

NOTAS

UNA REPLICA DEL "SAN JERONIMO", DEL PRADO, DE ANTONIO DE PEREDA

¹ A. BLUNT: *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, cap. VIII, *Le Concile de Trente et l'art religieux*. Arts Gallimard, 1956, págs. 175 y ss. Véase especialmente, pág. 198.

² E. MALE: *El Arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, trad. por J.J. Arreola, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, págs. 159 y ss.

³ J. RUIZ: *Primera Parte del discipulado o Monachato del maximo doctor de la Iglesia San Geronymo*. cap. II: Principios del monachato de San Jerónimo. Madrid, en la Imprenta de Bernardo Peralta. Año de 1728, págs. 18-21.

⁴ Catálogo núm. 1046. Oleo sobre lienzo, de 1,05 x 0,84 m. Está firmado con el monograma entrelazado de Pereda, y fechado en 1643 (sobre una piedra, en el ángulo inferior izquierdo).

⁵ L. REAU: *Iconographie de l'art Chrétien*, tomo III, 2, pág. 748. En la carta del Santo a Heliodoro Monje en *Cartas de San Jerónimo*. B.A.C. Madrid, 1962, pág. 72, se hace referencia a la trompeta: "Oye cómo del cielo suena la trompeta".

⁶ J. GALLEGO: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Aguilar, Madrid, 1972, pág. 243.

⁷ J. BIALOSTOCKI: *Arte y Vanitas en Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barral, Barcelona, 1973, pág. 185.

Fruto de las controversias religiosas del siglo XVI sería la pronta actuación de las Autoridades eclesiásticas desplegando su acción a todos los niveles y ejerciendo un control, cada vez más sistemático, sobre las artes: prohibición de toda herejía, indecencia y de todo aquello que podía atentar a la supremacía papal.¹ Los efectos sobre el arte son muy singulares; el arte de la Contrarreforma no sólo no quedó al margen de las controversias religiosas, sino que, a veces, se convirtió en una de las formas de iniciarla; así, el arte defiende los sacramentos, y en primer lugar, el sacramento de la penitencia; las dos representaciones predilectas, según Male, serán la de San Pedro llorando su falta y la Magdalena que llora sus pecados.² La pareja masculina de la Magdalena será San Jerónimo penitente en el desierto; la penitencia del santo va a ser uno de los temas preferidos del arte cristiano desde el siglo XV, pero a partir de las controversias religiosas debemos encuadrar estas representaciones dentro del espíritu de la Contrarreforma. El R.P.Fr. Juan Ruiz, Visitador General de la Orden en Castilla, defiende el Retiro del santo al desierto, replicando a Erasmo: "Quien creyera, que llegando a este paso de la vida del Máximo Geronymo el impío Erasmo, se avía de detener, para poder infamar al Santo, y al estado Monastico que escogió? Dios nos libre de vn animo dañado, que de la misma virtud se sabe asir, para poder calumniar al virtuoso... el Herege, tan descarado en escribir, como mentiroso en afirmar: pues estando clamando contra él los Evangelios, Actas de los Apóstoles, Epístolas de San Pablo, Decretales, Canones, y Concilios, Santos Padres, y el mismo Geronymo, a quien escolia, se atreve a escribir esto en la vida del Santo... y porque no se quede aquí Erasmo sin respuesta, diré, que la practica del Monachato la enseñó Christo nuestro Bien con su exemplo".³

Un ejemplo de singular interés, es el "San Jerónimo penitente" de Antonio de Pereda que se conserva en el Museo del Prado⁴ del que hemos encontrado una réplica —a nuestro parecer— en el Monasterio jerónimo de Santa Marta de Córdoba. El lienzo, de 1,05 X 0,84 m., repite hasta en sus más mínimos detalles la composición de la pintura madrileña.

El cuadro representa a San Jerónimo penitente. Bien conocido es el tema; recordemos que el retiro del Santo al desierto de Calcis, donde llevó una vida de eremita, ha sido fuente de inspiración frecuente para toda la iconografía jeronimiana. San Jerónimo, semidesnudo, (se viste con paño blanco y manto rojo) apoya la cabeza en su mano derecha y mira al cielo, al tiempo que escucha la trompeta de Juicio Final. Esta representación parece basarse en una carta apócrifa que se atribuye a San Jerónimo: "Que yo vea o que yo duerma, yo creo oír siempre la trompeta del Juicio".⁵ Subrayando esta idea, el libro que tiene el santo ante sí se ilustra con el conocido grabado de Durero del Juicio Final.

Sobre unos libros (San Jerónimo no interrumpió sus trabajos intelectuales; por ello se representan los libros, el tintero y la pluma, símbolos de la sabiduría y la ciencia) aparece la calavera, emblema de la vida y de la muerte, e íntimamente ligada al tema de la "vanitas"; para enseñar la vanidad de la vida, nada mejor que una calavera, fruto primero de la desobediencia de nuestros Primeros Padres.⁶ El cráneo será uno de los atributos habituales de la penitencia. La representación de la muerte y de su simbolismo, nos dice Bialostocki, se halla entrelazada con la idea de la "vanitas", independientemente de la exactitud y dirección de estos pensamientos.⁷

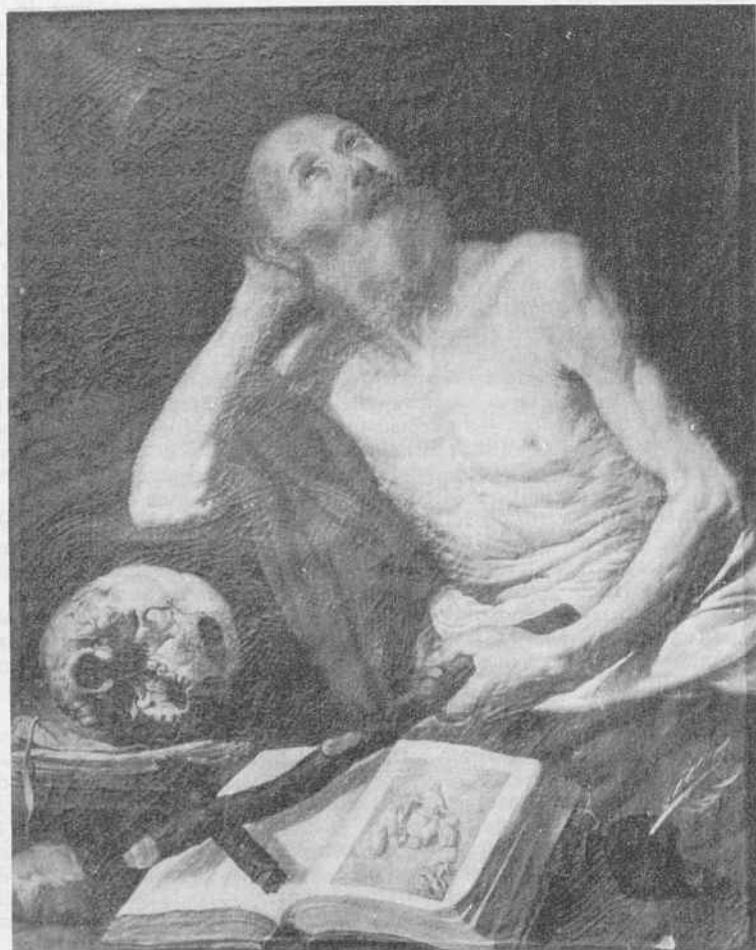
En el ángulo inferior izquierdo aparece la piedra con la que San Jerónimo golpeaba su pecho para evitar las terribles tentaciones que sufrió en su retiro; él mismo nos dice: "¡Oh cuántas veces, estando yo en el desierto y en aquella inmensa soledad... me imaginaba hallarme en medio de los deleites de Roma... Mi rostro estaba pálido de los ayunos; pero mi alma, en un cuerpo helado, ardía en deseos y, muerta mi carne antes de morir yo mismo, sólo hervían los incendios de los apetitos... Acuérdomme haber juntado muchas veces, entre clamores, el día con la noche y no haber cesado de herirme el pecho hasta que, al increpar el Señor a las olas, volvía la calma... Y el Señor mismo me es testigo que después de muchas lágrimas, después de estar con los ojos clavados en el cielo, parecíame hallarme entre los ejércitos de los ángeles y cantaba con alegría y regocijo: En pos de ti corremos al olor de tus unguentos".⁸

La tela cordobesa, aunque bastante craquelada, con algún pequeñísimo desprendimiento y mínimos repintes,⁹ es de notable calidad, siendo patente el dibujo minucioso y seguro, el colorido pastoso y el interés naturalista, preciso y detallado, típicos del estilo de Pereda.¹⁰ No obstan-

⁸ S. JERONIMO: *Carta a Eustoquia* en *Cartas de San Jerónimo* B.A.C. Madrid, 1962, págs. 163-164.

⁹ Se hace necesaria una pronta restauración que fije y asegure la pintura.

¹⁰ D. ANGULO: *Pintura del siglo XVII. "Ars Hispaniae"*, XV, Madrid, 1971, págs. 215-223. Véase, especialmente, pág. 216 y fig. 203.



"San Jerónimo Penitente". Monasterio Jerónimo de Santa Marta. Córdoba

¹¹ J.A. CEAN BERMUDEZ *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (6 vols.), Madrid, 1800, IV, pág. 68.

¹² F.J. SANCHEZ CANTON *Museo del Prado. Catálogo de los Cuadros*, Madrid, 1952, pág. 473, núm. 1046.

te la indiscutible presencia del modo pictórico del artista madrileño, avalando nuestra consideración crítica de ser una réplica totalmente auténtica, y quizá no muy lejana en fecha al original firmado de Madrid, un dato topográfico viene a apoyar lo que afirmamos. Nos referimos al hecho de que la pintura que nos ocupa proceda del antiguo Monasterio de Nuestra Señora de la Visitación, o de la Reina, en Toledo, desde donde fue trasladada a su actual emplazamiento en diciembre de 1950, según nos comunica verbalmente la Madre Priora de la Comunidad cordobesa. En este sentido, es por demás conocido que A. de Pereda trabajó en Toledo y concretamente para los Carmelitas Descalzos.¹¹ Por otro lado, debemos recordar que el lienzo del Prado "en 1818 estaba en Aranjuez", según asegura Sánchez Cantón,¹² lo que posibilitaría —dada la cercanía de ambas poblaciones— el conocimiento de esta pintura por parte de las monjas jerónimas de Toledo.

FERNANDO MORENO CUADRO

EL NACIMIENTO DE LOPE DE VEGA

¹ Esta nota fue preparada hace unos años y se publicó substancialmente con el título de *Die Weihnatskrippe des Spaniers Lope de Vega* en la revista "Die Weihnatskrippe" 32 (Köln 1965) 58-62 y más recordada en "La Vanguardia Española" de Barcelona, el 25 de diciembre de 1965. Debido a la escasa circulación o permanencia de estas publicaciones y sobre todo porque no fue posible fulcrarla antes con las notas que le dan solvencia y solidez, nos permitimos darla a conocer al círculo especializado de esta publicación.

Debo agradecer las facilidades e informaciones que me dieron a D. Vicente García de Diego, de la Real Academia Española, y a D. Francisco Javier Sánchez Cantón, en aquel entonces director del Museo del Prado, lo mismo que al conserje de la Casa de Lope de Vega en Madrid, D. Mauricio de Guevara.

El material fotográfico en parte es de la casa y en parte lo impresionó aposta Araguer, Reportajes Gráficos de Madrid.

La bibliografía principal utilizada es la siguiente: Para la vida de Lope, Cayetano Alberto DE LA BARRERA, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid 1890. Obras, edic. de la Real Academia Española, 1; Joaquín DE ENTRAMBASAGUAS, *Vivir y crear de Lope de Vega*, Madrid 1946.

Para la casa: Real Academia Española, *La casa de Lope de Vega*,² Madrid 1962; Cecilio BARBERAN, *La casa de Lope de Vega*, "Revista Nacional de Educación", 10,

Hay en Europa diversas ciudades que honran la memoria de las grandes figuras de la cultura y del arte que nacieron entre sus muros convirtiéndose en museo las casas en que dichos beneméritos ciudadanos o bien vieron la primera luz o bien vivieron largos años de su vida.

El visitante de Nuremberg recorre hoy con curiosidad la casa gótica del pintor Albrecht Durer; el turista de Toledo admira el taller y las habitaciones del Greco y el extranjero que calleja por el viejo Madrid es posible que —cuando menos lo piense— se tope con la casilla en que transcurrieron los últimos decenios de la existencia azarosa del gran comediógrafo Lope de Vega.¹

El domicilio de Lope de Vega se encuentra en una calle céntrica, pero al mismo tiempo escondida, por lo cual es poco visitada: se trata de la actual calle de Cervantes, antes Cantarranas. El número que nos interesa es el 11. La Real Academia de la Lengua Española lo reconstruyó, rehechuró y amuebló, con gran acierto, en ocasión del III Centenario del fallecimiento del escritor (1935).

