

La "Porta del Palau" de la catedral de Valencia

por

Carlos Cid Priego

INTRODUCCIÓN



VALENCIA, como todo su antiguo reino, es barroca y mora. La reconquista tardía llegó en tiempos del gótico y en este estilo se construyeron sus principales monumentos. Poco hay románico, pero de muy alta calidad; la iglesia de la Sangre, en Liria, tiene para el arte hispánico más interés que muchos templos de mayores ambiciones (1). El otro monumento románico de importancia es una de las puertas de la catedral de Valencia, llamada popularmente *Porta del Palau*.

Obra de tanto empeño merecía un trabajo detenido, que nos sorprendió no encontrar al estudiarla monográficamente para un libro sobre portadas de la escuela ilerdense, actualmente muy adelantado (2). La cautivadora belleza de la puerta nos impulsa a publicar ahora estas líneas. En ellas podemos extendernos a detalles de que necesariamente hay que prescindir en una obra de conjunto.

SITUACIÓN Y AMBIENTE

La *Porta del Palau* está en uno de los rincones más pintorescos y típicos de Valencia. Se abre en el hastial del brazo sur del crucero de la

(1) Quedan, además de la *Porta del Palau*, las portadas de San Salvador, en Sagunto, y de San Félix, de Játiva. CHABÁS incluía, con dudas, otra en el Puig. En San Mateo, capital del Maestrazgo, hay una portada gótica que aún tiene mucho de románica. Monumento importantísimo, pese a ser reducido y de influencia popular, es la iglesia de la Sangre, en Liria; sus vigas pintadas son de un interés extraordinario para nuestra iconografía. Tiene Valencia, en este aspecto, mucha más importancia que Andalucía, reconquistada en su mayor parte en el mismo siglo.

(2) *Portadas Románicas de la Escuela de Lérida*, para el Instituto de Estudios Ilerdenses.

catedral. Esta fachada domiua con su masa imponente gran parte del lado ancho de una plazoleta, más bien ensanchamiento de la angosta calle. En el elevado muro, rematado en doble vertiente, se abre un inmenso ventanal apuntado y, sobre él, un feo balconcillo moderno. Algunas ventanas y un par de gárgolas rompen la monotonía.

A la derecha está el palacio episcopal, con acceso a la catedral por medio de un puente cubierto que salva la callejuela. El resto de los contornos lo forman edificios varios sin carácter y alguna tienda. El tráfico es regular a ciertas horas; otras queda el rincón solitario y silencioso, lleno de encantadora soledad (3).

Acaso ninguna portada ha recibido tantos nombres populares. Que sepamos se la llamó *Porta del Mercat*, por el mercadillo que hubo en la plaza; *Porta de la Fruita*, por venderse en él preferentemente este género; *Porta de la Almoína*, por las limosnas repartidas por los canónigos, según costumbre de la mayoría de las catedrales; *Porta de Lleida*, por suponerla hecha por artistas venidos de allí; *Porta del Bisbe*, por estar próxima al palacio del prelado, y *Porta del Palau*, por la misma razón. Este último nombre fué el más arraigado y el que conserva hoy.

HISTORIA

No es este lugar para historiar la catedral de Valencia, tema que ha ocupado desde antiguo a muchos autores y que cuenta con la moderna, voluminosa y documentadísima monografía de Sanchis y Sivera. Sin embargo, deben hacerse algunas alusiones a ella por lo que ilustran la *Porta del Palau* (4).

Don Jaime prometió, en real privilegio fechado en Lérida a 28 de octubre de 1236 «*si Deus civitatem regnum Valentiae nobis dederit acquirendum, primo et ante omnia dotemus ibi cathedralem ecclesiam*». Tomó Valencia en 1238, asistido por el arzobispo de Tarragona don Pedro Albalat (5). Don Ferrer de Pallarés, preboste de Tarragona, fué consagrado primer obispo de la sede restaurada de Valencia, siendo erigida su iglesia catedral por bula de Gregorio IX, de 9 de octubre de 1239. Se suceden en los primeros tiempos multitud de documentos con nombra-

(3) La historia y evolución detallada de los alrededores de la *Porta del Palau* y de toda la catedral puede verse en SANCHIS Y SIVERA, JOSÉ: *La Catedral de Valencia*. Valencia, 1909.

(4) La bibliografía sobre la catedral es ingente; nos remitimos a la anotada al final de este trabajo. Muchas obras bastante antiguas están aún inéditas en el archivo; otras son de muy difícil consulta, por constituir verdaderas rarezas bibliográficas. Hay que advertir que los fondos documentales no han sido aún agotados.

(5) Los arzobispos de Tarragona, a partir de San Olegario, tuvieron en la reconquista catalanoaragonesa una importancia parecida a los toledanos en la castellana. En Lérida intervino Bernat Tort.

mientos, privilegios, donaciones, etc., además de un pleito entre las sedes de Tarragona y Toledo, que se disputaban la dependencia de la valenciana.

Se ha supuesto, con más imaginación que fundamento histórico, que en el emplazamiento de la actual catedral hubo un templo romano dedicado a Diana y luego una basílica visigoda. Lo que sí consta es que allí estuvo la mezquita mayor de la que ni vestigios restan. Se cree vagamente que sería grande, sin gran valor artístico y reformada en varias épocas.

Cuando entró D. Jaime el 9 de octubre de 1238, después de dieciocho meses y once días de asedio; hizo purificar la aljama, transformándola en templo cristiano. Es fama que en ella, sobre el altar portátil de campaña, dijo la primera misa el arzobispo Albalat. Colocó sobre el ara una imagen de la Virgen, advocación que desde entonces conserva la catedral.

Según parece se acondicionó, de momento, el edificio musulmán y se fueron adquiriendo y derribando las feas construcciones adyacentes. Tal fué la primera catedral valenciana conocida. Sobre su destrucción corre una curiosa leyenda: como quedasen en sus paredes recuerdos sarracenos, Don Jaime, indignado, cogió un martillo de plata y los machacó furioso; imitaronle sus caballeros, y en pocas horas no quedó nada del edificio.

La verdad debió ser que el templo era impropio y pequeño, por lo que pronto se decidió demolerlo para levantar otro de nueva planta. Tradicionalmente se admite la fecha de colocación de la primera piedra por el arzobispo Albalat el 22 de junio de 1262, basándose en una lápida, hoy desaparecida, que describimos al ocuparnos de la epigrafía.

Como era costumbre en la construcción de templos medievales, y confirma la obra existente, la parte más antigua fué el ábside y el muro del crucero donde se abre la *Porta del Palau*, que es el hastial del brazo sur. Se ha supuesto que en este lado estaría el antiguo *mirhab*, cosa muy lógica. En cambio, Sanchis Sivera cae —a nuestro entender— en una contradicción al suponer que éste miraría a Oriente. Primeramente, la *Porta del Palau* está al sur y no al este; después, debe recordarse que, si bien las primeras mezquitas se dirigieron hacia el este e incluso al sudeste (lo que geográficamente es más exacto), pronto se adoptó una convencional orientación hacia el sur, lo que confirmaría que la *Porta del Palau* sustituya al *mirhab* de la aljama (6). Afirma P. Lavedan, en la

(6) Si los *mihabs* se orientasen al este, hubieran podido aprovechar los musulmanes las iglesias incautadas o compradas a los cristianos. El cambiarlas de eje en dirección sur está documentado en varios casos, que han planteado por ello graves problemas arqueológicos. Recuérdense los de San Juan de Damasco y de la Mezquita de Córdoba.

página 47 de su obra, que «on a même supposé que la porte romane, dite du Palais, à la Cathédrale actuelle avait été, des 1138, una addition à la mosquée sur le côté du mirhrab.» La primera ojeada al monumento prueba lo disparatado de tal hipótesis.

Aún se discute si la obra comenzó por el ábside o por esta parte del crucero. Estilísticamente la puerta es anterior, pero en ese sentido está también fuera de su siglo. Es más lógico un comienzo por el ábside con girola. El resto de la catedral es de cruz latina con tres naves y cimbórios más la popular torre del *Micalet*. La serie de construcciones adosadas enmascaran los brazos salientes en un tramo del crucero. Por dentro fué lastimosamente estucada al gusto seudoclásico en tiempos modernos.

La fecha de construcción de la portada debe de ser algo posterior a 1262, aunque no creemos salga del siglo XIII (7). Hay que descartar la idea a veces apuntada de que perteneciera a un edificio anterior, incluso a la reformada mezquita. El templo se proyectó con muchos resabios románicos, modificándose pronto en ojival. El romanismo de la portada se explica por artistas ilerdenses que, sin duda, trabajaron en ella. Al querer hacer un monumento suntuoso se recordarian los que por aquellos tiempos estaban de moda en Cataluña y Aragón, que eran los adornados con las maravillosas portadas de la escuela de Lérida. Sabemos que en todos los tiempos vinieron artistas forasteros para trabajar en la catedral de Valencia (8). Sorprende que siendo su fundador un arzobispo de Tarragona no fueran a ella artistas de esa ciudad, ni que aparezca el menor indicio de la escuela románica tardía tarraconense, lo que prueba una vez más la enorme vitalidad de la moda de Lérida.

Siempre fueron feos los alrededores de la catedral, rodeada de callejas y plazoletas (*de les Cols, de la Frujta, de les Gallines, de la Lenya*), con mercadillos herederos del que hubo en la plaza mayor ante la puerta de la mezquita musulmana. Los vecinos tomaron sus alrededores por

(7) Existe cierto confucionismo en torno a la fecha de construcción de la portada, de la catedral y de la lápida conmemorativa de la primera piedra. TEODORO LLORENTE deseaba conocer las fechas de construcción de la *Porta del Palau* y de los Apóstoles; E. STREET afirma que «la fundación del templo se conmemora en una inscripción grabada sobre la puerta del crucero sur»; SANCHIS Y SIVERA dice que la primera piedra es del «22 de junio de 1262, como lo atestiguaba la lápida que existía en una de las dos capillas de la catedral, y que desapareció en las obras de renovación del siglo XVIII». PUIG Y CADAFALCH varía el año «...y la de Valencia, adosada a una catedral comenzada en 1268, segons la primera pedra». LAVEDAN dice que existió la inscripción conmemorativa de la primera piedra, que estuvo sobre una de las fachadas del edificio, que fué varias veces copiada y desapareció en el siglo XVIII. Sin duda se trataba de la fundación de la catedral en general, como aclara la copia generalmente admitida: «Anno Domini M. CC. LXII x. Kal. Jul. Fuit Positus Primus lapis in Ecclesia Beatae Mariae sedis Valentinae per venerabilem Patrem Dominum Fratrem Andream Tertium Valentinae civitatis Episcopum.»

(8) En Lérida había sucedido lo mismo; no sólo trabajaron en ella los moros locales y los catalanes vencedores, sino franceses y flamencos, muchos de cuyos nombres conocemos documentalmente.

muladares, que, cuando se limpiaban para grandes solemnidades, proporcionaban cantidades increíbles de estratificadas basuras.

Fueron inútiles todos los esfuerzos del cabildo, incluso las penas de excomunión dictadas contra los infractores. Como anécdota curiosa copiamos unas líneas del *Llibre de Obres* de 1445 (fol. 19 verso) que dicen: «*Item per ço com se orinaven en lo portal del fossaret fou preventit por los senyors de Capítol que netejas be i fiu netejar e blanquejar les portes e pintar hi dos ymatges de Sant Antoni perquè no si pixassin*» (9).

Esto da idea de cómo eran en la Edad Media los alrededores de la bella portada, que encarnaba el manoseado lugar común de alzarse como una flor de belleza en medio de un muladar. Pero aún hay más: interior y exteriormente la catedral fué convertida en una verdadera necrópolis. Losas de piedra mal ajustadas dejaban escapar pestilencias cadaverinas (10). El barro reinaba por doquier y encima se añadían los detritus del mercadillo.

La plazoleta de la *Porta del Palau* conservó tumbas hasta el siglo XVIII. Cerca de ella estaba el cementerio de los canónigos. Allí daba la fachada del edificio llamado de la *Almoína*, donde se distribuían limosnas desde 1288 por disposición del obispo don Raimundo de Pont; también albergaba los que se acogían al derecho de asilo o inmunidad de la iglesia (11).

De la historia de los batientes de las puertas nos ocupamos más adelante; y también de los canteros. Estas obras proporcionan los únicos nombres de artífices conocidos en relación con la portada, pues los verdaderos artistas que la hicieron se han perdido en el anónimo. Sin duda, hubo entre ellos bastantes de Lérida, ayudados por valencianos cristianos, mudéjares y moriscos. En el capítulo siguiente analizamos ciertas modificaciones realizadas en la puerta, en relación con el complicado problema de si originariamente tuvo dos vanos o uno como ahora.

El piso de la plaza de la Almoína era mucho más bajo que en la actualidad. A la *Porta del Palau* se subía por varias gradas que le darían

(9) Parece increíble cuánto arraigan ciertas deplorables costumbres. Caso cumbre en Barcelona fué la *Font del Vell*, en la plaza del Teatro, en plena Rambla, obra del escultor neoclásico Damián Campeny. Al investigar por qué se desmontó —en nuestra tesis doctoral aún inédita— hallamos en los libros de actas del Ayuntamiento que fué por haberla hecho blanco de las mismas suciedades. Hubo que quitarla y establecer un servicio público que aún subsiste.

(10) La impresión debió de ser semejante al extenso cementerio que hay junto a la catedral de Segovia. La plaza está cubierta de lápidas, entre las que crecen altas hierbas. La desolada sensación de abandono es impresionante. Pero allí no hay basuras, y al quedar apartada del tráfico no ha perjudicado la higiene pública.

(11) La *Almoína* es un edificio que no falta en las plazas de las catedrales catalanas: Tarragona, Gerona y Barcelona conservan las suyas. También la hay en Palma de Mallorca.

un aspecto aún más monumental. Que el desnivel existió lo prueban numerosas citas documentales pagando jornales por echar ante la puerta escombros de relleno. También porque en el *Llibre de Obres* de 1428 (folio 26 verso) se ordenan pagos por hacer un agujero en la gruesa pared de la catedral, para que vierta a dicha plaza la enorme cantidad de agua que había inundado el interior del templo durante unas lluvias torrenciales.

Todos los edificios se replantearon y se rebajó el nivel del vestíbulo, procurando que no se volviera a convertir la plaza en charca pestilente. En lugar del muro moderno con pilastras que hay a continuación, por la izquierda, de la *Porta del Palau* existió una fea pared entrante, extendiéndose por allí la plaza. Así llegó hasta 1808; aquel año un bombardeo de los franceses napoleónicos la destruyó casi por completo, reconstruyéndose en 1815, por acuerdo del cabildo, más afuera, para ensanche de la sacristía. El adoquinado y ordenación urbana de la plaza, como el de todos los alrededores de la catedral, procede de 1867 (12).

Bibliográficamente, la catedral cuenta con numerosas obras, muchas inéditas, que recogemos al final de este trabajo. Las noticias que contienen acerca de la *Porta del Palau* son bastante escasas. A pesar de ello, nunca faltan en los buenos repertorios. Por su belleza y claridad reproduciremos en estas páginas la magnífica lámina que mereció en la colosal publicación ochocentista *Monumentos Arquitectónicos de España*, que fué también seleccionada para la reedición inglesa (13).

Los artistas de todos los tiempos la han pintado y seguirán reproduciéndola por lo pintoresco del lugar, otra cualidad que debe añadirse a su inmenso interés arqueológico.

ESTRUCTURA Y DISPOSICIÓN

Casi todos los elementos de la *Porta del Palau* son precisamente los que caracterizan a la escuela de Lérida, llevados a un grado muy elevado de monumentalidad y desarrollo, con una complicación que más adelante veremos, que la hacen única en el grupo (14).

(12) Como nada hay absoluto, también las destrucciones de las guerras tienen su aspecto positivo al facilitar urbanizaciones que jamás se hubieran acometido. Más de una catedral francesa tiene hoy mejor visibilidad a consecuencia de cualquier brutalidad pasada. Gracias a las destrucciones de la guerra civil luce actualmente la de Barcelona en unos alrededores decentes. Bastante debemos a los invasores napoleónicos en materia de urbanismo, como la plaza de Oriente madrileña.

(13) Firma la lámina R. M.^a Jiménez, que dibujó otras cosas de Valencia para la misma publicación. Dada la irregularidad de aparición de la inacabada obra, parece que nunca se escribió o imprimió el texto.

(14) Para las líneas generales de la estructura de las portadas románicas españolas del siglo XIII, véase: PUIG Y CADAFALCH, J.: *L'Arquitectura Romànica*

Se abre en un cuerpo saliente adosado al paramento del hastial del brazo sur del crucero. Así se aumentó la posibilidad de profundizar la bocina y colocar más columnas. El espesor del cuerpo saliente es de 0'88 metros; mide 9'89 de fachada; su altura, tejeroz incluido, es de 10 metros. Estos datos significan que es la portada de mayores dimensiones del grupo.

El cuerpo remata con tejeroz apoyado sobre catorce ménsulas o canecillos, con otras tantas cabezas humanas. Encima, a pequeña vertiente, hay tejadillo de tejas ordinarias modernas. Los ángulos exteriores se suavizan con molduraje simple baquetonado, cruzado por la línea de impostas que corren sobre los ábacos de los capiteles, que se prolongan por los frentes y lados del cuerpo saliente hasta morir en el paramento del hastial. La parte inferior forma como un podio saliente de escasa altura, con molduraje simple de inspiración ática. Toda la piedra de la portada es mucho más fina, compacta, pulida y mejor encajados sus sillares que en el paramento vecino del hastial (15).

La puerta propiamente dicha se abre en un doble escalonamiento del muro, donde alternan columnas y codillos. Entre ellos y los batientes de la puerta se alzan las anchas jambas, también con los ángulos suavizados por sendos baquetones. La abertura de la parte exterior de la bocina, a ras de suelo, es de 6'75 metros; en el interior (entre jambas), de 3'27, y su profundidad, de 1'95. Todas estas cifras dan idea de las enormes y desusadas dimensiones de la portada, que hasta por ello es un monumento de primerísimo orden. Si no impone todo lo que era de prever, es por la elegancia de sus proporciones, la graciosa finura de la ornamentación y quedar un poco empequeñecida por la masa colosal del hastial.

Las columnas son de canon muy alargado, sobre basa ática, bárbara en sus proporciones, con garras que apoyan en plinto cuadrado sobre el podio. Los capiteles lucen dos caras, son de masa tronco-cónico-cúbica, con astrágalo moldurado y ábaco cuadrado. Ocupan los ángulos entrantes de los codillos en número de seis por lado. Es un caso bastante monumental en esta escuela, que va aumentando su número conforme avanza en cronología. La *Anunciata*, de Lérida, tiene dos; tres, los *Filols* y la de la nave central de la misma catedral; seis, Peralta de Alcofea (Huesca), que se aparta ya bastante del grupo; otras tantas el monasterio de Sigena que, prácticamente, cae fuera de él (16). Dentro

a Catalunya, t. III, y LAMPÉREZ, V.: *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, t. I.

