papel aún más modesto que en Bizancio. La actividad escultórica se limita casi exclusivamente a producir pequeñas placas de marfil y a la orfebrería.

Como la bizantina posterior a los iconoclastas, la románica representa la reacción más completa frente al naturalismo clásico. La figura humana se espiritualiza y el escultor presta escaso interés a la anatomía y a las bellezas corporales; el ropaje domina plenamente al cuerpo. Ahora bien, mientras el escultor bizantino continuará de espaldas a la naturaleza hasta sus últimos tiempos, el románico se irá dejando seducir por ella, y su estilo evolucionará constantemente hasta desembocar en el gótico.

Otro aspecto que precisa no olvidar en la escultura románica es su carácter decorativo, como creada que es para decorar el templo y no como estatuaria exenta. La necesidad de adaptar la figura a las proporciones y forma de la superficie arquitectónica es, a veces, decisiva en la figura misma.

Esta función al servicio del templo con que nace el nuevo estilo escultórico termina prestándole también un carácter esencialmente monumental. Pues bien, la creación de esta nueva escultura de tipo monumental es la gran empresa del artista románico, que vuelve así a repetir, aunque en forma diferente, la de los escultores griegos. Los dos campos principales de la escultura románica al servicio de la ar-

quitectura son las portadas y los capiteles, tanto de aquéllas como del interior del templo y de los claustros,

En las portadas, la parte donde la escultura adquiere mayor desarrollo es el tímpano, y el tema preferido para decorarlo, la visión apocalíptica del Todopoderoso —Pantocrátor— rodeado por los símbolos de los cuatro Evangelistas —el águila de San Juan, el león de San Marcos, el toro de San Lucas y el ángel de San Mateo— o Tetramorfos (lám. 370), y contemplado por los veinticuatro ancianos, si bien de ordinario se prescinde de éstos. También se presenta con frecuencia el Juicio Final. En todas esas composiciones aparece el Todopoderoso dentro de una aureola ovalada, o ligeramente apuntada, almendra mística —en italiano, *mandorla*, almendra— con que se figura el resplandor de que habla el texto apocalíptico. A los temas puramente apocalípticos se agregan a veces otros procedentes de los textos de los profetas Ezequiel e Isaías.

Ignoramos los pasos seguidos hasta decorar los tímpanos románicos con estos grandes temas. Al parecer, el primero conservado que presenta el Cristo en Majestad es el de la iglesia de Besalú, de la segunda mitad del siglo XI.

Pero la escultura rebasa el tímpano mismo y, aunque en escala más menuda, suele recubrir las arquivoltas y los capiteles. En cambio, vuelve a la escala mayor cuando se extiende a las jambas, que se decoran con grandes estatuas adosadas (lám. 369). Concebidas con un sentido esencialmente arquitectónico, desde el punto de vista expresivo, se encuentran unas aisladas de otras, y sólo en los últimos tiempos del románico se les representa comunicándose entre sí (lámina 408).

La escultura en algunos monumentos no se reduce a la parte abocinada de la puerta. Unas veces se continúa lateralmente, otras forma un friso en la parte superior, y en ocasiones cubre por completo la superficie del muro, como en Ripoll, Sangüesa y Estella (láminas 392, 394).

En cuanto a los capiteles, ya queda dicho al tratar de la arquitectura la importancia que en ellos adquieren, además de los temas vegetales, los animales y la figura humana, con frecuencia todos ellos unidos. Los animales son en buena parte fantásticos, tales como dragones, arpías, centauros, monstruos de dos cabezas o de dos cuerpos y una sola cabeza, etc. Conocido el simbolismo que siempre han tenido para el hombre los animales, es natural que para el de la época románica estos seres, hijos de la fantasía, tengan en algunos casos, además de su función decorativa, un significado concreto.

Las historias predominantes son, como es lógico, las de carácter religioso, del Antiguo y del Nuevo Testamento, y de vidas de santos. La enseñanza de estos Evangelios ilustrados, que son para los fieles el vasto repertorio gráfico de los capiteles de portadas y claustros, se completa con las representaciones de figuras y escenas alegóricas de vicios y virtudes.

Pero, además de estos temas de carácter sagrado, se esculpen otros profanos, en particular en los claustros, bien de origen literario o de la vida diaria, tales como fábulas de animales o escenas como la del escultor trabajando, del claustro de San Cugat, junto a Barcelona.

La escultura románica de bulto redondo se reduce sobre todo a las imágenes del Crucificado y de la Virgen con el Niño.

El Crucificado, como en el arte bizantino, es de cuatro clavos, es decir, tiene los pies clavados separadamente. Impasible al dolor, tiene el cuerpo derecho y los brazos horizontales. Adopta dos tipos: el Cristo en Majestad, como Rey de Reyes, vestido con larga túnica de mangas, y corona (figs. 616, 617), y el Cristo desnudo, que sólo se cubre desde la cintura hasta las rodillas con una faldilla que cae verticalmente. El Crucificado románico, por lo general, está vivo y tiene corona. El naturalismo de los últimos tiempos del románico, que anuncia ya la proximidad del gótico, hace que esas normas antiguas cedan ante las de la nueva iconografía. El mejor ejemplo de Majestad en España es el de Caldas de Montbuy, destruido en 1936, y que se supone de hacia 1100 (lám. 404).

A la Virgen se la figura sentada, derecha y de frente, con el Niño igualmente de frente y sentado sobre sus piernas en actitud de bendecir (lám. 403). A veces tiene también un libro o el mundo en la otra mano. Para el artista románico, como para el bizantino (fig. 392), la Virgen, más que la madre, es el trono del Salvador. No existe comunicación expresiva alguna entre madre e hijo.

Esta manera de concebir a Cristo y a la Virgen con el Niño, que responde perfectamente a la del Cristo en Majestad, o del Cristo Juez del Día del Juicio, de las portadas, nos dice que el hombre románico piensa más en la idea de Dios, y en el Dios de la justicia, que en el Dios del amor y en el Hijo del Hombre.

Desaparecida en Occidente la escultura figurada de carácter monumental a la caída del Imperio, precisa buscar el origen de la gran escultura románica en aquellas manifestaciones artísticas donde continúa representándose la figura humana, es decir, en los marfiles y en las obras de orfebrería. En ellos da, en efecto, sus primeros pasos el nuevo estilo. Al lado de los relieves de las encuadernaciones de libros,

de los relicarios y de las cruces, deben de ser de importancia decisiva los frontales de altar, que por decorar la parte más santa del templo, se labran, cuando es posible, en metales preciosos, y se decoran en relieve con el Cristo en Majestad, acompañado, en general, por los apóstoles. El gran mérito del escultor románico es el haber llevado esta escultura menuda a formar parte integrante del templo, dándole proporciones monumentales.

Otras de sus mejores fuentes de inspiración es la miniatura, donde ya en fecha anterior se han representado complicadas composiciones iconográficas, que, sin duda, sirven de base para los grandes temas de las portadas. En este aspecto las de los manuscritos mozárabes del comentario del Apocalipsis, por Beato, ejercen, al parecer, gran influencia, pues en ellas puede verse, por ejemplo, el tema del Todopoderoso con los símbolos de los Evangelistas y los ancianos.

El estilo de la escultura románica, que se inicia con el siglo XI y perdura en los monumentos más arcaizantes hasta principios del XIII, como es natural, evoluciona en sus dos siglos de existencia.

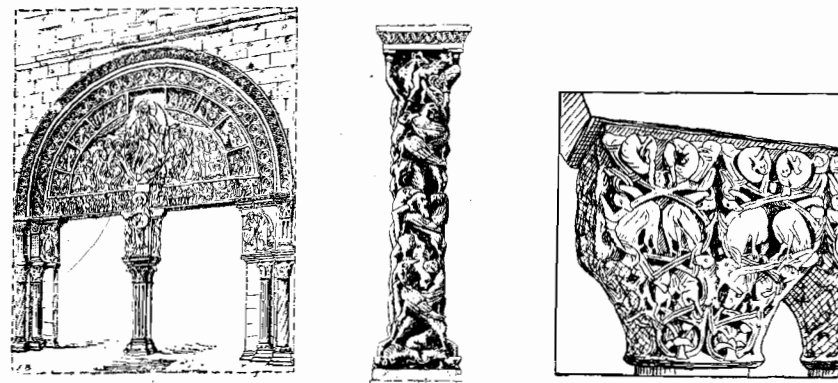
En sus comienzos, el relieve es muy plano —en los primeros monumentos plano casi por completo— y las escenas de escasa complicación. Los ropajes aparecen muy ajustados al cuerpo; sólo se indican sumariamente los plegados de las telas con trazos sencillos, paralelos y convencionales. Con el tiempo todo ello se enriquece. Se trabaja en alto relieve, y a veces las figuras parecen destacarse del fondo. En la segunda mitad del siglo XII los ropajes se proyectan hacia el exterior en abundantes y voluminosos plegados. Los personajes de las jambas de las portadas abandonan su aislamiento y tienden a conversar entre sí.

FRANCIA.—En Francia destaca muy en primer plano la escuela del Languedoc, íntimamente relacionada con la española. Sus centros principales radican en Toulouse y en Moissac. Sus monumentos más antiguos son el *Apostolado* de la girola de San Saturnino (lám. 362) (1095), procedente de su antigua portada, y el de los pilares del claustro de Moissac, de relieve todavía bastante plano, miembros de perfiles rectilíneos, modelado sumario, y ropajes con pliegues apenas acusados por somerísimos trazos curvilíneos. Ese mismo efecto de fuerza produce el tímpano del crucero de la iglesia de San Saturnino (1110), dedicado a la *Ascensión* (lám. 365).

El estilo de la puerta del crucero se afina en la puerta de la Sala Capitular de la catedral, hoy en el Museo, firmada por Gilabertus (1120-1130). En ella encontramos las típicas actitudes de las piernas cruce-

das (lám. 363), que les prestan apariencia de movimiento. El plegado de los ropajes es también más inteligente y fino.

Pero la creación más grandiosa y mejor conservada de la escuela tolosana es la gran portada de la iglesia de Moissac. Presenta en el centro del tímpano (lám. 364) un dramático Cristo en Majestad, de grandiosas proporciones, cubierto por revueltos ropajes y rodeado por los símbolos de los Evangelistas, que vuelven apasionadamente sus cabezas hacia El. Dos ángeles espiritualizados y alargadísimos limitan esta parte central del tímpano, mientras los ancianos, distribuidos en tres zonas separadas por nubes, contemplan la escena. La grandiosidad dramática de la visión apocalíptica no ha sido nunca expresada tan inten-



Figs. 618-620.—Portada, Vezelay.—Pilar de Souillac.—Capitel de Silos.

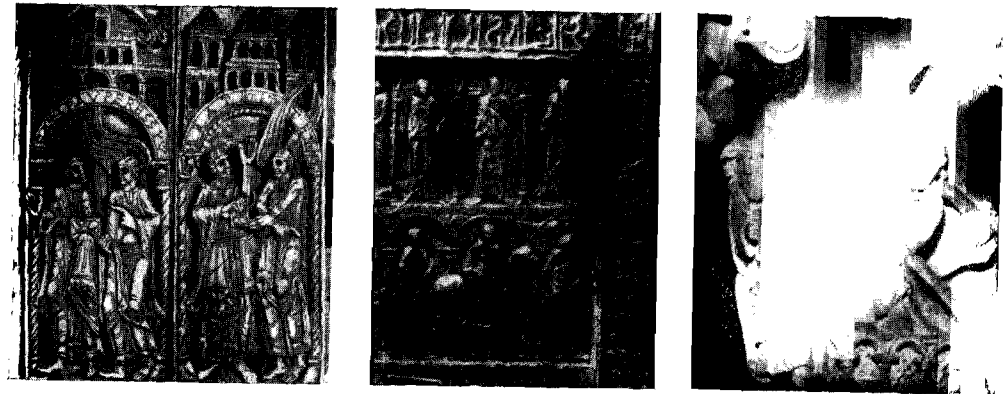
samente como en el famoso tímpano de la iglesia francesa. La *Visita-ción* del mismo pórtico es muy representativa del estilo tolosano, tanto por el canon alargado de la figura como por el típico revuelo de la ropa de la Virgen al caer.

La influencia de la escuela tolosana se extiende por el centro de Francia. En Beaulieu el tema del tímpano es el *Juicio Final*, pero el resto de la portada repite la composición de Moissac. En Souillac, el estilo tolosano es igualmente sensible en el parteluz (fig. 619) de la portada, donde se entremezclan, con frenesí de decorador nórdico, pájaros, monstruos y hombres, en ritmo quebrado y violento, de intensidad tal vez no superada en todo el arte románico (lám. 367).

La obra maestra de la escultura en Borgoña es la portada de Vezelay, el monasterio cluniacense inmensamente rico gracias a los peregrinos que acuden a visitar el cuerpo de la Magdalena. Representase en el tímpano el momento cuando el Salvador, rodeado por el resplan-

dor de su almendra mística, hace descender los rayos del Espíritu Santo sobre los apóstoles (fig. 618, lám. 366). Sus amplios ropajes de fina tela se revuelven al caer en agitados remolinos como impulsados por el viento. «El día de la *Pentecostés* —dice el texto bíblico— se sintió un ruido que venía del cielo, como el ruido de un viento que sopla con impetuosidad, y fueron llenos del Espíritu Santo y empezaron a hablar en lenguas extranjeras». Y ese ambiente dramático del ruido del vendaval es el que agita a las emocionadas figuras de los discípulos. En los compartimientos que rodean al tímpano el artista ha representado a esos pueblos cuyas lenguas, por obra del Espíritu Santo, hablan ya los apóstoles, y que gracias a ellos conocerán la verdadera fe. Son los partos, los caldeos, los árabes, los egipcios, etc., de que habla el texto sagrado. Pero no contentos con esto, los monjes de Vezelay han querido que la fe cristiana llegue a los más remotos países, poblados por la fantasía medieval de seres monstruosos, que para unos son simples monstruos, pero según otros, y entre ellos cuentan, sin duda, los religiosos de Vezelay, por tener alma humana, son capaces de comprender la palabra de Dios. Así vemos los minúsculos pigmeos, que para subir a caballo precisan una escalera; los panocios de orejas gigantescas, los cinocéfalos con cabeza de mono, etc. El canon de la figura humana de toda la portada, como en Moissac, es alargadísimo, seguramente más por ansia de espiritualización y por influencia bizantina que por exigencias decorativas.

El hermoso pórtico de San Lázaro, de Autun (1130), nos lleva a la última etapa de la escuela borgoñona, cuando la exaltación expresiva y la espiritualización de la figura humana llegan a extremos sólo igualados por el Greco. Si Vezelay se considera dueño del cuerpo de la Magdalena, Autun cree poseer el de San Lorcno, y con limosnas y mandas abundantes puede labrar también un lujoso pórtico. El lema es el *Juicio Final* (lám. 368), y como allí, el Todopoderoso, representado en escala gigantesca, preside dentro de su *mandorla* sostenida por ángeles. A su derecha, los elegidos penetran en celestiales palacios, mientras a su izquierda, San Miguel y el diablo pesan las almas, y los condenados marchan al Infierno. Al pie del Todopoderoso puede aún leerse la firma del extraordinario escultor: «Gislebertus hoc fecit.» Gisleberto, lejos de ser un artista infantil y primitivo, es un artista refinado y aun, si se prefiere, decadente, que subordina otros valores plásticos para alcanzar una expresión lo más intensa posible. Víctima de las duras críticas de Voltaire, que califica la espléndida portada de Autun de obra bárbara, apenas pudo salvarse el Juicio Final bajo una gruesa capa de yeso.



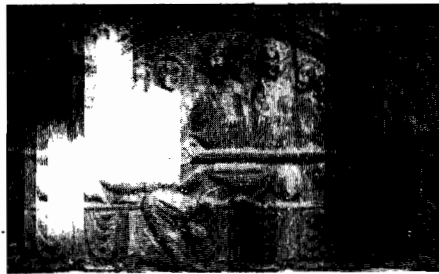
378-380. Relieve de marfil leonés.—Arca Santa, Oviedo.—Capitel, León.



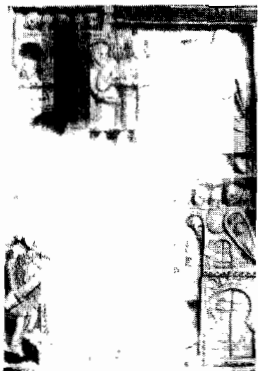
381, 382. San Isidoro. Tímpano de la portada, San Isidoro, León.



383, 384. Tímpanos de la Puerta de las Platerías, Santiago.



385-388. David, Santiago.—Relieve del Arca de S. Felices.—Santiago y San Pedro, Santiago de Compostela.



389-391. Relieve de marfil de S. Millán.—Relieves de Silos.—Santo Tomás, Silos.



392-394. Portada, Ripoll.—Capitel, S. Juan de la Peña.—Portada, Estella.

En la región parisiense se producen en los últimos tiempos del románico, y en vísperas del gótico, hasta el punto de considerarse por algunos como las primeras creaciones de éste, dos importantes conjuntos escultóricos: el pórtico real de Chartres y el pórtico de la abadía de Saint Denis.

La catedral de Chartres, famosa por poseer la túnica de la Virgen, dispone en esa época de grandes recursos que le permiten decorar ricamente la fachada principal de su primitivo templo románico, cuya decoración escultórica es la actual del edificio gótico. Los tímpanos están dedicados al Salvador —el *Cristo en Majestad* con el Tetramorfos—, el del centro, y los laterales, a la Virgen con el Niño y la Ascensión (lám. 370); en las jambas, derechos y como queriendo participar de la rigidez arquitectónica de las columnas ante que se encuentran, dos docenas de personajes de canon tan alargado como los de Vezelay (lám. 369). Mientras en la escuela borgoñona el arrebató espiritual que los anima agita con violencia sus cuerpos, éstos aparecen aquí deliberadamente impasibles, no obstante lo cual, la expresión de los rostros revela una dulzura delatora de la proximidad del gótico. En el estilo del Pórtico Real de Chartres se labran numerosas portadas francesas, entre ellas, las laterales de las catedrales de Le Mans (1158), la de Santa Ana, de la fachada principal de Notre Dame de París (lámina 371); las de Corbeil, Saint Loup de Naud, etc.

En la portada de Saint Denis, de París (1140), la obra de tiempos del célebre abad Suger, hacen papel de columnas en las jambas, estatuas tan rígidas como las de Chartres.

El apogeo de la escultura en Provenza es más tardío, y debido a los monumentos romanos conservados en la vieja provincia romana, distingue por un aire clásico que falta en Tolosa y Borgoña. Al intenso dramatismo de Moissac y Vezelay reemplaza una solemne majestuosidad de estirpe romana. La manera de plegar los ropajes, inspirada en la escultura antigua, carece del impetuoso movimiento que agita las vestiduras típicamente románicas de los monumentos del centro y del sur de Francia.

La portada de San Trófimo (fig. 538), de Arlés, cobijada bajo un alero que tiene mucho de frontón, presenta en el tímpano al Cristo en Majestad rodeado por los símbolos de los Evangelistas. El friso del dintel se prolonga aquí, cual si de un templo clásico se tratase, por todo el frente de la portada, y en él aparecen, como en los sarcófagos, dispuestos en fila, un sinnúmero de personajes (lám. 372). Análoga es la decoración escultórica de San Gil, también de Arlés, si bien su friso se prolonga a lo largo de la fachada, incluso incluyendo sus tres portadas.

ESPAÑA. EL SIGLO XI.—Los monumentos fechados más antiguos corresponden al Rosellón, en la Cataluña francesa. Los dinteles de San Genís les Fonts (1021) (lám. 373) y de San Andrés de Sureda son testimonio de la actividad de un escultor de vigorosa personalidad, pero que no llega a formar escuela de cierta duración. Es artista que esculpe en plano y a bisel como en la época visigoda, y sus personajes son de canon muy bajo, cabeza grande y de mirar desencajado, según los modelos prerrománicos. En los fondos emplea todavía el arco de herradura. Los dinteles, como más adelante los frontales catalanes, presentan en el centro al Cristo en Majestad en la *mandorla* (lám. 375) y los apóstoles a los lados.

En Aragón, las mejores obras de esta primera etapa del románico son el sepulcro de Doña Sancha (+ 1095) (lám. 374), del Museo de Jaca, y los capiteles historiados de esta catedral.

Donde radica el núcleo más vigoroso de nuestra escultura románica del siglo XI es en León y Galicia, coincidiendo con los prósperos reinados de Fernando I y Alfonso VI. En la naciente corte leonesa encontramos ya en el tercer cuarto de la centuria varias obras importantes en marfil y piedra, deladoras de sorprendente actividad escultórica de cierto carácter áulico. El grupo principal de los marfiles lo constituye el tesoro de San Isidoro, de León, hoy en gran parte disperso e integrado en su mayoría por donaciones reales. La pieza príncipe es el *Crucifijo* de Don Fernando y Doña Sancha (lám. 376), del Museo Arqueológico Nacional, regalado en 1063, y de 1059 es el relicario de San Juan Bautista, de San Isidoro, de León. A esta misma escuela leonesa pertenecen el *Crucifijo* del Museo de León (lám. 377), y la arqueta de las Bienaventuranzas (lám. 378), del de Madrid.

La escultura monumental aparece en los relieves de los capiteles del Panteón (1504-1067) con escenas de la vida de Jesús un tanto toscas, pero de un vigor expresivo extraordinario (lám. 379), y deja sus creaciones principales en las portadas del templo nuevo de San Isidoro, de fecha ya más avanzada del siglo XI. En el centro de un tímpano vemos el *Cordero* rodeado de ángeles, acompañado por diversas escenas, entre ellas el *Sacrificio de Isaac*, y en el tímpano de la otra, el *Descendimiento*, la *Ascensión* y las *Mujeres en el sepulcro*, en las que el avance respecto del estilo de los capiteles del Panteón es considerable (lám. 382).

Intimamente relacionado con el estilo de éstas se encuentra la decoración de la Puerta de las Platerías, de Santiago de Compostela (1103). El orden en que se distribuyen sus esculturas no es el primitivo, y, aun disponiéndose de la descripción de un peregrino del siglo XII, no es fácil conocerlo en forma segura. Los tímpanos, que no han sufrido

alteración, contienen escenas del Nuevo Testamento. En el de la izquierda (lám. 383) ocupan lugar principal las *Tentaciones* del Señor, y junto a ellas se encuentra la sorprendente figura de la *Adúltera*, como nos dice el peregrino del siglo XII, teniendo entre sus manos la fétida cabeza de su amante, cortada por su marido, besándola dos veces al día obligada por su esposo. En el tímpano de la derecha (lám. 384), los temas principales son el *Prendimiento*, la *Flagelación* y la *Coronación* de espinas, y en los estribos que flanquean la portada aparecen personajes y escenas del Antiguo Testamento, sobresaliendo la figura de *David* (lám. 385). En el muro, sobre los arcos, vamos en las enjutas ángeles con trompetas, como si del Juicio Final se tratase; y presididos en el centro por las hermosas figuras del *Salvador* y *Santiago* (lám. 387, 388) —el Salvador se considera de fines del siglo XII y relacionado con el maestro Mateo—, un sinnúmero de personajes, de los que sólo algunos deben de conservar su colocación originaria. Como es natural, en obra escultórica de estas proporciones trabajan varios maestros de calidad muy diversa, el mejor de los cuales —el «Maestro Esteban»— se ha supuesto que pueda ser el maestro del tímpano de San Isidoro de León.

Tanto las esculturas de las portadas de León, como las de Santiago, guardan estrecho parentesco estilístico con las ya citadas de Tolosa, de Francia.

El otro gran núcleo de escultura del siglo XI se forma en tierra burgalesa, y también aquí encontramos varias series de relieves de marfil. Los más antiguos (1067-1070) son los de la vida de *San Millán*, de la Cogolla, en parte conservados en aquel monasterio. Aunque los fondos de arquitectura con sus arcos de herradura (lám. 389) atestiguan haberse esculpido en España, consta que son obra de los alemanes Engelran y su hijo Rodolfo, que se retratan en uno de los relieves, hoy en el Museo de Leningrado. De arte más refinado son los del arca de San Felices (lám. 386).

Pero la obra capital de la escuela castellana es la parte más antigua de la decoración del claustro de Silos, que debe de corresponder a los años de 1085-1100. Sus capiteles con figuras de animales reales y monstruosos, afrontados al gusto oriental y entrelazados con temas califales, que los convierten en obra netamente española (lám. 390). Los relieves de los pilares (láms. 390, 391) —*Incredulidad de Santo Tomás*, *Camino de Emaús*, *Descendimiento*, las *Marias en el Sepulcro*, *Pentecostés* y *Ascensión*— no son del tono un tanto bronco que suele dominar en la escultura leonesa. Su modelado es más suave, y los plegados de los ropajes no producen efectos tan violentos de claroscuro, acusándose, en cambio, por líneas de escasa profundidad. Sus personajes, de esbeltas proporciones, cruzan convencionalmente las

piernas, como en la escuela tolosana, llegando a producirse rara ilusión de movimiento —*Incredulidad de Santo Tomás*—. El origen del estilo de estos relieves es uno de los problemas más discutidos de la escultura medieval, por sus relaciones estilísticas con Moissac, Souillac y otras obras de primer orden de la escuela francesa.

EL SIGLO XII.—La obra de mayores proporciones de la escuela románica catalana es la gran portada del monasterio de Ripoll (lámina 392), probablemente del segundo cuarto del siglo XII. Distribuida en zonas horizontales, la escultura cubre en ella todo el frente del muro en que se abre la puerta. En la zona superior forman largo friso el Salvador y los viejos del Apocalipsis, y bajo ella ocupan las tres inmediatas, santos y escenas del Antiguo Testamento. En la gran zona siguiente, y bajo arcos, aparecen, a la izquierda, David y los músicos, y a la derecha, otra serie de personajes en los que se quiere ver a Jesús bendiciendo a los fundadores, el Conde Oliva Cabrera y su hijo, el abad Oliva. Más abajo, en dos zonas, vense fieras devorando animales tímidos y medallones con los pecados capitales. En el estilo de este importante conjunto escultórico se ha querido ver la influencia del tolosano Gilabert.

Después de la portada de Ripoll, las obras principales de los escultores catalanes del siglo XII son los claustros. Aunque sin fecha segura, el más antiguo, donde la decoración historiada se desarrolla plenamente, es el de la catedral de Gerona. Las escenas son del Antiguo y del Nuevo Testamento. Los relieves del de San Cugat del Vallés, de análogos caracteres, son obra firmada de Arnaldus Gatell, que figura en las nóminas de los monjes del monasterio de mediados del siglo XII y se representa a sí mismo esculpiendo un capitel. El claustro más tardío es el de la catedral de Tarragona (1214), donde, además de los capiteles, es importante el Cristo en Majestad con el Tetramorfos, y el capitel central de la Epifanía, de la portada que comunica con el templo.

La escultura navarro-aragonesa presenta varios maestros de estilos perfectamente definidos, entre los que figura Leodegario, que firma la gran portada de Sangüesa, en Navarra, y que, a juzgar por su nombre y estilo, es, al parecer, un borgoñón de la comarca de Autun. El tema figurado en el tímpano es el *Juicio Final*, y tanto en sus figuras como en las de las jambas se pone bien de manifiesto esa afición al alargamiento comentado en San Lázaro, de Autun. En las enjutas es interesante, desde el punto de vista iconográfico, la escena de la leyenda nórdica del herrero Regin forjando la espada y Sigurd matando al dragón Fafner. Pero tanto esta parte de las enjutas como la superior de la

portada con el Cristo en Majestad y los apóstoles, se deben ya a otro maestro, el de San Juan de la Peña

Este es artista preocupado por producir la impresión de fuerza. Sus personajes son un tanto toscos y, al contrario de lo que sucede a los de Leodegario, de rechonchas proporciones. Gusta de multiplicar los plegados, pero los esculpe en plano, contrastando con lo que entonces se hace en Castilla. Sus obras principales son los claustros de San Juan de la Peña y de San Pedro el Viejo, de Huesca (lám. 393).

A mediados del siglo XII, el cambio de estilo de la escultura románica castellana es muy sensible, y la sobriedad de formas y la rigidez del período anterior ceden paso al gusto por ropajes de plegados exuberantes y proyectados hacia afuera, y por un mayor movimiento. Obras de esa nueva etapa estilística son el friso de Santiago de Carrión y la segunda serie de los relieves de Silos.

El friso de Carrión, probablemente de 1165, muestra en el centro el hermoso conjunto del *Cristo en Majestad*, de rostro noble y grandioso, y amplio ropaje de abundantes y rizados pliegues, rodeado por los símbolos de los Evangelistas, todo ello de muy alto relieve. A los lados, bajo hornacinas, se encuentran los apóstoles, algunos de los cuales, de tipo fino y nervioso, avanzan persuasivos y llenos de vida hacia nosotros. De los dos relieves de Silos, el más importante, que es el de la *Anunciación* (lám. 395), es típico ejemplo de ese barroquismo de que gusta hacer alarde en los ropajes el románico de los últimos tiempos.

A esta postrera etapa del estilo pertenecen, en tierra alavesa, el pórtico de Armentia (1146-1190) (lám. 399), donde se representa el Salvador en el *Limbo* y las Mujeres en el *Sepulcro*, y en Navarra, el de San Miguel, de Estella (lám. 394).

LA TRANSICIÓN. IMÁGENES.—La última fase de la escultura castellano-leonesa, ya de transición al gótico, nos ofrece tres grandes maestros muy afines entre sí.

El de San Vicente de Avila (fig. 614) nos ha dejado en la portada principal de este templo una de las creaciones más emocionantes de nuestro arte de la Edad Media, donde el Salvador, desde el parteluz, preside a los apóstoles, que, adosados a las columnas de las jambas, se inclinan unos hacia otros y entablan conversación, como será ya costumbre en el período gótico. Delgados, ligeramente encorvados, de cabeza grande y rostros alargados, de noble aspecto, hablan entre sí (lámina 397).

Al mismo escultor de la portada se atribuye la bella serie de relieves del sepulcro de los santos Vicente, Sabina y Cristeta (lám. 398),

que representan varias historias de su martirio y de la vida de Jesús. Las escenas de martirio, gracias a la natural carencia de precedentes iconográficos, son las de inspiración más fresca y personal, destacando entre ellas, por la elegancia de sus desnudos, el pasaje de los tres hermanos despojados de sus vestiduras, y, por su dramatismo, el del brutal aplastamiento de sus cabezas por el judío, y el del momento cuando éste, atacado por la serpiente, implora clemencia. En el del judío labrando el sepulcro, podemos imaginar al anónimo artista de San Vicente.

Adicionada la Cámara Santa, de Oviedo, a fines del siglo XII, con una segunda planta, se decoran las columnas pareadas que reciben los arcos transversales de su bóveda con un apostolado distribuido también por parejas, que, como en San Vicente de Avila, casi son de bulto redondo, y conversan entre sí. Algo más duro de expresión que el maestro de Avila, pero indudablemente relacionado con él, el de la Cámara Santa es otro gran artista de primera calidad. Los apóstoles se completan con las bellas historias de los capiteles, y en las basas, con las parejas de animales, que el escultor trata con particular cariño (lámina 396).

El tercer gran escultor, íntimamente relacionado con los anteriores, que cierra el ciclo románico y preludia el gótico, es el maestro Mateo. Las cuentas de la basílica compostelana nos dicen que en 1168 se encuentra al frente de las obras del templo, y la inscripción que hace grabar en el famoso Pórtico de la Gloria (lám. 407), que en 1183 se coloca el dintel de éste. Cinco años después queda terminado, y el rey de León le concede una pensión de cien morabetinos de oro anuales. Todavía en 1217 continuamos teniendo noticias de su vida.

Consta el pórtico de una gran puerta central y dos laterales más pequeñas. En el tímpano de la primera (lám. 400), el Salvador, acompañado por los Evangelistas, con sus correspondientes símbolos, preside la composición total; ángeles con instrumentos de la Pasión forman la fila inferior, y sobre ellos se ordenan en otras dos los elegidos; en las arquivoltas aparecen dispuestos radialmente los ancianos del Apocalipsis. En las jambas, ante las columnas, y conversando entre sí por parejas, como en Avila y Oviedo, aparecen los profetas y los apóstoles, que se continúan en las portadas laterales y que constiuyen la parte más bella y lograda del pórtico. El maestro Mateo, al contrario de lo que hicieron los de Avila y Oviedo, concentra la vida de sus personajes en sus típicos rostros de expresión amable y bondadosa. Modela sus cuerpos con blandura, pero no gusta de animarlos con el dinamismo un tanto nervioso del escultor de Oviedo. Personajes de formas llenas, contrastan también con el enflaquecimiento y misticismo

de los apóstoles de Avila. Lo más sorprendente y seductor de algunas de sus esculturas es su expresión alegre y de franca sonrisa en la que se anuncia decididamente ese sentido optimista de la vida que inspirará la escultura gótica de Reims. Los rostros de Daniel (lám. 408) y de San Juan son los más significativos como precedentes del nuevo estilo.

Bajo el Salvador, y sobre rica columna recubierta por el árbol de Jessé (lám. 407), la noble figura de Santiago, sentado y apoyado en su báculo, recibe a los peregrinos ante el pilar central. En la base de éste, pero mirando hacia el interior del templo, el propio maestro Mateo reza humildemente arrodillado.

Más fácil que precisar el origen del estilo del maestro Mateo es descubrir su influencia. Desde Santiago, meta de la gran peregrinación jacobea, los ecos de su obra se extienden más allá del Pirineo. En Lausanne se ha seguido bastante de cerca todo el pórtico, y tanto en Chartres como en Amiens y Reims se ha señalado el reflejo de su estilo. Pero, como es natural, ese influjo es más intenso en el noroeste de España, y buenos testimonios de ello son la portada de la catedral de Orense, donde se copia con bastante fidelidad el modelo santiagoés, y la de Ciudad Rodrigo.

Además de la gran escultura monumental en piedra, consérvase en España un buen número de imágenes en madera. La mayoría son de carácter no poco popular, pero no faltan algunas excelentes.

En cuanto al Crucificado, cuyos caracteres en el período románico ya quedan descritos, existen varios ejemplares de Cristo en Majestad. El más bello e importante es el de Caldas de Montbuy (lám. 404), que sobre la túnica lleva *pallia* clásica, como en las Majestades bizantinas más antiguas. La Majestad de Batlló, del Museo de Barcelona, conserva su policromía bizantina (lám. 406). Los Crucificados desnudos con sudario cubriendo los muslos son ya más abundantes.

Los escultores en madera no se reducen a representar la figura del Crucificado. Por suerte, han llegado hasta nosotros los importantes grupos del *Descendimiento*, de San Juan de las Abadesas (lám. 405) y de Erile, éste en el Museo de Barcelona. Entre las Vírgenes, destacan las de Bastanit (lám. 403), Ujué e Irache; las del Tesoro y del Sagrao de la catedral de Toledo (lám. 402) y la tan venerada de Montserrat. Las de Solsona y Nájera (láms. 401, 402), con el Niño no de frente, sino sobre una de las piernas, anuncian ya la interpretación más humanizada del gótico. La de Solsona es de piedra, se considera obra importada y se ha atribuido a Gilabertus de Tolosa, aunque algunos la creen ya de principios del XIII.

ITALIA Y ALEMANIA.—La escultura románica no llega a crear en Italia las grandes composiciones que hemos visto en Francia y España. Por lo general, se reduce a frisos o estatuas adosadas, todo ello dotado de ese reposo clásico ya comentado en Provenza.

La comarca más rica en escultura románica es el Norte. En Verona y Módena vemos profetas, escenas bíblicas y temas caballerescos, como los de *Rolando* y *Oliveros*, y el ataque de un castillo del rey Arturo por varios caballeros bretones. Son obras firmadas que nos conservan los nombres de los maestros Nicolás y Guillermo.

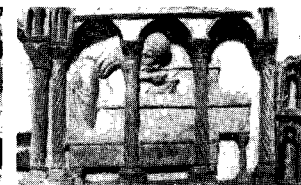
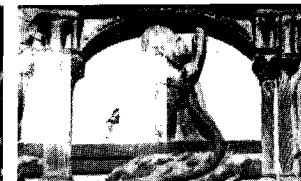
La segunda etapa de esta escultura lombarda la representa Benedetto Antelami, que deja a fines del siglo varias obras en las catedrales de Parma (1178-1196) y Borgo San Donnino. De estilo un tanto monótono y poco expresivo, puede servir de ejemplo el relieve del *Descendimiento* de la catedral de Parma.

Aunque no de grandes vuelos escultóricos, forman un pequeño capítulo en la escultura románica italiana los relieves de las puertas de bronce. La importación de varios ejemplares traídos de Bizancio da lugar, en la segunda mitad del XII, a una escuela de fundidores, entre los que descuellan Barisanus de Trani, en el Sur, y Bonnanus de Pisa, en Toscana. A este último se deben las puertas de las catedrales de su patria y de Monreale, en Palermo.

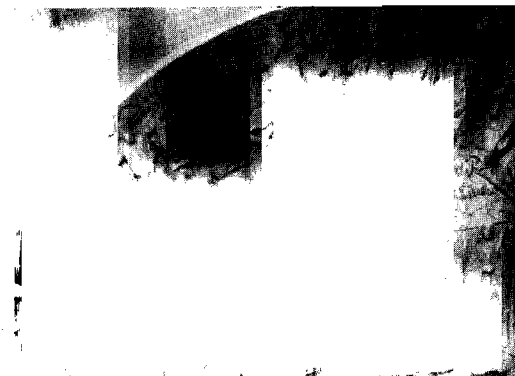
En Alemania, la creación capital del período románico corresponde a comienzos del siglo XI, y por ello es del mayor interés. Ese temprano florecimiento va unido al nombre del obispo Bernward de Hildesheim, la persona de confianza del emperador. A su iniciativa se deben las puertas de la catedral (1015), con relieves del Viejo Testamento y de la vida de Jesús. Casi de bulto redondo, la composición es diáfana y los personajes están dotados de vida extraordinaria. De estilo algo más tosco, el obispo Bernward hace levantar además ante su catedral una columna de bronce (1012), de cerca de cuatro metros de altura, con escenas evangélicas en un relieve continuo dispuesto en espiral. Aunque la técnica de la fundición se conserva en el período carolingio, se piensa respecto de estas dos obras en la influencia bizantina.



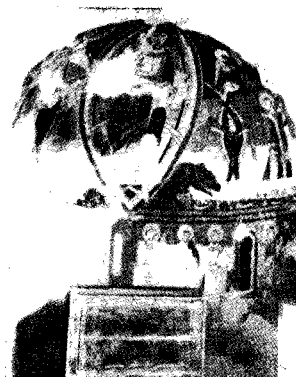
395-397. Anunciación, Silos.—Apóstoles, Cámara Santa de Oviedo.—Apóstol. San Vicente de Avila.



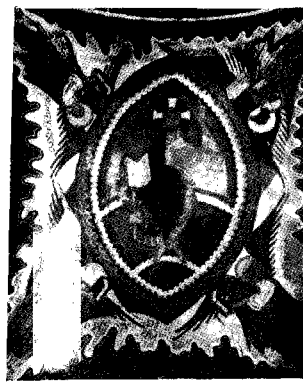
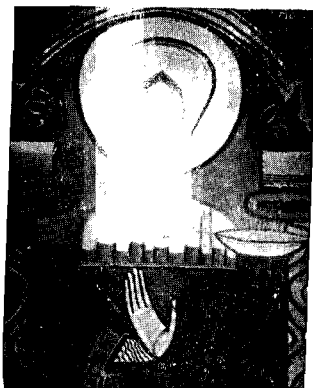
398, 399. Relieves de S. Vicente, Avila.—Relieves de Armentia.



400-403. Tímpano del Pórtico de la Gloria.—Virgen de Nájera.—Virgen, Solsona.—Virgen del Sagrario, Toledo.



421-423. Absides de Esterri de Aneu, Esterri de Cardós y Tarrasa.



424-426. Virgen de Tahull.—Pantocrátor de un frontal, Barcelona.—Pantocrátor de S. Isidoro de León.



427, 428. Sala capitular de Sigena.—Anuncio a los pastores, San Isidoro de León.

CAPITULO XVI

PINTURA ROMANICA. ORFEBRERIA

ESTILO. TEMAS.—En la pintura románica, como en la bizantina, persiste la actitud antinaturalista que hemos visto predominar en el período prerrománico, y, como en ella, la perspectiva no existe. De carácter decorativo, el pintor concibe su obra como parte integrante del edificio. Es pintura en la que el dibujo y los colores planos se yuxtaponen, produciendo intensos contrastes cromáticos. Lo que se procura es crear composiciones sencillas, pero impresionantes, cuyo contenido se perciba desde el primer momento. Lo puramente narrativo, que seducirá al pintor gótico, ofrece todavía escaso interés para el románico.

Concentrada la atención en la figura animada, el fondo es fundamentalmente liso. A lo sumo, aparecen en él la rama de un árbol o un trozo de edificio para sugerirnos la idea de un paisaje o de un escenario arquitectónico; pero lo corriente es que aparezca el fondo subdividido en amplias zonas de diversos colores planos, en los que se cree ver la consecuencia de antiguas fórmulas en la interpretación del paisaje. Según el llamado ilusionismo latino, los varios azules del cielo terminan sintetizándose en dos fajas, y el paisaje en otras dos, verdes o amarillas u ocre y verde.

La figura se traza con líneas muy gruesas, negras o de color rojo oscuro, subrayando así su valor decorativo, que realza a su vez lo plano del colorido. Dentro de este convencionalismo, no falta un sistema de modelado sumario y también convencional de origen bizantino. Tal es el sombreado por medio de líneas paralelas y el modelado de los rostros a base de manchas rojas redondas en mejillas, frente y barba.

Pero la pintura románica no es sólo decorativa. Este sentido del dibujo y del color está al servicio de ese deseo de expresión estática intensa y penetrante, y de ese ansia de grandiosidad, de eternidad y de infinito ya comentado en la escultura románica.

El esquema iconográfico de la decoración pictórica del interior del templo, de origen bizantino, tiene su centro en la capilla mayor (lámina 410), que para la pintura es lo que la portada para la escultura. Cubierta por un cuarto de esfera y limitada por el abocinamiento semicircular del ábside, compónese de dos partes, equivalentes al tímpano y a las jambas de la portada. La bóveda, como el tímpano, se consagra al tema apocalíptico del Pantocrátor o Todopoderoso —Cristo en Majestad—, como Dios Hijo, Creador y Juez, dentro de la almendra mística y rodeado por los símbolos de los Evangelistas o Tetramorfos, a veces acompañados por los Evangelistas mismos, ángeles o profetas. El Pantocrátor, en alguna ocasión, cede su puesto a la Virgen con el Niño, a la que vemos incluso adorada por los Reyes Magos (lámina 411). La superficie cilíndrica del ábside suele estar dedicada a profetas o santos, simétricamente distribuidos, derechos y de frente, aunque también se representa alguna escena (lám. 423). En la parte del zócalo se pinta, por lo común, un lienzo pendiente o una composición decorativa (lám. 411).

Los muros laterales del templo se cubren con historias dispuestas en grandes zonas horizontales, subdivididas en cuadros.

Aunque en la formación de la escultura y de la pintura románica deja honda huella el arte prerrománico, este esquema de composición iconográfica es de origen bizantino. En las iglesias bizantinas de la segunda edad de oro —siglos XI a XIII— encontramos, en efecto, sus precedentes. La gran cúpula central se dedica allí al Pantocrátor, el cuarto de esfera del ábside a la Virgen, acompañada por San Miguel y San Gabriel, y el muro cilíndrico, a profetas y santos, dispuestos en dos filas. En España no faltan ejemplares, como el del Panteón de San Isidoro, de León (lám. 426), o capillas de una nave sin ábside, como las de San Martín de Fenollar y Maderuelo, donde el Pantocrátor aparece en el centro de la bóveda de la nave, es decir, en el lugar equivalente a la cúpula; pero lo que sucede, por lo general, es que, como no suele existir cúpula, se pinta en la única bóveda esférica —evocadora del cielo—, que es la del ábside. Y, por otra parte, no faltan templos bizantinos —Monreale— en los que el Pantocrátor ocupa esa bóveda absidal.

PINTURA MURAL EN CATALUÑA.—Gracias al gran interés sentido en Cataluña desde principios de siglo por su arte medieval, poseemos en

el Museo de Barcelona tal vez la más importante colección de pintura románica que existe.

La pintura románica ofrece en España dos capítulos: el de la pintura mural y el de la pintura en tabla o pintura de frontales.