El edificio, adquirido en 1610 por el dramaturgo, constaba de dos plantas con una buhardilla y un jardín trasero, jardín en el que su dueño regaba flores y cuidada pájaros —de ello habla en la elegía a su hijo Carlitos, muerto a los 7 años de edad—² y por el que correteaban, zalameros, los perros Lobillo y Clavellina, que poseía Lope en 1619.³

La "casilla", como la llamaba Lope (15 X 13 m² de casa + 15 X 16 m² de jardín) semeja hoy poca cosa, pero en sus buenos tiempos sería casa cómoda, porque pagaba 36 ducados de impuesto, mientras las vecinas no iban más allá de los 20. No podemos entretenernos en describir su interior. Diremos solamente que la vida de la familia se desenvolvía especialmente en la segunda planta, en la que quedaban el recibidor, el estudio, el comedor, la cocina y algunos dormitorios, mientras que los restantes dormitorios de los familiares, huéspedes y las dos criadas estaban situados en la buhardilla.

En el medio de la segunda planta, en el rellano de la escalera, sin luz directa por tanto, pero, en fin de cuentas, en el corazón de la casa estaba instalado el oratorio particular que Lope consiguió por privilegio el 14 de febrero de 1613.

Preside el oratorio un retablo con la imagen de San Isidro, patrono de Madrid (datado en 1605) por el que el escritor sentía especial devoción. Aquí rezaba y celebraba su misa Lope de Vega desde su ordenación sacerdotal en mayo de 1614, decisión a la que precedieron diversas desgracias familiares, como la muerte de su mujer Juana de Guardo y el fallecimiento de Carlitos:

Cayó un año mucha nieve
y como la recibí
a la Iglesia me acogí.

Así interpreto el que fue obispo de Madrid, Dr. Casimiro Morcillo, la vocación de Lope de Vega, sincera pero quizás imprudente y en la que no dio sobrada ejemplaridad moral.⁴

Por un documento de 1627 sabemos que el oratorio de la calle de Cantarranas guardaba 24 imágenes y pinturas entre ellas 4 esculturas del Niño Jesús, dos grandes y dos pequeñas. Este crecido número de figuras del Niño nos llevan a sospechar en él una devoción excepcional al misterio de la Navidad y de la Infancia de Nuestro Señor.⁵ Porque el inventario levantado en el riquísimo oratorio de la infanta Dña. Juana, hija de Carlos V, fallecida en 1573, no habla más que de dos imágenes de Niños...⁶

Los dos que se ven hoy en el oratorio —uno desnudito, otro vestido— fueron recogidos del convento de las Trinitarias en 1935 —cuando hubo que amueblar la casa— por el Marqués de Moret y el prof. Francisco Javier Sánchez Cantón, según nos explicó amablemente este último. Del Niño desnudo, nos dijo el gran especialista, no cabe duda por la indole de la basa que corresponde a los últimos decenios de la vida de Lope de Vega; del vestidito no hay tanta seguridad, pero pudieran haber sido los mismos que hubo antiguamente en el oratorio y que vinieron a parar al convento de las Trinitarias, cuando la hija de Lope, Antonia Clara, las cedió en propiedad a su hermana religiosa, Sor Marcela de San Félix, en octubre de 1664.⁷

Pero lo que nos interesa más especialmente es el belén de Lope de Vega porque nos consta que lo montaba precisamente por la fiesta de Navidad. Es el primer nacimiento de figuras sueltas de que se tiene noticia documental en el centro de España. Me parece que lo recordó R. Berliner —cuya obra monumental en Madrid es inconsultable— y también Juan Amades,⁸ quien recogió la noticia de que, en Cataluña, en 1585, el canónigo de Vich Pere de Bonavía, tenía figuras de barro para el Nacimiento.⁹

En el inventario de 1627 Lope declara poseer “un nacimiento que se pone por la Navidad”.¹⁰ Y en la cesión de su hija Antonia Clara en 1664 se menciona: “un cofre con todas las figuras que están dentro del, que se ponen en el altar del Nacimiento de la noche de Navidad. Y más un Niño del Nacimiento que está fuera del cofre”.¹¹

Cuando se restauró el oratorio no se pudo localizar el belén de Lope en el convento de las Trinitarias. Pero se quiso poner uno para perpetua memoria. Y se tuvo la suerte de conseguir un conjunto español rarísimo de la primera mitad del siglo XVII, cuando aún no habían comenzado a trabajar sus figuras sueltas el mercedario P. Eugenio Torices (prof. religiosa 1653), ni Luisa Roldán (“La Roldana”, 1656-1704), cuya actividad se desarrolla en la segunda mitad del mismo siglo.¹²

El belén actual está emplazado sobre una mesa de 1 m. con un primer plano de musgo y ovejas sueltas dieciochescas y un fondo de pino y acebo por detrás.

El Nacimiento propiamente dicho es de una pieza, semejante a los grandes relieves de retablo de tema paralelo, con ruinas, entre las que destaca la Sagrada Familia, los dos animales proféticos y unos pocos pastores (4), coronado todo ello por una gloria de ángeles con el Padre eterno y el Espíritu Santo. El material es barro dorado, con alguna que otra pincelada en rojo o azul. Mide 41 X 26 X 48 cms. Lleva en un borde



Niño Jesús de comienzos del siglo XVII.
Casa de Lope. Madrid

Madrid, 1950 Núm. 95, pág. 33-48, agradable pero impreciso.

Para las obras: *Obras sueltas*, 20 vols., Madrid, Sancha, 1776-1779; A. GONZÁLEZ DE AMEZUA, *Lope de Vega en sus cartas*, 4 vols., Madrid 1935-1943.

² *Obr. suelt.* 13, 365.

³ AMEZUA, *Epistolario*, 4, 140 (Carta 521).

⁴ Casimiro MORCILLO, *Lope de Vega, sacerdote*, Madrid, 1934.

⁵ BARRERA, pág. 972.

⁶ C. PEREZ PASTOR, *Inventario de la infanta Dña. Juana...* “Memorias de la Real Academia Española”, 11 (1914), pág. 319.

⁷ Emilio COTARELO, *La descendencia de Lope de Vega*, “Boletín de la Real Academia Española”, 2 (1915), pág. 167.

⁸ Joan AMADES, *El pessebre*, ² Barcelona 1959, pág. 136.

⁹ Joan AMADES, *ibid.*, pág. 51-52. El dato archivístico procede de mossèn Josep Gudiol.

¹⁰ Cfr. nota 5.

¹¹ Cfr. nota 7.

¹² Sobre viejos nacimientos madrileños me consta de la siguiente literatura: F. Ja-

vier SANCHEZ CANTON, *Nacimiento*, "Arte Español", 14 (1943) 3-7; Pilar FERRAN-DIZ, *Nacimientos*, Madrid 1951; algunas láminas en Luis BUENDIA, *Construcción de Nacimientos*, Madrid 1955.

¹³ Se aviene con la descripción de *Pastores de Belén*:

Portal derribado,
rotas columnas,
de techos deshechos
basas difuntas. (*Obr. suelt.* 16, pág. 439).

¹⁴ J. PEREZ DE MONTALBÁN, *Fama póstuma*, citado por BARRERA, pág. 330.

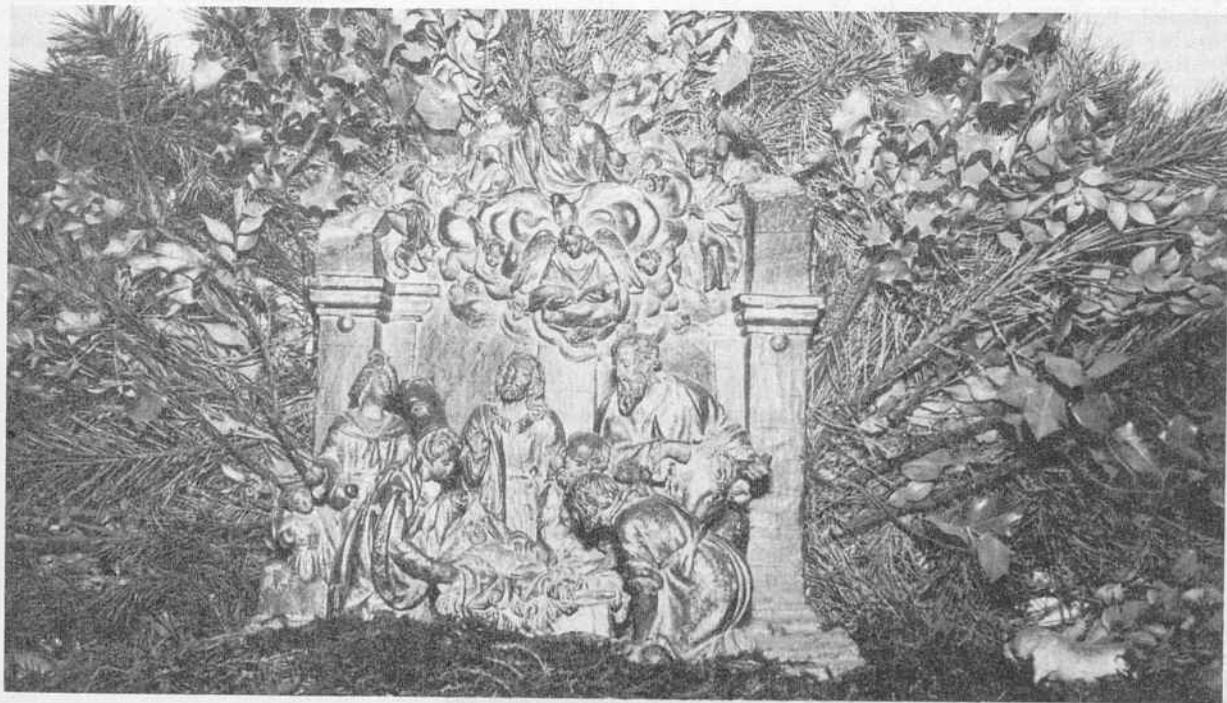
¹⁵ AMEZUA, *Epistolario* 3, 218 (Carta 220).

¹⁶ Manuel CALASCIBETTA, *Vida del glorioso y bienaventurado Padre San Cayetano*, Madrid, 1653, pág. 79.

una inscripción que dice: "Donación de D. Ricardo R. Pastor", benemérito banquero gallego que lo compró en un anticuario madrileño por las mismas fechas del ordenamiento de la casa de Lope y lo cedió desinteresadamente.¹³

Pero el Nacimiento que Lope componía no era precisamente como éste. Su amigo Juan Pérez de Montalbán nos ha dejado estas líneas: "Hacia en su oratorio muchas fiestas a los santos y con más virtuoso exceso la de Cristo Nuestro Señor en su Nacimiento, buscando para esto no sólo *figuras* comunes, sino *de costo, de novedad y de riqueza*"¹⁴ Si ponderamos nuestros subrayados caeremos en la cuenta de que él advertía alguna novedad en aquella práctica, que cae dentro de la línea de los belenes desmontables señalada por Rudolf Berliner en las casas de jesuitas de Alemania en la segunda mitad del siglo XVI. Lope se educó con los jesuitas pero de esto sabemos muy poco. Recordemos ahora solamente que Antonia Clara en 1664 decía que las figuras se exponían sobre el altar la noche de Navidad. Su padre lo ponía precisamente en el del oratorio. Parece poder deducirse esto de su carta del 15-20 de diciembre de 1615, a su protector el duque de Sessa: "Yo he menester que V.E. mande a Bermúdez en aguinaldo dos varas de terciopelo carmesí y siente y media de damasco para mi altarico estas Pascuas"¹⁵

De momento podemos decir ser cierto que la primera biografía castellana de San Cayetano de Thiene compuesta en Madrid por el P. Manuel Calascibetta en 1653 dice del santo estas palabras que hubieran sido ininteligibles si no se hubieran comenzado a montar belenes en la Corte: "Por su mano componía el Nacimiento..."¹⁶ Aunque lo de que existían "figuras comunes" —como dice Pérez de Montalbán— deja las cosas entre-



Curioso Nacimiento Castellano de la primera mitad del siglo XVII cedido a la Casa de Lope de Madrid por el banquero don Ricardo Pastor.

lucos parece seguro que Lope de Vega fue en este campo un adelantado. Tengamos presente que la palabra "Nacimiento", por lo que sea, no figura en el "Tesoro de la Lengua castellana" de Covarrubias de 1611 mientras que el llamado "Diccionario de Autoridades" en 1732 lo especifica muy bien (vol. III, s.v.).¹⁷

Se dice, a veces, que el belén es cosa de niños. Lope tenía una grande y terrible experiencia de la vida cuando escribía:

Siendo niño os contemplaba
Niño, en brazos de María,
y, en su divina alegría,
tiernamente me alegraba.
Mas, hombre, y hombre tan malo,
que no hay ley que no la quiebre,
ya no os busco en el pesebre,
sino clavado en un palo.¹⁸

El Lope de los últimos decenios, el Lope de la conversión, en medio de sus tremendas alternancias morales, volvía con el espíritu —con cincuenta años auestas— a su niñez. Escribía villancicos para cantar por Navidad en el templo del Caballero de Gracia. Y dedicaba su libro de prosa y verso *Pastores de Belén* a su hijo Carlos Félix (Madrid 1612): "Estas prosas y versos al Niño Jesús se dirigen bien a vuestros tiernos años: porque si él os concede los que yo os deseo, será bien que cuando halléis Arcadias de pastores humanos sepáis que estos pastores divinos escribieron mis desengaños y aquellos mis ignorancias". El padre avisado, en el fondo cristiano, se cura en salud. Quiere prevenir a su hijo de escándalo para cuando sea mayor y sepa que su padre se ha entretenido con otra laya de pastores más profanos. ¡Poco podía pensar que aquel mismo año iba a perderle! Por esto acaba así: "Leed estas niñeces, comenzad con este *Christus* [cartilla] que él os enseñará mejor cómo havéis de pasar las vuestras. El os guarde. Vuestro padre".¹⁹

Lo que resulta curioso es que el centro de la adoración de los pastores de Belén consiste también en el ofrecimiento al Niño Jesús de un *Christus*, como al suyo propio:

... esta sola tablilla
para que vayáis, quando grande,
a la escuela y aprendáis
el *Christus* que al mundo salve.²⁰

Karl Vossler ha advertido con agudeza que el fondo de los sentimientos familiares de Lope hay que buscarlo en sus composiciones populares, espontáneas, como los Pastores de Belén, las poesías a San Isidro, las Comedias de Santos. Más aún, ha dicho, que en su concepción familiar todo partía del modelo de la Sagrada Familia.²¹ Se le ha contradicho, se le han recortado sus afirmaciones pero a la postre todos han quedado conformes con que los sones más tiernos del padre y el marido están en las obras antes enumeradas.²² De ahí la importancia que puede tener en la vida de un hombre cristiano —aún genial y pecador como Lope— una costumbre tan simple y popular como la de montar un Nacimiento.