(15) La finura y poca consistencia de la piedra empleada en esta escuela, por razones de acabado escultórico, ha perjudicado mucho sus figuras; igual sucede en los capiteles de muchos claustros románicos.

(16) El muro románico es muy grueso porque soporta la bóveda. Para no convertir la puerta en túnel fué necesario escalonarlo. Luego se aumentó superflua-

del purismo de la escuela no la iguala ninguna, si exceptuamos Santa María de Agramunt (Lérida), con ocho por banda. Debe advertirse que en casi todos los casos citados y otros muchos no consignados, las aristas de los codillos se suavizan en un baquetón que engruesa hasta adquirir apariencia de columna, incluso con basa y capitel. Aparentemente dobla el número de estos apoyos, pero en realidad sólo se trata de pseudocolumnas. En cambio, las seis de Valencia son de gran valor artístico, muy independientes y sin que sus capiteles formen friso, como es corriente en la escuela. Las aristas de los codillos son achaflanadas, decoradas con cintas de entrelazos vegetales que vomitan leviatanes engolados a la altura de los capiteles.

A los apoyos corresponden haces de arquivoltas muy decoradas que no se entregan en correspondencia directa con ellos, según norma corriente en el siglo XIII (17). La más pequeña, apeada en las jambas, es ancha, en forma de verdadera rosca. La externa, algo saliente para formar el guardapolvo. Aunque no consta, suponemos que todo esto estuvo policromado; así sucedió en la portada gótica de los Apóstoles. En la del *Palau* quedan vestigios de pasta parecida a la que conserva dicha puerta. El efecto escultórico combinado con el colorístico debió ser de una belleza de ensueño.

Se plantea un delicado problema: si la portada tuvo antiguamente el vano dividido por doble arco y parteluz. Una inspección detenida del monumento no delata en absoluto que en él se hicieran reformas posteriores a su construcción, excepto que la arquivolta interior parece algo removida, lo que puede explicarse también por razones naturales. Las portadas románicas monumentales solían tener un gran tímpano esculpado bajo las arquivoltas, apoyado sobre dintel y parteluz (Moissac, Vezélay, Pórtico de la Gloria, etc.). En casos raros se sustituyó el mainel por un arco rebajado (Lund, Suecia). El doble arco abierto directamente sobre el muro se utilizó en la Puerta de las Platerías, de Santiago. El tímpano sin dintel, descansando sobre dos arcos geminados que se entregan en el centro sobre parteluz, es muy escaso en todo el románico (18).

No obstante, tenemos en España un bello y monumental ejemplo en

mente su espesor en torno a la portada para darle mayor monumentalidad. Como en las jarjas, la desviación o el peralte del trasdós y tantas otras, las necesidades acababan por convertirse en elemento artístico, constructivamente innecesario.

(17) No obstante, la norma tiene numerosas excepciones en la escuela, que explican la tradición del siglo XII o la arcaizante de algunos monumentos.

(18) El románico vaciló siempre en la solución de este tipo de portada que resolvió tan bien el gótico. La inmensa portada, hoy destruída, de Saint-Bénigne, de Dijon, que aún podemos contemplar en un dibujo publicado por Dom Plancher, tenía un enorme tímpano peraltado que descansaba sobre anchísimo dintel. Este se apoyaba a su vez en dos arcos rebajados sostenidos en el centro sobre mainel.

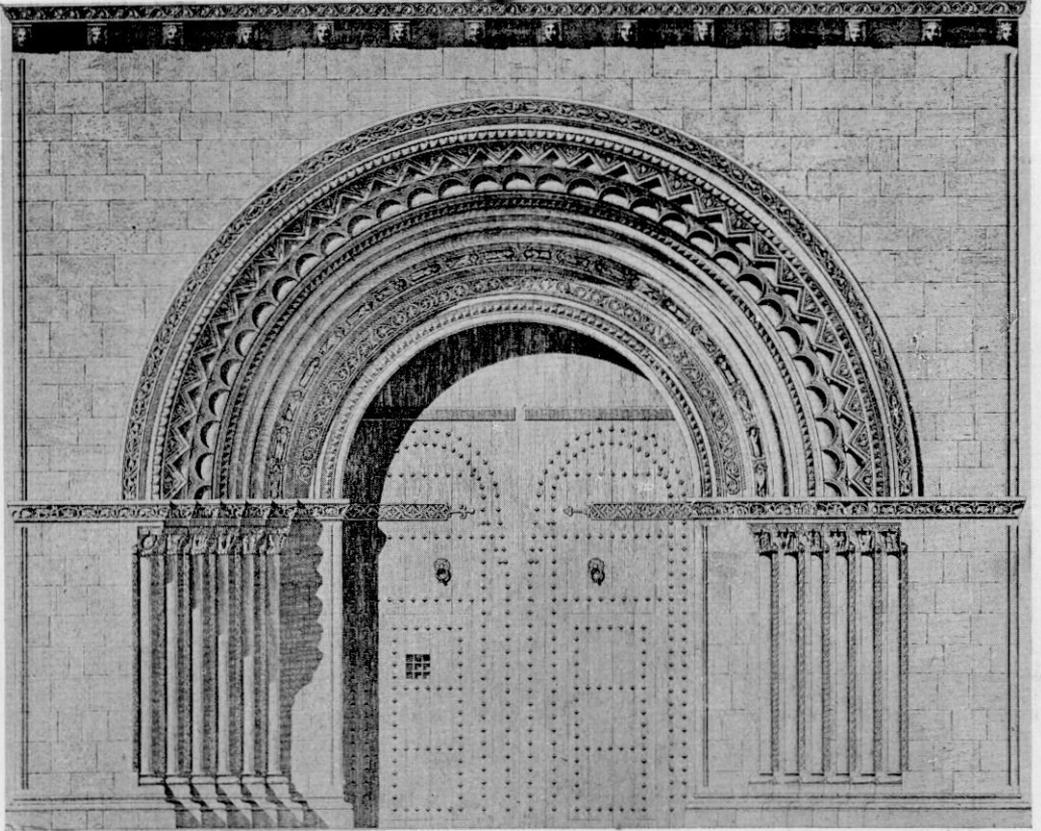
LAMINA VIII



Hastial sur del crucero de la catedral de Valencia, en el que se abre la *Porta del Palau*

LAMINA IX

2
18
18



Dibujo ochocentista de la *Porta del Palau*, en una hermosa lámina de *Monumentos Arquitectónicos de España*

la puerta del pórtico occidental de San Vicente, de Avila, del último cuarto del siglo XII, que no creemos tenga nada que ver con Valencia. Su disposición es la descrita, siendo su tímpano falso, liso y aparejado con sillares. Los dos arquivoltas tienen juegos de arquivoltas más simples que el principal, y sendos tímpanos de reducido tamaño, esculpturados, que descansan sobre jambas y mainel sin interposición de dintel. Aspecto semejante ofrecería la *Porta del Palau*.

Documentalmente sabemos, por unos pagos a Martí Lobet en 1431 (*Llibre de Obres*, fol. 22, verso), que la puerta gótica de los Apóstoles tuvo doble arco, mainel y Virgen a él adosada.

En 12 de diciembre de 1593 celebróse la procesión que había de acompañar el cuerpo de San Mauro Mártir, enviado por Clemente VIII al beato Juan de Ribera. Como se supuso que el parteluz podría estorbar a la aglomeración de público, el cabildo decidió suprimirlo, y al mismo tiempo, el de la *Porta del Palau*.

En el *Llibre de Obres*, 1599, fol. 34, se lee: «*Item pose en data he al mateix Vicent Leonart Steve pedra piquer setanta set lliures sis sous y dos dines per lo stall de adobar les portes dos dites del apostols y del palau per haver levat en cada una porta la columnyna y los dos archs y altres faenes de dita porta.*»

Al principio nos resistimos a creer que la *Porta del Palau* tuviese doble arco. El caso es tan insólito en la escuela de Lérida, tan único en todo el románico riquísimo de la España oriental, que nadie lo hubiera supuesto. Lo que prueba una vez más cuán aventurado es fantasear. En su estado actual parecé perfecta, más dentro de los cánones de la escuela y, sin embargo, no fué así. Cuando existe posibilidad de discusión siempre preferimos el dato arqueológico al documental. Pero en este caso hay que rendirse a la evidencia.

Fué la *Porta del Palau* única en su escuela, muy típica de ella y muy personal en una serie de elementos y matices de que las otras carecen: la de mayores dimensiones y la más complicada. El estudio de las proporciones nos da un esquema semejante al de San Vicente, de Avila. Otra prueba más de que no fué sólo el artista ilerdense, sino un maestro viajero, que había visto mucho y que tenía grandes ambiciones, el que concibió el maravilloso monumento.

No queda el menor vestigio de cómo se resolvía la ornamentación de las partes suprimidas. Los arcos tendrían arquivoltas semejantes a las existentes. Pero vale más no suponer nada acerca de posibles relieves de los tímpanos, figura en el mainel, etc.

La impresión que produciría queda aún reflejada en las líneas curvas de los clavos de los batientes actuales. El haberse quitado los arcos en el último año del siglo XVI hace suponer que el maderamen actual es de esa fecha o de las inmediatas. No puede ser, por tanto, la puerta pagada

por el canónigo Cots en 1481. Sin embargo, los elementos metálicos de los actuales no corresponden estilísticamente a su fecha avanzada. Nada tendría de extraño que se aprovecharan los antiguos en las nuevas hojas.

Es una verdadera pena que la puerta no se conserve en su estado primitivo. Lección que deben aprovechar quienes, aún con la mejor buena fe, descargan la piqueta —siempre destructora— sobre un monumento. Por facilitar la entrada al público unas horas nos vemos hoy privados de una obra única. Algo que las generaciones presentes y futuras no podemos perdonar.

ESTILÍSTICA

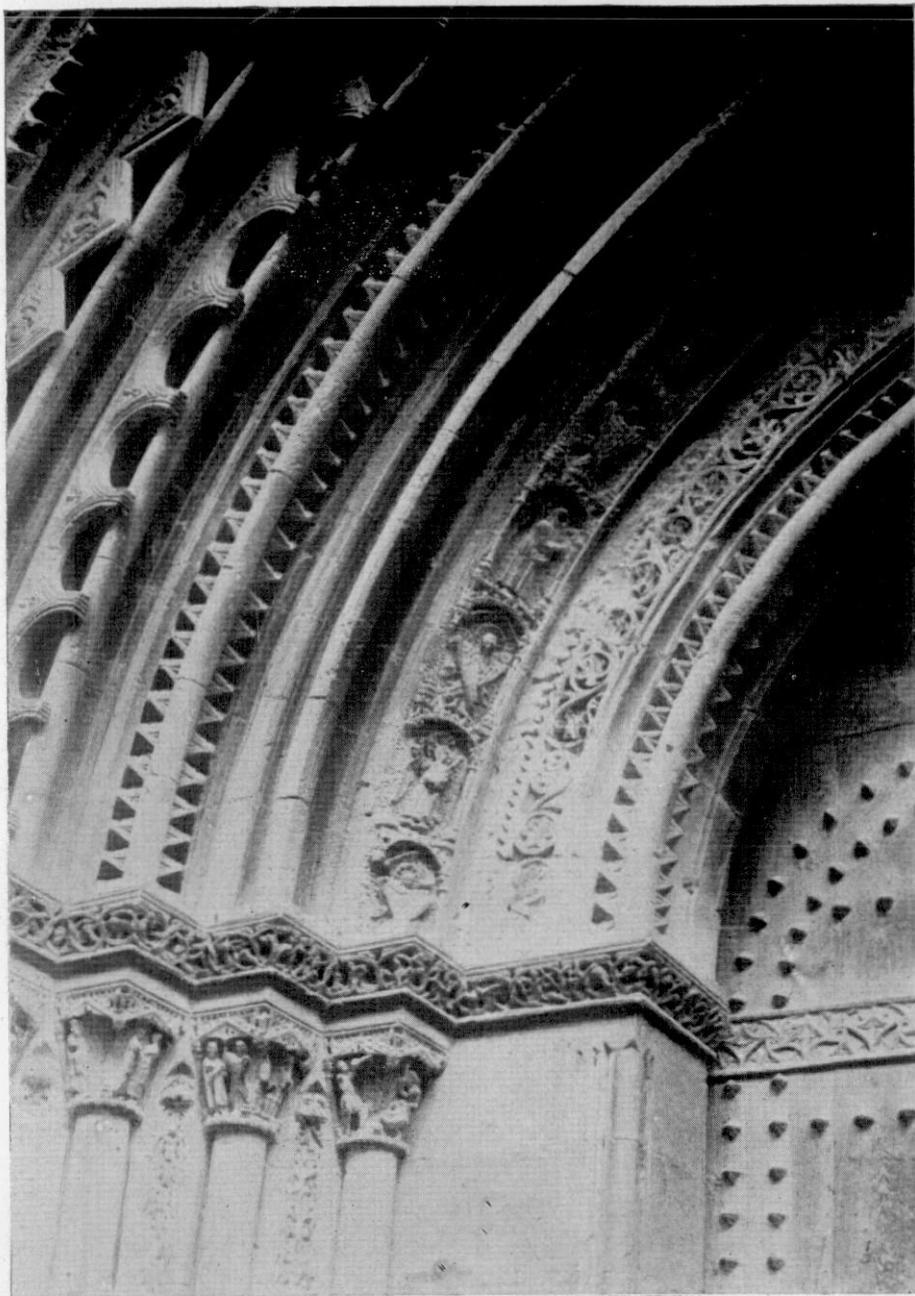
Los elementos artísticos que concurren en la *Porta del Palau* son muy heterogéneos, pero se fundieron en manos de sus artífices para crear un monumento de gran unidad y extraordinaria belleza. Proceden de los estilos románico, gótico, musulmán, bizantino, algunos recuerdos clásicos y una cierta tendencia barroquista. Confluyen así en ella las corrientes principales de Oriente y Occidente. Los analizaremos en particular.

La traza, los detalles de su disposición, la impresión general es completamente románica, concretamente de la escuela de Lérida. El románico anterior, del siglo XII, influyó muy poco. Ciertos elementos que en él se usaron, como las cabezas de clavo, los canecillos o las columnas entre codillos, son también característicos de la escuela ilerdense, y a través de ella, debidamente modificados, llegaron a la *Porta del Palau*. Poco tiene que ver, por tanto, con el románico tradicional catalán.

Lo tolosano, que influyó mucho en Lérida medio siglo antes, ha desaparecido casi por completo. Lo provenzal, languedociano o rosellonés, que de vez en cuando aflora en el románico catalán del siglo XIII no ha dejado ni rastro. Pese a ello, las líneas del conjunto son absolutamente románicas, incluso exageradas en el sentido de fortaleza, anchura, predominio de las grandes arquivoltas y una cierta pesadez, que se salva gracias a la fina elegancia del detalle.

El goticismo es muy marcado. Se aprecia en los caracteres generales de la talla de todas las partes, en lo airoso de las figuras, en su estilización vertical, en sus movimientos rápidos, agitados y hasta violentos. Igualmente góticas son las minuciosas finuras, muy detalladas, de los ornamentos, especialmente los florales, que parecen sacados de las viñetas de los códices góticos. El gusto por la anécdota, en escenas de persecución de monstruos y de caza, el naturalismo y perfección de sus protagonistas, son también propias de los tiempos ojivales. La influencia del nuevo arte llega al máximo en los canecillos, que son verdaderas obras protogóticas. El gusto por lo monstruoso, que también compartió

LAMINA X



Detalle del lado izquierdo

LAMINA XI



Detalles de los seis capiteles del lado izquierdo

el románico, tiene aquí un sentido nuevo, absolutamente gótico, que podríamos calificar de «gargolismo». Resumiendo: si la *Porta del Palau* es románica en su conjunto, contemplada en detalle se resuelve en un gótico primario.

Poco influyó lo clásico de manera directa. Más bien hay que hablar de la impresión de conjunto, de una equilibrada serenidad de proporciones cristalinas, que nunca puede olvidarse en un país de tan vieja raigambre clásica y mediterránea como es la bella tierra valenciana. Si quisiéramos concretar, acaso en los róleos de la segunda arquivolta pudiéramos ver una última consecuencia de los clásicos. También en el perfil ático de las basas.

Hasta aquí Occidente. Oriente imprimió a su vez un sello inconfundible. La *Porta del Palau* fué frecuentemente calificada en el siglo pasado y principios del presente de «bizantina». Con poco científicos arrumacos se ha escrito que es el «último suspiro del arte bizantino, que cedía su plaza al gótico, cuya promiscuidad ya revelaba con las bellas combinaciones de sus ornatos». Esto, además de vacío, es tan falso que no merece la pena discutirlo. Pero es innegable que algo tiene que ver con el arte bizantino. Es de sobra conocida la enorme influencia que tal estilo ejerció sobre el románico occidental. Estructuralmente nada tuvo que ver con él la *Porta del Palau*, pero sí la iconografía de sus doce capiteles. En su mayor parte, sobre todo en el lado izquierdo, se inspiran directamente en los mosaicos bizantinos de la Creación. Como luego veremos, repite literalmente en algunas escenas el tipo del conservado en el pórtico de San Marcos, de Venecia, fechado en 1218, en el mismo siglo, sólo unos cuantos años antes de la construcción de nuestra portada (19). Ello justifica que se adopten idénticas actitudes, los mismos plegados de paños, el Jehová imberbe, etc. Lo explican no sólo las corrientes generales de afluencia de bizantinismo hacia el románico, sino las relaciones de todo orden de catalanes y aragoneses con Oriente, su intervención en Sicilia y Sur de Italia y los tratos con las repúblicas marítimas italianas. No cabe duda de que alguno de los artistas que trabajó en la *Porta del Palau* conoció las pinturas y mosaicos bizantinos

(19) Es interesantísimo el ciclo de los mosaicos bizantinos de la Creación en Italia. Por desgracia, están aún poco estudiados y muchos permanecen inéditos. Su repercusión llegó a obras como el célebre tapiz de la Creación de la catedral de Gerona. El de San Marcos puede verse fragmentariamente reproducido en PIJOÁN, J.: *Summa Artis*, vol. VII, figs. 551 y 552, Madrid, 1935, y en BETTINI, S.: *Pittura Cristiana delle Origini*, pág. 119, Novara, 1942. Reproduce el tipo de miniaturas del Génesis de la Biblia bizantina de Robert Cotten, perdida en un incendio de 1731, salvo chamuscados restos en el Museo Británico, y algunas copias hechas por el erudito francés PEIRESC. Para este mundo de influencia bizantina pueden verse: WILPERT, J.: *Die Römische Mosaiken und Wandmalerei*, Freiburg in Breisgau, 1917 y ss.; MURATOFF, P.: *La Peinture Byzantine*, París, 1928; BERCHEM, M. VÁN, y CLOUZOT, E.: *Mosaïques Chrétiennes de IV^{ème}. au X^{ème} siècle*, Ginebra, 1924.

y que le imprimió en ese sentido un sello mucho más acusado que en ninguna otra portada del siglo XIII. En cambio, ha desaparecido por completo la impronta de los Beatos morárabes, que tanto modelaron el románico anterior.

