

Boletín
de la
Sociedad Española de Excursiones

A R T E

ARQUEOLOGIA

HISTORIA



MADRID
HAUSER Y MENET
BALLESTA, 28 - TELÉF. 21 59 14

AÑO LIII

IV TRIMESTRE 1949

SUMARIO

	<u>Páginas</u>
<i>El Cristo de Cabrera, y los Crucifijos Románicos y Góticos de la provincia de Salamanca</i> , por Elías Tormo.....	239
<i>El cuadro de Ribera existente en Cogolludo</i> , por Francisco Layna Serrano.....	281
<i>Las Torres de Alcaudete</i> , por Fernando Giménez de Gregorio.....	297
<i>Bibliografía</i>	303
<i>Indice de artistas</i>	307
<i>Indice de autores</i>	311
<i>Indice de láminas</i>	313
<i>Indice de materias</i>	317

BOLETIN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
ARTE - ARQUEOLOGIA - HISTORIA

Año LIII :-: 4.º trimestre :-: Madrid :-: 1949

El Cristo de Cabrera, y los Crucifijos
Románicos y Góticos de la provincia
de Salamanca

PRIMERA PARTE

Vamos a dar en este trabajo, en revista de arte y en una tirada aparte, un estudio, no precisamente personal del que esto escribe, de los Crucifijos medievales en la ciudad y en aislados pueblos de la provincia de Salamanca: el estudio de ellos, tomado del ya medio siglo inédito libro, en verdad admirable, del insigne de nuestros arqueólogos, don Manuel Gómez Moreno. Quien catalogó; por grande y grave encargo del Estado, todo lo artístico e histórico de la provincia de Salamanca, como catalogó, antes, la provincia de Avila, y como catalogó, después, las de Zamora, León y Granada. Pero si se editaron por el Estado las sendas obras suyas de Zamora y de León, y antes unos pliegos se tiraron de la de Avila, nunca se ha publicado el volumen de texto y el volumen de las láminas de la provincia de Salamanca: acaso el mejor de los tales catálogos. Los encuadernados manuscritos y los correspondientes encuadernados álbumes de las fotografías, todo de mano del autor, son hoy y fueron siempre de propiedad del Estado, y desde hace años asignados al «Instituto Velázquez» de Arqueología e Historia del Arte, del que somos miembros el gran maestro y el admirador suyo, que esto escribe.

Vamos a reproducir aquí los textos y las fotografías de los Crucifijos de la Edad Media, conservados en la provincia de Salaman-



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

Sala de Revistes

ca: como se ven fácilmente en la capital de la provincia desde el siglo tal o cual de su factura, conocidos son, diremos que conocidísimos, del público devoto y del turista entusiasta. Pero otros, en pueblos de la provincia; y precisamente en pueblos diminutos y aislados; que nó en las villas y monasterios de mayor fama. Don Manuel la corrió, afanoso, y llevando su máquina fotográfica, y al parecer, no de antes olvidado de repasar todo lo que a Historia y Arte se refiriera, por textos impresos, aún por textos manuscritos a las veces. Pero, por acaso, cabía en medio de un terreno todo deshabitado y todo lleno de densos encinares, y en un amplio calvo en el centro, hubiera una iglesia de siglos ya pasados, de un pueblo ya desaparecido, en que se conservara un otro Crucifijo medieval, grande: por devoción, al cual, en determinado día de los más cálidos del verano, acudía, enorme, una romería popular, con ser y estar la grandecita ermita, donde la imagen escultórica, rodeada de arboleda, de extensísima arboleda carrascal, la que era de una propiedad particular: de siglos, y ahora también lo es.

La romería de agosto, es en todo el año, el devoto festejo al Cristo de Cabrera: Cabrera es el nombre del extinguido pueblo. Las encinas son de propiedad particular, por tanto, pero de familia linajuda y rica, linaje verdaderamente histórico en la comarca y verdaderamente devoto del Santo Cristo de Cabrera. Por su mecenazgo, hace pocos años que se publicó decorosamente un folletico intitulado «El Santo Cristo de Cabrera: Historia de la Venerada Imagen y del Santuario», por don Basilio Fuertes, Párroco de Llen. Edición de 1947. En el librico se da una sola reproducción fotográfica, que vamos nosotros a repetir. Llen es el pueblo al que ahora corresponde el «despoblado» ex pueblo que se llamó Cabrera. Como nosotros aquí reproducimos la fotografía, y por el mismo cliché, puede ver el lector el espacio libre de encinas, solar de la perdida población, rodeado del inmenso encinar. El Cristo, en su carrito-pedestal, y al aire libre para lograrle una buena fotografía.

La dedicatoria del librito nos dice lo siguiente: «A los Excelentísimos señores Marqueses de Llen, Patronos e insignes bienhechores del Santuario de Cabrera... El Autor.»

Dichos señores, magnates de abolengo, tienen no lejos una mansión de veraneo; ya, como cristianos escrupulosos, han creído deber ofrecer a las monjas carmelitas, las que provisionalmente están en las Batuecas, y tienen que dejar las Batuecas, más cerca de Portugal, que se edifique convento unido a la ermita, que en tiem-



El Cristo de Cabrera.

Reproducción exacta pero de sola la figura; aplicada la fotografía recortándola sobre una cruz postiza. El Cristo es del siglo XIII. Sobre la cabeza, la corona no es la primitiva. Los entrededoses de manos y de pies, abiertos en parte a tijera al recortar la fotografía directa. Dos metros de alto la sola figura.

po fuera la parroquia de Cabrera. Las dichas monjas, extremadamente mal acondicionadas en las Batuecas, tienen que dejar las Batuecas para los frailes de su mismo hábito, que en siglos las habitaran; es decir, a que las destrozadas edificaciones en la admirable bellísima soledad de las Batuecas vuelva a ser casa de frailes carmelitas descalzos, como lo fué en siglos, y uno de sus «desiertos», como otros cuatro «desiertos» carmelitanos hubiera en la España histórica: cada varón profeso, tenía que vivir (absolutamente silencioso con sus compañeros) el año y los años de su turno y destino a «desierto»: hasta sin hablarse el uno con el otro nunca: «que en el yermo de Teresa, el silencio se profesa».