Aunque en los primeros tiempos no es fácil ordenar cronológicamente las pinturas murales catalanas, después de las de Tarrasa (figura 621), anteriores al siglo XI, suelen considerarse como las más arcaicas las de San Juan de Bohí, del Museo de Barcelona, al que pertenecen todas las que siguen, salvo indicación en contrario. Lo conservado es poco, pero el trozo de la *Lapidación de San Esteban* revela en el pintor un sentido dramático nada corriente. Su firma se ha creído ver, sin verdadero fundamento, en el nombre de Teodoros, que en él aparece.

Del valle de Bohí procede la pintura del ábside de San Clemente de Tahull (1123) (lám. 410), una de las obras maestras de nuestra pintura románica. En él muestra al Pantocrátor (lám. 409), luz del mundo, acompañado por los símbolos de los Evangelistas, que, contra lo que es corriente, aparecen sostenidos por los Evangelistas mismos. En la parte del muro, y bajo arcos, vemos a la Virgen con la copa de sangre del Salvador, que despide rayos luminosos (lám. 424), San Juan mostrándonos su Evangelio, y otros apóstoles. La figura del Todopoderoso, grandiosa, es obra muy de primer orden, y tanto su rostro como el de la Virgen son modelos de estilización y de exaltación estática. Los fondos están distribuidos en fajas de diverso color.

De estilo muy parecido son las pinturas del ábside de Santa María de Tahull (lám. 411), aunque su calidad algo inferior y algunas pequeñas diferencias hacen considerarlas de otro artista, al que, por su semejanza con las del Museo del Prado, se ha denominado recientemente Maestro de Maderuelo. En el ábside de Santa María, la Virgen con el Niño, adorada por los Reyes Magos, reemplaza al Pantocrátor, como en el mosaico de la fachada de la iglesia de la Natividad, de Belén. Los Reyes con coronas y edad decreciente, según sucederá hasta mediados del xv, no reflejan todavía diferencia alguna de raza. Santos en arquerías y, bajo ellos, medallones con animales inspirados en tejidos, cubren la parte del muro.

Dentro de la bizantina, que informa toda esta pintura románica catalana, se considera como principal representante de la influencia francesa al Maestro de Mur, cuyo ábside (lám. 412) se guarda en el Museo de Boston. La gran composición del Pantocrátor con el Tetramorfos ofrece la novedad de las siete lámparas representativas de las siete iglesias, y de los versos del Carmen Paschale, del escritor del siglo v Sedulio, en los que se ofrece el sentido espiritual de los símbolos

de los Evangelistas. En el muro aparece el apostolado completo sin fondos de arquerías, y por bajo, en el zócalo, la historia del Nacimiento y otras figuras ilustradas con textos también de Sedulio. Se supone que el Maestro de Mur conoce la portada de Chartres, y su obra se considera ya de la segunda mitad del siglo XII.

Pintor de amplia influencia, y al que se atribuyen varias obras importantes, es el de Pedret, así llamado por sus pinturas de esta iglesia. Las mejor conservadas son las de la parábola de las Vírgenes prudentes y fatuas. Entre las obras que recientemente se han atribuido al Maestro de Pedret, la más importante es el ábside de Santa María, de Esterri de Aneu (lám. 421), en la que el cuarto de esfera, como en Santa María de Tahull, se dedica a la Virgen con el Niño recibiendo el homenaje de los Reyes Magos, aquí flanqueados por los arcángeles Miguel y Gabriel. El primero presenta aún su estandarte y el letrero «Petitius», en su calidad de oferente de las oraciones de los fieles. La parte más singular es la del muro, donde dos enormes serafines purifican con brasas no sólo al profeta Isaías, sino también a Elías, entre los cuales aparecen las ruedas de fuego que serán las del carro del primero o las de la visión de Ezequiel. Limitan la escena, de un lado, San Rafael, y de otro, dos religiosos tonsurados, tal vez los patronos de la obra.

Artista de primera fila dentro de la pintura románica catalana es también el Maestro de Urgel, autor del ábside de San Pedro de aquella ciudad. Está distribuido como de costumbre: el Pantocrátor con el Tetramorfos, en la bóveda; la Virgen y apóstoles, por parejas en animada conversación, en el muro. Pintor, al parecer, todavía de la primera mitad del XII, deja sentir su influencia en un número de obras bastante crecido, alguna como la de Román dels Bons, particularmente interesante por estar fechada (1167).

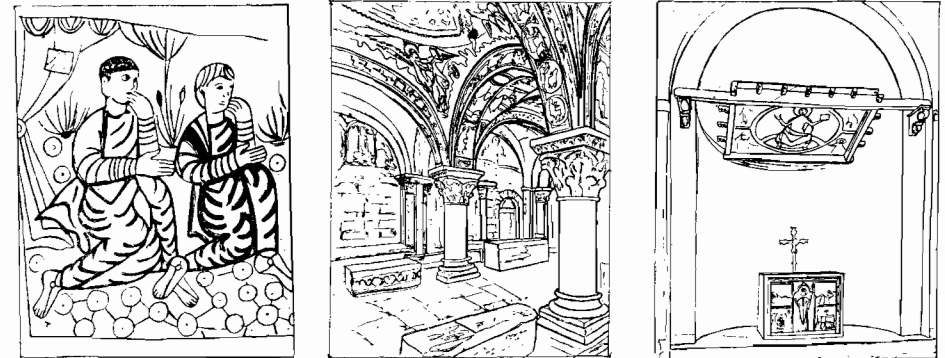
Maestro más de segunda fila es el de Esterri de Cardós (lám. 422), con grandes serafines a los lados del Todopoderoso. En el Tetramorfos obsérvase la torpe interpretación del león, que más semeja un oso.

El ábside de Santa María, de Tarrasa (lám. 423), conservado *in situ*, es curioso, por estar dedicado a un santo, y además tan reciente como Tomás de Canterbury, canonizado en 1173. Nárrase en el muro su martirio y la ascensión de su alma, mientras en la bóveda aparece ya con su diácono Grim, honrado por el Todopoderoso, que toca sus cabezas con el texto sagrado.

PINTURA MURAL EN ARAGÓN Y CASTILLA.—La invasión de lo narrativo es lo que presta su principal interés a la pintura aragonesa del ábside de San Juan, de Uncastillo. Obra ya del siglo XIII, funde la bóveda

y el muro en un escenario único. Como veremos en los frontales, el Todopoderoso cubre la parte del centro de uno y otro, aprovechándose los cuatro espacios laterales para historias de Santiago.

La obra principal de la pintura románica en Aragón es el espléndido conjunto de la Sala Capitular de Sigüenza (lám. 427), por desgracia casi totalmente perdida en el incendio de 1936, pero de la que poseemos buenas fotografías anteriores. Grises y medio monocromas en la actua-



Figs. 621-23.—Videntes de Tarrasa. Pinturas de San Isidoro, León.—Ábside con baldaquino y frontal. (Argilés.)

lidad, eran de un colorido de brillantez impresionante. Cubierta la sala por grandes arcos transversales, mostraban éstos en sus enjutas escenas bíblicas, en su casi totalidad referentes a Adán, Noé y Moisés, y en los intradoses, dos series de los patriarcas antepasados de San José, en cada uno de cuyos cuadros aparece uno acompañado de su hijo, que, ya mayor, y acompañado por el suyo, vemos en el siguiente. Ejecutado todo ello en temple, su estilo difiere del de todos los monumentos anteriores. Recientemente se ha relacionado su estilo con el de ciertas miniaturas inglesas contemporáneas, habiéndose advertido una estrecha coincidencia en la interpretación de algunos temas.

Pese a la importancia de los templos románicos castellanos, su decoración pictórica conocida es hasta ahora muy escasa, pero como, probablemente, queda aún mucho cubierto por encalados y enjalbegados, tal vez sea prematuro negar la existencia de una gran escuela de pintura románica castellana. Algunos de los principales monasterios conservados hacen pensar, sin embargo, en artistas forasteros. Este es el

caso del Maestro de Maderuelo y, tal vez, del de San Isidoro, de León. El Maestro de Maderuelo, según los más recientes estudios, es pintor que inicia su carrera en nuestro país con las pinturas ya citadas de Santa María de Tahull, y al que se atribuyen en Castilla las de Maderuelo y San Baudelio. Santa Cruz de Maderuelo, cuyas pinturas se encuentran desde hace pocos años en el Museo del Prado, es una capilla pequeña de planta rectangular y bóveda de cañón, con el Pantocrátor en la parte central de ésta. A los lados, y todavía en la bóveda, aparecen en fila los símbolos de los Evangelistas, arcángeles, serafines, ángeles y santos; ya en el muro, y bajo arcos, como en Santa María de Tahull, los apóstoles. El medio punto del testero lo ocupa la Santa Cruz —advocación del templo— con el Cordero en el centro, al que hacen su ofrenda Caín y Abel. Bajo el Cordero, en la ventana, el Espíritu Santo, y a los lados, ya en el muro, la Magdalena y Jesús, y la Virgen adorada por uno de los Reyes. En el medio punto de los pies, la Creación de Adán y el Pecado Original.

Las pinturas de San Baudelio (lám. 431), vergonzosamente vendidas y distribuidas hoy entre particulares y los Museos de Boston y del Prado, y sólo en su mínima parte, *in situ*, cubrían por completo el interior del original monumento mozárabe. Los muros estaban distribuidos en dos grandes zonas, de las cuales la superior contiene diversas historias de la vida de Jesús, entre ellas la Cena, las Marías en el sepulcro y la Curación del ciego. La zona inferior, que es la más original, está dedicada a temas de caza (lám. 432). En la continuación de esta zona inferior, por el antepecho de la tribuna, los temas son igualmente profanos: un gran oso, un elefante con su torre, un camello, un soldado, una hermosa tela de ruedas con águilas. En la capilla, como en Maderuelo, presiden el testero el Cordero, al que ofrendan Caín y Abel, y el Espíritu Santo.

El importante ciclo de las pinturas de San Isidoro (fig. 622 y lámina 428), de León, es extraordinario por su calidad y por decorar una serie de paños de bóvedas rectangulares que, por lo general, se subdividen, con gruesas líneas de color oscuro, en diversos campos o compartimientos, algunos tan pequeños que sólo encuadran un trozo de decoración vegetal. Aunque lo apocalíptico pierde terreno, la bóveda se consagra al tema de rigor. El pantocrátor (láms. 426, 429) de San Isidoro es una de las obras maestras de la pintura románica. Sobre un fondo de luz sembrado de estrellas que todo lo inunda y en vano tratan de ocultar las nubes circundantes, vemos la gran aureola del Todopoderoso, que sostenida por las robustas figuras del Tetramorfos, llena la superficie de la bóveda. El Tetramorfos, contra lo hasta ahora visto, tiene el cuerpo humano y la cabeza del símbolo, es decir, según se

emplea ya en Occidente en el siglo VIII y es frecuente en la miniatura mozárabe. El pintor, que al elegir este modelo monstruoso ha procurado intensificar la nota de lo sobrenatural, al convertir las anchas fajas de color diverso, corriente en los fondos, en los dos husos de luz y de sombra que se cruzan diagonalmente tras el Tetramorfos, procura reforzar el grandioso efecto de luces y tinieblas sobre el que se nos aparece el Todopoderoso, la Lux Mundi del libro que nos muestra abierto mientras nos bendice (lám. 429).

Con la grandiosidad y sentido espectacular del Pantocrátor forma el más vivo contraste la Anunciación a los Pastores (lám. 425), a la que el pintor, cautivado por lo bucólico del tema, ha concedido desusada amplitud. Seguramente es una de las creaciones más bellas y atractivas de toda la pintura románica, tanto por la claridad y belleza de su composición, como por el hondo sentido poético con que el pintor ha sabido interpretar cada una de sus escenas (lám. 430).

A juzgar por le retratos de los reyes Fernando II y Urraca, que aparecen en la Crucifixión, precisa considerar estas pinturas de entre 1164 y 1188, fechas de la boda con su primera mujer, de ese nombre, y de la muerte del monarca.

Las restantes pinturas románicas castellanas conservadas son de mucho menos interés. Las del Cristo de la Luz, de Toledo (1187), presentan los restos de un Pantocrátor con el Tetramorfos en la bóveda y santos y un clérigo en varias hornacinas.

FRONTALES.—La pintura románica en tabla, que se prepara con una primera capa de yeso, comprende frontales, baldaquinos y pequeños retablos. Los baldaquinos conservados, tanto en la forma tradicional de cimborrio o templete, como de tablero oblicuamente dispuesto sobre una viga (fig. 623), son escasísimos, y lo mismo sucede con los retablos, que no deben comenzar a emplearse hasta fecha muy tardía. La pintura románica en tabla se reduce, pues, casi por completo a los frontales destinados a decorar el frente de la mesa del altar. Al parecer, tienen su origen en los más costosos de metales preciosos o simplemente de madera en relieve.

Por su organización sencilla y clara en que parece reflejarse más intensamente el estilo de la gran pintura mural, conviene citar en primer término los dos frontales del Salvador y los Apóstoles, del Museo de Barcelona, procedentes de la región de Urgel, y que se suponen nacidos bajo el influjo del maestro de este nombre (láms. 414 y 415). Divididos en tres calles, los apóstoles ocupan las laterales, en un caso formando dos grupos simétricamente dispuestos y en otro distri-

buidos por parejas en pequeños compartimientos, uno de ellos dedicado a San Martín con el pobre. En la calle central, la almendra que rodea al Todopoderoso es de cierto interés iconográfico. La gran aureola, que debe ser alargada e incluir la inferior, que es símbolo del mundo y debe servirle de trono, ha disminuido de tamaño y es en la que, efectivamente, se asienta. La explicación de tal anomalía, no del todo convincente, es que el pintor ignora ya el simbolismo de ambas formas. El Todopoderoso apoya los pies en escabel esférico cubierto de follaje, y en uno de los frontales tiene entre sus dedos una bolita, en la que se alude a cómo maneja el mundo. Aparte de su valor puramente artístico, estos dos frontales son buenos ejemplos del simbolismo románico (lámina 425).

De una amplia región, que tiene por centro Ripoll, procede una serie de frontales de estilo más dispar, pero en los que perdura la sobriedad de la pintura mural. A este grupo se asigna el de San Martín (lámina 413), hasta ahora considerado del XI, y, por tanto, el más antiguo de todos los conservados, pero que, al parecer, corresponde al XII, y el de San Andrés de Sagars (lám. 420), ambos en el Museo de Vich. Tanto en uno como en otro, mientras la parte central continúa reservándose al Pantocrátor, los pequeños compartimientos laterales se dedican a historias diversas de los santos respectivos. Los fondos son de colores alternados.

De rasgos mucho más definidos es el grupo de frontales que se caracteriza por la complicación de los plegados de sus ropajes, en los que se multiplican rizos y espirales, llegando incluso a dibujar flores muy esquematizadas. Obras, al parecer, de fecha bastante tardía, los ejemplos más representativos son el de la Virgen (lám. 417) y el de Santa Margarita, del Museo de Vich. Los dos consagran la parte central a la Virgen.

De época también tardía, como lo atestiguan la dedicación a la Virgen y, sobre todo, el transformarse la *mandorla* en un cuadrilóbulo, e incluso el desaparecer, son los frontales de Llusá (lám. 418) y de Aviá (lám. 419).

Al siglo XIII pertenece, por último, una serie en la que la pintura por el deseo de emular la riqueza de los frontales metálicos, se reduce a los personajes, que quedan perfilados por el fondo de yeso dorado en relieve y decorado con temas geométricos o vegetales muy esquematizados. La almendra mística suele sustituirse por un arco lobulado sobre columnillas, y también, como en los anteriores, es la Virgen, y sobre todo santos, quienes presiden el frontal. La mayor parte de estos frontales proceden de la región de Lérida y el más importante es el de San Martín (lám. 416), firmado por el pintor Juan.

PINTURA ROMÁNICA EXTRANJERA.—De la gran pintura anterior al siglo XI son escasos los monumentos conservados. Las murales más antiguas e interesantes son las de la iglesia de Oberzell, en la isla de Reichenau (lago de Constanza), de fines del siglo X o de comienzos del siguiente, que representan escenas de la vida de Jesús. El otro grupo es el italiano, que se caracteriza por su bizantinismo, pues ya hemos visto los importantes y numerosos mosaicos de ese estilo existentes en Italia. En San Angelo in Formis decora el ábside el Cristo en Majestad con los símbolos de los Evangelistas, mientras en la nave aparecen las escenas del Nuevo Testamento y las correspondientes del Antiguo, y a los pies el Juicio Final, según seguirá siendo costumbre hasta el Renacimiento.

Aunque la miniatura sólo puede darnos cierta idea de la gran pintura contemporánea, es indudable que en este primer período de románico produce obras más valiosas que aquélla.

La escuela de miniaturistas más importante es la alemana. Vigorosa en ella la tradición carolingia, a mediados del siglo X comienza a producir bajo los Otones obras de primera calidad. Su foco principal radica en la abadía de Constanza, que, por ser escala de los emperadores en la ruta de Italia, es largamente favorecida por ellos. Los miniaturistas de los Otones, lo mismo que son capaces de pintar escenas de una grandiosidad majestuosa y severa como la del emperador en el trono rodeado de sus consejeros recibiendo el homenaje del Imperio —Otón II, en el Museo de Chantilly, y Otón III, en su Evangelionario de la Biblioteca de Munich—, saben crear composiciones religiosas tan arrebatadas como los Evangelistas del Evangelionario de Otón III (1010). Dentro de su mandorla, con ojos desenchajados de visionario, San Lucas extiende sus brazos para sostener las deslumbrantes ruedas de luz donde profetas y ángeles aparecen aterrados de admiración, y de donde parten poderosos rayos de luz. Abajo, en la sombra, dos ciervos apagan su sed en las aguas que manan a los pies del Evangelista. Obra de exaltación expresiva típica de la Edad Media, equiparable al tímpano de Vézelay, lo es también característicamente alemana. Maravilloso juego de pirotecnia, hace presentir la *Resurrección*, de Matías Grünewald.

A mediados del siglo XI pasan a ocupar el primer plano de la miniatura alemana Tréveris y Echternach, en la región del Mosela. A esta escuela de Echternach se atribuye el hermoso Evangelionario de Conrado y Gisela o Codex Aureus, de la catedral de Spira, hoy en El Escorial, de hacia 1035.

Del siglo XII poseemos ya bastantes pinturas murales, sobre todo en Francia, donde pueden distinguirse dos grupos: el de Poitou y

de la región del Loira, de fondos claros, y el de Borgoña y el centro de Francia, de fondo oscuro y acusada influencia bizantina. El principal monumento del primer grupo lo constituyen las pinturas murales de San Javier de Gartempe, de la primera mitad del siglo. En su nartex representase al fondo el Todopoderoso en la almendra mística y en la bóveda diversas escenas apocalípticas. En la nave del templo, historias bíblicas. También son importantes las pinturas de Vic.

En la pintura borgoñona debe de desempeñar papel primordial la cluniacense. Perdidas las del gran templo matriz, quiere verse el reflejo de su estilo en los frescos de la iglesia de Berzé-la Ville. En la bóveda del ábside nos muestran al Todopoderoso; en el zócalo, los retratos de los abades de Cluny, y bajo los arcos, martirios de Santos. Las finas y numerosos líneas de las sombras, y el plegado menudo de las telas, son claras muestras de la influencia bizantina.

ORFEBRERÍA.—Uno de los aspectos más interesantes de la orfebrería de este período es el del esmalte. El esmalte se cultiva en diversas partes de Occidente, pero en un principio se distingue, por su finura, el de la región del Rin y del Mosela. Más tarde, a fines del siglo XII, la producción, o al menos la distribución, se concentra en Limoges, hasta tal punto, que durante mucho tiempo se han creído los esmaltes románicos producto exclusivo de los talleres de la ciudad francesa. Menos finos que los renanos, se imponen probablemente por su baratura, y tienen tal aceptación, que todavía en el período gótico se continúa empleando el estilo románico tradicional.

El esmalte llamado de Limoges no es tabicado como el bizantino. Los alvéolos donde se coloca la pasta vítrea, que en el horno se convierte en esmalte, no están formados por laminillas o tabiques colocados sobre la superficie metálica, sino excavándose en la lámina misma de cobre. Es el procedimiento que en francés se llama *champlevé*, ahuecado. Estos esmaltes son opacos. Con frecuencia la figura humana es exclusivamente de cobre dorado, y el fondo esmaltado, y hasta se hacen de relieve cabezas, manos y pies.

Los productos de la industria de Limoges son muy variados: tapas de libros, arquetas, frontales, báculos, cálices, copones, etc. El nivel medio, naturalmente, es de carácter bastante industrial.

Hoy parece seguro que en España se cultiva también este tipo de esmalte, distinguiéndose por sus colores menos limpios. Se piensa que puedan ser producción española el hermoso frontal de Silos, del Museo de Burgos, y retablo de San Miguel in Excelsis, obras capitales del esmalte del tipo de Limoges conservadas en nuestro país.

La obra maestra de la escuela renana es el Arca de las reliquias de los Reyes Magos, de la catedral de Colonia, ejecutada por Nicolás de Verdun en los últimos veinte años del siglo XII. Bajo la forma de un templete de tres naves cubierto a dos aguas, presenta todos sus frentes decorados con arcos, cada uno de los cuales encuadra un personaje casi de bulto redondo. No son esculturitas de tipo industrial, sino de la más fina calidad.

CAPITULO XVII

ARQUITECTURA GOTICA

EL ESTILO GÓTICO.—El absurdo nombre de gótico con que se conoce al estilo que como consecuencia de la evolución del románico impera durante los tres últimos siglos de la Edad Media, se debe al gran historiador del arte italiano del siglo XVI, Vasari que lo cree de origen germánico. El estilo gótico adquiere una difusión geográfica más amplia que el románico, pues de una parte los cruzados llevan sus fronteras por Oriente hasta Tierra Santa y Chipre, y en sus últimos momentos, los españoles, por Occidente, al otro lado del Atlántico.

Cronológicamente comprende desde fines del siglo XII hasta muy entrado el siglo XVI, e incluso en Inglaterra, por un extraño fenómeno de tradicionalismo, sobrevive sin evolucionar hasta enlazar con su resurrección romántica del siglo XIX.

No obstante ser el estilo gótico la consecuencia lógica de la evolución del románico, desde el punto de vista estético refleja una actitud espiritual y un gusto completamente distintos, y en muchos aspectos opuestos. Si las características fundamentales del románico son debidas al dominio de la masa sobre el vano, y en los interiores la sombra casi triunfa sobre la luz, el resorte que mueve al arquitecto gótico es su ansiedad de elevación y de luz y el consiguiente horror el macizo. Contribuyen a crear esta nueva sensibilidad, de una parte, ese eterno movimiento pendular del gusto, que llega ahora a una de sus metas más extremas, y de otra, la natural evolución del sistema de presiones y contrarrestos concentrados en determinados puntos, que se inicia en los últimos tiempos del Imperio romano.

El afán de luz hace al arquitecto gótico prescindir del muro en grado no superado en Occidente hasta que se comienza a emplear

el hierro y el cemento, los dos nuevos materiales que revolucionan la arquitectura contemporánea. En la arquitectura gótica, el muro llega a perder su función esencial de soporte y, como sólo sirve de cerramiento, se reemplaza por vidrieras. Los amplísimos ventanales góticos son el extremo opuesto de las ventanas románicas, a veces simples saeteras.

Los arquitectos romanos y bizantinos construyen edificios de no menor altura que muchas catedrales góticas —Termas de Caracalla, Santa Sofía—, pero para ellos la altura es un factor más de su aspiración fundamental, que es la monumentalidad. Para el arquitecto gótico, en cambio, lo primero es la elevación y el hacer sentir ese movimiento ascendente, que en el fondo es ansia de Dios, con la mayor intensidad posible. Soportes y cubiertas parecen concebidos para servir a ese efecto. Las columnas pierden materia, se adelgazan y espiritualizan hasta transformarse en finísimos baquetones, y con ellas las molduras verticales producidas por las aristas de los antiguos pilares cruciformes. Gracias al paralelismo de unos y otras, la mirada, y con ella nuestro espíritu, se sienten fácilmente impulsados hacia las alturas, donde los arcos apuntados de las bóvedas nos señalan el camino del cielo. La tensión espiritual hacia las alturas es decisiva en el monumento gótico, y a ella se subordinan todos sus valores formales. En el exterior del edificio una serie de elementos arquitectónicos nuevos, a que nos referimos seguidamente, coadyuvan a ese mismo fin, y las torres, para servir a ese deseo, terminan agudas como flechas.

No obstante la gran importancia que durante el período gótico conserva la arquitectura monástica, vivificada de nuevo por el nacimiento de las grandes Ordenes mendicantes de San Francisco y de Santo Domingo, el monumento donde el gótico alcanza su expresión más plena es la catedral, el edificio que se levanta en el centro de la gran ciudad, y en cuya altura y magnificencia cifran todo su orgullo los vecinos. Si la obra magna del románico ha sido el monasterio, pequeña ciudad en sí, es decir, la obra del monacato, la catedral es el templo de las grandes masas burguesas formadas en los últimos siglos medios. Es la manifestación plástica más perfecta de cuanto hay de espiritualidad en la Edad Media.

EL ARCO Y LA BÓVEDA DE CRUCERÍA.—Como en el románico, el germen de la evolución del gótico se encuentra en la cubierta. Las innovaciones son consecuencia de las novedades introducidas en la bóveda.

El arco apuntado, que, empleado ya por los abasíes en el siglo IX, utilizábase en el románico borgoñón, es, gracias a su mayor verticali-

dad, de presiones laterales menores que el semicircular. Se le dan diversos nombres, según la proporción entre su altura y su luz (figura 624). Así se llaman de todo punto (A) cuando sus centros están en los arranques; de tercio punto (B) cuando, dividida su anchura en cinco partes, los centros se encuentran en los extremos de los tres quintos centrales, y de cuarto punto (C) si, dividida esa anchura en cuatro, se hace centro en los extremos de los dos cuartos interiores.

El arco gótico nace con capacidad de transformación sólo equiparable a la del arco árabe. En el siglo xv se generaliza el arco apuntado conopial (E) o cóncavoconvexo de cuatro centros, dos dentro, a la altura de las impostas, y dos fuera, en la parte superior. Poco posterior es la aparición del arco rebajado del tipo carpanel o de tres centros, dos en la línea de las impostas y uno muy por bajo de ella (figura 624-F). Típico de Inglaterra es el llamado Tudor (D). También se emplea en vanos secundarios de la arquitectura gótica el arco escarzano, que no llega al semicírculo. Propio de los últimos tiempos del gótico es, finalmente, el arco mixtilíneo, producido por la introducción de pequeños trozos rectilíneos dentro del arco (fig. 9 D).

La sección del arco gótico, como consecuencia de las molduras cada vez más ricas de las aristas del románico, es apuntada, y se decora con las mismas molduras que el pilar (fig. 628).

La bóveda de crucería o de ojivas góticas deriva de la bóveda de aristas románica, pero se diferencia esencialmente de ella. El arquitecto gótico descompone la bóveda en dos elementos (fig. 635 A-B): los arcos que cruzan diagonalmente como antes las aristas, que son los arcos cruceros, ojivos u ojivas —de la palabra hispanoárabe *aljibe*—: los formeros y los fajones o perpiaños, todos los cuales constituyen el esqueleto de la bóveda, y los plementos, paños o témpanos, que, apoyándose en ese esqueleto, cierran la bóveda. Según la teoría tradicional, hija de los estudios realizados hace un siglo por el arquitecto francés Viollet-le-Duc, la desaparición de una sola dovela de los arcos de ese esqueleto lleva consigo el derrumbamiento de la bóveda, y eso se ha repetido hasta que la ruina de las catedrales francesas producida por la primera guerra europea demuestra la falsedad de la teoría, y que los plementos de por sí constituyen una bóveda con vida propia. Debido a ello hoy se apunta la idea de que tanto como las razones de orden mecánico deben influir las de orden estético en el nacimiento de la bóveda de crucería.

Resuelta la organización de la bóveda de nervios gótica sobre los dos arcos cruceros en diagonal y los cuatro exteriores, gracias a los cuales, lo mismo que en la de arista, la carga se concentra en cuatro

puntos, no tardan en introducirse sobre este patrón primario novedades que van enriqueciendo su traza (fig. 626).

Al agregarse un nervio que una las claves de dos arcos laterales con la de la bóveda, créase la bóveda sexpartita (H), así llamada por los seis plementos en que resulta subdividida. Cuando, para subrayar la continuidad de la nave, se dispone un nervio en el sentido del eje de ésta, uniendo las claves de todas sus bóvedas, ese nervio se denomina combado. De más importantes consecuencias es la novedad (I) de trazar por las bisectrices de los ángulos inferiores de cada témpano una pareja de nervios, que en su punto de convergencia se unen con otro nervio secundario o ligadura, que desciende de la clave. Este tipo de bóveda, llamada de terceletes, es de gran valor decorativo y representa un paso capital en el proceso de enriquecimiento de la bóveda, e incluso en la transformación misma de su estructura.

La transformación de terceletes y nervios intermedios termina dando lugar a las bóvedas estrelladas (J, L), cuya traza semeja, efectivamente, una estrella. Su uso se generaliza en el siglo xv. Papel también decisivo en el enriquecimiento de la bóveda de crucería desempeñan los múltiples nervios curvos que ligan las naves secundarias. En Inglaterra, evolucionándose en ese sentido, se crea la bóveda de abanico (fig. 760), y en Alemania la reticulada, en la que se prescinde de los nervios cruceros e incluso perpiaños.

Como es natural, la bóveda de crucería ofrece otros aspectos interesantes, aunque de menor importancia desde el punto de vista decorativo. Tales son los de la altura y forma de los arcos cruceros y el despiece de los plementos, en todos los cuales se manifiestan notables diferencias entre las diversas escuelas.

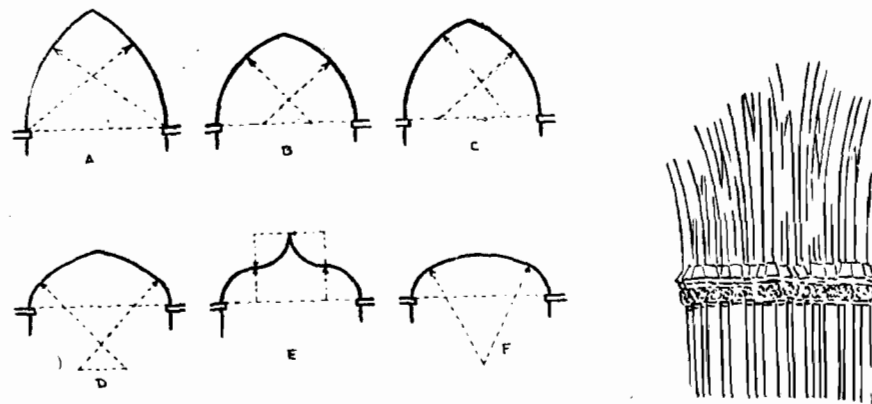
Los precedentes de la bóveda de ojivas son varios y, al parecer, bastante antiguos. Para algunos tienen ese valor las bóvedas de aristas reforzadas de las Termas de Diocleciano y de otros monumentos romanos. En la arquitectura árabe hemos visto las bóvedas de la mezquita de Córdoba del siglo x. Pero, tal vez, el precedente más valioso es el grupo de bóvedas con nervios decididamente constructivos de Armenia que comienza en el siglo x en la iglesia de Ani y conserva su vitalidad hasta el XIII. Este tipo de bóveda de Armenia ofrece, además, el especial interés de su semejanza con el de las bóvedas de Lombardía, la más antigua de las cuales, la de Sannazaro Sesia, se considera comenzada en 1040. Precisa, sin embargo, reconocer que ninguna de estas escuelas ha sido capaz de sacar las consecuencias que a principios del siglo XII permiten crear en el norte de Francia la arquitectura gótica que después se difunde por toda Europa.

En esos comienzos de la bóveda de ojivas propiamente gótica debe de desempeñar papel decisivo la escuela anglonormanda, ya que la catedral de Durham, en el norte de Inglaterra, la utiliza en su capilla mayor en 1096. En la primera mitad del siglo XII existen ya varios monumentos importantes en Normandía —catedral de Evreux, 1119— que se cubren con bóvedas de ojivas, y algo análogo sucede en las provincias de la Corona francesa —Domaine royal— y limítrofes. Las de Morienval (1133) se han considerado hasta fecha no lejana como las más antiguas bóvedas de ojivas. Al segundo cuarto del siglo pertenecen ya Saint Denis (1144) (fig. 642) y la catedral de Sens (1140) (fig. 645).

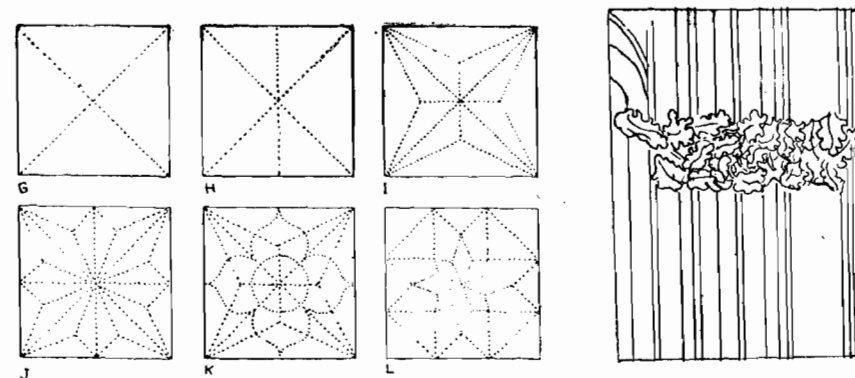
PILARES Y ARBOTANTES.—Consecuencia inmediata de multiplicar los nervios secundarios de la bóveda de crucería es la transformación del pilar, que, en el fondo, se limita a continuar el proceso iniciado en el pilar románico (figs. 522, 629). Si en un principio las columnas adosadas conservan toda su personalidad y su sección semicircular, a medida que avanza el tiempo, al multiplicarse para recibir los nervios de las bóvedas, se van haciendo más finas y transformando su sección circular en apuntada. Convertida así la columna en simple baquetón, la sección de éste continúa evolucionando y adoptando formas semejantes a las descritas en los arcos. Como es natural, la pérdida de personalidad de las columnas adosadas y el convertirse en delgados baquetones, lleva consigo la desaparición del capitel individual y su fusión en una estrecha faja, que es ya el capitel corrido del pilar (figs. 625, 627, 634). En las basas, no se llega a esta fusión, pero, en cambio, lábranse alternativamente a diversa altura (fig. 630).

De mayor importancia aún son las consecuencias que el contrarresto de los empujes laterales de la bóveda tiene en el exterior del edificio. La gran elevación del templo gótico y el deseo de crear interiores luminosos impide utilizar los estribos empleados por el románico. Los maestros góticos, para resolver el problema siguen el camino iniciado por los maestros tolosanos al cubrir sus tribunas con esa bóveda de cuarto de círculo que sirve, al mismo tiempo, de contrarresto de los empujes de la de cañón de la nave central (fig. 593). El sistema es revolucionario, porque, en lugar de oponer a la fuerza siempre viva de la bóveda la masa inerte del estribo, dispone la fuerza no menos viva de otro arco, y este equilibrio de fuerzas contrapuestas es lo que convierte al monumento gótico en un ser viviente (figura 635 C-D).

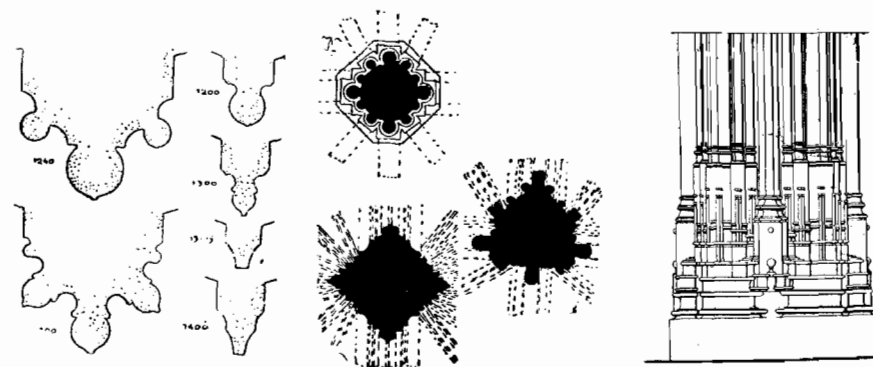
El arquitecto gótico reduce la vieja bóveda románica de cuarto de círculo a un simple arco, el arbotante o botarel (b), que, apoyado en su parte superior en el arranque de la bóveda de ojiva, conduce su



Figs. 624, 625.—A-D, arcos góticos apuntados; E, conopseal; F, carpanel.—Pilar del siglo XV. (Argilés.)



Figs. 626, 627.—G-L, bóvedas de ojivas; H, bóveda sexpartita; I, de terceletes; J-L, estrelladas.—Pilar del siglo XV. (Argilés.)



Figs. 628-630.—Secciones de arcos.—Secciones de pilares de los siglos XIII, XIV y XV.—Pilar del siglo XV. (Hartmann.)

empuje lateral a un estribo (c) situado en el muro de la nave inmediata, sin restar luminosidad al ventanal abierto en el muro de la nave cuya bóveda contrarresta. Para evitar el desplazamiento del estribo por el empuje del arbotante, sin elevarlo excesivamente en su totalidad, y contribuir al mismo tiempo a ese efecto ascendente, inspirador de la arquitectura gótica, se le corona con el pináculo (d) o pilar terminado en forma apiramidada en su parte superior. El arbotante, además de esta función mecánica, sirve para conducir al exterior, a través de los pináculos, el agua de lluvia de las bóvedas. Cuando por la gran altura de la nave se emplean dos arbotantes superpuestos, el más alto desempeña aquella función. Las bocas o cañones de desagüe, por lo general decorados con figuras animadas, son las gárgolas (fig. 636).

DECORACIÓN. PUERTAS Y VENTANAS.—Mientras en lo constructivo el gótico es consecuencia de la evolución del románico, en lo decorativo esa continuidad no existe. Sin perjuicio de llegar en los últimos momentos a extremos de riqueza y exuberancia que superan a los del estilo anterior, la decoración gótica nace después de la reacción cisterciense, uno de cuyos postulados es, como veremos, el raer todo ornamento.

Los temas geométricos preferidos son los que nacen del arco mismo, por la combinación de curvas de uno o varios centros. El dibujo geométrico o tracería gótica comienza yuxtaponiendo círculos o triángulos curvos, decorados en su interior con arquillos de medio punto o apuntados. El empleo del arco conopial con su doble curva abre en el siglo xv una nueva etapa en la decoración geométrica gótica. El entrecruzamiento de sus líneas crea una serie de curvas y contracurvas que, por semejar el ondulante movimiento de la llama, ha dado el nombre de flamígero al gótico en que se emplea. Los temas decorativos, que hasta entonces son circulares o triangulares, se transforman en una serie de óvalos apuntados de las más diversas proporciones (fig. 631).

Si la decoración geométrica gótica está llena de novedad, donde se advierte que la actitud espiritual del decorador gótico no sólo es diferente, sino opuesta a la del románico, es en la de carácter vegetal. Cuando ésta se forma, San Francisco ha predicado el amor a la naturaleza y a sus más humildes criaturas, y ese aliento vital que anima la época hace que el decorador descubra la belleza natural de las plantas y no sienta la necesidad de transformarlas (fig. 638) al esculpir las en sus edificios. Las preferidas, sobre todo en los primeros tiempos, son las hojas de hiedra, de vid, de roble y de trébol. A su lado va ganando terreno la hoja de cardo (figs. 633, 639), llamada modernamente cardina, que los castellanos de la época llamaban berza, y que termina convirtién-

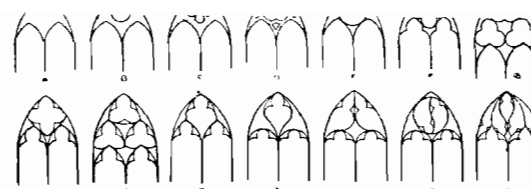


Fig. 631.—Ventanales góticos. Periodos: primero (A-G), segundo (F-K) y tercero (L-O). (Hartmann.)

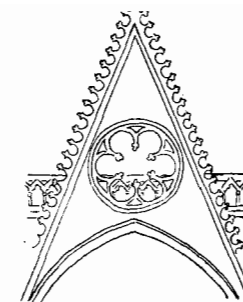
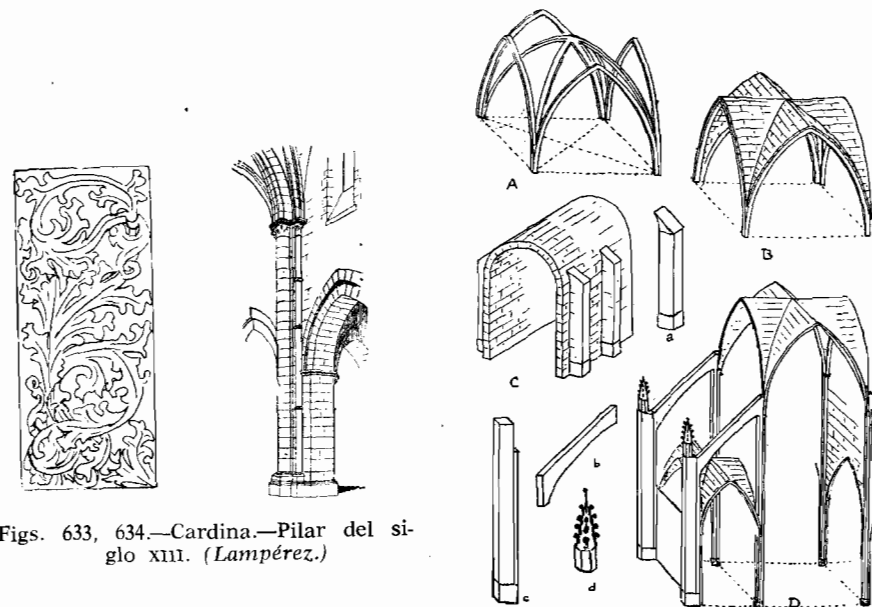


Fig. 632.—Gablete.



Figs. 633, 634.—Cardina.—Pilar del siglo xiii. (Lampérez.)

Fig. 635.—A, B, bóveda de crucería sin y con plementería; C, bóveda de cañón con estribos; a, estribo; D, bóveda de crucería contrarrestada con arbotantes; b, arbotante; c, estribo; d, pináculo. (Gutiérrez Moreno.)



Figs. 636-638.—Gárgolas.—Ganchos.—Capiteles del siglo xiii.

dose en el tema vegetal corriente para decorar arquivoltas, jambas y capiteles. En los capiteles de la figura 638 pueden verse las típicas frondas del siglo XIII, frondas que se repiten en los ganchos de esa misma época de la figura 637. En ésta puede observarse cómo esa fronda cede el paso al follaje posterior.

Además de estos temas de follaje, en los últimos tiempos del gótico se pone de moda otro, también vegetal, que refleja el agudo realismo característico del gótico tardío. Los troncos de plantas erizados de nudos y muñones y de rugosas cortezas deleitan el cincel minucioso del decorador del siglo XV. Son además, frecuentes la flor del cardo y la granada, que se emplean sobre todo en los tejidos.

La decoración de animales se distingue igualmente por el naturalismo de su interpretación, aunque no por ello se representen monstruos y seres fantásticos, que aparecen entremezclados con el follaje o formando pequeñas escenas o aislados en gárgolas, remates de barandales, etc.

La decoración gótica, como la románica, se concentra en las puertas, ventanas y claustros, si bien los capiteles son mucho menos importantes desde el punto de vista decorativo. En cambio, en el interior del templo se abren tres nuevos campos, que son las vidrieras de los grandes ventanales, el retablo y la sillería del coro.

Las portadas góticas son abocinadas, como las románicas; pero el tímpano suele dividirse en varias zonas horizontales, la decoración escultórica de las arquivoltas no se dispone radialmente, sino en el sentido de su curva, y las esculturas de arquivoltas y jambas suelen protegerse con chambranas o doseletes. La forma apuntada de la portada gótica suele completarse con el gablete o moldura angular que le sirve de coronamiento (fig. 632). El gablete se aplica también a otros elementos arquitectónicos, como la parte superior de los estribos, pilares decorativos, etc.

La ventana, por su gran amplitud, ofrece problemas inexistentes en el estilo románico. Para cerrar y decorar su gran vano se levantan en su interior una o varias columnillas o baquetones unidos en su parte superior por arcos sobre los que descansa una tracería calada (figura 631). En los primeros tiempos esa tracería se limita a uno o varios óculos circulares tangentes; después se enriquece el interior con arquillos decorativos; por último, se introduce la tracería flamígera. En los ventanales del templo los vanos de la tracería se cierran con vidrios de colores.

