

# EL ARCHIVO

REVISTA DE CIENCIAS HISTÓRICAS

DIRECTOR: DR. D. ROQUE CHABÁS, PRESB.

TOMO VI

VALENCIA.—Mayo, 1892.

CUADERNO III

## El matrimonio de los Reyes Católicos

IV

FUENTES ARAGONESAS CONTEMPORÁNEAS

**M**ANIFESTÁBAMOS en nuestro anterior artículo (1), que la misma naturaleza del asunto—objeto del presente trabajo—exigía la consulta, no sólo de las fuentes castellanas, sino también de las obras escritas por historiadores pertenecientes á los restantes reinos de la Península.

Sube de punto esta exigencia al considerar, que la mayoría de los escritores, que modernamente se han ocupado del matrimonio de los Reyes Católicos, han seguido casi exclusivamente á los cronistas castellanos, principalmente á Diego Enríquez del Castillo y á Alfonso de Palencia, cuyas obras son las fuentes utilizadas como base para sus relatos históricos.

De los historiadores que pudieran llamarse regionales, tan solo se toman en cuenta los datos que aporta Zurita, y es de notar, que aunque tengan la autoridad que les presta la veracidad reconocida del mejor de nuestros historiadores, no fué el eximio cronista aragonés contemporáneo de D. Fernando el Católico, y por tanto, no tienen aquella fuerza que les otorga la circunstancia de ser el mismo autor que los escribe contemporáneo de los sucesos que trasmite á la posteridad.

Explícate esta preterición por la carencia de historias literarias de los países regionales, que nos pongan de manifiesto la existencia de cultivadores de las diversas ciencias, y nos muestren y analicen sus producciones. Así sucede, que no habiendo llegado á noticia de la generalidad, ni siquiera la existencia de escritores aragoneses que en la segunda mitad del siglo XV dedicáronse á cultivar la Historia en todas sus fases y aspectos, surja la idea equivocada de que no hay más historiadores dignos de consultarse que los nacidos en castellano suelo, y como consecuencia, se

(1) Tomo V, p. 309.

prescinda de los que acaso pudieran aumentar el material histórico existente (1).

Es por tanto de absoluta necesidad emprender el estudio de nuestros historiadores regionales; pero la índole de este artículo, dedicado á otras investigaciones, no nos permite realizar esta tarea, y habremos de limitarnos, por tanto, á estudiar las obras que puedan tener relación con nuestro especial objeto.

La mayoría de éstas permanecen manuscritas en los archivos, esperando la visita del erudito que las examine y las publique. Procuraremos enumerarlas todas, al objeto de despertar la afición á este linaje de estudios, único modo de que podamos tener algún día materiales apropiados para levantar el edificio de nuestra historia patria.

El primer historiador que merece nuestra atención por su mérito científico, es Gonzalo García de Santa María: pertenece este escritor á una familia castellana de origen hebreo, cuyos miembros tomaron parte activa en los sucesos políticos de la época y algunos alcanzaron justo renombre en la república de las letras: tal sucede con los hermanos D. Pablo y D. Alvar García de Santa María: ambos siguieron en las luchas entre Enrique IV de Castilla y los Infantes Isabel y Fernando, el partido de éstos, y en su virtud, se vieron obligados á salir de Castilla: es posible que en alguno de sus forzados viajes dejasen en Zaragoza á Gonzalo, que parece que fué sobrino suyo, y por tanto oriundo y tal vez nacido en Castilla: lo cierto es que Andrés de Ustarroz le llama simplemente *çibdadano de Zaragoza* (2) y el Sr. Amador de los Ríos (3) cree que fué llevado en su juventud á esta ciudad, en donde se estableció, ejerciendo en ella la profesión de abogado (4): allí debió adquirir carta de naturaleza, pues en el año 1502 desempeñaba el cargo importantísimo de Jurado de la ciudad, en cuya representación asistió al solemne acto de jurar por heredera del trono á la Princesa D.<sup>a</sup> Juana, hija de los Reyes Católicos (5).

(1) El Sr. Lafuente (D. Modesto), en su *Historia general de España*, sigue principalmente á Diego Enríquez del Castillo; el docto Secretario de la Academia de la Historia, Sr. Clemencín, en su «*Elogio de la Reina Católica D.<sup>a</sup> Isabel*,» *Ilustración II*, inserta en el tomo VI de las *Memorias de la Academia de la Historia*, utiliza tan sólo las crónicas castellanas de Enríquez del Castillo, Mossén Diego de Valera y Alfonso de Palencia, y de las aragonesas la de Zurita: de estos dos historiadores han tomado sus datos los demás.

(2) *Catálogo de escritores aragoneses* inserto como apéndice á las *Coronaciones*, de Blancas.

(3) *Historia crítica de la Literatura Española*, tomo VII, pág. 319.

(4) Zurita, en «*La Historia del Rey Católico*,» parte 5.<sup>a</sup>, libro 3.<sup>o</sup>, cap. 30, dice que fué «*famoso Doctor en el Derecho Civil y de muchas letras, porque entre los estudios y abogacías de gran importancia, se ocupó mucho tiempo en escribir los sucesos y conquistas de los Príncipes de la Casa Real de Aragón, siendo el primer Letrado que se sabe haber escrito de esto.*»

En el ejercicio de su profesión le ocurrieron alguna vez peripecias notables, según nos dicen Latassa y el mismo Zurita en sus *Anales*, parte 5.<sup>a</sup>, libro 3.<sup>o</sup>, capítulo 44.

(5) Blancas, *Coronaciones*, libro 3.<sup>o</sup>, cap. XX, dice que los Jurados eran Martín Torrellas, Micer Gonzalo de Santa María y Gabriel Sánchez, que había sido Tesorero del Rey D. Fernando. Latassa agrega que fué Lugarteniente del Justicia de Aragón y muy estimado en el Reino: este mismo escritor nos dá curiosas noticias biográficas: con referencia al canónigo Blasco de Lanuza, en sus *Historias*,

Muerto D. Juan II de Navarra, mantuvo estrechas relaciones con su hijo Don Fernando el Católico, de quien recibió el encargo de escribir la crónica del reinado de su padre (1): felizmente dió cima á él, trasmitiéndonos una notabilísima narración de los principales sucesos de tan turbulento y discutido reinado.

La obra está dedicada á D. Fernando, escrita de letra gruesa, iluminada de diversos matices y encuadernada curiosamente con muchas labores de oro (2): consta el códice de 69 fojas en folio y faltan el principio y el fin del mismo: además de este códice, existe una versión en romance de la misma crónica, debida al mismo autor y hecha por orden del monarca (3); ambos códices se encuentran en la Biblioteca nacional, y es de desear que algún erudito emprenda su publicación, que juzgamos importantísima.

Adolece este historiador, por lo que respecta á la factura de su obra, de los generales defectos de su época: versadísimo en la literatura latina, imita principalmente á Tito Livio y á Tácito, abundan en su obra las descripciones, discursos y arengas, y la imitación se descubre asimismo en el lenguaje que emplea en la versión castellana, algún tanto enrevesado, y en el que aparecen latinismos á cada paso (4).

No falta sin embargo en la obra de Gonzalo García de Santa María la condición más apreciable en un historiador, la imparcialidad: doctísimos historiadores, entre los que se cuenta nuestro eximio Zurita (5), aprecian esta circunstancia y le conceden grande estima; por esto es más sensible que no podamos utilizar los elementos que la *Vida de D. Juan II* podría proporcionarnos para la redacción de este trabajo.

Aparte de esta obra, que puede considerarse la principal de este historiador, cítanse algunas otras debidas á su pluma, de las cuales daremos sucinta noticia.

Con el objeto principal de demostrar la legitimidad del derecho que asistía á las mujeres para ocupar el trono de Aragón, compuso en 1498 un arbol genealó-

tomo 1.º, folio 567, dice, que Gonzalo García de Santa María, con permiso de su esposa y con licencia de D. Miguel Figuerola, Obispo de Pati y Vicario general del Arzobispo de Zaragoza, ingresó en la Cartuja el 16 de Junio de 1510.

(1) En una carta dirigida desde Granada en 16 de Enero de 1501 por el Rey D. Fernando el Católico á su Protonotario Mossén Felipe Climent, se hace referencia á este encargo; puede verse la carta íntegra en Dormer, *Progresos de la Historia en Aragón*, pág. 265.

(2) Andrés de Ustarroz, loc. cit.

(3) En la carta citada á Climent, dice el Rey Católico: «A lo que nos escrevis sobre la crónica del Rey, mi Señor, que Sancta gloria aya, nos parece será mejor se faga en latin, pues tanta habilidad tiene para ello Miçer Gonzalo, que mas facil será despues de tornarla en romance que de romance en latin.»

Latassa describe minuciosamente el códice latino y cree que fué el original que su autor presentó al Rey Católico. En la Biblioteca nacional existen los dos códices, el latino signado *D. d. 184*, y el castellano *G. 157*.

(4) Amador de los Ríos, loc. cit., pág. 321.

(5) Debido á los cuidados y diligencia de este cronista se ha conservado el códice latino, y en varios pasajes de sus obras le cita con grande elogio.

gico, de la sucesión de los monarcas aragoneses: cita este trabajo Mariana (1), y á él hace referencia el mismo autor en carta original autógrafa, dirigida á D. Fernando el Católico, que se conserva en la Biblioteca nacional (2); en ella dice: «*Non quiero dexar de recordar á vuestra Alteza que el primer letrado que escribió algo e embió árbol de la sucesion de los Reyes de Aragon et mostró que muger podía suceder en estos reinos fui yo.*»

Antes de escribir su *Vida de D. Juan II*, había publicado Gonzalo García de Santa María una traducción de la célebre *Crónica* de Fray Gualberto Fabricio de Vagad (3); termina esta *Crónica* con la muerte de Alfonso V el Magnánimo, y no tiene por tanto importancia para nuestro objeto, por cuya razón nos abstenemos de examinarla.

De algunos otros escritores aragoneses, que cultivaron la historia durante el reinado de D. Juan II de Navarra, tenemos alguna noticia, por los autores de obras bibliográficas, principalmente por Latassa, cuya «Biblioteca Antigua y Nueva» será siempre la base para todo estudio que se intente acerca de estas materias.

Citaremos en primer término á Diego Pablo de Casanate, escritor elogiado por Latassa (4) y autor de una notabilísima *Crónica de la çibdat é Sancta iglesia de Tarazona*: al mss. de la *Crónica* acompañan unas *Memorias* del mismo autor que alcanzan hasta el año 1472 (5); admite todas las fábulas y leyendas corrientes en su época, acerca de hechos anteriores á su tiempo; pero en los contemporáneos es escritor digno de crédito y apunta algunas noticias curiosas (6); no tenemos noticia de que esta obra se haya publicado.

Citaremos para terminar nuestro estudio á tres escritores aragoneses, de los cuales nos dá noticias el erudito Latassa y son éstos:

1.º D. Pedro de Urrea, autor de una «*Relación de las inquietudes de Cataluña,*» motivadas por las luchas entre D. Juan II de Navarra y su hijo el Príncipe de Viana (7).

(1) Mariana, *Historia de España*, libro 27, cap. 3.º

(2) A continuación del código latino, signado *D. d. 184*.

(3) Amador de los Ríos dá noticia de esta publicación; se imprimió en Zaragoza por Pablo Hurus, en 1499, con el título de «*Noblezas y grandezas de España de los Reyes de Sobrarve y Aragón.*» Muñoz Romero en su *Diccionario Bibliográfico-histórico*, pág. 24, y Latassa, dan curiosos detalles acerca de esta traducción, así como de otras obras jurídicas, religiosas y geográficas del traductor.

(4) Dice de él que «*fué caballero muy aplicado al estudio de la Historia de su patria.*»

(5) El mss. que contiene la *Crónica* y las *Memorias*, existía en el siglo pasado, según dice el señor Muñoz y Romero en su *Diccionario Bibliográfico-histórico*, pág. 254, en poder de la familia de Casanate, en Tarazona; en la Academia de la Historia, tomo IV de la *Colección* de Traggia, existe un extracto de la *Crónica*: las *Memorias* alcanzan según el Sr. Muñoz y Romero hasta 1653, y según Latassa á 1655, pero creemos que aquí debe de haber algún error, y citamos en el texto la fecha que dá Amador de los Ríos, por creerla más exacta; es imposible que la vida de un escritor contemporáneo de D. Juan II de Navarra, se prolongase hasta el siglo XVII.