Lo musulmán tampoco podía faltar en una portada de escuela ilerdense, y menos en el Reino de Valencia. En Lérida penetró por el modelo vivo de las obras subsistentes después de su conquista y por el trabajo de los mudéjares, que en ella laboraron al servicio de los cristianos. Las mismas condiciones se reprodujeron, con mucha más riqueza, en la espléndida Valencia. Y eso poco después de haber sucedido lo mismo en Lérida, tomando su catedral, hasta cierto punto, por modelo, y acaso con la colaboración de artistas venidos de allí. La arquivolta polilobulada de arquillos con tendencia a la herradura, las estilizaciones florales de los zigzags, los gallones del sofito y la talla casi marfileña de muchos ornamentos, con su violento contraste de luz y sombra, son buena prueba de la influencia musulmana.

Pese a todo ello, la portada tiene una gran unidad, nada es ecléctico en ella en el sentido de superposición de pegotes de varios estilos. El artista comprendió el espíritu profundo de todos ellos y luego trabajó con entera libertad. Excelente lección para los que hoy, carentes de inspiración personal, se dedican a encajar mecánicamente los temas heterogéneos de las plantillas industriales de arquitectura, que dan por resultado un pseudoarte sin alma ni belleza.

Sobre todas esas influencias, el monumento pertenece a la escuela de Lérida. Esta representa en Cataluña el románico tardío, junto a las corrientes paralelas de la escuela de Tarragona y la cisterciense. Es la más viva y original de las tres. La de Tarragona, centrada por su catedral, es una última consecuencia del románico del siglo XII; tuvo escasa difusión fuera de la provincia y pronto se abandonó, incluso en la propia catedral, para sustituirla por el pleno estilo gótico. El Cister creó magníficos monasterios, pero su monótona universalidad aporta a la España oriental más edificios grandiosos que finuras artísticas. Además resulta frío al desterrar la escultura de sus monumentos con extremado puritanismo.

En cambio, la obra de la catedral de Lérida, empezada en 1203 por Pedro Dercumba, reunió en apretado haz las corrientes artísticas anteriores, las tolosanas, góticas y musulmanas (20). El resultado fué un arte depurado, donde los aspectos negativos de cada estilo se compen-

(20) Así lo veníamos creyendo en España hasta ahora. Pero el estudio de la portada francesa de Notre-Dame du Camp, en Pamiers (Ariège), que suponíamos derivada del grupo, parece demostrar que fué anterior a la escuela de Lérida. Reservamos la discusión del agudo problema, que haremos en *Portadas Románicas de la Escuela de Lérida* (Inst. de Est. Ilerdenses).

LAMINA XII



Detalles de los seis capiteles del lado derecho



13

Fragmento de arquivoltas, con decoración de ángeles y querubines

saron mutuamente para dar un fruto perfecto, acabado, un poco femenino y decadente si se quiere —como todo producto del refinamiento y la supercivilización—, pero también de un encanto irresistible.

La caracterizan grandes portadas en degradación sobre un cuerpo saliente del imafrente, multiplicación de columnillas entre codillos, numerosas arquivoltas que se entregan por haces, sin correspondencia exacta con los fustes de las columnas, y tejeroz sobre canecillos. El tipo hizo suerte: se encuentra en las provincias de Lérida, Tarragona, Huesca, Castellón y Valencia, con paralelos en el Ariège francés. Duró en estado de pureza todo el siglo XIII, no faltando ejemplares muy evolucionados del XIV, que poco a poco se van diluyendo en el gótico, donde determinan las formas de algunas portadas.

Dentro de ese marco la *Porta del Palau* ocupa uno de los primeros puestos. Estructuralmente cae por completo en la escuela; estilísticamente, lo tolosano cede ante el bizantinismo. En valoración artística supera a las tres puertas de las naves de la catedral de Lérida y a la de San Berenguer. Sólo puede ponerse al lado —en modo alguno posponerse— de la *Porta de la Anunciata* y de la *Porta dels Fillols*, joyas preciadas de la seo ilderdense.

Supera también a todas las demás portadas del grupo: a las oscenses, reducidas a los fríos ornamentos geométricos o de bárbara escultura y hasta a ejemplares de riqueza semejante, pero de inferior finura, como Santa María de Agramunt.

Tal es la maravillosa significación de esta portada, el mejor y más meridional monumento románico del Levante español, escaso en obras de ese estilo. En ella, al tiempo que remata el rey Don Jaime la obra de reconquista iniciada por Wifredo, acaba el románico que había empezado tres siglos antes en Ripoll y las iglesias del Pirineo.

Lo que nació rudo y fuerte en las montañas termina dulcemente en la gracia sin par de las soleadas tierras valencianas.

LOS CAPITELES

Existen doce, seis a cada lado de la portada. Su forma elemental es imitación de la bizantina troncocónicopiramidal invertida, que se adapta por abajo al fuste circular de la columna y por arriba, a la cuadrada del ábaco, verificándose insensiblemente este tránsito en la superficie.

Pueden considerarse dos planos en ellos. Uno, unido, más profundo, que sirve de pantalla a las figuras. Otro, interrumpido, que determinan los castilletes superiores, los collarinos y las partes salientes de las escenas (21). El primero se adorna como si estuviera forrado con una

(21) La técnica del doble plano y del claroscuro violento son procedimientos típicos de ciertos capiteles bizantinos.

tela, con cuadrícula esquinada, en losanje, de cintas perladas entretejidas que albergan en cada cuadrado un elemento floral cuatrefoliado. El collarino o astrágalo es del tipo más complicado que podemos encontrar en la escuela. Sus lisas superficies torales se han transformado en un collar de gruesas ovas o bolas, cuyos intersticios rellenan pequeñas perlas.

Sobre ellos se elevan tres columnillas, una en cada extremo, y otra en la parte angular o del centro. Las laterales poseen toscas basas de un tipo ático muy burdo, fustes lisos, astrágalo grueso, capitel de cuatro hojas carnosas dobladas en espiral y ábaco de cintas perladas. Las basas centrales se apoyan en otras semejantes, que a su vez descansan sobre un plinto parecido al ábaco descrito. Sus capiteles, de una sola cara, poseen idéntico ábaco, pero tienen el cuerpo formado por una doble voluta muy desarrollada de traza jónica barbarizante, que recuerda los primitivos capiteles chipriotas. Nada tienen que ver con ellos; se trata de un simple caso de convergencia de formas. Faltan todos los fustes de estas columnillas. En algún ejemplar, como el capitel segundo por la izquierda, las señales del fondo prueban que lo hubo. En el tercero sólo llegó hasta la cabeza de Adán, dormido durante la creación de Eva. En la mayoría no se tallaron para que no interrumpiesen las escenas (22).

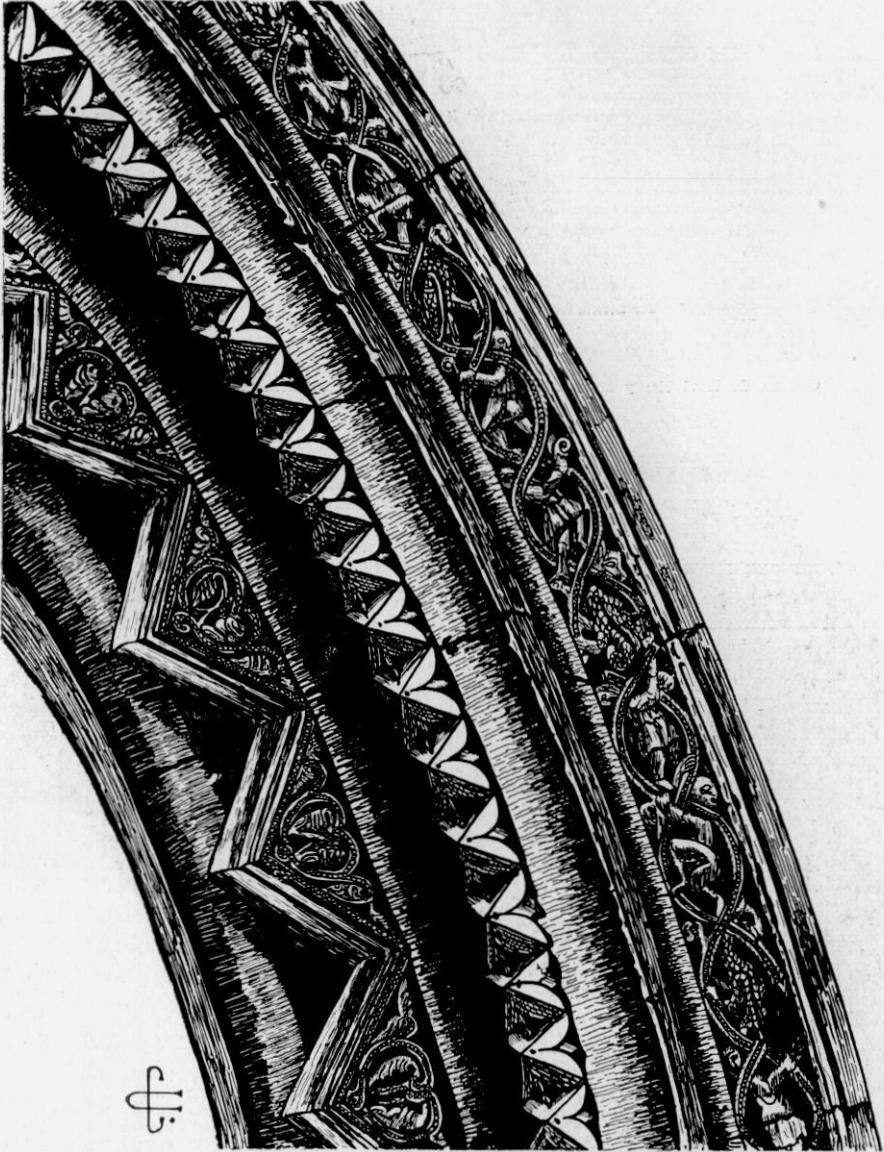
Sobre los tres capiteles se apoyan unos elementos arquitectónicos a manera de castilletes, que sirven de doselete o enmarque a las escenas. Consisten en un frontón de cintas perladas rematadas por bolas sobre cada uno de los temas iconográficos. Los tímpanos son, por abajo, de doble línea arqueada que denuncia un incipiente goticismo y se taladraron con un vano oval flanqueado por otros dos circulares. Sobre los tímpanos corren murallas almenadas con puertas y ventanas y tres torres angulares que corresponden a las respectivas columnas (23). Todo ello contribuye a una poco corriente impresión de riqueza.

Estamos en desacuerdo con los soñadores que creen hallar simbolismos en bolas, ovas, hojas tetralobuladas y demás ornamentos secundarios. Para muchos, los castilletes podrían significar la Jerusalén celeste, la ciudad de Dios, la ciudadela de la fe y otros conceptos parecidos. Es innegable que ya desde el Egipto copto hubo representaciones en ese sentido, algunas muy famosas. Pero en el caso de la catedral de Valencia es tan clara su imitación de las miniaturas, donde enmarcan escenas sin otra función más complicada, que resultaría superfluo plantear siquiera un problema que aquí no existe. Sobre estas arquitectu-

(22) También en estructura y ornamentación complicada superan los capiteles de Valencia a todos los demás de la escuela.

(23) En los llamados «casilicios» por algunos autores.

LAMINA XIV

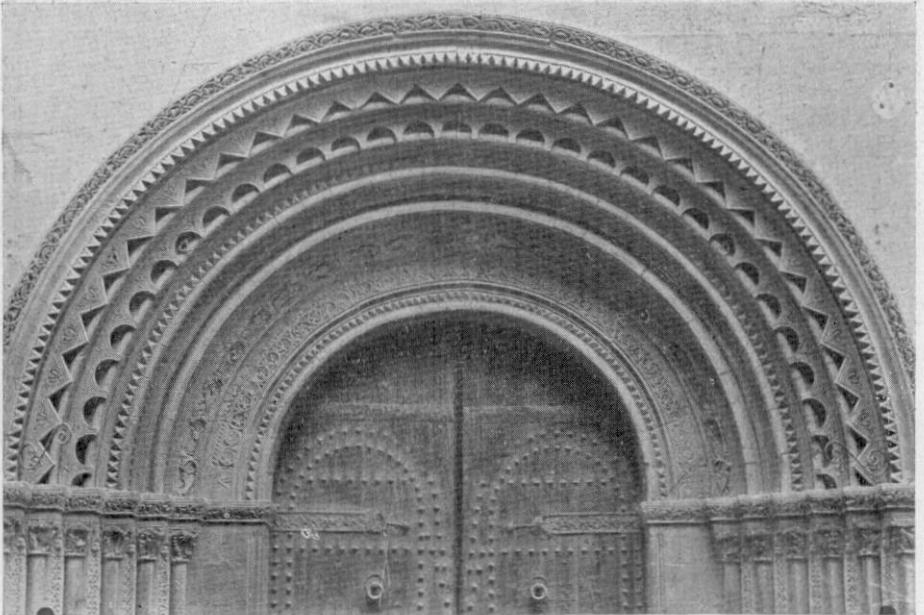


Arquivoltas externas, con ornamentación geométrica y pecadores encaramándose hacia el Leviatán de la clave

LAMINA XV



Cabeza de Leviatán y monstruos de la clave de la arquivolta externa o guardapolvo



Parte superior de la *Porta del Palau*

ras corren los lisos ábacos, sin los adornos o inscripciones que exhiben otros ejemplares de la escuela (24).

Sobre el cuerpo de los capiteles hay normalmente dos escenas, una en cada cara, casi siempre de sucesos cronológicamente muy cercanos o que son consecuencia directa el uno del otro: la creación de Eva y el pecado original; la ofrenda de Abel y su muerte, etc. La escena del capitel quinto (expulsión del Paraíso) es única; y casi única, por su proximidad, aunque se repitan los personajes, la del séptimo (la embriaguez de Noé).

Todo el ciclo está dedicado al Antiguo Testamento, concretamente a la narración, muy abreviada, del Génesis y el Exodo (25). Es la historia de la culpa y de la gran promesa desde la creación del mundo hasta la institución de la ley mosaica.

Sorprende que se haya empezado por el principio. Aunque no faltan casos en la escultura románica, lo más corriente es comenzar por la creación de Adán. El caso es único en las portadas de nuestra escuela. Sólo en los capiteles de las naves de la catedral de Lérida se encuentran escenas de este tipo, que citaremos al analizar monográficamente los de Valencia.

En cambio, no se incluyeron escenas tan corrientes como el Diluvio. La temática presenta una distribución irregular, predominando lo que más impresionó al artista o quiso recalcar. La primacía corresponde, como es natural, a la historia de la culpa, que ocupa seis escenas, una doble, distribuidas en otros tantos capiteles. Sigue la creación del Universo, con tres.

Comenzaremos el análisis por el primer capitel de la izquierda, numerando estas piezas con cifras romanas y con arábigas las dos representaciones que cada uno contiene.

El espíritu de Dios flota sobre las aguas. (Génesis, I, 1-2; capitel I, escena 1). — Ocupando toda la anchura del campo, y algo desplazado hacia arriba, hay una media esfera, lisa en su mitad superior y cubierta en la inferior por una gruesa capa de ondas que representan aguas agitadas; es de notar el gran barroquismo de las líneas. Sobre ellas se posa un águila con las alas explayadas y la cabeza dirigida hacia la derecha. Causa fuerte impresión esta composición, muy poco corriente

(24) Los límites de la interpretación simbólica ha sido problema duramente discutido desde los tiempos en que aún estaba viva la escultura románica. Se ha pasado desde los violentos extremos iconóforos de San Bernardo a las cándidas y fantásticas novelas de algunos arqueólogos ochocentistas o de un RAMIRO DE PINEDO. Una vez más en el centro está la justicia. Véase un resumen de la cuestión en *Iconografía del claustro de la catedral de Seo de Urgel*, de próxima aparición en *Lerida*.

(25) Sin duda por error material, GUDIOL, J. y GAYA, J. A., afirman en *Ars Hispaniae*, t. V, Madrid, 1948, que hay escenas del Nuevo Testamento.

en escultura, tallada con gran precisión y que semeja un extraño motivo heráldico (26).

La escena es copia literal de las bellísimas palabras que dan comienzo al Génesis: «En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra, empero, estaba informe y vacía, y las tinieblas cubrían la superficie del abismo; y el Espíritu de Dios se movía sobre las aguas.» (I, 1-2). La epopéyica hermosura de estas palabras elementalmente grandiosas, se recogió con toda su pureza en el arte bizantino. En él aparece un globo flotando sobre un fondo de líneas sinuosas, y en su centro la paloma. Así está en el citado mosaico del pórtico de San Marcos, de Venecia, de 1218, que parece haber servido de modelo. La única diferencia, con ventaja artística para Valencia, consiste en representar las ondas sobre la parte inferior del globo.

Pocos simbolismos pueden buscarse. El artista reprodujo el ciclo de la Creación por su misma importancia, que recordaría al creyente la omnipotencia divina. Es también como un prólogo a la creación de la primera pareja, base de la historia del pecado.