EL TEMPLO.—Las principales novedades de la planta del templo gótico son debidas al reflejo que sobre ella tiene la cubierta. En la planta

gótica desaparecen las formas curvas debido a las dificultades de construir grandes ventanales en muros de esa forma, y, naturalmente, donde esto se hace más sensible es en la parte de la cabecera. Los ábsides, las girolas y las capillas de ésta y del crucero dejan de ser semicirculares y se hacen poligonales.

El empleo de la forma poligonal en la capilla mayor produce en la girola una serie de tramos trapezoidales que, al cubrirse con bóvedas de crucería, obligan a que la clave no se encuentre en el centro, o a que las ojivas se quiebren para que su cruce tenga lugar en él (fig. 645). En este caso, no es raro que para reforzarla se trace un nervio desde la clave al arco del testero (fig. 681). Entre las soluciones excepcionales se encuentran la de la catedral de París (fig. 654), consistente en tramos trapezoidales con nervios en triángulo, y la de la catedral de Toledo, que reemplaza los tramos trapezoidales por otros rectangulares y triangulares (fig. 683).

En cuanto a la sección del templo, es frecuente que la nave central se eleve mucho sobre las laterales exteriores (fig. 692).

Como los arbotantes hacen innecesarias las bóvedas laterales de contrarresto, que el románico aprovecha en segunda planta para la tribuna, ésta pierde importancia y el arquitecto gótico la convierte en simple galería o triforio a través del grosor de los pilares, ya que la presión de las bóvedas se transmite en buena parte por los baquetones adosados a él. Ese triforio, como sucede en algunas catedrales francesas, se continúa exteriormente en la fachada principal.

En la torre se renuncia al sistema de conservar la misma planta en toda su altura, estableciéndose acusada diferencia entre el cubo o parte inferior, y el campanario. En éste, la planta cuadrada se hace octogonal, o recibe grandes vanos que aligeran su masa. Como veremos, en algunas escuelas tiene por remate un cuerpo de forma apiramidada más o menos definida, que constituye el chapitel (fig. 649), y que a veces se enriquece con caladas tracerías (fig. 721)

Los monumentos de carácter civil, tanto domésticos como públicos, adquieren ahora mayor importancia, pero será preferible aludir a ellos en los países respectivos a que pertenecen.

EVOLUCIÓN DEL ESTILO.—Como es natural, tratándose de un estilo que vive más de tres siglos, la evolución de las formas arquitectónicas góticas es grande, y, según es frecuente, esa evolución se realiza en el sentido de su progresiva complicación y de su creciente riqueza decorativa.

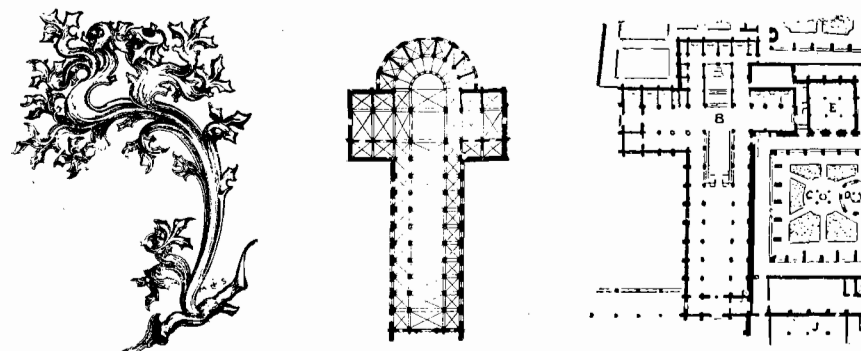
Después de una etapa transitoria representada por el estilo cisterciense, suelen distinguirse tres períodos principales, que corresponden en España aproximadamente a los siglos XIII, XIV y XV. Aunque ya al tratar de los diversos elementos constructivos y decorativos se ha hecho referencia a su evolución propia, bueno será recapitular brevemente esas observaciones, para tener una idea clara del desarrollo general del estilo.

En cuanto a la estructura, pueden distinguirse en Francia, el país que marcha a la cabeza, las etapas siguientes: Una inicial de iglesias con tribunas (fig. 652) de la segunda mitad del siglo XII. Otra correspondiente a los siglos XIII y XIV, de iglesias con triforio, primero sólo con ventanas al interior de la nave (fig. 661) y después con fondo de vidriera al exterior del templo. Y una tercera que comienza a fines del siglo XIV, en la que se suprime el triforio, y el gran ventanal cerrado de la vidriera ocupa toda la altura de la nave mayor hasta la cubierta de las laterales.

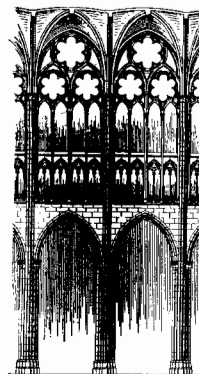
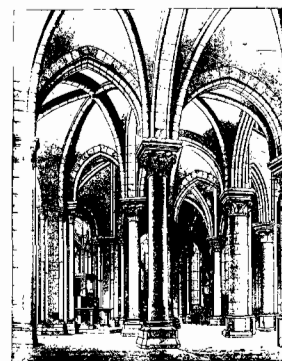
Durante el siglo XIII, las columnas adosadas a los pilares conservan toda su personalidad y sus capiteles son independientes (figs. 629, 634). Es típico el capitel formado por dos cogollos angulares y uno central, y los de hojas diversas, muy separadas entre sí (fig. 638). No se pasa de la bóveda de terceletes y sexpartita, y las tracerías de los ventanales se reducen a un círculo liso sobre dos arcos apuntados o poco más (fig. 631).

La segunda etapa es propiamente transitoria, en la que las formas se van complicando y la decoración enriqueciéndose. Por ser la época en que los círculos se decoran en su interior con arquillos (fig. 643), subrayándose con gran claridad y reiteradamente su distribución radiada, se le ha dado por algunos el nombre de radial a esta etapa.

En el último período, la fusión de las columnas en el pilar es completa (fig. 630), y los capiteles, o son minúsculos, o se unen en una faja corrida (figs. 625, 627); las basas se disponen a distinta altura (figura 630). A veces los baquetones no se continúan en los nervios de la bóveda. La traza de la bóveda se puebla de nervios secundarios curvos y de ligamentos. Nacen las bóvedas estrelladas y reticulares (figura 626), y se hacen grandes alardes técnicos, labrándose algunas extraordinariamente planas. Aparecen los arcos conopial, carpanel y escarzano, y la decoración geométrica flamígena, cuyo origen es, al parecer, inglés, considerándose iniciada en Inglaterra a mediados del siglo XIV, e introducida en Francia durante la guerra de los Cien Años. La decoración vegetal, en particular la de cardina, es abundantísima, poblándose de figuras animadas y llegando a rebasar las molduras que



Figs. 639-641.—Cardina.—Iglesias de Clairvaux y Citaux. (Schongäuer.)



Figs. 642, 643.—St. Denis (Dehio.)

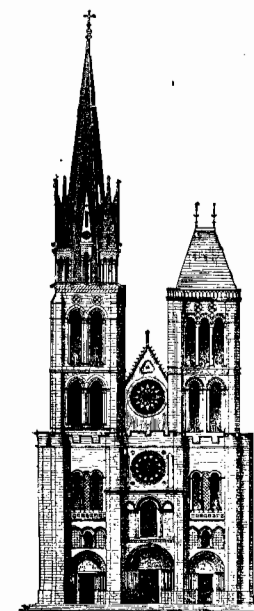
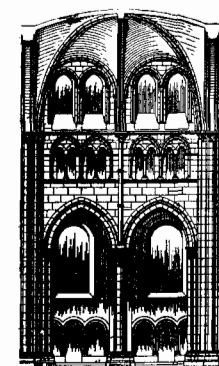
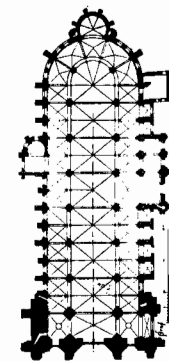


Fig. 644.—St. Denis.



Figs. 645, 646.—Catedral de Sens. (Dehio.)

la encuadran. Se introduce el tema de los troncos, la flor del cardo y la granada.

FRANCIA: EL ESTILO CISTERCIENSE.—Antes de tratar de las catedrales de fines del XII de la región parisiense, en las que se inicia la evolución del gótico, que continuará a lo largo de las centurias siguientes, conviene referirse al estilo de los cistercienses de Borgoña de esta misma época, que se difunde con rapidez por Occidente, y es de uniformidad extraordinaria.

Más preocupados los benedictinos cluniacenses de la austeridad de su propia vida que de la sencillez y sobriedad decorativa de sus edificios, sus templos se hacen cada vez más lujosos. Ya hemos visto el gran número de torres de la iglesia de Cluny, y a ese tenor crece en las portadas, en el interior del templo y en el claustro la complicación de sus follajes y sus figuras monstruosas.

Tan desmedido lujo no tarda en provocar protestas dentro de la misma Orden. A principios del siglo XII, San Bernardo emprende la reforma de los benedictinos, que termina con la fundación de los benedictinos bernardos o monjes blancos, así llamados por el color que adoptan para distinguirse de los no reformados, que visten de negro. Las innovaciones de San Bernardo no se reducen al aspecto espiritual. En el libro de la Constitución de la Orden, de 1119, se dictan normas concretas sobre los nuevos templos. Se prohíben las torres, se quiere que las puertas se pinten simplemente de blanco, y se protesta con energía contra la exuberante decoración vegetal, poblada de centauros y otras figuras monstruosas, que para el reformador, además de ser ridículas, sólo sirven para distraer la piedad y apartarse de la pobreza evangélica. Debe, pues, abandonarse toda esa riqueza decorativa y limitarse el arquitecto a las formas puramente constructivas. Y esta actitud, en el fondo, de orden moral, termina por producir una importante revolución de carácter artístico. La reforma se extiende con rapidez asombrosa, y, al cabo de algún tiempo, el monasterio matriz del Císter cuenta con numerosísimas filiales.

El estilo monástico difundido por los cistercienses corresponde, en el fondo, a una etapa transitoria del románico al gótico, pues, aparte de su austeridad decorativa, que le lleva a no admitir más formas que las creadas por la construcción misma, acepta desde fecha muy temprana la bóveda de ojivas. El arco apuntado es frecuente. Sólo emplea columnas de fuste y capitel lisos; las columnas adosadas a veces no llegan hasta el suelo, sino que se interrumpen a cierta altura (fig. 677) y las portadas se decoran repitiendo sus columnas y arquivoltas.

El patrón de los monasterios cistercienses admite pocas variantes, que se refieren, sobre todo, a la forma de la cabeza del templo. Los modelos son el monasterio de Clairvaux (fig. 640) o Claraval, fundado por el propio San Bernardo, siguiendo modelos benedictinos de ábside semicircular con girola y capillas, y el del Císter (fig. 641), de cabecera cuadrada. Debido a ello, la uniformidad de los monasterios cistercienses es muy grande.

LAS PRIMERAS CATEDRALES GÓTICAS.—Los primeros templos propiamente góticos son Saint Denis (1144) y la catedral de Sens (1140), anteriores a mediados de siglo. En Saint Denis (figs. 642-644) la obra del célebre abad Suger, por desgracia muy restaurada, lo más importante es la parte de la girola (fig. 642). La catedral de Sens (figs. 645, 646), que, en cambio, se conserva en perfecto estado, es la primera gran catedral gótica. Como las inmediatamente posteriores —Noyon, Laon y París— se cubre con bóvedas sexpartitas en la nave central, correspondiendo a cada una de éstas dos en las laterales. Lo mismo que en la de Noyon (1152) (figs. 647, 648), que le sigue en fecha, los pilares alternan con las columnas.

En las de Laon (1174) y París (1163) sólo se emplean gruesas columnas, lo que contribuye poderosamente a producir el efecto de un interior ligero y diáfano. Sobre la arquería que en ellos cabalga marchan, en Laon (fig. 651), tres cuerpos de vanos: el de la tribuna (figura 652), que carga sobre las naves laterales; el del triforio y el de las ventanas. Es templo, que carece de girola, y sus tres naves terminan en un mismo plano (fig. 649). La fachada (fig. 650) ofrece una composición de origen normando que hará fortuna: un primer cuerpo de tres profundos pórticos, claraboya, arquería y dos grandes torres mochas de planta cuadrada y último cuerpo octogonal con torrecillas también octogonales en las ochavas. Además de estas dos torres, tiene otras dos menores en cada brazo del crucero, y un elevado cimborrio en el tramo central de éste.

Notre Dame de París (figs. 653-656) es de cinco naves, tiene tribuna y en la girola los tramos trapezoidales se encuentran cubiertos por bóvedas muy originales de nervios en triángulo. La nave de crucero, como en Laon, casi en el centro del templo y alejada de la capilla mayor, no sobresale lateralmente, por lo que la anchura, salvo en la parte de las torres, es uniforme. Las capillas que se abren a la girola, y que son de testero plano y no poligonal —con lo que la cabecera del templo resulta semicircular—, se agregan en el siglo XIII.

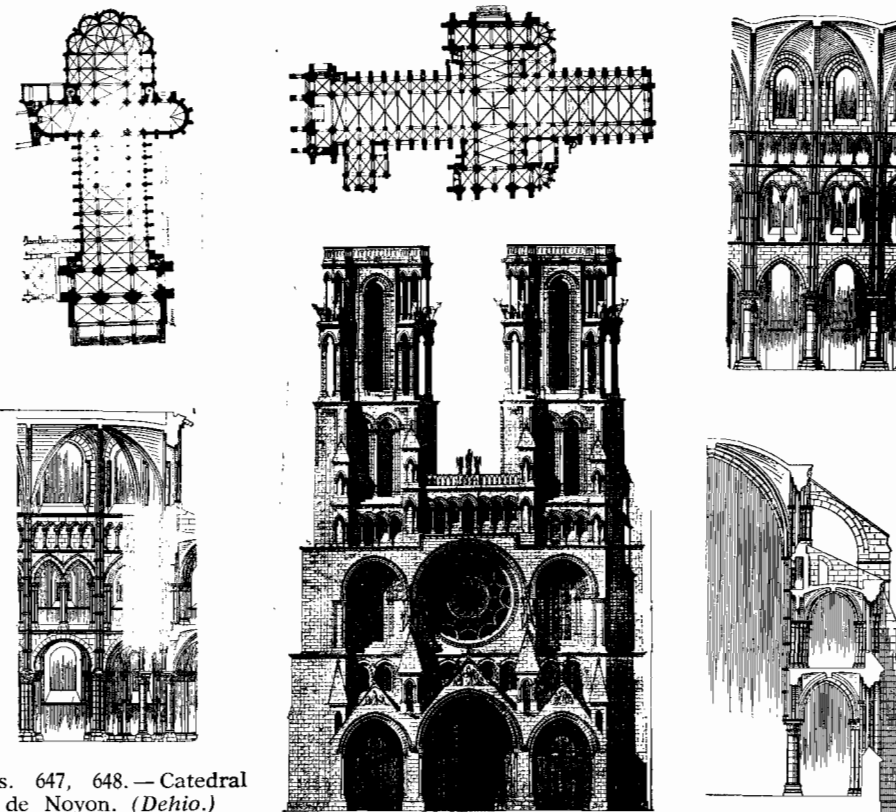
La fachada (fig. 656), obra ya también del siglo XIII, presenta triple pórtico, friso de estatuas, claraboya circular y arquería. Las torres son

de sección uniforme y terminan en plano, aunque se proyectan con flecha de coronamiento. Como es lógico, la catedral de París ejerció influencia decisiva no sólo en la comarca, sino en catedrales más lejanas, como las de Bourges y Le Mans. La girola de ésta (fig. 658) es particularmente interesante para la arquitectura gótica española por estar formada por bóvedas de planta rectangular y triangular alternadas, como en la catedral de Toledo.

Las principales novedades de los grandes monumentos del XIII consisten, en cuanto a la planta, en la mayor importancia concedida a la cabecera —recuérdese que en el siglo XIII se completa la girola de Notre Dame, de París, con capillas radiales— y en la construcción de capillas entre los estribos de la nave. Se vuelve al pilar con columnas adosadas, ahora que de forma cilíndrica, y termina desapareciendo la tribuna sobre las naves laterales, conservándose solamente el triforio alojado en el grueso del muro. En la segunda mitad del XIII la ventana se prolonga tras el triforio, que así produce el efecto de formar parte de aquélla. El primer paso en este sentido parece que se da en San Urbano de Troyes. En la cubierta se abandona la bóveda sexpartita y se emplea la de planta rectangular de cuatro témpanos, con lo que a cada bóveda de la nave central corresponde otra en las laterales (figura 658), y no dos, como cuando se emplea la sexpartita (fig. 653).

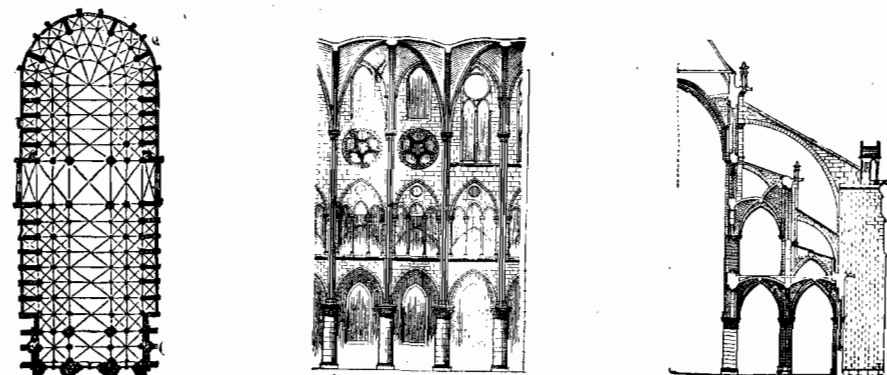
Las tres principales catedrales franceses de la primera mitad del siglo XIII son las de Chartres (1194), Reims (1210) y Amiens (1220), todas ellas de cinco naves desde el crucero (figs. 659, 662, 665). En Chartres (figs. 657, 659) el impulso ascensional del gótico es ya manifiesto. No sólo porque su nave del centro alcanza treinta y siete metros de altura, sino porque las columnillas adosadas no arrancan, como en Laon y París, de los capiteles de las gruesas columnas, sino del suelo.

La de Reims (figs. 662, 664) es el ejemplar más representativo de catedral gótica francesa. Aproximadamente de la misma altura que la de Chartres, pero mucho más larga —ciento cincuenta metros—, no se termina hasta principios del XIV, fecha a que corresponde la fachada de los pies. Sin la sobriedad de Notre Dame, de París, la composición de esa fachada principal (fig. 665) responde, sin embargo, al mismo esquema. Las diferencias consisten en que el friso de los reyes ha desaparecido para incorporarse a la galería que corre por encima del gran rosetón, y, sobre todo, en que mientras la fachada de París está concebida en plano, la de Reims, como la de Laon, delata un deseo de profundidad manifiesto en las hornacinas, los pináculos que se anteponen a los estribos, y principalmente en el avance del pórtico, cuyo frente, destacado del de la fachada, subrayan agudos gabletes. Ligados los ga-



Figs. 647, 648.—Catedral de Noyon. (Dehio.)

Figs. 649-652.—Catedral de Laon. (Dehio.)



Figs. 653-655.—Catedral de París. (Dehio, Corroyer.)

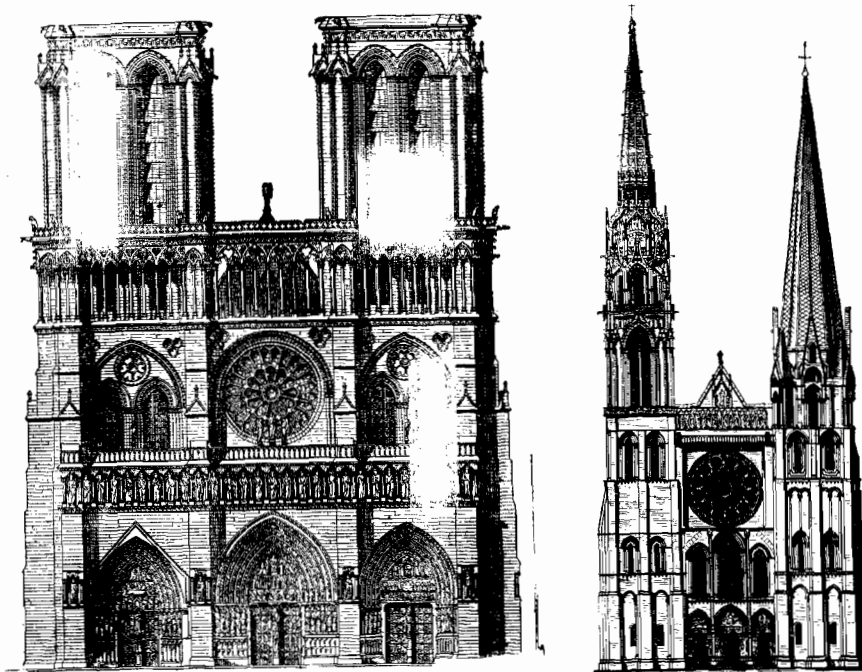
bletes de las tres puertas y los de los arcos ciegos de los estribos inmediatos, el conjunto del pórtico adquiere personalidad extraordinaria. Los campanarios, inspirados en los de Laon, parece que se conciben con chapiteles apiramidados. Además de estas dos torres de fachada, se proyectan dos en cada extremo de la nave del crucero y un elevado cimborrio en el tramo central de éste. El primer maestro, y probablemente el autor de la traza del templo, es Jean d'Orbais. Se conocen los nombres de sus sucesores hasta principios del siglo XIV.

La catedral de Amiens (figs. 665-667), aproximadamente del mismo tamaño y apenas unos metros más alta, ha ejercido mayor influencia que la de Reims. El espacio entre el crucero y el presbiterio es aún más grande y a su girola abren siete capillas de testero poligonal, la del centro más profunda que sus compañeras. Su estructura interior es muy semejante, consistiendo la principal novedad en que el muro del fondo del triforio en la capilla mayor y en el crucero es reemplazado por la continuación de la vidriera de los ventanales, gracias a lo cual la luminosidad y ligereza del templo aumentan considerablemente. En la fachada, la galería y el friso de los reyes se encuentran superpuestos y bajo el rosetón.

El gótico de la segunda mitad del siglo XIII cuenta con dos monumentos insignes, en los que las dos grandes aspiraciones de la arquitectura gótica, la ligereza unida a la luminosidad y la elevación, alcanzan sus metas extremas. La Sainte Chapelle (1245) (lám. 433), o Santa Capilla, del antiguo Palacio Real de París, construida por el arquitecto Pierre de Montreuil, para guardar la reliquia de la Corona de espinas enviada por el emperador de Bizancio, es de una sola nave de esbeltas proporciones; pero lo más importante es que la vidriera casi ha reemplazado totalmente al muro, descendiendo hasta el suelo.

La catedral de Beauvais (1247) (fig. 668) representa, en monumento de proporciones y complicación mayores, el mismo afán de luminosidad, bien manifiesto en el prolongarse las vidrieras tras el triforio y en el extraordinario adelgazamiento de los soportes. Su altura supera a la de Amiens, llegando hasta los cuarenta y ocho metros, no obstante lo cual, todavía se eleva sobre su crucero, en el siglo XVI, un cimborrio en forma de torre de no menos de ciento cincuenta y tres metros, que termina hundiéndose y no vuelve a reconstruirse. Incompleta, la catedral de Beauvais es la víctima del ansia desmedida de luz y altura del gótico.

En el sur de Francia se forma un tipo de templo de características bastante definidas, y de especial interés para la arquitectura gótica española, por servir de modelo a la escuela catalana. Es de una nave muy



Figs. 656, 657.—Catedrales de París y de Chartres. (Dehio.)

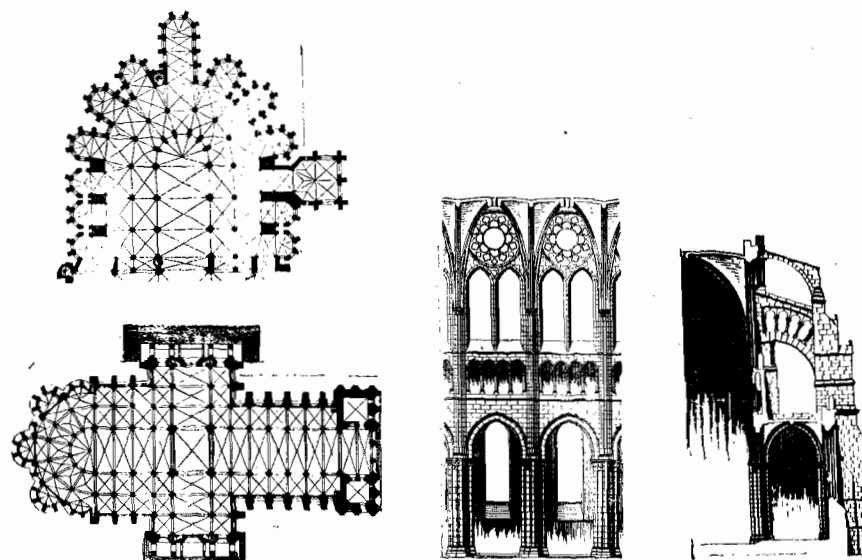
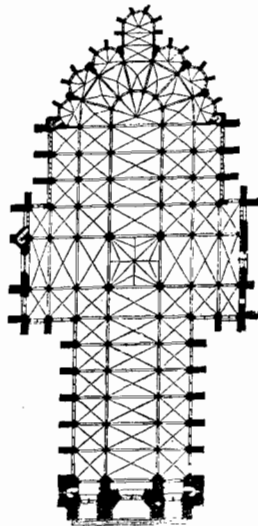
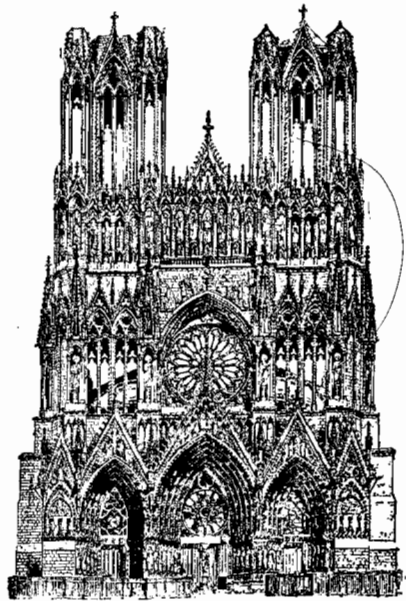
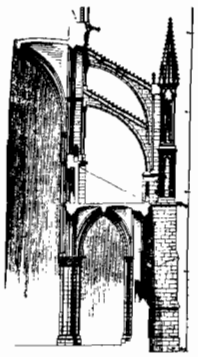
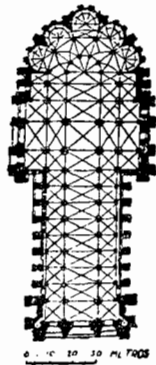


Fig. 658.—Cabecera de la catedral de Le Mans. Figs. 659-661.—Catedral de Chartres. (Dehio.)



Figs. 662-664.—Catedral de Reims. Fig. 665.—Planta de la catedral de Amiens. (Dehio.)



Figs. 666, 667.—Catedral de Amiens. Fig. 668.—Catedral de Beauvais. (Dehio.)

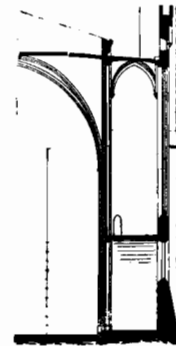
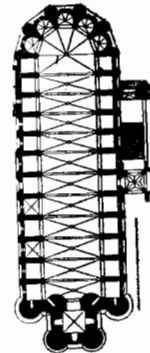
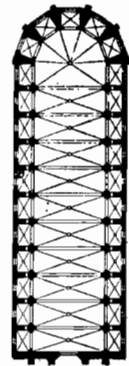
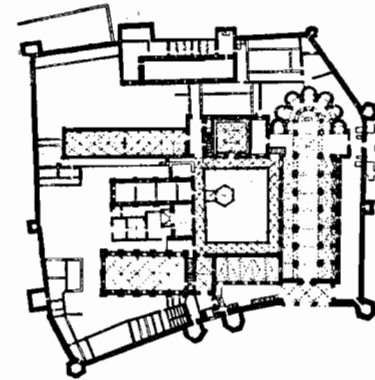


Fig. 669.—Franciscanos de Tolosa. Figs. 670, 671.—Iglesia de Albi. Fig. 672.—Las Huelgas, Burgos. (Dehio, Argilés.)



Figs. 673, 674.—Lonja de Yprés.—Monasterio de Poblet. (Montaner.)

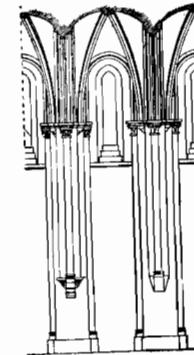
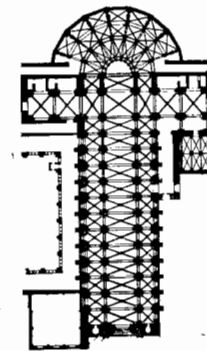


Fig. 675.—Poblet. Figs. 676, 677.—Iglesia de Alcobaca. (Delojo, Dehio.)

amplia, con capillas alojadas entre los numerosos estribos que contrarrestan los grandes empujes de aquélla. Sirvan de ejemplo los franciscanos de Toulouse (fig. 669) y la catedral de Albi (fig. 670). En la sección de la figura 671 puede verse la gran tribuna formada sobre las capillas laterales.

ARQUITECTURA GÓTICA DEL SIGLO XV EN FRANCIA Y FLANDES.—La guerra de los Cien Años significa un paréntesis en la actividad arquitectónica francesa, pero en los últimos años del siglo xv y comienzos del xvi se construyen ya de nuevo monumentos tan importantes como la torre de la catedral de Ruan (1480) y fachadas tan típicamente flamígeras como la de la Trinidad, de Vendôme (1485).

El capítulo más valioso de la arquitectura gótica de este período corresponde al norte de Francia y a Bélgica; en particular a los estados de Borgoña y Flandes. En la actual Bélgica se construyen monumentos religiosos de tanto interés como la catedral de Amberes (1387), de siete naves y bella torre de esbeltísimas proporciones y sabia composición, y como la torre de San Rambaut, de Malinas.

Pero lo que constituye la verdadera gloria de la escuela son los monumentos de carácter civil, natural consecuencia de la intensa vida municipal y gremial de los industrioses flamencos. La prosperidad y riqueza de sus gremios da lugar a edificios tan inmensos como la Lonja de los Paños (fig. 673), de Yprés, en realidad anterior a este último período del gótico. De planta rectangular, con cubierta a dos aguas muy pendiente, levántase en su parte central una gruesa torre, a la que se subordinan los cuatro torreoncillos de los ángulos. De menores proporciones, pero de estilo análogo, las casas góticas de los diversos gremios son frecuentes en las ciudades flamencas.

Aún más bellos que las casas gremiales son los Ayuntamientos. De planta también rectangular, la cubierta a dos aguas, muy apuntada, y las torres desempeñan en ellos papel de primer orden. Mientras en el de Bruselas (1455), con esbeltísima torre central, se repite el esquema de la composición de la Lonja de Yprés, en el de Lovaina (1448) desaparece la gran torre; pero, en cambio, las menores de los ángulos adquieren mayor tamaño y se ven acompañadas por una tercera en el ángulo mismo del piñón. La Casa del Gobernador, de Bruselas, sigue un sistema mixto.

ESPAÑA: EL ESTILO CISTERCIENSE. CATEDRALES CASTELLANAS DEL SIGLO XIII.—Protegidos los cistercienses por los monarcas como lo fueron antes los cluniacenses, levantan durante la segunda mitad del si-

glo xii numerosos monasterios. Destacan entre ellos el de Moreruela, copia directa del de Claraval, y el de Las Huelgas, de Burgos, de fundación real y panteón de los monarcas castellanos. Una de sus partes más bellas es la sala capitular (fig. 672). En Cataluña, el de Poblet (1166) (figuras 674, 675), obra de Bernardo de Portaregia, igualmente de fundación real, es, a su vez, panteón de los reyes aragoneses; el de Santes Creus (1177-1223) distínguese, en cambio, por su cabecera rectangular, como el del Císter. En Portugal, el de Alcobaça (1140-1225) (figuras 676, 677), del tipo de Claraval, es, como los de las Huelgas y Poblet, panteón real. Todos ellos con sus múltiples dependencias dispuestas en torno al claustro, son buenos ejemplos de la organización de la vida monástica. También es importante el de Oliva, en Navarra.

Empleado el estilo cisterciense en monumentos tan importantes patrocinados por la Corona, no tarda en influir en algunas catedrales, y ya quedan citadas las de Lérida, Tarragona y Zamora (figs. 579, 580), que son, sin embargo, fundamentalmente románicas. Entia de lleno, en cambio, en esta etapa de transición la de Avila, comenzada en 1172 (al parecer, por el maestro Eruchel o Fruchel (+1279) (figs. 678-680). De tres naves y soportes, en cuyos lisos capiteles deja su huella el estilo cisterciense, tiene doble girola sobre columnas con capillas que, cual enormes nichos, en lugar de manifestarse al exterior, quedan englobadas dentro del grueso muro de la gran torre semicircular que defiende por esta parte las murallas de la ciudad. Se supone que en su origen esta parte de la girola tuvo tribuna cubierta por bóveda de cuarto de círculo, y que ésta fue posteriormente reemplazada por arbotantes, con la natural desaparición del triforio y la conversión de sus balcones interiores en las actuales ventanas exteriores. En la figura 679 pueden verse los caminos de ronda y de defensa de la parte de la muralla.

Como en Francia, la arquitectura gótica es en España arquitectura de grandes catedrales, si bien en el siglo xv la de carácter civil adquiere notable importancia. Durante su primera etapa, que corresponde al siglo XIII, deja sus monumentos principales en Castilla —catedrales de Burgos, León y Toledo—, desplazándose el centro de gravedad en la centuria siguiente a Levante —catedrales de Barcelona, Palma y Girona—, para volver desde el xv a manifestar su mayor vitalidad en Castilla —catedrales de Sevilla, Salamanca, Segovia, escuelas de Burgos y Toledo—, si bien en Levante crea espléndidos edificios de administración pública —Lonjas de Barcelona, Valencia y Palma— y numerosas casas de amplias proporciones y aspecto monumental.

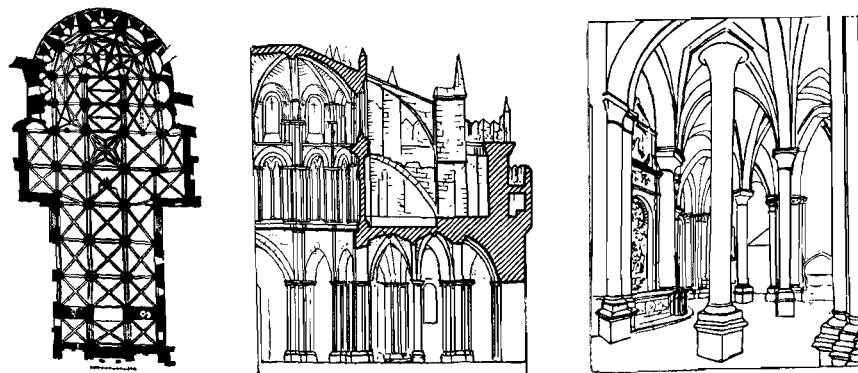
Las dos grandes catedrales castellanas de Burgos y Toledo se comienzan, aproximadamente, en el segundo cuarto del siglo XIII, y aun-

que algunas portadas y las torres se terminan en fecha muy tardía, en lo esencial responden a la traza primitiva. Todas ellas son obra de primer orden dentro de la arquitectura de su época, y tienen rasgos muy definidos que las distinguen entre sí.

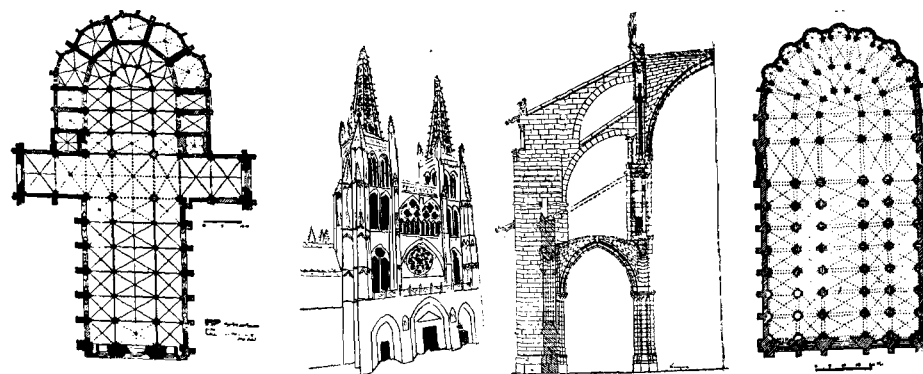
La catedral de Burgos (1221-1260) (fig. 682) se debe a los deseos del obispo y gran viajero don Mauricio, y del propio San Fernando, y se atribuye al maestro Enrique († 1271), aunque, en realidad, no es probable que haya hecho su traza primitiva. Templo de tres naves (figura 681), con brazo de crucero muy alargado, tiene girola de tramos trapezoidales de ojivas quebradas y reforzadas por un nervio secundario, de la clave central a la del arco exterior, y dobles arbotantes (figura 683). Fundándose en la gran longitud del brazo del crucero y en otros pormenores, se ha supuesto que la primitiva catedral se comienza con arreglo a una traza anterior, de inspiración cisterciense, debida a algún maestro discípulo del de las Huelgas, sin girola y con cinco capillas abiertas al crucero, de las que sólo se conservaría una. Esta traza se cree transformada en la gótica actual, probablemente por el maestro Enrique. Con posterioridad se ha pensado que no ha existido tal transformación. Tiene triforio y arbotantes dobles (fig. 683).

Las fachadas de los brazos del crucero terminan en tupida arquería con estatuas, y las puertas mismas, llamadas del Sarmental (lám. 465) y de la Coronería, tienen rica decoración escultórica, de que se tratará más adelante. Completa la serie de portadas la del claustro, ya de hacia 1300, y también con historias y estatuas y ajedrezado de castillos y leones. Las caladas agujas que coronan sus torres son ya obra del siglo xv.

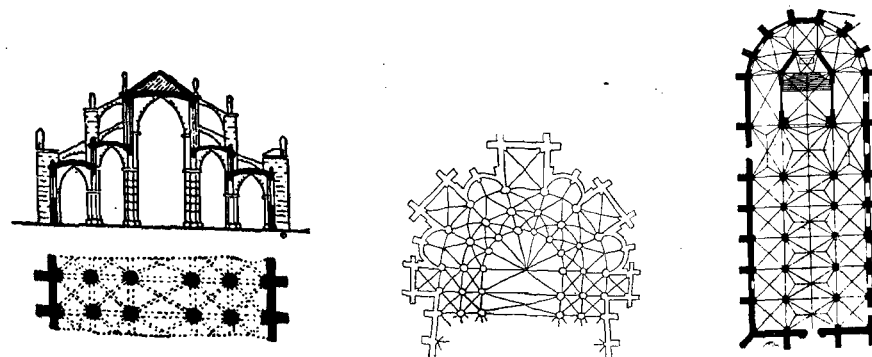
La de Toledo, por la influencia árabe que existe en la arquería de su triforio (fig. 689) y por la honda huella que deja en la arquitectura posterior, resulta la más española. Es templo de cinco naves (figuras 684, 685), más dos capillas, y otra de crucero que no sobresale lateralmente en planta, es decir, es de anchura uniforme, diferenciándose en ello de las catedrales de Burgos y León. Pero su parte más interesante es la organización de su girola doble, distribuida en tramos rectangulares y triangulares, que dan lugar a una serie de capillas alternadas, grandes y pequeñas. De sus torres sólo llega a construirse una, que se termina en el siglo xv. De sus portadas, aunque de estilo bastante avanzado, corresponden todavía a este período las tres de la fachada principal, con escultura y decoración ajedrezada de castillos y leones, y la del crucero o del Reloj, con tímpano distribuido en fajas y profusa decoración escultórica.



Figs. 678-680.—Catedral de Avila. (Delojo.)



Figs. 681-684.—Catedral de Burgos.—Catedral de Toledo. (Lampérez.)



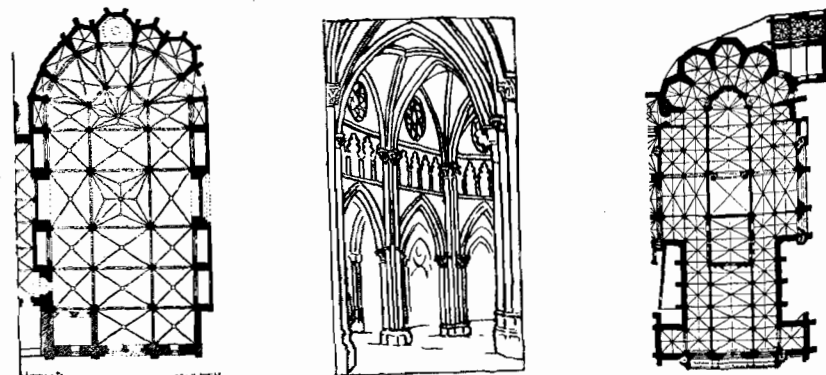
Figs. 685-687.—Catedral, Toledo.—Girola de V. d'Honnecourt.—Magistral, Alcalá. (Lampérez.)

El arquitecto que figura en los primeros años, y a quien se debe probablemente su traza, es el maestro Martín (1227-1234), citándose después a Petrus Petri († 1291), a quien se ha querido identificar con el francés Pierre de Corbie, aunque, en realidad, ignoramos su patria. Si fuese español, su nombre sería Pedro Pérez. El débil fundamento para la identificación ha sido la remota semejanza de la girola toledana con el proyecto (fig. 686) que figura en el álbum de dibujos del arquitecto contemporáneo Villard d'Honnecourt, inventado por el autor, en colaboración con Pierre de Corbie. En él falta la gran novedad de alternar tramos rectangulares y triangulares, que cuenta, en cambio con modelos hispanoárabes, como la Torre del Oro, de Sevilla. La girola de la catedral de Toledo sirve de modelo a las de la Magistral de Alcalá (fig. 687), de Santiago, de Bilbao (fig. 688), en el siglo xv, y en el xvi, a la catedral de Granada.

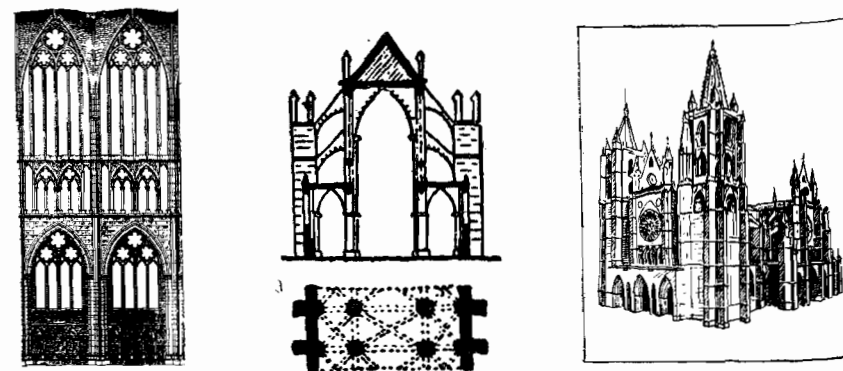
La catedral de León (fig. 690), terminada hacia 1280, es la más luminosa de las españolas. En ella el muro se reduce a lo más indispensable y las vidrieras ocupan amplísimas superficies (figs. 691, 692). El único nombre de arquitecto conocido en la época de su construcción es el del maestro Enrique († 1277). De tres naves, las tiene también en el crucero, más otra transversal entre éste y el comienzo de la girola, que es de tramos trapezoidales con nervios quebrados, pero sin el nervio de refuerzo de la catedral de Burgos. Las torres, contra lo que sucede en ésta y en la de Toledo, se encuentran adosadas a los pies del templo. El triforio, que se aloja en el grosor del pilar, tiene por fondo las vidrieras. En la fachada principal (fig. 693) se abre gran pórtico triple sumamente abocinado, con arcos muy apuntados en los machones que separan cada una de sus tres puertas. El cuerpo central que le sirve de remate es invención moderna, pues al parecer sólo existirían en su lugar tres grandes gabletes, y de las torres que lo encuadran una es del siglo xiv y la otra de fines del siglo xv. Las portadas del crucero, como las anteriores, tienen rica decoración escultórica. La catedral francesa más semejante a la de León es la de Reims (figura 662).