(6) Neyla en su *Historia del Real Monasterio de S. Lorenzo de Zaragoza*, pág. 158, expone este juicio: no hemos logrado leer las *Memorias* de Casanate.

(7) Según dice Latassa, fué D. Pedro de Urrea Prior de la Seo en 1441 y Arzobispo de Tarra-

2.º D. Alonso de la Cavallería, Vicecanciller de Aragón en tiempo de los Reyes Católicos, que escribió acerca del *Establecimiento y asiento del gobierno de Castilla*, con motivo de las dificultades que surgieron en 1475 acerca de graves asuntos políticos, y (1)

3.º D. Gabriel Serra, Abad de Veruela, que escribió algunas *Memorias pertenecientes al reino de Cerdeña y á los tiempos en que vivió* (2).

Además de estos escritores, Latassa cita á varios que escribieron obras de historia eclesiástica, genealogías, historias generales de Aragón, etc.; no creemos que tengan tanto interés para nuestro estudio como las mencionadas, por lo cual terminamos el examen de las fuentes aragonesas contemporáneas.

EDUARDO IBARRA Y RODRÍGUEZ.

Zaragoza.

---

## ESTUDIOS ARQUEOLÓGICOS.

### *Sepulcro gótico en los Santos Juanes.*

#### PRELIMINAR.

**L**os periódicos valencianos dieron cuenta en el pasado año 1890 del hallazgo de un sepulcro de carácter gótico, en el interior del nicho del altar de San Francisco de Paula, en la parroquia de los Santos Juanes, cuya restauración se estaba verificando por entonces. Al desmontarse el piso del nicho halláronse unos maderos que sostenían aquél, y por el vacío que dejaron al arrancarse, se apercibió un hueco; derribado el tabique que le cerraba, abrióse un tapiado

gona en 1445; era muy afecto á los intereses del Rey D. Juan II de Aragón, y su obra debe tener gran interés: Latassa la cita con referencia al cronista Andrés, y no debió examinarla por sí mismo, pues no copia más que el título, sin describirla como acostumbra.

(1) En Latassa, pueden verse extensos apuntes biográficos acerca de este ilustre prócer aragonés, los que no transcribimos por no alargar demasiado este artículo; intervino personalmente en algunos sucesos políticos de su época, desempeñando en ellos importante papel; es sensible que no se publique la obra que se cita en el texto y algunos *papeles*, que según se dice, escribió acerca de otros asuntos políticos. Véase EL ARCHIVO, t. V, pág. 65.

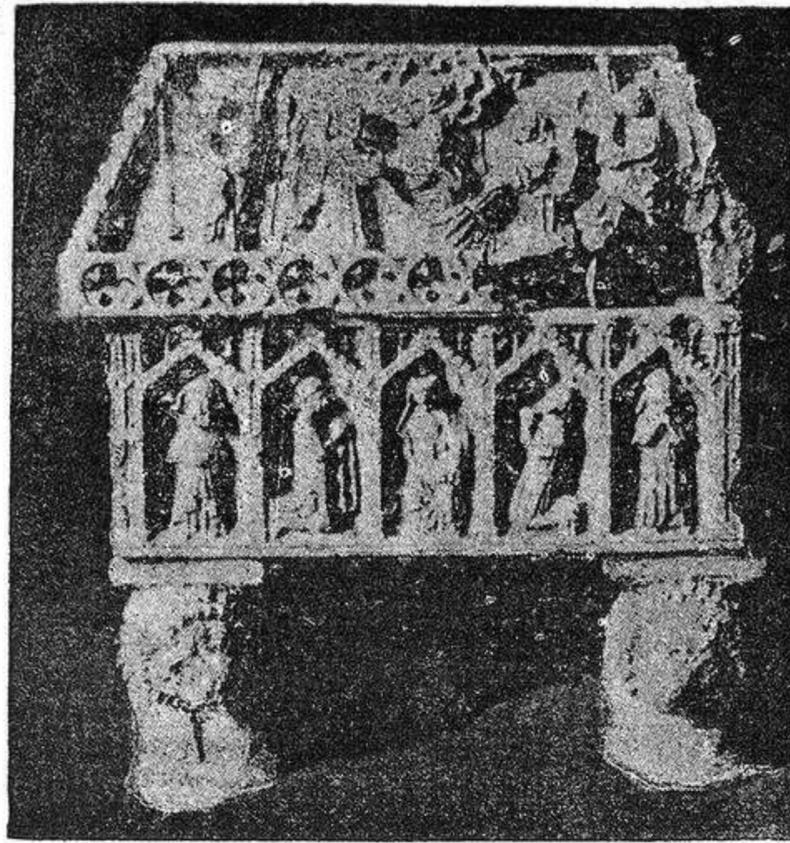
(2) La circunstancia de haber sido D. Gabriel Serra Preceptor y Confesor del Rey Católico, y de haber intervenido en su casamiento con la Reina D.<sup>a</sup> Isabel de Castilla, como nos dice Latassa, nos hace sentir grandemente, no haber podido examinar esta obra; tampoco debió conocerla Latassa, pues la cita refiriéndose á una carta escrita desde Madrid en 1593 por el Justicia de Aragón D. Martín Batista de Lanuza, en respuesta á otra que le había dirigido su hermano el Obispo D. Fray Gerónimo Bautista de Lanuza, en la cual hacía referencia á la citada obra.

recinto, en cuyo suelo se encontró un arca sepulcral de pequeñas dimensiones y de estilo ogival. Llamó la atención aquel hallazgo arqueológico al inteligente cuanto competentísimo artista Sr. Brel, quien dispuso que con las precauciones debidas fuera sacado, para poderse estudiar y conocer con buena luz, una vez limpio del polvo secular que le cubría.

Al sacarle del nicho en que se hallaba encerrado, se vió que su estancia en aquel hueco debía ser de mucho tiempo, por cuanto al transformar hace años el altar, hoy en restauración, y clavar los palos que sustentaban el piso, uno de éstos, al penetrar en el hueco, rompió una punta de la tapa correspondiente al lado derecho de la urna, cuyos pedazos se hallaron en el suelo de aquel vano. La noticia del descubrimiento llamó la atención de las personas aficionadas á esta clase de antiguallas, y entre ellos, como individuo de la Comisión de Monumentos y como particular, el que escribe estos apuntes.

Una vez limpio de las telarañas y polvo que cubría este monumento, colocóse de suerte que pudo ser bien estudiado y examinado en sus detalles de ejecución artística y pensamiento que inspirara la composición, que se señalaba por algunos como obra del siglo XV en sus primeros años: no obstante, desde el primer examen, asaz suscito y precipitado, nos inclinamos á creerla muy anterior, y que bien podía remontarse á fines del siglo XIII, ó cuando más á primeros años del XIV.

Llevada de su entusiasmo en el cumplimiento de su deber, y sin más llamamiento que las noticias suministradas por el Sr. Brel, la Comisión de Monumentos acudió á examinar esta página, si no gloriosa del arte, interesantísima bajo muchos conceptos para la historia de aquél en nuestra patria, como se comprenderá y conocerá al leerse la descripción, que si con la mejor intención hacemos, imperfecta como obra de mero aficionado resultará en su conjunto. La Comisión de Monumentos ha encargado á uno de sus dignísimos individuos, reputado profesor en la Escuela de Bellas Artes y persona competentísima en esta clase de trabajos, la redacción é informe que se ha de elevar en su día á la Real Academia de la Historia: á ese docto trabajo remitimos á los lectores que quieran formar acabado juicio acerca de este interesante monumento. Allí estará la obra del profesor, aquí los apuntes y consideraciones de un aficionado: aquí solo hallará líneas, perfiles, esbozos y opiniones, allá estará el cuerpo de doctrina que podrá ilustrar y enseñar á los amantes del arte. Y sentadas estas líneas, como por vía de preliminar, entraremos en la descripción de este interesante sarcófago, cuya reproducción gráfica damos á continuación:



Fachada anterior del sepulcro (1)



Parte lateral de la izquierda



Parte lateral de la derecha

(1) Estos fotografados han sido hechos en el taller nuevamente establecido en Valencia por Don José Vidal, en el camino hondo del Grao, alquería de la Purísima.

## I.

Llaman desde luego la atención las pequeñas dimensiones de aquél, imposible por su longitud de poder encerrar un cuerpo humano, y susceptible tan solo de dar cabida al de un niño de corta edad. Desde luego se vé que esta urna no había sido enterramiento, sino vaso osario en el que se reunían los despojos de los individuos de una familia, una vez consumidos por la madre tierra: suposición que se confirmó, cuando por el roto de la tapa pudimos examinar el interior y hallamos cinco cráneos, uno de ellos de niño ó adolescente.

Sabido es que las sepulturas cristianas se hacían en el suelo, y que sobre ellas se colocaba una losa con el nombre del difunto, ó se dibujaba en ella la figura de la persona, desde el siglo XII en adelante; dibujo, que con el tiempo fué tomando mayor relieve, como vemos en algunas losas sepulcrales de esta época, en los átrios de las iglesias y patios ó claustros de los monasterios. A imitación de los sepulcros de las catacumbas, comenzaron á emplearse los sarcófagos, que fueron *bisomus* ó *trisomus*, según que contenían dos ó tres cadáveres, siendo los más generales los *bisomus*, que servían para enterramiento de los esposos, y en ellos se hace notar la ornamentación que los exorna, viéndose en sus lados ó frentes, ora los retratos en medallones ó en figuras implorando el perdón ante el Crucificado. Si nos trasladamos al siglo VIII, veremos que ni los mandatos de los emperadores ni de los pontífices, pudieron desterrar la costumbre de los enterramientos en torno de las iglesias. Lo revuelto de la época impidió que estas disposiciones se cumplieran en absoluto, y si examinamos los sarcófagos de este tiempo y posteriores, notamos lo pequeño de sus dimensiones, lo cual nos indica que si no ya cumpliéndose lo mandado por los pontífices, la Iglesia transigió permitiendo la conversión de los enterramientos ó sarcófagos en osarios, y que alejadas las sepulturas de los templos se consentiría en pasar á los osarios los restos una vez consumidos por la tierra. Opinión que no creemos desacertada cuando la vemos sostenida por autores respetables que han estudiado la materia; y cuando no solo en el presente sino en otros, hemos encontrado más de dos y tres cráneos y osamentas, viniendo á ser urnas en que se reunían los restos de las familias y sus congéneres, como lo indican á veces los distintos escudos nobiliarios, y también vacíos para las inscripciones, que se dejaron intencionalmente á fin de colocar en aquéllos los nombres de los aún vivientes (1).

En los tiempos sucesivos, en que imperó el estilo ojival, aún redujéronse más sus dimensiones, como vemos en los de algunos templos y en nuestra Basílica. Estas urnas, que en las catacumbas fueron solo cajas de piedra ó ladrillo, semejando más un estilobato que arca funeraria, vienen en la época bizantina á cubrirse con adornos, figurando ya los escudos heráldicos y la exornación propia del estilo con

(1) Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. Manjarrés, *Arqueología sagrada*.

imágenes, tan groseramente dibujadas como vemos en las esculturas de algunas portadas y que encantan por ese sentimiento de espiritualización, lo propio que por la falta de proporciones. En estos tiempos las cubiertas las componen una piedra en forma de tejado con dos pendientes, aplanándose después y grabando en ella la representación del difunto con sus vestiduras de gala, y convirtiéndose más tarde aquel tímido relieve en magníficas estatuas tombales, ó afectando también la forma trapezoidal en los tiempos del arte ojivo, cubriéndose sus lados ó taludes con simbólicas representaciones religiosas. Como reminiscencia del fastuoso bizantino, llegaron en esta época á cubrirse las piedras con pinturas polícromas y estofados en los que entró por mucho el oro. Comprobantes de ello tenemos en el magnífico sepulcro del arzobispo D. Lope de Luna en la capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza, en los de la reina Doña Sancha y Pedro el Católico en Sijena, en las que se veía el retrato de la *Santa Reina*, como la denominaban los pergaminos de la época. Sus pinturas han sido encaladas de antiguo, puesto que en 1623 ya no se conservaban las facciones de la Reina, solo restos de ella pueden todavía reconocerse en el panteón Real del citado Monasterio.