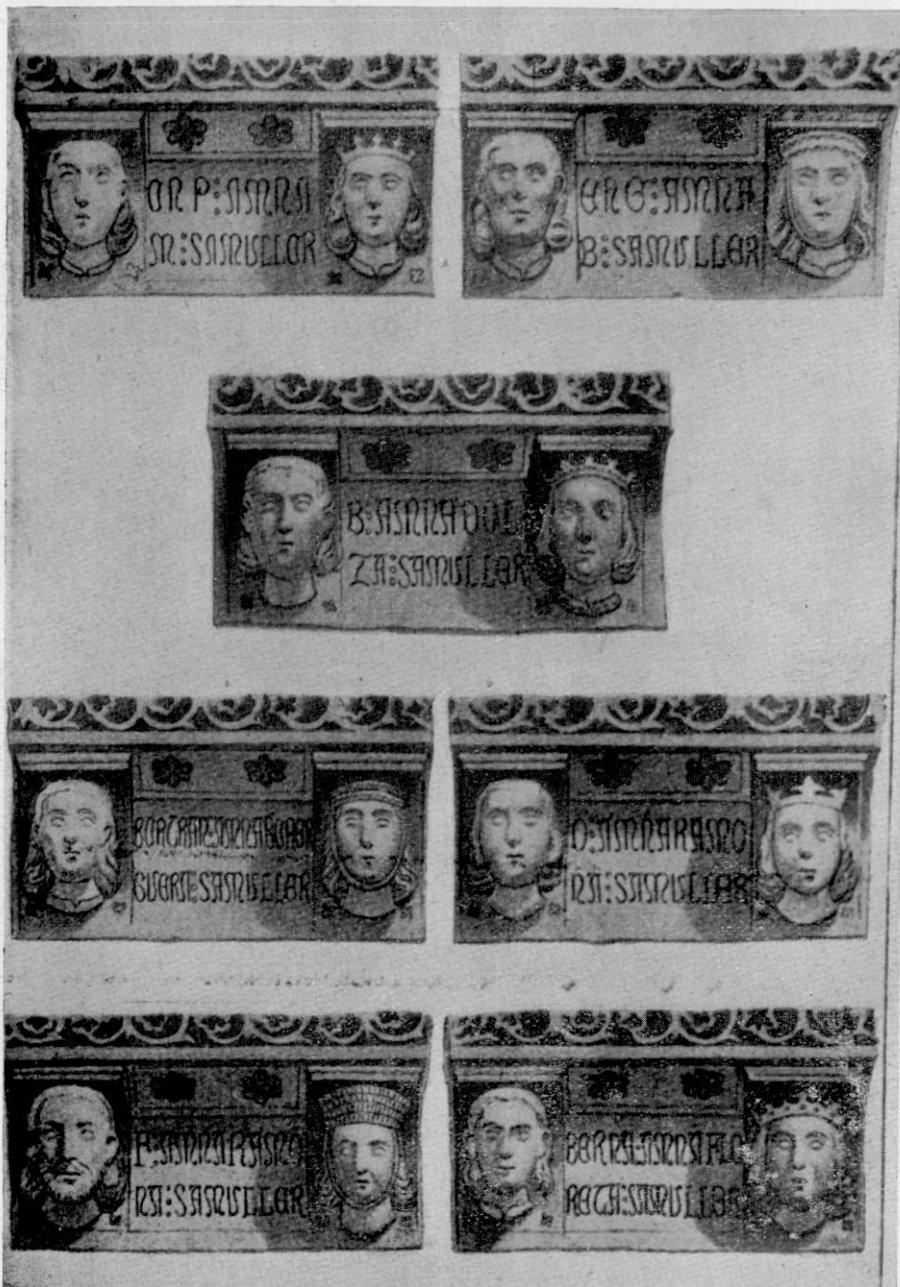
Creación de los espíritus puros y los ángeles. (Capitel I, escena 2).— A la izquierda está la majestuosa figura de Jehová mirando hacia la derecha, recogiéndose las vestiduras con una mano y levantando el otro brazo en actitud discursiva, según costumbre en estos casos. Su figura imponente ocupa toda la altura del capitel. Lástima que tenga una mano rota, falte parte de hombros y pecho y desapareciera totalmente la cabeza, que no dejó más resto que el nimbo radiado. Frente a él surgen varios personajes amontonados, con sentido de masa. Destacan seis cabezas; uno, que aparece entero en primer término, se arrodilla y junta las manos en actitud de adoración. Entre las apiñadas cabezas de los demás aparecen asimismo manos unidas. En uno de ellos las alas son bastante visibles, por lo que puede creerse se trata de representaciones de espíritus muy infantiles y hechos un poco a la ligera.

Aunque no se escribe explícitamente en las Sagradas Escrituras, se sobreentiende la creación de los espíritus puros. Se citan en el Credo constantinopolitano. En el mosaico bizantino aparecen de pie y separados de Jehová por el globo con astros alusivos a la ordenación de los cuerpos celestes. En Valencia se dividieron ambas escenas; los espíritus se colocaron en la primera, arrodillados ante el Señor, en idéntica posición que en el mosaico. El tema es, como el anterior, muy escaso en el románico.

Creación y ordenación de los cuerpos celestes. (Génesis, I, 14-19; capitel II, escena 1).—Jehová, a la izquierda, en actitud semejante a la escena anterior, muy bien conservado. Sorprende que no lleve nimbo

(26) Reproducción en PIJOAN, J., y en BETTINI, S., obras y figuras citadas.

LAMINA XVI



Detalles de los siete matrimonios del cornisamiento, según una lámina de Sanchis Sivera

LAMINA XVII



Esquina derecha del cuerpo saliente de la portada

de ninguna clase, siendo éste el único caso en la portada en que carece de él. Señala un disco dividido en cuatro zonas concéntricas, con unas líneas que les dan una apariencia espigada. Se ordenan en torno a un centro globuloso. Esta composición está en el ángulo del capitel, extendiéndose por ello a parte del campo de la escena siguiente. Es una manera algo burda, pero única asequible al artista de la época, de representar los círculos del Universo (27).

La diferencia entre el capitel y el mosaico estriba en que el globo del primero independiza poco los cuerpos celestes, reducidos a una especie de espigados concéntricos; en el segundo se figuraron estrellas de seis puntas, el sol y la luna, con caras humanas. La composición es exactamente la misma. La obra bizantina explica que Jehová sea imberbe en Valencia. Su posición es la misma, pero en lugar de cruz lleva en varias escenas un disco en la mano, derivación del globo, enseña de su poder. Primitivamente el arte bizantino representó al Señor sentado sobre un gran globo. Luego con uno más pequeño en la mano, que se redujo a círculo. También lo exhiben los cuatro arcángeles de nombre conocido. En uno de los capiteles del interior de la catedral de Lérida se plasmó escena semejante, que debió influir en la valenciana. Es también poco común en el románico. En los círculos concéntricos puede verse una influencia de la filosofía y la literatura. La concepción del Universo en círculos concéntricos procede ya de las esferas de los pitagóricos y tuvo enorme difusión en la Edad Media. Precisamente Dante escribía su *Divina Comedia* aproximadamente por los mismos años en que se esculpió la *Porta del Palau*.

La creación de Adán. (Génesis, I, 26-28; capitel II, escena 2).—Gran parte del campo lo ocupa la curvada figura de Jehová, de enormes proporciones, que se inclina para insuflar la vida en el cuerpo del primer hombre, que yace boca arriba en el suelo, con las piernas flexionadas. La escena es la más destruída del conjunto: al Señor le falta un brazo y un antebrazo, parte de las piernas y de la cabeza; sólo le queda el cuello. Detrás se ve el nimbo. Adán está reducido a las extremidades inferiores, a partir de las ingles.

Con la creación del hombre llega el momento cumbre de la obra de los seis días. De su importancia da idea el que no lo hace surgir el Señor con su habitual «hágase», sino que previamente toma tres veces consejo consigo mismo, lo modela con sus manos y le infunde el alma personalmente. Con esta escena recalcó el artista las amplias dotes con que nace el hombre y su enorme responsabilidad ante el pecado que representará un poco más allá.

Como dato curioso cabe decir que tanto en este como en los demás

(27) Véase nota anterior.

capiteles de la portada que contienen desnudos, son todos absolutamente asexuados. El carácter es común a toda la escuela de Lérida. En cambio, los mosaicos bizantinos que sirvieron de modelo, y concretamente el de San Marcos, poseen personajes perfectamente sexuados y sin ninguna clase de prejuicio.

Creación de Eva. (Génesis, II, capitel III, escena 1).—Es una composición compleja y apretujada. Jehová, como siempre, a la izquierda, modela el cuerpo de Eva. Esta surge de la espalda de Adán dormido, en posición violentísima.

Es una figura impresionante, en parte formada, en parte surgiendo de la materia amorfa. Jehová forma uno de sus brazos, tomándolo entre sus manos con la misma actitud que un alfarero; el grosor excesivo que el escultor dió a la porción de materia con que lo modela y su forma aumenta la impresión de que está haciendo un jarro. El otro brazo, ya perfecto, se contrae, probando sus fuerzas, recién nacido a la vida, en un esfuerzo doloroso que marca músculos y tendones. En su afán primario de funcionar se agarra, crispado, a lo primero que encuentra, que son las vestiduras de su Creador. Es una pena que se hayan destruído las cabezas de Jehová y Eva, sobre todo la segunda, pues sería curioso saber cómo resolvió el artista su sorpresa al nacer a la vida y enfrentarse, aún imperfecta, con el Supremo Artífice. Lo que de ella queda haría esperar del resto algo más que un inexpresivo hieratismo (28).

Dios bendice a la primera mujer. (Génesis, II, 18-24; capitel III, escena 1).—Terminada la obra de los seis días dijo Dios: «No es bueno que el hombre esté solo; hagámosle ayuda y *compañía* semejante a él» (Gén., II, 18). Reunió a los seres y los hizo desfilar ante Adán, que los llamó por su nombre (Gén., II, 19), observando que formaban parejas, pero que no existía la compañera apropiada para Adán (III, 20). Entonces se produce un gran acontecimiento: la creación de la mujer, con la consiguiente institución del amor humano en su máxima pureza, del matrimonio y de la familia. Jehová sumió a Adán en un sueño profundo, tomó una de sus costillas, rellenó con carne el hueso (II, 21) e hizo a la mujer, que presentó a Adán (II, 22). Este pronunció entonces las palabras en que reconocía la naturaleza de Eva y le daba nombre apropiado (II, 23), y las que instituyen el matrimonio (II, 24). La iconografía no precisa presentar la totalidad de los pasajes de una historia; basta el más importante. En los tiempos medievales se prefirió la creación de la hembra durante el sueño de Adán, por su importancia y por lo fácil de comprender su gran plasticidad. Por tanto, aunque el relieve

(28) Obras de iconografía general de interés indirecto para nuestra portada: MALE, E.: *L'Art Religieux du XII^{ème} siècle en France*. DEL MISMO: *L'Art Religieux du XIII^{ème} siècle en France*. BREHIER, L.: *L'Art Chrétien des Origines a Nos Jours*. WEISSBACH, W., *Reforma Religiosa y Arte Medieval*.

sea evocación del Génesis, II, 21-22, simboliza toda la historia del origen de la primera pecadora y madre del género humano.

Aludir a Eva era asegurar la unidad del género humano, su igualdad original y la obligación de caridad y justificar la extensión a todos de las consecuencias del pecado y la universalidad de la Redención. Las Sagradas Escrituras abundan en comparaciones de Adán con Cristo, que muchos comentaristas consideran figura del Redentor, que fué el segundo padre de la Humanidad, que si cayó por la falta del primero, por los méritos del segundo fué salvada. Existe una serie de comparaciones de la primera pareja con la unión mística de Jesucristo con su Esposa, la Iglesia, que eran conocidas en la Edad Media por los escritos de San Agustín. Además, la historia alude a la felicidad paradisiaca que al fin hallará el justo redimido. Por último, es recuerdo del sacramento del matrimonio y del amor puro, frente a la lujuria derivada del primer pecado, a la que con tanta frecuencia se alude en el arte medieval. Iconográficamente la creación y bendición se confunden en la misma escena, lo que aclara nuestra repetición de capitel III, escena 1.

El pecado original. (Génesis, III, 6; capitel III, escena 2).—La composición consiste en tres elementos verticales paralelos. El central es un desaliñado Arbol del Bien y del Mal, de reducida y poco detallada copa. A su alrededor se enrosca la serpiente, rota, que debe haber dado el fruto a Eva, que está a la izquierda, y es más alta que el árbol. Parece que conserve aún el fruto en su mano. Al otro lado está Adán llevándose las manos a la garganta. Lo apurado de su gesto y la estatura tan pequeña en relación a Eva, le da una apariencia grotesca. Falta casi toda la cabeza de ella y toda la de él, excepto la barbilla (29).

Esta escena procede de Orienté, donde adquirió temprana monumentalidad, como en el extraño relieve del monasterio de Ajthmar, en Armenia (principios del siglo x). A Occidente llegó por los códices; con la misma disposición aparece en el *Codex Vigiliani* (procedente del monasterio de Albelda (Rioja), hecho al parecer en 976 por un monje extranjero, pero muy imbuído de mozarabismo).

Está inspirado en el Génesis (III, 6), donde se especifica el abandono de Eva a la tentación, la consumación del pecado, cómo participó también el hombre, origen de todo mal y, por tanto, de la Redención. Es imprescindible y repetidísimo en todos los conjuntos escultóricos románicos. Pero aquí el artista glosó la escena principal con lo que de ella nos cuentan a continuación las Sagradas Escrituras.

(29) En la escena del pecado no son raras las expresiones violentas añadidas por el artista, como ésta en que Adán se lleva angustiosamente las manos a la garganta, como si hubiese ingerido un veneno o líquido corrosivo. A veces apalea a Eva en la llamada «ira de Adán», supuesta reacción de violencia contra ella por haberle inducido al pecado.

Jehová pasea por el Paraíso. (Génesis, III, 8; capitel IV, escena 1).—Es la única escena con un solo personaje, que es el consabido Jehová con las vestiduras recogidas, en una actitud un tanto declamatoria, que parece de orador o de actor. Su cara y un brazo están muy deteriorados.

Adán y Eva se esconden de la vista del Señor. (Génesis, III, 8; capitel IV, escena 1).—El sentido amplio del Génesis alude a la vergüenza que sintieron los primeros humanos, a su ocultación de Dios y el diálogo que se establece entre Jehová y Adán cuando el primero le llama y pregunta la causa de su actitud (versículos 7-13). Pero el hecho concreto está en el versículo 8; esta representación es relativamente frecuente en la iconografía románica, pero falta en ocasiones en conjuntos poco monumentales. Es la pintura de la primera consecuencia del pecado: la impureza, el terror de la propia falta y el temor culpable ante Dios.

Hay que observar que en apariencia este pasaje del Génesis y su comentario parecen no convenir a la escena representada, ya que en ella sólo aparece Jehová. El caso es rarísimo en el románico; en un anta de la iglesia de Vilagrassa, de la misma escuela, aparecen las tres figuras. No hay roturas que indiquen su presencia anterior en Valencia. Sin duda, el artista tomó el texto bíblico literalmente, suprimiendo por ello la primera pareja, que por estar oculta le pareció no debía de ser visible (30).

Jehová viste a la primera pareja. (Génesis, III, 21; capitel IV, escena 2).—El Señor, a la izquierda, completamente de perfil, coloca un traje a la figura que tiene ante él; no queda claro si es Eva o Adán, quizás éste por tener poco o ningún cabello. Su cuerpo es elevadísimo, desgarbado; la parte superior se retuerce de manera absurda. Jehová le adapta la vestidura a los hombros, mientras él le mira con expresión simiesca. El traje está formado por unas tiras verticales rodeadas por abrazaderas, como si de un tonel se tratase (31). Falta la cabeza de Jehová.

Las pesadas vestiduras románicas no corresponden a las citadas en el texto sagrado: «Hizo también el Señor Dios a Adán y a su mujer unas túnicas de pieles y les vistió.» Los exégetas nos dicen que hizo esto Dios ante todo para que estuvieran cubiertos en forma de que en nada padeciese el pudor y además para protegerles contra las inclemencias del tiempo. Demostró con ello una paternal solicitud, aún en el momento del terrible y justo castigo.

La expulsión del Paraíso. (Génesis, IV, 22-24; capitel V, escenas 1

(30) No hallamos otra explicación a la soledad de Jehová. Si así es, no conocemos o recordamos otro ejemplo.

(31) Suele llamarse «perizómata» á estos vestidos.

y 2).—En la izquierda, Jehová, en su acostumbrada actitud, carente de barba y de larga cabellera, como en el capitel II, circunstancia que le quita toda la majestad, además de sorprender por romper abiertamente con la tradición. A su lado hay un querubín con una sola pierna y las alas desplegadas, de tipo idéntico a los que cubren la ancha arquivolta plana. Entre ambas figuras hay una espada que flota vertical en el aire.

En la otra cara del capitel están las figuras de Adán y Eva. Una, junto al ángulo, de perfil; la otra, de frente, ocupando mucho espacio, con la cabeza tristemente inclinada y dando la mano, no sin cariño, a la anterior. Ambas llevan los pesados y antiestéticos vestidos, que parecen de hierro. Es imposible determinar cuál es el hombre o la mujer. Repetimos que el artista suprimió cuidadosamente en ellos —tanto desnudos como vestidos— todo órgano o diferenciación sexual (32).

Las palabras que anteceden a la expulsión significan para los comentadores una nueva prueba de la misericordia de Dios al quitar la ocasión al hombre de comer del Arbol de la Vida, y de que viviera eternamente en perpetuo estado de impenitencia. El recuerdo del Paraíso perdido le mantendría así de continuo en el arrepentimiento de su culpa, haciendo penitencia por ella.

Jehová acepta la ofrenda de Abel. (Génesis, IV, 2-3; capitel VI, escena 1).—Abel, a la izquierda, con la vestidura corta y ceñida con un cinturón propio del pueblo en el siglo XIII. Eleva con los dos brazos algo que debe de ser un cordero. De entre las consabidas nubes o estilización del cielo románicas, consistentes en una masa surcada por líneas paralelas ondulantes, sale la mano del Señor, que recibe el sacrificio. Un brazo del oferente falta desde su arranque y está muy deteriorada una de las piernas. En el fondo del capitel se ven restos de piedra rota que parecen dibujar la silueta de otra figura humana que eleva también su brazo. Pudiera tratarse de un destruido Caín. Si así fué da la impresión de que no se esculpió toda su figura. Es posible que se trate de una simple ilusión óptica (33).

(32) La expulsión se aparta de los modelos bizantinos, mucho más complicados que los románicos al introducir ciertos detalles, como la puerta. La espada flotando en el aire está tomada literalmente de ciertas versiones bíblicas: «Y desterrado Adán, colocó Dios delante del Paraíso querubines, y una espada llameante y que se agitaba, para guardar el camino del árbol de la vida.» Véase en SCHUSTER, I., y HOLZAMMER, B.: *Historia Bíblica*, t. I, pág. 100, Barcelona, 1946. En las obras bizantinas Adán y Eva están en ocasiones normalmente dotados de sexo, sin la cuidadosa censura que se observa en Valencia, aunque tampoco faltan ejemplos de lo contrario. El problema está ampliamente tratado en RICHER, P.: *Le Nu dans l'Art*, t. VI, *L'Art Chrétien depuis les origines jusqu'à la Renaissance*, París, 1929.

(33) El tipo de la escena de sacrificio en que la mano de Dios aparece por arriba para recoger las ofrendas, es bizantino. Así sucede, por la misma influencia, en la portada provenzal de Saint-Gilles.

El artista sigue desarrollando la historia del pecado, concibiendo el de Caín como horrible consecuencia del primero. Aunque los hermanos hubiesen cometido ya otras faltas, después de la soberbia de la primera pareja ninguna resultó tan monstruosa como el asesinato envidioso de un hermano. Grande fué la negrura del alma de Caín, considerado como símbolo de todas las rapiñas, de todas las violencias y guerras que después han torturado a la humanidad. Fué el primer hombre que mató a otro hombre, privándole de la vida, sobre la que no tenía ningún derecho. Todas las calamidades posteriores fueron siempre repetición de su monstruosidad. Tal es el sentido que da el escultor a sus relieves. Y es tanto el interés que concede a la historia, que no se conforma con representar tan sólo el crimen, sino que recuerda al creyente sus causas, y por eso esculpe también las ofrendas (Gén., IV, 4).