Menos conocida, pero de gran interés, y muy de principios del siglo xiii, es la catedral de Cuenca. En las figuras 694 y 695 se reproduce la obra primitiva antes de adicionársele en el siglo xv su gran girola actual en la que se copia el sistema toledano de bóvedas rectangulares y triangulares. Tanto la nave central como la de crucero se cubren con bóvedas sexpartitas.

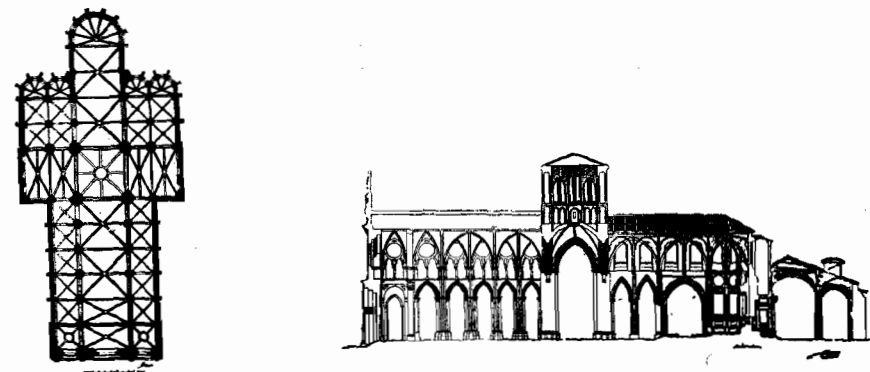
CATEDRALES CATALANAS DEL SIGLO XIV. PORTUGAL.—Mientras los castellanos se dedican durante buena parte del siglo xiv a terminar las gran-



Figs. 688-690.—Santiago, Bilbao.—Catedrales de Toledo y de León. (T. Balbás.)



Figs. 691-693.—Catedral de León. (Dehio, Lampérez, Argilés.)



Figs. 694, 695.—Catedral de Cuenca. (Lampérez.)

des catedrales comenzadas en el anterior, en Levante se acomete la gran empresa de dotar de templos catedralicios a las principales capitales de la diócesis que aún carecen de ellos.

El templo levantino, inspirado en el del sur de Francia, se distingue por la gran anchura de su nave central, el aprovechamiento de los espacios comprendidos entre los contrafuertes para alojar las capillas, su deficiente iluminación y la escasa importancia concedida a los arbotantes, lo que hace los exteriores macizos y faltos de esa ligereza característica del gótico. Las torres suelen ser poligonales y terminar en plano.

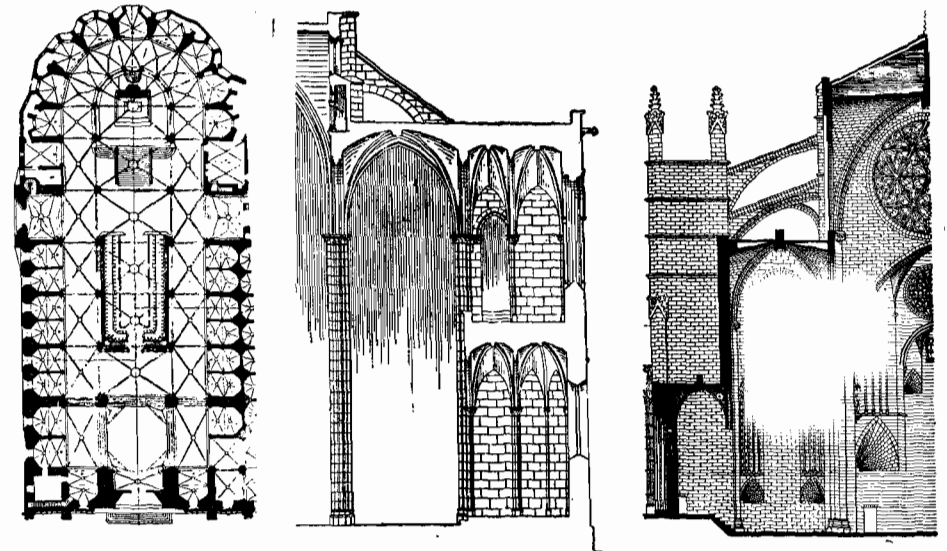
La catedral de Barcelona (fig. 696) es de tres naves, más dos de capillas alojadas entre los estribos y otra de crucero que no sobresale de las fachadas laterales. La girola es de tipo corriente. En cuanto a su sección (fig. 697), la nave central es más elevada, pero las laterales tienen la misma altura que las grandes tribunas que descansan sobre las capillas. Tan interesante como estas tribunas es la distribución de sus torres, a las que, al parecer, se ha querido dar el valor simbólico de los clavos de la cruz, pues mientras dos de ellas se levantan en los extremos de la nave del crucero, la tercera, que en realidad es un cimborrio, se encuentra a los pies de la nave mayor. Todas ellas son poligonales.

Trazada la catedral de Barcelona por Bertrán Riquer en 1298, sus torres se deben, probablemente, al maestro de Santo Domingo de Mallorca, Jaime Fabrè, que se hace cargo de la obra en 1317. La fachada principal es del siglo XIX.

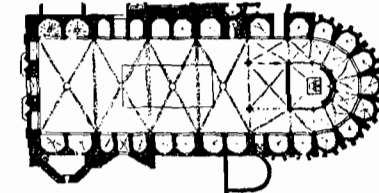
La catedral de Gerona (figs. 699, 700), que no se comienza hasta 1312, sólo se construye de tres naves hasta el crucero, y a principios del siglo XV se decide continuarla de una sola nave, de gigantescas proporciones, a cuyo efecto se verifica una famosa junta de los principales arquitectos de la Corona de Aragón.

Aunque la de Palma de Mallorca se principia ya en la segunda mitad del siglo XII, las obras se prolongan hasta el siglo XVI. Es como la de Barcelona, de tres naves (fig. 701), con capillas entre los estribos. En la cabecera se encuentra la capilla de Jaime I, en cuyo fondo se abre, además, la tribuna regia. Sus notas más destacadas son la gran anchura de su nave central y la estrechez de sus tramos, que tiene como consecuencia la gran proximidad de los estribos (fig. 702), cuya masa contribuye tan poderosamente al efecto exterior del templo.

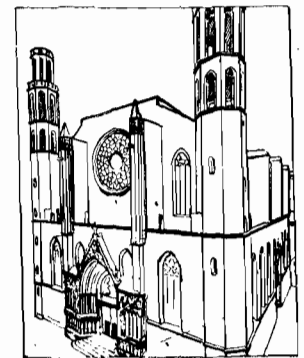
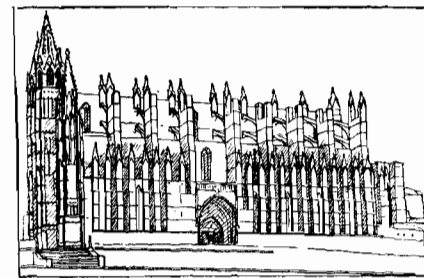
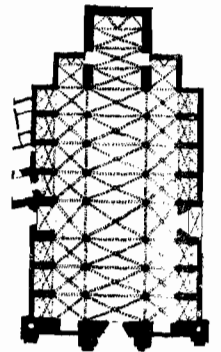
Como es natural, además de estas catedrales, se labra un crecido número de templos, algunos tan importantes como los de Santa María del Mar (1328) (fig. 703) y Santa María del Pino, de Barcelona. Claustro



Figs. 696-698.—Catedrales de Barcelona.—Catedral de Palma de Mallorca.



Figs. 699, 700.—Catedral de Gerona.
Fig. 701.—Catedral de Palma.
(Bassegoda, Lavedan.)



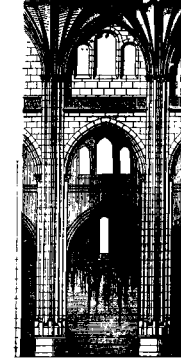
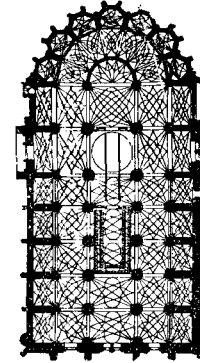
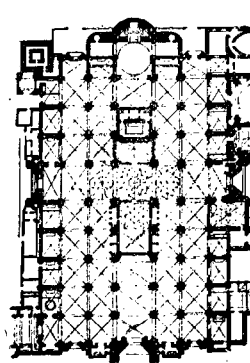
Figs. 702, 703.—Catedral de Palma.—Santa María del Mar, Barcelona. (Argilés.)

de gran belleza de esta época, de delgadísimas columnas típicamente catalanas, es el de Pedralbes, en Barcelona.

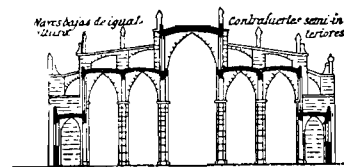
En Portugal, la gran empresa de la arquitectura gótica de este período es el monasterio de Batalha (fig. 747), comenzado a construir en los últimos años del siglo XIV para conmemorar la victoria de Aljubarrota. Templo erigido a la independencia del país, es un monumento nacional que la Corona portuguesa continúa enriqueciendo en la centuria siguiente. Su planta es de tipo cisterciense, de tres naves, con otra de crucero, a la que abren tres capillas. La decoración de su fachada con numerosos baquetones y otros aspectos delata acusada influencia inglesa, explicable por las estrechas relaciones políticas existentes entre ambos países. Una de sus partes más interesantes es la gran capilla del fundador a los pies del lado de la Epístola. De planta cuadrada, cúbrese en su parte central con bella bóveda estrellada sobre ocho pilares. Como veremos, hacia 1500 se agrega al templo por su testero una nueva capilla funeraria, que no llega a concluirse. Dirigen la obra del templo Alfonso Domingues y más tarde el maestro Huguet, al parecer inglés.

ÚLTIMAS CATEDRALES GÓTICAS DE LOS SIGLOS XV Y XVI.—Con el siglo XV la actividad arquitectónica cobra nueva vida, emprendiéndose la construcción de las últimas grandes catedrales góticas. Pero, además, al calor de la obra de las lujosas capillas familiares, y de las torres de las viejas catedrales de Burgos y Toledo, se forman dos importantes escuelas, que producen varios monasterios, hospitales y casas, de primera importancia para la historia de nuestra arquitectura gótica. En Levante ya no se labran nuevas catedrales, pero, en cambio, la arquitectura civil produce en sus hermosas Lonjas los interiores más amplios de ese carácter de toda nuestra Edad Media.

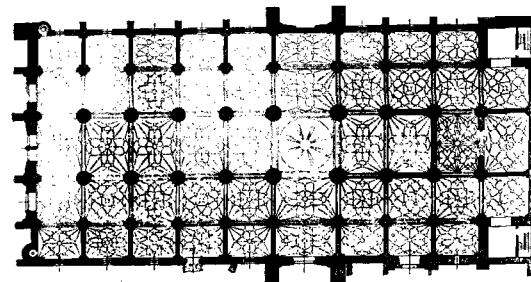
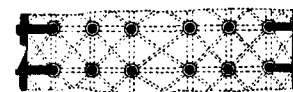
El último siglo de las catedrales góticas españolas lo inicia en sus primeros años la de Sevilla (1402) (fig. 704), de proporciones tan exageradamente grandes que el mismo cabildo, al decidir su construcción, manifiesta el propósito de levantar una catedral tal y tan grande que las generaciones futuras lo tengan por loco, y, en efecto, es uno de los templos de mayor tamaño de la cristiandad. Es de cinco naves, más dos de capillas y una de crucero que no rebasa las fachadas laterales, cubiertas por bóvedas tan sencillas que, no obstante lo avanzado de su fecha, se reducen a las ojivas, salvo en el tramo mismo del crucero y en los cuatro inmediatos, donde se cargan de nervios secundarios, ligamentos y follaje decorativo. Concebido el templo en su traza primitiva con girola, y, contra lo que es costumbre, comenzado



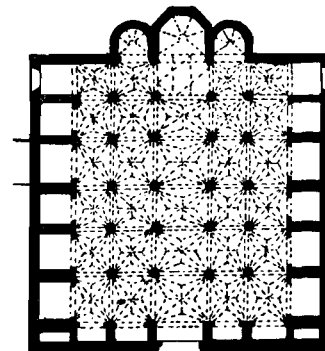
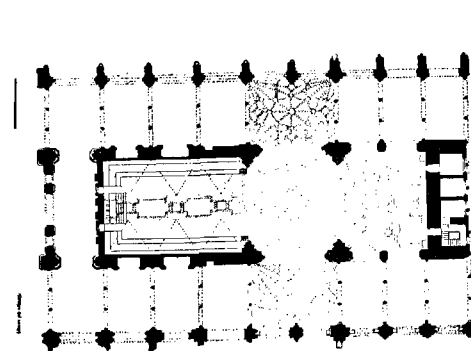
Figs. 706, 707.—Catedral de Segovia. (Dehio.)



Figs. 704, 705.—Catedral de Sevilla. (Lampérez.)



Figs. 708, 709.—Catedral de Salamanca. (Chueca.)



Figs. 710, 711.—Catedral de Córdoba.—Seo de Zaragoza. (Lampérez.)

por los pies para respetar el mayor tiempo posible la capilla real situada en la vieja mezquita en la parte de la cabecera, cuando se llega a ésta se termina por renunciar a la girola. Fórmase entonces la cabecera plana que hoy existe, con un ábside central para la capilla real, que proyectada en estilo gótico, concluye haciéndose, según veremos, en el renacentista. Las naves laterales dobles son de la misma altura (figura 705). De sus portadas, las más antiguas y bellas son las laterales de los pies, con tímpano de tema único, según es norma en el siglo xv, y elegante gablete sobre fondo de sencillos baquetones paralelos. Las compañeras del testero, inspiradas en ellas, son ya de hacia 1500.

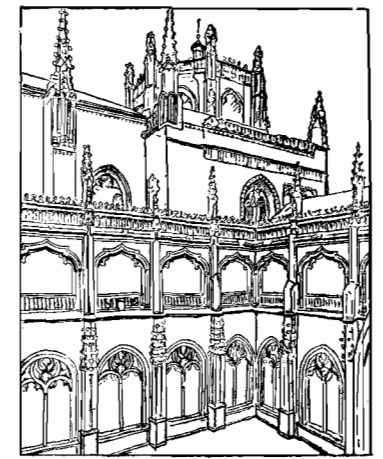
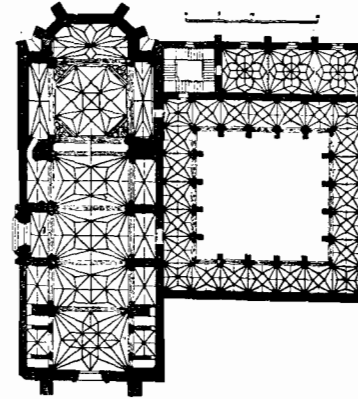
Proyectada sin torres, gracias al buen criterio de conservar la de la mezquita almohade, la catedral sevillana resultaba de perfil plano y poco movido. A causa de ello, e influido por el cimborrio con proporciones de torre de la catedral de Burgos, de que se trata más adelante, se levanta (1506) en su crucero uno tan elevado que llega a la altura del actual cuerpo de campanas de la Giralda; pero, desgraciadamente, se hunde a los pocos años, reconstruyéndose poco después en la forma que hoy vemos, aunque el actual es copia, a su vez, de este segundo, que vuelve a hundirse a fines del siglo pasado.

No sabemos con seguridad cómo se llama el autor de la catedral de Sevilla, pero los maestros que figuran en este primer período, a juzgar por sus nombres, deben de ser franceses o flamencos. El que aparece en fecha más antigua es Isambret. Hacia 1500 merece recordarse el de Alonso Rodríguez, autor del cimborrio, quien mientras éste se mantiene en pie, disfruta de gran prestigio.

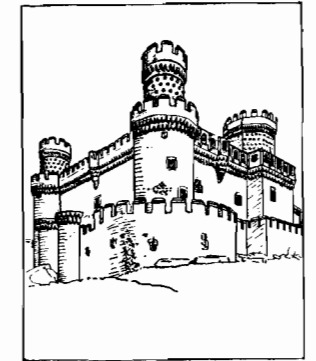
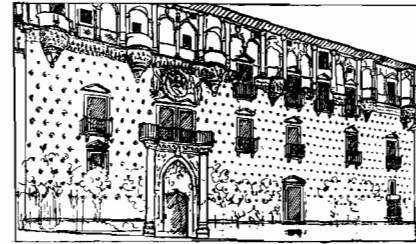
Las otras grandes catedrales de este período gótico corresponden ya al siglo xvi.

De 1512 data el comienzo de la de Salamanca (figs. 708, 709), obra del arquitecto Juan Gil de Hontañón. De cinco naves, incluidas las capillas, se concibe con girola, pero a fines del siglo xvi se renuncia a ésta, terminándose en plano, como la de Sevilla. Aunque hasta entonces se respeta en lo fundamental la traza primitiva, parte de su decoración es renacentista. Tanto la cúpula como la torre son ya barrocas, del siglo xviii. Al mismo Juan Gil de Hontañón se deben las trazas de la catedral de Segovia (figs. 706), que se comienza aún más tarde, en 1525. De proporciones más pequeñas, la obra avanza más rápidamente. Su interior es muy semejante al de la de Salamanca (figura 707).

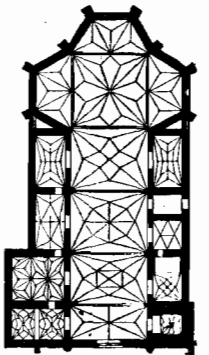
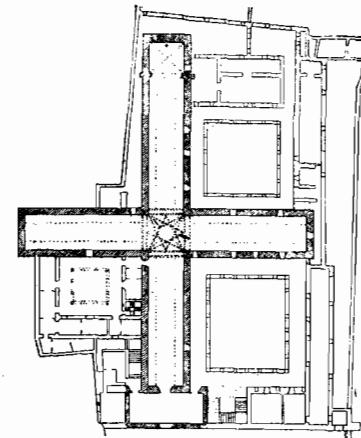
Dos años antes que la de Segovia se comienza por el burgalés Hernán Ruiz el Viejo la que con la oposición del Concejo Municipal y por



Figs. 712 713.—San Juan de los Reyes, Toledo. (T. Balbás, Argilés.)



Págs. 714, 715.—Palacio del Infantado.—Castillo de Manzanares. (Argilés.)



Figs. 716, 717.—Sto. Tomás, Avila. Fig. 718.—El Parral, Segovia. (Delojo, Lampérez.)

empeño del Obispo se levanta absurdamente en el centro de la Mezquita de Córdoba, destruyendo buena parte de sus naves (fig. 710). Terminada en fecha muy tardía (1607), gran parte de su nave se cubre en el estilo renacentista de esta época.

Aunque no se edifica de nueva planta, la obra arquitectónica de más empeño del siglo xv, en Aragón, es la Seo, de Zaragoza (figura 711). En 1490 se le transforma en amplio templo, de proporciones casi cuadradas, de cinco naves de igual altura, más dos de capillas, conservándose en la cabecera los tres ábsides del antiguo edificio románico. Siguiéndose la moda burgalesa, se le dota de un hermoso cimborrio (1498), al parecer, obra del maestro Gombau, cubierto por una bóveda de nervios que no se cruzan en el centro, de tipo califal (figura 847).

ESCUELA DE TOLEDO: ANEQUIN EGAS, JUAN GUAS Y ENRIQUE EGAS.— Ya queda dicho cómo las dos escuelas principales del siglo xv nacidas al calor de la terminación de sus catedrales son las de Toledo y Burgos.

En Toledo, al mediar el siglo, introduce el estilo flamígero el flamenco Anequin Egas, autor de la Puerta de los Leones (1459), y a este estilo pertenecen las dos hermosas capillas sepulcrales de San Ildefonso y de Don Alvaro de Luna, que se abren a la girola de la catedral toledana, ambas cubiertas con bóvedas estrelladas.

Formado probablemente con Egas, el gran arquitecto de tiempos de los Reyes Católicos, en Toledo, es el francés Juan Guas, cuya obra maestra es el convento de San Juan de los Reyes (fig. 712), mandado construir para conmemorar la victoria de Toro (1476). Su templo es, por su organización, ejemplar típico de este momento. De una sola nave muy ancha, como los catalanes, tiene capillas entre los estribos; los brazos del crucero no rebasan tampoco la profundidad de éstos, y la capilla mayor es ochavada. El coro se encuentra en alto y tiene cimborrio, que, en su origen, se concibe de mayor altura. Por su decoración es también monumento de primera calidad. En los brazos del crucero el tema heráldico, tan usado por el gótico castellano del siglo XIII, adquiere gigantesco desarrollo en los enormes escudos que, tenidos por el águila de San Juan y acompañados por leones y las divisas de los monarcas, llenan toda su zona central (lám. 435). La epigrafía, tan importante, como veremos, en el arte granadino, da lugar a una larga inscripción histórica de gran tamaño, que corre a lo largo del templo, y hasta en las cornisas parecen distinguirse los mocárabes. No menos rico es el claustro (fig. 713), de arquerías mixtilíneas, tracerías flamígeras y letrero corrido en el interior de la galería.

Obra también de Juan Guas, o al menos hecha en colaboración con él, es la casa del Duque del Infantado, de Guadalajara (fig. 714). Aunque en su fachada se deja sentir ya la influencia renacentista, en su conjunto es fundamentalmente gótica. Su patio (lám. 434), de columnas helicoidales, arcos mixtilíneos y riquísima decoración, es una de las creaciones más características del barroquismo gótico que precede a la muerte del gran estilo. Centro del maravilloso palacio, escenario de las fiestas dadas por los Mendoza a Francisco I, prisionero camino de Madrid, era el hermoso Salón de Linajes, cubierto por enorme bóveda de mocárabes, destruida por desgracia en 1936. Volada cornisa de mocárabes pone todavía la nota morisca en la fachada, cuya galería de balcones de coronamiento ha de tener prolongados ecos en las casas castellanas. Su almohadillado delata ya la influencia renacentista.

A la misma familia de los Mendoza se debe el bello castillo del Real de Manzanares (1479) (fig. 715), con paramento decorado en forma análoga y cornisa de arquillos, que semejan mocárabes.

Aunque en sus últimos tiempos debe de cultivar también el estilo renacentista, el otro gran arquitecto de la escuela toledana es Enrique Egas, maestro mayor de la catedral. Obras seguras suyas son la planta de la catedral de Granada, en la que copia la de Toledo, y que se construye después en estilo Renacimiento, y la Capilla Real de la misma ciudad andaluza.

A Enrique Egas se debe además, probablemente, la traza de los tres grandes hospitales que se edifican en tiempos de los Reyes Católicos en Toledo (fig. 716), Granada y Santiago de Compostela, con una distribución análoga a la del hospital de Milán, obra del arquitecto y tratadista renacentista Filarete. Constan de dos largas naves que se cruzan en ángulo recto, y cuatro patios en los ángulos formados por la cruz. Gracias a esa disposición, los enfermos pueden oír desde sus lechos la misa dicha en el altar del crucero. Mientras en el de Toledo el piso de la segunda planta no se continúa en el tramo mismo del crucero, que forma así un patio interior cubierto por la bóveda de esa segunda planta, y tiene barandal en su torno, en los de Granada y Santiago ese patio no existe. Este tipo de hospital cruciforme, como veremos, está destinado a tener gran fortuna no sólo en España, sino en la América española, donde continúa evolucionando hasta fines del siglo XVIII.

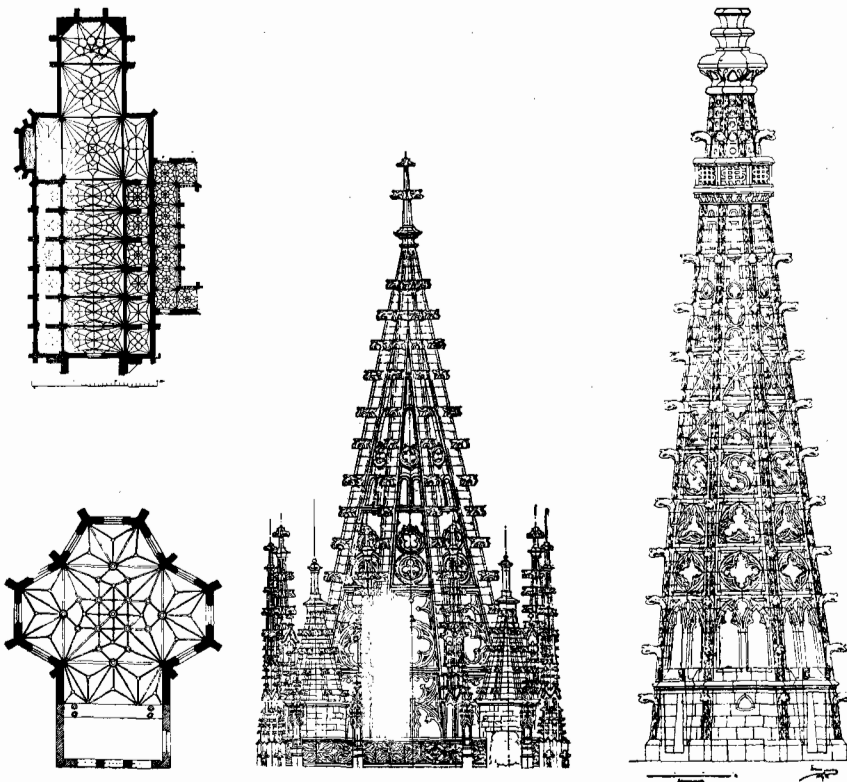
De estilo toledano son los principales templos que se levantan en Segovia durante esa época, entre los que figura en primer plano el Monasterio del Parral (fig. 718). Muy bella es la portada de Santa

Cruz (fig. 726). De un recargamento equiparable al de Juan Guas, se construye en esta época en la catedral de Murcia la capilla de los Vélez, una de las obras más representativas del barroquismo gótico castellano.

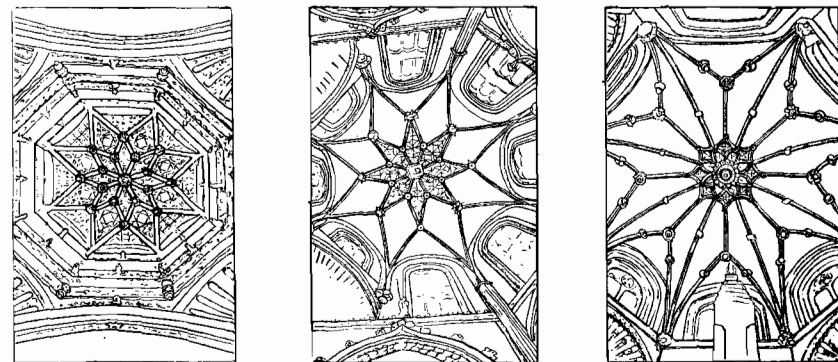
En Avila, el maestro de mayor relieve es Martín Carpintero, autor del monasterio de Santo Tomás (1482-1492), fundado por los Reyes Católicos. Labrado en granito, es de sobriedad decorativa extraordinaria, sobre todo comparado con San Juan de los Reyes. De una sola nave y con la típica organización de las iglesias conventuales de tiempos de los Reyes Católicos, tiene la novedad de que la capilla mayor se encuentra, como el coro, en segunda planta (fig. 717), gracias a lo cual la comunidad puede ver mejor los oficios y no ser distraída por el público. Obra muy bella es también la capilla de Mosén Rubín (figura 720).

BURGOS: JUAN Y SIMÓN DE COLONIA. LONJAS DE LEVANTE.—La introducción de la última etapa del estilo gótico en Burgos se debe al arquitecto Juan de Colonia († 1481), traído por el obispo Don Alonso de Cartagena al regresar del Concilio de Basilea, de tan trascendentales consecuencias artísticas. Sus primeras obras son los esbeltísimos chapiteles octogonales calados (1442-1458) de las torres (fig. 722) de la catedral, que se proyectan para ser coronados por las estatuas de San Pedro y San Pablo. Ya veremos modelos alemanes semejantes (fig. 756). En España le sigue en importancia el chapitel calado de la catedral de Oviedo (figura 721).

El perfil de la catedral, ya tan alterado con los chapiteles de las torres, se transforma además radicalmente, gracias a su elevadísimo cimborrio y a la elegante capilla del Condestable levantada en su cabecera. El templo, de líneas tendidas y torres chatas, queda así convertido en un edificio desarrollado en altura. El cimborrio actual es, como veremos, la reconstrucción hecha a mediados del siglo XVI, al hundirse el de Juan de Colonia. De planta octogonal y varios cuerpos, cúbrese con bella bóveda estrellada y calada (fig. 723), en la que llega a su máximo desarrollo el tipo de bóveda introducido por Colonia en el primitivo cimborrio arruinado. Por su elegancia y por la luminosidad que presta al interior del templo, es una de las creaciones más bellas de nuestro gótico de última hora. Obra técnicamente difícil, deslumbra a sus contemporáneos, y se imita en varias catedrales, aunque la realidad, como hemos visto en Sevilla, pone freno al exagerado afán de altura (lám. 436).



Figs. 719-722.—San Esteban, Salamanca.—Capilla de Mosén Rubín, Avila.—Agujas de las catedrales de Oviedo y de Burgos. (Lampérez, M. Pidal.)



Figs. 723-725.—Bóvedas estrelladas del crucero y de las capillas del Condestable y de la Presentación. Catedral de Burgos. (Argilés.)

A Juan de Colonia se debe, además, la Cartuja de Miraflores, con bóveda estrellada y calada en el crucero.

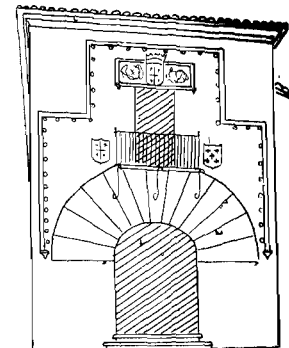
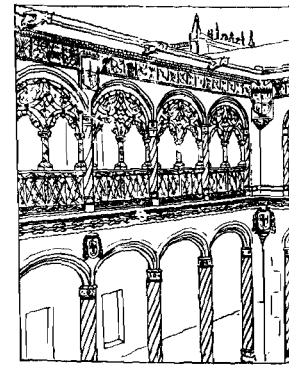
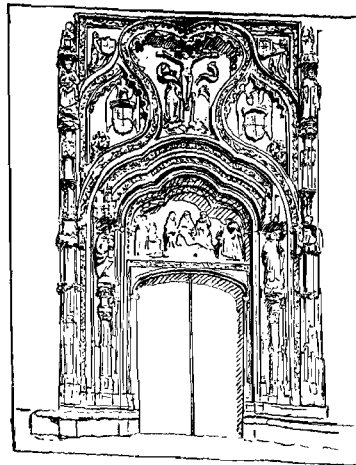
La obra y el estilo de Juan de Colonia tiene su continuación en su hijo Juan de Colonia (+ 1511), que llena con su actividad el último tercio del siglo xv. A él se debe la hermosa capilla del Condestable (1482). Como las ya citadas de la catedral de Toledo, se abre en la girola, en el eje del templo, y se cubre también con rica bóveda octogonal estrellada y calada, aunque sólo en su parte central (figura 724). Sus arcos tienen riquísima decoración igualmente calada, y los muros se encuentran decorados por enormes escudos.

Recuérdese entre la bella serie burgalesa de bóvedas estrelladas la de la capilla de la Presentación (fig. 725) de la catedral.

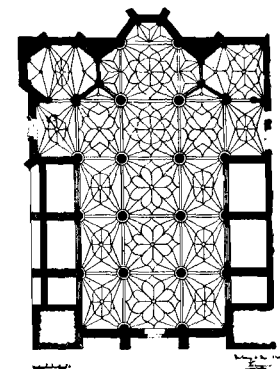
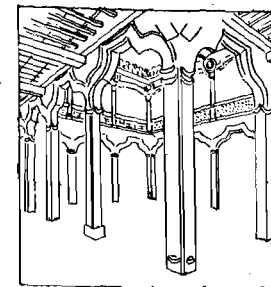
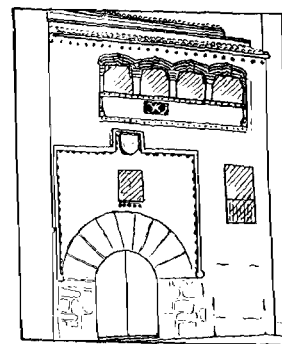
Problema aún no resuelto es el si deben incluirse en la escuela burgalesa o en la toledana las magníficas fachadas de San Pablo y del Colegio de San Gregorio, de Valladolid, hecho construir éste por fray Alonso de Burgos, y sin duda una de las obras maestras de nuestra arquitectura. En la portada de San Gregorio, en particular, la decoración escala extremos de riqueza extraordinarios, revistiendo el arquitecto el paramento de menuda labor de cesta, convirtiendo los baquetones en haces de varas erizadas de muñones y haciendo que flanqueen el ingreso estatuas de salvajes cubiertos de pelo, el típico tema hijo de la fantasía gótica de los últimos tiempos (lám. 437). El patio, de belleza y elegancia también excepcionales, es de columnas helicoidales y decora su friso con una cadena corrida (fig. 726).

Claro está que, además de las grandes catedrales citadas y de las dos escuelas principales de Toledo y Burgos, existen otros focos regionales y tipos de monumentos (fig. 719) producto de esta última etapa gótica, como, por ejemplo, el de iglesia sobre columnas y rica cubierta de crucería (fig. 731).

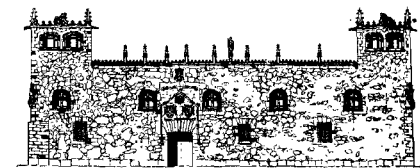
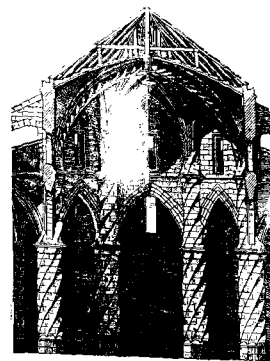
Aparte de estos grandes monumentos, se construye en las principales ciudades castellanas un sinnúmero de casas en las que se crea un modelo de fachada que, gracias a su sentido de las proporciones y a su sobria decoración, produce sorprendente efecto de gravedad y nobleza. Rasgos característicos de ellas son el enorme tamaño y lisura de las dovelas de sus sencillos arcos de medio punto y el alfiz que a veces encuadra no sólo la puerta, sino el balcón. El escudo suele ser también elemento importante en el conjunto. Sirvan de ejemplo la de Doña María la Brava (fig. 728), de Salamanca; la de los Dávila, en Avila; la de Juan Bravo, en Segovia (fig. 729), y la muy restaurada del Cordón, en Burgos (fig. 733). Aunque ya coronan sus pilares festones renacentistas, es todavía de franca concepción gótica el



Figs. 726-728.—Santa Cruz, Segovia.—San Gregorio, Valladolid.—Casa de Doña María la Brava, de Salamanca. (Lampérez, Argilés.)



Figs. 729-731.—Casa de Juan Bravo, de Segovia.—Casa de las Conchas, Salamanca.—Iglesia de Berlanga.



Figs. 732-734.—Iglesia de Villena.—Casa del Cordón, Burgos.—Salón del «Tinell», Barcelona.

patio de la Casa de las Conchas (fig. 730), de Salamanca, y buena parte de su fachada.

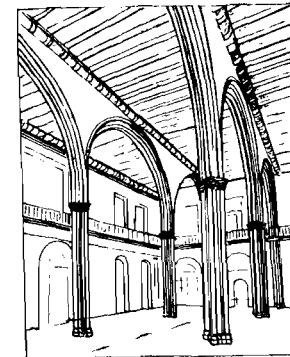
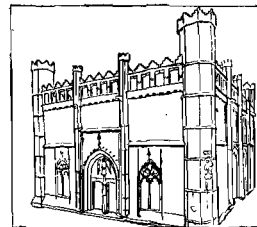
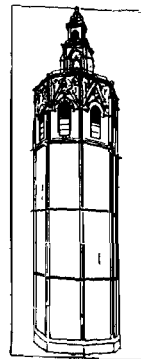
La arquitectura religiosa levantina produce en el siglo xv alguna obra tan conocida como el Miquelete o torre de planta poligonal de la catedral de Valencia (fig. 735) y tan interesante como la iglesia de Villena (fig. 732), de pilares helicoidales. Pero los interiores más bellos y amplios son los civiles, a cuya cabeza figura el Salón del «Tinell» (1370) del Palacio de Barcelona (fig. 734).

La Lonja de Barcelona (1380-1392) es de tres naves y tiene techumbre de madera (fig. 737). La de Palma de Mallorca (1426-1448) (fig. 738), obra del gran arquitecto Guillermo Sagrera, que interviene en la junta de la catedral de Gerona, ya citada, y que, como veremos, es también escultor de primera fila, es seguramente el ejemplar más bello de la serie y el único puro de adiciones posteriores. Cubierto por bóvedas de crucería de una misma altura, sobre esbeltos pilares helicoidales, sin más decoración que sus aristas vivas, su interior es de simplicidad y elegancia de proporciones admirables. Exteriormente (fig. 736) delata ese amor por las superficies lisas tan propio del gótico levantino, reduciéndose su decoración a varios torreoncillos octogonales que refuerzan las esquinas y dividen en grandes paños el lienzo de muro, y al ligero coronamiento de ventanales. El ángel que decora la portada principal es obra del propio Sagrera.

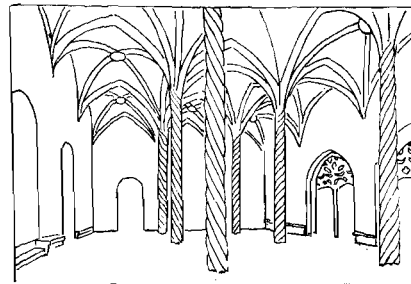
La Lonja de la Seda, de Valencia (1482-1498) (fig. 740), es muy posterior y se debe al arquitecto Pedro Compte. A semejanza de la de Palma, su gran sala es de pilares helicoidales, aquí con baquetones en sus aristas. Pero, además, se completa con un amplio cuerpo de edificación, donde se encuentran la capilla y la cárcel de mercaderes en quiebra. El ala del Consulado, que se termina en pleno siglo xvi, deja ver la influencia renacentista.

El tipo de casa gótica catalana se crea en el siglo anterior, pero es ahora cuando se producen sus ejemplares más valiosos. Su parte más original es el patio, de escalera sobre alargados arcos rampantes, arcos rebajados sobre saledizos (fig. 739) y bellas galerías de finas columnas. Ninguno tan bello como el de la Generalidad (fig. 741) (1425), de Barcelona, obra de Marcos Safont, a quien se debe también la capilla de la misma. De no menor finura y elegancia es la fachada (1400-1402) de la Casa de la Ciudad (fig. 742) o Ayuntamiento.

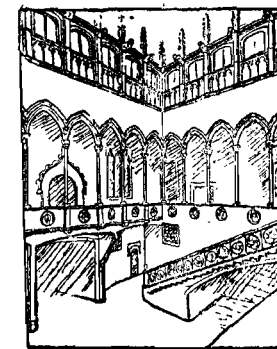
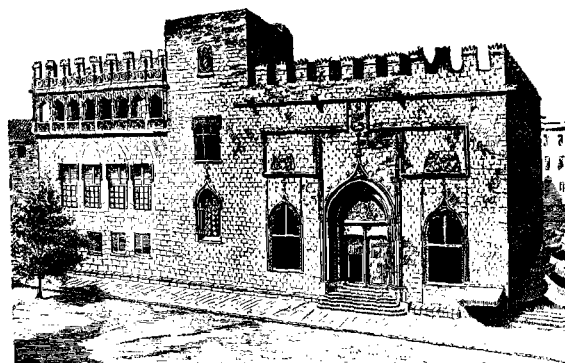
De fines del siglo xiv merece recordarse la monumental Puerta de Serranos (fig. 743), de Valencia, donde la ciudad recibe a los monarcas.



Figs. 735-737.—El Miquelete, Valencia.—Lonjas de Palma y de Barcelona. (Argilés.)



Figs. 738, 739.—Lonja de Palma y Palacio Episcopal de Tortosa. (Argilés.)

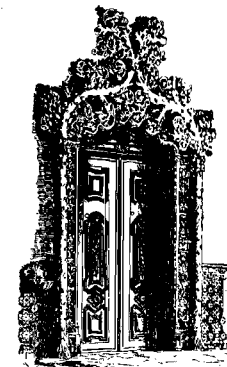
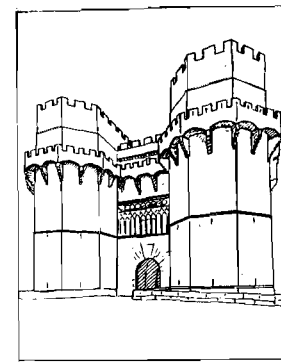
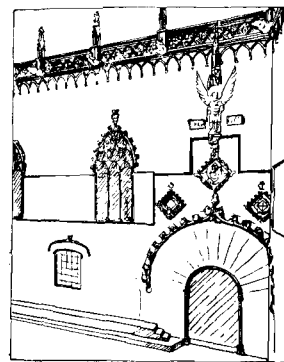


Figs. 740, 741.—Lonja de Valencia y Generalidad de Barcelona. (Argilés.)

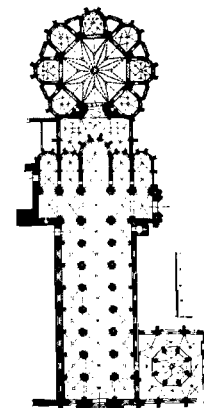
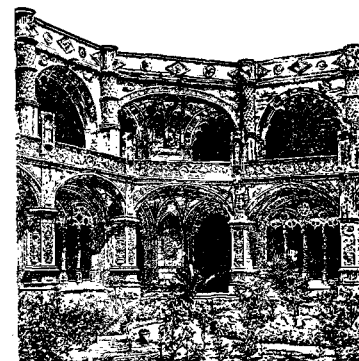
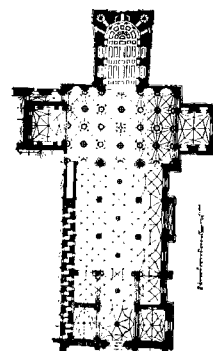
PORTUGAL.—La gran creación del arte medieval portugués es su arquitectura gótica de última hora, ya con frecuencia muy mezclada con formas renacentistas. Corresponde, pues, al momento en que el estilo gótico se sobrecarga de decoración, exuberancia decorativa (figura 744) favorecida en este caso por la gran prosperidad material de Portugal, cuyos afortunados descubrimientos marítimos vuelcan sobre el puerto de Lisboa los más codiciados productos de Oriente, y al parecer, también por el gusto de la ampulosidad que distingue al genio portugués en no pocas de sus manifestaciones. Por coincidir con el momento de máximo poderío político de Portugal, se considera como el verdadero estilo nacional, y por corresponder en buena parte al reinado de Don Manuel el Afortunado (1495-1521) se le denomina, desde hace ya un siglo, estilo manuelino. Absurdamente discutida durante mucho tiempo la personalidad del estilo, ésta es innegable, manifestándose en sus momentos más característicos, dentro del recargamiento decorativo propio de esta última etapa del gótico, por su empleo de temas marítimos, como la cuerda con la arandela de la red y las velas hinchadas por el viento. La esfera armilar, emblema real, y la cruz de la Orden de Cristo se repiten también con frecuencia.

A la cabeza de los monumentos manuelinos figura el monasterio de los Jerónimos de Belem, construido a orillas del Tajo, en la misma playa de que partiera Vasco de Gama y a los pocos años de su regreso, quedando así ligada la obra más completa del arte manuelino con la mayor empresa marinera de la nación. Trazado (1503) y dirigido durante bastantes años por el francés Boytac, gran parte de la obra se debe, sin embargo, a su sucesor, Juan del Castillo, que ya emplea el Renacimiento. El templo (fig. 745), de tres naves, con pilares revestidos por rica decoración y crucero de amplia bóveda de crucería, es panteón, en la capilla mayor, de Don Manuel, y en las laterales, de Don Enrique, Don Sebastián, Vasco de Gama y Camoens. Pero lo más bello del monasterio es el claustro (fig. 746), donde a la obra gótica de dos plantas, de Boytac, de rica tracería sobre columnas torsas, agrega Castillo un cuerpo bajo más avanzado, que, al crear una terraza en la planta alta, aumenta los intensos efectos de claroscuro del conjunto.