La sencillez primitiva de los sepulcros de las catacumbas desaparece en los tiempos citados con el arte románico-bizantino en nuestra patria, si bien con caracteres distintos en la parte Norte de la Península, que conservó la rudeza sajona, en tanto que en el Mediodía la influencia de la Corte de Carlo-Magno y el genio francés atildó más las formas, como vemos en las construcciones catalanas y aragonesas, como lo demuestran San Juan de la Peña, Santa María de la Serós, portada de los Infantes en Lérida y catedral de Valencia, si las comparamos con San Juan de Amandi, Colegiata de Villaviciosa, de Zamora y otras, que conservan más la severidad romana.

De aquí pues, que más perfeccionado y espiritualizado el arte, si así podemos llamarle, en esta comarca, sus detalles y ornamentación sean más ricos, abundosos, y algún tanto más perfectos en su ejecución. La transición del románico al ojival verificóse con mayor suavidad, no haciendo bruscas transiciones, y sí solo una combinación de ambos estilos en el cambio de líneas. En la época ojival, como decíamos, los sarcófagos ó sepulcros se convierten en verdaderas obras de arte, en que luce su rica y severa ornamentación y en que campean todos los adornos del estilo, como pueden admirarse en el lucillo de la capilla de San Victorián en el citado monasterio de San Juan de la Peña y otros muchos, con el ya citado de Don Lope de Luna, el arzobispo de Zaragoza. En estos tiempos la colocación de estas arcas funerarias tuvo lugar en los muros de las capillas, ya adosadas á ellos, ya sostenidas por leones que las soportaban como ménsulas, en cuyo caso las tres caras libres veíanse esculpidas; ya también se las encerraba en lucillos especiales y á poca altura del suelo, como los antiguos *arcosolium* de las catacumbas y descansando también sobre leones, leopardos ó lebreles; concesión que suponía grandes favores ó protección recibida por la iglesia, como patrono ó prelado. Esta forma de colocación simulaba, como hemos dicho, los *monumenta arquata* de los primeros

tiempos del cristianismo, y también un recuerdo de los orígenes de la religión del Crucificado (1).

Lo general es que los encontremos adosados á los muros de las capillas, y aun cuando alguna vez los hayamos visto á alturas mayores que la ordinaria, su colocación permitía casi siempre el examen de los adornos ó símbolos de que se hallaban revestidos. Tales son las notas características de estos monumentos funerarios, las que hemos apuntado como comprobantes en la descripción del que nos ocupa, y motivo de estas notas arqueológico-artísticas, en un ejemplar, que si no nos atrevemos á señalar como único, cuando menos, de tan remotas épocas, sí que le designaremos como una de las más estimadas muestras que se conservan en Valencia de aquel arte, gracias á tan afortunado hallazgo.

Y trazados estos preliminares pasaremos á ocuparnos de su descripción, dejando para lo último levantar, si nos fuere posible, el velo que hasta ahora encubre el apellido y familia á quienes perteneció esta urna funeraria, deducido del estudio heráldico de sus blasones.

## II.

Unos 0'77<sup>m</sup> de largo por 0'47<sup>m</sup> de ancho, con 0'32<sup>m</sup> de alto hasta la tapa, y ésta de 0'38<sup>m</sup> son las dimensiones.

La parte anterior, ó sea el frente, se halla dividida en cinco nichos ó compartimentos de iguales dimensiones y separados por pilastrillas lisas, partidas en mitad de su altura por una moldura que forman los lados de un nicho trilobado, rehundido y cubierto por un gablete, dividiéndose desde este punto en dos bordones adornados de botoncillos y terminados por una hoja trifolia á manera de capitel. Sobre el gablete apoyan los costados de dos líneas que cierran ó cruzan formando un ángulo casi recto, pretendiendo describir un arco ojivo y cubiertos en sus extrados por adornos de cuatrefolias, y bajo los cuales se cobija una figura en cada uno de los compartimentos. Sobre el ángulo de éstos, que llamaremos arcos, se vé un adorno en forma de macolla ó piña, en que se adivina la hoja del cardo. Las enjutas se hallan rehundidas á bastante profundidad y en esta se ven dos arcos ojivos pareados trilobados formando una especie de arquería por todo el fondo interior de la caja. Las pilastrillas divisorias son pareadas en los ángulos de la caja, conservando los mismos caracteres y dibujos que las demás.

El adorno que cubre el extradós de los mencionados ángulos ó arcos, que forman en cierta manera el gablete de las figuras, se halla cubierto todo él de un tallado en forma de cuatrefolias con botón, aunque ligeramente desbastados en la línea izquierda, y en el lado de la derecha se compone de hojas arrolladas, de grosera labor y algún tanto encrestadas, adorno que en la misma disposición se reproduce en los tres lados del sarcófago. La tapa, como ya digimos, afecta la forma de una

(1) Rossi. *Estudios sobre las Catacumbas*.

base de pirámide y tiene, como es consiguiente, ataluzados los planos, cortándose en plano horizontal y liso la parte superior, sin formar ángulo ni caballete: esta cubierta no descansa sobre la caja, sino que está cortada en la línea interior á bisel, bajando por lo tanto aquélla sobre los costados de la urna y sirviendo sus bordes para cobijar la arquería y desenvolver en aquella faja un dibujo traslúcido de estilo ojivo, en forma de rosetones inscritos en círculos de ojiva cuatrilobada, formando el todo una lacería de buen gusto y sencillez.

No obstante, hay que señalar una particularidad, y es la de que esta ornamentación no sigue igual estilo en las tres caras del monumento. En el lado izquierdo es en el que notamos el cambio, lo propio que en algunos detalles y particularidades de que luego hablaremos. En este lado los círculos enlazados continúan, pero, en vez del rosetón calado, aparece éste en realce, no siendo allí el dibujo traslúcido, y convirtiéndose en la característica cuatrifolia con botón, propia del estilo románico-bizantino: y por último, los adornos de las aristas de los ángulos de la tapa se hallan también cubiertos por semejantes flores con botón, parecidas á sombrero pastoral, por no estar bien acusadas las hojas.

Tales son los detalles arquitectónicos más salientes que hemos estudiado en el conjunto del sepulcro, y hecha, aun cuando imperfectamente, la descripción de aquél, pasaremos á ocuparnos de los detalles escultóricos y simbólicos, que encontramos en este interesante ejemplar del arte cristiano.

### III.

En cinco nichos ó compartimentos digimos que se halla repartido el plano anterior, y en tres cada uno de los laterales, campeando en cada uno de aquéllos una figura encuadrada en un ojival trilobado: sus cabezas encajan por regla general en el lóbulo superior. Ningún detalle especial distingue al nicho central de los restantes, y no obstante, en él se halla una de las esculturas más interesantes, cual es la imagen de la Virgen, sentada en una especie de escabel y con el niño Dios sobre la rodilla izquierda.

La Señora tiene la cabeza inclinada sobre el lado izquierdo y como contemplando al niño. Tanto una como otro han perdido, el brazo derecho la primera, cuya mano debía venir á colocarse sobre el hijo, y la cabeza y ambos brazos el niño. El rostro de la Virgen es ovalado, y aun cuando la mala calidad de la piedra no permite grandes detalles ni perfecciones de ejecución, ni el cincel del artista llegaba á tantos perfiles, adviértese no obstante dulzura y expresión en aquel pequeño rostro, que también ha sufrido deterioro, aun cuando no sea más que por la acción del tiempo.

La cabeza aparece cubierta con un manto que cae por ambos lados de la figura, cuyas proporciones no están mal ejecutadas, viniendo á aparecer doblado sobre ambas rodillas. Hácense notar sobre la cabeza y como repliegues del manto, dos especies de bullones ó adornos, que se unen á otro superpuesto y de forma

elíptica, que ocupa el espacio entre ambos. No lo hemos podido detallar, si bien encontramos algo parecido en tocados de aquella época de los siglos medios, como luego veremos. La túnica es cerrada y se señala por un plegado perpendicular sobre el pecho, de uniformes pliegues, aunque de carácter más bizantino que ojival. Bajo de la fimbria de la túnica aparece el pie izquierdo, no pudiendo detallarse el calzado.

Estudiando esta interesante escultura, en medio de sus incorrecciones encontramos cierto parecido con la que esculpida en marfil puede verse en los *Anales arqueológicos* de Didson. Si comparamos ambas con la Virgen y el Niño del *Ambon de Salónica*, hallaremos trazos comunes que bien pueden acusar todavía el estilo bizantino mejor que el gótico, propio de estas imágenes, con sus caracteres de rostro ovalado, salientes cejas arqueadas, frente pequeña, pelo rizado, desproporción en los miembros, dedos largos y colocación simétrica de los pies. Las ropas, aun cuando duras en el plegado, dejan no obstante traslucir la manera de ejecutar en aquel estilo, y tanto más si comparamos esta escultura con la *Virgen del Coral de Sevilla* y la del *Puig en Navarra* y otras de época visigoda. Sabido es que la representación de la Virgen con el niño en brazos es muy antigua entre los cristianos, por cuanto ya en las Catacumbas la encontramos; conocido es el fresco que la representa y se conserva en Roma perteneciente al siglo IX. Pero ocurre un cambio notable andando el tiempo: en los primeros siglos se la representó como matrona y sin el niño Jesús, pero desde el Concilio de Efeso en 431 contra la herejía de Nestorio, se la representó con el divino Salvador; pero luego fueron añiñándola. Lo contrario sucedió con la representación de Jesucristo: en la antigüedad se le dió el carácter de niño y en siglos posteriores se le dió mayor edad, cercana á la adolescencia. Por esta razón sin duda, vemos á la Virgen más joven que en las representaciones anteriores, y en sus detalles nos indica el estilo y concepto que de la Virgen se tuvo y representó en las postrimerías del siglo XIII y primeras décadas del XIV, lo propio que el traje que vamos á estudiar.

Hemos señalado la parte escultórica de la Virgen por su factura y ejecución como más propia del siglo XIII que del XIV, y si de la parte del cincel pasamos al estudio de las ropas, creemos hallar también más similitud con la indumentaria de aquel siglo que con la del XIV en que se verifica una importante revolución en las vestiduras, como correspondiendo al nuevo estilo que imperaba en las construcciones. Durante este siglo el traje femenino se compone de la túnica larga y desceñida, al que en las clases elevadas se suele sobreponer la cota hendida por la parte inferior y el sobregonel sin ceñir, con adornos de pieles, y como abrigo el manto y también el capapielle sujeto con fiador. El tocado y túnica desceñida, propio de la clase media, se ajusta perfectamente á la clase á que perteneció, y es como signo de modestia y humildad en la Señora. Como de importación alemana hallamos un adorno que en códices de la época vemos señalado en el pecho de las túnicas ó sobregoneles de las damas alemanas, consistente en unas tiras ó pliegues perpendiculares, que ora fueron pliegues de la misma tela, ora superpuestos

con pedrería ó bordados; estos detalles indumentarios, junto con la colocación del manto sobre la cabeza en natural caída y plegado, sin constituir verdadera obra de tocado más que los dos pequeños bullones, recuerdan tocados de carácter eclesiástico, que vemos en algunos monjes del siglo X, y ya no aparecen en los siglos posteriores. Finalmente diremos, que en especial la colocación del manto sobre la cabeza de la Virgen señala todo el carácter de la tradición bizantina concordada con la representación de la Virgen, conforme á la que se conserva en la cripta-baptisterio de San Valeriano, anterior al siglo IX, y las que se atribuyen á San Lucas; en vez de la cruz que en el paño que cae sobre la frente en aquéllos se admira, vemos aquí, en esta pequeña escultura, el adorno de que dejamos hecho mérito.