La prosa navideña, los villancicos, los Niños Jesús, el Nacimiento de un hombre que dijo que "la poesía es pintura de los oídos y la pintura, poesía de los ojos" —precisamente en los *Pastores de Belén*— nos hacen detectar, más allá de sus fallos morales, al hombre que alcanzaba su unidad interior, que buscaba la paz de su espíritu, que se sumergía en la espontaneidad de los valores religiosos de la fe popular... es el Lope limosnero, que iba a diario por devoción, y los sábados por promesa, a rezar a la Virgen de Atocha, que se disciplinaba los viernes²³ y que moría un día de 1635 besando el crucificado y diciendo al expirar los nombres de Jesús y de María, que repitieron a coro, como pudieron todos sus amigos.

¹⁷ "Se toma también por la representación del de Nuestro Señor Jesu Christo en el Portal de Belén: la qual suele hazerse formando un portalito y adornándole de las imágenes de los que se hallaron en él y las figuras correspondientes a este mysterio". *Lat. Natalis Domini representatio artificiosa*. De nuevo creo deber llamar la atención sobre el hecho de que en Levante español a menudo se disponía una cueva. Lope mismo canta sin embargo:

Portalico divino que bien pareces,
con el Niño chiquito y bonito,
que nos ofreces.

¹⁸ BARRERA, pág. 53.

¹⁹ *Obr. suelt.* 16, p. XI. La obra se compuso para cumplir un voto:

... cumplo el voto
al templo de un pesebre prometido.

Obr. suelt. 16,3.

²⁰ *Obr. suelt.* 16, 255.

²¹ Karl VOSSLER, *Lope de Vega und seine Zeit*, München, pág. 161, 172.

²² Ricardo DEL ARCO, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, 1941, pág. 631, con bibl.

²³ C. MORCILLO, *Lope*, obra citada, pág. 126.

²⁴ J. PEREZ DE MONTALBAN, *Fama póstuma* Madrid, 1636 fol. 7v. y 8.

EN TORNO A LA ICONOGRAFIA DEL SAGRADO CORAZON DE JESUS

¹ E. PREDIN y E. JARRY en *Historia de la Iglesia*, dirigida por A. Fliche y V. Martin, XXI, págs. 237-8, trad. Valencia, 1977.

² PIO X, *Decreto de beatificación de San Juan Eudes*.

³ J. J. MARTINEZ: *Santa Margarita María Alacoque*, Año cristiano, IV. B.A.C., Madrid, 1959, pág. 139.

⁴ Véase J. B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, B. de Graaf, Nieuwkoop, 1974, tomo I, pág. 92, especialmente, págs. 119 y ss. y J. GALLEGU, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Aguilar, Madrid, 1972, págs. 320 y ss.

⁵ Lucas, 12,49 "Yo he venido a echar fuego a la tierra, ¿y qué he de querer sino que se encienda?"

⁶ Juan, 12,19.

⁷ F. J. GAUTRELET, *Mes del Corazón de Jesús* trad. por F. de P. MARURI. Sturnino Calleja, Madrid, 1876, pág. 52.

⁸ Mateo, 22,37.

La devoción al Sagrado Corazón de Jesús se desarrolló enormemente en el siglo XVII; a mediados de la centuria, San Juan Eudes y sus discípulos, siguiendo a Duns Scoto, vieron el Corazón de Cristo como un medio para conocerle y amarle mejor,¹ y se consagraron por entero a los sagrados Corazones de Jesús y María uniendo ambos en la misma veneración y promoviendo la celebración de una fiesta litúrgica. Coetánea a la corriente promovida por Eudes, a quien Pío X calificó de "padre, doctor y apóstol del culto litúrgico de los Sagrados Corazones",² se difundió otra tendencia espiritual que se consagró al Corazón como acto de adoración de la Humanidad de Cristo para estar dispuestos a cargar con el pecado de los demás; tal es la que representa Margarita María Alacoque, a quien se revela un mensaje múltiple: el del amor del Corazón divino hacia los hombres y el deber de reparación de éstos. En una aparición Cristo dijo a la Santa: "María, este Corazón que tanto ha amado a los hombres y que nada ha perdonado hasta consumirse y agotarse para demostrarles su amor; y, en cambio, no recibe de la mayoría más que ingratitudes, por sus irreverencias, sacrilegios y desacatos en este sacramento de Amor. Pero lo que me es todavía más sensible es que obren así hasta los corazones que de manera especial se han consagrado a Mí. Por esto te pido que el primer viernes después de la octava del Corpus se celebre una fiesta particular para honrar mi Corazón..."³ La primera fiesta del Corazón de Jesús se celebró en 1675, y diez años después, con motivo de la fiesta, la Santa realizó el primer dibujo del Sagrado Corazón de Jesús, germen de la rica serie iconográfica de este tema.⁴

Dentro de esta corriente devocional al Sagrado Corazón de Jesús se encuadra un óleo sobre lienzo (0,95 X 0,64 m.) de mediados del siglo XVIII que hemos tenido ocasión de conocer en el Monasterio de las Jerónimas de Córdoba. La tela, que según la tradición fue pintada por una monja jerónima, aunque de escasa calidad artística, muestra un ciclo de amor cristiano bastante interesante desde el punto de vista iconográfico.

La composición, que se distribuye verticalmente a manera de ejes, presenta una serie de corazones y frases bíblicas o de santos que nos ayudan a esclarecer el significado del lienzo. En la parte central, sobre una nube con tres querubines, se apoya un cáliz sostenido por dos ángeles con corazones en las manos; en el cáliz se halla el Corazón de Jesús, símbolo del amor de Dios, con los atributos de la pasión: la corona de espinas y la cruz, y envuelto en llamas de caridad y amor que encienden los corazones de los hombres. En la parte superior del eje central aparece la frase "Fuego vine a poner en el mundo" y en directa relación con ella aparece el mundo en llamas y la inscripción "Qué quiero sino que se encienda".⁵ El amor de Dios ha inundado el mundo y "el mundo se va tras él".⁶ Esta idea se figura de forma bastante original: dos ángeles portan una bandeja con siete corazones alados, sobre ella cuatro corazones con alas se elevan formando una cruz, van buscando el amor, la bondad y misericordia de Dios, simbolizados en el Corazón de Cristo; como muestra de amor, los cristianos ofrecen a Dios sus corazones, ya que puede decirse que el corazón representa al hombre entero, pues por él comienza la vida y se perpetúa y en él se halla la expresión de la vida moral y el centro del amor sensitivo que nace del amor espiritual; por eso se atribuyen al corazón las virtudes y los vicios, como que en él anidan las pasiones y se depositan el amor y el odio, los deseos y temores, el gozo y la tristeza, la paciencia y la ira.⁷ Es tal la unión del corazón con el amor que se confunden, y así serán frecuentes expresiones como "dar a Dios el corazón", por "amar a Dios de veras"; el mismo Dios usó este lenguaje cuando dijo "amarás al Señor tu Dios con todo tu corazón";⁸ el precepto del amor de Dios será el primer mandamiento de la Ley. Estos

corazones simbolizan de forma general a los cristianos, pero el autor de la composición destaca de manera especial algunas figuras colocando junto a sus corazones, dispuestos simétricamente, distintivos que los identifican y frases alusivas al amor de Dios.

Encabezando la serie, en un mismo plano y estrechamente vinculados aparecen los corazones de María y San José, con siete espadas y siete cuchillos respectivamente, símbolos de los siete dolores. Parece claro que aparezca en primer término el corazón de la Madre de Cristo relacionado con el de San José, padre putativo de Dios hecho hombre; María y José son "como dos cuerdas armónicas de las que no puede vibrar la una sin resonar la otra".⁹ Sobre el corazón de María aparece la frase "Ves a tu madre".¹⁰ Cristo, en una muestra de amor, da a la humanidad la maternidad espiritual de su propia Madre. Sobre el corazón de San José leemos "Yd a Joseph", palabras pertenecientes a la famosa frase "Yd a Joseph y haced lo que os diga",¹¹ alusiva al antiguo patriarca José, prefigura de San José en el Antiguo Testamento. La relación entre ambos personajes es evidente: el humilde esclavo hebreo fue encumbrado a la más alta dignidad de Egipto por los designios de Dios y San José, el varón más humilde de la estirpe de David, es encumbrado a la máxima categoría: padre nutricio de Cristo; en otro nivel de interpretación, de la misma manera que los hebreos recurrirían a José buscando beneficios materiales, así los cristianos recurrirán a San José como intermediario de favores espirituales.

Se continúa la serie con los corazones de San Pedro y San Pablo, los dos pilares de la Iglesia. El corazón de San Pedro aparece con las llaves y la frase "Tú sabes que te amo, Señor".¹² Sobre el corazón de San Pablo se halla una espada y leemos "En mí vive Cristo", idea relacionada con la frase paulina "para mí el vivir es Cristo";¹³ Cristo es su vida y en él vive Cristo llenando toda su existencia.

Los corazones siguientes, de San Juan Evangelista y la Magdalena, también participan de la idea común del amor a Dios. Sobre el corazón de San Juan aparece el águila portando en su pico un tintero y una pluma; sobre ellos leemos "Amemos a Dios";¹⁴ para San Juan "hay que amar, pues Dios es amor";¹⁵ para él, el amor es una participación de la vida de Dios. Sobre el corazón de la Magdalena aparece el tarro de unguentos con los que perfumó los pies de Cristo en casa de Simón el fariseo, y la frase "Amó mucho".¹⁶ Consecuencia del intenso amor que tuvo a Cristo va a ser su perdón, la regeneración de su alma.

La serie continúa con los corazones de San Agustín y San Jerónimo, dos santos cuyas relaciones no fueron en principio precisamente cordiales, sino bastante fuertes, pero que son los más estrechamente vinculados a la Orden Jerónima, ya que se trata de su fundador y de San Agustín, cuya regla siguen. Sobre el corazón de San Agustín aparece el capelo de obispo y la frase "Dexara de ser D^o porque tu lo fueras", que recoge la idea expresada por San Agustín en su *Acto de Amor a Dios*: "... Escoria soy, mi Dios, mas aunque escoria, un Dios quisiera ser para tu gloria. Pero al verme yo Dios tanto te amara que por hacerte a Ti Dios, lo renunciara...". San Agustín será uno de los prototipos del Amor de Dios; toda el alma del Santo se expresa en la palabra amor, y será en Dios en quien se terminará ese concepto: "Fecisti nos ad te, Domini, et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te".¹⁷ El corazón de San Jerónimo aparece con el capelo de cardenal y la trompeta del Juicio Final entre nubes; sobre él se lee "Donde Jesús nace muero para vivir donde vive".

El corazón siguiente es el de San Francisco, que presenta las cinco llagas y está rodeado por el cordón franciscano. Sobre él aparece la frase "Tus llagas Señor son mi ti(m)bre": estas palabras parecen responder a la idea franciscana según la cual la voluntad o Humanidad de Cristo son la llamada del Santo. San Francisco deseando saber qué cosa era más conveniente para él, pidió a Dios que se dignara significarle su voluntad; así pues, terminada la oración tomó del altar el Libro y lo abrió, y "lo

⁹ F. J. BUTIÑA, *Glorias de San José*, Subirana H. Barcelona, 1893. pág. 35.