Teniendo las monjas que dejar su convento a los frailes de la misma Orden, y tras de examen de otros diversos y alejados ofrecimientos, han aceptado las monjas uno de la hija de los difuntos Marqueses de Llen, con la feliz idea de «fundar» donde en siglos ya pasados hubo pueblo de Cabrera, y donde el templo subsiste, aunque aisladísimo. Y es ya un hecho el trato, y va a ser pronto un hecho, también, la nueva edificación conventual y la consiguiente cotidiana devoción, y culto en días al año tradicionales al Cristo de Cabrera. Donde hubo un pueblo, habrá una comunidad carmelitana descalza, con culto diario, y culto de devoción como constante, mañana, tarde y noche.

La priora, hija del que este «prólogo» escribe, con una de sus cartas, me obsequió con reproducción grabada del Cristo de Cabrera, y poco después con el folletico (más de noventa páginas) donde reproducido, aunque a menor escala, el grabado. Luego vimos que era una imagen del siglo XIII, y en parte, en las tradiciones del siglo XII; es decir, entre lo románico y lo gótico. Así opinó conmigo el doctísimo Gómez Moreno. Pero resultó que Gómez Moreno no conocía la obra, con conocer y catalogar varios, muchos, Crucifijo románicos o góticos en la misma provincia de Salamanca.

Así adoctrinado, decido esta publicación del «Cristo de Cabrera: y los demás Crucifijos medievales salmantinos», copiándole los textos al señor Gómez Moreno, ya que no se ve probabilidad alguna de que se editen los citados tomos catalogales... ¡Inéditos medio secularmente los de Gómez Moreno, los de las provincias de «Salamanca», de «Avila», de «Granada»...! Quizás esta publicación aislada y selecta despierte ansia (ansia que debería ser nacional) de que al fin se editen los respectivos volúmenes antes citados. De los Catálogos de otros autores, de otras tantas y aún cuántas provincias, no despreciables, pero de méritos varios y a

veces muy tasados, no es de lamentar tanto, que aún sigan inéditos, aún los más aceptables.

Añadiremos aquí textos no de Historia del Arte concretamente, y sí de Historia del tema en la cristiandad, con la notable diferencia que verá el lector, en la Iglesia, entre los primeros mil años y los mil años siguientes, y volverá a poder leer la poesía del famoso poeta salmantino (a quien tratamos en Salamanca) José María Gabriel y Galán, titulada «Cabrera». Pero antes copiaremos o extractaremos alguno que otro relato del libretico de devoto del que fué Párroco de Llen, a que corresponde Cabrera.

Según este librito, Cabrera, el santuario hoy aislado, está rodeado de seculares encinas y multitud de arbustos, cerca del pueblo de Las Veguillas: el aire del lugar es tal, que resuena al mugido imponente de las bravas reses de sus bosques: los toros. Dista de Salamanca unos 30 kilómetros, por carretera hasta el pueblo de Llen, al Norte, a que corresponde efectivamente; éste a dos kilómetros del santuario; el que, civilmente, pertenece al pueblo de Las Veguillas.

La cruz de la imagen es moderna, del 1911. En la descripción, no corta, precisando de lo mejor, vemos en el fotograbado, se nos advierte, que allí lleva la cabeza «cabellera» postiza, espesa y negra, pequeña corona de espinas metálica, el «cinctus» o lienzo de la cintura no siempre se puede observar, porque de ordinario, desde la cintura, está vestido: diaria túnica. Estaba fija la cruz con el Cristo y en unas sencillas andas con cuatro nada grandes ruedas: «carro-carroza», muy bajo, construido en el año 1713. Desde 1833 no se le sacaba al Cristo de su «carroza», delante de la cual se colocaba el altar portátil, en el que se celebraban misas.» Pero recientemente, el Crucifijo, sin el carro y sin vestidura postiza, está en alto en la cabecera de la iglesia, en el hoy único altar del templo.

Copiaremos otro párrafo, rechazando la opinión que contiene: «Como en lo referente a la antigüedad del Santo Cristo pudiera tachárenos de imperitos..., diremos que, por juicio y testimonio de Fray Tomás Cámara, Obispo que fué de Salamanca [famoso], y por la pericia del muy nombrado Catedrático de la Universidad de Salamanca don Luis Rodríguez Miguel, el Cristo de Cabrera es obra del siglo XI...», etc., pero debe atribuirse al siglo XIII, aunque aún convivan las tradiciones del siglo XII avanzado. El madero de la cruz quedó hecho astillas cuando unas obras en el santuario y con una caída al suelo, que no dañó a la escultura. Entonces

(año 1911) «la santa imagen fué retocada y pintada por un aficionado en el arte pictórico, don Virgilio Hernández Calvô, a la sazón estudiante de Farmacia».

«En 1923 fué restaurada la imagen, deteriorada por incendio. La restauró don Félix Granda, Presbítero de Madrid y muy afamado artífice de imágenes. El fuego no alcanzó a la imagen, sino sólo a la espalda.

Es curioso, pero explicable, que en el lugar montañoso, sin pueblo, haya una elemental plaza de toros, y cuadrada, edificada en 1698 y 1705. Es que abundan los toros bravos en el lugar, y se dan algunos en regalo al Santo Cristo; en el siglo XVIII le ofrendaron (sumando los años entonces transcurridos) 138 toros, 51 novillos y 90 vacas.»