Caín mata a su hermano Abel. (Génesis, IV, 8; capitel VI, escena 2).—Abel, medio derribado y en cuclillas, muere degollado en manos del fratricida, que lo coge por detrás y lo asesina con gesto decidido y característico. Ambas figuras, sobre todo la segunda, están muy deterioradas.

La escena del fratricidio condensa toda la historia hasta el final del capítulo IV. La Sagrada Escritura calla cómo expresó Jehová su complacencia por las ofrendas de Abel y el desagrado por las de Caín; pero el caso es que éste se entristeció «y decayó su semblante» (Gén., IV, 4-5). Dios trata entonces de enderezarlo por el buen camino (IV, 6-7), sin que hiciera caso, antes bien, «dijo Caín a su hermano Abel: Salgamos fuera. Y estando los dos en el campo, acometió a su hermano Abel y le mató» (IV, 8). Salió Abel confiado, creyendo que con el paseo aliviaría el pesar de su hermano, pues «la caridad ninguna cosa piensa mal». Viene después la pregunta de Dios al culpable, paralela a la que hizo a Adán, y recibió otra evasiva (IV, 9-10) seguida de nuevo y terrible castigo divino contra un pecado que clama al Cielo (IV, 11-12). A él se une la desesperación del pecador (IV, 13) y la vida posterior y genealogía de éste. Descendientes suyas fueron aquellas hermosas «hijas de los hombres» que tomaron por esposos los hijos de Dios (los Setitas), con lo que se extendió más la iniquidad.

Para el exégeta, Caín es el pecador desesperado que desconfía del perdón y se hunde más en la culpa: «Mi maldad es tan grande que no puede esperar perdón» (IV, 13). «Iré a esconderme de tu presencia» (IV, 14). El castigo y las consecuencias están evocadas en el Salmo, referidas al pecador envidioso: «El dolor recaerá sobre su propia cabeza; y su iniquidad descargará sobre su coronilla.» La desesperación de Caín alude también a los suplicios de conciencia de los impíos: «Buscarán la muerte que no la hallarán; y desearán morir, y la muerte huirá de ellos.» Abel es considerado como figura de Cristo; fué el pri-

mer justo entre los hombres, el primer pastor; ofrendó a Dios su rebaño. Jesús es anunciado por los profetas como el justo y el buen pastor, príncipe de los pastores; muere por los inicuos, ofrendándose a su Padre. El Canon de la Misa dice: «Dígnate mirar esta ofrenda con propicios y benignos ojos y aceptarla como Te dignaste aceptar las ofrendas de tu siervo Abel, el Justo.» Abel fué el primer hombre odiado y muerto por justo; Jesucristo fué entregado por envidia y muere por sus hermanos. Abel se dejó arrastrar inocente y murió manso en medio de los corderos de su rebaño; también Jesucristo se dejó sacar de Jerusalén «como un cordero que no abre su boca». Por último, Caín es figura de los que siguen su horrible ejemplo y también del pueblo de Israel, que mató a Jesucristo. Abel era heredero de la Promesa, vinculada no en el primogénito, sino en el electo de Dios. Su muerte fué compensada con el nacimiento de Set.

La embriaguez de Noé. (Génesis, IX, 20-23; capitel VII, escenas 1 y 2).—En la primera cara hay tres personajes, el primero de los cuales levanta ante sí una capa o manta. En la siguiente se repiten los tres hombres alrededor de otro, anciano y profundamente dormido, al que uno de los jóvenes cubre respetuosa y amorosamente.

Las dos escenas reflejan exactamente el texto bíblico: «Y Noé, que era labrador, comenzó a labrar la tierra y plantó una viña. Y bebiendo de su vino, quedó embriagado, y echóse desnudo en medio de su tienda. Lo cual, como hubiese visto Cam, padre de Canaán, esto es, la desnudez vergonzosa de su padre, salió fuera a contárselo a sus hermanos. Pero Sem y Jafet, echándose una capa o manta sobre sus hombros, y caminando hacia atrás, cubrieron la desnudez de su padre, teniendo vueltos sus rostros; y así no vieron las vergüenzas del padre.»

Viene luego la bendición y maldición de Noé a Sem y Jafet, y a Cam, respectivamente, que no eran sino el anuncio de una revelación comunicada por Dios a Noé acerca de los futuros destinos de la humanidad después del Diluvio, y, en particular, acerca de la relación de una descendencia con la promesa del Mesías. Las dos escenas son tan complementarias y diáfanas, que sorprenden las dudas de Chabás respecto a la primera, que acaba por no relacionar con la historia de Noé.

Vocación de Abraham. (Génesis, XII, 7; capitel VIII, escena 1).—El patriarca, de grandes dimensiones y postura algo indefinida por lo muy destrozado que está, aunque parece sentado, escucha la palabra del Señor, que aparece rotísimo, pequeño y en el ángulo superior (34).

Podría tomarse la primera escena por ilustración del Génesis, XII,

(34) La exégesis de los pasajes representados es muy interesante, pero se aparta demasiado del tema. Para ampliar convenientemente nuestros resúmenes se consultará con mucho provecho la obra de SCHUSTER Y HALZAMMER antes citada.

1 y siguientes. Preferimos la apuntada, por la gráfica aparición de Jehová y por ir seguida de otra donde se dirige, solo, a un monte. Al principio del capítulo emprende la marcha acompañado de otros personajes. Textualmente reflejaría este pasaje: «Y apareció el Señor a Abraham, y díjole: Esta tierra la daré a tu descendencia. Y él edificó allí mismo un altar al Señor que se le había aparecido.»

La historia tiene enorme importancia por ser origen del pueblo de Israel, de la descendencia de Abraham, al que iría ligado el nacimiento del Mesías y el cumplimiento de la gran promesa. Sorprende que Chabás, que vió esto correctamente, diga que el patriarca va montado sobre un camello. Basta mirar atentamente para observar que es un caballo que tiene la cabeza rota y falsamente prolongado el cuello por la estilización del monte.

Abraham se dirige al monte Betel. (Génesis, XII, 8-9; capitel VIII, escena 2).—Abraham, a caballo, ocupa casi todo este campo y parte de la escena anterior. El caballo está de perfil, es muy fino y detallado, con todo el aparejo bien marcado. Su jinete y él se consideran las mejores figuras de la portada. Falta la cabeza del patriarca, un brazo, dos piernas del bruto y su cabeza. Ante ellos se elevan dos altísimas ondas, de las que en el románico de la escuela de Lérida representan rocas o montañas, que aluden al monte Betel.

Complemento de la anterior, la escena responde al texto: «Y pasando de allí a un monte que miraba al oriente de Betel, aquí tendió su pabellón, teniendo a Betel al occidente y a Hai al oriente; donde también erigió al Señor un altar e invocó su santo nombre.»

El sacrificio de Isaac. (Génesis, XXII, 9-14; capitel IX, escenas 1 y 2).—En la primera escena hay una gran figura masculina que ocupa la mayor parte del campo. Ante él, un árbol, a cuya copa se ase con una mano mientras descarga un hachazo con la otra en la base del tronco. Falta la cabeza y una pierna; el brazo superior está muy deteriorado. Tras el cuerpo aparece una palmera estilizada.

Sin solución de continuidad se ve, en la cara 2, a Abraham levantando el cuchillo y volviendo su trágica cabeza hacia el ángel que aparece por arriba y parece ponerle la mano sobre el mentón. Ante él, dos rocas, un carnero subido encima de la primera y un ángel sobre la segunda. La conservación es bastante buena.

La narración del sacrificio abarca el Génesis, XII, 1-19, pero en los versículos 9-14 están todas las circunstancias, personajes y objetos representados en la iconografía románica. Hay un sincretismo de los cinco versículos, pues la detención de Abraham se representa a la vez que la aparición del cordero que había de sustituir al muchacho. El relieve recuerda que se debe amar y obedecer a Dios sin reservas, como hizo Abraham, que no dudó en sacrificarle su único y muy que-

rido hijo. Es ejemplo para el creyente de la recompensa que al fin obtiene quien cumple fielmente, pues al patriarca no sólo se le devolvió el hijo, sino que le premió con unas célebres palabras que le llenaban de bendiciones y le confirmaban como padre de una descendencia tan numerosa «como las estrellas del cielo y la arena del mar», afirmando que uno de sus descendientes sería el Redentor prometido (XXII, 16-18). Puede añadirse la enseñanza de que Dios sabe proveer en las grandes tribulaciones. El sacrificio de Isaac es la más excelsa figura del de Cristo. Abraham no perdonó a su único hijo como Dios «no perdonó a su Unigénito, sino le entregó por todos nosotros». Isaac arrastró la leña con que había de ser sacrificado, y Cristo llevó la cruz «como cordero que no abre su boca». La salvación de Isaac es figura de la resurrección de Cristo.

Abraham adora a los tres ángeles. (Génesis, XVIII, 1-5, capitel X, escena 1).—El patriarca, barbado y a la izquierda, se arrodilla ante los tres personajes —uno de los cuales muestra muy visibles sus alas— y coge las manos del central en actitud de gran devoción. La cara de uno de los ángeles está bastante estropeada.

Abraham obsequia a sus huéspedes. (Génesis, XVIII, 7-10; capitel X, escena 2).—Centra la apretujada escena una mesa vista desde arriba, con un sentido egipcio o infantil de la perspectiva. Sobre ella hay vajilla y manjares. Detrás, tres personajes sentados, de los que sólo se ve la parte superior del tronco y el brazo de uno en actitud de comer. A la izquierda, la figura, en pie, de Abraham, que les sirve. A sus plantas se arrodilla otra figura con una burda vasija, que le lava los pies.

La única Biblia catalana antigua que contiene esta escena es la de Roda, aunque algo diferente, pues Abraham, ante los tres personajes, hace una profunda reverencia al que representa a Dios. El Génesis, XVIII, 4, afirma que el patriarca trajo agua para lavarles los pies; pero aunque se supone que así lo hizo, no hay versículo que se aplique literalmente al relieve de Valencia.

Pasa por alto el escultor los primeros acontecimientos de la vida del patriarca y representa el hecho que confirma su misión y pone las bases de la historia posterior y su descendencia, que encierra profundos simbolismos en sus detalles y en las palabras cruzadas con el Señor. El texto bíblico concreta que, hallándose Abraham sentado a la puerta de su tienda, en el valle de Mambre, en el mayor calor del día vió parados tres personajes a corta distancia; corrió hacia ellos y, dirigiéndose al más importante, les ofreció hospitalidad. Durante ella repitió Dios la promesa de que su mujer Sara tendría un hijo. Aparte de la importancia que tiene el hecho en la vida de Abraham, su conducta es ejemplo de caridad para con el prójimo, prueba de amor a Dios. Jehová le probó antes de convertirle en «padre de naciones», le hizo abandonar

su patria y peregrinar por tierra extranjera; en ello demostró fe inquebrantable y obediencia a Dios, que culminaron en el sacrificio de Isaac. La escena exhorta al creyente a la caridad, que tan ampliamente recompensó Dios. Los exégetas y los Padres consideran a los tres personajes como vislumbre del dogma de la Santísima Trinidad; lo confirma la Iglesia en el oficio divino: «Vió tres y adoró uno.»

Cronológicamente la historia es anterior al sacrificio. Chabás vió correctamente su primera escena. La segunda le sorprende en extremo, y acaba creyéndola el regreso de Abraham de su lucha contra los reyes de la Pentápolis. Imagina al rey de Sodoma y a Melquisedec ofreciéndole los diezmos de lo ganado en la victoria, que traen en un carro. En realidad se trata de una mesa vista con perspectiva bidimensional. Sanchis Sivera, que reproduce a Chabás, calló este detalle, pero sin dar la solución rectificadora.

Sorprende el personaje arrodillado y el erecto ante él, al cual lava los pies. El texto dice que fué Abraham quien los lavó a los tres aparecidos, que aquí están detrás de la mesa. Sin duda, el artista lo interpretó a su gusto, suponiendo que un criado los lavó a los tres y a Abraham.

Moisés contempla la zarza ardiendo. (Exodo, III, 2-6; capitel XI, escena 1).—Moisés, a la izquierda, se descalza en actitud muy violenta y precipitada, levantando con estupor la cabeza barbada para contemplar la zarza, representada por un árbol más alto que el profeta y del que se desprenden enormes llamas.

La escena fué siempre muy grata al arte cristiano, aunque no excesivamente frecuente en el estilo románico. Pocas encierran más simbolismos y trascendencia. Los hijos de Israel gemían bajo la opresión egipcia. Un día se internó Moisés en el desierto apacentando los rebaños de su suegro Jetró. Llegó hasta el monte Horeb y vió una zarza ardiendo que no se consumía. Dijo: «Iré a ver esta gran maravilla; cómo es que no se consume la zarza.» Pero el Señor le llamó desde ella: «Moisés, Moisés»; y éste contestó: «Aquí me tienes.» «No te acerques acá, prosiguió el Señor; quítate el calzado de los pies; porque la tierra que pisás es santa. Yo soy el Dios de tus padres, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob.» Sigue después el diálogo en que el Señor afirma que es Jehová: «Yo soy el que soy.»

El acontecimiento resulta importantísimo, por ser la evocación de Moisés, que tanta importancia tendría para la marcha de la futura Redención. Dios declaró en él su propia naturaleza. Las sandalias sirven en Oriente para conservar limpios los sudorosos pies; quitárselas es desprenderse de la suciedad que pudieran haber adquirido. Alegóricamente representa el abandono de los cuidados y afanes terrenos. Por ello el sacerdote debía desempeñar su ministerio en el santuario con

los pies descalzos (cfr. Exodo, XXX, 19). En una portada de iglesia la escena simbolizaba que para entrar en ella hay que desprenderse de impurezas y humanas preocupaciones.

El fuego es frecuentemente imagen de Dios en la Sagrada Escritura, por su energía, propia para representar a Dios espíritu puro, por su terrible poder, luz y calor amoroso.

La zarza significa el pueblo israelita atribulado, al que visita Dios no para consumirlo, sino para conservarlo, lo que se hace después extensivo a toda la cristiandad.

Los Padres tomaron el pasaje como figura de María. Dice, entre otros, San Gregorio de Nisa: «Así como esta zarza hace resplandecer el fuego y no se quema, así la Virgen María ha dado al mundo la luz y no ha perdido la virginidad.» San Gregorio Magno añadió: «Ella nos muestra a Aquel que en el fuego de la divinidad quería tomar como zarza nuestra carne sujeta a los dolores y conservar intacta nuestra humana naturaleza en el fuego de la Divinidad», tomando así el pasaje como figura de la Encarnación. La Iglesia, en el Oficio de la Virgen, añade: «En la zarza que Moisés vió que no se quemaba, reconocemos Tu virginidad digna de todo elogio.»

Está así presente en la *Porta del Palau* el tema mariano que tan constantemente acompaña a las portadas de escuela ilerdense.

La vara de Moisés se convierte en serpiente. (Exodo, IV, 5; capitel XI, escena 2).—En todo el ángulo del capitel debía extenderse la ondulante figura del reptil, de piel escamosa y gran grosor. Hoy está algo rota por la parte superior y falta por completo la inferior, por lo que no se sabe dónde estaba la cabeza. La parte baja debía despegarse hacia adelante, ya que continúan los adornos del fondo del capitel, que no presentan señales de rotura. A su lado está Moisés, sin cabeza y una mano rota, que levanta los brazos en actitud orante.

La escena reproducida es interpretación literal del siguiente pasaje: «Replicó Moisés y dijo: No me creerán, ni oirán mi voz, sino que dirán: No hay tal: no se te ha aparecido el Señor. ¿Qué es eso, le preguntó Dios, qué tienes en tu mano? Una vara, respondió él. Dijo el Señor: Arrójala en tierra. Arrojala y se convirtió en una serpiente, de manera que Moisés echó a huir. Dijo entonces el Señor: Alarga tu mano y cógela por la cola. Alargóla y la cogió, y luego la serpiente volvió a ser una vara. Esto es, añadió el Señor, para que crean que sé te ha aparecido el Señor Dios de sus padres, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob.» La historia se considera imagen de una de las misiones de Moisés, que era salvar al pueblo elegido de las insidias de Egipto.

Moisés habla a los ancianos. (Exodo, XXIV, 12-18; capitel XII, escena 1).—Moisés aparece a la derecha en actitud discursiva, en pie

ante cuatro hombres barbados sentados, uno de ellos con un libro en las manos. Menos la cabeza del profeta todo lo demás presenta un excelente estado de conservación.

Sumamente complicada es la parte de las Escrituras que relata las apariciones del Señor a Moisés y la entrega de las tablas. Fácilmente pudieran tomarse varios pasajes como inspiradores de la escena. Chabás cree que es la institución de los jueces de Israel. No compartimos esta opinión, por ser poco estrecho su paralelismo con la representación gráfica. Más propio nos parece el pasaje siguiente: «Mas Dios dijo a Moisés: sube a lo alto del monte en donde estoy, y detente allí, y te daré unas tablas de piedra con la ley y los mandamientos que tengo escritos en ellas, al fin de que los enseñes al pueblo. Partieron, pues, Moisés y Josué su ministro; y Moisés, al subir al monte de Dios, dijo a los ancianos: Aguardad aquí hasta que volvamos a vosotros. Ahí quedan con vosotros Aarón y Hur; si hubiere alguna disputa recurriréis a ellos.»

La figura sentada que tiene el libro en la mano, símbolo de superior sabiduría y consejo, puede aludir muy bien a Aarón.

Moisés recibe las Tablas de la Ley. (Exodo, XXXI, 18; capitel XII, escena 2).—Moisés, a la derecha, y con los detalles de la cara casi borrados, alarga las manos por encima del estilizado monte Sinaí para recoger una especie de pedrusco informe, que recibe de mano de Jehová sobre la cima del monte.

La escena reproduce al pie de la letra las palabras bíblicas: «Concluidos estos razonamientos en el monte Sinaí, dió el Señor a Moisés las dos tablas de piedra que contenían la Ley, escritas por el dedo de Dios.»