¹⁰ Juan, 19,27.

¹¹ Génesis, 41,55.

¹² Juan, 20,17.

¹³ Filipenses, 1,21.

¹⁴ I Juan, 4, 19.

¹⁵ Ibid. 4,7-5.

¹⁶ Lucas, 7,47.

¹⁷ J. OROZ RETA, *San Agustín, el hombre, el escritor, el santo*, Ed. Avgvstinvs, Madrid, 1967. pág. 262.



Lienzo de la portería del convento de Santa Marta. Córdoba

¹⁸ CELANO, *Vida primera de San Francisco de Asís*, B.A.C., págs. 307 y ss.

¹⁹ L. REAU, *Iconographie de l'art Chrétien*, III, 3, pág. 1278.

²⁰ S. TERESA DE JESUS, *Vida*, cap. 40, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1942, pág. 192. En los pensamientos y sentencias de la santa también aparece "morir y padecer han de ser nuestros deseos" (*obra citada*, pág. 639).

primero que se le ofreció a su vista fue la Pasión del Señor, pero en el punto donde se anuncian sus sufrimientos".¹⁸ Se comprende cómo para el santo, la Humanidad de Cristo era lo más fundamental en su existencia cristiana, camino de la santificación; San Francisco fue merecedor de recibir los Sagrados estigmas (Llagas) de la Pasión por ser fiel amante de Cristo. Si todo cristiano ha de expresar la vida de Jesús, San Francisco lo hizo tan completamente que hasta su propio cuerpo respondía a esta generosa actitud de intercambio de amor entre el hombre y Dios. Simétrico al anterior aparece el de Santo Tomás de Aquino; sobre el corazón con alas del "Doctor angelicus" hay un modelo de iglesia que no es frecuente en la iconografía tomista pero que se usa para significar que fue elevado al rango de los grandes doctores de la Iglesia.¹⁹

Continúa la serie con el corazón de San Francisco de Sales, rodeado por un panal y la expresión "miel y sales"; sobre él aparece la frase "Viva Jesús". Simétrico a este hay otro con tres lirios, símbolos de la pureza, con la frase "Dilataste Señor mi corazón con tu amor".

Los siguientes son los de San Luis Gonzaga y San Francisco Javier. Sobre el corazón de San Luis Gonzaga, con tres lirios, aparece la frase "O amor de amores", y sobre el corazón de San Francisco Javier, con tres lirios e inflamado, leemos "basta ia Señor de fuego".

La serie continúa con el corazón de Santa Teresa y el de Santa Rosa de Lima. El de Santa Teresa se halla atravesado por una flecha: es la transverberación; encima está la inscripción "O morir o padecer por el amor".²⁰ Sobre el de Santa Rosa de Lima, con tres lirios, leemos "Rosa de mi corazón tu eres mi esposa. Entre éstos se halla el corazón de Santa Gertrudis la Grande, en cuyo interior está el Niño Jesús con una bola; sobre él está la frase "Gustosa mansión de Cristo". Encima aparece representado San Francisco de Paula por medio de la divisa "CHARITAS", rodeada de rayos. Finalmente en la parte inferior del lienzo se lee "El amor de Dios se ha derramado sobre estos corazones".

Resumiendo, en el lienzo se figura un ciclo de amor cristiano: el amor de Dios inunda la humanidad y a su vez el amor de los corazones cristianos hace que estos se eleven hacia Cristo.

FERNANDO MORENO CUADRO

EL MAUSOLEO DE LA DUQUESA DE UCEDA COMO TEMPLO DE LA VIRTUD

¹ Véase J. GALLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Aguilar, Madrid, 1972 págs. 161 y ss. y A. BONET CORREA y V.M. VILLEGAS, *El Barroco en las obras provisionales en El Barroco en España y en México*, Librería de M. Porrúa, México, 1967, págs. 237 y ss.

Conocida es la importancia que tienen, dentro de la cultura española, los catafalcos y exequias que se realizan cuando muere un personaje importante.¹ Gran cantidad de libros se hacen eco de este aspecto funerario, que es de singular interés para el estudio de la Historia del Arte. En esta línea se enmarca el libro: *Teatro de la Gloria consagrado a la Excelentísima Señora Doña Felice de Sandoval Enriquez, Duquesa de Uceda, por el Excelentísimo Señor Don Gaspar Tellez Girón, Duque de Osuna, Conde de Ureña, Gobernador del Estado de Milán y Capitán General en Italia, en las exequias celebradas en Milán*, donde se describe el mausoleo y las exequias por la muerte de la duquesa, celebradas el 26 de octubre de 1671 en el templo de la Escala.

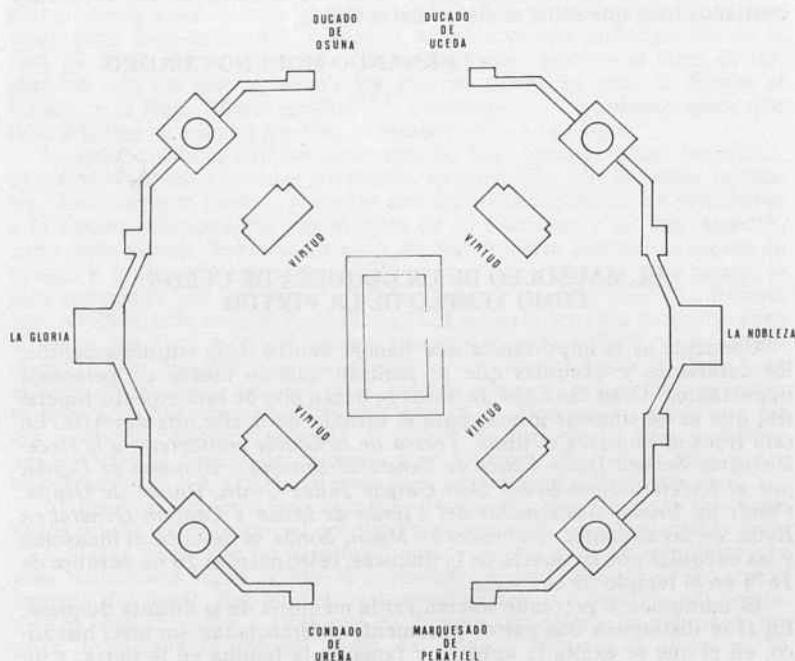
El monumento pretende solemnizar la memoria de la difunta duquesa. En él se distinguen dos partes claramente diferenciadas: un nivel histórico, en el que se exalta la nobleza y fama de la familia en la tierra; y un

nivel superior, con una serie de virtudes, alusivas a la duquesa, como paso previo para alcanzar la inmortalidad en el cielo.

Sobre un octógono de líneas quebradas, se alzaba una peana imitando el mármol. Encima de ésta se distribuían ocho pedestales de mármol rematados con cornisas de bronce y vasos bronceados, con cipreses llenos de luces. Dos grandes escaleras, dispuestas simétricamente, siguiendo el eje longitudinal de la iglesia, permitían el acceso al pavimento del catafalco. Subiendo por las gradas se representaron los cuatro estados más estrechamente vinculados a la familia; estos símbolos de los dominios territoriales, a saber, los ducados de Osuna y Uceda, el condado de Ureña y el marquesado de Peñafiel, se plasmaron con cuatro esculturas de bronce cubiertas por grandes mantos y en acto de llevar una corona de oro al sepulcro de la difunta duquesa. En los otros dos lados se pusieron dos estatuas de bronce, salpicado de oro, representando la Gloria, que presentaba su corona a la tumba, y la Nobleza, que mostraba al pueblo los árboles de las familias Girón y Sandoval.

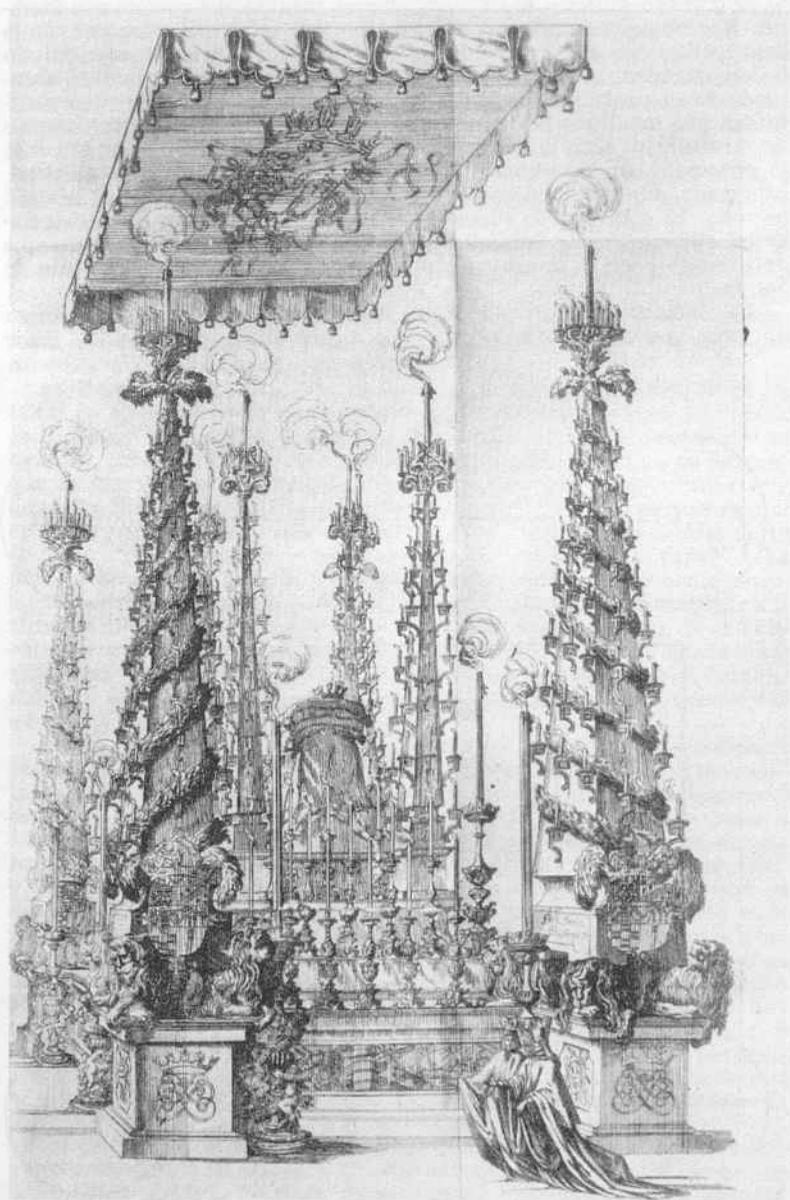
En la parte interior se erigieron unos pilares acanalados con remates figurados y coloreados de bronce. Correspondiendo con éstos, en la parte exterior, se levantaron cuatro columnas de orden jónico, con destellos de bronce en las basas y capiteles, en las que se enrollaban unas bandas negras, divisa de la Casa de Sandoval. Los pilares y columnas se disponían según unos ejes convergentes y divergentes, acentuando su barroquismo.

En la parte central se situó el féretro, debajo de un dosel de tela de oro y cubierto por un rico brocado. En los ángulos de los pilares, como asistiendo a la tumba, se representaron las cuatro Virtudes Cardinales en bronce. Sobre los pilares y columnas se apoyaba un entablamento con el arquitrabe y la cornisa de mármol, siendo el friso de bronce decorado con arabescos y otros ornamentos. Por sus fachadas colgaban cuatro cartelas, con inscripciones, sostenidas por querubines y adornadas con coronas de oro.



Planta del catafalco de la Duquesa de Uceda.

Ya en la parte superior, en el mismo eje de las columnas, se colocaron cuatro esculturas de bronce, salpicadas de oro, representando a la Religión, la Modestia, la Clemencia y la Paciencia, que sostenían con las manos una estrella, de las armas de la Casa de Rojas, apoyándola sobre su cabeza. Entre estas estatuas se pusieron cipreses con candeleros y una hilera de luces.

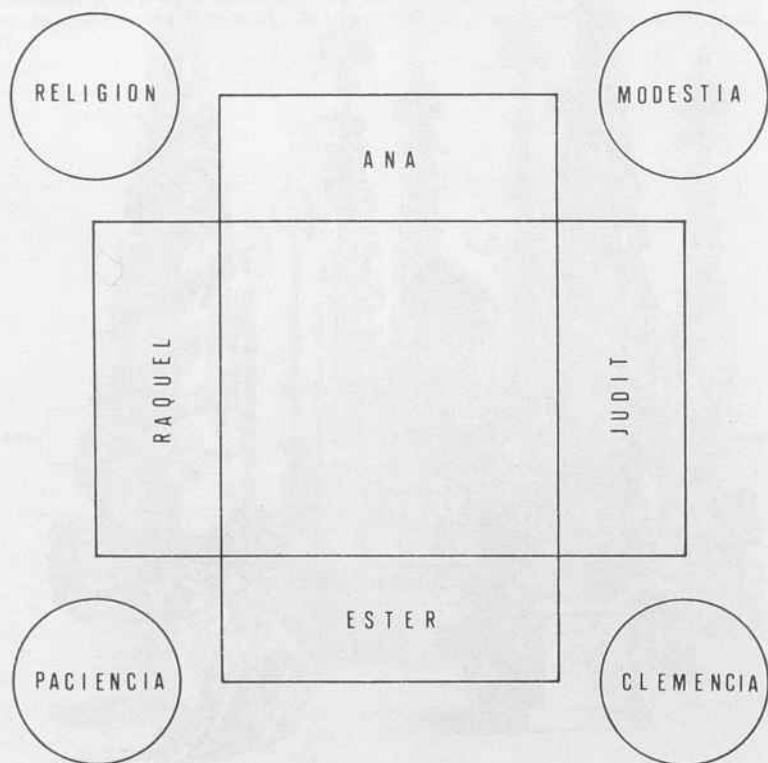


Catafalco de la Duquesa de Uceda. Diseño y grabado de Caesar de Floribus.