«CABRERA»

*Donde Dios nos da un campo deleitoso,
levantamos los hombres una ermita,
que así como el Edén es delicioso
porque el Señor lo habita,
el campo es más hermoso
cuando el Dios que lo hizo, lo visita.*

*Dios quiso un día derramar verdura
sobre los campos de Cabrera amenos,
y aquella casta de la sangre pura,
la rica casta de los hombres buenos,
aquellos que la vida atravesaron
con paso de viajero que no yerra,
una ermita en Cabrera levantaron,
y vivieron con Dios sobre la tierra.*

*Era la raza cuya muerte lloro,
cuando con Dios, para llorar me encierro,
almas de acero, corazones de oro,
pechos de cera y miel, brazos de hierro.
Hijos de Dios y para Dios criados,
conocieron a Dios; fueron piadosos;
pidieron sólo pan; fueron honrados;
el mundo no los vió; fueron dichosos.*

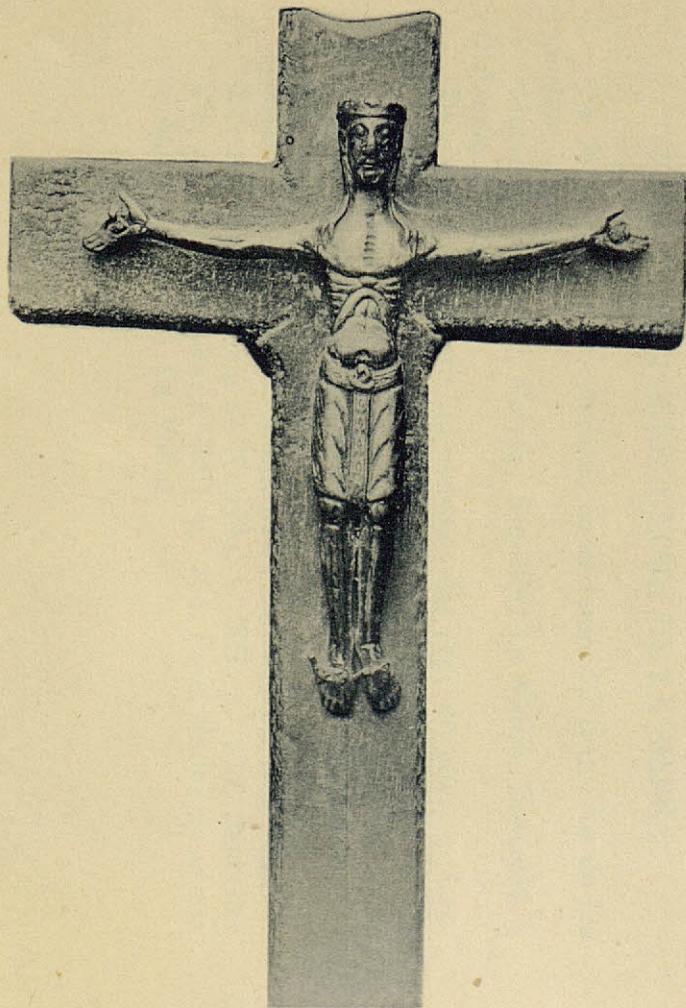
*Con Dios vivir supieron,
y en Dios, al fin, morir, ¡cuán sabios fueron!
Eran los campos su vivienda hermosa;*

los del hogar, sus pensamientos fijos;
 su eterno amor, la esposa;
 su eterno afán, los hijos;
 su instrumento, el arado;
 el bien querer, su natural deseo;
 y el bien obrar, su natural estado,
 y el Cristo de la ermita de Cabrera
 su Rey, su Amor, su Providencia era.

La mano tosca y dura
 del anónimo artista
 que labrara la bárbara escultura,
 supo infundir en ella,
 con sublime inconsciencia de vidente,
 las grandezas insólitas de aquella
 fe gigantesca de la vieja gente.

Era el sagrado leño
 la visión infantil, místico sueño,
 mayestático símbolo, imponente,
 de la robusta concepción cristiana
 del alma ruda y sana,
 que a Cristo-Dios en la conciencia siente.
 ¡Nuestro Cristo es aquél! Nos lo legaron
 los rudos patriarcas
 que vivieron con El, y a El consagraron
 las nativas y fértiles comarcas.
 ¡Nuestro Cristo es aquél! Erámos niños
 y los maternos labios rumorosos
 que cantando difunden los cariños,
 y besando, los sellan amorosos,
 nos cantaban, con música de gloria,
 y habla de oro, que la suya era,
 la de prodigios, peregrina historia
 del Cristo de la ermita de Cabrera.
 ¡Nuestro Cristo es aquél!

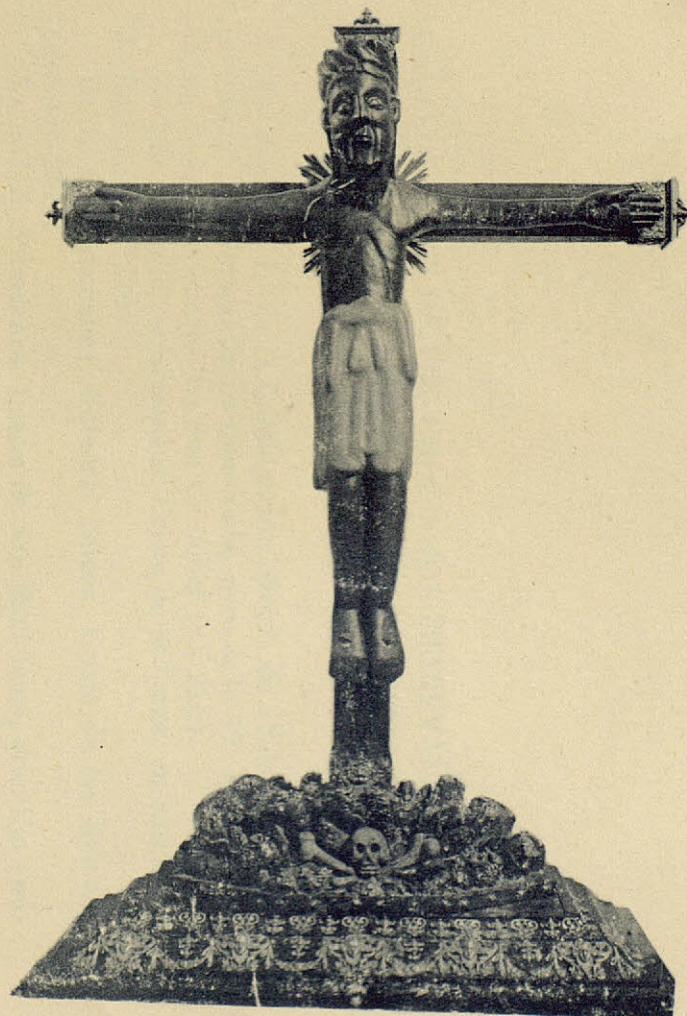
José María Gabriel y Galán.