La representación alude a la alianza, renovación de las promesas, reglamentación del culto, institución de un código que, aunque natural, innato en el corazón del hombre, era elevado a categoría de ley divina. Recuerda la escena al creyente la importancia del Decálogo. Hay numerosas figuras en torno a la antigua Ley promulgada en el Sinaí. Moisés levantó un altar y erigió doce piedras, una por tribu; derramó sobre el altar la sangre de los sacrificios y roció con la otra mitad al pueblo. Por eso la institución de la antigua Alianza se considera figura de la nueva; en ambos casos fué a los cincuenta días de Pascua, como dice San Jerónimo; la primera en el Sinaí, la segunda en Sión. Ambos montes fueron azotados por el viento; el primero fué rodeado por el fuego; sobre el otro descendieron las lenguas de fuego. El dedo de Dios escribe la ley en la piedra; en la nueva lo fué «por el espíritu de Dios vivo, en tablas de carne, en el corazón». Ambas se completan y en las dos hay un mediador y un sacrificio (víctimas en la primera, Jesús en la segunda). El altar es figura de Dios, y en las doce piedras se evocaron a Jesús y sus doce apóstoles; el banquete del sacrificio fué

figura de la Santa Cena, y Jesús se vale de las palabras de Moisés para instituir la Eucaristía: «Esta es mi sangre de la nueva Alianza, que será derramada por muchos para remisión de los pecados.» Prescindimos de los innumerables comentarios que pueden añadirse al Moisés con las tablas, símbolos de la antigua Alianza.

Con esto termina el conjunto iconográficamente más rico de la *Porta del Palau*.

ARQUIVOLTAS

Las columnas y los capiteles quedan materialmente aplastados por la inmensidad del conjunto de arquivoltas que descansan sobre ellos. Siguiendo el sistema típico de la escuela, las arquivoltas no corresponden individualmente, sino por fascículos, a los fustes de las columnas. Comenzaremos su descripción de dentro afuera (35).

1. Adosado a la arista exterior del arco hay un toro flanqueado por dos medias cañas rehundidas, una hacia el trasdós y otra hacia la rosca exterior. En ellas se alojan robustas cabezas de clavo, muy bien talladas y con las caras animadas por un triangulito interior y un taladro de trépano, caso único en la escuela.

2. Una serie de moldurajes finos separan la anterior de una cenefa de cintas perladas curvadas formando roleos a contrapunto —como S muy cerrada— que enmarcan sendas hojas de higuera. Líneas perladas y dentadas enmarcan por encima y por debajo esta serie vegetal y dibujan la forma del arco.

3. Separada de la anterior por una estrecha moldura saliente. Es la primera que corresponde a las columnas y la más importante de la serie. Está formada por dovelas, que numeramos a partir de la inferior izquierda para terminar con la inferior derecha. Unas contienen un querubín con dos pares de alas. Un par, muy grande, cae perpendicularmente hacia adelante y cubre todo el cuerpo; el otro, muy pequeño, se eleva oblicuamente a ambos lados de la cabeza. Por debajo salen los tobillos, muy juntos, con los pies vistos de perfil. A ambos lados aparecen las manos abiertas y planas hacia el espectador. Las cabezas, de frente, son inexpresivas y frías.

Otras dovelas encierran un ángel con largas vestiduras talaes; están de perfil, alargan un brazo y recogen el otro, en cuya mano sostienen un objeto litúrgico. En unas dovelas miran hacia el interior de la puerta y en otras el exterior. Angeles y querubines llevan nimbos de tipo circular radiado o festoneado, como si fueran margaritas, sin que

(35) La acusada abstracción geométrica de estas portadas es buena prueba de su carácter musulmán. Los geometrismos de ese tipo convivieron bien en ellas con los normandos y lombardos.

se distribuyeran ambas formas con intención determinada. Todos los personajes celestes están enmarcados por unos castilletes exactamente iguales que en los capiteles, sobre idénticas columnas, sólo que sin frontones y adaptadas a espacios rectangulares. La decoración de los fondos es también la misma.

Angeles y querubines alternan entre sí, menos los superiores, que son dos ángeles afrontados, algo más pequeños que los demás. La distribución es como sigue: Querubines, en dovelas 1, 3, 5, 7, 9, 12, 14, 16, 18 y 20, o sea, los impares de la rama izquierda y los pares de la derecha. Los ángeles están en 2, 4, 6, 8, 10, 13, 15, 17 y 19; al revés que los otros. Los 10 y 11 son los afrontados que cierran el arco.

4. Simplísimo haz de moldurajes entrantes y salientes, de secciones prácticamente góticas.

5. Repetición de la 1.

6. Sobre un elevado bocel, seguido de profundo caveto, se apoyan arquillos de gusto arabizante, algo peraltados y al parecer con ligera tendencia a la herradura. Su dibujo se acusa por varias líneas paralelas profundamente grabadas. En las albanegas hay elegantes teorías vegetales, todas iguales, derivadas del acanto.

7. Idéntica a la anterior, salvo que en lugar de arcos hay triángulos formando zigzags. Están realzados por elegante molduraje paralelo y cinta perlada. En su interior hay diversas variantes de un mismo tema floral de acantos y bandas con perlas.

8. Deriva, simplificada, de las 1 y 5. Dos cavetos, separados en la cresta de unión por cabezas de clavo.

Exceptuando los ya comentados ángeles y querubines, ninguna significación debe de buscarse en estas arquivoltas.

EL GUARDAPOLVO

Forma la última y más exterior de las arquivoltas (le corresponde el núm. 9). Está separada de la anterior por una moldura toral, y remata por listel con bocelillo. Ambos elementos son idénticos a los que en el astrágalo y el ábaco enmarcan los capiteles. Entre ellos se desarrolla una cenefa continua formada por dos largos tallos perlados, que al entrelazarse forman espacios más o menos ovales. Al llegar a la clave se encuentran con una cabeza monstruosa de Leviatán, engolándose los dos de abajo por su boca y los superiores por las orejas. La cabeza del monstruo es mucho más detallada, perfecta y personal que las existentes abajo, entre los capiteles.

En cada espacio oval se inscribe un personaje o un monstruo grifoide que se encarama airoosamente hacia arriba. Sacan la cabeza alternativamente a derecha e izquierda, lo que, unido a la curvatura de sus

cuerpos, produce la impresión de que forman otra tira continua ondulante y entretejida con las demás.

No hay alternancia intencionada en la colocación, excepto los dos monstruos grifoides afrontados a los lados de la cabeza de Leviatán, cuyas sienes laman. La composición, minuciosa en sus detalles, es casi invisible desde abajo, a simple vista, por su pequeñez. Es casi caligráfica, recordando de cerca las cenefas ornamentales de las miniaturas. Por ello, por el movimiento agitado y marcado goticismo, esta ornamentación es hermana de las impostas.

Iconográficamente, Leviatán tiene bastante importancia en la *Porta del Palau*. Toda la escuela de Lérida fué aficionadísima a la representación de este monstruoso y misterioso ser diabólico, tan típico del siglo XIII. En la portada se repite trece veces; doce bastante impersonal y decorativo, en los ángulos salientes de los codillos; otra, de expresión muy viva, en la clave del guardapolvo.

Amplia inspiración tuvo el artista para su interpretación. Lo describe extensamente el propio Jehová en el Libro de Job, en casi todo el capítulo XLI (versículos 4-25). Por la importancia artística de este texto, poco divulgado, lo reproduciremos completo:

«¿Quién de los mortales le quitará a leviatán la piel que lo cubre? ¿O quién entrará en medio de su espantosa boca? ¿Quién abrirá las puertas de esta boca, o de sus agallas? Espanta el ver solamente el cerco de sus dientes. Su cuerpo es impenetrable como los escudos fundidos de bronce, y está apiñado de espadas entre sí apretadas: la una está trabada con la otra, sin que quede ningún resquicio por donde pueda penetrar ni el aire. Está la una tan pegada a la otra y tan unidas entre sí, que de ningún modo se separarán. Cuando estornuda parece que arroja chispas de fuego, y sus ojos centellean como los arreboles de la aurora. De su boca salen llamas como de tizones encendidos. Sus narices arrojan humo como la olla hirviente entre llamas. Su aliento enciende los carbones, y su boca despidе llamaradas. En su cerviz reside la fortaleza; y va delante de él la miseria. Los miembros de su cuerpo están perfectamente unidos entre sí; caerán rayos sobre él, mas no por eso se moverá de su sitio. Tiene el corazón duro como piedra y apretado como yunque de herrero golpeado de martillo. Cuando él se levanta sobre las olas tienen miedo los ángeles mismos, y, amedrentados, procuran purificarse y aplacar al cielo. Si alguno quiere embestirlo no sirven contra él ni espada, ni lanza, ni coraza; pues el hierro es para él como paja y el bronce como leño podrido. No le hará huir el más diestro flechero; para él las piedras de la honda son hojarasca. Reputará el martillo como una arista, y se reirá de la lanza enristrada. Debajo de él quedarán ofuscados los rayos del sol, y andará por encima del oro como sobre lodo. Con sus bufidos hará hervir el mar profundo como una olla,

y hará que se parezca al caldero de ungüentos cuando hierven a borbotones. Deja en pos de sí un sendero reluciente, y hace que el mar se agite, y tome el color canoso de la vejez. En fin, no hay poder sobre la tierra que pueda comparársele, pues fué criado para no tener temor de nadie. Mira debajo de sí cuanto hay de grande; como quien es el rey de todos los demás soberbios animales.»

Artísticamente empezó a representarse en los códices del siglo XII. Aparece en el célebre *Hortus Deliciarum*, básico para la iconografía románica, obra de la abadesa Herrade de Landsberg; es especie de enciclopedia de las ciencias divinas y humanas, que escribió la abadesa para ilustración de las religiosas alsacianas de Saint-Odile. Aparece allí la pesca de Leviatán; el Señor empuña una caña en cuya cuerda se encadenan círculos con los antepasados de Jesús; éste está abajo clavado en la cruz, que por la parte inferior se convierte en un anzuelo que se introduce en la boca de Leviatán. El monstruo está de cuerpo entero, bajo las aguas, con apariencia de dragón marino.

Pasó a la escultura en el siglo XII. En la escuela de Lérida se redujo a la cabeza, con variantes lenguadas, dentadas, barbadadas, coronadas, etcétera, ocupando casi siempre los canecillos. En algunas portadas, en Lérida sobre todo, son a veces el único ornamento. En los tiempos góticos tuvo mucho éxito como elemento gargolesco, y pasó también a la pintura de retablos. Olvidada su significación, se diluye lentamente en la fauna monstruosa plateresca, renacentista y barroca.

De Leviatán es la enorme boca abierta y flamígea que se traga a los condenados en la mayoría de los Juicios Finales, a partir del siglo XII. Combinada con diablos, adquiere gran importancia en los misterios de fines del siglo XV. Los textos de los comentaristas del Libro de Job impresionaron hondamente. San Gregorio Magno lo identifica con Satán, sobre el que triunfará Cristo (36). Se apoya en el texto:

«¿Podrás tú tampoco pescar y sacar fuera con anzuelo a Leviatán y atar con una cuerda su lengua? ¿Podrás echar acaso una argolla en sus narices, o taladrar con un garfio sus quijadas?» (37)

Los más famosos comentaristas del Libro de Job, Odín de Cluny (38) y Brunon de Asti (39), transmitieron la doctrina a Honorio de Autun, cuya gráfica descripción transcribe el *Hortus Deliciarum* (40). Por idénticas razones se coloca a Leviatán en la Anastasis o descendimiento de

(36) Moral. in Job., Patrol, t. LXXVI, col. 680.

(37) Job, XL, 20-21.

(38) Epitom. Moral. in Job. Patrol, t. CXXXIII, col. 489.

(39) In Job, Patrol, t. CLXIV, col. 635.

(40) Se guardaba en la biblioteca de Estrasburgo y fué destruído por los alemanes en 1870; sus calcos, con textos aclaratorios de los canónigos Straub y Keller, fueron publicados por la Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace, Estrasburgo, 1879-1899.

Jesús a los infiernos, con el quebrantamiento de sus puertas (en realidad, al Seno de Abraham).

Es maravillosa la expresiva cabeza del Leviatán del guardapolvo valenciano. Con este ornamento parece contestarse a las palabras de Jehová cuando pregunta: «¿Quién entrará en medio de su espantosa boca?» o «¿Abrirá las puertas de esta boca, o de sus agallas?» Estos son precisamente los pecadores que huyen horrorizados de sus propios pecados —representados por monstruos fantásticos— en las dos ramas del guardapolvo valenciano. Su huida es angustiosa entre la espesa malla de los tallos que les sirven de asidero. Al llegar al centro, impulsados por sus culpas, les esperan las fauces extáticamente sonrientes de Leviatán.

El guardapolvo es así la contrapartida diabólica de la empírea arquivolta de ángeles y querubines.

EL TEJAROZ

El tejaro sobre canecillos, que es una de las características más típicas y constantes de la escuela de Lérida, adquiere en la *Porta del Palau* enorme importancia, no sólo en dimensiones, sino en originalidad (41).

Remata la parte superior del cuerpo saliente, limitando por delante las tejas que recubren, a manera de tejadillo inclinado hacia fuera, la superficie alta de dicho cuerpo. Casi a su misma altura, en el muro del hastial, comienza el vano del enorme ventanal superpuesto a la portada.

El cornisamiento es de austera sencillez: un elemental juego de nacelas de varios perfiles y listeles de diferentes anchuras, el inferior muy volado. Bajo él viene uno fino, enmarcado por arriba con listel y estrecha escotadura y por abajo con gruesa moldura toral. Se adornó con una teoría de roleos espiraliformes a contrapunto, formado por cinco hojas en cuyos centros se abren sendas hojas pentalobuladas. Parecen una última estilización, un tanto degenerada, de las de higuera. Sus centros están rehundidos. El tema deriva del tipo de la segunda arquivolta. Se ha exagerado el rehundido del fondo para que destaque el dibujo sobre la sombra, único modo de hacerlo visible a la gran altura a que está situado.

(41) No deben tomarse ciertos caracteres como exclusivos de esta escuela, aunque sí la proximidad de un cierto número en ella. El tejaro sobre canecillos deriva de la cornisa sobre ménsulas del siglo XII, abundantes en Aragón. Las portadas en cuerpos salientes tampoco son exclusivas; con el añadido de tejaro y canecillos se encuentran en el siglo anterior en la región asturiana: Ujo (Mieres), Santa María de Villamayor (Infesto), San Juan de Priorio (Caldas), etc.

Los elementos hasta ahora descritos se extienden por las dos partes laterales y toda la delantera del cuerpo saliente. En esta última, bajo el tejazoz, encontramos lo más personal de la *Porta del Palau*: unos canecillos únicos en la escuela. En las portadas ricas, como las catedrales de Lérida, los canecillos están más juntos y alternan, formando friso, con auténticas metopas, plafones donde se desarrollan a veces complicadas escenas iconográficas o, al menos, bellos entrelazos románicos o musulmanes. Los canecillos contienen cabezas de Leviatán, cabezas de hombres y mujeres, pastores y de otros tipos populares, grotescos y hasta sucios, como el hombre defecando de San Juan del Bover (Lérida, capital).

A veces puede sospecharse que alguna de esas cabezas, en ocasiones figuras de cuerpo entero, sean retratos de personas existentes. Al menos hay ejemplos muy personales. Pero siempre queda la duda de si fué una simple inspiración naturalista (42).

En la *Porta del Palau* todo esto aparece profundamente modificado. Las cabezas son todas humanas, de bastante personalidad y naturalismo, bien diferenciadas entre sí. Recuerdan las de ciertos bultos funerarios de los sarcófagos contemporáneos, aunque a sus facciones asoma un forzado hálito de vida. Estilísticamente denuncian un gótico primario o, mejor, una fuerte corriente goticista sobre obras románicas labradas en momentos en que el nuevo estilo triunfaba ya en toda Europa. Es curioso notar sus marcados rasgos de arcaísmo en la falta de modelado anatómico, desproporciones, estatismo y peinados geométricos. Como queriendo demostrar una vez más la repetición de caracteres de cada período, sea cualquiera el tiempo y el lugar donde se producen, exhiben la mayoría una exagerada «sonrisa arcaica», digna de la estatuaria griega antigua del siglo VI antes de J. C. (43).

La masa de los canecillos que soportan las cabezas son de talla fina y tienen en cada ángulo una pequeña estilización floral tetralobulada. Sobre ellos descansan las piezas del friso, apoyando sus juntas con un sentido casi clásico del arquitrabado. El sofito de cada una de las piezas se orna con dos cazoletas gallonadas de seis lóbulos regulares. La aplicación arquitectónica del motivo parece originaria de la catedral de Lérida y no es nada frecuente en la escuela. La ornamentación de algunos platos valencianos o maniseros repite el tema, por lo que muy bien pudieran ser éstos el origen común de su traducción arquitectónica en

(42) Reproducción algo floja, en dibujos que desnaturalizan las expresiones, en SANCHIS Y SIVERA, ob. cit., lámina 7.^a, tomada de un grabado antiguo.

(43) Esa sonrisa, más viva, es propia del gótico francés. Recuérdense las deliciosas figuras de Reims y de Chartres. No es extraño que aparezcan en nuestra escuela donde colaboraron artistas góticos de aquel país, y más en las ménsulas, que suelen estar siempre muy decantadas hacia este estilo.

Valencia y Lérida. Gallones semejantes se aplicaron por primera vez en Córdoba varios siglos antes (44).

Faltan por completo las metopas; en cambio, entre cada dos figuras hay unas curiosas inscripciones en dos líneas que declaran la personalidad de las figuras de los canecillos.

Naturalmente, un espacio de los que ocuparían las metopas tiene inscripción y el otro, no. Las letras se grabaron directamente sobre los sillares lisos del paramento, sin más ornato que una finas líneas de enmarque y las de separación de renglones.

Esto hace que la *Porta del Palau* sea epigráficamente la más rica de la escuela. Introduce la novedad única —escasísima incluso en el gótico pleno— de declararnos los nombres de las figuras, asegurándonos que se trata de auténticos retratos de personas existentes en una realidad contemporánea o muy próxima al trabajo del artista. Representan matrimonios, según declaran las inscripciones; por tanto, deben considerarse las cabezas dos a dos, formando parejas.

De la epigrafía trataremos en capítulo aparte; y antes de entrar en el significado de los matrimonios describiremos sus retratos, comenzando por el primero de la izquierda.

1. Pedro, hombre joven, de amplias mejillas, mirada inexpresiva, ojos saltones, frente deprimida y barbilla pequeña; su larga cabellera cae en amplias ondas a cada lado; tiene la nariz rota, lo que da extraña expresión a su arcaica sonrisa.

2. María, esposa del anterior; cabeza coronada, correcta, melena partida en amplias ondas; ojos pequeños un poco mongoloides, nariz rota; expresión seria.

3. Guillermo, cabeza de hombre barbado y peinado partido, enérgica; muy erosionada.

4. Berenguela, esposa del anterior, bonita, con largas y anchas melenas onduladas; lleva una especie de casquete semiesférico.