Encima del entablamento se colocaron, de un lado, dos leones dorados y un caballo plateado; de otro, un león dorado, quedando representadas en estos tres leones y el caballo las armas de los Girón y los Enríquez. Sobre ellos se levantó una urna, imitando el mármol, con mascarones de bronce, blandones de bronce en las esquinas y pinturas de historias sagradas en sus cuatro caras principales. La urna se remató con un gran pedestal de mármol lleno de luces entre las que había una guirnalda y una corona de oro sostenida por ángeles; sobre ella se puso una estrella, completándose así las cinco estrellas de la Casa de Rojas.

El grabado reproducido difiere, en gran medida, del comentario literario. Reproduce una planta cuadrada frente a la planta octogonal, de la descripción, con sus conocidas implicaciones simbólicas en relación con la inmortalidad; y los soportes, que seguían líneas oblicuas de un acentuado aire barroco, se presentan de frente. Las columnas han sido sustituidas por esbeltísimas pirámides, sin duda para dar un mayor sentido de verticalidad; éstas se rematan con unos penachos de hojas fundiéndose lo piramidal con lo arbóreo, matizando aún más el sentido ascensional, subrayado por las cintas enrolladas en forma helicoidal, de gran sentido barroco. El conjunto se cubre por un dosel con adornos de guardamalletas, a la manera de Bernini; pudiéndose rastrear en algunos elementos decorativos y en la disposición un recuerdo del famoso tabernáculo de San Pedro.

La finalidad del monumento era solemnizar la memoria de la difunta duquesa; una de las formas de llevarlo a cabo fue la exaltación del linaje



Esquema iconográfico del segundo nivel del catafalco de la Duquesa de Uceda.

² *1 Samuel*, 1,11.

³ ANNA IN TEMPLO FELICE STERILITATE / FELICEM SANDOVALIAM IN AVLA / INFOELICI FAECVNDITATE PROBATAM / RELIGIO ILLVSTRAVIT. (Ana en el templo iluminó a Felice de Sandoval con su feliz esterilidad; en el palacio, la Religión iluminó a Felice de Sandoval puesta a prueba con su infeliz fecundidad).

⁴ *Judit*, 8,7.

⁵ *Judit*, 9,12-13.

⁶ FELICEM VVLTV, GESTV, ORNATV / AD INDITAE IN GINECAEO LATENTIS IDEAM / VEL IN SPLENDIDO FORTVNAE TVMVLTV / MODESTIA COMPOSVIT. (La modestia la modeló agraciada en el rostro, en el gesto y en la forma externa, según la imagen de Judit oculta en el gineceo o en la espléndida afluencia de la fortuna).

de su familia. Vimos cómo por las gradas del catafalco subían las representaciones de sus cuatro dominios llevando coronas a la tumba, dando a entender que su recuerdo pervivirá siempre entre sus súbditos. Asimismo se figuraron las estatuas de la Nobleza y de la Gloria. La Gloria portaba una corona, insinuando el deseo de conservar viva su memoria; mientras que la Nobleza mostraba los árboles de los Girón y los Sandoval, para dar a conocer que sobreviviría en la fama de su familia. En esta misma línea debemos situar las armas de los Girón y los Enriquez, representadas en los tres leones dorados y el caballo de plata; las cinco estrellas de la Casa de Rojas, y las bandas negras de las columnas, divisa de los Sandoval; así como las coronas que se repartían por toda la arquitectura.

Relacionados con la virtud distinguimos dos focos esenciales. En la parte inferior, cerca de la tumba, las Virtudes Cardinales custodiaban a la duquesa, ya que ella, en vida, había practicado todo género de virtudes; no debemos olvidar el hecho de que fuera mujer de un gobernante, pudiendo ser también, en este sentido, una clara alusión al marido. En la parte superior se erigieron las estatuas de la Religión, la Clemencia, la Paciencia y la Modestia, aquellas que más caracterizaron a la difunta duquesa, con las estrellas de sus armas sobre la cabeza, para mostrar que por su mérito y virtud era llevada entre las estrellas a la gloria del cielo. A cada una de estas virtudes correspondía una historia bíblica, pintada en las caras de la urna que se apoyaba en las armas de los Girón y los Enriquez. Los temas elegidos para las pinturas hacían referencia a mujeres que habían tenido un papel importante en la Biblia, al tiempo que ofrecían una clara analogía con la difunta duquesa.

La Religión, considerada como reina de las virtudes morales, no podía faltar en el catafalco de la duquesa ya que ella se había destacado por la gran cantidad de honras que rindió a Dios, tanto en los templos como en la corte. En relación con la Religión se pintó a Ana, la madre de Samuel, que estaba orando en el templo, rogando a Dios que fecundase su esterilidad: "e hizo un voto diciendo: ¡Oh Yahvé Sebaot! , si te dignas reparar en la angustia de tu esclava, y te acuerdas de mí y no te olvidas de tu esclava, y das a tu esclava hijo varón, yo lo consagraré a Yahvé".² La pintura de Ana, en relación con la esterilidad, está estrechamente vinculada a la duquesa, también estéril. Pero Dios no daría la deseada prole a la virtuosa difunta; esta esterilidad de la duquesa, según el texto, no se debe entender como un castigo, sino como una prueba. Todo ello queda matizado con la inscripción que se colocó en una cartela sobre el entablamento:³ Dios no daría hijos a la duquesa, pero se daría a sí mismo y la adoptaría como hija en el Cielo.

En el otro extremo se puso la estatua de la Modestia, considerada como el rostro de la virtud, aquella que se puede conocer en el semblante, y a través de la cual se aprecian las virtudes que están escondidas en el corazón. En correspondencia con la estatua de la Modestia se pintó a Judit, que una vez viuda se encerró en sus aposentos con sus damas. Judit, a pesar de que "era bella de formas y de muy agraciada presencia" y tener "oro y plata, siervos y siervas, ganados y campos",⁴ que su marido Manasés le había dejado al morir, era modesta en el vivir y en el vestir. Judit sólo deseó tener poder de seducción y parecer hermosa, para liberar a su pueblo, actuando por un interés religioso, tal como vemos en su súplica: "Rey de toda la creación, escucha mi plegaria y dame una palabra seductora que cause heridas y cardenales en aquellos que han resuelto crueldades contra tu alianza, contra tu santa casa, contra el monte de Sión, contra la casa que es posesión de tus hijos".⁵ Las galas con las que se vistió y sus deseos no tenían más finalidad que acabar con la vida de Holofernes. Pero si la modestia de Judit fue grande, más admirable aún fue la modestia de la duquesa en toda clase de grandezas; estableciéndose una comparación entre ambas mujeres, en la inscripción correspondiente a la escena.⁶ En otro nivel de interpretación, el paralelismo entre ambas es evidente: de igual modo que Judit venció a Holofer-

nes, símbolo de las potencias del mal, la duquesa vencerá a la muerte y entrará triunfalmente en el cielo gracias a su virtud.

Relacionada con la estatua de la Clemencia estaba la pintura de Ester, suplicando ante el rey Asuero para liberar a su pueblo; Ester, que se puso en peligro para salvar a los israelitas, fue digna de la corona que recibió por su clemencia. Asimismo, la difunta duquesa se caracterizó por su mansedumbre y clemencia; por ello su marido, el duque de Osuna, antes de que muriera, para confortarla, dio libertad a todos los presos que merecieron gracia. La duquesa cuando se enteró le dijo: "Más estimo esta acción, y que me la hayáis manifestado, que si de cierto me asegurarays la salud, y la vida". La duquesa mostró tener una gran clemencia ya que olvidándose de sí misma, a punto de morir, pensaba en la libertad de los pobres.⁷

Judit y Ester, las heroínas nacionales que participaron en las milagrosas salvaciones de Israel y que han sido consideradas en el simbolismo cristiano como prefiguradas de la Virgen,⁸ aparecen estrechamente conectadas con la duquesa de Uceda. Las tres anteponen a su propia vida la salvación y libertad de sus semejantes. Ester, dispuesta a interceder por su pueblo, con la esperanza puesta en Dios y la ayuda espiritual de los judíos, pone en peligro su vida, tal como vemos en las palabras que mandó decir a Mardoqueo: "Ve y reúne a los judíos todos de Susa y ayunad por mí, sin comer ni beber por tres días, ni de noche ni de día. Yo también ayunaré igualmente con mis doncellas, y después iré al rey, a pesar de la ley, y si he de morir, moriré".⁹ De igual modo Judit, en otro momento difícil para Israel, no duda en exponer su vida, según las palabras de Ocas: "Bendita tú, hija del Dios Altísimo, sobre todas las mujeres de la tierra... Tus alabanzas estarán siempre en la boca de cuantos tengan memoria del poder de Dios. Haga El que ésto sea para tu eterna gloria y cólmete de todo bien, pues no has perdonado tu vida por librar a tu pueblo".¹⁰ Igual que las heroínas bíblicas, la difunta duquesa también prefiere la libertad y salvación de los ciudadanos a su salud y la propia vida.

A la estatua de la Paciencia correspondía la pintura de Raquel moribunda de parto. Como en las escenas anteriores, el paralelismo entre las dos figuras es considerable: Felice de Sandoval, semejante a Raquel, era hermosa, rica, esposa de su primo e igualmente murió en el parto fuera de su patria.¹¹ Asimismo, de igual manera que "alzó Jacob sobre la tumba de Raquel un monumento",¹² como recuerdo, el duque de Osuna levantaría, a la muerte de la duquesa, un catafalco consagrado a su virtud para solemnizar su memoria.

FERNANDO MORENO CUADRO

UN TRIUNFO A SAN RAFAEL A FINALES DEL BARROCO EN CORDOBA

Es interesante constatar cómo en Córdoba en los últimos tiempos del barroco se levanta un monumento que por su honda tradición en la Historia del Arte y por su profundo significado iconográfico merece que le dediquemos un estudio. Se trata del Triunfo a San Rafael, al que se considera custodio de la ciudad, según la aparición que el 7 de Mayo de 1578 hizo este arcángel al Venerable Padre Andrés de Roelas, al que dio el juramento de "Yo te juro por Jesucristo crucificado que soy Rafael, ángel al que Dios tiene por custodio y guarda de esta ciudad". Se alza junto a la esquina S.O. de la mezquita-catedral y muy cerca por tanto del río. Este monumento es el objeto de nuestro trabajo.

⁷ Ello se explicaba con la inscripción: FELICEM IN MORTIS DISCRIMINE SVAE VITAE OBLITAM / CAPTIVORVM LIBERTATI. ET SALVTI INTENTAM / REGINAE ESTHER PAREM / CLEMENTIA COMMENDAT. (La clemencia la valora igual a la reina Ester, dichosa en las puertas de la muerte, olvidada de su vida, atenta a la salvación y libertad de los cautivos).

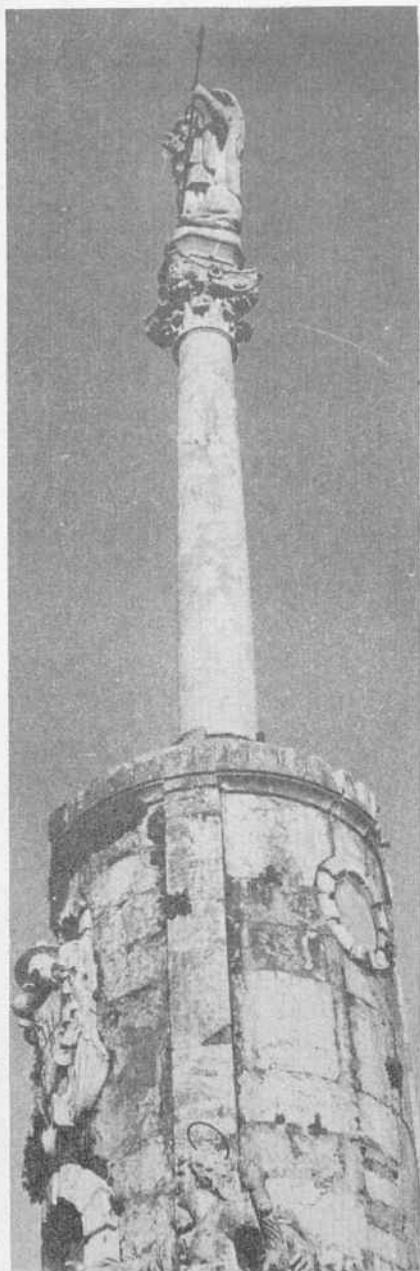
⁸ L. REAU, *Iconographie de l'art Chrétien*, tomo II, vol. 1, págs. 327 y ss.