Crucifijo de cobre dorado.

En una pobre Iglesia de la sierra (provincia de Salamanca). Arte del país, tipo limosino. Siglo XII. 0'98 m. el alto. (Núm. 1244).

Fotografía y catalogación del Sr. Gómez Moreno



Cristo de las Batallas.

En Salamanca, en la Catedral. La peana, de principios del siglo XVII, pero la figura del siglo XI al XII. 0'76 m. de alto. (Núm. 287).

Fotografía y catalogación del Sr. Gómez Moreno

CATALOGACION DE LOS CRUCIFIJOS MEDIEVALES DE LA
PROVINCIA DE SALAMANCA, POR DON MANUEL GOMEZ
MORENO

En el álbum 1.º de la Catalogación oficial, de «Salamanca» (y provincia), y a fotografía no numerada, pero es la 49: «Salamanca Cristo de los Carboneros, en San Cristóbal (n.º 216).

Al lado, en la 50, «Salamanca. Cristo de la Zarza, en San Juan de Bárboles (n.º 226).

En la 63. Salamanca. Catedral Nueva. Cristo de las Batallas (número 287).

En la 113. Salamanca. Iglesia de San Bartolomé, crucifijo (número 505). Pero ya en zigzaga línea el cuerpo.

En la 207. Alba [de Tormes], en San Juan, crucifijo (de siglo después: sólo el torso, aún a lo de los anteriores) (núm. 811).

En la 815. (Casi final, pues acaba en la núm. 277). Crucifijo de cobre clavado, estilo lemosino (número 1.244).

SIGLO XI. EN POBRE IGLESIA DE LA SIERRA

No fotografiados se estudian, en el tomo del texto, los de los pueblos siguientes:

Muro, Montemayor, Valero, Saucelle, La Valles, Zamayón y Palencia de Negrilla.

De estos siete, aunque no podemos dar reproducción, copiaremos también el texto de don Manuel Gómez Moreno.

Tales poblaciones escapan a los textos todos de los diccionarios geográficos e históricos, con la excepción del ya viejo Madoz: diremos en qué tomo y página:

Muro: t.º XI, p.ª 766. Montemayor: t.º XI, p.ª 546. Valero: t.º XV, p.ª 456. Palencia de Negrilla, t.º XII, p.ª 579. Saucelle: t.º XII, p.ª 881. Zamayón: t.º XVI, p.ª 454. En el Madoz no se cita (por única excepción) La Valles.

De esta nota se deduce prueba cierta del esfuerzo, que diremos topográfico, que hizo don Manuel Gómez Moreno al catalogar las obras de arte de la provincia de Salamanca: rebuscó, él, obras de arte en poblaciones aisladísimas, apenas conocidas; y por caminos muy primitivos, seguramente, logró alcanzarlas.

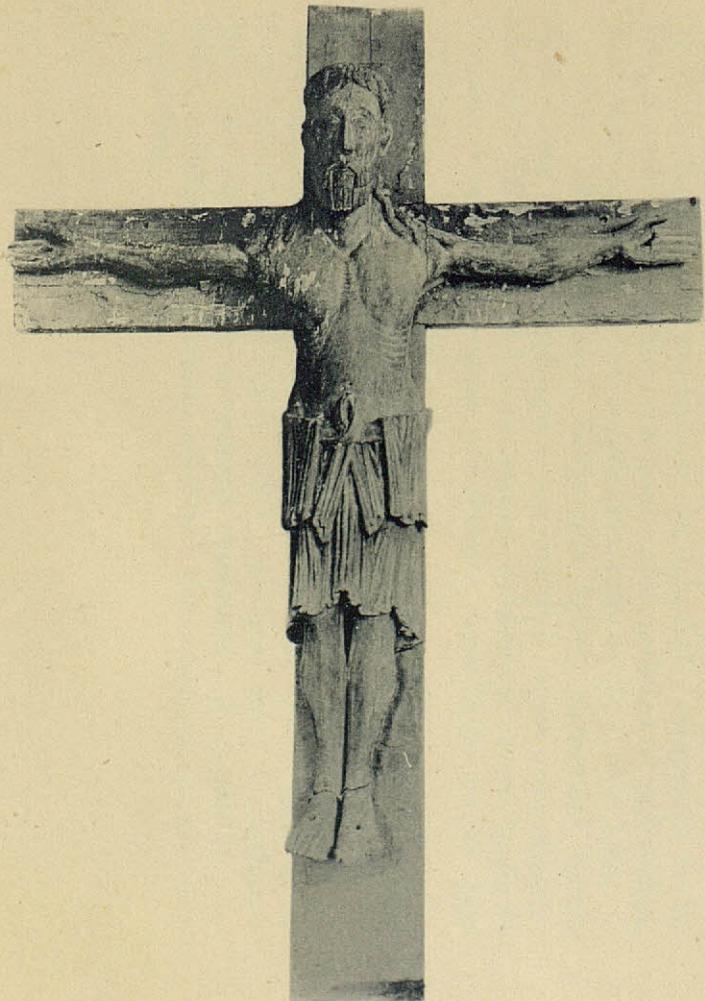
Pero adviértase que leyendo en el Madoz no se crea que se alcanza a saber bien dónde está situada cada modesta localidad. El señor Gómez Moreno debió de confiar mucho para lograr que le encaminasen a cada localidad que le ofreció a su estudio un Crucifijo de la Edad Media.