5. Ramón, uno de los más naturalistas del conjunto, peinado como

(44) Los gallones fueron típicos de las cupulillas cordobesas entre nervios de bóvedas de arcos cruzados, de donde se extendieron al Norte de Africa. Como adorno se pusieron en las fachadas, junto a las puertas. Son muy constantes en los sofitos de nuestras portadas románicas tardías. Los platos musulmanes e hispanoárabes valencianos se copiaron literalmente en relieves de puertas del siglo XIII, no sólo los geométricos, sino otros tipos. Así sucede en la iglesia del Castillo, en Cubells (Lérida), y en Santa María de Belloc, en Santa Coloma de Queralt. Los propios platos, posiblemente valencianos, o sus imitaciones, se empotraron en las paredes de muchas iglesias italianas. Véase GONZÁLEZ MARTÍ, M.: *Cerámica del Levante Español*, t. I, «Loza», Barcelona, 1944, con numerosas ilustraciones; CID, C.: «La Iconografía de la Portada de Santa María de Belloc, en Santa Coloma de Queralt», *Boletín de la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense*, Tarragona, 1952; DEL MISMO: *La Iglesia de Santa María de Belloc, en Santa Coloma de Queralt*. Santa Coloma de Queralt, año 1954.

el 1, carácter enérgico, mirada alta y lejana, expresión serena; algo erosionado.

6. Dulce, esposa del anterior; parecida al 2, aunque bizca y con desagradables mejillas de gran superficie; lleva melena, corona y collar de perlas; inexpresiva.

7. Beltrán, noble cabeza enjuta y alargada como la de un Cristo, cabellera muy larga y rizada, barba corta y bigote, labios finos y apretados, nariz recta muy prolongada; órbitas excesivamente desarrolladas; lleva collar.

8. Berenguela, esposa del anterior; su sonrisa, un poco coqueta, acaba en mueca; melena con bucles muy gruesos; lleva tocado, al parecer de perlas, con barbuquejo.

9. Domingo, hombre joven, imberbe, parecido al 1, con los labios contraídos con desagrado o seriedad.

10. Ramona, esposa del anterior; de gran juventud, es la más bella, proporcionada y simpática cabeza del conjunto; su sonrisa es deliciosa; lleva potente corona y dos cascadas de ondas muy agradablemente dispuestas.

11. Francisco es una variante, menos enérgica y señorial, menos ovalada, del número 7.

Como San Francisco había sido canonizado pocos años antes y no era de suponer que su nombre se hubiese difundido aún mucho, apuntamos la posibilidad de cambiar la clásica lectura de Francisco por la de Folch; Domingo, por Dalmau, mucho más corrientes y antiguas en el Reino de Aragón.

12. Ramona, esposa del anterior, peinada con tres grandes ondas a cada lado; lleva un alto tocado con barbuquejo.

13. Bernardo, cabeza de joven semejante a los números 1 ó 9, con sonrisa arcaica; los cabellos son menos abundantes y se proyectan hacia atrás con mucha agitación.

14. Florinda, esposa del anterior; del tipo con melena y corona varias veces descrito; sonrisa muy forzada y cara gruesa, que le da apariencia de muñeca vulgar.

El significado de estas cabezas resulta algo oscuro. Es raro en la Edad Media, no tratándose de sarcófagos, que se encuentren nombres junto a representaciones de personas. Hay una leyenda reproducida por casi todos los historiadores, que suele tomarse como inspiradora de las siete parejas. El rey Don Jaime I prometió a las milicias de Lérida aventajado premio por haber sido las primeras en intentar valerosamente el asalto de Valencia. Cumplió su ofrecimiento haciendo venir de Lérida trescientas doncellas, que dotó espléndidamente y casó con los mejores soldados de la hueste para que poblaran la ciudad y su término.

Según otras variantes, las doncellas fueron setecientas, la dote de

cada una fué inversamente proporcional a sus encantos personales, etcétera. Según esto, los siete matrimonios de la *Porta del Palau* serían los que vinieron de Lérida conduciendo a las doncellas, o bien siete parejas representativas de los enlaces verificados en Valencia. Así lo dijo ya Beuter, que fué el primero en ocuparse del asunto, por lo que se sospecha con cierto fundamento que pueda tratarse de una de las varias invenciones de este erudito.

Otra posibilidad es que se trate de bienhechores de la catedral que sufragaron parte de los gastos de la obra, probablemente de la *Porta del Palau*. En todos los casos extraña que las efigies no estén más individualizadas, ya que se trataba de personas que probablemente vivían cuando se hizo la portada.

LOS ÁNGULOS DE LOS CODILLOS

Como hemos dicho, los ángulos salientes de los codillos son de arista muerta, es decir, se han rebajado formando estrechos planos verticales que arrancan de las basas y acaban a media altura de los capiteles. De la misma manera se decoran los ángulos del cuerpo saliente que corresponden al inicio de la bocina. Esta es otra originalidad de la *Porta del Palau*; lo corriente en la escuela ilerdense es la terminación en arista viva en las portadas pobres o el engrosamiento en baquetón en las ricas; tanto, que a veces forman falsas columnas tan gruesas como las verdaderas (caso de Sigena).

La decoración consiste en fajas finamente decoradas con entrelazos de cintas y tallos perlados, bolas y algún elemento vegetal, como la estilización de la hoja de higuera. Los patrones siguen de cerca los empleados en la catedral de Lérida. Las fajas son todas diferentes entre sí en cada lado de la bocina, pero se repiten simétricamente en ambos.

Los tallos salen de las fauces de sendas cabezas de leviatanes —que las engolan— situadas entre capiteles. El modelo, único, posee frente estrecha y deprimida, orejas diminutas, ojos grandes y abultados, con un taladro de trépano para indicar la pupila, y boca descomunal fieramente dentada en la mandíbula superior, única visible. La expresión de brutalidad es perfecta.

Entendemos por «leviatán» en estilo románico la generalización —reducida a veces a la cabeza, como en el presente caso— del monstruoso Leviatán bíblico. Se usó casi constantemente en la escuela ilerdense para los canecillos del tejazoz. En las partes altas de los edificios son los antepasados inmediatos de las gárgolas góticas, aunque con función diferente. En Valencia no se pudieron colocar en el sitio acostumbrado por ocuparlo las cabezas humanas de los siete legendarios matrimonios.

Aunque no puede atribuirse un simbolismo absoluto a estos mascarones monstruosos cuando se reducen a funciones decorativas, no cabe duda de que siempre evocaron una idea pecaminosa, son un recuerdo del mal, casi inconsciente a fuerza de generalización. Al ocuparnos del guardapolvo recordamos ya el carácter del personaje infernal que les dió origen (45).

LAS IMPOSTAS

Sobre los ábacos de los capiteles corre una amplia línea de impostas. La enmarca por abajo un toro continuo; por arriba, una estrecha moldura toral que anima la parte inferior de un listel. En el centro se desarrolla una cenefa continua de entrelazos de cinta perlada, cuyas involuciones determinan figuras arriñonadas. El sistema se extiende sin interrupción por los frentes del cuerpo saliente y dobla sus ángulos, sigue por los laterales y muere en los muros maestros del edificio.

Incluidos así, en cada espacio arriñonado hay un ser de movimiento muy vivo y no escasa gracia, que denuncia un goticismo incipiente. El recurso fué muy común no sólo en la escuela de Lérida, sino en todo el románico, sobre todo en las escuelas rosellonesas y provenzal del siglo XII. Pero allí los espacios son círculos tangentes o entrelazados. Así aparecen incluso en arquivoltas de las puertas de la seo ilerdense. La forma arriñonada es una variante original, muy apropiada para inscribir seres en movimiento rápido.

Muchos de los que hubo en nuestra portada han desaparecido o están tan borrados que apenas se pueden reconocer. Otros no tienen personalidad definida, siendo el resultado de un juego caprichoso con las formas animales, empleadas con el mismo sentido ornamental que se adopta cuando se trata de vegetales. No puede hablarse por ello de verdaderos dragones o grifos.

Además de esos seres fantásticos, mezcla de équido, felino y reptil, hay perros muy naturalistas, machos cabríos, ciervos de rameadas defensas, pájaros, conejos y asnos o caballos. Varios de ellos forman a veces escenas. En el frente del lado saliente izquierdo se ve un centauro sagitario tendiendo su arco, y delante un perro con las patas contraídas para frenar a la bestia que acaba de morder por el rabo. Hay hombres que corren o se emboscan; sobre el capitel de Moisés hay uno, movidísimo, con las piernas absurdamente abiertas, que toca un cuerno o trompeta mientras empuña un arma con la otra mano.

No es posible encontrar ningún simbolismo especial a todo esto si

(45) PINEDO, R. DE: *El simbolismo en la escultura medieval española*, forzando intencionadamente los textos, supone que los monstruos engolados significan las herejías, cosa muy discutible.

no se fuerzan las cosas. La caza tuvo desde tiempos muy antiguos significado funerario y diabólico; pero en tales casos aparece con caracteres muy diferentes. Aquí se trata de un simple ornamento, inspirado, en parte, en costumbres de la época, como en ciertos techos pintados contemporáneos. Lo demás, así como el recurso de espaciar agitadas figuras entre tallos vegetales, fué muy propio de la miniatura gótica, especialmente francesa, en orlas y otros elementos decorativos secundarios y hasta en letras capitales figuradas.

LA PUERTA

La *Porta del Palau* es una de las pocas de la escuela que ha mantenido las hojas antiguas de la puerta, aunque ésta no parece la primitiva. En los demás casos conservados, o al menos conocidos (muchas perecieron quemadas en 1936) es normal la labor de lazos geométricos musulmanes hechos con listones clavados o ensamblados sobre los tableros (46). Ignoramos si también fué así en Valencia. La actual sigue un tipo mucho más moderno y europeo.

Consiste en dos grandes hojas, que adoptan por arriba la forma curva de la arquivolta inferior. Tiene portillo con mirilla enrejada y arriba se refuerza con ancha abrazadera metálica. A la altura de las impostas, y como si las continuaran, corren amplias chapas de metal con ornamentos vegetales estilizados de gusto gótico. Toda la parte exterior está claveteada con típicos y gruesos clavos de cabeza piramidal. Hay dos tiradores de argolla lisa y escudete calado con sencilla ornamentación que, por su pequeñez y situación elevada, debieron ser desde un principio simples adornos, sin posible utilización práctica (47).

La curiosa disposición de los clavos, que por arriba dibujan un doble arco, ha hecho pensar en que la portada estuvo dividida en dos vanos separados por mainel, problema que ya hemos discutido.

Documentalmente aparece citada varias veces. En el *Llibre de Obres*

(46) Muchas puertas de la escuela desaparecieron o se renovaron en el transcurso de los siglos. Las pocas que quedaban se destruyeron, en su mayoría, durante la guerra civil. Además del capítulo monográfico de *Portadas Románicas de la Escuela de Lérida*, pueden consultarse: CASADES Y GRAMATKES, P.: *Influencia de l'Art Oriental en els Monuments Romànics de Catalunya*, discurso de recep. en la Academia de B. L., de Barcelona; KING, G. G.: *Mudéjar*, Nueva York, 1927; LAMBERT, E.: «L'Art Hispano moresque et l'Art Roman», en *Hesperis*, XVII, 1933. Son obras básicas: LÓPEZ DE ARENAS, DIEGO, *Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes*, Sevilla, 1633 y 1727, Madrid, 1867. PRIETO VIVES, A.: *El Arte de Laceria*, conferencia en el Ateneo de Madrid, Madrid, 1904; CADAFALCH, J. P. Y.: «Els Banys Aràbs de Girona i l'Influència Moresca a Catalunya», en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona.

(47) Sobre estas piezas decimos algo en *Los Hierros*, colección «Esto es España», aún inédito.

de 1481, folio 84, se dice que fueron colocadas en dicho año. En el folio 32 del año 1482 se afirma que se repuso una «*anella al postich... com la haguessen robada*», corriendo la operación a cargo del maestro Lleó. Parece que esto se refiera a unas puertas anteriores, que se habrían colocado en 1481, quedándonos la duda de si antes no las hubo, o si fueron sustituidas por otras nuevas en dicha fecha, que es lo más verosímil.

En el mismo libro, folio 10 de 1484, se lee: «*Hem doni a Miquel Berraca e a Esteve pedriguers per quatre jorns que feren faena en calar lo linder e en levar les maneguetes de les portes de la seu del bisbe, per rosar les portes fetes por lo magnifich mossen Corts canonge...*». Sanchis Sivera deduce de esto que las puertas fueron pagadas por el canónigo Corts y que fueron puestas en 1481 (48).

Según dijimos al tratar de la estructura de la portada, debieron hacerse posteriormente otras —las hoy existentes— que es posible que conserven parte de los herrajes antiguos.

EPIGRAFÍA

Dentro de la escuela de Lérida, e incluso en todo el románico español del siglo XIII, la *Porta del Palau* es una de las más ricas. Las inscripciones se hallan, según hemos dicho, entre los canecillos, declarando la identidad de las personas en ellos retratadas. Menos en la pareja número 5, los caracteres se han conservado muy bien, por preservarlos el saliente del tejeroz. Dada su altura es casi imposible una lectura segura a simple vista, debiéndose auxiliar de gemelos o teleobjetivo.

Las inscripciones son siete, concebidas de la misma manera: dos renglones entre líneas suaves, que a veces son triples, y otras faltan en absoluto; arriba un nombre de varón, la declaración de que se les representa en compañía de otro personaje femenino, cuyo nombre comienza a veces en esa misma línea; abajo, el apelativo fragmentario o completo de la mujer y la afirmación de que se trata de la esposa del varón citado arriba.

La factura de los caracteres es, en general, bella y cuidada, aunque demostrando cierta vacilación por parte de los canteros. No es extraño, ya que los caracteres iniciales eran completamente anacrónicos en la segunda mitad del siglo XIII, en que dominaba la letra gótica. Ese arcaísmo en las inscripciones es precisamente uno de los caracteres más importantes de la escuela de Lérida. Se observan también descuidos, letras más pequeñas y fuera de registro, como la O de *Floreta*, y nexos forzados por no caber todo el texto o haber repartido mal el espacio.

(48) Para esta y otras obras véase SANCHIS SIVERA, ob. cit.

La transcripción, desarrollo y traducción, de izquierda a derecha es como sigue:

| | | | |
|-------|---|------------------|---------------------|
| 1-2 | { | EN : P : AMNA | En Pere Am na |
| | { | M : SAMULER | Maria sa muler |
| 3-4 | { | EN : G : AMNA | En Guillem am na |
| | { | B : SAMULER | Berenguela sa muler |
| 5-6 | { | R : AMNADO | Ramón am na Dol- |
| | { | ICA : SAMULER | ça sa muler |
| 7-8 | { | BETRA : AMNA | Beltrá am na |
| | { | BÈRGRA : SAMULR | Berengaria sa muler |
| 9-10 | { | D : AMNA : RA | Domingo am na Ra- |
| | { | MONA : SAMULER | mona sa muler |
| 11-12 | { | F : AMNARA | Francesch am na Ra- |
| | { | MONA : SAMULER | mona sa muler |
| 13-14 | { | BERNA : AMNA | Bernat am na |
| | { | FLORETA : SAMULR | Floreta sa muler. |

Pedro con María, su mujer.

Guillermo con Bereguela, su mujer.

Ramón con Dulce, su mujer.

Beltrán con Berenguela, su mujer.

Domingo con Ramona, su mujer.

Francisco con Ramona, su mujer. (49).

Bernardo con Florinda, su mujer.

La letra empleada es la uncial románica, bastante evolucionada en algunos caracteres, arcaizantes en otros y con tendencia —casi mezcla— de capitales cuadradas. Las más unciales y curvilíneas son: D, E, G, M, N, T; tienden al tipo capital cuadrado: B, F, I, L, P; existen A y V unciales y capitales indistintamente utilizadas; las S, R, están menos determinadas, aunque decantadas hacia la uncial (50).

Las abreviaturas se expresan por apócope simple, por inicial sola y por el signo general de abreviatura colocado sobre los caracteres, desplazado a veces en uno u otro sentido. En algún caso, en lugar del trazo

(49) Sobre el problema del nombre Francisco, y acaso Domingo, en esta época, recuérdese lo que ya advertimos anteriormente.

(50) El arcaísmo uncial es constante en todas las inscripciones que acompañan a la escuela ilerdense, en lugar de la letra gótica usual de la época. Recuérdese, no obstante, el gran tradicionalismo del Oriente de la Península, Cataluña en especial, en materia de escritura. Valencia posee las únicas inscripciones romances del grupo; coinciden con Jaime I, que reforma la cancellería y ordena por vez primera que los documentos se redactaran en romance catalán.

horizontal recto se grabó una línea ondulada, como estilización de la parte superior de una corona; se encuentra sobre inicial del nombre de mujer cuyo retrato lleva precisamente corona (la M de María, en el primer grupo).

Los puntos de separación de palabras se han convertido en tres circulitos sobrepuestos. Menos en un caso (ante la D de Domingo) aparecen también ante la primera palabra de cada línea superior. Tienen un sentido ornamental más que práctico, ya que no se colocaron nunca para separar las palabras AM NA, unidas a veces al comienzo del nombre de la mujer. SA MULER se escribe siempre junto. Los cortes de palabras, cuando no caben enteras en un renglón, se hacen arbitrariamente en DOLCA, partiendo entre la O y la L sin respetar la sílaba. Los nexos son muy escasos, siempre con R final: L R (en MULR, grupos 7-8 y 13-14) y ER (en BERNA, grupo 13-14).

Filológicamente creemos que no puede hablarse aún de verdadero dialecto valenciano, cuya formación debía estar poco avanzada en 1262, fecha de la construcción de la *Porta del Palau*, siendo aún tan reciente la reconquista de Valencia (1238). Con los matices diferenciales que se quiera, la lengua es aún catalana. En el primer grupo se usó *en*, intraducible en castellano, a no ser con el sentido que actualmente damos al *don*. En todas las demás inscripciones se prescinde del *en*, pero nunca se olvida su femenino *na*, hoy caído en casi completo desuso.

Es curioso notar que siempre se ponga *muler* en lugar de *muller*. En *Berengaria* se nota aún la influencia de la forma latinizada.

El desarrollo de los nombres propios resulta un poco dudoso cuando sólo disponemos de la inicial, que en algunos casos puede corresponder a más de uno. Por ejemplo, R lo mismo alude a Ramón que a Raimundo. Queda la duda de cómo interpretar ortográficamente algunos desarrollos. La D alude al Domingo castellano, que en catalán purista se traduce por Doménech —sin la final en su forma antigua—, muy común como apellido, pero rarísimo como nombre de pila, que se castellaniza en Domingo (pronunciado con o final muy cerrada), apocopado familiarmente en Mingo.

Estas inscripciones son de lectura difícilísima desde abajo, por estar a 9'50 metros del suelo y por la sombra que proyecta el saliente tejeroz, casi completa en las líneas superiores. Se han publicado varias veces (51), incluso reproduciéndolas (52). Sorprende la irresponsabilidad con que siempre se ha hecho. La bella y detallada lámina de *Monumentos españoles*, reproducida también en la edición inglesa, descuida

(51) BOIX, V., TORMO, E., y SANCHIS SIVERA, entre otros; obras citadas en la bibliografía general.