⁹ Ester, 4,16.

¹⁰ Judit, 13, 18-20.

¹¹ En la cartela correspondiente a la escena se colocó la siguiente inscripción: RACHELI IN PVERPERIO MORIENTI / FELICEM SORTE, AETATE, ET FORMA SIMILEM / VTRIVSQVE FORTVNAE VICTRICEM / AEQVANIMITAS CORONAT. (La equidad la corona vencedora de una y otra fortuna, feliz por su clase, edad y belleza, y semejante a Raquel al morir en el parto).

¹² Génesis, 35,20.



Monumento triunfal a San Rafael.
Córdoba

El triunfo aquí representado, al igual que todos los demás que se levantaron en dicha época, es de tipo columnario, enlazando por esta particularidad, más con los triunfos de la época romana que con los representados en el Renacimiento. La erección de este monumento estuvo auspiciada por el cabildo Catedralicio y sobre todo por el obispo D. Martín de Barcia, que ocupó la diócesis de Córdoba entre 1756 y 1771.

La consecución de este monumento tuvo un largo proceso, iniciándose los pasos para su erección en 1736, año en que el cabildo solicitó a Roma proyecto de un triunfo para San Rafael. El primer proyecto remitido de Roma, según las relaciones de la época, constaba de una montaña con multitud de riscos, sembrado de trofeos militares y moros vencidos. Coronando la montaña estaba la figura de San Rafael y derramándose como cascada un manantial cuyas aguas después de servir como adorno al monumento serían empleadas con fines más utilitarios en una fuente pública que quedaría próxima a la Puerta del Puente,¹ lugar estratégico en las comunicaciones de la época. Este proyecto no debió de gustar a los canónigos, que lo desecharon como impropio de obras de Triunfos, alegando además el hecho de que en Córdoba no había estatuarios capacitados para llevar a cabo su realización, así como que no eran abundantes las aguas en Córdoba como para poder contar con ellas en el adorno del monumento.

Rechazado, pues, este proyecto, fue aceptado otro, remitido en 1738, obra de Domingo Esgroijis y Simón Martínez. Este proyecto replanteado por Miguel Verdiguier fue el que se levantó definitivamente.

El Triunfo de San Rafael, a imitación de los romanos, es del tipo columnario, hecho que pudo estar motivado porque en 1703 fue descubierta en Roma la columna de Antonino Pío y esta reminiscencia del pasado pudo influir en el proyecto de los arquitectos romanos.² Sobre una base circular se levanta una montaña o roca, hendida por una cueva que la atraviesa de parte a parte. En la cumbre se alza una torre de jaspe rojo circular y sobre ella una columna con capitel corintio, rematando el monumento la imagen en mármol del arcángel.

Antes de pasar a hacer mención de los demás elementos que completan el monumento, creo conveniente hacer un comentario de los ya señalados. La base en un círculo, elemento que, como es ya sabido, hace referencia al punto —a un centro—. La roca o montaña que sobre ella se levanta se interpreta como un ombligo o centro del mundo, sirviendo también como nexo de unión entre los niveles inferior, terrestre y superior, simbolismo que se acentúa por la gruta, que además de interpretarse como un centro del mundo, sugiere la idea del abismo interior de la montaña,³ mientras que el castillo o torre que se levanta en su cima es, como los castillos del tesoro, una síntesis de salvación. La columna es ante todo un *axis mundi*, que al igual que la montaña expresa la relación entre el cielo y la tierra.⁴

Expresados los simbolismos de estos cinco elementos se observa que se han repetido dos ideas fundamentales: el centro y lo ascensional. Los demás elementos que configuran el monumento han tenido desde su construcción una interpretación equivocada, debido seguramente a la ignorancia u olvido de los símbolos y de sus auténticos significados. Estos elementos están integrados por un león, al que se consideraba como expresión de la ciudad, ya que figura en su escudo heráldico; un caballo por ser la "Bética célebre y fértil en la cría de caballos"; una palmera; "figura de la protección del santo archángel"; una pieza de artillería, "en señal de tutela del Santo Custodio y auxilio de tan gloriosa mártir (Santa Bárbara) en tormentas y terremotos"; el sepulcro del obispo Pascual y un sollo "pescado, que con el sáballo cría el Betis y fué en sus monedas señal de sus ciudades".⁵

Según mi lectura iconográfica, el león, animal feroz y airado por la expresión de su rostro, es un defensor o guardián de lo secreto y lo sagrado.⁶ Puede considerarse asociado a la gruta ante cuya abertura se

levanta. La gruta, como cueva de Platón, es la expresión de un mundo fenoménico, en contraste con el mundo de las ideas. La caverna de la montaña es el "horno de los filósofos" y ambas ideas están preñadas de misterio. En el lado derecho se encuentran un caballo y una palmera. El caballo es un símbolo que sirve para expresar la idea de premio y la palmera hemos de interpretarla como palma de triunfo, con lo que los elementos, disociados en la interpretación tradicional, aparecen ahora como expresión de una misma idea: la obtención de un premio. En el lado izquierdo, otros dos elementos asociados: un sepulcro y un monstruo marino que enrosca en él la cola. Según la inscripción grabada en el lateral del sepulcro, corresponde a Pascual, que fué obispo de Córdoba en siglo XIII y bajo cuyo episcopado, según la leyenda, ocurrieron las primeras manifestaciones de protección de San Rafael hacia Córdoba. El monstruo marino es una representación de la ballena de Jonás. Así dos elementos, que se presentan íntimamente asociados, son expresión de ideas contrapuestas: la corrupción y la muerte, por un lado y la salvación, por el otro.

En la parte posterior del monumento existió una pieza de artillería, que está relacionada con la estatua de Santa Bárbara que veremos más adelante. En la clave del arco de la gruta hay un águila que parece salir de ella y que como "león del aire" puede relacionarse con el que hay debajo, y que como símbolo del "mensajero" debe interpretarse como transmisor del culto a San Rafael, idea corroborada por llevar entre las garras una pañoleta con el juramento del arcángel a Córdoba.⁷

Reclinados en la cumbre de la roca y ante la puerta del castillo están las figuras de Acisclo y Victoria, santos patronos de la ciudad y que se presentan portando atributos que hacen referencia a su vida y martirio. Victoria lleva una rosa en sus manos, elemento propio de su iconografía, como recuerdo de uno de sus milagros, y un carcaj con flechas como referencia al martirio que sufrió. Acisclo está representado con una rueda de púas y una espada, claras alusiones a su tortura y muerte. En la parte posterior y también en la cima de la montaña está Santa Bárbara portando un ostensorio. Sobre el capitel de la columna, la figura de San Rafael de pie, con lanza en la mano, como guardián que protege a su ciudad.

Hemos visto hasta aquí los elementos que constituyen este monumento y someramente se han analizado los significados. Como se señaló anteriormente, el proyecto primitivo remitido desde Roma fue replanteado por Miguel Verdiguier, que, como alumno en Roma, debió conocer las teorías iconográficas y que, al hacerse cargo del Triunfo de San Rafael, aplicó a él ideas que lo enriquecieron y lo completaron. El proyecto original estaba formado por la base, la montaña, la torre, la columna y el arcángel, así como el león que hay delante de la gruta. La compleja interpretación iconográfica pudo dar lugar a que se difundiera otra más asequible. No olvidemos que el Triunfo se levanta en Córdoba a finales del siglo XVIII, en una ciudad muy decaída económica y culturalmente de sus pasados esplendores. Esta falta de preparación debió propiciar el que durante años se consideraran a las figuras del monumento como expresión de las excelencias de nuestra provincia. Creo que nada más lejos que una interpretación tan simple.

En el monumento, como se señaló al principio, hay un fuerte impulso ascensional —montaña y columna—; además las esculturas corroboran esta elevación. El sepulcro de la parte izquierda representa un nivel subterráneo, mientras que el monstruo marino o ballena de Jonás es símbolo de la resurrección después de la muerte. En el lado derecho está simbolizado el premio que se consigue después de la muerte, mediante el caballo y la palmera —palma del martirio— que con su estilización sitúa su copa cerca de la torre, y sirve de nexo de unión con un nivel más alto, el que han conseguido los mártires Acisclo, Victoria y Bárbara, que han superado a la muerte mediante el martirio y que se disponen en torno a la torre. Esta torre o castillo que se alza sobre la montaña puede considerarse

¹ G. PEREZ, *Descripción del Triunfo de San Rafael*, Madrid, 1782, pág. 34.

² G. PEREZ, *Obra citada*, pág. 55.

³ S. SEBASTIAN, *Espacio y Símbolo*, Córdoba, 1977, pág. 44.

⁴ J.E. CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1969.

⁵ G. PEREZ, *Obra citada*, pág. 48-51.

⁶ S. SEBASTIAN, *Obra citada*, pág. 59.

⁷ J.E. CIRLOT, *Obra citada*.

⁸ Debo la idea de esta interpretación al Dr. Sebastián.

⁹ G. PEREZ, *Obra citada*, pág. 52-54.

¹⁰ M. FLIADE, *Imágenes y Símbolos*, Madrid 1974, pág. 54.

también como un "martyrium", idea que encajaría con los tres mártires que la rodean.⁸

El otro aspecto esencial que señalamos fué su carácter de centro, sugerido por la forma de la base, la montaña y la columna. Siempre que se señala un centro se quiere marcar, como es sabido, un lugar sacralizado. El lugar donde se levanta el Triunfo fue en su día hospital, levantado a expensas del Obispo Pascual, del que ya se ha hecho mención. Después sirvió como cementerio hasta que la edificación se arruinó. Próxima a construcciones tan importantes como la mezquita-catedral, el palacio episcopal, la puerta del puente y el puente romano, la ruina del hospital, debía, en verdad desentonar entre sus vecinos, lo que provocaría el deseo de su demolición, tal vez postergada por los pleitos entre los Cabildos municipales y catedralicios. Decidida la construcción del monumento, este lugar fue considerado santo por los siguientes motivos:

- a) Hallazgo de huesos, que sugerían martirios y persecuciones.
- b) El encuentro de la cantera de donde se sacó la columna, hecho, según los escritores de la época, de carácter milagroso.⁹
- c) El alojamiento, en el interior de las estatuas, de numerosas reliquias lo que motivó la concesión de indulgencias a los visitantes.

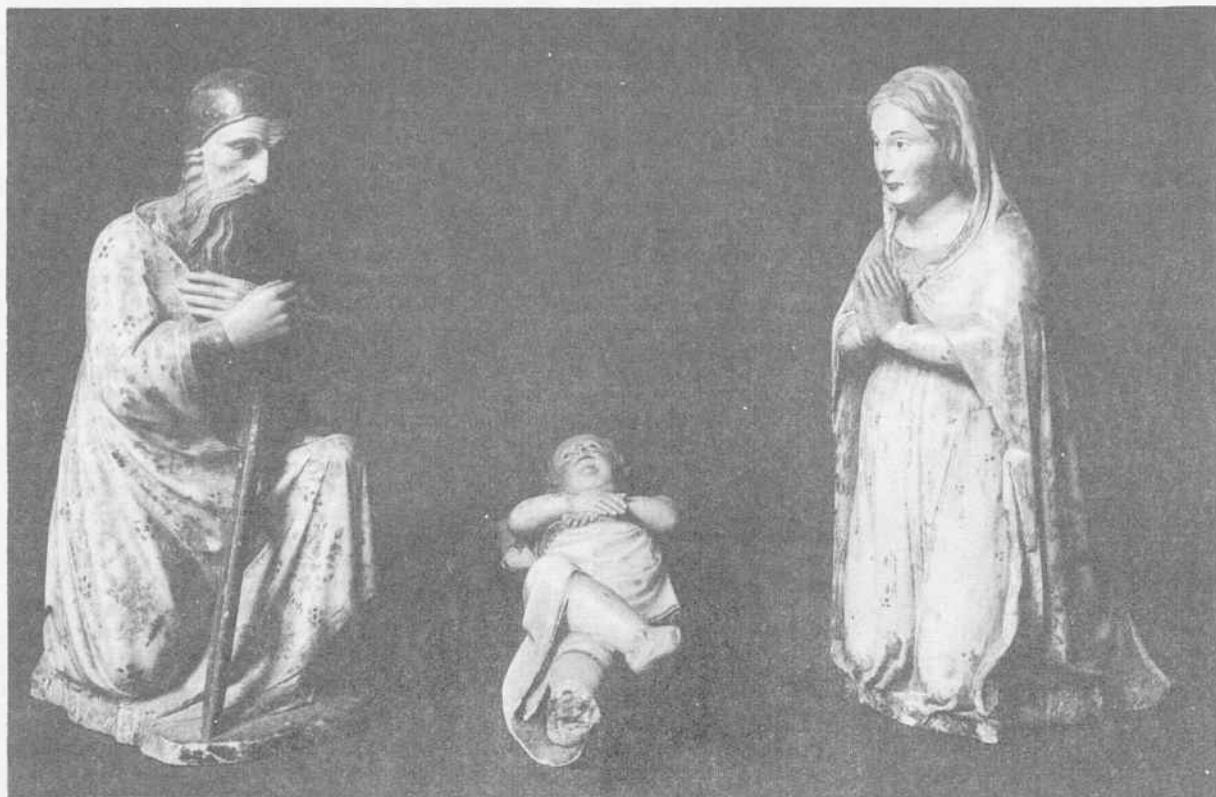
Queda claro, pues, que por los motivos antedichos este "centro del mundo"¹⁰ era el más indicado para honrar al custodio de la ciudad, que como emisario divino debía de estar colocado en un lugar de tanto prestigio espiritual.