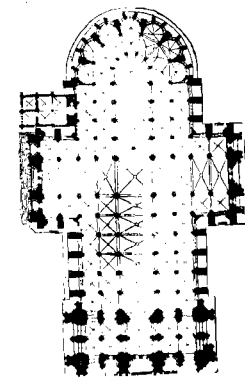
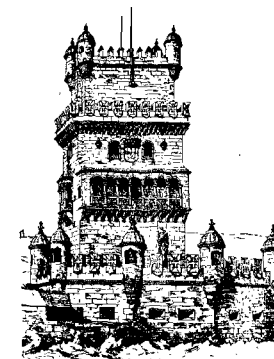
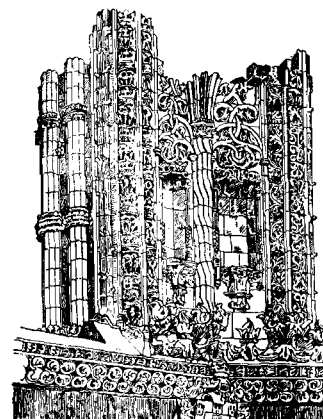
En el monasterio de Batalha (fig. 747), según hemos visto, la obra maestra de la arquitectura portuguesa de la primera mitad del xv, agrégase ahora en el eje de la iglesia y adosada a la capilla mayor, como la de San Ildefonso de la catedral de Toledo, otra octogonal con capillas en los lados dedicada a sepulcro de Don Duarte, que queda inconclusa, y cuya profusa decoración es primorosa (fig. 748). Co-



Figs. 742-744.—Ayuntamiento de Barcelona.—Puerta de Serranos, de Valencia.—Puerta manuelina. (Argilés.)



Figs. 745, 746.—Jerónimos, Lisboa. Fig. 747.—Monasterio de Batalha. (Dehio.)



Figs. 748-750.—«Capelhas Imperfeitas».—Torre de Belem.—Catedral de Colonia. (Haupt, Dehio.)

menzada en 1509, como no llega a terminarse, se le llama las *Capelhas imperfeitas*. Con su obra se relacionan los nombres de Mateo Fernandes y Juan del Castillo. A esta misma época corresponden las bellas tracerías del claustro.

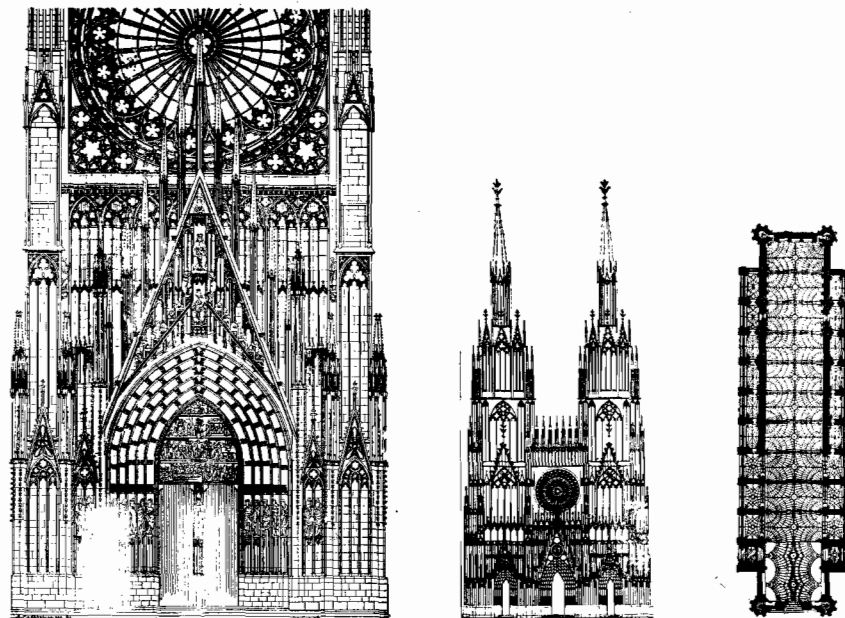
La tercera gran obra del estilo manuelino, y la que resulta más original, es la iglesia de la Orden de Cristo, de Tomar. Rematada por crestería en la que triunfan las esferas armilares y la cruz de la Orden, concéntrase su decoración en la ventana de los pies (lám. 447), donde, coronadas por los mismos emblemas heráldicos, las gruesas maromas marineras se retuercen con énfasis barroco, y las formas se hinchan y se recubren de menudos temas rugosos que no dejan espacio libre alguno. Ignórase el nombre del genial autor de esta decoración —se ha pensado en Ayres de Quental—, pues, aunque Juan de Castillo firma en 1515 la portada del templo, su estilo es diferente del de ésta.

De carácter diferente, recuérdese, por último, la torre de Belem (figura 748), de Lisboa, en la orilla del Tajo.

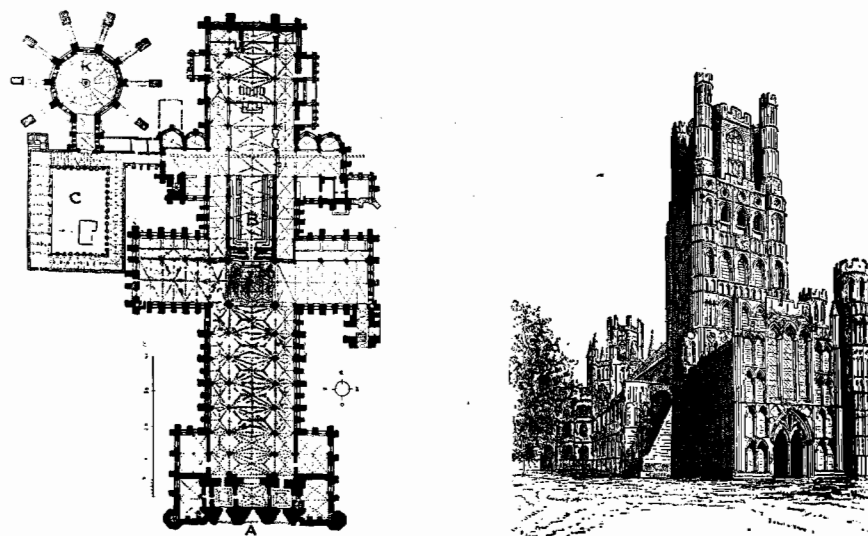
ALEMANIA E INGLATERRA.—En Alemania se construyen en el siglo XIII dos grandes catedrales, la de Colonia y la de Estrasburgo, ambas muy influidas por los modelos franceses.

La de Colonia (1248) (fig. 750), aunque ampliando a cinco el número de sus naves, está inspirada en la de Amiens y en la de Beauvais. Comiénzase al mismo tiempo por la cabecera y por la fachada principal, pero queda por varios siglos sin la parte del centro y con las torres sin terminar, hasta que en la segunda mitad del siglo pasado se concluye con arreglo a los planos primitivos. De proporciones ingentes, su interior, de cinco naves, es uno de los más grandiosos creados por la arquitectura gótica, y su exterior, con las dos largas agujas de sus torres, pese a su inevitable sensación de obra moderna, es también impresionante.

En la catedral de Estrasburgo, de capilla mayor románica y nave análoga a la de Saint Denis, lo más bello y de mayor originalidad es su fachada principal (figs. 751, 752), debida a Erwin de Steinbach (1284-1318). Luce en sus dos cuerpos inferiores delicadísima decoración calada, de finísimos baquetones, arquillos y gran rosa, que más producen el efecto de obra de orfebrería que de labor realizada en piedra. Las calles laterales, con sus prolongadísimos baquetones, hacen pensar en un gigantesco instrumento de música. En la aguja de la torre —la compañera no llega a levantarse—, obra de Juan Hülte de Colonia (1398-1439), se hace el mismo alarde de calar la piedra. Las agujas caladas de las torres son precisamente las creaciones más bellas



Figs. 751, 752.—Catedral de Estrasburgo. Fig. 753.—Colegio del Rey. Cambridge. (Dehio.)



Figs. 754, 755.—Catedrales de Lincoln y Ely. (Lavisse.)

de la arquitectura gótica alemana del siglo xv. Recuérdense las catedrales de Friburgo (fig. 759), Ulm (fig. 756) y Viena.

La arquitectura inglesa, que, como hemos visto, cubre ya hacia 1100 con bóvedas de ojivas la catedral de Durham, crea en el siglo XIII dos catedrales particularmente importantes y típicamente inglesas: la de Salisbury (figs. 757, 758) y la de Lincoln (fig. 754). Ambas tienen doble crucero, testero plano, gran fachada cubierta de arquerías distribuidas en zonas horizontales, cimborrio y sala capitular poligonal con pilar en el centro. En Lincoln, se levantan en el frente dos gruesas torres de sección cuadrada, uniforme en toda su altura, y otra análoga aún más gruesa en el crucero, todas ellas terminadas en plano. La de Salisbury, que es única y se encuentra en el crucero, termina, en cambio, en agudo chapitel, formando contraste con la voluminosa torre anterior de la catedral de Ely (fig. 755).

La última etapa del gótico inglés, la del llamado estilo perpendicular, se distingue por el predominio de líneas verticales y seguidas, con escasas curvas e interrumpidas por otras horizontales, y por el empleo de las bóvedas de abanico, así denominadas por dibujar esa forma sus nervios radiales y uniformes al irse abriendo desde su arranque (fig. 760). El estilo perpendicular aparece ya creado en la reconstrucción de la catedral de Gloucester, a mediados del siglo xiv. La gran capilla del ábside (1360), con el sepulcro de Eduardo II, muestra en su testero plano, tan típico de la escuela, amplísima red de piedra formada casi exclusivamente por baquetones verticales y horizontales, mientras las galerías del claustro (1370) se cubren con bóvedas de abanico (fig. 761).

El estilo perpendicular, que continúa en pleno vigor a fines del xv, produce en este último momento las tres bellas capillas reales del Colegio del Rey (fig. 753), de Cambridge (1540-1515); la de San Jorge, de Windsor (fig. 762), y la de Enrique VII, de la iglesia de Westminster, de Londres.

Los historiadores ingleses, además de estos dos estilos —al del XIII le llaman inglés primitivo—, distinguen uno intermedio (1250-1350), que denominan curvilíneo o decorado.

ITALIA.—Aún menos que en el período románico se incorpora Italia al estilo dominante en el resto de Occidente. En primer lugar, desde principios del siglo xv abandona las formas góticas y, entregada plenamente a la imitación de los monumentos clásicos, crea el estilo Renacimiento. Pero en el siglo y medio anterior, sin perjuicio de construirse en tierra italiana algún templo de estilo puramente

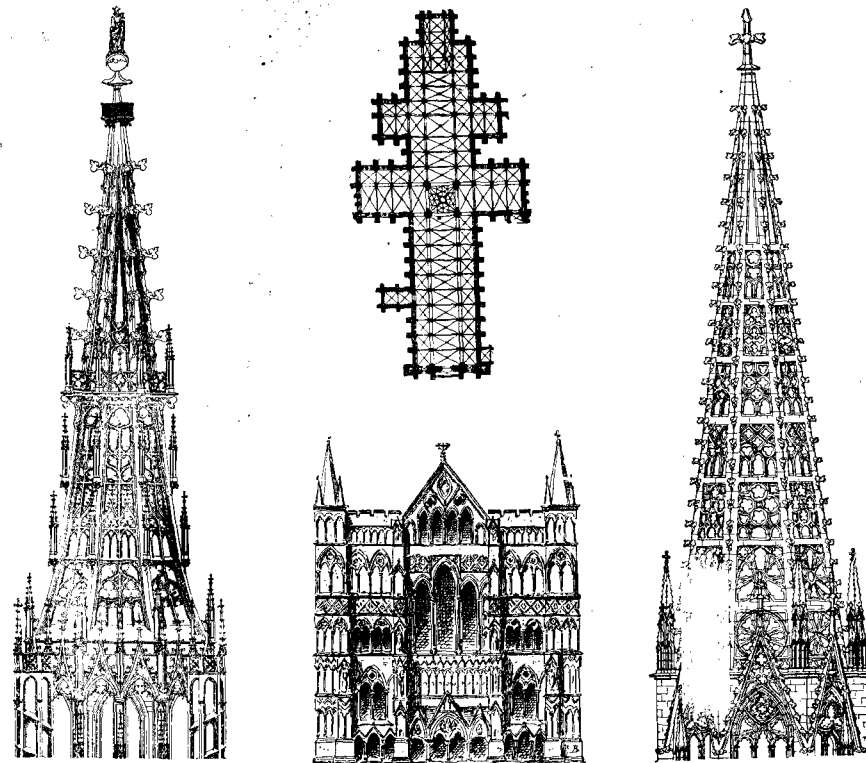
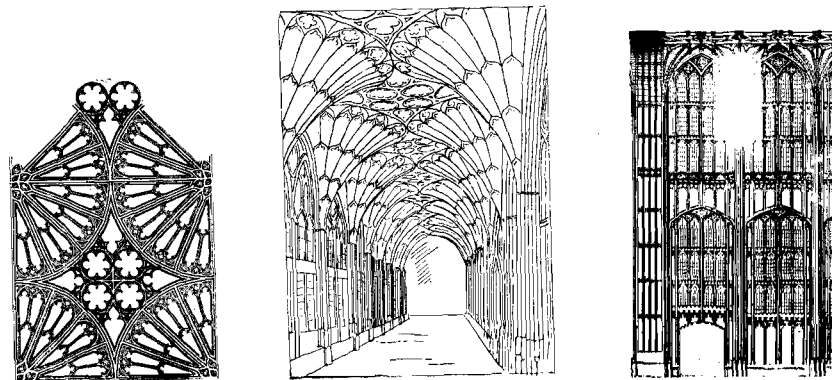


Fig. 756.—Catedral de Ulm. Figs. 757, 758.—Catedral de Salisbury.
Fig. 759.—Catedral de Friburgo. (Dehio.)



Figs. 760-762.—Bóveda de abanico.—Catedral de Gloucester.—Iglesia de Windsor.
(Dehio, Delojo.)

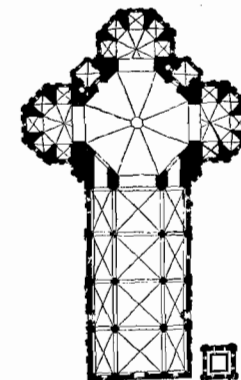
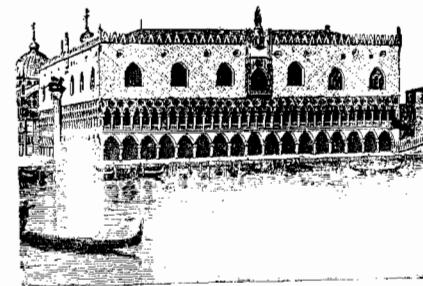
cisterciense, como el de Fossanova, obra de arquitectos franceses, o gótico, como el de San Francisco de Asís, sólo se aceptan algunos aspectos del gótico, y más en lo decorativo que en lo constructivo. Es estilo que no entusiasma a los arquitectos italianos, pues no en vano es la antítesis del clasicismo, siempre vivo en su país.

En primer lugar, la arquitectura gótica italiana no siente ese ansia de subrayar el movimiento ascendente, tan esencial en el estilo, y, además, su afición al empleo de mármoles de diversos colores, heredada del período anterior, le lleva a recorrer el edificio con fajas paralelas y horizontales o con cuadrículas que no favorecen, en verdad, su movimiento ascendente. Por otra parte, en los interiores es el efecto de espacio, y no la lógica trabazón de los elementos constructivos, lo que impresiona al visitante. Los arbotantes y los pináculos se reducen a su mínimo desarrollo y los gabletes son reemplazados con frecuencia por apuntados frontones. Las ventanas tampoco adquieren la amplitud que hemos visto en Francia y, como consecuencia de ello, se conservan amplios lienzos del muro, que favorecen en el interior el cultivo de la gran pintura mural, tipo de pintura que, en cambio, casi desaparece en el resto de Europa.

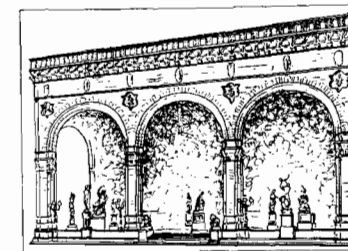
El tipo de templo corriente es de origen cisterciense, sin girola y con gran brazo de crucero al que abren varias capillas. De él son buenos ejemplos los de Santa Cruz (fig. 766) y Santa María Novella, de Florencia, de franciscanos y dominicos, respectivamente. Ambas son obras de hacia 1300, la primera debida a Arnolfo de Cambio.

Las grandes empresas arquitectónicas de este período son las catedrales. La de Siena, comenzada a mediados del siglo XIII, es de pilares con medias columnas en los frentes y arcos de medio punto. En su interior, de gran amplitud, las hiladas de colores alternados son de influencia pisana, y su fachada (fig. 763), obra del escultor Juan Pisano, es una de las creaciones más bellas y más características de la transformación esencial que sufre la arquitectura gótica en Italia.

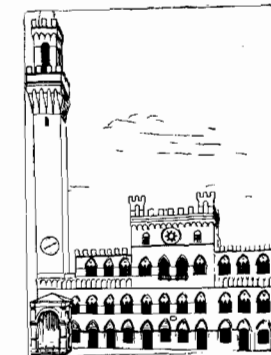
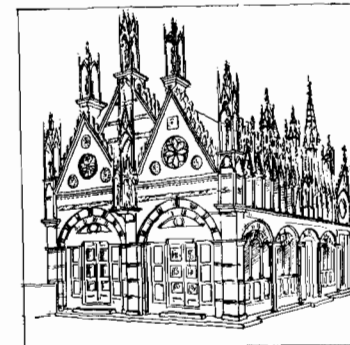
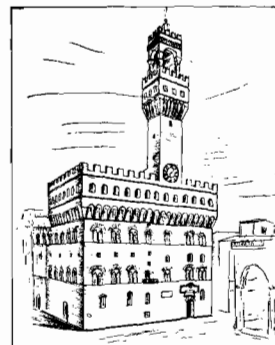
La reacción frente al gótico es aún más intensa en la catedral de Santa María de la Flor (fig. 765), de Florencia, que, comenzada en 1296 por Arnolfo de Cambio, el autor de Santa Cruz, es después objeto de múltiples innovaciones en su plan primitivo, terminando por recibir en su crucero la gran cúpula (1420), considerada, según veremos, como la obra magna donde se inicia la arquitectura renacentista. En su exterior, el gótico sólo se manifiesta tímidamente en el encuadramiento de sus pequeños vanos, mientras que las placas de mármoles de colores, como en el estilo románico toscano, crean menuda retícula rectangular.



Figs. 763-765.—Catedral de Siena.—Palacio de los Dux, Venecia.—Catedral de Florencia. (Lavisse, Lübke.)



Figs. 766, 767.—Santa Cruz y «Loggia dei Lanzi», Florencia. (Delojo.)



Figs. 768-770.—Palacio de la Señoría, Florencia.—Santa María de la Espina, Pisa.—Ayuntamiento, Siena. (Delojo.)

El interior es excepcional, pues su cuerpo, de tres naves, desemboca en un tramo en forma octogonal de mayor anchura que aquél, correspondiente a la cúpula y al que desembocan tres ábsides poligonales, con pequeñas capillas.

La torre —el Campanile—, aislada del templo, y cuya traza primitiva se debe al pintor Giotto, se encuentra también revestida con placas de mármoles de colores, y presenta varios cuerpos de ventanas cuya amplitud aumenta con la altura, favoreciendo así el efecto de ligereza.

Recuérdese, por último, la iglesia de Santa María de la Espina, de Pisa (fig. 769) (1325), construida en mármol a orillas del Arno.

La arquitectura civil crea, igualmente por mano de Arnolfo de Cambio, el Ayuntamiento de Florencia (1299) —el Palazzo Vecchio o de la Signoria—, con coronamiento volado de almenas y elevadísima torre, que forma contraste con las proporciones cúbicas del edificio (figura 768). En estilo más avanzado, y época más tardía, pero aún con decoración gótica, se levanta, inmediata al Ayuntamiento, la Lonja, Loggia de la Signoria o Loggia dei Lanzi (fig. 767). No menos bello es el Ayuntamiento de Siena (fig. 770).

En el valle del Po, más sujeto a las influencias nórdicas, el gótico se mantiene con mayor pujanza. El monumento de carácter religioso de mayor empeño es la gigantesca catedral de Milán (1388), en la que, pese a sus pináculos y arbotantes, el mármol en que está labrada hace que sus formas góticas no dejen de producir un efecto extraño. En el orden civil, Venecia nos presenta su gran palacio de los Dux (figura 764), de amplias galerías de tracería gótica.

Por influencia española, el gótico deja también monumentos de estilo bastante puro en el sur de Italia y en Sicilia.



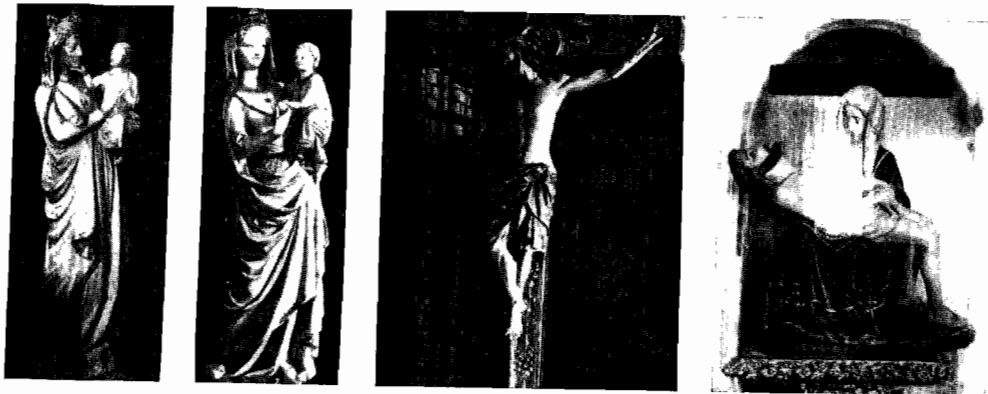
429-431. Pantocrátor y Pastor San Isidoro de León. (Más.)
Conjunto de San Baudelio.



432-434. Caza de liebres y arquero cazando un ciervo, San Baudelio de Berlanga.—
Santa Capilla, Paris.—J. GUAS: Palacio del Infantado, Guadalajara.



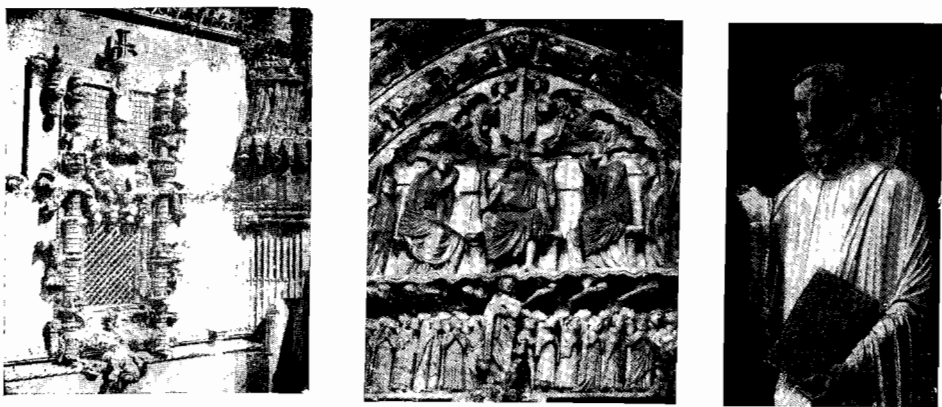
435-437. J. GUAS: S. Juan de los Reyes, Toledo.—COLONIA: Cimborrio, Burgos.—



438-441. Vírgenes del siglo XIII.—Cristo de Toledo y Piedad de principios del siglo XV.



442-446. Esculturas de fines de los siglos XII y XIII.—Vírgenes de principios y fines del siglo XV.



447-449. Iglesia de Cristo, Thomar.—Juicio Final, Chartres.—Cristo Maestro, Chartres.

CAPITULO XVIII

ESCULTURA, PINTURA Y ARTES INDUSTRIALES GOTICAS

ALEGRÍA Y DOLOR.—El resorte que mueve al gótico en las artes figurativas es el creciente interés por la naturaleza, la nueva actitud espiritual, cuyo hijo más preclaro es el Santo de Asís († 1226). La naturaleza, los montes, los árboles y los animales son obras del Creador, son bellos de por sí y dignos de ser representados por los artistas, tal como se muestran a nuestra vista.

La escultura, sobre todo en sus primeros tiempos, conserva el carácter monumental y el sentido de la grandiosidad heredado del románico, pero después el artista procura, cada vez más, dotar a sus personajes de expresión humana. Estos personajes no son ya seres deshumanizados, insensibles al amor y al dolor, creados para hacer pensar en la eternidad y la grandiosidad divinas, sino la encarnación del Dios del dolor. El grandioso tema, tan típicamente románico, del Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos termina por desaparecer. Lo mismo que el Olimpo griego después del siglo V, la corte celestial cristiana se humaniza gracias al gótico.

En pocos aspectos se expresa tan claramente este cambio de actitud como en la manera de representar los dos temas capitales del arte cristiano: la Virgen con el Niño y el Crucificado, en los que el artista gótico sólo quiere ver el amor materno y el dolor humano.

La impasible Virgen románica, trono de Dios, gracias al naturalismo gótico, llega a convertirse en la madre que contempla amorosamente a su Hijo y juega con él. Abandona el frontalismo y la verticalidad románicas e inclina ligeramente su cuerpo hacia un lado para poder contemplar al Hijo que tiene en sus brazos. Cuando está sentada, en vez de colocar al Niño entre las piernas y de frente, lo sienta sobre

una de ellas, para hacer posible el diálogo. Por el influjo de la tradición románica, pese a este cambio en la posición del Niño, la Virgen continúa durante algún tiempo con el cuerpo erguido y mayestático, aunque no tarda en inclinar su rostro e intensificar su diálogo cada vez más expresivo. El escultor se deleita entonces interpretando graciosos gestos maternales e infantiles (láms. 438 y 439). La Virgen acaricia al Niño, que a su vez juega con la mano de la Virgen o con la fruta o el pajarito que le ofrece. En los últimos tiempos del gótico, el Niño llegará a abrazar la cruz que le muestran los ángeles; que el dolor de la Pasión, cada vez más obsesionante para el artista gótico, termina cargando de melancólico presentimiento el tierno idilio maternal.

Descubierto el fecundo filón expresivo del amor materno, se comprenden los amplios horizontes abiertos al artista gótico, sobre todo cuando cultiva el relieve o la pintura, mucho más apropiados para representar emotivos comentarios piadosos de la escena principal. La literatura mística es a este respecto, tanto para los temas idílicos del amor divino como para los trágicos de la Pasión y de los martirios de Santos, fuente inspiradora de primer orden y de influencia decisiva en el desarrollo de la escultura y de la pintura góticas. Los místicos, al describirnos sus visiones de la vida y muerte de Jesús, respondiendo a la creciente ansiedad de los devotos por conocerlas en todos sus detalles, nos las cuentan con los más menudos pormenores, en los que no hacen sino referir al Salvador los de la vida diaria.

La Virgen, como tema artístico, adquiere ahora importancia extraordinaria, no sólo como Madre de Jesús, sino en los momentos gloriosos de su Tránsito, Asunción y Coronación, dedicándosele portadas de catedrales, hasta el punto de que en la de Reims preside la puerta principal.

El Crucificado románico, lo mismo que el bizantino, se nos muestra insensible al dolor. Derecho, con los brazos horizontales, sin sentir el peso del cuerpo, nos contempla con expresión serena. El artista gótico, en cambio, ve en el Crucificado al Hijo del Hombre que sufre en el Calvario (lám. 441). Al representarlo, se inspira en las dramáticas descripciones de los místicos. Ya no tiene un clavo en cada pie; para que su dolor sea más intenso, uno solo le atraviesa los dos. El Cristo gótico es de tres clavos, y no de cuatro, como el románico. Esta superposición de los pies hace desaparecer el paralelismo de las piernas, y para expresar su dolor, el cuerpo abandona su sereno verticalismo y se arquea desplazando las caderas. Se llega a crear unas fórmulas que imperan hasta fines del siglo XIV, y según las cuales hasta la cintura se mantiene casi vertical, mientras las piernas aparecen

dobladas hacia un lado o el cuerpo se arquea (lám. 440). En la centuria siguiente el cuerpo de Cristo recobra su verticalidad. Típica creación del gótico del siglo XV, en que al tema trágico del Jesús muerto se agrega el dolor de su Madre, es el tema de la Piedad (lám. 441).

Novedad del gótico es también la importancia que en el repertorio iconográfico adquieren las vidas de los santos, es decir, la hagiografía.

Reflejo de este mismo deseo de humanizar la escultura es la tendencia a que las estatuas de las jambas de las portadas no permanezcan incomunicadas entre sí. Ya hemos visto cómo en los últimos tiempos del románico se manifiesta el gótico haciendo conversar a los apóstoles de San Vicente de Avila y sonreír a los rostros del maestro Mateo (lám. 408).

El afán expresivo del gótico lleva al artista, sobre todo en el siglo XV, a preocuparse por lo secundario y anecdótico, antes considerado indigno de la representación artística. En la segunda mitad de esa centuria, por último, el interés del escultor alcanza a lo satírico y burlesco, llegando a representar temas obscenos como en los últimos tiempos helenísticos.

EVOLUCIÓN DEL ESTILO. EL RELIEVE. RETABLOS, SILLERÍAS Y SEPULCROS.— A lo largo de sus tres siglos de vida la escultura gótica evoluciona intensamente.

En su primera etapa se reacciona contra los amanerados, abundantes y retorcidos plegados del estilo románico de última hora (lám. 395), y los ropajes se tornan sencillos, de escasos pliegues angulosos y de composición clara y grandiosa (láms. 439 y 444). En esta época se crea ya el tipo de rostro triangular, de mentón agudo, ojos rasgados y expresión sonriente (lám. 456), que perdurará hasta mediados del siglo XIV. Es estilo creado en el norte de Francia, que se extiende con rapidez a toda la Europa gótica (lám. 471).

A fines del XIV (lám. 444) y comienzos del XV manifiéstase decidido deseo por alargar las figuras, a las que se hace describir curvas y contracurvas cada vez más intensas e inspiradas por un criterio también cada vez más decorativo. Este amor por lo curvilíneo y lo decorativo es sensible, sobre todo, en los ropajes, en los que, perdida la simplicidad primitiva, los pliegues se convierten a veces en pura sinuosidad curvilínea (lám. 445). Es la etapa del estilo llamado internacional, a cuyas restantes características me referiré al tratar de la pintura contemporánea, por haber dejado en ella sus creaciones más importantes. Entrado ya el siglo XV, en Borgoña y Flandes, y en el resto de la

Europa gótica, desde mediados del mismo se reacciona contra ese estilo curvilíneo tan convencional. La figura humana recobra el aplomo perdido y el naturalismo da un paso capital, procurando individualizar los rostros, que se convierten en verdaderos retratos. Formando contraste con esta actitud naturalista respecto de la figura humana, por influencia de los pintores Van Eyck, los plegados de los ropajes se quiebran en ángulos y contraángulos (lám. 446), como si fuesen de una materia rígida y no blanda como la tela. En esta última etapa del gótico no es ya Francia, sino Flandes, la que fija el estilo.

El relieve, que durante los primeros tiempos continúa desarrollándose, como en la época románica, en un plano y ante un fondo sin preocupación por la perspectiva (lám. 470), ve nacer hacia 1400 el paisaje. A lo largo del xv, sobre todo en los compartimientos de los retablos, el escenario se hace cada vez más profundo, y en él se ordenan en escala decreciente, según las leyes de la perspectiva, y en varios planos, montes, árboles, edificios y personajes. Los relieves bajos del retablo mayor de la catedral de Toledo son buenos ejemplos de esta última etapa de la evolución del relieve gótico.

La escultura gótica continúa, como la románica, decorando las portadas y claustros de los templos, aunque en estos últimos las escenas son cada vez menos importantes. Pero ahora se abren nuevos campos de actividad al escultor. El retablo, pequeño todavía en el siglo XIII, se desarrolla considerablemente en el XIV, y más aún en el XV, sobre todo en España, donde adquiere proporciones gigantescas. Consta de varias calles o zonas verticales, y varios cuerpos o zonas horizontales. La inferior de éstas, que sirve como de pedestal al retablo, es el banco —úsase también la palabra italiana *predella*—. La escena que suele coronar la calle del centro es el Calvario. Los múltiples compartimientos, por lo común rectangulares, en que están subdivididas las calles, son las casas o encasamientos. El marco ligeramente oblicuo que suele encuadrar el retablo llámase guardapolvo o polsera. Aunque algún retablo se hace de piedra —en Levante, alabastro—, lo corriente es que sean de madera policromada y dorada sobre fino revestimiento de yeso.

Las sillerías de coro en el siglo xv tienen a veces los respaldos de sus sillas decorados con grandes relieves, y los bancos y parte inferior de sus asientos —misericordias—, con figuras y grupos decorativos. Los de las misericordias son con frecuencia de carácter burlesco, llegando a representarse escenas de sorprendente obscenidad. El sepulcro, por último, se convierte en uno de los géneros escultóricos princi-

pales, bien en forma de túmulo o lecho funerario rodeado de estatuillas, o de arco rehundido en el muro (lám. 475).

FRANCIA. SIGLOS XIII Y XIV.—La gran labor de los escultores franceses del siglo XIII es la decoración de las portadas de las catedrales de Chartres, París, Amiens y Reims.

Las portadas que ahora se decoran en Chartres son las del crucero (1205-1235), cada una con tres puertas. La del crucero meridional presenta en el tímpano del centro el Juicio Final como se perpetuará en las interpretaciones posteriores del tema (lám. 448): el Cristo-juez, acompañado por la Virgen y el Bautista intercediendo por los mortales —la Déesis (fig. 393)— y ángeles con los instrumentos de la Pasión; en el dintel, el peso de las almas por San Miguel, y los grupos de los elegidos y los condenados. En el parteluz, el Cristo juez se encuentra reemplazado por el Cristo maestro, de expresión noble y bondadosa, que preside la asamblea de santos mártires y confesores que decoran las jambas.

En el crucero septentrional, la puerta del centro está dedicada a la Virgen bajo la presidencia de Santa Ana, incluyendo las historias de su Tránsito, Asunción y Coronación.

Si comparamos la escultura de estas portadas del crucero con la del pórtico principal o de los Reyes, veremos cómo nos encontramos ante un nuevo mundo, el del gótico. Las proporciones de los personajes son las normales y una franca expresión de vida real anima los rostros. Humano, reposado, tranquilo, el San Teodoro (lám. 450) refleja todo el espíritu de la nueva época.

Desgraciadamente, las esculturas de las portadas de la catedral de París no se encuentran tan bien conservadas como las de Chartres. La Revolución y las restauraciones apenas han dejado parte alguna en su estado primitivo. En la fachada principal, las puertas laterales están consagradas a la Virgen. En una aparece entronizada, presidiendo con el Niño de frente sobre las piernas, y acompañada por los fundadores de la catedral, Luis VII y el obispo Sully; pero esta parte del tímpano es aprovechada, y muy anterior, de hacia 1170. En la otra, de hacia 1220, se representa su Tránsito, Asunción y Coronación (lámina 452). El Juicio Final de la puerta del centro está sumamente restaurado. En las puertas de las fachadas laterales lo más importante es la bella estatua de la Virgen del parteluz, ya de hacia 1260, y de estilo más avanzado.

La espléndida decoración escultórica de la catedral de Amiens ha llegado a nosotros en muy buen estado. Las tres puertas de su fachada se terminan hacia 1235.

La central, según costumbre, está dedicada al Juicio; una de las laterales, a la Virgen, con la Coronación, en forma muy análoga a la parisiense, y la otra, a San Fermín (lám. 451), el Santo hijo de Pamplona, evangelizador de Amiens. Además de las hermosas estatuas que decoran las jambas, cubren sus zócales medallones con preciosos relieves de los vicios y virtudes, los signos del Zodíaco y las artes y oficios. El estilo de Amiens se relaciona estrechamente con el de París, y tal vez, por su excelente estado de conservación, produce el efecto de calidad muy superior. En los ropajes se advierte, ya bastante lejano, el plegado menudo del momento de tránsito, pero aún no se crean grandes efectos de claroscuro; en la Anunciación (lám. 454) y la Visitación, de las jambas, perdida toda rigidez, los personajes se mueven y accionan, aunque con la mayor sobriedad. Pero las dos obras más bellas del numeroso conjunto son el Divino Maestro —el llamado *Beau Dieu* de Amiens— (lám. 455), que preside desde el parteluz de la puerta principal, en el que desaparece esa cierta rigidez y alargamiento románico que se advierte en el de Chartres (lám. 449), y la Virgen del parteluz de su portada (lám. 453). Frontal y derecha, sin movimiento alguno en su cuerpo, aunque también sin rigidez, dirige su mirada serena al frente, ofreciéndonos un excelente ejemplo para comparar con estatuas marianas más tardías.

Las portadas del crucero son posteriores y nos dan a conocer una nueva etapa en la evolución de la escultura francesa del siglo XIII. La estatua más bella, y una de las más conocidas del arte medieval, es la Virgen Dorada del parteluz, de hacia 1290 (lám. 456). En ella desaparecen los rasgos comentados en la de la fachada de los pies, medio siglo anterior, y se anuncia con claridad el estilo, más gracioso que monumental, de la centuria siguiente. La Virgen Dorada inclina la mitad superior de su cuerpo hacia atrás para poder contemplar mejor y sonreír a su Hijo.

La fachada principal de la catedral de Reims es obra posterior a 1250. En sus tres puertas se ha prescindido de los tímpanos, que han sido reemplazados por vidrieras, trasladando sus historias a los gabletes, siendo interesante advertir cómo en el centro no aparece ya el Juicio, que ha pasado a un lado, sino la Coronación de la Virgen. Otro se dedica a la Crucifixión. Pero lo más valioso escultóricamente son las estatuas de las jambas. Las de la puerta central, inclinando ligeramente sus cuerpos y rostros unas hacia otras, nos ofrecen varias

escenas evangélicas, sin romper, sin embargo, el sentido arquitectónico del conjunto. En la Anunciación, mientras la Virgen es un admirable ejemplo de recato femenino, el ángel sonríe abiertamente con esa típica expresión que distingue los rostros de Reims (lám. 457), y que después se generalizará. En la Visitación (lám. 458), en cambio, sorprende el extraordinario clasicismo de los ropajes, e incluso de la actitud, que hace pensar en la influencia inmediata de modelos antiguos, habiéndose llegado a pensar que su autor pudiese haber participado en la cuarta Cruzada y visto el Partenón. El tercer tema representado es el de la Presentación en el Templo.

Las portadas del crucero son de la primera mitad del siglo XIII, y a ese estilo pertenece alguna estatua de la fachada principal. Pero la escultura monumental de Reims no se reduce a estas portadas, sino que comprende un sinnúmero de bellas esculturas, en las partes altas y en las torres, y toda una serie de esculturitas en los nichos que decoran el interior entre ellas las que representan la Comunión del Caballero.

La labor en marfil de la época gótica no tiene para la historia de la escultura tanto interés como la prerrománica y románica, ya que la gran escultura gótica es abundante. Mas, como es natural, ello no le resta belleza.

La mayor parte consiste en relieves, por lo general en forma de dípticos o polípticos, subdivididos en compartimientos con escenas evangélicas. Pero también se labran relieves para tapas de libros y para decorar cajitas, tanto de carácter religioso como profano. Los de éste son particularmente interesantes, por no tener correspondencia en la escultura monumental. Son temas de carácter literario, entre los que destacan los de Alejandro, Aristóteles sirviendo de caballo a su concubina, los de la Tabla Redonda, los caballerescos y los amatorios.

Las estatuas más abundantes y bellas son las de la Virgen con el Niño, ligeramente arqueadas para adaptarse a la forma de colmillo. El centro de producción más fecundo de marfiles góticos es París, y su época de mayor florecimiento, los siglos XIII y XIV. Como es de suponer, dado su pequeño tamaño, los relieves de carácter religioso son de capital importancia para la difusión del estilo gótico francés.

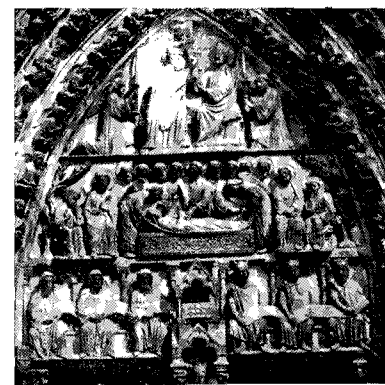
ESCULTURA BORGÑOÑA Y FLAMENCA.—El último gran capítulo de la escultura gótica francesa no se escribe en la región parisiense, sino en Borgoña. No es una consecuencia exclusiva del arte francés anterior, pero es indudable que a él debe buena parte de su ser. Lo que constituye su verdadera personalidad viene de los Países Bajos. Aunque los

artistas flamencos colaboran en la corte parisiense de Carlos V de Francia, el casamiento de su hermano, el duque de Borgoña, con Margarita de Gante contribuye poderosamente al empleo de artistas de aquel origen en la corte borgoñona de Dijón, y el hecho es capital para la historia del arte, porque en ella es donde da sus primeros pasos la pintura flamenca, de tan glorioso futuro. En calidad de grandes mecenas, conviene recordar los nombres de sus duques: Felipe el Atrevido († 1404), hermano de Carlos V de Francia, y Juan Sin Miedo († 1439).

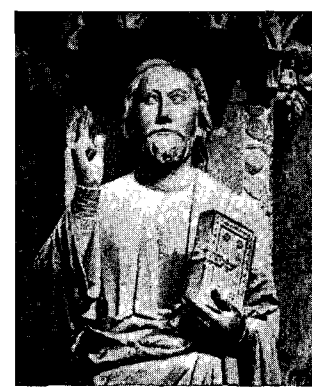
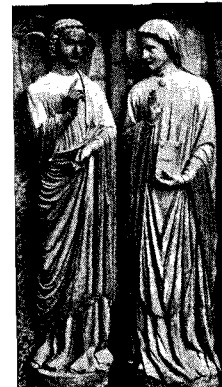
Es amor a la Naturaleza que hemos visto ir transformando las esculturas románicas en las sonrientes y humanas Vírgenes góticas, da su paso decisivo en pro de la conquista del individuo en la escultura borgoñona. Con ella se abre la gran era del naturalismo flamenco que dominará en Occidente durante todo el siglo xv.

El creador de la escuela, Claus Sluter, trae la sensibilidad observadora y ansiosa de realidad del temperamento de los Países Bajos. Escultor de primer orden, nace en Utrech, y sabemos que trabaja en Bruselas antes de trasladarse a Dijón. Su obra maestra es el llamado *Pozo de Moisés* (1399), del Museo de esta ciudad. De forma prismática (lámina 459), sirve de pedestal al Calvario monumental —casi totalmente perdido— que se levantaba en el centro de la fuente de la Cartuja de Champol, hecho construir por Felipe el Atrevido a dos tiros de ballesta de la ciudad de Dijón. Decoran sus lados los profetas que anuncian la muerte de Jesús, con lo que la fuente da al Crucificado el sentido de la *Fons Vitae*. Las estatuas de los profetas, con sus rótulos, son ya verdaderos retratos, aunque animados por ese sentido de la grandiosidad heroica con que sólo los genios saben dotar sus creaciones. El *Moisés* (lám. 463), con sus amplias vestiduras que caen en hermosos plegados, su mirada grandiosa y sus larguísimas barbas, es el más ilustre predecesor del de Miguel Angel. *Isaias*, con su gran cabeza calva y sus rasgos personales acusadísimos, nos dice el extremo a que llega el naturalismo gótico gracias a la sensibilidad holandesa. Lo variado y el ímpetu de sus actitudes y gestos prueban el largo camino recorrido por la escultura gótica desde los días de Chartres. Pero lo que nos pone de manifiesto el rango de su autor es que, pese a su interés por ofrecernos los rasgos del modelo, ha creado verdaderos prototipos de los personajes representados.

La otra gran obra de Claus Sluter es el *sepulcro de Felipe el Atrevido* († 1404) (lám. 464). El escultor, por encargo del duque, realiza viajes para buscar ricos materiales y estudiar otros sepulcros, decidiéndose por la forma de lecho funerario de mármol negro, con estatua yacente y numerosas estatuillas en sus lados, unas y otras de mármol



450-452. S. Teodoro, Catedral de Chartres.—S. Fermín, Amiens.—Coronación N. Dame de Paris. (Monuments.)



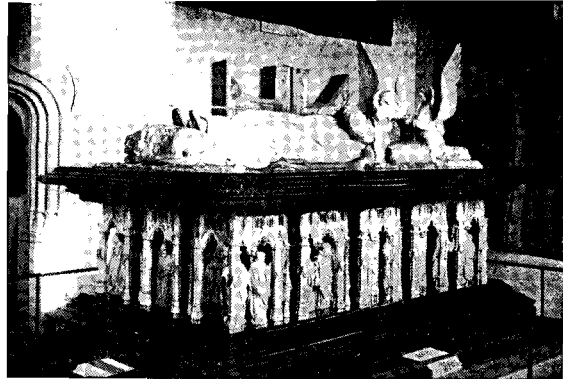
453-455. Virgen.—Anunciación.—El Salvador, Catedral de Amiens.