En el casetón de la derecha mirando al frente de la urna, se destaca una figura de caballero, arrodillada, con las manos plegadas á la altura de la barba y con la cabeza levantada, mirando al cielo en estática contemplación. Debe representar, lo propio que la de la izquierda, individuos de la familia, y los detalles del traje caracterizan bastante la clase elevada á que debieron pertenecer. La cabeza está bastante detallada, á pesar de alguna mutilación sufrida, especialmente en la nariz, y en el rostro de aquél adviértese bastante corrección de líneas, y aun en medio de lo pequeño de sus dimensiones, como lo es la oreja que se vé bien diseñada, y se destaca sin confusión entre el largo cabello echado atrás, dejando despejada la frente, que es ya ancha y de buen corte, lo propio que el minucioso rizado de la barba, de factura elegante y artística y que acusa mayor perfección que la del *Isaias* del pórtico de la Gloria en la Basílica de Santiago, escultura aquélla muy conocida entre los entusiastas del arte, obra del siglo XII, verdadero siglo del renacimiento escultórico y artístico.

Las manos se hallan algún tanto perdidas y el trazado de los brazos no señala la limpieza del de la cabeza; traje talar con una especie de esclavina sobre el cuerpo con un rígido y duro plegado, no dejando al descubierto los pies, que solo se señalan por un resalte en la línea. Los rasgos peculiares del traje no indican de una manera positiva la época, pues el sayo, esclavina y capucha que se ciñe al cuello para destacarse sobre la espalda, es sumamente parecido al que vemos usado en todas las figuras de códices y esculturas en el siglo XIII.

Examinando el peinado de esta figura vemos, como hemos dicho, que aparece echado atrás, dejando despejada la frente. Sin haber moda concreta, lo usual era atusar el pelo á ambos lados de la cabeza y sobre las orejas, llevándose en rizos ó corto sobre la frente, aun cuando era esta moda más propia de jóvenes, lo propio que la longitud, que, ó era rodeando la cabeza, ó cayendo sobre los hombros, aun cuando esto era menos general.

Cubre los hombros de la figura una esclavina ó capillo con capucha, prenda característica de la época, la cual venía adherida á la cota, y cuyo abrigo y cubrecabeza usábanse tan solo cuando se iba lo que pudiéramos llamar á cuerpo, la cual venía abrochada sobre el pecho y bastante ceñida en los hombros, con un vuelo

un poco mayor en el borde. La cota usóse en este siglo, lo mismo en España que en los demás países, de una forma general, y sobre ella usóse la sobrecota sin mangas y con grandes aberturas laterales que dejaban ver el gonel y los cinturones ricos y elegantes. En ésta encontramos solo la cota, ésta cerrada, y la manga usóse en esta época unas veces cerrada y otras ancha y abierta. En esta representación la cota, como hemos dicho, es cerrada, y responde sin duda á la modificación dispuesta por D. Jaime I de Aragón en 1234, disposición por la cual mandó que se prohibía el uso de cotas abiertas, listadas, caladas, adornadas de metales, etc., lo mismo que los tageles ó aflibalos de plata y oro. Lo propio sucedió también en Castilla, en la que varios fueros y ordenanzas prohibían las almeñas, margomes, etcétera. Respecto del calzado nada puede decirse, pues no se ven los pies, que como hemos dicho, solo se señalan por el plegado de la ropa que los cubre.

La cota viene ceñida por cinturón propio del siglo en su anchura y caracteres.

No se advierte tanta finura de ejecución en la figura de la izquierda. Orante es también la indicada, pero el corte de la cabeza es menos distinguido, y la cubre un gorro semiesférico, rodeado por un grueso reborde de piel que le dá un aspecto de turbante, y bajo de él, cubriendo la cabeza y sólo dejando al descubierto la cara, una capucha ceñida y sin manga. Esta figura empuña un largo rosario, que sostienen sus manos, cruzadas á la altura del pecho. Detalles en el traje no pueden apreciarse, siendo también su plegado muy duro, y más cuando sobre las rodillas ha sufrido algún quebranto; pero se adivina la cota.

En el peinado no podemos apreciar detalles por ir completamente cubierto por la cofia ó gorro de tela, que bordado ó adornado en colores, se extendió mucho en esta época entre los caballeros, pues su ligereza y flexibilidad permitía colocar sobre ellos cómodamente los birretes, capirones, morteretes, el petaso y otros adimículos de cubrir la cabeza. Esta figura lleva sobre la poco airosa, si bien cómoda cofia, un birrete semi-esférico, como hemos dicho, cuyos bordes rodea un grueso bordón, que suponemos sería piel que le adornase, y es el cubrecabeza que hallamos representado en ciudadanos en muchas miniaturas del siglo XIII. En la Narbona, hasta tiempo de Alfonso, el hermano de San Luís, estuvo muy en boga el encapillado. El traje conserva similitud en su corte con el del anterior, notándose la manga más estrecha en forma de sobrecota, en la que vino á transformarse por esta época la gausapa francesa. Tampoco del calzado podemos ocuparnos, por cuanto tampoco son visibles los pies como en el anterior.

Los dos últimos nichos los llenan dos figuras de monje muy desproporcionadas en su conjunto, siendo más de notar esto en el de la izquierda por su gruesa cabeza y cuerpo pequeño. Los dos llevan caladas las capuchas, teniendo plegadas sus manos sobre el pecho el de la derecha y metidas en las mangas el de la izquierda, al parecer; los rostros nada de particular ofrecen, y especialmente el de la izquierda señala la indiferencia. En ambos el rizado en canalones de la barba señala el peinado de las cabelleras y barbas bizantinas.

Si de estos nichos pasamos á los del lado derecho, veremos que sus tres nichos

están ocupados por otros tantos monjes, y tomando de izquierda á derecha, veremos que el primero, colocado algo en desplante, se mesa las barbas en señal de dolor, colocadas manos y pies de una manera harto simétricamente, recordando la colocación bizantina. Algo mejor tratada está la figura del que ocupa el centro; más delgado, mejor entendidas facciones y barba, con la vista baja, rasga con ambas manos el pecho de la túnica en señal de dolor y pena. Así como aparece algo grotesca ó cómica la figura del primero, resulta agradable, simpática y hasta atractiva ésta, que sin exageraciones representa el dolor. La simetría característica se hace también aquí de notar en esta figura, la mejor y más sentida de este lado, comparada con las restantes.

Si pasamos al lado izquierdo hallaremos otros tres monjes, siendo también de llamar la atención, que el mejor estudiado y ejecutado aparece ser el del centro. Todos llevan caladas las capuchas. En las dos figuras laterales se advierte la desproporción de tamaños con relación á las del otro lado. En la primera se nota la tranquilidad y el reposo propio de las esculturas bizantinas. Tiene rotos los brazos, que debían caer á los lados de la figura, y el rostro más pronto indica indiferencia que afecto alguno. No se advierte esta falta de expresión en la del centro, que aparece movida, en acción de marcha y puesto de perfil. La cabeza guarda mayor proporción con el resto del cuerpo y el rostro mejor conservado; notándose en la inclinación de la cabeza, caída algún tanto al lado izquierdo, en los ojos y perfilado de la barba, mayor gusto y verdad en el tallado. Lleva la mano derecha sobre el corazón como expresando el dolor que señala su rostro, y la mano izquierda empuña el de un grueso montante de carácter del siglo XIII y pendiente de tahalí con tirante de espaldar y delantero semiceñido.

La parte de indumentaria en estos monjes todos, pues que todos llevan idéntica cogulla, merece también algún estudio en sus detalles. La barba en todos ellos hemos dicho que aparece rizada, pero estos rizos tienen más que de tales, el aspecto de tirabuzones ó canalones algún tanto simétricos, estilo propio y característico del bizantinismo. ¿A qué orden pertenecían aquellos monjes, cuál era el hábito que los distinguía en su forma y corte? es lo que intentaremos aclarar. Túnica ó sayo con capilla y capucha, ceñido á lo flojo, aun cuando no se distingue si es cordel lo que ciñe sus cinturas, aun cuando más nos inclinamos á creer esto, pues si fuese cinturón, la anchura de aquél permitiría apreciarlos en alguno de ellos. ¿Serían franciscanos con sus hábitos grises, ó *cordeleros*, como se les apodó por su ceñidor? En las órdenes monásticas según la regla de San Benito, constaba su traje de tres piezas, que eran la gona ó sayo inferior de mangas anchas, cogulla, especie de dalmática sin mangas, llevando por encima la capucha y la capilla con grande capuchón. En estos hallamos la primera y última prenda, sin que advirtamos el escapulario ó cogulla, y más parecen franciscanos que pertenecientes á otra orden en lo que se refiere á la forma; si bien el capuchón no sea característico de aquella Orden. Tan solo en la secta de los *flagelantes*, creada en 1260, encontramos el capuchón, que les ocultaba casi la cabeza y parte del rostro.

¿Qué representación se daría por los artistas á estos monjes armados que vemos reproducidos en muchos monumentos funerarios? Pudiera muy bien con ello aludirse á los caballeros profesos de las órdenes militares, tan en pujanza en aquellos tiempos, ó también representación simbólica y muy en boga en la época en que estas obras se ejecutaban: pudieran significar la Iglesia militante. Muestras numerosas de ello tenemos en muchísimos sepulcros, y entre estos citaremos el tan conocido del arzobispo D. Lope de Luna en la Seo de Zaragoza por su belleza artística, en cuya urna vemos monjes en quienes debajo del hábito se adivina la malla, y lo propio sucede con el de D. Felipe de Boil, señor de Manises, en el que encontramos monjes con traje idéntico á los citados, ceñidos de espadas pendientes de ancho y tachuelado tahalí. La lucha con los mahometanos, el pelear por la fe católica, era el objeto preferente de las armas y estrecha la unión de las armas y la Iglesia.

La tercera figura del lado tuerce también la cabeza hacia el izquierdo y levanta las manos unidas cubiertas por un manto y también representa estar en marcha. El plegado del paño es bastante duro y rígido, y los pies, á pesar del movimiento, en simétrica colocación. El rostro no acusa tampoco ningún afecto especial, y más parece querer ocultar á su vista algún objeto, para lo cual interpone el capillo elevado con las ocultas manos.

Estudiando en conjunto esta parte escultórica de la urna, comprendiendo actitudes, expresión y algo de reposo oriental, vése que no se ha borrado todavía la influencia de aquel estilo; pero señalándose no obstante algún viso del renacimiento iniciado en obras como el citado pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago, obra nunca bastante estudiada en sus numerosas bellezas escultóricas en una época en que se le daba más el carácter de ornamental que el de esencial. En estas obras vemos, aun en medio del convencionalismo, algún estudio del natural, y aun cuando faltas de proporción, ya por lo largo ó achaparrado de las figuras, acomodadas muchas veces á las columnas ó tímpanos en las portadas, vemos en ellas la tendencia á buscar la expresión de sentimientos, espiritualizando los cuerpos como comprobación material de aquéllos, y en especial en los rostros, por la costumbre de las miniaturas y mosaicos de procedencia bizantina.

La tendencia en la época de la fusión del estilo de los cuatro siglos con el ojival, vése aquí mismo demostrada en el sepulcro de una manera bastante clara. En él hallamos mayor franqueza en la ejecución de cuanto se relaciona con el bizantino, en los adornos del lado izquierdo de la caja, así como no encontramos aquella soltura, sino timidez é indecisión en lo ojival. El mesarse las barbas y romper las vestiduras, acciones externas de manifestación de dolor, son más orientales que latinas. Por estos detalles hemos creído encontrar costumbres artísticas é indumentarias, y tendencias más á la época anterior que al modo del siglo en que debió ejecutarse. Y no serán estos los últimos y únicos elementos que en cierta manera vengán á dar algún fundamento á una opinión que solo aventuramos al estudio de las personas competentes, y que necesitará indudablemente mayor comprobación, cual fecha y familia á quienes perteneció este enterramiento.

No menor estudio y examen merece el lado mayor del frente de la tapa, y motivo hallaremos para un examen del simbolismo que encierra su hermoso grupo, grupo en el cual parece haber concentrado el artista su más pura inspiración. La idea de representar la subida del alma al cielo no encierra nada de particular en su novedad de expresión, pues esta forma y manera la vemos reproducida en muchos sepulcros de la época y hasta en pinturas de siglos posteriores, como vemos en una antigua que se conserva en el Colegio del Patriarca de esta ciudad.