LOS TEXTOS DEL SEÑOR GOMEZ MORENO

Núm. 216. ESCULTURA. Cristo de los Carboneros, de Salamanca. Es un crucifijo interesantísimo de madera pintada, que mide 1,92 de alto, y data de fines del siglo XII. Parece algo más moderno que el de San Juan de Barbalos (núm. 226), del que sólo difiere por la cabeza, excesivamente pequeña y estrecha, pero con algo de sentimiento y expresión; la corona fué destruída para acomodarle una peluca. La cruz tiene sus brazos potenziados [terminados en forma de T].

Núm. 226. ESCULTURA. Cristo de la Zaiza. En la iglesia de San Juan de Barbalos. Es un crucifijo de 1,97 de alto, hecho en madera de nogal y correspondiente al siglo XII. Su cabeza es grande, sin expresión alguna; los ojos y mejillas, prominentes; boca muy cerrada; pelo y barba cuidadosamente rizada; le falta la corona real que tenía. Los brazos resultan horizontales, y los pies separados como en todos los de aquel siglo, y el sudario es también muy característico; en cuanto a la estructura del desnudo, excusado es ponderarlo de bárbaro y rudimentario. En su tiempo debió parecer, no obstante, obra maestra, según lo cuidadosamente que se halla recubierto con un lienzo encolado muy fino, aparejado encima con yeso, pintado, y dorada la cruz y el sudario.

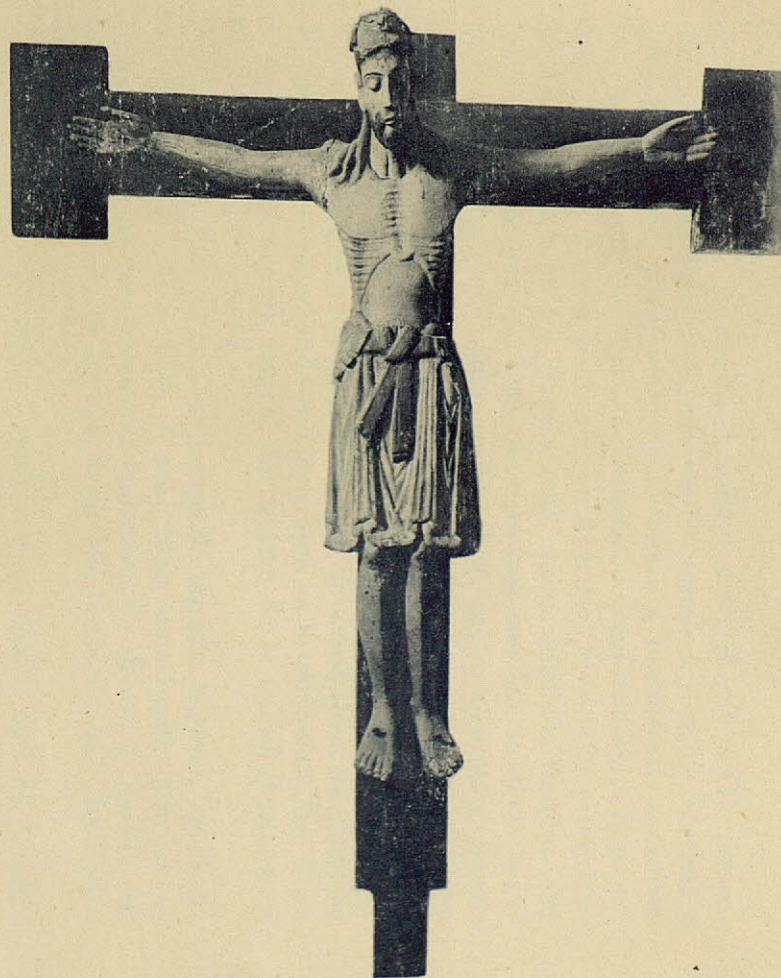
Núm. 287. De «Escultura». Siglos XII al XV. El Cristo de las Batallas es un crucifijo de madera, de 0,76 m. de alto, que estuvo primitivamente colocado sobre el sepulcro del obispo salmanticense, fallecido en 1120, y dicen que recibe tal nombre porque le traía siempre consigo el obispo cuando entraba a pelear en las batallas con el Cid, tradición probablemente fabulosa, puesto que de igual manera se nombran por lo común los crucifijos leoneses de la Edad Media; pero la crítica arqueológica tiene que recono-



Cristo de la Zarza.

En Salamanca, Iglesia de San Juan de Barbalos.
Siglo XIII. 1'97 m. de alto. (Núm. 226).

Fotografía y catalogación del Sr. Gómez Moreno



Cristo de los Carboneros.

En Salamanca, Iglesia de San Cristóbal, fundada en 1145 por los
Hospitalarios. La corona, sustituida por una peluca. De fines del
siglo XII. 1'92 m. de alto. (Núm. 216).