456-458. Virgen.—Angel.—Virgen de la Visitación, Catedral de Reims.



459-462. SLUTER: Pozo de Moisés.—Estatua funeraria borgoñona.—Estatua ecuestre, Bamberg.—Virgen de la Sede, Sevilla.



463, 464. SLUTER: Moisés, Cartuja.—Sepulcro de Felipe el Atrevido, M. de Dijon.



Fig. 771.—Sluter: Sepulcro de Felipe Pot. (Lavisse.)

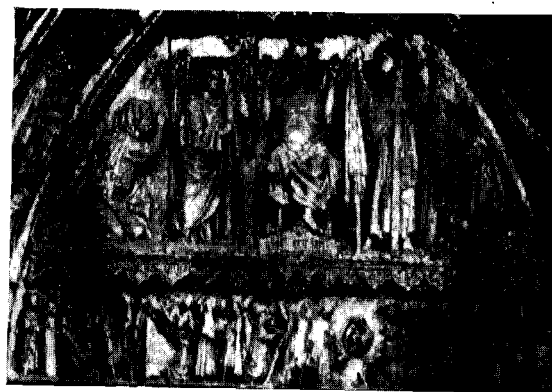
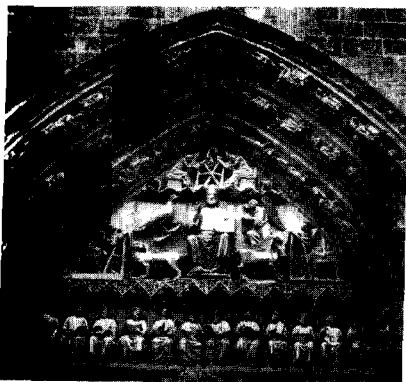
blanco. Lo más interesante es esta galería de personajes que acompañan al difunto (lám. 460). Como los profetas, ofrecen la más rica variedad de actitudes y de expresiones. Figuran a los familiares y servidores del difunto, verdaderos retratos de los numerosos miembros de la corte ducal, y no simples llorones profesionales. Sus ropajes son amplios, y caen con naturalidad, bien ajenos al sentido caligráfico corriente en el gótico de esta época.

Aunque obra ya del sobrino y principal discípulo de Claus Sluter, Claus de Werve (+ 1439), vivo reflejo de su estilo es el *sepulcro de Juan*

Sin Miedo. Del mismo tipo que el anterior, nos ofrece al difunto acompañado por su esposa. Muerto Claus de Werve sin terminarlo, consta que la continúa el aragonés de Daroca Juan de la Huerta, de quien se consideran las estatuillas de los encapuchados, terminándolo el escultor de Avignon Antonio Le Moiturier. El tema del encapuchado adquiere mayor importancia en el impresionante sepulcro de Felipe Pot (fig. 771).

De Claus Sluter son, en cambio, las estatuas de la *Virgen* y de Felipe el Atrevido y su esposa, con sus santos protectores, de la portada de la Cartuja, todas ellas con hermosos y abundantes ropajes (fig. 772). La Virgen, con el gran dramatismo de su actitud, nos dice que es hermana de las estatuas de los profetas, y tanto los santos protectores como los retratos, son de grandiosidad que nos anuncia el estilo de los Van Eyck.

ESPAÑA: EL ESTILO GÓTICO FRANCÉS EN CASTILLA.—La escultura gótica francesa forma en España sus dos escuelas principales al calor de la decoración de las grandes catedrales de León y Burgos.



465, 466. Puerta del Sarmental, Burgos.—Puerta del Juicio, León.

La de León ofrece el grandioso conjunto escultórico de su triple portada de la fachada principal y las del crucero. Esta numerosa serie de relieves y estatuas se debe a varios escultores, cuya participación se ha tratado de delimitar. Los principales son el del *Juicio Final* y el de la *Virgen Blanca* (láms. 466, 470 y 471). En la puerta central del crucero y en la del lado opuesto, o del Dado, se deja ya sentir la influencia de la escuela burgalesa. Capítulo importante de la escultura leonesa lo constituyen los sepulcros, entre los que destaca el del obispo Don Rodrigo († 1232), cuyo tipo hace escuela más tarde en Salamanca y Avila. En el relieve del frente del sepulcro suele representarse la escena del reparto de pan a los pobres (lám. 475).

En la catedral de Burgos se decoran las dos puertas del crucero del Sarmental y de la Coronería, y la posterior del claustro. La primera (lám. 465), que es, probablemente, la más antigua, presenta en el tímpano al Salvador bendiciendo, mientras los evangelistas, de formas delicadas y esbeltas proporciones, escriben en sus pupitres acompañados por sus símbolos respectivos, con arreglo a un modelo empleado en la Isla de Francia. Los Apóstoles conversan en las jambas, mientras la estatua del parteluz, una de las mejores de su tiempo en España, dirige su mirada al frente. La puerta de los Apóstoles, que decora su tímpano con el *Juicio Final*, es anterior a 1257.

En la puerta del claustro el estilo varía y se nos muestra más avanzado. En uno de los lados de las jambas las estatuas de la Virgen y el Arcángel forman un verdadero grupo, y el relieve del *Bautismo* del tímpano está concebido con una gracia que hace pensar ya en el siglo XIV (lám. 468). A esta misma etapa de la escuela deben de corresponder las hermosas estatuas reales y la Adoración de los Reyes del interior del claustro (lám. 467).

Aunque sin parentesco directo con la escuela burgalesa, y ya de hacia 1300, es importante la decoración escultórica de la catedral de Vitoria.

Como es lógico, además de esta escultura de carácter monumental, abundan las imágenes de madera, sobre todo del Crucificado y de la Virgen sentada con el Niño. De éstas, son bellos y numerosos los ejemplares de la región burgalesa. De ese origen debe ser la de la catedral de Sevilla (lám. 462).

ESCULTURA DEL SIGLO XIV Y PRIMERA MITAD DEL XV EN LEVANTE.—Mientras la escultura del siglo XIV y de la primera mitad del XV es de escaso interés escultórico en Castilla, en Levante se producen obras importantes, sobre todo desde los últimos años del primero. Con anterioridad

a esa fecha no poseemos ninguna extraordinaria, aunque no faltan nombres de artistas, como el del maestro Bartolomé, autor de la Virgen de la portada de la catedral de Tarragona, de hacia 1278, y el de Beltrán Riquer, a quien, al parecer, se deben los sepulcros de Pedro el Grande (1306) y de Jaime II y su mujer (1312) en el monasterio de Santa Creus, que no superan en calidad a la Virgen del maestro Bartolomé. En cambio, ya a fines del siglo XIV, se labran monumentos funerarios tan importantes como el de Fernández de Luna (1382), de la Seo de Zaragoza, obra de Pedro Moragues, en el que el lecho funerario aparece cubierto por la comitiva fúnebre formada por numerosas estatuillas y se crean retablos de piedra igualmente interesantes y típicamente levantinos. En 1366 esculpe el maestro Aloy en la catedral de Tarragona el de la capilla de los Sastres (lám. 485), que señala la meta última anterior al gran florecimiento de la primera mitad del siglo XV.

Como veremos más detenidamente al tratar de la pintura, en los comienzos del siglo XV la fusión de la influencia italiana —obras importadas capitales de ese origen se consideran el sarcófago de Santa Eulalia, en la catedral de Barcelona, y los relieves ghibertianos (1416), de la de Valencia—, y la flamenca, produce en Cataluña una de las escuelas más valiosas del estilo llamado internacional.

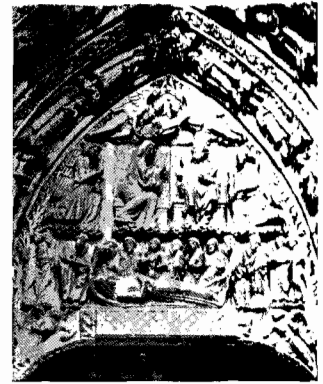
Las dos grandes figuras de esta etapa estilística son Guillermo Sagrera y Pedro Juan, que corresponden ya al siglo XV. Sagrera, mallorquín de nacimiento y, según vimos, también arquitecto de primera fila, es autor de la estatua de *San Pedro* (1426) (lám. 477), de la puerta de la catedral de Palma, en la que el apóstol, envuelto en su gran manto de amplios plegados curvos, sostiene con la derecha el ropaje. También es muy hermoso el ángel que con sus grandes alas decora el tímpano de la Lonja. Así como las rígidas estatuas del siglo XV se convierten, en manos de Sagrera, en figuras humanas llenas de vida, bajo el cincel de Pedro Juan los retablos antes citados se cubren de amplios relieves donde las figuras se mueven con todo el delirio de una miniatura borgoñona. Su obra más antigua es el *San Jorge* (1416), del Palacio de la Generalidad, de Barcelona, que, seguro en su corcel, alancea al dragón con impetuoso movimiento, muy propio del estilo. Pero lo más importante es el retablo mayor (1426) de la catedral de Tarragona dedicado a su titular, *Santa Tecla* (lám. 472), cuyos relieves, animados por una inquietud y un dramatismo muy característico de este momento, son los más bellos que se esculpen en España durante la primera mitad del siglo. En el retablo mayor de la Seo de Zaragoza, que comienza poco después (1434), sólo termina el banco. Ambos retablos, según es normal en Cataluña, están esculpidos en alabastro.

NAVARRA.—No menos espléndida, pero con área de expansión más reducida y carácter menos nacional, se nos presenta la otra gran escuela de este período. Regida Navarra en esta época por una dinastía francesa, nada tiene de extraño que sean franceses los principales escultores que trabajan en su corte. En efecto, de Tournai es Janin de Lomme, que en 1416 comienza el sepulcro de Carlos el Noble y su mujer, de la catedral de Pamplona. Sus hermosas estatuas yacentes de mármol blanco, sobre el lecho de mármol negro rodeado por las estatuillas del cortejo fúnebre, de mármol de aquel color, lo relacionan con el sepulcro de Felipe *el Atrevido*, en Dijón, terminado muy poco antes (lámina 476). Es, por tanto, jalón principalísimo para la historia del llamado Renacimiento borgoñón. Pero el sepulcro con que guarda mayor analogía es el del duque de Berry (1433), en Bourges, algo posterior. La presencia de Janin de Lomme en Navarra explicaría el que el daroqués Juan de la Huerta pudiera encargarse en Dijón, en 1443, del sepulcro de Juan *el Bueno*.

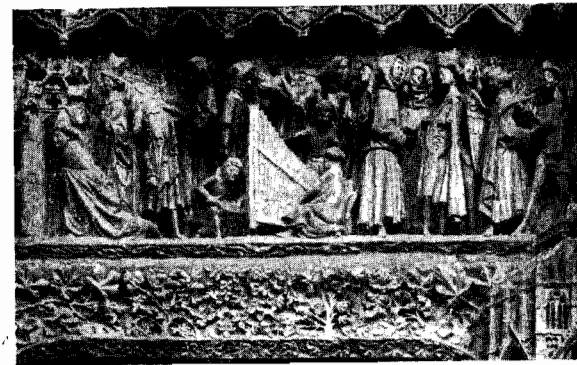
En Portugal, las obras maestras de la escultura gótica del siglo XIV son los sepulcros de Pedro I y Doña Inés de Castro († 1355), en el monasterio de Alcobaça. Sus frentes aparecen cubiertos por numerosas escenas, en bellos encuadramientos arquitectónicos, y ángeles rodean a la famosa reina coronada después de morir.

LA ESCULTURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV.—Como en toda la Europa gótica, al mediar el siglo, el llamado estilo internacional cede el paso al flamenco de influencia eyckiana. Con él recobra Castilla la importancia artística que perdiera en el siglo XIV, y de nuevo Burgos es sede de una de las escuelas más importantes, coincidiendo con el florecimiento de la arquitectura ya comentado.

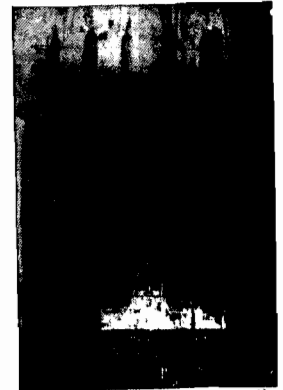
El monumento que inicia el nuevo estilo es el sepulcro de Don Alonso de Cartagena, el propulsor de las grandes reformas que se emprenden en la catedral. En él encontramos ya el estilo rico de los grandes maestros de la escuela: Gil de Siloé —Gilles de Siloé— y su colaborador, Diego de la Cruz, tal vez los escultores más representativos de esta última fase espléndida y ostentosa del gótico, no sólo español, sino europeo. En 1486 aparece ya Siloé trabajando en el extraordinario sepulcro de Juan II y Doña Isabel de Portugal (lám. 474), de la Cartuja, de planta de estrella de ocho puntas, con escenas bíblicas en sus frentes y estatuillas sobre los ángulos. Los monarcas, lujosamente vestidos, reposan su cabeza sobre ricos almohadones y bajo doseles prolijamente esculpidos. De análoga riqueza decorativa se hace alarde en el sepulcro del príncipe Don Alonso, orante ante su sitial, en el mismo templo.



467-469. Desposorios de S. Fernando.—Bautismo, Catedral de Burgos.—Coronación, Catedral de León.



470, 471. La Gloria.—Virgen Blanca, Catedral de León.



472-474. P. JOAN: Santa Tecla, Catedral de Tarragona.—DUQUE ALEMÁN: Toma de Loja.—SILOÉ: Sepulchro y retablo, Cartuja de Miraflores.

Si la vida intensa que anima las estatuillas del sepulcro de Don Juan y Doña Isabel no vuelve a superarla el propio Siloé, el efecto de riqueza deslumbrante alcanza extremos tal vez superiores en el retablo mayor de la misma Cartuja (lám. 474), formando así, con los enterramientos citados, el conjunto más fastuoso de la escultura gótica del xv en toda Europa. Comenzado por Siloé, en colaboración con Diego de la Cruz, en 1499, tiene su cuerpo principal una enorme corona de ángeles con el Crucificado en el centro, que incluye y es rodeada por otras menores de nubes con diversas historias en su interior. En el banco aparecen orantes Juan II y Doña Isabel de Portugal.

A Siloé y Diego de la Cruz se debe, además, el retablo de Santa Ana, de la catedral burgalesa, también de riqueza excepcional.

Eco del lujo desplegado en estos retablos existen otros en Burgos, el más importante de los cuales es el de la iglesia de San Nicolás. Como sepulcro, es obra también muy destacada y digna de Siloé, el de Don Juan de Padilla (1491), en el Museo de Burgos, muerto en la flor de su juventud en la guerra de Granada, y representado en actitud orante, como el del príncipe Don Alonso, de la Cartuja.

La otra gran escuela castellana de la última etapa gótica radica en Toledo, y es su primer maestro conocido Juan Alemán, autor de las esculturas de la Virgen, las Santas Mujeres y los Apóstoles, y de los relieves de los tímpanos de la puerta de los Leones, de la catedral (1495), de elegancia rogeriana y típicos plegados angulosos flamencos, pero sin el recargamiento burgalés.

Sin el lujo excepcional de la escultura funeraria burgalesa, los sepulcros toledanos del último tercio del siglo son también del mayor interés. Representado el difunto a veces medio incorporado, leyendo en su lecho mortuario; si es varón, suele acompañarle un paje con el casco, y si es dama, una dueña, uno y otra en escala menor. El mejor ejemplo de este tipo es el sepulcro, en la catedral de Sigüenza, de Don Martín Vázquez de Arce, mal llamado *el Doncel* (+1486) (lám. 478), muerto, como Don Juan de Padilla, en plena juventud en la guerra de Granada. Sepulcros de tipo diferente son los tumulares de Don Alvaro de Luna y de su esposa, en la catedral de Toledo, obra de Sebastián de Almonacid, uno de los principales escultores de este momento.

En el campo del relieve, las dos grandes creaciones de la escultura toledana son el retablo mayor de la catedral, que traza, pero no puede terminar, el francés Peti Juan (+1507), y la sillería baja (1489-1495) del mismo templo, obra ésta del alemán Rodrigo Duque. Los temas representados en sus respaldos no son de carácter religioso, sino esce-



475. Sepulcro del Obispo Ramírez, Catedral de León.—476. Janin de Lomme plorante y yacente, Pamplona.—477. SAGRERA: San Pedro, Catedral de Palma.



478-480. Sepulcro de Don Martín Vázquez de Arce, Catedral de Sigüenza.—MERCADANTE: Santo.—J. FERNÁNDEZ: Retablo, Catedral de Sevilla.



481-484. La Iglesia y la Sinagoga, Catedral de Estrasburgo.—PACHER: Coronación.—F. ARPE: Custodio, Catedral de Toledo.

nas de la conquista de Granada. Es, pues, la crónica gráfica de la gran guerra (lám. 473).

Sevilla cuenta en el tercer cuarto de siglo con un escultor de primera calidad. Lorenzo Mercadante de Bretaña (1453-1467) es, probablemente, el que con mayor pureza, aplicados a la escultura, sigue los ideales eyckianos. Nacido en Bretaña, debe de haberse formado en tierra flamenca, o muy próxima a ella. En el sepulcro del cardenal Cervantes (1458), que firma haciendo constar su origen, el rostro del prelado, seco y nervioso, es de realismo tan sorprendente que hace pensar en la utilización de la mascarilla. Sin este carácter funerario, el sentimiento naturalista de estirpe eyckiana es más sensible en la espléndida serie de estatuas de barro cocido de las portadas del mismo templo. Los santos prelados, en particular, concebidos con sin igual nobleza, sumidos en la lectura de los libros que tienen en sus manos, son obras no superadas por ningún escultor gótico de su tiempo (lámina 479).

La gran empresa del último cuarto del siglo xv y principios del siglo xvi es el retablo mayor de la catedral. De gigantescas proporciones, y subdividido en varias calles y cuerpos, el último volado formando enorme guardapolvo, lo traza (1482), al parecer, el maestro Dancart. Buena parte de los relieves que llenan sus múltiples compartimientos son ya de principios del siglo xvi, y obra de Jorge Fernández, el escultor más activo de estos años en Sevilla (lám. 480).

ALEMANIA E INGLATERRA.—En los comienzos del gótico, la catedral de Estrasburgo no sólo ofrece una importante decoración escultórica, sino que nos ha conservado el nombre de una escultora admirable. Los hermosos relieves de la portada del crucero, todavía románico, dedicados a la Virgen, están firmados por Savina. Sus personajes mueven sus cuerpos con la blanda flexibilidad del gótico, si bien en el plegado menudo de sus telas se advierte aún la influencia del románico de última hora. Obra suya o de su taller son, además, las esbeltas estatuas de la *Iglesia* y de la *Sinagoga*, muy semejantes a las de la catedral de Reims (láms. 481, 482).

En la escultura de la fachada principal el estilo es ya típicamente gótico, siendo interesante observar cómo la moderación mímica francesa cede paso con frecuencia a la exaltación expresiva alemana. Las estatuas principales son las *Virgenes prudentes y fatuas* y las *Virtudes* alanceando los vicios. Advértase, sin embargo, que, víctima de la Revolución francesa, la escultura de la catedral de Estrasburgo se restaura

después en forma tal que no es fácil distinguir en la actualidad lo primitivo de lo moderno.

Los otros conjuntos principales de la escultura alemana de este período son los de las catedrales de Bamberg y Naumburgo, donde las violentas luchas del Imperio y el abuso del régimen feudal ponen una nota profana y violenta que no existe en Francia. En la portada de Bamberg, de hacia 1220, *Adán y Eva* se nos presentan bajo los doseles de gran tamaño, totalmente desnudos y formando juego en la jamba frontera con las estatuas de los emperadores. La injerencia civil no se reduce a la presencia de éstos en lugares reservados a los personajes divinos. En el *Juicio Final* de otra portada de la misma catedral aparecen entre los condenados el emperador Otón y sus amigos, y entre los elegidos, su competidor Felipe, que muere asesinado en Bamberg, y retrato de éste se considera la bella estatua ecuestre que decora uno de los pilares del interior del templo (lám. 461).

En la catedral de Naumburgo, lo profano gana aún más terreno. Los protectores de la catedral se hacen retratar en su interior, y no con la expresión austera que distingue al jinete de Bamberg. Los rostros de *Etta* y *Regelindis* sonríen y miran con desenfado humano.

En el último tercio del siglo xv y principios del xvi, la escultura alemana vive una época brillante y de mayor originalidad. Es escultura en madera, de retablos y de imágenes policromadas, y excusado es el insistir en su carácter naturalista, en sus intensos efectos de claroscuro y en el barroquismo de sus ropajes, quebrados en millares de menudos pliegues angulosos. Los maestros más realistas son los del sur de Alemania.

En el Tirol, Miguel Pacher es autor del hermoso retablo de la *Coronación de la Virgen*, de Gries, donde la escena, en un relieve que es, en realidad, bulto redondo, se desarrolla con todo el lujo de una gran fiesta litúrgica (lám. 483).

Con excepción de Pacher, todos los grandes escultores alemanes de este período, que viven ya en los comienzos del Renacimiento, son de Franconia. Del mismo Nuremberg son Veit Stoss, Adán Kraft y Pedro Vischer. Veit Stoss es el más representativo del estilo gótico alemán de fin de siglo. De temperamento dramático, apasionado, con dominio extraordinario de la técnica de su arte, le gusta insistir en los menores detalles. Su obra maestra es el retablo de la Virgen, de Cracovia, de grandiosidad no frecuente en retablos góticos. Algo de lo que Veit Stoss representa como escultor en madera significa para la escultura en piedra Adán Kraft, autor del Sagrario de San Lorenzo (1493), de su ciudad natal, subdividido en varios cuerpos, en el inferior de los

cuales se retrata el propio artista sosteniendo el monumento en unión de dos de sus compañeros. Peter Vischer es, en cambio, escultor en bronce, en el que las formas góticas se mezclan ya claramente con las renacentistas. El baldaquino del arca de San Sebald, de San Lorenzo de Nuremberg (1507), fundido con arte admirable, contiene relieves de la vida del santo y numerosas esculturitas de santos diversos, fundidas con verdadero primor, a las que se agrega la del propio autor trabajando.

Lo más singular de la escultura inglesa son, probablemente, sus relieves de alabastro, de tamaño más bien pequeño, y de estilo muy uniforme, que se exportan en grandes cantidades a las ciudades costeras europeas, desde Escandinavia hasta Italia. Debido, al parecer, a la persecución iconoclasta de tiempos de la Reforma, son escasos los conservados en la misma Inglaterra. De tipo muy industrial, su florecimiento comienza a fines del siglo XIV.

PINTURA DE ESTILO GÓTICO FRANCÉS. ESPAÑA.—Los reducidos espacios de muro conservados en los templos góticos hacen innecesaria la gran pintura mural, cuyo papel pasa a desempeñar la vidriera. Muy pequeño todavía el retablo, el campo principal de la pintura se reduce, durante los siglos XIII y XIV, a las miniaturas de los códices.

Pintura aún sin sentido de la profundidad, su manera de interpretar la figura humana —proporción, movimiento, mímica, tipos de rostro, plegados—, es la comentada en la escultura contemporánea, por la que se encuentra intensamente influida. Desde el punto de vista pictórico, es todavía estilo en el que el dibujo desempeña papel de primer orden y el modelado es aún muy somero, aunque desaparecen los convencionalismos de los pintores románicos y los escenarios arquitectónicos son análogos a los de los relieves. Con frecuencia, como en la miniatura románica, son de oro, aplicado en panes.

La pintura gótica francesa de los siglos XIII y XIV, lo mismo que la escultura, se impone al Occidente, y con una uniformidad que lo nacional apenas se percibe.

En la primera mitad del siglo XIII es frecuente, como en las vidrieras, representar las historias dentro de medallones circulares —Salterio de San Luis, de Leyde; Biblia de San Luis, de la catedral de Toledo—, y a medida que avanza el tiempo se va formando en las orlas una caprichosa y fina ornamentación vegetal y figurada, reflejo de la arquitectónica, que continúa evolucionando hasta fines del gótico. Entre las obras encargadas por San Luis, que ejercen influencia decisiva en la formación de la miniatura gótica, figuran los Evangelios de la Santa Capilla,

de la Biblioteca Nacional de París, hacia 1270. A fines del siglo la personalidad más destacada de la miniatura parisiense es el maestro Honoré, autor del Breviario de Felipe *el Bueno* (1296), igualmente en la Biblioteca Nacional de París (lám. 488).

A principios del siglo XIV, precedido en la evolución por los miniaturistas ingleses, Jean Pucelle —Breviario de 1317 y Biblia de 1327, ambos en la Biblioteca Nacional de París— intensifica en la miniatura parisiense el elemento pintoresco y la riqueza de las márgenes, y más que por el color se preocupa por el dibujo y por los grises. La influencia de su estilo perdura unos cincuenta años. La etapa de fines de siglo enlaza con el nacimiento de la pintura flamenca.

Los monumentos verdaderamente interesantes de la pintura de caballete francesa corresponden ya a la segunda mitad del siglo XIV, aunque, por desgracia, son escasísimos los conservados. El paramento de Narbona (1375), del Museo del Louvre, es de lo más importante (lám. 486).

La pintura española de la segunda mitad del siglo XIII y primera del XIV, como toda la gótica de este período, sigue el estilo francés, estilo que sobrevive en gran parte en España hasta cerca del año 1400.

Con el triunfo del vano, la pintura mural también aquí casi desaparece. Las más importantes de carácter religioso son las murales firmadas por Antón Sánchez de Segovia, en la catedral de Salamanca, que figuran un retablo en torno a un nicho central para una imagen (lámina 489). Algo irregular en su distribución, por exigencias de su emplazamiento, presenta en sus diversos espacios varios profetas, santos y ángeles que ofrecen música a la imagen, o llaman la atención sobre ella. Dentro de la clara traza arquitectónica, las figuras, de dibujo seguro y hermosos ojos rasgados, son de grandiosidad no corriente; se mueven sin amaneramiento, y los ángeles, con sus alas enhiestas, revelan fino sentido decorativo. Fechadas estas pinturas en 1262, lo avanzado de su estilo hace pensar en época algo posterior.

Las principales de carácter profano no se conservan en tierra cristiana, sino en las bóvedas de las Salas de los Reyes de la Alhambra. Aunque están pintadas en cuero, sobre preparación de yeso, como la de las tablas, por su función deben agruparse con las pinturas murales. De las tres bóvedas, la central presenta a varios reyes, que, por considerarse los de la dinastía nazarí, permiten fechar las pinturas entre 1396 y 1408. Las más atractivas son, sin embargo, las laterales, con escenas de caballería y de amor, inspiradas en algún texto literario novelesco aún no identificado. Cristianos la casi totalidad de los personajes, y cristiana la arquitectura del fondo, el caballero moro que

figura en lugar preeminente presta a la composición sabor de romance fronterizo.

El capítulo de la pintura en tabla está representado en Castilla por el retablo de Quejana (1396), hoy en el Museo de Chicago, particularmente interesante, no sólo desde el punto de vista artístico, sino desde el histórico, como mandado pintar por el canciller Pedro López de Ayala, el gran escritor y hombre político de fines del xiv. Dividido en dos anchas zonas, figúranse en él diversas escenas de la Pasión, cuyo orden sólo se interrumpe en la parte central para intercalar en el centro el Crucifijo y el lugar para la custodia. Tanto el canciller como sus familiares aparecen representados en actitud orante (lám. 487).

Pero lo más bello de la pintura gótica francesa en España es la miniatura alfonsina. El fruto más valioso del taller cortesano de Alfonso *el Sabio* es la ilustración de las *Cantigas*, de que conservamos el códice de El Escorial y el incompleto de la Biblioteca de Florencia. Por los seis cuadros en que se encuentran subdivididos sus hermosos folios vemos desfilar gran parte de la Castilla de entonces, ofreciéndonos un arsenal gráfico que no poseemos de ningún otro período de nuestra Edad Media. Como cada una de esas series de escenas ilustra el texto de un cántiga en loor de la Virgen, terminan casi todas ellas con la oración de gracias a María por sus milagrosos favores. Como es natural, la vida religiosa desempeña papel de primer orden: obispos, monjes, religiosas y peregrinos con sus grandes sombreros, la venera y el bórdón, camino de Santiago, son representados en sus más varias ocupaciones. Las escenas guerreras, con sus escuadrones de jinetes afrontados, sus infantes protegidos por enormes escudos, y sus ballesteros, ocupan también bastante espacio. Pero al mismo tiempo vemos tiendas, boticas, pintores trabajando, niños que juegan, cazadores, etc. Y, como es natural, en sociedad tan compleja como la castellana de la época, judíos y moros desfilan con frecuencia por el escenario de las *Cantigas* perfectamente caracterizados (láms. 490-492).

ARTES INDUSTRIALES DE ESTILO GÓTICO. HIERROS Y ORFEBRERÍA.—El arte del hierro forjado en el período románico deja sus principales manifestaciones en las rejas interiores de los templos y en las guarniciones de las puertas de madera. En ambos el tema decorativo dominante es el mismo: el roleo o espiral, que se repite reiteradamente como elemento casi exclusivo de la decoración (fig. 773). La reja románica es muy tupida y el roleo suele desempeñar papel más importante que el barroto vertical. Sirva de ejemplo la de Santa María del Mercado, de León, y la de la catedral de Palencia.

Con el gótico, la reja adquiere carácter monumental hasta entonces desconocido y cierra las más amplias capillas. El barroto, que es de sección circular, sólo se encuentra interrumpido por estrechas planchas de hierro horizontales, caladas, que, por lo común, cubren las barras dispuestas en ese sentido que traban los barrotes verticales. La decoración que se concentra en la parte superior es la crestería y en los tipos más antiguos está formada por grandes flores. Existen buenos ejemplos de este tipo en el claustro de la catedral de Barcelona. Pero cuando la reja toma proporciones monumentales, y en ellas ningún país supera a España, es en los últimos tiempos del gótico. La edad de oro de nuestra rejería se prolonga hasta el Renacimiento. En el tránsito del Renacimiento la barra de hierro es con frecuencia de sección cuadrada, y en el deseo de enriquecerla se retuerce y se abre en rombos de lados curvos u ojos acorazonados. En la crestería, los pináculos y los arcos de chapa calada, todo ello dispuesto en un plano, reemplazan a las flores que antes extendían sus pétalos y hojas en todos los sentidos. La reja de la Cartuja del Paular es una obra excelente de este momento. Entre las de carácter civil deben recordarse las de la fachada de la Casa de las Conchas, de Salamanca.

De la orfebrería gótica poseemos numerosos monumentos, tanto religiosos, que son los más abundantes, como de carácter civil, y, como es natural, reflejan las formas arquitectónicas del estilo. Los pies y secciones de las piezas son poligonales y mixtilíneos, y los cuerpos se revisten con pináculos, arbotantes y hojas de cardo. Las cruces procesionales adquieren gran tamaño, tienen en su parte inferior voluminoso ensanchamiento o manzana, y los brazos terminan con bastante frecuencia en perfil de flor de lis. La creación de la fiesta del Corpus, en 1319, como resultado del milagro de haber sangrado la Sagrada Forma de Bolsena a fines del siglo anterior, hace que el ostensorio para exponer el Santísimo cobre desarrollo extraordinario. Este ostensorio o custodia adopta dos tipos: el de tubo, frecuente en Alemania (figura 774), y el del disco. Tanto uno como otro descansan sobre un pie de las características dichas. La orfebrería gótica no se limita a crear este ostensorio que el sacerdote lleva en sus manos, sino que labra, para colocarlo en su centro, un gran templete o torre, en el que se multiplican estribos, pináculos, arbotantes y toda suerte de ornamentación. Donde estas custodias monumentales llegan a su máxima riqueza es en nuestro país, y la más importante de estilo gótico es la de la catedral de Toledo (1515) (lám. 484), obra de Enrique de Arfe, primer miembro de una familia de orfebres a que me referiré al tratar

de la platería renacentista. A él se debe, además, la custodia de la catedral de Córdoba, obra también de primer orden.

En la orfebrería civil son muy características del gusto por la riqueza decorativa del gótico de última hora, las formas abullonadas y torsas. En este aspecto las creaciones más típicas son las copas alemanas (fig. 775), a veces de gigantescas proporciones. También son frecuentes las naves para centros de mesa.

El esmalte gótico es translúcido, representándose en él historias de numerosos personajes y complicadas composiciones. El sombreado se obtiene haciendo más profunda la incisión en el metal para que, al ser más gruesa la capa de esmalte, su color resulte más oscuro. El esmalte de este período alcanza gran perfeccionamiento en Italia. En España se cultiva principalmente en Cataluña y Valencia, donde se emplea con profusión en cruces procesionales como la de Játiva.

VIDRIERAS, GRABADOS, TELAS Y MUEBLES.—El espacio cada vez mayor concedido a las ventanas por la arquitectura gótica hace que prospere el arte de la vidriería, que crea ya obras valiosas en el período románico —catedral de Chartres (fig. 776)—. Lo mismo entonces que en el período gótico, los trozos de vidrio, que forman un verdadero mosaico, se encuentran dispuestos dentro de una red irregular de tiras de plomo con dos canales o rehundimientos laterales en los que encajan sus bordes. En la época románica y en los comienzos de la gótica son frecuentes los medallones circulares con escenas en su interior. En la gótica, una figura de gran tamaño suele ocupar el espacio antes dedicado a varios medallones, y por lo general se le corona con estrecho y alto gablete o dosel y encuadra con baquetones o columnillas (fig. 777). El dibujo de rostros, plegados de ropas y demás pormenores, se obtiene pintando sobre el trozo de vidrio con un color de carácter metálico que, sometido a cocción, se adhiere a aquél.

En España, la serie más rica de vidrieras góticas de los primeros tiempos es la de la catedral de León. Del siglo xv existen en otras varias catedrales españolas.

Creación también del gótico es el grabado, que ya en la segunda mitad del siglo xv produce obras de gran belleza. El grabado en madera o xilografía se dibuja en un tablero, rebajándose el fondo en forma que el dibujo queda en relieve. Embadurnado con negro de humo disuelto en aceite de linaza, pueden obtenerse copias en hojas de papel húmedo presionándolas sobre él con un rodillo. Este tipo de reproducción industrial, que sirve de punto de partida a la imprenta, da sus primeros pasos con las hojas de la Biblia Pauperum o Biblia

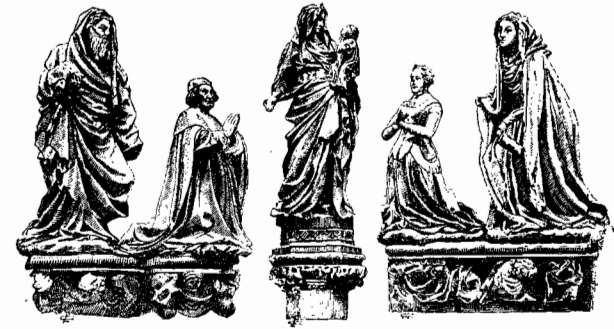
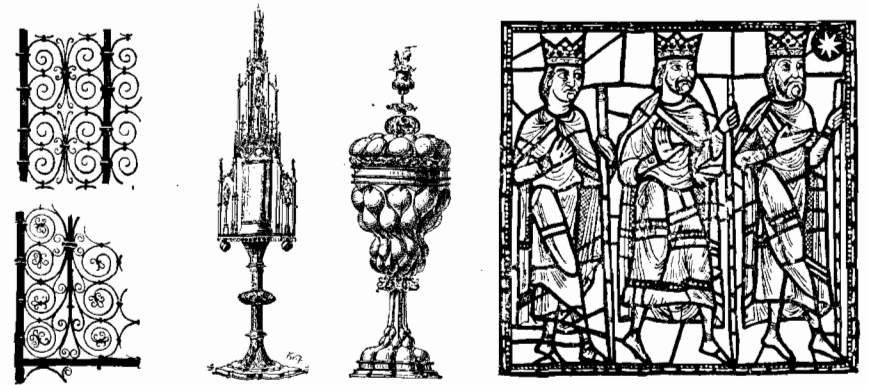


Fig. 772.—Sluter: La Virgen y los Duques de Borgoña, Dijon.



Figs. 773-776.—Reja románica. (Delojo.)—Custodia. (Guerrero.)—Copa. (Lessing.)—Vidriera románica.



Figs. 777-779.—Vidriera gótica.—Telas de Lucca. (Delojo.)

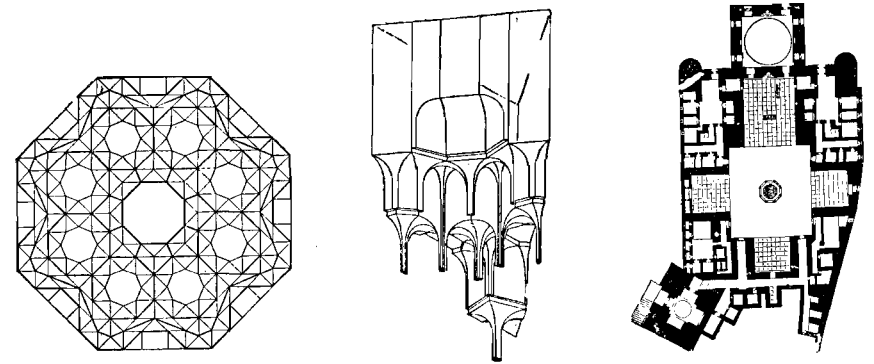
de los Pobres, y otras obras religiosas análogas en que se representan gráficamente todas las historias que el buen cristiano debe conocer (lám. 493).

El grabado en bronce es creación de orfebres. Al contrario que en la xilografía, el dibujo no queda en relieve, sino inciso en la lámina, siendo las ranuras las que se entintan. Tanto en el grabado en madera como el grabado en metal, la figura resulta invertida en la copia. Como no pocos grabadores son grandes pintores —recuérdense los nombres de Durero, Rembrandt y Goya—, y el país donde el grabado alcanza en esta época mayor perfección es Alemania, se tratará de los principales en el capítulo dedicado a su pintura.

La influencia del Extremo Oriente, que gracias a la dominación mongólica en Persia termina por desterrar del tejido árabe la vieja decoración bizantina de ruedas, produce el mismo resultado en Occidente. Donde se crea el nuevo estilo es en la ciudad toscana de Lucca, que recibe la seda de Oriente por el puerto de Pisa. Abandonándose las ruedas, se crean patrones asimétricos en que se oponen perros, águilas, ciervos, leones y garzas reales, y se figuran castillos rodeados de agua, rayos de luz, hojas, etc. (figs. 778, 779). El apogeo de este estilo corresponde al siglo xv. En época más avanzada, y perdida ya la hegemonía por Lucca, se generaliza el patrón de tallo ondulante y oblicuamente dispuesto con follaje, flores y frutos. Este tipo de decoración da lugar a la llamada de granadas, en la que ese fruto, al principio pequeño, aumenta de tamaño en tales proporciones que termina ocupando la mayor parte de la tela.

Característicos de los últimos tiempos del gótico son los brocados de oro y plata, en los que con los hilos de seda de colores se entretejen otros de esos metales, los damascos o telas de un solo color, cuyo dibujo se forma por medio de diverso ligamento, y los terciopelos.

El otro gran capítulo del arte textil es el de la tapicería, que se inicia en el norte de Francia y Flandes a principio del siglo xiv, y llega a tal perfección a fines del mismo en Arras, que mucho tiempo después de perdida su preponderancia en este arte, continúa llamándose a los tapices paños de Arras y todavía en italiano se les denomina *arrazi*. Es de técnica por completo diversa de la del tejido, relacionándose íntimamente con la pintura, ya que para labrarlo precisase un cartón que, hecho por un pintor y puesto tras el telar, copia el operario. Creado este arte al calor de la lujosa vida cortesana de París y Borgoña, las escenas en ellos representadas son religiosas, de historia antigua, mitológicas, alegóricas, de amor, etc. Entre los monumentos más antiguos e importantes figuran los tapices del Apoca-



Figs. 780-782.—Piña de mocárabes.—Mocárabes.—Mederza de Hassan. (Prieto, Gayet.)

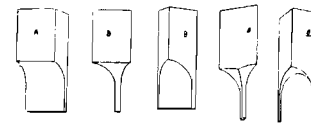


Fig. 783.—Mocárabes. (Prieto.)

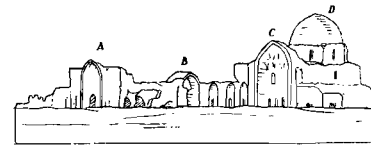
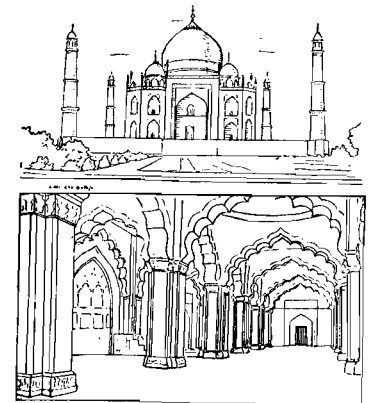
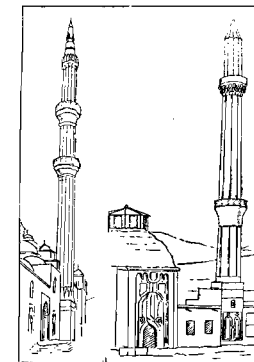
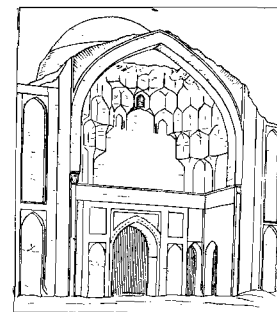


Fig. 784.—Mezquita de Veramín.



Figs. 785, 786.—Mausoleo de Mahal y Mezquita de Agra. (Delojo.)



Figs. 787-789.—Livan de Veramín.—Alminares turcos.—Lámpara de vidrio. (Delojo.)

lipsis de la catedral de Angers, hechos todavía en el siglo XIV por cartones del pintor del rey de Francia.

El mueble, que durante el período románico emplea, sobre todo, la técnica del torneado, y del que conservamos escasísimos monumentos, bajo el gótico se enriquece y generaliza. Del siglo XV poseemos ya bastantes ejemplos.

La gran novedad de carácter técnico es que al simple carpintero sucede el ebanista, que emplea el ensamblaje, la cola y la chapa de madera. La sierra y el cepillo son ya instrumentos esenciales. Gracias a estos progresos técnicos, los tableros decorados desempeñan papel de primer orden. Aparte de las formas decorativas usuales en la arquitectura gótica, es específico del mueble el tema de los pergaminos plegados. Entre los muebles figura en primer plano el arcón, del que derivan todos los de guardar. Pero en el siglo XV son ya corrientes los armarios, con la mitad superior cerrada. Análoga al armario es la credencia, que, ordenada también en altura en su tipo más puro, consta de varios cuerpos abiertos donde exponer la vajilla rica. Con frecuencia se funde con el armario. Los sillones y bancos de este último período gótico son de formas macizas, y revisten sus frentes, como los arcones, con decoración arquitectónica de arcos y tracerías. Si la parte inferior del asiento sirve de arca, se llama sillón de caja. La cama tiene en la cabecera respaldo alto, a veces con anaqueles, y las de mayor lujo se completan con un dosel.

CAPITULO XIX

ARTE ARABE Y MUDEJAR

ARQUITECTURA ORIENTAL POSTERIOR AL SIGLO XI.—La infiltración de los turcos, primero en la guardia del califa, y después monopolizando el cargo de visir o primer ministro, termina con la conquista del califato mismo. Realizada ésta por los descendientes del jefe turco Seldyuk, el arte islámico oriental vive desde mediados del siglo XI un período seldyucí de duración diversa en las varias partes del califato.

Desde el punto de vista decorativo, su principal novedad consiste en el empleo y difusión de la *mukarna*, o prisma cortado en su parte inferior en forma curva (fig. 783). Dispuestas en filas, superponiéndose y elevándose progresivamente (fig. 781), son de gran importancia no sólo para decorar un friso o un capitel, sino incluso para recubrir el interior de una cubierta simulando una bóveda (fig. 780, lám. 499). Ya veremos el porvenir de este elemento decorativo, que en España llamamos mocárabe, en la arquitectura granadina del siglo XIV. Su origen, al parecer, se encuentra en la trompas de las bóvedas. Las más antiguas conocidas son las de estuco de Nishapur, en Persia, del siglo IX, y bóvedas ricamente decoradas con ellas existen en Bagdad en la centuria siguiente. En Mesopotamia llegan a cubrirse con mucarnas incluso el exterior de algunas cubiertas, lo que, como veremos, nunca sucede en España. Buen ejemplo de bóveda de mucarnas seldyucí es la del sepulcro de Nurendino en Damasco (1154).