RAFAEL GANT FERNANDEZ

EL NACIMIENTO DE LAS CLARISAS DE PEDRALBES

En la sala capitular del monasterio de las clarisas de Barcelona, convertida temporalmente en museo de la institución, se muestra en lugar de preferencia un pequeño Nacimiento de alabastro, integrado por las tres figuras, y que posee una gran antigüedad. El santo patriarca está arrodillado con la rodilla derecha, en actitud de veneración, apoyando la mano derecha en una vara quebrada y manteniendo la izquierda, como señal de dedicación de la persona, sobre el pecho. Toda la figura, agazapada, gravita sobre un terrazo, del que emergen las curvas y pliegues del manto blanco con vuelta azul, profusamente decorado con motivos complejos de composición vegetal, en oro; ramitos sencillos pintados de rojo y motivos de cinco puntos en torno a otro central, coloreados de azul, todos ellos profusamente alternados por toda la extensión del tejido. En la parte del cuello se ve bajo la túnica, que es roja, y sobre la que se vierte una barba fluvial de guedejas, numerosas y afiladas. El rostro es huesudo, con pómulos salientes y surcos marcados en la frente, rasgos que contribuyen a comunicarle un aire de austeridad, acentuado por la sobriedad de la cofia que le cubre el cráneo y le delimita la frente, conteniendo perfectamente el cabello. Este por detrás asoma otra vez en mechones regulares que se salen del borde de la mencionada cofia. Es obra muy afinada en sus detalles, así la cantimplora sujeta sobre la espalda por una cuerda excelentemente imitada en su labrado.

La Virgen María, por su parte, está puesta de hinojos, con las dos rodillas, y tiene la misma altura (42 cms.) que San José. Su terrazo por la parte delantera ha sufrido más de una quiebra y en general, debido a la disposición más regular del cuerpo, esparce el manto por el suelo de modo que la peana quedaba menos visible desde un principio. La Virgen lleva una bella cabellera rubia, partida por medio, que enmarca un rostro devoto, pero al que la mirada da una expresión vagorosa y perdida. Muy



atrás le cubre coronilla y nuca el amplio manto de interior azulado y de superficie blanquecina, pero intensamente decorado. Lo sujeta, por delante un broche cuadrado, en flor de cuatro pétalos, pero sólo por encima de los brazos, que juntan las manos en posición de oración. Todo el frente bajo de la figura deja así libre la túnica o hábito, muy descolorido, pero que fue rojo, con decoración punteada (grupos de cuatro puntos en cruz, de color verde).

La decoración del manto, bien visible todavía por detrás, y que se extiende con pliegues regulares y paralelos hasta la rotura reciente, concoidea, que mutila la pieza por varios lados, triste consecuencia de golpes y caídas desde su lugar de exposición; la decoración repito, es magnífica, toda ella floreal. Se ven grandes hojas festoneadas, ramitos triples y motas de yerbajos, presididos por un arbustillo, algún girasol y florecillas insinuadas en los bajos con tres puntos rojos, mientras que todo el resto es siempre dorado. Se exceptúan naturalmente, como en el paralelo San José, los grupitos de puntos, aquí de cuatro en cuatro, y que van en color rojo. Alternadas con estas matas en verdirrojo dorado destacan fuertemente en dorado estricto y severo decoraciones foliáceas a base de hojas, con ramo central y penacho superior que llevan un cierto orden. Seis son las que hay desde la orla del manto hasta la nuca, dispuestas una tras otra, presidiendo el tendido del manto por detrás.

El Niño Jesús, exento, está labrado para descansar tendido. De la misma altura que las restantes figuras, resalta el cruzado de piernas —la derecha sobre la rodilla izquierda— que determina su actitud de reposo, completada por la unión de las manos puestas de plano una sobre otra —y

¹ J.M. GARRUT fue el primero en reproducir este nacimiento en su obra, *Viatge entorn del meu pesebre* (Barcelona).

² Comunicación oral del mencionado autor y buen amigo, el cual me ha facilitado la fotografía de la Virgen del monasterio de Santa María del Estany, también de alabastro, con terrazo similar y decoración en azul y hojitas y ramitos de flores doradas.

³ Ursula SCHLEGEL, *The Christchild as devotional image in Medieval Italian Sculpture*, "Art Bulletin", 52 (1970), 1-10. El estudio anterior sobre el tema, visto más bien del punto de vista religioso que artístico, era CESAREO VAN HULST, *La storia della devozione a Gesù Bambino nelle immagini plastiche isolate*, "Antonianum" 19, Roma, 1944, 35-54.

⁴ Gabriel LLOMPART, *El belén cuatrocristista del Hospital Provincial de Palma de Mallorca*, "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares", 19 (1963), 361-370. Señalado primeramente por Rudolf BERLINER, *Die Weihnachtskrippe*, München 1955, pág. 52.

⁵ Por ahora, me comunica el prof. Juan Ainaud, el Nacimiento de Pedralbes está indocumentado.

que, por tanto, se cruzan también, comunicando un ritmo de placidez a la figura.

Las orejas del Niño destacan —mientras que estaban ocultas en las figuras de sus padres— sobre el pelo abullonado, rizado. La cara no está lograda con la finura del patriarca San José, con una frente saliente y unos bajos mofletudos. La mirada revela la misma inexpresividad de la de su Madre. La figura lleva el pecho descubierto y luego lo envuelve un cinto, ancho, de 3 cm. de tela de tres colores azul, amarillo y encarnado. El cinto sujeta la tuniquilla que le llega hasta poco más arriba de los tobillos. Va en blanco, con galón dorado e interior de tonos azulados.

Los años no han pasado en balde sobre el Niño: lleva rastros de decapitación y reunión posterior de la cabeza a la altura del cuello; el pie izquierdo está totalmente mutilado y el derecho tiene el dedo mayor roto. Por lo demás, el estado de conservación en lo sustancial es bueno y el conjunto es de mucho efecto.

Dentro de la disposición general de lo que serán los *presepi* italianos conservados en Toscana, Napolitano y Puglia en el siglo XV (Virgen arrodillada, San José en varia posición y Niño exento, tendido) este conjunto, que Josep María Garrut Romà piensa, con razón, que debió adornar un altar en sus buenos tiempos, se distingue por su gran antigüedad.¹ Probablemente, no hay otro parecido en la península que se pueda remontar como éste a la segunda mitad del siglo XIV, fecha a la que lo aproxima el mencionado autor, eximio belenista, por razón de paralelo con el material forma y decorado de alguna Virgen catalana.²

Pero está además a su favor la hechura misma del *Bambino*. Y perdonémoslo la expresión, pero es que la disposición del vestido le encuadra en la línea que Ursula Schlegel ha identificado como característica de una estatuilla del Dahlem Museum de Berlín, que atribuye hipotéticamente a la escuela sienesa, concretamente a Ambrogio Lorenzetti, y que fecharía hacia 1320, la cual tuvo secuela en una serie de piezas todas ellas caracterizadas por el manto desde medio cuerpo y bendiciendo con la mano derecha. La pieza más notable de la serie sería el famoso Bambino de Araceli en Roma, hasta Schlegel tenido por obra de finales del siglo XV.³

Particularidad destacable de nuestra pieza es su confección para estar tendido, no de pie. Ello la distingue del serial del Dahlem.

Se trataría, para la mencionada investigadora, de las primeras imágenes del Niño, concebidas como objetos de devoción autónoma y entre ellas las hay de madera, mármol, terracota, etc.

De ser esto así, y seguramente lo es —yo mismo recuerdo haberme fijado en un fragmento de relieve fechado en 1344, inserto en el muro de una capilla del convento de Santa Clara de Nápoles, y que representa el alma subida al cielo por los ángeles y lleva, la tal almilla, una indumentaria parecida— tendríamos una confirmación de la devoción franciscana al Nacimiento en tiempos muy antiguos y si bien no queda en nada modificada la tesis de Rudolf Berliner de la aparición del belén desmontable en la segunda mitad del siglo XVI, hecho indiscutible es ya que los conventos franciscanos del área catalana van mostrando cada vez mas intensa la huella de la devoción a la Navidad con la presencia de belenes fijos de altar. Ya no se trata ahora sólo del convento de Jesús de Palma de Mallorca de fines del siglo XV y tradición napolitana sino de un espícnimen de mediados, o seguramente algo más, del siglo XIV de influencia⁴ sienesa. El primero, traído por los franciscanos de la Reforma observante que llevara a Cataluña fra Mateo d'Agrigento. El segundo, presente en un monasterio de clarisas de regia raigambre y alta antigüedad: el de Pedralbes en Barcelona. Quizá algún día aparezca alguna pieza documental que permita seguir más de cerca la trayectoria de esta obra,⁵ por el momento única en la densa historia de la Navidad catalana.

PRECEDENTES DE LAS CRUCES ATRIALES DE LA NUEVA ESPAÑA

Una de las incógnitas ante las que se enfrenta el historiador del arte colonial mexicano es el origen o antecedente de las cruces, que realizadas en piedra y ornamentadas con los símbolos de la Pasión de Cristo, se encuentran colocadas por toda la República del territorio mexicano, en los atrios de conventos y templos del siglo XVI. El primer historiador que acometió la tarea de resolver dicha incógnita fue el español José Moreno Villa, en su obra *Lo mexicano en las artes plásticas*,¹ donde las llama cruces *tequitqui*, usando el vocablo azteca que significa tributario, para distinguirlas de otros trabajos españoles, ya que las cruces mexicanas se caracterizan por cierta tosquedad tanto de factura como de proporción, que acusan la mano de obra indígena. Para Moreno Villa estas cruces son tan distintas de las europeas que algunas "hasta sobrecogen el ánimo".²

Este historiador señala que las cruces *tequitqui* "brotaron de algún modelo románico" y trata de relacionarlas con las cruces de humilladero españolas, pero advirtió en ellas grandes diferencias: la primordial es que las cruces de humilladero tienen completo el cuerpo de Cristo, mientras que las mexicanas a los símbolos pasionarios añaden solamente la cabeza del Salvador en la intersección de los palos de la cruz. Sin embargo, el suprimir el cuerpo martirizado y sangrante de Cristo, para colocar en su lugar los elementos de su Pasión y su Sagrada Faz, ya obedece para Moreno Villa al pensamiento gótico, que gusta de sustituir el drama de la Pasión por los símbolos de la misma.

A pesar de la burda manufactura de las cruces mexicanas, Moreno Villa encuentra en ellas detalles netamente europeos: la flor de lis como remate y adorno de los brazos, la aplicación de los símbolos pasionarios y el rostro de Cristo. Al ahondar en sus investigaciones, en un artículo del catalán José Gudiol titulado "Les creus d'argenteria a Catalunya", halla que a partir del siglo XIII aparecen en esa región de España cruces de orfebrería con los extremos flordelisados. Moreno Villa va más allá en sus pesquisas y localiza como procedencia lejana de nuestras cruces atriales una cruz románica de hierro forjado, que pertenece al tesoro de la catedral de Rávena, que a los emblemas pasionarios aúna en la intersección de los brazos la Faz de Cristo, no de bulto como las mexicanas, sino esmaltada. Varios ejemplos y aún más remotos, se pueden añadir al anotado por Moreno Villa: entre otros, el de la cruz esculpida, que todavía a fines del siglo pasado, adornaba el coro de una iglesia bizantina en el monte de Ossa, en la antigua Magnesia, cruz probablemente del siglo VIII, en cuyo fuste y brazos aparecen realzados medallones con diversas escenas de la Pasión.³

No es necesario remontarse hasta el siglo VIII para dar con un precedente de las cruces *tequitqui*, ya que en el Museo Colegial de Daroca en Zaragoza, España, existe una cruz de fines del siglo XV o principios del XVI, en la que están pintados al óleo sobre tabla el Rostro de Cristo y los atributos de su Pasión, por lo que bien pudiera ser el antecedente más cercano y lógico de las cruces mexicanas.