Fotografía y catalogación del Sr. Gómez Moreno

cer en esta imagen una obra indudable del siglo XI o XII, parecidísima a la incomparable cruz de Fernando I y doña Sancha, e igual de arcaica, pero inferior en cuanto a sentimiento artístico. Sólo varía en que los brazos se extienden completamente horizontales y la cabeza aparece grande en demasía, levantada y sonriente, con el pelo rizado y corona real, quizá retallada después. Su tosquedad es mucha, pero se aumenta más con las sucesivas capas de yeso y pintura que embotan su labor, de las que sería plausible despojarla. La hermosa peana, de madera negra con sobrepuestos de plata muy bien modelada, datarán de principios del siglo XVII. Entonces se tributó a esta imagen fervorosa devoción, y la nave de la izquierda de la Catedral vieja está llena de pinturas de entonces, representando milagros que se le atribuían. En 1734 se trasladó a la capilla central del testero de la Catedral nueva, y de entonces data su cruz.

Núm. 505. ESCULTURA. Crucifijo de tamaño natural, en la sacristía, obra del siglo XIII, y muy bien conservada, aun en la encarnación o pintura; muestra expresión de dolor; la herida del pecho, muy abierta; el cuerpo arqueado; corona real, mutilada; cruz de gajos.

Núm. 811. ESCULTURA. Crucifijo en madera, casi de tamaño natural, que parece del siglo XIV. Es de notar lo descolgado de sus brazos y el realismo simpático de la cabeza y de todo el cuerpo, hasta el punto de constituir una obra maestra para su tiempo. Altura, 1,36 m.

Núm. 771. En Zamayon. Ermita de San Miguel. Escultura. Cristo de las Batallas. Es un calvario de siglo XIII, compuesto de las tres consabidas imágenes, sin gran valor artístico y maltrechas, pero interesantes. Su alto, respectivamente, es de 1,70 y 1,34.

Núm. 786. En Palencia de Negrilla. Iglesia parroquial. Escultura. Cristo de la Piedad, que es un crucifijo bueno e interesante, del siglo XIII, muy enjuto de carnes, doblado el cuerpo hacia la derecha, y sudario con nudo por delante, recordando los del siglo anterior.

Núm. 900. En Muro. Iglesia parroquial. Escultura. Crucifijo de tamaño natural, del siglo XIII, al parecer, y conservando su encarnación primitiva. Está hecho con esmero, su expresión es tranquila, tiene casi cerrados los ojos, barba rizada, como el de San Juan de Bárboles (núm. 226), cabellera larga a mechones lisos y sin corona, pecho escasamente modelado y sin acusar las costillas, sudario dorado, manos abiertas y pies enormes, puestos uno sobre otro.

Núm. 1.004. Montemayor. Iglesia parroquial. Escultura. Crucifijo de tamaño natural, que puede creerse del siglo XIII, mas le han repintado horrorosamente. Cabeza vuelta hacia la derecha y algo caída, barba larga, brazos bastante descolgados, manos abiertas, pecho plano, sudario hasta más abajo de las rodillas, pies cruzados, cruz de nudos o gajos.

Núm. 1.026. Valero. Iglesia parroquial. Escultura. Cristo de la Agonía, obra del siglo XIII ó XIV, cabeza inclinada con expresión doliente y corona real, pecho de musculatura exagerada, manos abiertas, pies cruzados; sudario hasta media pierna, compuesto con naturalidad; lo han repintado.

Núm. 1.126. Saucelle. Iglesia parroquial. Escultura. Crucifijo, como de lo mejor del siglo XIII, cabeza levantada, manos grandes, sudario no largo y anudado, pie uno sobre otro; se halla repintado.

Núm. 1.244. En «Objetos de procedencia varia». Crucifijo de cobre dorado; su alto 0,098 m. Hecho primorosamente; corona real, pelo largo, brazos horizontales, pecho de curiosa estructura, sudario con franja adornada, piernas paralelas. Es de tipo enteramente diverso del lemosino, y, en cambio, se acerca al de los más antiguos Crucifijos en madera de Salamanca, por lo que supongo [Gómez Moreno] producto de arte local. Siglo XII. Está en una pobre iglesia de la Sierra.

Núm. 1.182. En La Valles. Crucifijo, mucho mayor del tamaño natural, obra notabilísima del siglo XII, pero consumida por la intemperancia. Es de tipo idéntico al de San Juan de Barbalos, sin corona, cabeza derecha, piernas separadas, brazos horizontales; sudario a menudos pliegues y cruz muy ancha.

EL CRISTO DE CABRERA: NUESTRO ESTUDIO

PARTE SEGUNDA

Sabiendo ya (por los textos anteriores y por detenida inspección ocular) lo que no es primitivo en la escultura (la cruz, el tocado sobre la cabeza, los paños de la cintura a las rodillas), y viéndolo tal cual aislado de todo lo postizo o «póstumo» que le diremos, es muy de observar, y como nota personal muy acusada, la horizontalidad de los brazos (no absoluta, por restauración) y de las abiertas manos, y la no menos total perpendicularidad del busto todo, y de las piernas, y del cuello, y de la cabeza, y de

las crenchas del pelo que bajan al pecho: diríamos que el artista de la tal escultura quiso y labró una postura absolutamente de cruz, cual si la imaginara el escultor postura en Jesús voluntaria, que no postura que expresara el peso del cuerpo entero y de ningún miembro: ni éste se ve pendiente de los clavos, no estos portantes o portadores de parte del peso del cuerpo. Nada, pues, en suspensión, y nada tampoco en desequilibrio: ni de un lado ni de otro. No muerto el Salvador, y diríamos que nada «en su lugar descanso» sus miembros todos.

Nos parecería ver en la obra escultórica la más plenamente voluntaria sumisión viva del cuerpo entero a la ofrenda redentora del sacrificio, voluntario en el Redentor. Porque era Jesús, aunque también hombre, era Dios, y al ser Redentor, la pena (la autopena) del dolor físico, le era como nada, ante el infinitamente más grave dolor espiritual, verdaderamente abrumador, de la ineficacia parcial del sacrificio para cuántos y tantos pecadores. No cierra, no ciega los ojos. ¡El, vivo todavía, dolorido ante la parcial pero extensa ineficacia de la redención; ante lo parcial de la Salvación, por los pecados y la ceguera de los hombres! El llora, como en Jerusalem un día, y ahora tan porfiadamente que sangrara el blanco de sus ojos.