Gran parte de los monumentos islámicos a que debe El Cairo su fisonomía es obra de los sucesores de los seldyucíes —ayubíes y después mamelucos— que gobiernan en Egipto y Siria.

Lo más llamativo son los alminares, en los que el tipo abasí se alarga hasta convertirse en verdaderas agujas de sección poligonal, que

suelen variar en sus diversos cuerpos, por lo común separados por cornisas de mucarnas. El que inicia la serie es el de la mezquita de Al-Hakim, de 1025, englobado posteriormente en su parte baja en un gran macizo cúbico para evitar su ruina. Además de los alminares es característico el perfil apuntado de sus cúpulas de elevados tambores y trasdós con rica decoración, con frecuencia de lacería. Gloria de los califas seldyucies son las *medersas* (fig. 782), o centros de enseñanza religiosa y política, integradas por una mezquita y las dependencias necesarias para el estudio, todo ello ordenado en torno a un patio. Muy favorecidas por califas y emires, ya desde el siglo XI, son lugar preferido para construir sus mausoleos. A medida que el tiempo avanza, estos mausoleos adquieren desarrollo y lujo tales, que terminan por empujar a la *medersa* misma.

La mezquita sufre ahora en Persia transformación radical. Tierra de arquitectura abovedada, el amplio espacio con armadura de madera se convierte en un gran salón de proporciones cuadradas, cubierto por hermosa bóveda cupuliforme sobre trompas formadas por grandes mucarnas y con el *mihrab* al fondo. Sus proporciones cuadradas y sus tres vanos reales o ciegos de cada frente, es decir, doce en total, lo relacionan con el templo zoroástrico del fuego y con los signos zodiacales. En su fachada se abre gran pórtico, formado por un monumental arco apuntado con media bóveda de mucarnas. Especie de hornacina gigantesca de escasa profundidad, con la puerta al fondo, es lo que se llama el *livan* (fig. 787). En la gran mezquita de Veramín (1322) (fig. 784), a ese *livan* (C) precede un patio abierto (B), precedido a su vez por otro *livan* (C) (fig. 787). La decoración, con frecuencia de riqueza extraordinaria, es de ataurique, epigráfica y de lacería, ejecutada en estuco y cerámica vidriada, análoga a la que veremos en Granada.

Además de la citada de Veramín, son importantes la mezquita de Kaslim, del siglo XII, por sus estucos, y la de Yedz (1326), por sus alicatados.

La conquista de Persia por los mogoles produce desde tiempos de Timurlán o Tamerlán, de mediados del siglo XIV, un nuevo período de florecimiento en la arquitectura, que dura hasta 1500. Los *livanes* adquieren bajo los mogoles proporciones no menos gigantescas. Las mezquitas más importantes por la riqueza de su decoración son la Azul de Tabriz y la de Meshed, el templo más visitado por los siitas, donde está enterrado Harum-al-Raschid. Su *livan*, de elevadísimas proporciones, es de excepcional belleza.

En el Turquestán, la cúpula abandona, bajo los mogoles, su perfil de arco apuntado y se hace bulbiforme. Así aparece ya en los enterramientos reales de los descendientes de Tamerlán en Samarcanda.

Del estilo islámico persa derivan el turco y el del norte de la India. Con la conquista de Constantinopla la arquitectura turca se deja influir por la bizantina, hasta el punto de que las grandes mezquitas constantinopolitanas —la de Bayaceto II, la de Solimán, la de Ahmed I— evocan inmediatamente el recuerdo de Santa Sofía. Los alminares seldyucies en manos de los turcos otomanos se espigan, acanalan y terminan en punta cónica, a manera de lanzas, y tienen balcones circulares a diversa altura (fig. 788).

La extensión del poderío mogol al norte de la India crea una nueva provincia del arte islámico persa, que ya en el siglo XVI produce monumentos importantes. La obra más bella es el mausoleo de Mahal (figura 785) en Agra, hermoso edificio de mármol con gran *livan* central y otros menores, gran cúpula y cuatro torres cilíndricas, todo ello sobre elevado basamento. De composición clara y justas proporciones, es uno de los edificios más hermosos de la arquitectura islámica. La mezquita del Fuerte de la misma población se distingue, en cambio, por sus bellas perspectivas de arcos lobulados (fig. 786).

CERÁMICA, TEJIDOS, ALFOMBRAS.—Una de las manifestaciones artísticas que bajo los árabes alcanza mayor perfección es la cerámica vidriada, cultivada ya en la antigüedad, principalmente en Mesopotamia. El hallazgo técnico que permite crear ahora obras de extraordinaria belleza es el descubrimiento de la llamada loza dorada. Ignórase dónde y cuándo comienza a fabricarse, pero sabemos que aparece ya en Samarra, y es probable que su origen sea mesopotámico. En el siglo XI, El Cairo es centro productor importante.

Pero donde la cerámica islámica produce sus más bellas creaciones es en Persia. Su población ceramista por excelencia es Kashán, cuya fama raya a tal altura, que su nombre llega a ser sinónimo de loza vidriada. El dorado es la gran especialidad de Kashán, obteniéndose los más variados matices en una misma pieza, desde el rojizo hasta el amarillo pálido. Con esta técnica se fabrican piezas de carácter arquitectónico, como pequeños *mihrabs* —la pieza capital de la cerámica de Kashán es el *mihrab* de 1226 del Museo de Berlín—, frisos y azulejos de forma estrellada con un tema figurado en la parte central (lám. 494), en los que el ceramista pone tanto empeño, que los considera dignos de su firma. En la vajilla se representan con frecuencia temas literarios, como el del encuentro de Cosroes y la bella Sirín

en el baño (lám. 496), la escena que veremos interpretar a los miniaturistas persas. Los personajes son de rostro redondo y ojos rasgados. El apogeo de la loza de Kashán corresponde al siglo XIII.

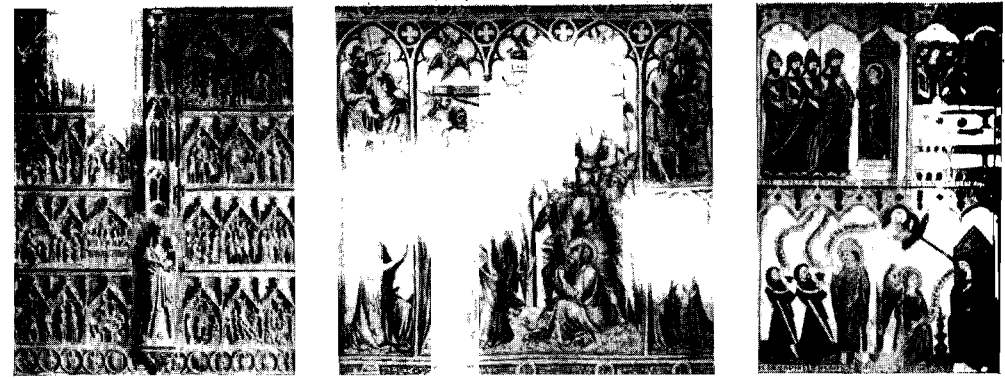
El otro centro ceramista persa es el de Ragges, cuyo máximo florecimiento corresponde también al siglo XIII. Mientras en Kashán los fondos se llenan con temas vegetales, los ceramistas de Ragges prefieren dejarlos lisos. Las figuras se hacen más menudas, semejando pequeños muñecos en un desfile teatral. El plato del Museo de Nueva York nos presenta al cazador Bahram que sale con su amada a la grupa (lám. 495). Al ser menospreciada por ésta su excepcional puntería, que le permite coser con su flecha la pata y la oreja de una gacela en el momento de rascarse, la pisotea con su camello.

Tardío capítulo de la cerámica islámica oriental es el turco. En ella los fondos son blancos, casi con calidad de porcelana, y los colores escasos, pero intensos, dominando el rojo, el azul y el verde. Sus temas corrientes son grandes hojas alargadas o árboles de copa igualmente estrecha. Entre éstos el preferido es el ciprés, que en el Islam simboliza a la mujer. A esta clase de cerámica, la más típica de Turquía, es a la que, al parecer, por error, se llama de Rodas, por creérsela fabricada en aquella isla.

Los tejidos árabes del período abasí suelen estar decorados, como los bizantinos, con grandes ruedas con animales muy estilizados, reales o fantásticos, en su interior y por lo general afrontados. Como es natural, en la elección de estos temas es aún más sensible que en Bizancio, la influencia mesopotámica y persa; así vamos el *simurg* persa, las luchas del animal fiero y el tímido, el grifo o el caballo del sol, etc. Letreros en alfabeto cúfico desempeñan también papel importante. Los *tiraz* son las telas que llevan en las cenefas los nombres del monarca, y cuyo uso está reservado a su persona o a los funcionarios por ellos autorizados. Un *tiraz* de Hixem II de Córdoba se conserva en la Academia de la Historia.

Buenos ejemplos de telas abasíes de ruedas son la de los elefantes de San Isidoro, de León; la del sudario de San Bernardo Calvó, de Vich, hoy en Nueva York y el llamado Trapo de las Brujas, del Museo de Vich. En el siglo XIV la influencia de las telas chinas transforma la decoración textil árabe haciendo triunfar los patrones de composición asimétrica.

Probablemente ningún producto artístico del Oriente islámico tiene tan universal aceptación en Europa como las alfombras, que aparecen ya reproducidas en las pinturas de los siglos XIV y XV. Es muy dudoso



485-487. Retablo de los Sastres, Tarragona.—Paramento de Narbona.—Retablo del Canciller López de Ayala, Chicago.



488-490. Miniatura del Breviario de Felipe el Bueno, París.—Pintura mural, Salamanca.—Miniatura de las Cantigas.



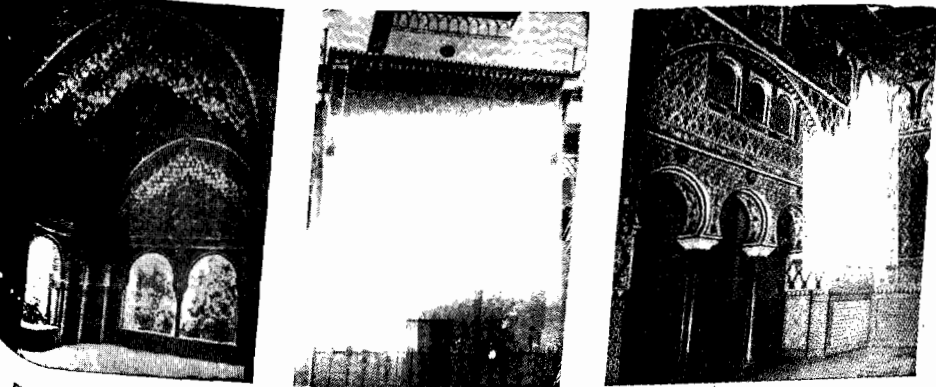
491-493. Miniaturas de las Cantigas.—Grabado en madera.



494-496. Azulejo persa.—Platos persas: el Cazador y Cosroes y la Bella Sirim.



497-499. Miniatura persa.—Patio de los Leones y Bóveda de mocárabes, Alhambra de Granada. (Mas.)



500-502. Mirador de Lindaraja, Alhambra de Granada.—Puerta de la Montería y Salón de Embajadores, Alcázar de Sevilla.

que conservemos ninguna de esa época, y del siglo XVI sólo existen contados ejemplares.

Las alfombras persas, de perfección técnica admirable, son de belleza cromática extraordinaria. En cuanto a los temas, además de los vegetales de simple valor decorativo, animales reales y animales fantásticos, hay otros de sentido simbólico y de origen diverso. Entre los temas vegetales exóticos es particularmente importante el *tschi*, hongo chino incorruptible, símbolo de la eternidad; entre los animados, como siempre en el arte persa, es frecuente el de fiera devorando al animal tímido. De los animales reales, los más corrientes son leones, panteras, chacales, caballos, etc.; y de los fantásticos, el dragón chino o *klyn*. De los temas inanimados deben recordarse las nubes.

En cuanto a la composición general de la alfombra, unas veces todos estos motivos se encuentran distribuidos ocupando totalmente la superficie de la alfombra y otras la composición varía en el centro y en la orla lateral. Además de estos tipos de alfombra es frecuente el de medallón central rodeado por seis zonas concéntricas, que simbolizan los siete cielos —el medallón central representa el lugar recóndito—, y el de lámpara, así llamado por la que ocupa su centro y que es el utilizado al hacer oración.

En el arte del vidrio se distinguen Egipto y Siria, siendo el producto más bello las lámparas esmaltadas de mezquitas (fig. 789).

LA MINIATURA PERSA.—En los orígenes de la miniatura árabe —la gran pintura prácticamente no existe— adquiere fama casi legendaria Mani, el fundador de la secta maniquea, que vive en Persia en el siglo III e ilustra sus libros con escenas para que puedan aprender sus doctrinas quienes no saben leer. Su fama aumenta con el tiempo, hasta el punto de que todavía diez siglos después, cuando en Oriente se quiere elogiar a un pintor, se le compara con Mani, como los occidentales lo hacen con Apeles.

La miniatura islámica, lo mismo que la arquitectura y la cerámica, gracias a la fina sensibilidad irania, adquiere en Persia vuelos extraordinarios. Fecundada, gracias a la dominación mogólica, por la influencia de la pintura china, se crea un estilo nuevo, a espaldas de los cánones occidentales, de personalidad y encanto excepcionales.

El miniaturista persa gusta de disponer numerosas figuras en amplios escenarios arquitectónicos, y con mucha frecuencia de paisaje, en los que, sin embargo, no se pretenden efectos de perspectiva. Muy influido por el estilo chino en la manera de interpretar árboles, rocas y nubes, los paisajes son de belleza decorativa inigualada. Efec-

tos de riqueza y misterio como el de Alejandro en el país de las nieblas, de la colección Freer, de Washington, no es fácil encontrarlos en Occidente (lám. 497). Menudos y graciosos como deliciosos muñecos, el miniaturista distribuye sus personajes con una aparente ingenuidad, lo que no es uno de los menores encantos de la composición. Ellos encarnan el ideal de belleza persa. Las mujeres son, cual las cantan sus poetas, de rostro redondo y pálido como la luz de la luna, cuerpo esbelto y flexible como el ciprés, y cuello de gacela.

Pero además de su fantasía para concebir las escenas, el miniaturista persa posee un sentido cromático tan fino, que convierte sus obras en un verdadero regalo para la vista.

Los temas representados son de carácter histórico, por lo común, de tono legendario, o puramente literarios, prefiriéndose las escenas románticas y religiosas. Los libros ilustrados con mayor frecuencia y con más bellas miniaturas son el *Libro de los Reyes* —el *Shah Namah*—, del poeta Ferdusi, verdadera epopeya de la Persia legendaria, y los Cinco Poemas —el *Khamsa*—, de Nizami, de la segunda mitad del siglo XII, de carácter más sentimental y de posible interpretación mística.

La escuela importante más antigua florece en el siglo XIV en Tabriz, y su obra principal es el Libro de los Reyes, de la colección Demothe, de París. Más tarde el centro de gravedad se desplaza a Herat, haciéndose miniatura aún más fina y delicada, prefiriéndose los temas románticos de Nizami y otros poetas persas. Su primera gran figura es Bihzab, que trabaja a fines del siglo XV y comienzos del siglo XVI, y la última Riza Abbasi, excelente dibujante bajo cuyo pincel el colorido espléndido de Bihzab cede el paso a colores más claros y a un dibujo más acusado.

ARQUITECTURA GRANADINA. LA COLUMNA Y EL ARCO.—La formación del reino nazarí en la segunda mitad del siglo XIII, como consecuencia de las conquistas andaluzas de San Fernando, da lugar a un nuevo período de florecimiento del arte hispanoárabe, que llega a su máximo esplendor en el siglo XIV y deja sentir su influencia en el africano contemporáneo de los meriníes.

Ahora llega a su punto culminante esa predilección por lo decorativo, que diera pasos decisivos en la maxura de la mezquita de Córdoba y en el palacio de la Aljafería. La mayoría de los arcos interiores son puramente decorativos y falsos, los muros se cubren por completo de yeserías, y en las partes que éstas dejan libres aparece la

cerámica vidriada. Las cubiertas se nos muestran igualmente revestidas de yeserías o con armaduras de madera labradas con la mayor riqueza.

La arquitectura granadina vuelve de nuevo a la columna, y por primera vez, dentro de la escuela hispanoárabe, emplea un tipo propio (figura 790). Es de fuste cilíndrico muy fino. Descansa en basa con gran moldura cóncava muy abierta en forma de escocia y tiene en su parte superior numerosas anillas o collarines. El capitel tiene sobre un primer cuerpo cilíndrico otro de forma de paralelepípedo de proporciones algo cúbicas, con los ángulos inferiores ligeramente redondeados, y se cubre con la decoración vegetal que después se estudiará o con mocárabes. El ábaco suele presentar una moldura cóncava muy abierta —nacela—, interponiéndose entre él y el arco un cuerpo cúbico que a veces se convierte en especie de pilar.

Para los arcos no falsos, que generalmente se reducen al exterior y a las puertas de las murallas, suele preferirse la forma de herradura apuntada. Los arcos del interior (fig. 792) son, en realidad, vanos adintelados con revestimiento de yeserías sobre ligero esqueleto de madera en el que se simulan diversas formas de arcos. El de herradura prácticamente desaparece, pues sólo el peso de la tradición lo conserva en el *mihrab* de los oratorios, abandonándose también el de grandes lóbulos de los últimos tiempos del califato, y el mixtilíneo.

El tipo más corriente es el peraltado de lóbulos numerosos y menudos, consecuencia de las novedades estudiadas en el siglo XI (figura 494) y el de mocárabes, con frecuencia de tipo angular (lám. 497) o semejando en su perfil las caídas de los cortinajes, como los almohades que le sirven de punto de partida (figs. 505, 507).

La arquitectura granadina emplea la armadura de par y nudillo y la bóveda. Las armaduras, que, al parecer, reciben sus rasgos decisivos en el período africano, y que tanto desarrollo adquieren en las escuelas mudéjares, se estudian más adelante. Baste advertir que llegan a crearse cubiertas de madera de superficies curvas con decoración de lacería. En cuanto a las bóvedas, aparte de las esquifadas, por aristas, gallonadas, etc. empleadas ya en las épocas anteriores, las más característicamente nazaries son las falsas de mocárabes, ya comentadas, con las que ahora se cubren amplias superficies. Las dos obras maestras de este género son las de las salas de las Dos Hermanas (lám. 496) y de los Abencerrajes, de la Alhambra, ambas sobre un cuerpo de luces, especie de tambor que en aquélla es octogonal y en ésta estrellado, y uno y otro sobre trompas falsas igualmente de mocárabes.

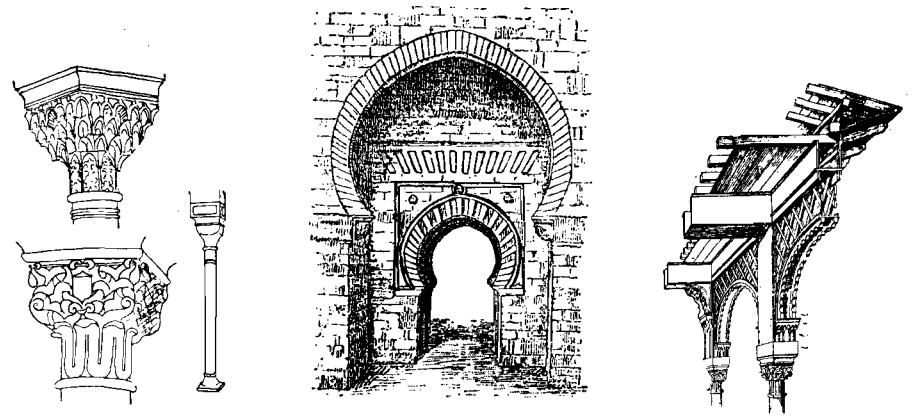
TEMAS DECORATIVOS. YESERÍAS. ALICATADOS.—La decoración de lazo, que existe en forma incipiente en el arte clásico, se desarrolla en las

celosías del califato, y se encuentra formada a fines del siglo XII; pero cuando llega a su completo perfeccionamiento es en el siglo XIV, en el que produce, bajo los nazaries, sus creaciones más bellas y complicadas. El lazo es una decoración geométrica constituida por líneas o cintas que se entrelazan formando polígonos o estrellas ordenados simétricamente, con arreglo a ciertas leyes geométricas. Unas veces esos polígonos aparecen nada más que yuxtapuestos (fig. 805), pero otras se encuentran separados por cintas o fajas (fig. 806) que los rodean y se cruzan entre sí pasando alternativamente por debajo y por encima. Cuando el lazo llega a una cierta complicación, como es lo normal en el arte hispanoárabe, se crea la rueda. Las piezas alargadas que parten radialmente del centro del lazo son los alfardones. El lazo es directo si los alfardones cubren el eje vertical (fig. 793) o sesgado (figura 795) si se desvían de él. El alfardón es arpado si termina en dos ángulos entrantes y uno saliente (fig. 793). Los de la figura 795 no son arpados.

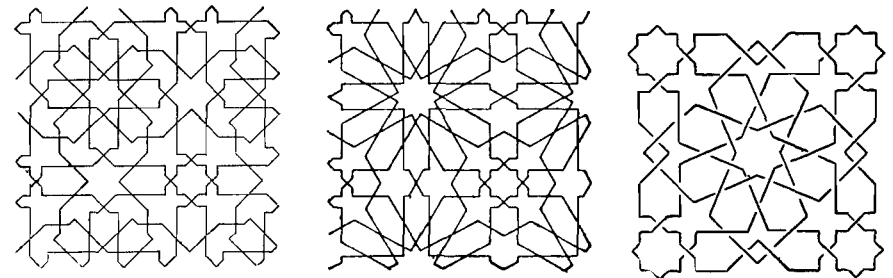
En la figura 793 la rueda es de ocho. Como múltiplo de cuatro, se encuentra en una red de cuadrados. En los vértices del cuadrado se forma un lazo de cuatro, y en el centro de los lados otro de dos. Véase la figura 799. En la figura 794 la rueda es de doce, que, como múltiplo de cuatro, se encuentra en una red de cuadrados con lazos de cuatro y de dos en los vértices y centros de los lados del cuadro (fig. 798). Tanto los centros de estas ruedas de doce como los de las de ocho, ocupan los vértices de un cuadro imaginario, formando también, por tanto, una cuadrícula.

En la figura 796 la rueda es de seis, es decir, múltiplo de tres, y se encuentra en una red de hexágonos (fig. 799), múltiplo también de tres. En los vértices del hexágono los lazos son de tres, y en los centros de los lados, de dos. Los centros de estas ruedas de seis ocupan los vértices de un triángulo imaginario, constituyendo una red triangular. En la figura 797 la rueda es de doce, que, como además de ser múltiplo de cuatro lo es de tres, puede ordenarse también en una red triangular (figura 800), con lazos de tres y de dos en los vértices y centros de los lados de los hexágonos que las encuadran.

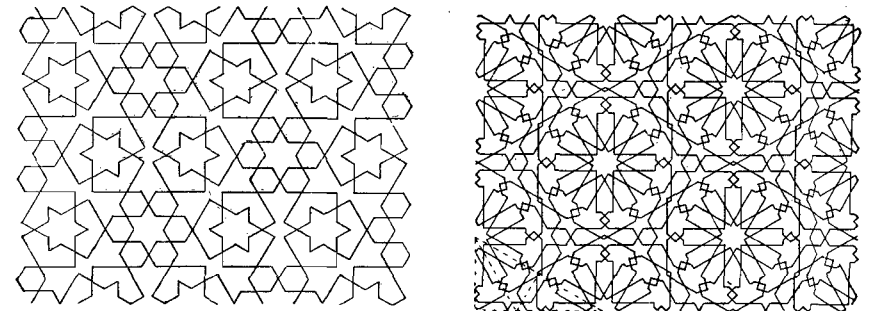
Las ruedas o estrellas mayores ocupan, por tanto, el centro de una red imaginaria, en cuyos vértices y centros de lados se sitúan otras estrellas o motivos geométricos de menor número de ejes de simetría. Según esa red sea de cuadrados, de triángulos o de polígonos de un número de ángulos múltiplo de cuatro o tres, el número de ejes de simetría de las ruedas colocadas en sus centros habrá de ser múltiplo de cuatro o de tres.



Figs. 790-792.—Capiteles y columna granadinos.—Puerta de Bibarrambla.—Arcos falsos.



Figs. 793-795.—Ruedas de ocho, de doce y de ocho sesgado. (Gómez Moreno.)



Figs. 796, 797.—Ruedas de seis y de doce. (Gómez Moreno.)

La decoración de lazo, aparentemente tan caprichosa, está, pues, sujeta a las más estrictas normas. La continuidad de las cintas en la complicada red de lazos crea un ritmo indefinido, en el que, como en una composición musical, se ordenan, debidamente subordinados, los temas mayores y menores. Los polígonos o estrellas, contra lo que algunos supusieron, carecen de significado alguno concreto.

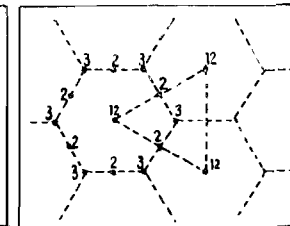
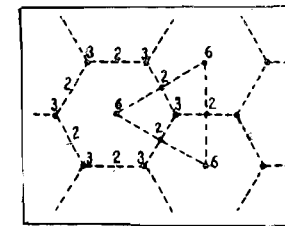
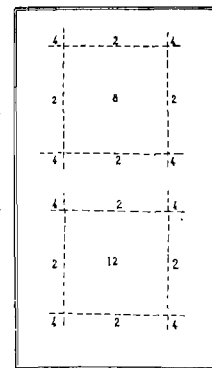
A la importancia del mocárabe queda hecha referencia al tratar de capiteles, arcos y bóvedas.

Tema decorativo también de primera categoría, sobre todo en las yeserías, es la red de rombos (fig. 801) en que desembocan los arcos superpuestos de la *maxura* de la mezquita de Córdoba (fig. 475). Los decoradores granadinos, olvidados del origen de esa ornamentación reticular, sustituyen con frecuencia los arcos por hojas (fig. 802), y además desarrollan el principio, empleado ya en la Giralda (fig. 512), de superponer dos redes, una de elementos más gruesos y otra de elementos más finos (fig. 801).

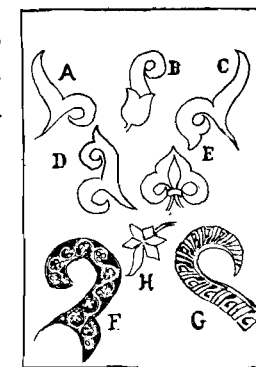
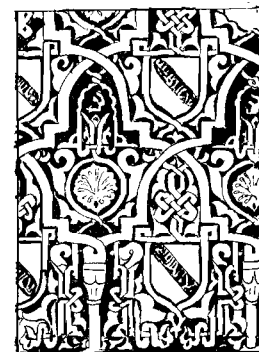
El ataurique, o motivos vegetales, adquiere en el período granadino caracteres propios y, sobre todo, se emplea con profusión hasta entonces ignorada en el arte hispanoárabe. El tema usado con mayor insistencia y uniformidad es la hoja alargada (fig. 803 A), especie de vaina como la del haba o del algarrobo, con su cáliz o capullo y ligeramente arqueada o retorcida en su extremo, y el de las dos hojas de tipo análogo, pero de desigual longitud (C, D). La duplicación de ese tema da lugar al lirio (E). Esos temas que aparecen lisos o están decorados interiormente (F, G) tienen su origen en el follaje de tiempos del Califato, y adquieren esta fisonomía bajo los almohades. Recuérdese el intradós de la puerta de la mezquita de Sevilla. La figura 804 reproduce una enjuta o albanega de la Alhambra decorada con este tipo de ataurique.

Tema decorativo que goza también de gran favor es el epigráfico, que si ya sirvió para encuadrar el *mihrab* de la gran mezquita cordobesa, se utiliza ahora con profusión hasta entonces desconocida. Empléase tanto la escritura cúfica como la cursiva, si bien ésta, por su mayor elasticidad, se adapta mejor para llenar los campos decorativos de formas más ingratas. Suelen incluirse en medallones rectangulares. Aunque con frecuencia se reducen a ensalzar el nombre de Alah, contienen a veces largas poesías o cortesanías alabanzas a los triunfos del monarca.

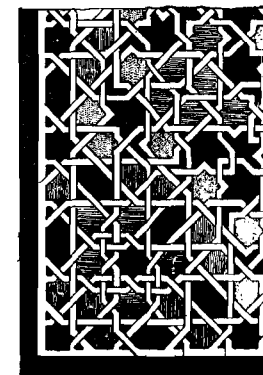
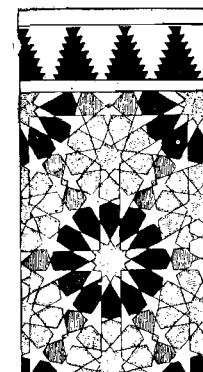
A estos elementos decorativos agréganse otros menos importantes, como los escudos de la dinastía, las veneras, etc.



Figs. 798-800.—Esquema de lazos de ocho (fig. 793) y de doce (fig. 794); de seis (fig. 796) y de doce (fig. 797). (Delojo.)



Figs. 801-803.—Yeserías con red de rombos de arcos y de hojas.—Hojas.



Figs. 804-806.—Yeserías de ataurique.—Alicatados de lacería.

Donde los maestros nazaríes hacen alarde de todo este repertorio decorativo es principalmente en las yeserías y en los zócalos de cerámica vidriada de los interiores.

En las yeserías, que por lo común cubren toda la superficie dejada libre por el zócalo, la trama general es de lacería o una red de rombos formada por arcos u hojas, trama general cuyo fondo se llena de ataurique. Las partes altas del muro se decoran con mocárabes. Dispuestas en largas fajas rectangulares, las inscripciones encuadran los diversos paños. Una policromía de colores planos y simples en los que predominan el azul y el rojo realza la riqueza del conjunto.

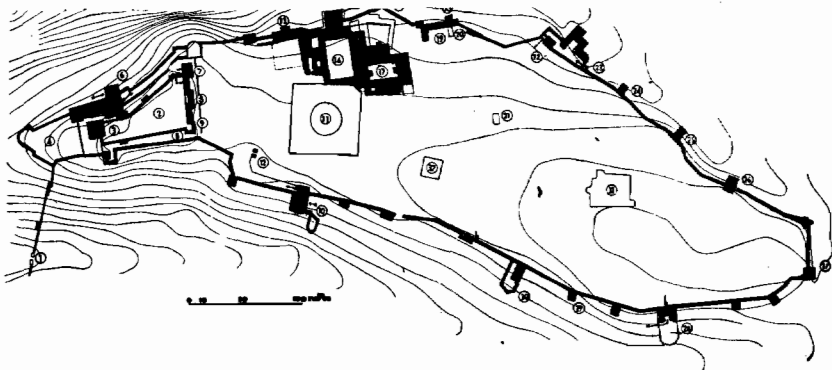
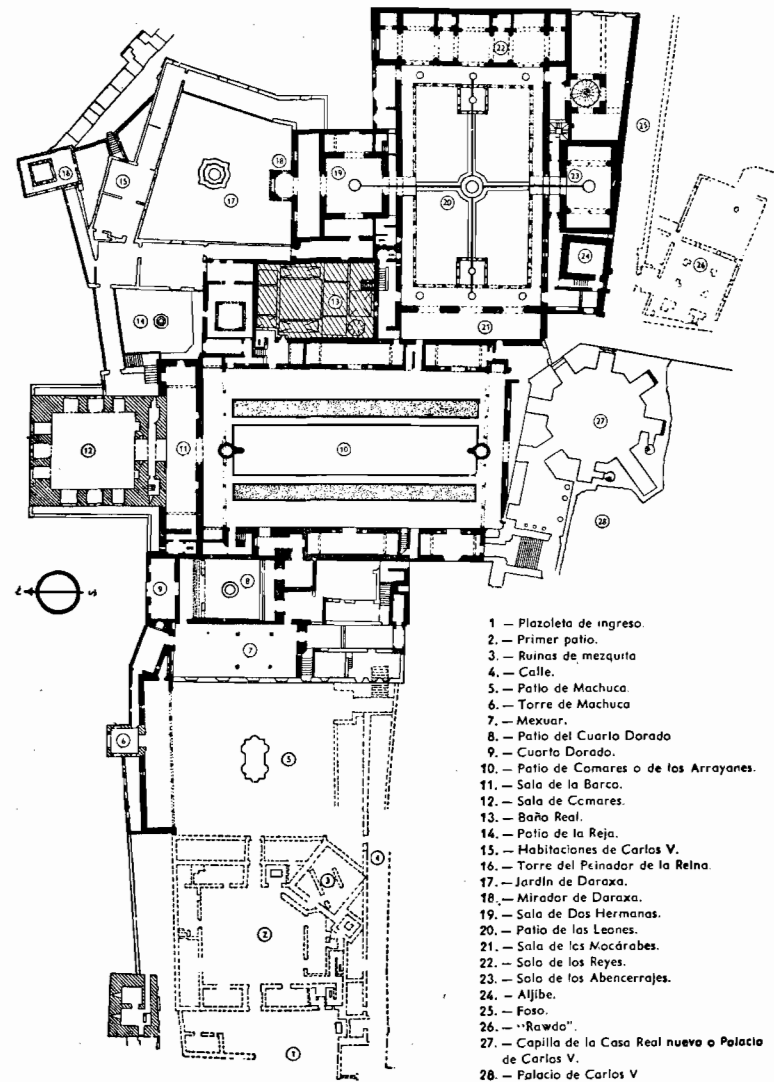


Fig. 807.—Alhambra. 1, Torres Bermejas; 2, Plaza de Armas de la Alcazaba; 3, Torre de la Vela; 4, Baluarte; 5, Adarves; 6, Puerta de las Armas; 7, Torre del Homenaje; 8, Torre Quebrada; 9, Torre del Adarguero; 10, Puerta de la Justicia; 11, Palacio de Carlos V; 12, Puerta del Vino; 13, Torre de Machuca; 14, Patio de Comares; 15, Torre de Comares; 16, Torre del Peinador de la Reina; 17, Patio de los Leones; 18, Torre de las Damas; 19, Partal; 20, Oratorio; 21, Ruinas del Palacio del Conde de Tendilla; 22, Torre de los Picos; 23, Puerta de Hierro; 24, Torre del Candil; 25, Torre de la Cautiva; 26, Torre de las Infantas; 27, Torre; 30, Torre de las Cabezas; 31, Convento de San Francisco; 32, Baño.

El barro vidriado no adquiere pleno desarrollo en España hasta la época granadina, en la que se utiliza, sobre todo, para formar zócalos. La técnica más usada es la del alicatado o especie de mosaico en que cada elemento decorativo es una pieza independiente de barro vidriado (figs. 805, 806). Salvo excepciones, la decoración del alicatado es de lacería, llegándose a producir a veces, además de la traza formada por el dibujo puramente ideal de las cintas y piezas, otra más amplia, creada por los colores de las piezas mayores. Tal es el caso de algunos alicatados de la Alhambra—mirador de Daraja— y el Alcázar de Sevilla.



1 — Plazoleta de ingreso.
2 — Primer patio.
3 — Ruinas de mezquita.
4 — Calle.
5 — Patio de Machuca.
6 — Torre de Machuca.
7 — Mexuar.
8 — Patio del Cuarto Dorado.
9 — Cuarto Dorado.
10 — Patio de Comares o de los Arrayanes.
11 — Sala de la Barca.
12 — Sala de Comares.
13 — Baño Real.
14 — Patio de la Reja.
15 — Habitaciones de Carlos V.
16 — Torre del Peinador de la Reina.
17 — Jardín de Daraja.
18 — Mirador de Daraja.
19 — Sala de Dos Hermanas.
20 — Patio de los Leones.
21 — Sala de los Mocárabes.
22 — Sala de los Reyes.
23 — Sala de los Abencerrajes.
24 — Aljibe.
25 — Foso.
26 — "Rawda".
27 — Capilla de la Casa Real nueva o Palacio de Carlos V.
28 — Palacio de Carlos V.

Fig. 808.—Casa Real Vieja de la Alhambra. (T. Balbás.)

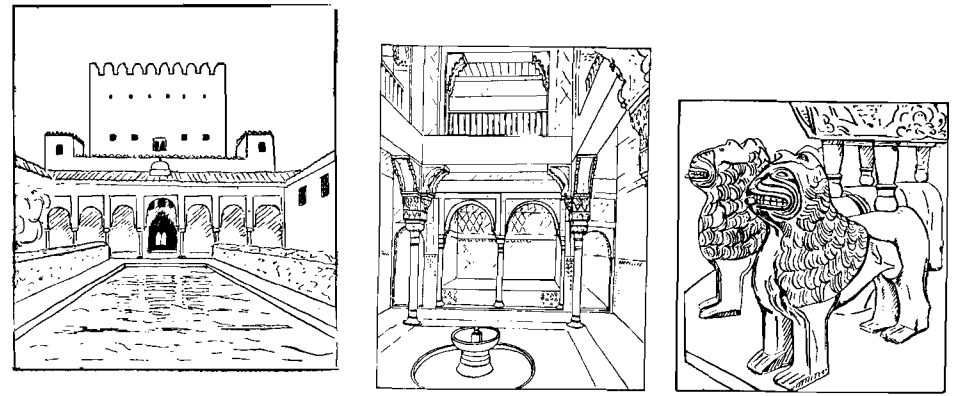
Aunque el azulejo o loseta rectangular o cuadrada de barro vidriado —azulejo, en realidad, sólo significa barro vidriado— con la parte correspondiente de la decoración general, se emplea en el arte nazarí, no se generaliza hasta más adelante en las escuelas mudéjares.

LA ALHAMBRA.—El gran monumento de la arquitectura nazarí es el conjunto de construcciones del palacio de la Alhambra (fig. 807), que corona una de las últimas estribaciones de Sierra Nevada. En la proa de ese monte, desde donde se domina la vega, y a cuyo pie corre el Darro, levántase ya en el siglo IX una fortaleza que por el color rojo de sus muros recibe el nombre de Calat Alhamrá, o Castillo rojo. Para afianzarse en su poder, Mohamed I no sólo reconstruye esa fortaleza, que es la actual Alcazaba (2) con la monumental torre de la Vela (3) en el mismo extremo de su recinto triangular, sino que continúa la muralla hasta cercar por completo la meseta del monte, y construye en el interior, junto a la Alcazaba, su palacio. El conjunto de la Alhambra incluye, pues, la fortaleza propiamente dicha o Alcazaba, en el extremo del recinto amurallado, y la Casa real o palacio.

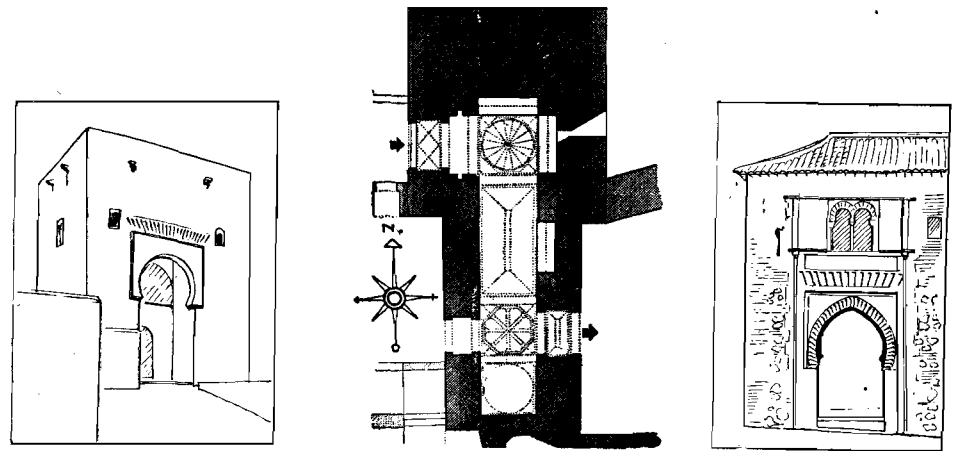
El núcleo principal del palacio está constituido por los llamados Cuarto de Comares (14) y Cuarto de los Leones (17), que tienen por centro un gran patio. Pero además de estos dos palacios, existen otros palacetes, que se reducen o casi se reducen a las habitaciones formadas en el interior de las torres del recinto (18, 24, 25).

El Cuarto o palacio de Comares (fig. 808), cuyo nombre se debe, al parecer, a sus vidrieras de colores —*comaria*—, es de tiempo de Yusuf I (+1354) y, sin duda, la parte más grandiosa de la Alhambra. Consta de dos patios, uno más pequeño, llama del Mexuar —la Administración de Justicia—, y otro muy grande, llamado de la Alberca o de los Arrayanes (10), verdadero centro del palacio. Al patio del Mexuar, que sólo tiene arquerías en uno de sus frentes estrechos, se abre la gran portada del palacio, protegida por voladísimo alero de madera ricamente decorado, de vigas inclinadas hacia arriba. De sus dos puertas, la una es de ingreso al patio desde el exterior, y la otra de acceso desde aquél al patio de la Alberca. Al otro lado de este patio del Mexuar se levanta el oratorio (9), con su pequeño *mihrab*, en cuya puerta persiste el arco de herradura.

El patio de la Alberca (fig. 809) tiene pórticos sobre columnas en sus dos frentes más estrechos, y un largo estanque central flanqueado de arrayanes con fuentes en sus extremos. Tras uno de los pórticos, el palacio construido por el Emperador (fig. 808, 27, 28) destruye la obra árabe, pero tras el oro se encuentra la sala de la Barca (11), estre-



Figs. 809-811.—Patio de la Alberca.—Sala de las Camas.—Fuente de los Leones.—(Arglés.)



Figs. 812-814.—Puertas de la Justicia, de las Armas y del Vino. (Arglés.)

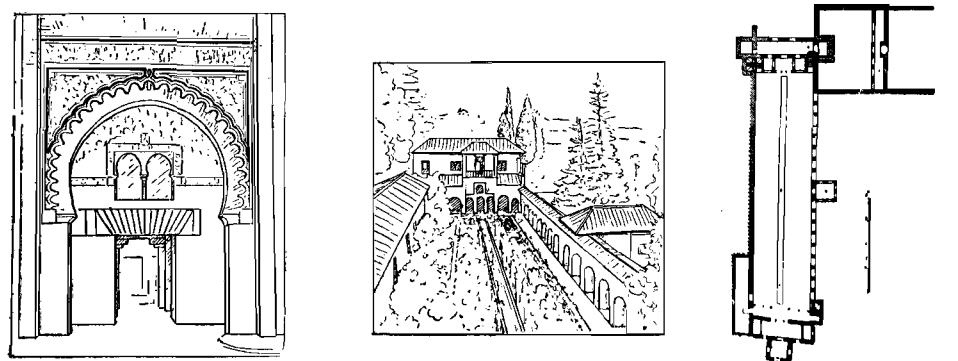


Fig. 815.—Alhóndiga o Casa del Carbón. Figs. 816, 817.—Generalife. (Delojo.)

cha y larga, así llamada, probablemente, por la rica cubierta de madera con decoración de lacería, consumida por un incendio a fines del siglo pasado, con alcobas en los extremos. Más al fondo levántase el enorme salón del Trono o de Comares (12), alojado en el interior de la torre, que sigue en volumen a la de la Vela. Estancia de planta cuadrada, las amplias ventanas abiertas en sus gruesísimos muros son verdaderos gabinetes, en uno de los cuales se encontraba alojado el trono. Sus muros, con zócalos de alicatado y revestimiento de yesería, en el que domina el gran friso de lazos de doce, son ejemplos de primer orden del sistema decorativo descrito. Tanto en el salón de Comares como en la sala de la Barca la epigrafía desempeña papel muy importante, y contiene versos de una *casida* de Ibn Zamrak y otros textos de alabanza al soberano. Cubre el rico salón amplísima cubierta de madera en forma de bóveda esquifada, toda ella decorada con lazos. Los largos muros laterales del patio de la Alberca sólo se encuentran interrumpidos por puertas pequeñas y ventanas del harén establecido en el piso alto.

El Cuarto de Comares complétase en planta baja, y en lugar contiguo a la torre, con los baños, que constan de una primera sala, llamada de las Camas (fig. 810), con azulejos y yeserías tan ricos como los de la planta alta, y los baños propiamente dichos (fig. 808, 13). Las yeserías desaparecen en éstos y se cubren con lisas bóvedas esquifadas de claraboyas estrelladas. Sirva esta segunda parte lisa de ejemplo corriente del baño árabe, de los que, aunque mal conservados, no faltan ejemplos en varias ciudades andaluzas.