Dos ángeles, en los que vemos señalados perfectamente la túnica latina con el pallium, abiertas sus grandes alas, y con sus manos sostienen un sudario de cuyo fondo sale el alma en forma corpórea al desnudo, con la cabeza elevada al cielo y cruzadas sus manos sobre el pecho en acción de plegaria.

En los ángeles, como hemos dicho, encontramos señales evidentes de su carácter artístico é iconográfico; su cuerpo aparece completamente cubierto por amplias vestiduras. El plegado de las mismas es más airoso, más flotante, indicando la acción del viento en su ascensión al cielo llevando el alma. Estas figuras acusan mejor ondulación y movimiento y señalan una ejecución correspondiente al siglo XIII por su corte en ángulo recto sobre el plano, en uniformidad del plegado, y como queriendo escapar de aquellas influencias. Las alas, uniformemente plumadas y escamadas en la parte superior, son también grandes, amplias y muy desplegadas. Nótase en la totalidad de las figuras la honestidad en el traje, que vemos señalarse de una manera característica en los ángeles de esta época y en los de Fra Angélico en sus pinturas, con similar aspecto en trajes é inspiración. Las alas tienen igualmente la figura de los que vemos en las pinturas del citado autor, y las cuales ya en años anteriores habían ido aumentando de tamaño.

No es conocida, y cuando menos el conde Richmont no lo dice en sus *Estudios sobre las Catacumbas*, la representación plástica de los ángeles hecha por los cristianos anterior al siglo IV, y si acaso, no lo son por sí directamente, sino por su intervención en representaciones del Antiguo y Nuevo Testamento. Desde el Concilio de Nicea en 325, se consintió la personificación de aquéllos por medio de jóvenes de singular belleza con alas extendidas; no es esto afirmar que antes de esta autorización no se les había representado como los vemos en muchas manifestaciones iconográficas, pero no había dominado manera constante y sí gusto distinto. En la Catacumba de Priscila se halló una Anunciación, y allí el ángel no lleva alas ni nimbo, viéndose en idéntica representación á aquéllos, la Virgen con el niño y dos ángeles más ya con alas en un marfil de la colección de Mr. Bastard. En el gabinete de medallas de París existe otro con idénticos detalles y algunos otros que pudiéramos citar, y entre ellos el *Flabellum* griego que remata en un querubín con seis alas, de cuya antigüedad no se puede dudar. En cambio, con nimbo y sin alas vense representados los ángeles de Abraham en el pórtico de la Basílica Constantina de Santa María la Mayor en Roma, y con alas y sin nimbo en el interior del templo.

Las facciones de los ángeles de que nos venimos ocupando, son regulares y de

bastante hermosura en sus líneas; llevan el pelo partido por el centro de la cabeza en la parte posterior, pues así lo indican las guedejas que caen á ambos lados de la cabeza, y sobre la frente forman un conjunto de rizos acanalados; peinado y corte de pelo propio y característico de los siglos XII y XIII.

El movimiento de los brazos está bastante bien denotado, y el tallado de las manos, todavía algo largas y delgados los dedos, hace pensar en la influencia bizantina, lo que es evidente á todas luces en el peinado. Los rostros son redondos y los ojos están algo más resaltados que en las otras figuras.

Poco conocimiento del desnudo revela el cuerpo que representa el alma que asciende á los cielos; en esta escultura se señala lo inexperto de la mano que la trazó, notándose al mismo tiempo su desnivel entre ella y los ángeles que la elevan. La cabeza es igualmente débil, y aun cuando algo maltratada, vese en ella más sentimiento que ejecución, y notándose huellas de querer atacar ya la parte anatómica, en el pecho especialmente.

Sobre ella se vé un grupo de nubes, más parecidas á estalactitas que á vapores condensados: de entre ellas asoma la mano de Dios Padre en acción de bendecir, y tras ésta se vé, en un círculo crucífero, uno de los brazos de la cruz sobre el dedo pulgar é índice. Atestiguan los Padres de la Iglesia que la señal de la cruz es de tradición apostólica, y los primitivos cristianos la hicieron, ya con la mano abierta, ya con el pulgar y el índice solamente. La mano que asoma entre las nubes la vemos bendiciendo en la forma acostumbrada por la Iglesia latina, es decir, unidos los dos primeros dedos y formando oposición el pulgar, quedando extendidos el índice y su subsiguiente. En cambio, la Iglesia griega bendice colocando el pulgar sobre el anular y levantados los restantes: es indudable que en los primeros tiempos la forma era indiferente, pero con el tiempo vino á señalarla la separación de las Iglesias griega y latina. Inocencio III, tan celoso en la observancia de los ritos, señala en su obra de *Sacro altari* (l. II, c. 44), la forma de la bendición y prescribe solo la elevación de tres dedos para el acto de aquélla, pero sin designar cuáles.

En los primeros siglos del cristianismo son rarísimas las representaciones del Eterno Padre, pues como este Señor no quiso manifestarse á los hombres bajo forma material, de aquí que en los primeros tiempos no se le diera representación sensible por los cristianos. Antes del siglo XII, en general la única representación que se le dió fué la de *una mano que sale de una nube, ó del cielo, rodeada de luz y con nimbo circular crucífero, y en actitud de bendecir*. No es esto decir que en el dicho siglo XII no tuvo representación corpórea: en forma de anciano puede vérselo representado en el ya tantas veces citado pórtico de la Gloria de la catedral compostelana, que como sabido es, fué construído en el siglo XII. Pero lo que sí podemos decir, es que desde el siglo XIV en adelante es cuando toma representación corporal el Eterno Criador, sin que la excepción citada pueda servir de base para afirmar que la representación humanizada fué permanente en los siglos anteriores; pero sí que desde el siglo XIV vemos ya partir el momento de la representación por medio de

un venerable anciano, con el globo del mundo en la izquierda, la diestra en acción de bendecir y rodeada su cabeza con nimbo triangular.

La representación de la mano, la nube y el nimbo crucífero, nos lleva al siglo anterior al XIV, en cuanto á la representación del Eterno Señor, y es prueba de la antigüedad relativa de este sepulcro, por cuanto en lo que se manifiesta en el arte, no era aún general la personificación de la primera persona de la Santísima Trinidad, que cuando menos no era conocida del artista que de tal suerte expresó la idea de Dios Padre, según el concepto general de la época.

Detrás de la mano de la Providencia, que aquí se vé, y que aparece con bastante pureza de líneas, se destaca el círculo que encerró de antiguo el crismón, con el  $\rho$  (rho) característico de la época y del estilo, y cuya cruz se vé destacada con bastante claridad, no destacándose las letras del monograma  que desde el siglo IV se usó y vino á transformarse en la manera siguiente . También lo encontramos encerrado en un círculo en muchas iglesias de Aragón, punto en el que se conservó hasta muy adelantado el período ojival de la segunda época. En los primeros tiempos del cristianismo se grabó como primera inscripción en los sepulcros, pero entre las letras griegas *alfa* y *omega* ó sea  $\Lambda \Omega$ . Con el tiempo se adornaron ya con palmas simbólicas, palomas ó peces, como representaciones para expresar la idea de la resurrección y de la esperanza, usándose del *Pie Zeses*, es decir, *bebe y vive*, siendo los más comunes después del monograma de Cristo el *Vivas in Deo* y la variante *Vivas in XPo* (1).

Aquí en el sepulcro no aparece el monograma, y en el círculo lo que se vé es inscrita una cruz de la Orden de San Juan ó de Malta, con filetes interiores, cuya cruz bien pudiera señalar que perteneciera á aquella Orden militar la familia á la que correspondiera el sepulcro.

Dignos de estudio son también los ángeles que ocupan los extremos del plano, cerrando un conjunto tan agradable como simpático y atractivo por el sentimiento artístico é ingenuidad en la composición. Las cabecitas están bien sentidas, y especialmente el de la izquierda, expresa bastante en sus líneas dulces y suaves; algo más duras se manifiestan en el de la derecha. Ambos se hallan adornados de grandes alas iguales á las de los anteriores, pero notándose en el de la izquierda que el ala de dicho lado se halla fuera de su posición natural, no explicándose su adherencia al cuerpo. Las vestiduras que á ambos envuelven completamente el cuerpo, no dejan al desnudo más que manos y pies; en ellas hallamos diferencias comparadas con los del centro. Ambos llevan una especie de manto, sujetándole el de la izquierda por debajo del brazo derecho para evitar su vuelo; el de la derecha viste túnica ó sobrecota con doble manga que indica la túnica, y se cierra sobre su pecho con un adorno que enlaza una especie de medallón en forma de losange: en él se vé esculpido algo que no puede apreciarse, pero de forma circular; todo el

(1) Carini. *Il signum Christi nei monumenti del Medio Evo*. Roma, 1888.

traje señala un carácter bizantino y en miniaturas de los siglos XII y XIII le vemos idéntico. En éste el manto viene á señalarse por un recogido debajo del brazo derecho, y esta figura es la que más sufrió con el destrozo. El peinado y pelo de ambos aparece rizado en bucles en número de siete en la frente en el de la izquierda, y el resto suelto sobre los hombros; y liso sobre la frente y en bucles por los lados de la cabeza el de la derecha, y con gran semejanza en esta parte de adorno de la cabellera con el peinado que ostentan los ángeles del *Sueño del Señor*, que vemos en el códice, obra del siglo XI, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París.

Ambos empuñan candeleros con velas encendidas de forma cónica, y alumbran la escena de la elevación del alma en busca de la divinidad. La práctica del alumbrado fuera de los actos del altar es muy antigua en la Iglesia cristiana, por cuanto ya vemos que los catecúmenos, como representación de la fé y deseo en que ardían por recibir el Santo Sacramento, llevaban una vela encendida, por cuya razón se llamó *illuminatio*. D. Pelayo, Obispo de León, al hacer en el siglo XI donación á su iglesia de cierta cantidad para luces, dice: «Todo lo cual he querido hacer pidiendo al Omnipotente que por esta *lux temporal* que se forma de cera ó de mecha alimentada en aceite, se digne alumbrar mientras viviese las tinieblas de mi corazón, y me conceda después gozar de aquella *lux inextinguible* en que se alegran todos los santos.» (*España Sagrada*, tratado LXXI, c. II.) Estas simbólicas frases demuestran que por algo más que por el alumbrado de los templos se emplearon las antorchas como símbolos de fé y ardiente amor á la divinidad.

La cera ó antorcha usóse desde muy antiguo en la liturgia, y á ella debe aludir Baronio cuando dice: *Quid inquam mirum, si insolitas apud gentiles consuetudines, a quibus eos quamvis christiani effecti essent, penitus posse divelli impossibile videretur easdem in veri Dei cultum transferri sanctissimi episcopi concesserunt?* Naturalmente, estas velas ó *columnæ* como se dice que así las denominaron en tiempo de Constantino, y que éste mandaba en la noche de Pascua encenderlas de gran tamaño, á lo cual se alude sin duda con el nombre de columnas, las que debían fijarse en algunos utensilios que las sostuvieran, y también que de *candelus* tomaran aquéllos el nombre de candeleros.

Este hecho lo vemos comprobado con haberse encontrado en el cementerio de San Ciriaco palmatorias destinadas á sostener las velas. Además de los *candelabrum*, hubo también, como sabemos, los *canthari*, que eran candelabros con varios brazos con candilejas de aceite, ó bien interpolados ambos elementos de alumbrado, que se les denominaba *Pharacantara*, mueble que regaló Constantino á la Basílica del Salvador, y respecto del cual dijo San Anastasio: *Pharum cantharum ex aureo purissimo ante altare, in qua oleum nardidum pisticum cum del phimis LXXX, pensantem libras tres.*

De esta clase de candelabros no se ha conservado ejemplar alguno, y representación de él debe ser el esculpido en una losa sepulcral, que publicó Rossi en sus *Inscrip. Rom.*, t. I, p. 210. Y que el uso del candelabro, como de la vela, es muy antiguo en la Iglesia católica, lo demuestra el hecho de que al mártir San Lorenzo

el diácono le fueron pedidos, al ser apresado, los candeleros de oro que usaban los cristianos: en tiempo de Constantino hallamos regalos de estos objetos á las iglesias: y finalmente, la ordenación de los Acólitos se hacía entregándoles el Archidiácono un candelero, pues su misión era alumbrar en las ceremonias del culto, práctica que señala el Concilio de Cartago celebrado en el siglo IV. Como quiera que esto sea, los candeleros no se colocaban en el altar en los primeros tiempos, los llevaban siete acólitos y éstos los colocaban en distintos puntos, según las ceremonias, no permaneciendo fijos en el altar hasta el siglo X, y conservándose aún algo de la antigua práctica en nuestros días con la presencia de los acólitos con velas en los actos del Evangelio, consagración, entrada y salida del celebrante al altar y otros que prescribe la liturgia en festividades y entierros acompañando á la Cruz.