El Mesías, el Redentor, en esta escultura medieval, singularísima por ello, lo vemos en actitud enteramente distinta de las acostumbradas en todos los otros Crucifijos que conocemos.

No contemos los defectillos artísticos del escultor de la Edad Media; no contemos los siete pliegues (retocados, además, en las fotografías) del centro del pecho, sobre la tablilla del hueso esternón; no contemos, tampoco, las costillas acusadas a derecha y a izquierda de lo bajo del esternón, también mal retocadas; como tampoco debemos observar los músculos de brazos y antebrazos, porque son ésas notas de medievalismo que no oscurecen ni aminoran el excepcional efecto, con tales medios, de habernos logrado decir el escultor toda la santa, santísima libérrima voluntad en Jesús del sacrificio redentor: que muere Jesús con soberana, dolorosa generosidad redentora. El mismo, y con una sola unidad personal, siendo a la vez sacerdote y víctima: víctima y sacerdote, en el holocausto redentor para la salvación de la humanidad.

Así, el Cristo de Cabrera, en recia madera, compárese con los anteriores en la especial interpretación artística del tema: con los marfileños Crucifijos de Fernando I y su Doña Sancha, procedente de León, y hoy en el Museo Arqueológico de Madrid, y con el Cristo de Carrizo, marfil del Museo de León, pues en ambos se

ve un mismo ideal, el mismo propósito en los dos, con ser bien distintos autores. Y compárese también con el Cristo de las Batallas de la Catedral de Salamanca, y sólo se verá en aquéllos y en éste el afán del ideal no logrado ¡y con ser mejores la materia y la técnica, que en el verdaderamente logrado: plenamente, íntegramente, y en sólo madera y sin más prurito de factura y de riqueza: en el Cristo de Cabrera en algunos años posterior a los citados! En el Cabrera, mucho más sobria la factura, pero mucho más honda la elocuencia en la artística creación.

Y para finalizar, volver a decir y anotar y recalcar en el Cristo de Cabrera, con la total horizontalidad de los brazos, la total perpendicularidad del cuerpo y piernas, diseñando, con empeño excepcional, en cuerpo de hombre, y muy exacta, la redentora: la Cruz.

No sólo en el madero del sacrificio, sino también en la misma actitud del Redentor: generosísimo, al superlativo de todos los superlativos:

«¡Oh Crux, ave, spes única!»

Que sí, que todos los Crucifijos nos dan la cruz en la material del madero: cuando aquí, en este Cristo de Cabrera, nos dan la cruz en el mismo Cristo, en el mismo Dios Hijo, en el cruento Salvador de la humanidad.

NOTA ADICIONAL, DE DETALLES

Escrita ante la imagen, en Cabrera

Un minucioso examen, *in situ*, en Cabrera, y a muy plena luz natural y ayudados de buenos gemelos, todavía nos da las sueltas notas muy de Edad Media siguientes:

¡Cuello de fuertes salientes laterales!, barbas, ojos, bigote, sí: bárbaros; orejas, ídem, salientísimas, pero nada bárbaro; las crenchas laterales y todo, aun en el acaso más moderno paño de pureza; musculaturas de brazos, góticas y verosímiles. Verosímiles las de las costillas, y no tanto las delanteras; ojos algo sanguinosos, bañados cual algo anegados en dolor (hoy al menos), no miran, y acaso un punto de bizcos (confluentes); dedos de manos, trabajados, mas no separados, con no estar juntos; pies sin separación de sus dedos, salvo los dos gordos. Total, medievalismo pleno, que



Crucifijo en madera.

En la sacristía de San Juan, de Alba de Tormes, casi tamaño natural. Parece del siglo XIV. 1'36 m. de alto. (Núm. 811).

Fotografía y catalogación del Sr. Gómez Moreno



Crucifijo.

En la sacristía de San Bartolomé, de Salamanca. Obra del s. XIII. Tamaño natural. Del todo conservado, hasta la policromía primitiva. (Núm. 505).

Fotografía y catalogación del Sr. Gómez Moreno

lleva a detalles sólo verosímiles, en vez de plenísimamente reales. No del todo paralelos los pies, pero ambos aparecen muy oblicuos, hacia abajo lo saliente: lo delantero de ellos y los mismos dedos. Pero verosimilitud medieval gótica, del todo plena. Dos metros de alto la sola figura; 1,85 de «ancho» todo, incluso brazos y manos. Ha debido ser policromado en tiempos distintos: parciales o retocados se ven los colores.



HISTORIA DEL CRUCIFIJO EN LA CRISTIANDAD

(En el tomo V, segunda parte: «Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano»: 1890. Texto, resumiéndolo, de don José Mérida sobre el texto de Martigni.)

Crucifijo: Arqueología. En el artículo «Cruz» se manifiesta cómo en la antigüedad cristiana abunda el símbolo de nuestra Redención, mas sin la Imagen del Redentor, en términos, que sólo se cita como excepcional la figura caricaturesca trazada por un pagano en el siglo III sobre un muro del palatino.

Entiende el Padre Martigni, que el horror y la repugnancia que inspiraba a los antiguos, aún a los convertidos al cristianismo, el madero infamante de la cruz, tardaron en disiparse, y aún sobrevivieron a la abolición que hizo Constantino de tal suplicio.

Por otra parte, el culto de Dios Crucificado fué objeto de calumnias, dirigidas por ignorancia o por malicia, de parte de los paganos contra los fieles. De este modo, cual fruto de injusticias, el citado arqueólogo nos explica la carencia del Crucifijo en los monumentos cristianos primitivos.

Pero la preocupación, que no podía menos de producir a los fieles, el pensar en los sufrimientos y en la muerte del Redentor, debió ser gran parte a que, al transcurso de siglos, se representase al Dios enclavado en la cruz.