El Cuarto de los Leones (20) es ya obra de tiempo de Mohammed V, y su patio, a semejanza de los claustros cristianos, tiene pórticos en sus cuatro frentes, en los más estrechos de los cuales avanza un pabellón con fuente en su interior, que, gracias a sus múltiples columnillas, contribuyen poderosamente a realzar los bellos efectos de luz y de perspectiva del conjunto (lám. 495). En el centro del patio levántase la fuente de los Leones (fig. 811), a la que en época moderna se le adicionó la segunda taza, que, sin embargo, era también antigua. Hoy se le ha vuelto a quitar.

Tras el pórtico del testero, una crujía (fig. 808, 22), dividida en varios tramos por arcos de mocárabes, iluminados alternativamente por la luz cenital de sus claraboyas y por la lateral del patio, crea otro bellísimo efecto de luz, y a ella comunican las salas de los Reyes, así llamadas por los que decoran la bóveda de la del centro. En otra se representa una historia novelesca de caza y de amor, que por ser de pincel

cristiano, como la de los Reyes, queda citada al tratar de la pintura gótica.

En el eje de los lados mayores del patio se encuentran, de una parte, la sala de los Abencerrajes (23), con su pila de sanguinarios recuerdos, y de otra, la de las Dos Hermanas (19), así denominada por las dos losas que forman su pavimento de mármol. Cubiertas ambas salas por las grandes bóvedas de mocárabes ya mencionadas (lám. 496), tiene la última al fondo el mirador de Daraja (18), abierto sobre el poético jardín interior (17), formado aprovechando el desnivel de la ladera del monte, a la altura de los baños. Entre sus atauriques y lazos la decoración epigráfica nos recita un bello poema y sus zócalos son de los más finos de todo el palacio, y uno de los escasos ejemplos conservados de alicatado con lencería puramente cromática (lám. 500).

Además de estas dos viviendas reales, existen restos de otra contigua, llamada el Cuarto de Machuca (fig. 808, 5). También es importante el del Partal (fig. 807, 19), que conserva pinturas murales con desfiles de jinetes, las únicas árabes que poseemos en España. Entre las torres convertidas en palacetes, la más bella es la de la Cautiva (fig. 807, 25), que es de tiempos de Jusuf I.

Partes interesantes en el conjunto monumental de la Alhambra son las puertas exteriores. Las más grandiosas son la de la Justicia (1348) (figura 812), también de tiempos de Jusuf I, con paso quebrado en recodo, y la de Armas (fig. 813). La del Vino (fig. 814) se encuentra ya dentro del actual recinto. Entre las puertas de la ciudad recuérdese la de Bibarrambla (fig. 791), desgraciadamente destruida.

GENERALIFE. OTROS MONUMENTOS.—Además del gran palacio de la Alhambra, con sus palacetes anejos, existían, y aún existen, otros emplazados en diversos lugares. El más rico es el Generalife (figs. 816, 817) —*Djemat-el-Arif*, huerto elevado—, que, dominando también el cauce del Darro, corona el monte hermano del de la Alhambra. Labrado por Aben Walid Ismail en 1319, es, por lo tanto, anterior al Cuarto de Comares, y presenta dos cuerpos de edificación situados en los extremos de un gran patio, que tiene estrecha alberca en el centro, y largo pórtico corrido por el lado de la vega.

Interesantes son, además, el Alcázar Genil, de tiempos de Jusuf I (1333-1355), en la parte baja de la ciudad, y el de Daralhorra, en el interior del convento de Santa Isabel, que es ya del segundo cuarto del siglo xv.

En la Alcazaba de Málaga consérvanse restos del palacio de época nazari.

Aunque el capítulo principal del arte nazarí es el de su arquitectura doméstica, poseemos algún monumento de otra índole.

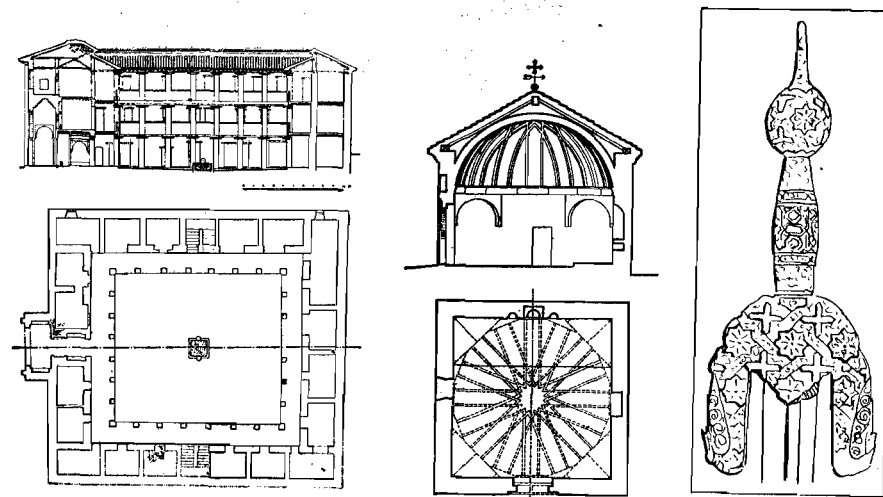
El más importante es la Alhóndiga (figs. 815, 818) de Granada, o Casa del Carbón, de gran portada monumental con arco de herradura, de trasdós lobulado, y rica decoración. Su patio de tres plantas, con galerías adinteladas sobre pilares, a que se abren las cámaras destinadas a la venta y a hospedería, es, en cambio, muy sencillo.

Más interesante aún era el Maristán (fig. 824) o manicomio, destruido el siglo pasado, y que tan alto habla del soberano que lo hizo edificar a mediados del XIV. Con gran alberca en el centro, su portada ofrecía en el dintel dos anchas inscripciones cúficas, encajada una en otra.

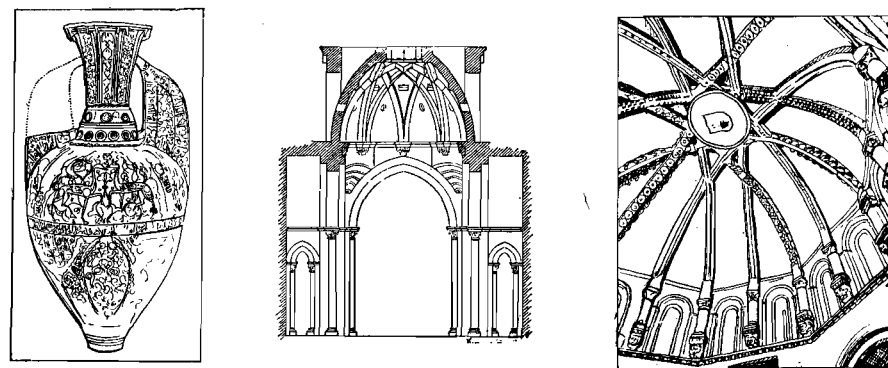
De la Mezquita de Granada sólo conocemos descripciones literarias, conservándose, en cambio, en las afueras de la ciudad una *rábita* o ermita (fig. 819), hoy dedicada a San Sebastián. De planta cuadrada, cúbrese con bóveda esquifada de dieciséis paños sobre trompas, y decorada con finos nervios de tradición almohade (fig. 515).

Un estilo arquitectónico paralelo al granadino florece bajo los meriníes en el norte de Africa, que allí continuaba evolucionando después de la caída del reino nazarí.

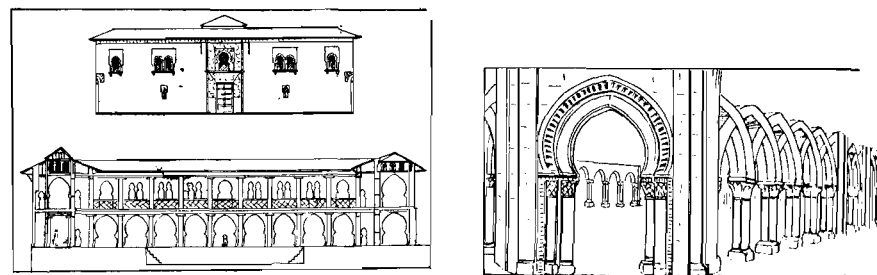
CERÁMICA, ARMAS Y TELAS.—Arquitectura esencialmente decorativa, ya hemos visto el papel de primer orden que en ella juega la cerámica vidriada. Es natural que este florecimiento de la cerámica se refleje también en la vajilla. En cuanto a procedimientos técnicos, debe recordarse el empleo de la cuerda seca, conocida anteriormente, pero que ahora deja ejemplos tan importantes como el de las albanegas de la Puerta del Vino, de la Alhambra. La cuerda seca es una línea oscura de manganeso que, por fundirse a más alta temperatura que los otros óxidos metálicos con que se hacen los colores, sirve para separar a éstos, evitando que se mezclen. La cerámica de lujo es la vidriada de reflejo metálico, cuyo uso en España data de tiempos del Califato. Su florecimiento corresponde a esta época. El centro de fabricación es Málaga, que exporta sus productos a los más lejanos puertos musulmanes y cristianos, hasta el punto de convertirse el nombre de la ciudad —Málica— en sinónimo de este tipo de cerámica. De Málica deriva la palabra *maiolica* con que en Italia se designa la cerámica vidriada. A la loza dorada malagueña pone fin la valenciana de Manises, que se inicia en el XIV, y gracias a la ruina del reino granadino y al apogeo aragonés, termina conquistando sus mercados. En realidad, es su continuadora.



Figs. 818-820.—Alhóndiga.—Rábita de San Sebastián.—Espada de Boabdil. (T. Balbás, Argilés.)



Figs. 821-823.—Jarrón de la Alhambra.—San Migue Ide Almazán.—Capilla de la catedral de Salamanca. (Argilés, Lampérez.)



Figs. 824, 825.—Maristán, Granada.—San Juan de Duero, Soria. (Argilés.)

Piezas cumbres de la loza dorada malagueña son los jarrones de un metro y medio aproximadamente de altura y forma de ánfora de cuerpo apuntado, largo cuello y asas planas. Su tipo es bastante uniforme, y a veces agregan al dorado el color azul. El de la Alhambra (fig. 821), además de la decoración de ataurique, lazo y epigráfica, presenta dos grandes jirafas afrontadas. Entre los escasos ejemplares conservados recuérdense, a más del ya citado, los del Museo Arqueológico Nacional y del Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid. Aunque no es vajilla, debe citarse entre las más bellas obras de la loza dorada malagueña el gran azulejo de Fortuny, de la colección últimamente mencionada.

Las telas granadinas, de colores muy vivos, decóranse con frecuencia, como los zócalos de la Alhambra, con lacerías, letreros, medallones, almenas, etc., distribuidos en fajas horizontales. Posee bellos ejemplos de ellas el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid.

De la orfebrería, que con tanta profusión usa la mujer nazarí, es muy poco lo conservado; pero, en cambio, existen unas cuantas espadas cuyas empuñaduras, de riqueza extraordinaria, son obras maestras de este arte. Utilizáanse en su decoración los más variados materiales y técnicas. El oro y la plata alternan con el marfil y el hierro, y junto al damasquinado, o hilo de oro incrustado en hierro, vemos el nielado, o sulfuro de plata, también embutido en hierro; el esmalte opaco y el translúcido, el dorado a fuego, etc. La pieza más bella de la serie es la del Museo del Ejército (fig. 820), que a su elevado valor artístico agrega el interés histórico de ser la que entrega Boabdil al ser hecho prisionero en la batalla de Lucena. Sólo poseemos unas diez espadas, y pertenecen al siglo xv.

ARQUITECTURA MUDÉJAR. EL ROMÁNICO DE LADRILLO.—Conócese con el nombre de mudéjar el arte hispanoárabe, casi siempre mezclado con formas cristianas, al servicio de los cristianos, desde que Amador de los Ríos propone esa denominación, hace cerca de un siglo, fundándose en que así se llama a los árabes sometidos a los cristianos. El nombre ha hecho fortuna, y hoy se acepta generalmente, aunque también se aplica el de morisco, por ser el que se da a los moros convertidos oficialmente en 1502.

Aunque, en realidad, el mozárabe no deja de ser un arte hermano del mudéjar, ya que en él las formas árabes introducidas en el Norte se funden con las cristianas, considérase que aquél comienza en el período románico y perdura hasta bien entrado el siglo xvi, sin perjuicio de que en algunos aspectos parciales, como el de las armaduras,

continúe viviendo dos siglos, e incluso en algún país americano, hasta mediados del xix.

El mudéjar, como hijo del hispanoárabe, es estilo esencialmente decorativo y amigo de crear obras deslumbrantes, por su riqueza aparente y por su color, pero sobre la base de materiales baratos, como el yeso, el ladrillo y el barro vidriado. Por eso, frente a la cantería del románico y del gótico, se distingue como arquitectura de albañilería, y frente a los sistemas abovedados de aquéllos, como de armadura.

El primer estilo cristiano que acoge formas árabes es el románico. Unas veces son simples temas decorativos, como los modillones de tipo cordobés (fig. 468, 5, 6), que se infiltran incluso en monumentos románicos de allende los Pirineos. Otras, esa influencia adquiere mayores proporciones. A ella se debe el bello claustro de arcos entrelazados de San Juan de Duero, en Soria (fig. 825), y una importante serie de bóvedas de nervios no cruzados en el centro de traza cordobesa, como la de San Miguel de Almazán (fig. 822), en la misma provincia de Soria; la de Torres del Río (fig. 826), la de la capilla de Talavera, en la catedral de Salamanca (fig. 823), etc.

El contacto del románico con el árabe crea un estilo perfectamente definido, que se ha denominado también románico de ladrillo, y al que pertenecen numerosos templos de ambas Castillas. Su núcleo más vigoroso radica en las provincias de León, Avila y Segovia.

Los muros de estos edificios son muy gruesos y están formados por un esqueleto de arquerías ciegas de escasísima proyección, superpuestas en varias zonas, constituyendo, por tanto, una especie de muro compuesto. Como consecuencia de la naturaleza del material, la columna pierde toda su importancia, y son los resaltes planos los que suelen hacer sus veces. Los templos son de proporciones pesadas, y producen la impresión de gran solidez, a lo que contribuye poderosamente la gruesa torre que suele levantarse en su crucero, cubierta a cuatro aguas y a veces con columnillas en sus vanos. Sus interiores son abovedados, sobre pilares con resaltes de escaso relieve, y los ábsides semicirculares decorados exteriormente con varias filas de arquerías ciegas. La decoración se reduce a filas de ladrillos esquinados, que sólo muestran uno de sus ángulos.

Uno de los grupos más importantes de estas iglesias es el de Sahagún, al que pertenecen la de San Tirso (1184) y la de San Lorenzo (figura 828), ya de principios del siglo xiii. En Arévalo, la de la Luga-reja se distingue por el extraordinario grosor de su torre, que más bien semeja cimborrio, y entre las segovianas, las más interesantes son las de Cuéllar.

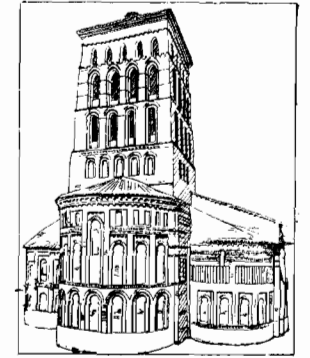
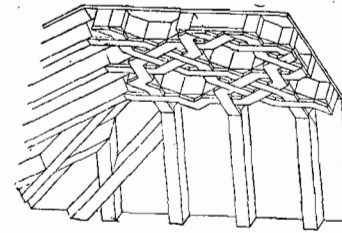
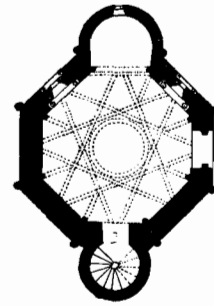
ARQUITECTURA MUDÉJAR DE LOS SIGLOS XIV Y XV. LA DECORACIÓN. ARMADURAS.—En las iglesias de ladrillo de Castilla la Vieja, antes citadas, la decoración árabe desempeña realmente un papel mínimo. Cuando esa decoración adquiere ya cierta importancia, es de tipo almohade; pero, salvo casos excepcionales —capilla de la Asunción (figs. 516, 517), en las Huelgas de Burgos—, se reduce al exterior de las torres y a las portadas, como suele suceder en Toledo y Sevilla. El exorno interior se confía, en cambio, a las yeserías y alicatados granadinos.

La gran aportación del arte árabe a la arquitectura mudéjar, y la más perdurable, es la armadura de par y nudillo decorada con lacería, que parece iniciarse bajo los almohades y encontramos plenamente formada en el período granadino. Gracias al arte mudéjar continúa viviendo siglos de esplendor extraordinario, a través de los cuales conserva su vieja nomenclatura árabe, que el sevillano Diego López de Arenas emplea en su *Carpintería de lo Blanco*, publicada en 1620. Así, los pares se llaman alfardas (fig. 827); el paño horizontal o harneruelo, formado por los nudillos, almizate, y la tablazón que decora el paso de la armadura hacia el muro, arrocabe. Las principales novedades se refieren a que se duplican los tirantes, que descansan en canes, a los tirantes de ángulo y a la lima o bordón, pieza importante de la armadura que forma la esquina o arista de los paños o faldones contiguos donde apoyan las alfardas menores o péndolas. Si la lima, en lugar de encontrarse en el ángulo mismo, es doble, dejando en el centro la esquina, se llama lima mohamar; la faja comprendida entre ellas, en que se forma la esquina, es la calle de limas.

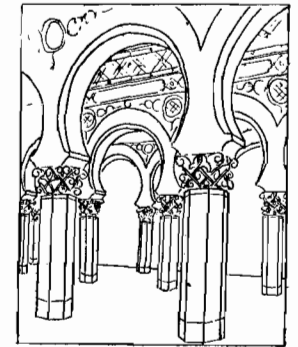
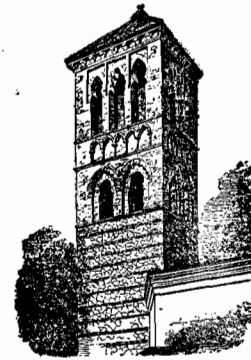
El artesón creado por el almizate y los faldones de las alfardas puede ser simplemente cuadrangular u ochavado. Cuando, para mayor riqueza de la cubierta, los faldones se quiebran en dos planos, el artesón se llama de cinco paños.

La decoración varía desde la armadura llana o de jaldetas, sin más temas que sus alfardas y nudillos, hasta aquellas otras cuya lacería lo cubre todo. Lo corriente, sin embargo, es que el lazo se concentre y adquiera su mayor desarrollo en el almizate y decore las partes superior e inferior de las alfardas y, a veces, la central.

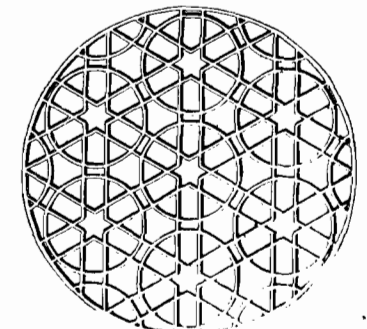
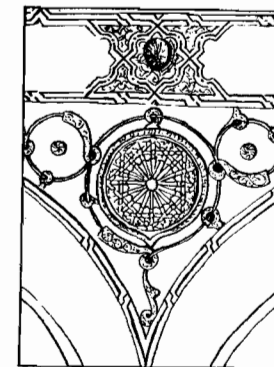
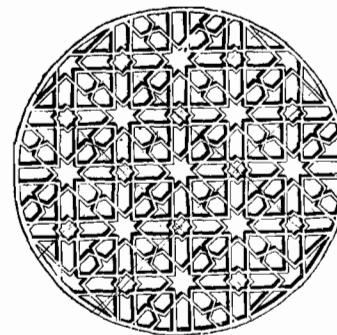
Normalmente, las cintas, lo mismo que las alfardas, destacan sobre el tablero que les sirve de fondo, produciendo los consiguientes huecos poligonales. Cuando esos huecos se encuentran cubiertos por tableros que enrasan con las cintas y alfardas, la armadura se denomina ataujeada. La decoración de la armadura se completa con racimos o senos de mocárabes en el almizate.



Figs. 826-828.—Capilla de Torres del Río.—Armadura mudéjar.—San Lorenzo de Sahagún. (Argilés.)



Figs. 829-831.—Torre de Santo Tomé y Puerta del Sol.—Sta. María la Blanca, Toledo. (Street.)



Figs. 832-834.—Lazos de Sta. María la Blanca, Toledo.

Naturalmente, además de la armadura de par y nudillo, existen techumbres de estructura más sencilla, como las simplemente adinteladas, pero que también pueden decorarse con gran riqueza, y entonces reciben la denominación de alfarjes.

MUDÉJAR TOLEDANO.—Las tres grandes escuelas del arte mudéjar de este período radican en Toledo, Andalucía y Aragón.

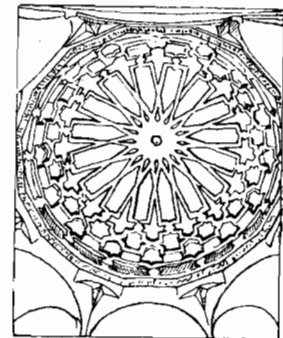
El mudejarismo toledano, en su aspecto más puramente arquitectónico, se relaciona con la arquitectura en ladrillo de Castilla la Vieja ya comentada, si bien concede papel de primer orden a la mampostería. Los muros de mampostería, con esquinas y verdugadas de ladrillo, son típicamente toledanos. Una de las iglesias principales es la de Santiago del Arrabal, con rico paño de arcos lobulados enlazados al exterior y piñón de fachada escalonado. Pero el capítulo más abundante en bellos ejemplares es el de las torres, por lo general, con cubo de mampostería y campanario de ladrillo. Según el modelo almohade, tiene ancha faja de arquerías ciegas, a veces sobre columnillas de barro vidriado, y arcos de herradura apuntada o lobulados cortados por alargadísimos alfiles. Buenos ejemplares son la torre de Santo Tomé (fig. 829), de Toledo, y la de Illescas.

Bella creación del mudéjar toledano del siglo xv es también la Puerta del Sol (fig. 830), que daba paso a un camino de ronda entre la muralla y un adarve, hoy desaparecido. Abierta en alargadísimo cubo de mampostería terminado en semicírculo, compónese de un cuerpo central, de sillería en la parte inferior, con bellos arcos de herradura apuntada, y de ladrillo en la superior con arcos ciegos enlazados. El resto es de mampostería y ladrillo.

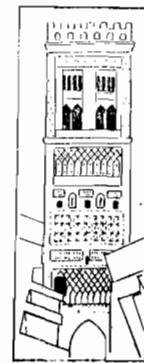
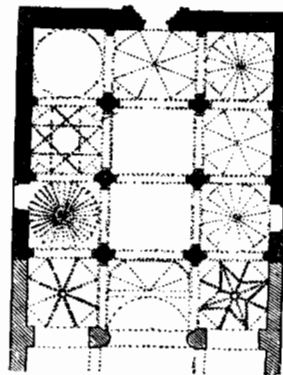
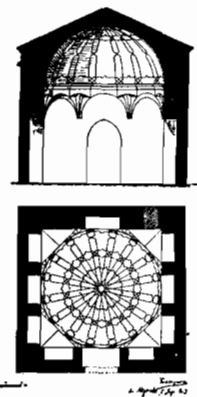
Las decoraciones más ricas nos las ofrecen, como es natural, las yeserías interiores de las sinagogas y casas. La sinagoga más antigua es la de Santa María la Blanca (fig. 831), de hacia 1200, es decir, de tiempos de Alfonso VIII, el gran protector de los judíos, y, tal vez, la construida por su embajador Ibrahim Alfajer. Importante templo de cinco naves formadas por arcos de herradura sobre pilares ochavados, se encuentra claramente inspirado en las mezquitas de tipo almorávide y almohade. Los pilares tienen capiteles muy ricos decorados con piñas, pero, sobre todo, en los discos de las enjutas (fig. 833) y sobre los arcos encontramos las composiciones de lacería ya plenamente formada más antiguas de España. El disco de la figura 832 tiene lazos de ocho, con otros de cuatro en los ángulos, y de dos en los centros de los lados, dispuestos, por tanto, en cuadrícula. En el de la figu-



Figs. 835-837.—Sinagoga de Samuel Leví y su yesería.—Salón del Solio, Segovia. (Argilés, Barberot, Avrial.)



Figs. 838-840.—Fuente del Monasterio de Guadalupe.—San Marcos, Sevilla.—Bóveda alboaire de San Pablo, Sevilla. (Argilés.)



Figs. 841-844.—Bóveda alboaire de la Mejorada.—Iglesia de Lebrija.—Torre del Salvador, de Teruel, y Nueva, de Zaragoza. (Argilés, Casanova.)

ra 987 los lazos son de seis, y, en consecuencia, están ordenados en red triangular.

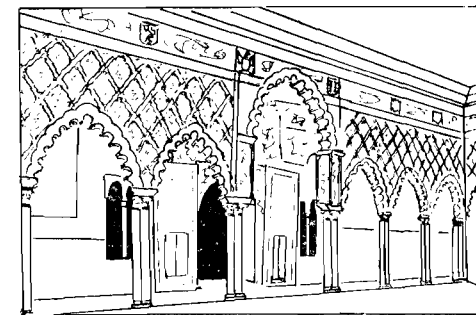
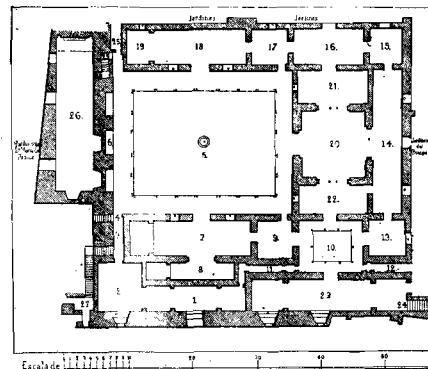
Siglo y medio posterior es la sinagoga hecha construir por Samuel Leví (1357), el almojarife de Don Pedro *el Cruel*, y convertida por los Reyes Católicos en iglesia de Nuestra Señora del Tránsito (figura 835). Hermosa nave única de planta rectangular, tiene su testero y la parte alta de sus cuatro muros cubiertos de ricas yeserías. Pero labradas éstas cuando el arte nazarí se encuentra en pleno apogeo, su estilo es el de la Alhambra. Las principales novedades respecto de éste consisten no sólo en sus grandes inscripciones en caracteres hebraicos, sino en que sobre el ataurique árabe aparecen tallos y grandes hojas interpretados en el estilo naturalista gótico (fig. 836). Esta mezcla del gótico y del árabe es una de las características que distinguen a las yeserías mudéjares toledanas.

Las de la sinagoga de Samuel Leví no son las únicas conservadas. Aún existen algunas casas, con amplios salones o *tarbeas*, con alcobas en los extremos, como los de la Alhambra, y como ellos, con amplias fajas de yeserías en la parte superior del muro y en el encuadramiento de las puertas. Los más importantes son los del llamado Taller del Moro, que pertenece a la familia Ayala, y los de la Casa de Mesa. Aunque sumamente restaurado después del incendio del siglo último, todavía en 1939 podía dar idea de su riqueza primitiva el Salón de Concilios del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, construido por el arzobispo Tenorio y ampliado en 1424.

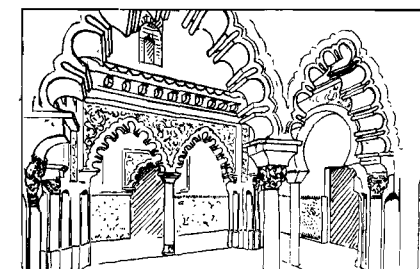
Por desgracia destruidos, aunque poseemos de ellos reproducciones, eran también estancias lujosísimas, en cuya cubierta triunfaba el mudéjarismo, el Salón del Solio (fig. 837), del Alcázar de Segovia, y el de Linajes del Palacio del Infantado, de Guadalajara, ambos del siglo xv. La bóveda de mocárabes de este último sólo admitía comparación con las de la Alhambra misma.

A mitad de camino entre Toledo y Sevilla, el monasterio de Guadalupe, sujeto, por lo común, a la influencia de ambas ciudades, construye a fines del siglo xiv su gran claustro mudéjar de arcos de herradura, de claro abolengo almohade, con lujoso templete central para cobijar la fuente, firmado por fray Juan de Sevilla en 1405 (fig. 838). Mucho más sencillos y con arcos peraltados y muy semejantes entre sí, son el claustro de San Isidoro del campo, en las cercanías de Sevilla, y el de la Rábida, en Huelva.

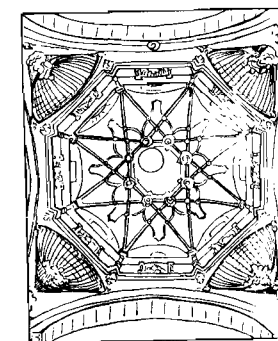
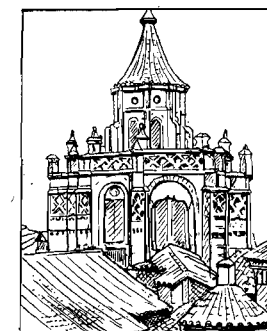
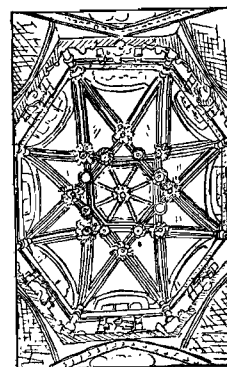
MUDÉJAR ANDALUZ. EL ALCÁZAR DE SEVILLA.—La arquitectura morisca andaluza ofrece, como la toledana, dos capítulos: el de los templos y el de la casa.



Figs. 845, 846.—Alcázar de Sevilla.—Patio de las Doncellas.



Figs. 847, 848.—Yesería del Alcázar de Sevilla.—Patio, Tordesillas.



Figs. 849-851.—Bóveda mudéjar de la Seo de Zaragoza.—Cimborrio de la catedral de Teruel.—Bóveda mudéjar de Tarazona. (Argilés.)

El tipo de templo parroquial sevillano formado a raíz de la conquista es de formas muy sobrias, en las que se funde el gótico con el almohade. Es de tres naves sobre pilares con pequeños resaltos, arcos apuntados y armadura morisca del tipo descrito. Los ábsides y las portadas son, en cambio, góticos, manifestándose el mudejarismo en sus almenas de gradas, y a veces, en el doble listel, y en las fajas de arcos entrelazados de las fachadas (fig. 839). En los templos donde ese mudejarismo es más intenso, los arcos de las naves son de herradura apuntada, como sucede en las iglesias de Lebrija.

De las creaciones más bellas de la escuela son las bóvedas esquinadas sobre trompas y cubiertas de lacería. Última evolución de los viejos modelos califales, derivan de las almohades de nervios delgados y múltiples, que ahora se convierten en finas cintas de lacería, cuyas estrellas se enriquecen con pinturas y azulejos —bóvedas alboaires—. Estas bóvedas sólo suelen emplearse en capillas funerarias, cuyos mejores ejemplares son los de las iglesias de San Pablo (figura 840) y Santa Marina. De influencia sevillana deben de ser algunas capillas de este tipo conservadas en Castilla (fig. 841). El caso de Santa María de Lebrija, totalmente cubierta con bóvedas esquinadas octogonales, es excepcional (fig. 842).

Las torres sevillanas, labradas de ladrillos, se inspiran también en los modelos almohades.

La influencia nazarí, que después de la conquista de Granada se mezcla ya con la renacentista, y se pone de moda en las grandes casas sevillanas, se remonta a mediados del siglo XIV en el Alcázar.

Aunque Alfonso XI realiza obras importantes en el viejo palacio almohade, de las que aún se conserva el gran salón cuadrado de Justicia, el actual Alcázar (fig. 845) es el construido por su hijo Don Pedro, probablemente sobre el núcleo del almohade, valiéndose de los artifices enviados por su amigo el rey de Granada, y en alguna parte de artistas toledanos. Su portada tiene rico alero, como el del Cuarto de Comares, de la Alhambra (lám. 501), cornisa de mocárabe, y dos inscripciones encajada una en otra, según modelos granadinos. El resto de la portada lo decoran amplios paños de arcos superpuestos y cruzados sobre columnas, según modelos almohades. La puerta misma se cubre con anchísimo dintel adovelado, cuya rica decoración vegetal es, en cambio, de tipo gótico. Un amplio vestíbulo (1) da paso, en forma acodada (2, 3), al gran patio central o de las Doncellas (5) (fig. 846), que así queda aislado del exterior. Aunque las yeserías de sus arcos lobulados, también de estirpe almohade, se rehacen en tiempos del Emperador, y entonces se traen de Génova las columnas renacentistas que

hoy vemos, este patio es el primitivo del palacio de Don Pedro, de cuyo tiempo son sus ricos alicatados, varios de los cuales son de ese tipo tan poco frecuente de la Sala de las Dos Hermanas, en los que el color crea una segunda traza de lazos de mayor escala.

A los lados del patio se abren dos grandes salas interiores (7, 18) con sus correspondientes alcobas en los extremos, y por el testero desemboca en el gran salón cuadrado del trono, o salón de Embajadores (20) (lám. 502). Cúbrese éste con hermosísima armadura (1427) semi-esférica, totalmente cubierta de lacería, sobre trompas de mocárabes, obra del maestro Diego Ruiz, sin duda, una de las creaciones capitales de la carpintería mudéjar. Cierran el paso al patio dos hermosas puertas de madera (1366) de rica lacería labrada por artistas toledanos, mientras en los otros tres frentes se abren otros tantos arcos de herradura sobre columnas y capiteles califales, que permiten suponer el aprovechamiento de una obra más antigua. Por ellos se pasa a otros salones que circundan este central, uno de ellos decorado con yeserías de influencia toledana, con pavos reales (fig. 847) y escenas caballerescas. Excesivamente restaurado en el siglo XIX, el patio llamado de las Muñecas (10) tiene capiteles califales aprovechados.

Anterior al Alcázar de Sevilla, y, al menos en parte, obra de artistas sevillanos, es el Palacio Real de Tordesillas (1340-1344), hecho construir por Alfonso XI y hoy convento de Clarisas (fig. 848).

ARAGÓN. LOZA DE MANISES. CUEROS Y ALFOMBRAS.—En Aragón el mudejarismo tiene vitalidad extraordinaria gracias a la densa población musulmana que continúa afincada en el valle del Ebro y de sus afluentes meridionales. El prestigio y la participación de los maestros de ese origen en monumentos de primera categoría es cosa bien sabida. Recuérdese, por ejemplo, el maestro Muza Abdomalic, autor de la Iglesia de San Pedro Mártir, de Calatayud, y de Santa María, de Maluenda. En el mudéjar aragonés la decoración geométrica de ladrillo y el azulejo invaden el exterior de los edificios religiosos en proporciones desconocidas en Castilla y Andalucía. Tal sucedía en la ya citada iglesia de San Pedro, de Calatayud, destruida en el siglo pasado, y en la que los temas moriscos se mezclan con las formas góticas. En la misma Zaragoza puede servir de ejemplo la parte de la cabecera de la Seo, que, comenzada en piedra y en estilo románico, se termina de ladrillo y azulejo en estilo morisco.

Pero lo más valioso del mudejarismo aragonés son sus torres de planta cuadrada u octogonal, o cuadrada en su parte inferior y octogonal en la superior. Contra lo que es corriente en Castilla y Andalu-

cía, la decoración suele invadir el cubo. Uno de los ejemplares más antiguos es el de la catedral de Teruel (1259), edificada sobre una bóveda que permite el tránsito bajo ella. Su decoración, todavía bastante sencilla, adquiere pleno desarrollo en las de San Martín y el Salvador (figura 843), de la misma ciudad, donde se ordena ya en una serie de paños apaisados, de lazos y arcos superpuestos, todo ello sembrado de azulejos. Se consideran ya del siglo XIV, y, lo mismo que la anterior, son de planta cuadrada. El modelo más rico de torre de planta octogonal era la llamada Torre Nueva (fig. 844) (1504), de Zaragoza, derribada en el siglo último, y de cuyos cinco maestros consta que tres son moros. Entre las conservadas de ese tipo deben recordarse las de San Pablo, de Zaragoza, y la de San Andrés, de Calatayud. Del tipo mixto aludido es la de Utebo.

El mudejarismo crea todavía en Aragón, en el siglo XVI, los tres importantes cimborrios de las catedrales de la Seo de Zaragoza (figura 849), de Teruel (fig. 850) y de Tarazona (fig. 851) con bóvedas de tradición califal.

Lo mismo que la arquitectura, el estilo árabe persiste en las artes industriales, entre las que ocupa lugar preferente la cerámica. En Sevilla se fabrica cerámica arquitectónica análoga a la granadina, pero lo más valioso es la vajilla de la loza dorada de Manises, el lugar donde, como vimos, arraiga la obra de Málaga o Málaga. Aunque, en realidad, se produce también en otras poblaciones cristianas, la que alcanza verdadero prestigio, haciendo que sus obras conquisten el mercado internacional, incluso el de Oriente, como cerámica de lujo, es la suya. Su época de máximo apogeo corresponde a la segunda mitad del siglo XV.

En la zona de Manises el color dorado, a medida que avanza el tiempo, se hace más rojizo, y el único color que sobre el fondo blanco alterna frecuentemente con él es el azul. Su decoración es de ataurique de hojas diversas, entre las que destacan las de carrasca y vid, y tallos muy finos, letreros árabes y cristianos, fondos de menudas espirales, etcétera. En el último tercio del XV es frecuente que se decore la vajilla, por influencia de la metálica, con gallones y cordones en relieve. Sobre ese fondo decorativo menudo suele trazarse en la parte del centro un motivo de gran tamaño, como las armas del propietario, una figura animal, letras, etc. La colección más rica de loza dorada de Manises es la del Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid.

Industria artística que alcanza también gran esplendor bajo los árabes y continúan los mudéjares es la del cuero, que se mantiene floreciente hasta el siglo XVII. La decoración árabe sólo perdura, sin em-

bargo, en algún tipo de obras como las encuadernaciones, donde se sigue empleando durante bastante tiempo la lacería. Con cueros repujados y grabados, estampados, dorados, pintados y enriquecidos por otros múltiples procedimientos técnicos, se recubren los más diversos objetos, se hacen tapetes y se revisten paredes. Aunque los cordobanes y guadamecés de Córdoba son los más famosos, se labran también en otras ciudades.

Por último, deben recordarse las alfombras de nudo, así llamadas por el que se hace sobre el hilo de la urdimbre. Uno de sus centros de fabricación más activos es Alcaraz. Se distinguen principalmente dos tipos: el del Almirante, así llamado por presentar sus mejores ejemplares las armas del que lo fue de Castilla en el siglo XV, y el de Holbein, por reproducirlas el gran pintor alemán en varios de sus cuadros. El primer tipo presenta una decoración reticular de polígonos diversos con animales o temas geométricos en su interior, y el colorido es oscuro, mientras el segundo está distribuido en zonas subdivididas en cuadros con octógonos decorados con lazos y su colorido es más alegre. Son de la segunda mitad del XV y del siglo XVI.

ILUSTRACIONES SUPLEMENTARIAS

Las obras que siguen se han seleccionado entre las que pueden encontrarse con cierta facilidad en las bibliotecas españolas, no en consideración a la utilidad de su texto, sino por la bondad y abundancia de sus ilustraciones.

Repertorios gráficos de carácter general a que debe acudirse para todos los capítulos:

- PIJOAN: *Historia del Arte*. Barcelona, 1946-1949. Salvat, 3 vols.
Historia del Arte Labor. Barcelona, 1933. Labor. 16 vols. (No se han publicado todavía los volúmenes VIII, XVI.)
PIJOAN: *Summa Artis. Historia general del Arte*. Madrid, 1931. Espasa-Calpe. 17 volúmenes. Comprende hasta el siglo XVI. (En publicación.)
MICHEL: *Histoire de l'Art*. París, 1905-1929. Colin. Util para las partes no publicadas todavía en las historias anteriores.

Para el arte español:

- MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona, 1931-1949. Salvat. 5 volúmenes.
Ars Hispaniae. Madrid, 1947-1958. Plus Ultra. 17 vols. Comprende hasta la arquitectura barroca. (En publicación.)
Artes y Artistas. Madrid, 1946. 32 vols. (En publicación.)

Ilustración suplementaria para algunos capítulos:

Tomo I. Capítulo XII.

- GÓMEZ MORENO: *Iglesias mozárabes*. Madrid, 1919. Centro de Estudios Históricos. 2 vols.
DOMÍNGUEZ BORDONA: *La miniatura española*. Barcelona, 1930. Gili.

Capítulo XVI.

- LAMPÉREZ: *Arquitectura cristiana española de la Edad Media*. Madrid, 1930. 3 vols.
PORTER: *Romanesque sculpture*. Boston, 1921. 10 vols.
PORTER: *La escultura románica española*. Barcelona, 1928. Gili. 2 vols.
PITA: *Los maestros de Oviedo y Avila*. Madrid, 1955. Serie Artes y Artistas.

Capítulo XVI.

- POST: *A History of Spanish Painting*. Cambridge, 1930. Harvard University. Vol. I.
PIJUAN: *Las pinturas románicas de Cataluña*. Barcelona, 1943.
COOK: *La pintura mural románica en Cataluña*. Madrid, 1956. Serie Artes y Artistas.
GAYA: *La pintura románica en Castilla*. Madrid, 1954. Serie Artes y Artistas.
COOK: *La pintura románica sobre tabla en Cataluña*. Madrid, 1960. Serie Artes y Artistas.

Capítulo XVII.

- LAMPÉREZ: *Arquitectura cristiana española de la Edad Media*. Madrid, 1930. 3 vols.
LAMPÉREZ: *Arquitectura civil española*. Madrid, 1922. 2 vols.

Capítulo XVIII.

- WEISE: *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten*. Reutlingen, 1925. Gryphius Verlag. 5 vols.
DURÁN: *Los retablos de piedra en Cataluña*. Barcelona, 1934.
PROSKE: *Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance*. N. York, 1955.
WETHEY: *Gil de Siloe*. Cambridge, 1936. Harvard.
ANGULO: *La escultura en Andalucía*. Sevilla, 1927. Laboratorio de Arte. Vol. I (Mercedante).
POST: *A History of Spanish Painting*. Cambridge, 1930. Vol. II.
GUERRERO: *Las Cantigas*. Madrid, 1946. Consejo Superior de Investigaciones.
KOWALCZYK: *Hierros artísticos*. Barcelona, 1927. Gili.
ARTIÑANO: *Hierros artísticos españoles*. Madrid, 1919. Sociedad de Amigos del Arte.
PÉREZ BUENO: *Vidrios y vidrieras*. Barcelona, 1942.
FLEMMING: *Tejidos artísticos*. Barcelona, 1928. Gili.
FALKE: *Historia del arte del tejido*. Barcelona, 1922. Casellas.
ARTIÑANO: *Catálogo de la exposición de tejidos españoles antiguos*. Madrid, 1917. Sociedad de Amigos del Arte.
GÓMEZ MORENO: *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones.
SCHMITZ: *Historia del Mueble*. Barcelona, 1927. Gili.
FEDUCHI: *Historia del Mueble*. Madrid, 1946. Aguado.
DOMÉNECH: *Muebles antiguos españoles*. Barcelona, s. f. Bayes.

Capítulo XIX.

- KOECHLIN: *Arte musulmán. Cerámica, tejidos, tapices*. Barcelona, 1930.
FALKE: *Historia del arte del tejido*. Barcelona, 1922. Casellas.
GÓMEZ MORENO: *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones.
FROTHINGHAM: *Lustreware of Spain*. Nueva York, 1951. Hispanic Society.
GONZÁLEZ MARTÍ: *La cerámica del Levante español*. Barcelona, 1944. Labor, 3 vols.
FERRANDIS: *Alfombras antiguas españolas*. Madrid, 1933. Sociedad de Amigos del Arte.
TORRES BALBÁS: *Artes almorávide y almohade*. Madrid. Serie Artes y Artistas.

INDICE

	Págs.
Cap. I.—Técnica y términos artísticos	5
» II.—Arte prehistórico	19
» III.—Arte egipcio	32
» IV.—Arte del Asia anterior	51
» V.—Arquitectura griega	68
» VI.—Escultura, pintura y cerámica griegas	91
» VII.—Arquitectura romana	127
» VIII.—Escultura y pintura romanas. Arte ibérico	164
» IX.—India, Extremo Oriente y América prehispánica	186
» X.—El Arte Cristiano primitivo. Arte sasánida	212
» XI.—Arte bizantino	229
» XII.—Arte prerrománico	253
» XIII.—Arquitectura árabe	274
» XIV.—Arquitectura románica	299
» XV.—Escultura románica	331
» XVI.—Pintura románica. Orfebrería	345
» XVII.—Arquitectura gótica	356
» XVIII.—Escultura, pintura y artes industriales góticas	405
» XIX.—Arte árabe y mudéjar	429
Ilustraciones suplementarias	461