De esta suerte es como nos explicamos la representación de estos ángeles con los candeleros y antorchas de forma cónica, como aún es costumbre en algunos pueblos orientales. En cuanto á la forma de los candeleros, revelan más el estilo bizantino-románico, que el ojival. Lo robusto de la forma y su similitud con las columnas de aquel estilo, les hacen muy semejantes á la columnita que separa las ventanas gemelas. Esta forma indica claramente que aún el estilo ojival, si había entrado en la arquitectura, no lo había sido en las artes ornamentales ni indumentaria eclesiástica; que el gusto y obras del estilo anterior continuaban usándose, y que el artista copiaba y representaba, en vez de creaciones del nuevo estilo, lo que era uso y práctica general. La forma del candelero es la de una columna octógona, lisa y rematada por una especie de capitel, con una moldura de talón, lo propio que la base, que es de igual forma y mayores dimensiones. No recordamos haber visto candeleros de la forma indicada, ni en el natural ni en miniaturas de la época, ni menos en sepulcros, y encierra, en nuestro concepto, carácter digno de apreciarse en cuanto se refiere al mobiliario de los templos y objetos sagrados del culto.

De carácter ojival conocemos bellos é interesantes ejemplares en gran número de iglesias de España y del extranjero, pero de un carácter tan perfectamente románico-bizantino, no había llegado nada parecido á nuestro conocimiento. Solo hallamos otros semejantes en el sepulcro que se conserva en Rávena, en el que en uno de sus lados vemos cuatro candeleros con velas encendidas, pero no cónicas sino cilíndricas, y cuya reproducción lleva Bayet en su obra (1). Si el gusto ojival hubiera estado muy desarrollado y extendido, si nos encontráramos en lo que algunos denominan período de transición, y que nosotros mejor denominaríamos de fusión ó combinación, entonces, lo propio que los detalles que ya hemos señalado, acusarían el ojival en su primer período. Pero no sucede esto; los candeleros, ropajes y peinados, señalan más el estilo oriental romanizado; los símbolos religiosos representan más el concepto cristiano del siglo XIII que el del XIV, y hasta la parte de ornamentación arquitectónica del sepulcro, demuestra la prác-

(1) *L'art byzantin.*

tica, ejecución del estilo de los cuatro siglos, especialmente en la manera de ejecutar en las envareadas esculturas que pretenden significar la personalidad humana, caracteres todos para que con ellos podamos no dudar de su filiación. Todo ello lo hemos visto estudiando por partes el monumento; reunidos todos aquéllos, acusan y señalan la antigüedad de este sepulcro como de la infancia del siglo XIV cuando más.

El ojival, por lo tanto, no imperaba aún con verdadero dominio en la época en que aquél se construyó: tímida y muy tímida es la manifestación del estilo en esta obra, que consideramos como rudimentaria en aquel estilo; mucho más se comprueba su antigüedad, cuando muy al principio del siglo XIV tenemos en Aragón hermosos modelos en procedencia de aquél.

Réstanos tan solo ocuparnos de los planos laterales de la tapa: hállese recuadrados por aristas con adorno cuatrifolio. En el de la derecha campea un escudo en forma de cuadrado perfecto, colocado sobre uno de sus ángulos partido, formando una cruz dividido en cuatro cuarteles repetidos en su representación heráldica: este escudo se halla sostenido por dos ángeles, para mayor demostración de ser de rama femenina el apellido á quien pertenezca el sepulcro. Durante los siglos XIII al XV los escudos tuvieron la forma ojival y con este nombre se les conoce. También se usaron cuadrados, compuestos de cuatro líneas con otros tantos ángulos rectos. Esta forma se generalizó mucho en España, hasta que en el siglo XVI comenzaron á usarse ya acolados.

En los cuarteles superior é inferior vemos un ave posada, que dada la representación que en heráldica pueden tener aquéllas, no cabe que sean más que abutarda, buitre, cigüeña, gabilán, garza, gallo, ganso, paloma, corneja y grulla. El águila se la representa siempre con las alas extendidas y nunca en reposo. Por la forma, que no permite muy bien el clasificarla, más parece gabilán, buitre ó falcón; en cuyo caso, si es la primera, representaría astucia; si buitre, varón, y si halcón, lijereza. En los cuarteles laterales hallamos el toro, cuya significación heráldica es la de bravura, valentía, constancia, sufrimiento y utilidad.

No podemos propiamente llamar á este escudo de losange, por cuanto que si le medimos, hallamos un cuadrado completo y aquél ha de ser su proporción geométrica de siete partes de altura por ocho de ancho: forma que fué adoptada desde el siglo XIV para los escudos de las hijas de la nobleza. En cambio los flamencos se valieron del cuadrado, puesto diagonalmente, para representar igual sentido.

Si del lado derecho pasamos al izquierdo, nos encontraremos con idéntico escudo, sostenido no por dos, sino por un ángel solamente y colocado entre ambas rodillas, pues aquél aparece como sentado. En este lado notamos un gran descuido no solo en el dibujo, sino que también premura en la ejecución. El rostro no está más que acusado y con muy poco relieve, sin que podamos atribuirlo á la acción del tiempo, sino que se nota igual defecto en todo el plano. Las alas no están más que esbozadas, sin que se halle rastro del plumeado de aquéllas, lo propio que indicadas solamente las ropas en su plegado; lo mismo acontece en los em-

blemas del escudo; es más, ni aun la arista del vaciado del plano es limpia, como sucede en el resto de la tapa.

¿Es que el artista descuidó la ejecución de este lado, por cuanto que la colocación del sepulcro en el muro de la capilla como recayente este lado al del altar, había de ser menos visible para el público que los anteriores y por esto descuidó este plano, ó es que quedó sin terminar la obra?

Nos inclinamos más á la primera conjetura, pues que hasta en el mismo carácter de ornamentación hicimos ya notar diferencias esenciales, que el artista dejó tan solo apuntada la idea por lo que pudiera tener de estimulable al comparar ambos lados del arca, y especialmente de los de la cubierta.

Finalmente, ya digimos que el sepulcro estuvo sostenido por leones y sobre ellos se encontró colocado al abrirse el nicho en que estaba encerrado. Estos leones debieron estar muy empotrados en algún muro, pues tenían, especialmente la parte baja, recubierta de yeso. Posteriormente han sido limpiados y hoy pueden estudiarse en todos sus detalles. No hay más que dejar caer la vista sobre aquellas representaciones de leones para ver desde el primer momento el gran influjo del arte bizantino, francamente revelado en la factura de aquéllos. Si alguna duda hay respecto del sepulcro, el examen de aquellos fantásticos leones, de aquellas cabezas y de aquellas guedejas bastarían para no poder negar ni un momento la influencia de un arte que ya venía evolucionándose á una nueva manera de expresar.

Antes de ser restaurados, la parte baja presentaba solo una masa de yeso, señalándose tan solo el esculpido hasta el arranque de los brazos: una vez limpios han quedado descubiertos aquéllos, y sus garras se apoyan sobre unas ménsulas en forma de cartela en las que se hallan talladas unas cabezas de niño, sumamente parecidas en su aspecto á las de los ángeles de la caja, con peinado idéntico y abultamiento de las facciones; están bastante resaltados del plano, que limita una moldura de talón. La colocación de los brazos de los leones es violenta y apareciendo éstos como estirados por una gran fuerza ó tensión que les dá un aspecto convencional y con más apariencia de aves que de cuadrumanos.

Las cabezas, ya lo hemos dicho, ninguna similitud ni parecido tienen con la del rey de las selvas. Más parecen de perros que de leones, y aun dudaríamos de ello sin los canelones que cual hechos á tirabuzón quieren representar las lanudas guedejas. El rizado guarda una regularidad notable, viniendo cuello y cuerpo á formar unas líneas tan regulares, exactas y matemáticas, que parecen talladas á compás que midiera las distancias.

Fijándose en aquel aspecto no puede ponerse en duda la influencia del estilo, tan revelado aquí de una manera tan franca cuanto manifiesta, y al detallar agudas cabezas más similares á otra clase de cuadrumanos que al conocido y característico aspecto del león, demuestra la caprichosa ó fantástica representación que el arte románico dió al rey de las selvas, á quien no fácilmente reconoceríamos por aquellas esculturas. Viendo tan solo aquellas cabezas de hocico agudo y aquellas acanaladas melenas, no puede ya dudarse del estilo informante en aquella obra de

arte. Leones semejantes los conocemos en multitud de sepulcros de la época, en canalones y en capiteles y piedras de aquellos siglos. Bayet en su *Arte bizantino* lleva una piedra esculpida que representa un león devorando á una oveja; en aquella melena arrollada en tirabuzones, siguiendo siempre la línea recta en todos sentidos, veremos la gran semejanza y espíritu informante del arte que comenzaba ya á desaparecer, pero del que aun en medio de su decadencia conservaba los elegantes rasgos que desde Bizancio supieron implantarse en el resto de Europa. Si alguna duda pudiera quedar acerca de la antigüedad de este sepulcro y del arte bizantino en su evolución hacia el ojival, desvanecida debe quedar ante esta concluyente prueba de lo que llevamos apuntado.

Ni en el arte ni en las costumbres y manera de ser de un pueblo se verifican los cambios á merced del capricho ni del mandato, sino que son lentas las transformaciones que van insensiblemente introduciéndose hasta cambiar el modo de ser de un país, como determinadas por causas y concausas especiales y hasta específicas. En el arte no hay transformaciones del momento, sino que son determinadas por particulares evoluciones, hijas del modo de ser de cada época y cada pueblo. Así vemos que ni el ojivo desaparece de golpe, ni de la misma suerte se implanta el clásico, lo que ha dado en llamarse Renacimiento: entre uno y otro estilo median estimables composiciones, que estudiamos y comparamos con verdadero deleite, por cuanto vemos en ellas la tendencia á la compenetración de los estilos. Por ello pues, no dudamos en considerar al indicado sepulcro como obra de los últimos tiempos del arte románico bizantino, señalando los albores de una nueva expresión objetiva en las representaciones plásticas de aquel espíritu y costumbres, traducido y significado por la idea religiosa y las aspiraciones á la espiritualidad en la materia del arte.

Restábanos tan solo ya ocuparnos de algunas dudas que pueden ofrecerse acerca de la existencia de este sepulcro en la iglesia en que ha sido hallado, no colocado en las paredes de la capilla, sino oculto en el hueco que cerraba el nicho del altar: y para ello habíamos de hacer alguna consideración histórica acerca de la antigua iglesia denominada de los Santos Juanes; pero esto será objeto de un nuevo estudio, lo propio que la familia á quien perteneció.

#### IV.

Hemos dicho diferentes veces en el curso de estos apuntes que los caracteres y detalles que adornan este sepulcro le señalaban como obra del siglo XIII y cuando más de los primeros años del XIV. Para ello adujimos no sólo la determinación de los caracteres informantes en construcciones de la finalidad del citado siglo, sino que cimentamos aquéllos, en lo que atañe á la parte indumentaria, lo propio que también en cuanto se refería á la simbología en las ideas religiosas. Allá adujimos como hemos dicho las razones en que apoyábamos nuestra creencia, que bien pudiera ser errónea; dispuestos siempre á rectificar aquellos puntos en que se

manifestara nuestra equivocación, y para terminar estos apuntes, concluiremos con algunas ideas acerca del desenvolvimiento de los estilos románico y bizantino y su transición ó compenetración con el estilo ojival, que como lógica consecuencia de un desarrollo y cultura superior, vino á imperar en los siglos XIV y XV.