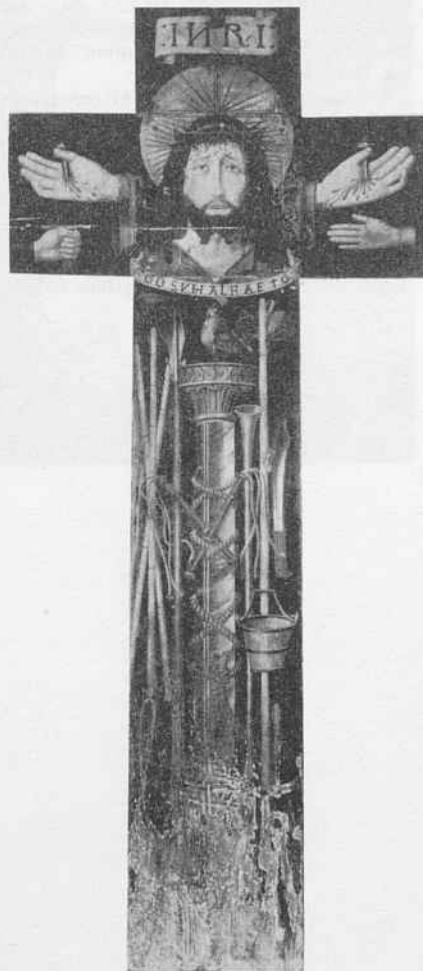
La cruz de Daroca mide 1.97 X 0.85 metros y el ancho de la tabla es de 0.34 metros. En la *Guía del Museo Colegial de Daroca*,⁴ se señala que los notables historiadores del arte español Soldevilla, Post, Abbad y Camón han encontrado tan gran parecido entre esta cruz y el "Ecce Homo" del Museo Episcopal de Vich que piensan sea una réplica del mismo hecha hacia 1500 por uno de los muchos discípulos que dejó Bartolomé Bermejo a su paso por Zaragoza; la ficha agrega que José Gudiol se la atribuye directamente a Martín Bernat, uno de los principales seguidores de Bermejo. En la misma *Guía* se advierte que en el Museo de Arte de Cataluña en Barcelona se exhibe otra obra igual. En efecto, en ambas tablas cruciformes, de estilo hispano-flamenco, está pintada con un suave dramatismo la Faz de Cristo, rodeada de los signos de la Pasión. En la

¹ J. MORENO VILLA, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, 1948.

² J. MORENO VILLA, *obra citada*, 28.

³ MARTIGUEZ, *Diccionario de antigüedades cristianas*, Trad. de R. Fernández Ramírez, Madrid, 1894.

⁴ J.F. ESTEBAN LORENTE, *Guía del Museo Colegial de Daroca*, 31, Madrid, 1975.



Cruz del Museo Colegial de Daroca.
(Foto Mas)

Cruz de Daroca se muestran dos manos clavadas, una mano abierta (la bofetada), otra mano con una bolsa, el gallo, la lanza y la llaga, varias cañas, y una con la esponja de la hiel, un cubo, el cuchillo, la oreja y la columna. La cruz del Museo de Barcelona, también del círculo de Bartolomé Bermejo en Aragón, según consta en su célula del museo, difiere en algunos de los símbolos, no lleva la mano de la bofetada y añade los dados, un farol, las pinzas, el martillo, etc. y como cosa curiosa la columna se apoya en los pies de Cristo atravesados por el clavo; probablemente, la cruz de Daroca los presenta de la misma manera, saliendo de la base de la columna, pero desafortunadamente no se pueden apreciar, por estar totalmente borrada y deteriorada la parte baja de la cruz y por ello se han perdido estos y tal vez algún otro signo.



Cruz atrial de Acolmán.

Todo el anterior programa simbólico de estas tablas españolas se repite, con algunas variantes y mayor o menor tosquedad de ejecución, en las cruces atriales mexicanas, por ejemplo, para sólo mencionar alguna de ellas, la de Atzacolco en el Distrito Federal y la de Huichapán en el Estado de Hidalgo, que por sus proporciones y talla denotan la mano indígena, la de Santa María Teotihuacán, más esbelta, o la de Acolmán, de talla más correcta. Después de lo expuesto, para mí no resulta tan aventurado el considerar las tablas antes mencionadas como un antecedente más inmediato de las singulares cruces mexicanas.

Ojalá que este tema, hasta ahora poco profundizado, atraiga a los estudiosos de la escultura mexicana del siglo XVI y se aporten nuevos datos que aclaren el enigma de la procedencia de nuestras cruces atriales.

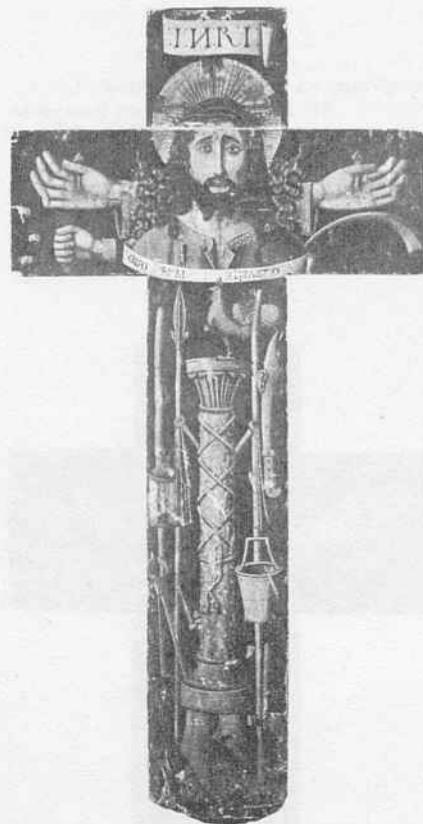
ELISA GARCIA BARRAGAN

EROS TRANSFORMADO A LO DIVINO

El interés de este breve trabajo se centra en la consideración de materiales recogidos dentro del barroco español. Poco se ha tratado monográficamente el tema entre nosotros. Por ello presento este escrito sólo con ánimo de llamar la atención sobre la aportación española a un tema cuyas raíces se encuentran en el mundo helenístico.

Grandes arqueólogos modernos como Collignon, Wiegand o Furtwaengler, han querido ver en este niño, amorcillo o *putto* la figura de Eros, en un contexto funerario, como representante de la "vida después de la muerte", pero parecen haber tenido una comprensión más adecuada los estudiosos renacentistas de la antigüedad, que vieron en Eros el poder que afloja o rompe las cadenas que unen el alma al cuerpo.¹ Con frecuencia se ven estos amorcillos en un tipo de sarcófagos helenísticos, ya que son Eros vendimiadores que están preparando el vino como brebaje que garantiza la inmortalidad; así, este arte funerario nos presenta frecuentemente alegorías de ultratumba, reservada a estos jóvenes seguidores de Baco. Otras veces, Eros quedó asociado a las figuras de los difuntos, representando su alma en la otra vida; por tanto veremos a Eros dormido, para expresar un simbolismo más sutil, en cuanto asocia el pensamiento del reposo en la tumba con el de la inmortalidad feliz.²

La Baja Edad Media dio relevancia al tema de lo perecedero de los bienes de este mundo y de la vida humana, y la idea de la muerte se enseñoreó de la mentalidad europea. El tema pasó al Renacimiento, que desarrolló la herencia medieval y lo presentó dentro del contexto de la tradición antigua, cristalizando en la forma del *putto con la calavera*.³ No fue esta la única alegoría, ya que el Renacimiento y el Manierismo crearon un rico lenguaje de alegorías, símbolos y emblemas para poner en evidencia la idea de la vanidad de las cosas terrenales. Además de la mencionada representación, veremos las de un reloj de arena con el amorcillo y las inscripciones: *Hodie mihi Cras Tibi* (hoy a mi, mañana a ti), *Nascentes morimur* (desde el momento en que nacemos, morimos), *Respice finem* (piensa en el final), etc.; o la comparación del hombre con una pompa de jabón (grabado de Goltzius de 1504), o la alusión a las imágenes engañosas del espejo y de la flor. Son algunos de los motivos del repertorio creado para expresar la idea de la "vanitas".⁴ Bialostocki concluye al efecto: "Los italianos y españoles vuelven a relacionar la iconografía de la muerte con el pensamiento de la muerte, haciendo resaltar el carácter del *hombre* como ser perecedero; los holandeses expresan en su arte el carácter perecedero de la naturaleza y del mundo".



Cruz del Museo de Arte de Cataluña.
(Fot. Mas)

¹ E. WIND, *Los misterios paganos del Renacimiento*, pág. 162, trad. Barcelona, 1971.

² F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, págs. 343 y 407. París, 1966.

³ H.W. JANSON, *The Putto with the Death's head*, "The Art Bulletin" (1937), pág. 423.

⁴ Véase la magistral exposición de J. BIALOSTOCKI, *Arte y vanitas en Estilo e iconografía* págs. 185 y ss. Barcelona, 1972.



Eros triunfante sobre la Muerte.
Col. A. Ramos. Baena

Por lo que respecta a España, el tema es objeto de discusión, por cuanto existe un ejemplar de Eros dormido en Tiermes (Soria), supuestamente romano, que aparece recostado ya sobre una calavera, y surge el dilema: ¿Existió como tal ya en el mundo romano? ¿O la almohada de este ejemplar antiguo, hoy en Soria, fue retallada en forma de calavera para aprovechar la imagen pagana en el culto cristiano? Lleó Cañal, al montar la última cuestión en forma de hipótesis, piensa que el Eros de Tiermes cerraría insospechadamente un ciclo iconográfico, por cuanto esta imagen creada en el Renacimiento sobrevivirá a su origen paginizante, adaptándose a la mentalidad de los nuevos tiempos, pero sin perder su fuerte huella clásica.⁵ García Bellido, en su catálogo de esculturas romanas en la península, incluye varios Eros dormidos, pero éste de Tiermes ha suscitado muchas dudas, por ello ha dicho con posterioridad el arqueólogo Blanco Freijeiro al profesor Sebastián: "Con todo, creo que debieras comprobar ante el original si la estatuita a que te refieres es realmente antigua o si se trata de una adaptación renacentista, como yo creo. Para ver lo que es un original romano de ese tipo (sin la calavera, naturalmente) te basta con acercarte a Cabra, donde se conserva en el Ayuntamiento el encontrado en la Huerta de Fuente de las Piedras".⁶

Ya en el Manierismo, Eros será transformado a lo divino, como vemos en el cuadro de Frans Floris, en que aparece metamorfoseado en Niño Jesús, que pisa triunfal sobre la calavera, imagen de la muerte: así alcanza expresión el concepto cristiano de la Redención. El modelo tiene algunas versiones en la catedral de Baeza. Lleó Cañal señala una variante de este tipo en una tablita de Roelas, de una colección particular, pero el ejemplar más bello lo he hallado en Baena (Córdoba), en casa de Antonio Ramos; es un ejemplar del siglo XVII, de 70 cms. de altura.

Más abunda la variante del Eros dormido sobre una calavera, de tal manera que se convierte en prefigura de la Pasión de Cristo. Uno de los ejemplares más antiguos del área andaluza es una pintura mural del artesonado de la sacristía del Hospital de Santiago, en Ubeda, de fines del siglo XVI, que parece derivar de un grabado, tal vez italiano; en una cartela se aclara el significado: SVNMA VITE BREVIS. Está el Niño recostado sobre la calavera, bajo un dosel de tela y sosteniendo un cáliz con la mano, como alusión a la Pasión.

Las mejores versiones barrocas del tema del Niño dormido sobre la calavera se encuentran en las Descalzas Reales de Madrid, con tres ejemplares escultóricos dignos de destacar: en la Sala Capitular, en la Capilla



Niño dormido apoyándose en un cráneo. Pintura del techo de la sacristía del Hospital de Santiago. Ubeda

⁵ V. LLEO CAÑAL: *Eros y Thanatos en Sevilla: Variantes sevillanas de un tema humanista*. Comunicación inédita al Congreso de Historia de Andalucía, Diciembre de 1976. Agradezco al autor una copia de su trabajo.

⁶ A. GARCÍA BELLIDO, *Esculturas romanas en España y Portugal*, lám. 114, Madrid 1949. Carta de Blanco Freijeiro a Santiago Sebastián.

de San Miguel y en la Capilla de Nuestra Señora de Monteagudo;⁷ no falta en estos hermosos ejemplos la referencia a la cruz. El tema está muy difundido y no trato de hacer un catálogo, sino de apuntar un tema. Termino con la mención del ejemplar pintado del retablo de Santa Bárbara, en la capilla del Sagrario de la iglesia de San Pedro, de Arcos de la Frontera, al que Carlos Murciano ha dedicado esta espinela, que sirve de colofón a mi comentario:

“El Todo sobre la Nada.
Duermes así de manera
que finge una calavera
ser tu mullida almohada.
La breve mano apoyada
sobre la mejilla, dí,
¿qué estremecer de alhelí
te puso en tan dulce trance
que diste a la caza alcance,
Niño, sin volar de Ti? ”.

DIONISIO ORTIZ JUAREZ

⁷ Reproducidos en la revista “Jesucristo”, nº 85. Madrid 1977.