(52) *Monumentos Arquitectónicos Españoles* y SANCHIS SIVERA, obras citadas en la bibliografía general.

este detalle, olvidando letras y hasta palabras, modificando caracteres o interpretándolos caprichosamente. Defectos tienen también los dibujos antiguos reproducidos por Sanchis Sivera en la lámina 7.^a de su voluminosa y excelente monografía de la catedral.

En las transcripciones se han cometido toda clase de inexactitudes, imaginando EN ante varios nombres masculinos, cuando sólo está ante los dos primeros. La R de Ramón (grupo 5-6) se publicó como B, pese a ser clarísima. Todos los DOLCA se corrigen siempre en DOLÇA, aunque el original carezca de cedilla. Todos los autores, sin excepción, se empeñaron en ver siempre MULLER, incluso en los dos casos de nexa final LR, con supresión de la E intermedia. Que dice MULER y no MULLER en las siete inscripciones, es tan claro y seguro que sorprende la poca atención con que miraron los lectores, que en su mayoría se copiaron literalmente unos a otros. La claridad de las inscripciones en su estado actual nos disculpa del inútil trabajo de recoger y cotejar aquí cuantos errores se han venido cometiendo.

Un último comentario de carácter epigráfico. Dice Street que «la fundación del templo se conmemora en una inscripción grabada sobre la puerta del crucero sur», que es la del *Palau*. En principio parece difícil tal inscripción en la puerta. Pahoner, en el tomo I, folio 33, de sus *Especies Perdidas*, publicó un dibujo de esa inscripción. Las versiones de este autor y de Street ofrecen grandes diferencias. Dice Sanchis Sivera que la lápida, en un sillar conmemorativo de los inicios de las obras de la catedral, se conservaba empotrada en una de sus capillas y que desapareció en las obras de renovación del siglo XVIII.

Esto es mucho más lógico, ya que ni en la *Porta del Palau* ni en sus inmediaciones aparecen otras inscripciones que las descritas. Es muy posible que se trate de una confusión de Street, que reprodujo de buena fe lo que le contaron sin preocuparse de comprobarlo (53).

SIGNOS LAPIDARIOS

Como en la mayoría de los monumentos medievales y en todas las portadas de la escuela, en la *Porta del Palau* aparecen signos lapidarios o marcas de cantero. Son poco numerosas y talladas tan superficialmente que casi siempre es muy difícil distinguirlas. Sin pretender agotarlas, reproducimos algunas en estas páginas. Que sepamos, nadie se había preocupado de ellas hasta el presente.

(53) Nos ha confirmado este y otros datos nuestro buen amigo el DR. D. SEBASTIÁN MARINER, catedrático del Instituto de Enseñanza Media de Valencia. Sus comprobaciones valoraron más de una vez notas de viaje, que siempre resultan incompletas al redactar el trabajo. Le expresamos desde aquí nuestro afectuoso reconocimiento.

Sabido es cuán difícil resulta la interpretación de estos signos. A partir de los trabajos clásicos de Didron, a mediados del siglo pasado se despertó un cándido entusiasmo al creerse que en ellos se podía leer toda la historia del edificio. Se han emitido teorías y más teorías que a nada absoluto conducen. La verdad anda oculta y repartida entre varias de ellas. Pese a ello, nuestra portada es uno de los monumentos más tentadores en sentido interpretativo. Sin doctorizar, analizaremos unos cuantos (54).

Comparándolos con las otras portadas de la escuela hallamos grandes diferencias (55). En una tabla general de formas parecerían abundantes por su número de tipos, pero en un recuento numérico resultan escasos, ya que se repiten muy poco y de bastantes sólo hay el de muestra. Otra consecuencia es observar dos grupos: uno que se repite constantemente en la escuela y otro exclusivo, o casi exclusivo, de Valencia, aunque pueda hallarse en otros monumentos que nada tienen que ver con ella. A nuestro entender esto refleja lo que varias veces hemos supuesto: la colaboración de un núcleo de artistas catalanes y otro valenciano con predominio de mudéjares.

El primer lote consiste en líneas inclinadas, siempre únicas, aspas, formas rectilíneas semejantes a una T o una L, aunque diferentes de esas letras. Debe observarse que tales signos son los más frecuentes en cantería, ya desde la época iberorromana, dentro y fuera de la escuela. En cambio, faltan muchos usuales en ella, como la cruz latina, el triángulo con o sin dos lados prolongados, una especie de Z mal trazada, triángulos opuestos por el vértice, etc.

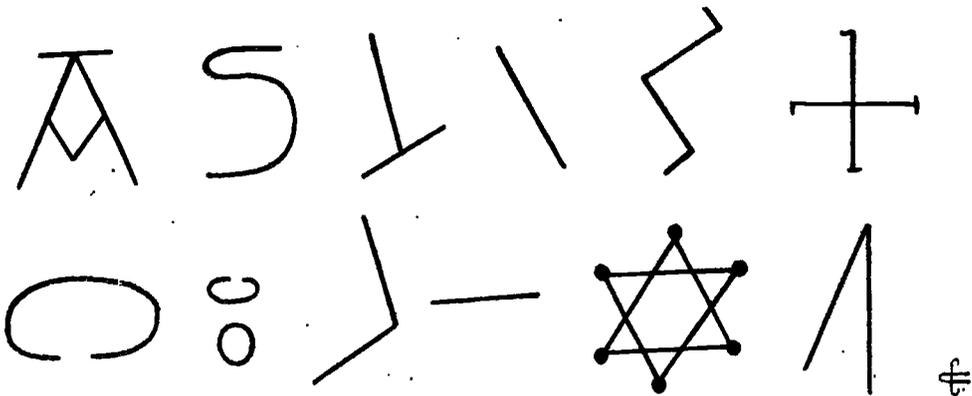
Entre los propios de Valencia hay uno muy curioso, el macrocosmos o sello de Salomón. Es más frecuente el polígono estrellado de cinco puntas, pero en Valencia tiene seis. Fué distintivo de la logia o asociación de canteros de Hamburgo, lo que no es fácil tenga aplicación aquí. Con más frecuencia se usó como mágico o cabalístico, en oposición al microcosmos o figura pitagórica. Numéricamente simbolizó el 9. Y pudo

(54) La bibliografía sobre marcas de cantero queda dispersa en memorias y artículos de publicaciones anticuadas o de poca circulación. Casi toda se refiere a lo gótico, muy poco al románico. Escasean estudios de conjunto. Aparte de monografías de grandes monumentos, pueden citarse: DIDRON, M.: «Signes Lapidaires au Moyen Age», en *Anales Archéologiques*, t. III, 1846; LAMPÉREZ, V.: *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, t. I, cap. IV, «Los Signos Lapidarios»; Madrid, 1930. Los de Valencia no creemos hayan sido publicados. Para comparar los con Lérida: LLATAS y BERGÓS, J.: *La Catedral Vella de Lleida*, pág. 91, Barcelona, 1928, 1905; LAMPÉREZ, V.: lugar citado; HERRERA Y GES, M.: *La Catedral Antigua de Lérida*, lám. XV, Lérida, 1948. En *Portadas Románicas de la Escuela de Lérida* publicaremos las tablas comparativas de todos los monumentos de la escuela.

(55) Estas diferencias significan que los signos valencianos se apartan mucho de Poblet, que son los más semejantes a Lérida. Los del Rosellón y Languedoc, próximos también a lo catalán, nada tienen que ver con Valencia.

ser una simple marca como otra cualquiera. En la *Porta del Palau* estamos convencidos de que pudiera ser una prueba del trabajo de mudéjares; la importancia del sello en la cultura —incluso literaria— musulmana y su interminable repetición en la cerámicas valencianas medievales, nos inclinan a ello (56). Otro signo mágico es una cruz un poco dudosa entre patada y esvástica. Puede tener el mismo sentido que el anterior, ya que lo moro y judío siempre huelen un poco a cábala en la Edad Media.

Es curiosa una especie de C muy cerrada que aparece bastante marcada y en dos tamaños en bastantes ejemplares. No parece letra; como



signo no recordamos haberla visto en otra parte, ni la hallamos en los repertorios consultados. Acaso, con infinitas reservas, pudiera suponerse derivada de un trazo de escritura árabe. Que sepamos nunca apareció en lo occidental.

También está el círculo pequeño, que los tratadistas interpretan como símbolo del número 10, sin que pueda afirmarse que aquí lo presente. Aparte un ángulo rectilíneo, ligeramente patado en las ramas, hay dos ejemplos de iniciales: la S panzuda nos deja a oscuras, aunque recordando que también aparece en Lérida. La A con línea horizontal sobre el ángulo y travesano quebrado se repite mucho en los siglos XII y XIII y llega hasta el XV (colegiata de Arbas, catedral de Tortosa, San

(56) No es extraña la enorme personalidad de la *Porta del Palau*, ya que Valencia, aún antes de su construcción, había jugado un importante papel en la decoración de las portadas iberdenses a través de su cerámica musulmana y mudéjar. El sello salomónico se encuentra en Santa María de Belloc, en Cubells y hasta en iglesias de Aragón. Las portadas citadas y otras varias poseen grandes arquívoltas planas, decoradas con verdaderos platos valencianos adosados y petrificados por el escultor. Que sepamos, este interesante aspecto del arte valenciano no había sido aún notado.

Martín de Noya en La Coruña, San Juan de los Reyes, claustro de la catedral de Toledo, etc.). También en la de Lérida. Es, sin duda, la inicial de un nombre. Su trazado se diferencia lo suficiente de la ilerdense para que pueda atribuirse a un artista venido de allí. En cambio, conocemos una familia Amorós de canteros que sabemos documentalmente que trabajó durante muchísimos años en la catedral de Valencia. Las citas abundan durante todo el siglo XIV y el XV. Nada tiene de extraño que comenzaran a fines del anterior, época de construcción de la *Porta del Palau*, cuya documentación más antigua nos falta. De ser así estaríamos ante el rarísimo caso de identificar un nombre de artífice o de familia por una marca de cantero (la A se repite en los lugares donde documentalmente trabajaron) posiblemente valenciana, ya que Amorós es apellido frecuente en la tierra.

BIBLIOGRAFIA

El cúmulo de fichas bibliográficas referentes a la catedral de Valencia impone una selección. Prescindimos de muchas unidades que sólo contienen una fotografía o escasas líneas, pero, en cambio, añadimos algunas obras inéditas. También excluimos la mayor parte de las guías turísticas. Debe advertirse que lo recogido se refiere más a la catedral en general que a la *Porta del Palau* en particular, aunque casi siempre hay alguna alusión a ella. Las notas al pie de las páginas que preceden contienen ya las citas más importantes en este aspecto, y también son gráficos los títulos de las obras que van a continuación.

- MONETARIU, HIERONNYM: *Itinerarium Hispanicum*, 1495-1499, editado por Ludwing Pfandl, en *Revue Hispanique*, t. XLVIII, Nueva York-París, 1920.
- MARTÍ, PEDRO: *Llibre de Antiquitats* (manuscrito en la catedral letra del siglo XV, con adiciones).
- MORALES, A. DE: *Viaje Sacro*. Madrid, 1572.
- GÓMEZ MIEDES, B: *Historia del Rey Don Jaime I*, Valencia, 1584.
- ORELLANA, M.: *Valencia antigua y moderna* (manuscrito en la Universidad).
- FUSTER, M., GIL, V., CATALÁ, M.: *Libro de las Cosas Notables de esta Catedral* (manuscrito en la catedral, por dichos canónigos del siglo XVII).
- BEUTER, P. A.: *Crónica General de España*, Valencia, 1604.
- ESCOLANO, G.: *Décadas de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia*, t. I, Valencia, 1611 y 1878.
- DIAGO, F. FRANCISCO: *Anales del Reino de Valencia*, Valencia, 1613.
- ORTÍ, M. A.: *Siglo IV de la Conquista*, Valencia, 1638.
- SILVIO CIPRÉS (seudónimo de LUIS CRESPI DE BORJA): *Origen y Progresos de las Parroquias de la Metropolitana Valencia*, Roma, 1641.
- GONZÁLEZ DÁVILA, G.: *Teatro de las Iglesias de España*. 1645.
- MATEU, L.: *De Regimine Urbis ac Regni Valentiae*, Valencia, 1654.
- BALLESTER, J. B.: *Historia del Santísimo Cristo del Salvador*, Valencia, 1676.
- BERENGUER Y ARCE, F.: *Antigüedades de España Propugnadas*, Madrid, 1721.
- ESCLAPÉS, P.: *Resumen Historial de la Fundación y Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1738.
- FLÓREZ, P.: *La España Sagrada*. Madrid, 1749 y ss.
- PAHONER, J.: *Recopilación de Especies Perdidas Pertencientes a esta Santa Iglesia Metropolitana...* (Once tomos manuscritos en la catedral, comenzados en 1756).
- PONZ, A.: *Viage de España*, Madrid, 1783 y 1947. (Ed. Aguilar.)
- VILLANUEVA, J. L.: *Viage Literario a las Iglesias de España*, t. I, Madrid, 1803.

- LLAGUNO Y AMÍROLA, E.: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*, Madrid, 1829.
- PÉREZ VILLAAMIL, J., ESCOSURA, P. DE LA: *España Artística y Monumental*, París, 1842.
- BOIX, V.: *Valencia Histórica y Topográfica*, Valencia, 1843.
- PARCERISA, F. J.: *Recuerdos y Monumentos de España*, 1844.
- MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*, t. XV, «Valencia», Madrid, 1849.
- VILLANUEVA, J. L.: *Viage Literario a las Iglesias de España*, t. XVI, Madrid, 1851.
- PASSAVANT: *Die Christliche Kunst in Spanien*, Leipzig, 1853.
- MINISTERIO DE FOMENTO: *Monumentos Arquitectónicos de España*, Madrid, 1859 y ss.
- BOIX, V.: *Valencia Histórica y Topográfica*, Valencia, 1862.
- STREET, E.: *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, Londres, 1865.
- CARBONERES, M.: *Nomenclátor de las Calles y Plazas de Valencia*, Valencia, 1873.
- MARQUÉS DE CRUILLES: *Guía Urbana de Valencia, Antigua y Moderna*, Valencia, 1876.
- WOERMANN, K.: *Historia del Arte en Todos los Tiempos y Pueblos*, t. III, Madrid, 1876 y 1924.
- LLORENTE, T.: *Valencia (España, sus Monumentos y Artes, su Naturaleza e Historia)*, t. I, Barcelona, 1881, 1385 y 1887 y otras ediciones.
- TEIXIDOR, FR. JOSEF: *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895.
- ALCAHALÍ, BARÓN DE: *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, 1897.
- TORMO, E.: «La Escultura en Valencia», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 76, Madrid, 1899.
- CHABÁS, R.: «Iconografía de los capiteles de la Puerta de la Almoina en la Catedral de Valencia», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 75, Madrid, 1899.
- CHABÁS, R.: «Iconografía de los capiteles de la Puerta de la Almoina en la Catedral de Valencia», en el *Almanaque de «Las Provincias»*, Valencia, 1900.
- GUDIOL I CUNILL, J.: *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, t. I, Vich, 1902, y Barcelona, 1931.
- MICHEL, A.: *Histoire de l'Art*, t. I, 2.^a parte, París, 1905.
- FLETCHER, B.: *History of Architecture*, Londres, 1905, 1911-14, 17, 19.
- LAMPÉREZ, V.: *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, ts. I, II y III, Barcelona, 1908 y 1930.
- SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*, Valencia, año 1909.
- CRUILLES, MARQUÉS DE: *Guía Urbana de Valencia*, Valencia, 1909.
- DIELAFOY, M.: «Histoire Générale de l'Art. Espagne et Portugal», en *Ars Una Species Mille*, París, 1913.
- FROTHINGHAM, A. L.: *A History of Architecture*, Nueva York, 1915.
- PUIG Y CADAFALCH, J.: *L'Arquitectura Romànica a Catalunya*, t. III, Barcelona, 1918.
- BALLESTEROS, A.: *Historia de España y su influencia en la Historia Universal*, Barcelona, 1919-20.
- DOZY, R.: *Los Musulmanes de España*, Madrid, 1920.
- VILANOVA, F.: *Guía Artística de Valencia*, Valencia, 1922.
- TORMO, E. Y DANTIN, J.: *Guía de Levante*, Madrid, 1923.
- PELT, JOHN V. VAN: *Masterpieces of Spanish Architecture. Romanesque and Allied Styles. One Hundred Plates from "Monumentos Arquitectónicos de España"*, Nueva York, 1925.
- STREET, E.: *La Arquitectura Gótica en España*, Madrid, 1926.
- ALMELA I VIVES, F.: *La Catedral de Valencia*, Barcelona, 1927.
- PORTER, KINGSLEY: *The Pilgrimage Roads in Spain*, t. I, Nueva York, 1927.
- SARTHOU, C.: *Valencia Artística y Monumental*, Valencia, 1927.
- LAMBERT, E.: *L'Art Gothique en Espagne au XII.^{ème} et XIII.^{ème} Siècles*, París, 1931.
- LOZOYA, MARQUÉS DE: *Historia del Arte Hispánico*, t. I, Barcelona, 1931.
- MAYER, A. L.: *El Estilo Románico en España*, Barcelona, 1931.
- CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS: *Monumentos Españoles. Catálogo de los Declarados Nacionales*, t. II, Madrid, 1932.
- CALZADA, A.: *Historia de la Arquitectura Española*, Barcelona, 1933.

- BERGÓS, J.: *L'Escultura a la Seu Vella de Lleida*, Barcelona, 1934.
- LAVEDAN, P.: *L'Architecture Gothique Religieuse en Catalogne, Valence et Balears*, París, 1935.
- TRENS RIBAS, M.: «El Arte Románico», en la *Historia de España* de la Ed. Gallach, t. II, «La Alta Edad Media», Barcelona, 1935.
- PIJOÁN, J.: *Summa Artis*, t. VII, Madrid, 1935.
- CAMPS CAZORLA, E.: *El Arte Románico en España*, Barcelona, 1935 y 1945.
- PIJOÁN, J.: *Summa Artis*, t. IX, Madrid, 1944.
- LLADONOSA, J.: *La Antigua Parroquia de San Martín de Lérida*, 1944.
- BELTRÁN, A.: *Valencia* (Guías artísticas de España), Barcelona, 1945 y 1953.
- GAYA NUÑO, J. A.: *Historia del Arte Español*, Madrid, 1946.
- GUDIOL, J., Y GAYA NUÑO, J. A.: *Ars Hispaniae*, t. V, Madrid, 1948.
- HARVEY, J.: *Gothic World*, Londres, 1950.
- JIMÉNEZ PLACER, F.: *El Arte Español*, Barcelona, 1955.
- SARTHOU, C.: *Catedrales de España*.
- MARTÍNEZ ALOY, J.: «Valencia», en la *Geografía general del Reino de Valencia*, t. I, Barcelona, s. f.
- JOUSSET, P.: *L'Espagne et le Portugal Illustrés*, París, s. f.