Hay la creencia de que el arco ojivo es el que caracteriza al citado estilo, y que construcción que carezca de aquél no puede ser considerada como tal; error y concepto equívoco es, que por desgracia hemos visto sostenido y defendido. Hay que reconocer que el bizantino puro no imperó nunca en nuestra patria y mucho menos en Valencia, en la que tan sólo conservamos del estilo la bella puerta de nuestra Basílica. Adviértese en las construcciones de este carácter notable diferencia, que se distingue por su procedencia de un origen común. En la erección de unas construcciones presidió más el genio romano y en otras el sajón ó normando. En las de la parte de León el genio godo se manifestaba más libremente, en tanto que en la parte de Levante se marcaban las influencias carlovingias. Diferencias que pueden comprenderse desde el momento en que comparemos la iglesia de Cervatos con San Pablo del Campo en Barcelona.

Llegan los últimos años del siglo XI y tanto en Castilla como en Aragón, pierde la pesadez el estilo, pierde rudeza y gana en lo airoso su ligereza, señalándose por la mayor perfección y el empeño en mejorar el ornato relevándole de los planos, pudiendo citarse en la parte del Este los claustros de San Benito de Baiges, y el de la catedral de Gerona y las catedrales de Calahorra y Jaca, obras que suponen un mayor gusto en la construcción y superiores conocimientos en el artista, que comienza ya á buscar los efectos. Encontramos los arcos lobulados en San Isidoro de León en el crucero del panteón de los reyes leoneses. Ya entonces iba adquiriendo cierta esbeltez y ya se atrevían á emplear el arco ojivo, pero luchando contra la práctica y costumbre, y solo como muestras de lo que iba ganando el arte en el siglo XII.

La conquista de Toledo, cuyas influencias en el arte todos conocemos, merced á las mayores relaciones que se establecieron entre los cristianos y mahometanos, fué causa de la orientalización que se notó en los primeros lustros del siglo XII. Por esto el arte románico-bizantino tomó nuevo carácter con una tendencia marcada al neo griego, introduciéndose nuevos adornos en la arquitectura, como los angrelados, los redientes, merlones y ventanas gemelas, que le dieron mayor atractivo y ligereza y un aspecto más risueño y propio del cielo de la región levantina. Poseyendo el arco ojivo, dilatáronse ya las proporciones de las fábricas y admitiendo aquellas innovaciones, iba presentándose el carácter de arquitectura ojiva como un adelanto en la expresión de las líneas. Las portadas sobre todo adquieren mayor belleza y los arcos se cubren de ajedrezados, de esterillas, cuatrifolios, cruces y adornos de imaginería en los que aparecen estatuitas y otras de mayores dimensiones, saliendo resaltadas del plano, aislándose por completo y avanzando rápidamente al ojival, al mismo tiempo que se espiritualizaba la materia. No obstante estas innovaciones, lo que determina este último período del romano-bizantino, es el uso

general del arco ojivo. Muy anteriormente pudo usarse en nuestro país, pues que los árabes de Toledo y Córdoba, lo usaban á primeros del siglo XI: en la mezquita de la segunda ciudad, hallamos ejemplo y también en Toledo en la puerta Visagra. Entre los cristianos, aun cuando se empleó alguna vez, fué solo como capricho del artista, pero sin constituir sistema hasta el siglo XIII. No obstante lo dicho, desde últimos del XII ya se empleó con intención artística, figurando como elemento de construcción y de adorno para encubrir y cobijar las esculturas. De esta suerte fué preparándose el imperio del ojivo y determinándose aquel carácter especial, sin que los monumentos de aquella época puedan clasificarse como ojivales. Esta misma influencia de la arquitectura en las grandes masas vemos señalada en la ornamentación del sepulcro que hemos venido estudiando, así que aun cuando sus esculturas se hallan cobijadas por unas ojivas equiláteras en su inscripción, aun cuando veamos aparecer en él algún detalle como la arquería de ventanales pareados, no obstante, el conjunto y hasta el mismo arranque de las impostas son de un corte romano-bizantino perfectamente distinguible, si con cuidado se estudian aquellos detalles y caracteres.

Inspirados en estos principios y análisis escultóricos é indumentarios, hemos creído poder colocar en fines del siglo XIII la construcción de este sepulcro, sin que por ello dejemos de afirmar que pudiera pertenecer á las primacías del XIV, teoría que no sostendríamos conociendo los informantes principios del arte en aquellos tiempos, tanto más cuanto que el renacimiento artístico que determinaron las influencias italo-griegas fueron más potentes en nuestro país que en el centro de España. Mientras datos positivos y fehacientes no nos comprueben y señalen la época de su construcción, por detalles, estilo, ejecución y determinación artística, nos inclinaremos siempre á creerle de la época de que hemos hecho mérito, por cuanto si el esculpido no acusa ya las influencias románico-bizantinas, la parte arquitectónica nos indica claramente unas influencias á las que el artista no pudo sustraerse, manifestándose allí su espíritu y modo de apreciar y sentir las concepciones estéticas, traducidas en aspiraciones tangibles en cuanto afectan á la iconografía y artes auxiliares, como complementarias del pensamiento que pretendió realizarse en aquella obra.

Resta ahora tan solo estudiar cuánto afecta y concierne á la familia á quien perteneció, apellido y relaciones particulares con la iglesia en donde ha sido encontrada esta *antigualla gótica*, como diría Ponz: este trabajo debe ser objeto de un nuevo estudio fundamentado en la parte diplomática que sea posible investigar, completando de esta suerte esta monografía, asaz interesante para la historia del arte en Valencia.

JOAQUÍN CASAÑ.

Valencia 24 de Febrero de 1892.



## Entrada del Papa Luna en Valencia.

**E**N el archivo del Cabildo de esta Metropolitana se conserva un libro manuscrito que se intitula *Libre de Antiquitats*, el cual en los folios viiiij y x, describe lo que intitula *La entrada de Papa Benet xiiij.<sup>e</sup> en Valencia*. Este es el célebre antipapa Don Pedro de Luna, cuya obstinación es legendaria, hasta el punto de que, para expresar que uno es terco por demás, se dice que está en *sus trece*, á semejanza de lo que este personaje hizo, no queriendo renunciar á *sus trece*, es decir, á su nombre papal de Benedicto XIII, ó sea *Benet tretse*, como escribe el autor de la descripción que á continuación traducimos, y dice así:

«Viernes á 14 de Diciembre de 1414, entró el Santo Padre siendo la hora de medio día. La Catedral fué tapizada muy notablemente, la capilla mayor y cuatro arcadas se cubrieron por completo de paños de oro: en dicha capilla, desde la mitad para arriba, habíase colocado un pabellón muy rico de paños de oro blancos, y por debajo rodeaban la capilla paños con las armas del Padre Santo: el cimborio estaba adornado por todo su alrededor de muy bellos tapices.

»Dicho día, á las nueve de la mañana, salió muy grande y notable procesión de la Catedral, yendo delante en ella los clérigos jóvenes, tanto religiosos como seculares: seguían después todos los religiosos de todas las Ordenes, dispuestos según sus condiciones: detrás los clérigos seculares con sobrepellices; luego otros muchos vestidos con capas (pluviales?), y al final, los canónigos y dignidades. Seguían después diez y seis angelitos sin caretas, llevando pequeños estandartes con las armas de nuestro Santo Padre, de los cuales ocho eran colorados y ocho blan-

## Entrada de Papa Benet xiiij.<sup>e</sup> en Valencia.

Diuendres a xiiij de Dehembre any M. cccc. xiiij. entra lo dit Sanct Pare hora de mig iorn asj que la seu fon empaliada molt notablement lo cap / e quatre arcades totes de draps de or al mig del cap sus hun papallo molt rich de draps de or blanchs / e lo cercle baix circuit de draps ab les armes del Sanct Pare y lo cercle del semborj circuit de draps de ras molt bells (1).

Dit dia a les nou hores de matj partj molt gran / e notable professo de la seu hon prechien fadrjns clergues axj religiosos com seculars Apres venjen tots los religiosos de tots los ordens ordenats segons ses condjcioncs Apres les clergues setglars ab sobrepelljços apres molts vestits ab capes a la fi los canonges y / e dignitats y apres venjen xvj angels petits descarats portants penonets ab armes de nostre sant pare los viij vermels / e los viij

(1) Así llamaban á los tapices los antiguos valencianos, del nombre de Arras, ciudad de los Países Bajos, de donde venían en la Edad Media los célebres tapices flamencos con pasajes de la Historia Sagrada.

cos. A estos seguían niñas (vestidas de) vírgenes cantando todos (aquéllos y éstas) coplas de la entrada de nuestro Santo Padre, y luego venían mártires, apóstoles, confesores y otros muchos santos, arreados muy notablemente. Después Adán y Eva con el ángel serafín, que los echaba del paraíso, y luego los cuatro evangelistas y muchos ángeles, San Miguel y San Gabriel, y al final la Virgen María con (varios) ángeles que la servían, cerrando la procesión el Regente del Señor Obispo, pues éste estaba enfermo, llevando un relicario.

»Esta procesión, así dispuesta, fué hasta San Antonio, donde en medio del camino se había muy bien dispuesto una capilla, adornada con paños de oro, teniendo un gran estrado al lado. Llegado á éste nuestro Santo Padre y hecha oración en la capilla, subió al mismo con seis cardenales alrededor y dos camareros detrás, quedando al pie Mosén Pedro Comuel Subdiácono. Estando aquí le pasó por delante toda la procesión, dando luego la vuelta para volver á Valencia, y los angelitos y pequeñas vírgenes cantaron y bailaron delante del dicho Padre Santo, mostrando gran alegría (Quién?). Habiendo en esta forma desfilado toda la procesión, el dicho Santo Padre, los Cardenales y toda su gente, montaron á caballo y siguieron la dicha procesión, dirigiéndose camino recto al portal de Serranos, por el cual entraron en esta forma.

»Primeramente iba con cirios gruesos y medianos, mucha gente de los oficios y otros de la ciudad, llevándolos encendidos: luego venían los guiones y cruces de las parroquias, siguiendo después toda la procesión arriba dicha hasta el Obispo inclusive con las reliquias, sin palio alguno. Después iban, llevados del diestro por

---

blanchs / Apres venien vergens petites tots cantans cobles de la entrada de nostre sant pare / apres venjen Martes apostols confesors e / altres molts sants aparellats molt notablement / Apres Adam y Eua ab lo angel serafi qujls lansaua de parais apres los .iiij. euangelistes / e molts angels e sent mjquel e grabiel e a la fi la verge maria ab angels quj la mjnistrauen e cloent la proseso lo regent del senyor bisbe com aquell fos mal dispost portant vn reljqujari E aquesta prosseso axj areglada ana fins a sent antonj on hauia vna capela en lo cami molt be aparellada / e ornada de draps de or / E a vna part vn cadafal gran en lo qual cadafal vengut lo nostre sant pare e feta oracio en la capela puja ab sis cardenals entorn e detras dos cubiculars e al peu mossen pere comuel sotsdiaca e aquj estant li passa tota la prosseso dauant e puix feya cercle retornant ves Valencia e los angels petits e vergens cantaren e ballaren dauant lo dit sant pare mostran gran alegria E com axi tota la prosseso fon pasada lo dit sant pare cardenals e tota sa gent puiaren a cauall e seguiren la dita proseso venjnts dreta via al portal dels serans per lo qual entraren en aquesta forma.

Primerament venja gran gent ab ciris grosos e / magansers de offisis e altres de la ciutat portans aquells ensesos Apres venien les penonos (sic) creus de les parroquies E axi se seguia tota la proseso de sus dita fins al bisbe quj porta les reliquies jnclusiue sens alcun pali Apres venien .vij. caualls blanchs en destre cascu ab son masip ab mantes vermelles de grana e vna mula blanca ab retanques (1) vermelles.

(1) *Retanques ó retranques* no es propiamente lo que el *Dic. de la Lengua* llama *retranca*, correa ancha, á manera de ataharre, que llevan las bestias de tiro, sino más bien las dos, cuatro ó seis correas

sendos escuderos, siete caballos blancos con mantas coloradas de grana y una mula blanca con las retrancas coloradas.

»Después iba Mosén Pedro Comuel, Subdiácono de nuestro Santo Padre, cabalgando en una mula blanca, llevando cubierta la cabeza y una cruz en alto.

»Después seguía un hombre cabalgando en un caballo, y llevando un estandarte que era redondo en el centro, cuyo estandarte ó gonfalón, tenía en su extremidad superior un ángel. Llevaba las armas extendidas del Rey de Aragón en el círculo, pero debajo de él unas rosas.

»A continuación iba una mula blanca cubierta con gualdrapas de grana, y sobre ella estaba colocado un hermoso cofre colorado con el sagrado cuerpo de Jesucristo: sobre el cofre una cruz. Precedían á dicha mula 16 correos (?) de librea azul y morada á tiras, llevando antorchas encendidas y detrás 24 prohombres, ciudadanos y otros de la ciudad, llevando encendidos en las manos sendos cirios blancos gruesos con las armas de la dicha ciudad.

»Después iban seis Cardenales, el primero de los cuales era Monseñor de Montaragó con su librea delante y á los lados: después Monseñor de Tolosa en la dicha forma: luego Monseñor de Aug en dicha manera: á continuación Monseñor de Santangel en la forma dicha: y al final iban Monseñor de Orrias y Monseñor de Carriello, uno al lado de otro, con su gente toda por delante y alrededor, la mitad á cada lado en bello orden.

»Seguían después á pie el Señor Maestre de Montesa, muchos barones, nobles, caballeros, escuderos, gentiles hombres, ciudadanos y otras notables personas, vestidos muy ricamente, delante de nuestro Santo Padre.

Apres venia mossenyor pere comuel sotsdiaca de nostre sant pare caualgant en vna mula blanca portant capell al cap e vna creu alta.

Apres venia vn hom caualgant en vn cauall portant vn ganfano (1) redo ell al mig / lo qual ganfano hauia a la punta sus vn angel / e era de armes teses de Rey darago en lo cerce / pero baix roses (2).

Apres venja vna mula blanca enmantada de drap de grana / sobre la qual venja vn bell cofre vermell en lo qual era lo sagrat cors de Jhu xpist / e sobre lo cofre vna creu / E dauant la dita mula precehien .xvj. corries de liurea blaua / e morada ab bandes portans entorces enceses E apres .xxiiij. homens de be ciutadans e altres de la ciutat portants sengles sjris blanchs grosos ensesos ab senyals de la ciutat en les mans.

que sostienen dicho ataharre. En algunas partes del reino llaman aún á esto *alitranches*, en plural. Véase la *retranca* que lleva el caballo de D. Jaime I en el grabado de la pág. 48 del tomo V de EL ARCHIVO. En la edición de Favre del *Du Cange*, se ha añadido este artículo, pero no supieron averiguar su verdadero significado, confundiéndolo con la *sangle*, que nada tiene que ver con las caballerías y con la *strenga* ó estribo de montar.

(1) Ganfano, gonfano, guntfano, confalón y gonfalón, viene á significar *pañó ó bandera de combate*, y se aplica especialmente á la enseña del Papa. Véase *Du Cange* ad verb. *Guntfano*.

(2) No comprendemos bien lo que se ha querido significar con las palabras *teses* y *roses*; lo más probable lo damos en la traducción.

»Venía después nuestro Santo Padre cabalgando en una mula blanca con mantas encarnadas de grana que llegaban hasta tierra; iba vestido con una capa pluvial colorada muy bella (me pareció que era de tejido Zeitoni de muy hermoso color de grana), y en la cabeza una mitra blanca, haciendo cruces continuamente. Llevaban del diestro la dicha mula con unos cordones el síndico, escribano, justicia, consejeros y otros oficiales de la ciudad, y por encima de nuestro Santo Padre, iba un palio colorado muy hermoso con las armas del mismo, el cual era llevado por el gobernador, el baile, jurados y otros nobles y caballeros á pie.

»Inmediatamente detrás seguía el Camarlengo, esto es, Don Luís de Prades, Obispo de Mallorca, cabalgando en un hermoso caballo, con un grueso bastón en la mano.

»Luego seguían dos camareros de nuestro Santo Padre vestidos con caperuzas forradas de pieles de armiños.

»Después seguían muchos Obispos.

»Luego iba el limosnero, esto es, Monseñor Andrés Bertán, echando dineros á una parte y otra.

»También iban después otros muchos obispos y muchos abades, y después muchas parejas con capas y capellanes á porfía, que llegaban á más de ciento, y finalmente muchos oficiales de corte con caperuzas forradas, etc., y así era el final.

Apres venjen los vj cardenals dels quals era lo primer mossenyor de montarago ab sa liurea dauant entorn / Apres mossenyor de Tolosa en la dita forma / Apres mossenyor de Aug en la dita manera en apres mosen(yor) de sent angel en la dita forma / e a la fi venja mossenyor de orrjas / e mossenyor de carrjello par apar ab lur gent tota al dauant e entorn mijg partjts en bell orde.

Apres venjen apeu lo senyor Maestre de montesa molts barons nobles cau(a)lle(r)s scuders gentils homens ciutadans / e altres notables persones arreats molt richament dauant nostre sant pare.

Apres venia nostre sant pare caualgant en vna mula blanca ab mantes vermeles de grana fins a terra vestit de vna capa pluujal vermella molt bella parme que fos drap de zeytonj (1) molt bell / color de grana / e al cap vna mjtra blanca senyant contjnuament / e destrauen los cordons de la djta mula / los sindjch scrjua justicies conselers e altres officials de la ciutat / damunt nostre sant pare venja vn pali vermel molt bell ab armes del dit sant pare lo qual portauen lo gouernador lo bale los jurats e altres nobles / e caualeres a peu.

Detras tantost venja lo camarlench ço es don lois de prades bisbe de mallorcha caualgant vn bell cauall ab vn gros basto en la ma.

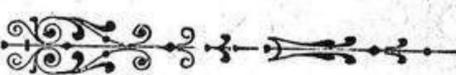
Apres venjen dos cubicularjs de nostre sant pare ab caperons forats de vays vestits (2).

Apres venjen molts bisbes.

(1) Zeitoni, zetonino, ceitoni ó aceituni, setuni, zeitin (acaso nuestro *satén* es una mala imitación en la tela y en el nombre) significa un rico paño de seda, no precisamente de color de aceituna (pues su etimología no viene de ahí), sino de varios colores. Eguílaz, *Glosario*.

(2) Parece que eran así llamadas las pieles de martas ó armiño, el *mus ponticus*. Vid. *Du Cange* ad verb. *Vares*.

»Esta procesión fué hasta la plaza de San Bartolomé, y después volvió por la calle de Caballeros é hizo la vuelta de la procesión del Corpus Christi, y en esta forma llegó á la Catedral. El Santo Padre, hecha oración al altar, subióse por el puente á la casa del Obispo, donde quedó, y todos los otros tomaron cada cual su camino. Esto fué ya dos horas después de medio día, poco más ó menos. Deo gracias.»

  
 MISCELÁNEA   


*Las puertas laterales de la Catedral.*—Magníficos ejemplares de cada una de las arquitecturas románica y ojival, ambas han sido mutiladas para darles mayor desahogo. Respecto á la puerta de los Apóstoles, lo dijo ya el Sr. Llorente en su *Valenciá* (1): «Tenía esta puerta antiguamente una pilastra divisoria: era un estorbo en la aglomeración del gentío, y el Patriarca Ribera mandó quitarla para la fiesta que se hizo en 12 de Diciembre de 1599 á las reliquias de San Mauro, enviadas por Clemente VIII.» Esta noticia, sacada del Ms. de Gaona, conviene fijarla aquí con las mismas palabras de su autor (2): «La puerta de los Apóstoles... es toda de piedra picada sendrossa y curiosamente labrada... siendo cuadrada, la dividía en dos partes una columna cuadrada que estava en medio della, como que sostenía toda la fábrica de arriba, y en lo alto de ella estava asentada una hermosa y devota figura de bulto de Nuestra Señora y Madre de Dios bendita, con su Niño Jesús en los brazos... y encima de esta figura en lo hueco de dicha arcada, que está en lo alto desta puerta, están un coro de ángeles con sus diferentes estrumentos de música en las manos... y á los dos lados desta puerta, que se correspondían los unos á los otros por sus estancias, y con mucho orden puestos á cada parte della seis Apóstoles y dos Doctores de la Iglesia con los Evangelistas della... que se correspondían á la sobredicha figura de Nuestra Señora... que tenían en medio...

Apres venja lalmojner ço es mossenyor andreu bertan lançant djnes hujc et jnde.

Apres venjen axi mateix molts bisbes e molts abbats e apres molts companyons de capes / e capelans a mon vejares pujants a pus de cent E apres molts officies de cort ab caperons folrats etc. sich finis.

Aquesta processo ana fins a la plasa de sent bertomeu e pux gira per lo carrer dels caualers / e feu la cerqua de la proceso de corpore xpisti / e axj plega a la seu E lo sant pare feta oracio al altar puiasen per lo pont a la casa del bisbe / e aqui romas / e tots los altres tengeren cascu sa via / ffon aço dues ores apres mig jorn vel circa Deo gracias.

(1) Tomo I, pág. 561.

(2) Felipe Gaona, *Casamiento y bodas del Rey Don Felipe III*. Fol. 376, v.

Aunque por agora está esta puerta muy mejorada y ampliada desta manera, que para a doze del mes de Diciembre de 1599, que truxeron con solemne procesión a la Iglesia Mayor el cuerpo de San Mauro... á cuenta del Sr. Patriarca... para su seminario... Se amplió de esta manera, que mandaron quitar el sobredicho pilar... y la imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús que estaban asentados en él, á los que los subieron más arriba, encima de la misma portalada y dentro del hueco de aquella arcada medio ovada, asentándola... en medio del coro de ángeles... Quedando dicha puerta tres palmos más de altaria y cuadrada por lo alto della.» El Sr. Llorente dice á esto: «Si se fija el observador, notará, que el dintel no sigue la línea del arranque de las archivoltas, lo cual es contrario á las reglas arquitectónicas, y que los modillones que lo sostienen son del gusto del Renacimiento.»

En lo que no se ha fijado nadie, que sepamos, es en que la otra puerta lateral, la del Palau ó Almoina, también sufrió su reforma. El mismo Gaona nos lo dice á continuación: «Lo mismo hicieron en la otra puerta desta Iglesia que se corresponde con esta (la de los Apóstoles), dicha del Palau, á la cual ensancharon en alto, quitándole también otro pilar que tenía en medio della, que la ocupaba mucho, quedando muy espacioso y redondo el portal de ella.» Extraño parece que esta puerta tuviera parteluz como la otra, pero no solo lo evidencia la cita histórica aducida, que es de autor contemporáneo, sino que hasta el mismo claveteado de la dicha puerta nos indica el perfil del parteluz. No remataba éste, como el de la otra puerta, en una línea horizontal que uniera los arranques de las archivoltas de ambos lados, sino que desde estos mismos arranques empezaban dos arcos de medio punto, cuyo diámetro era igual al espacio que dejaba á cada lado el parteluz. Una fotografía de las muchas publicadas basta para comprenderlo así.



*Nueva publicación.*—Se ha repartido el prospecto de una *Colección de Documentos inéditos del Archivo General de Valencia*, que va á publicar nuestro amigo el Jefe de dicho centro D. Joaquín Casañ. No necesitamos encarecer su importancia: varias veces hemos dicho que hay que dar á luz las fuentes de nuestra historia antes de publicar cosa definitiva. Esta colección, bien combinada y escogida, sería de mucha utilidad, dado lo poco que aquí se ha publicado. ¿Podrá sostenerse? Sabemos lo que cuesta y no nos atrevemos á dar la respuesta. Los amantes de estos estudios la darán con su cooperación.



*Fotografados valencianos.*—En la página 115 de este cuaderno damos los primeros fotografados directos de fotografía, que se han hecho en el taller que está montando D. José Vidal en esta ciudad, camino hondo del Grao, alquería de la Purísima, frente al apartadero del tranvía de vapor. La fotografía que ha servido para ello no estaba en buen estado, pero á pesar de sus malas condiciones, ha resultado una miniatura casi del célebre sepulcro de los Santos Juanes. Damos al artista la más cordial enhorabuena y le auguramos éxito completo.