Para aquella alegoría, la Iglesia se inspiró en el lenguaje simbólico de los libros del Antiguo y Nuevo Testamento, y lo que es más raro, en la Mitología.

Primeramente, a la imagen del cordero, que es la representación más antigua del Salvador de los hombres, se le pusieron algunos atributos: que, después de concedida la libertad a la Iglesia, se hicieron más significativos, hasta que en el siglo IV aparecieron ya los atributos privativos del Crucifijo, cuales fueron el monograma de su nombre y la cruz misma.

En el siglo VI aún se acentúa el simbolismo, y aparece primeramente la figura del cordero llevando al hombro una cruz; después, el cordero con una herida en el costado, de la cual mana sangre, y, a veces, otras heridas en los pies, y, por último, un cordero pintado en el centro de la cruz, que fué bien pronto sustituido por la figura de Jesús.

Todo este proceso iconográfico se desarrolló en el siglo VI. Es de citar como ejemplo interesante de las representaciones últimamente citadas, la famosa cruz del Vaticano, en que aparece arriba, y repetido abajo, el busto de Nuestro Señor; en el primero, bendice con la mano derecha a la manera latina, y en la izquierda tiene un libro; en el de abajo lleva en la diestra un volumen enrollado, y en la izquierda, una cruz pequeña.

Es de notar en esta doble imagen, que la cabeza del Salvador está pintada, y que no muestra en su rostro señal alguna de dolor.

Unas ampollas, también del siglo VI, regaladas por San Gregorio a la reina Teodolinda y existentes en Maguncia, muestran por igual modo la cabeza de Jesús con nimbo crucifijero en medio de una cruz pequeña griega, o latina (de brazos iguales, o desiguales).

Nada de esto es todavía el Crucifijo propiamente dicho; y precisar la época en que comenzó a representarse a Jesús en la cruz es cuestión todavía no resuelta por los arqueólogos.

Se sabe que los primeros cristianos acostumbraban a llevar consigo el signo del Cristo en objetos piadosos que por su pequeño peso y volumen eran fáciles de sustraer a las miradas de los idólatras; pero nada de esto autoriza para admitir la suposición de que pudieran llevar también crucifijos portátiles.

La caricatura tantas veces citada del Crucifijo vestido y con cabeza de asno, induce a creer que el pagano que la trabajó debió tomar su idea de algún crucifijo cristiano.

De todos modos, los arqueólogos entienden que los primeros crucifijos debieron pertenecer a la clase de objetos de que usaba la piedad privada: tal es el que se ve pintado en un evangelio siríaco del año 586, perteneciente a la Biblioteca Lorentina de Florencia, y tal la cruz pectoral de los prebostes de Maguncia, que está considerada como un regalo del citado Papa San Gregorio a Teodolinda, y lleva figuras esmaltadas sobre oro.

Los primeros crucifijos portátiles estaban grabados con punzón sobre cruces de oro, de plata y cobre, y más tarde se les puso pendientes de cruces de madera.

En el siglo IX, bajo el pontificado de León III, es cuando la figura del Salvador apareció esculpida en bajo relieve, según parece deducirse del texto de Anastasio: y no ha faltado quien crea, a propósito de un crucifijo de bronce hallado en 1643 en la tumba de Chilperico, en Saint Germain des Prés, que la imagen de Nuestro Redentor estaba aplicada sobre la cruz.

Hasta el siglo XI no apareció el Crucifijo en el culto público; el ejemplar más antiguo que puede citarse, es uno que, según testimonio de San Gregorio, estaba pintado en una iglesia de Narbona, y es probable que existiera desde antes del año 593, fecha del escrito a que nos referimos.

Después que el Concilio celebrado en el año 692 ordenó que se diese preferencia a la pintura histórica sobre emblemas, comenzaron a multiplicarse las imágenes del Crucifijo, y se cree que los griegos fueron quienes los pintaron por primera vez.

El Papa Juan VII, que fué elegido en 705, y era griego de nacimiento, parece haber sido el primero que consagró el Crucifijo en la iglesia de San Pedro.

En las catacumbas sólo hay un Crucifijo, que está pintado en el cementerio de los Santos Julio y Valentín, y se atribuye a los tiempos del Papa Adriano, que floreció a fines del siglo VIII.

Entrando ahora en otro orden de ideas referentes al modo de representar al Crucifijo, conviene saber que al Salvador le debieron crucificar desnudo; tal fué la tradición que siguieron San Ambrosio y San Agustín, y, por consiguiente, es de creer que los sacerdotes de la Iglesia primitiva, movidos de un sentido de respeto y de pudor, le hicieron representar vestido.

En efecto, los monumentos más antiguos, casi sin excepción, nos lo muestran con un colobio o túnica sin mangas, que le cubre hasta los pies.

Forman excepción entre los crucifijos antes citados, y los que se pudieran citar, el de la iglesia de San Ginés, en Narbona, pues sólo tenía un cinturón ceñido a los riñones.

Este piadoso uso de cubrir la desnudez de los Cristos, que aún se conserva en Roma, comenzó en el siglo VIII, como lo prueba el crucifijo en mosaico del Papa Juan VII, citado más arriba.

En los siglos siguientes se modificó esta costumbre, reduciéndose el vestido a una túnica o jubón.

Poco a poco, el horror que inspiraba a los fieles la desnudez del Salvador, se fué disipando, y sólo les quedó a los Cristos por vestidura la faldilla o paño que aún se le pone.

Algún Cristo español de los siglos X y XI, tallado en madera, parece vestido, pero con excepción, pues en la época a que nos referimos se los representaba en la forma últimamente dicha.

El Crucifijo que Carlo Magno regaló a la basílica de San Pedro, sólo llevaba el paño, mientras que otros coetáneos están vestidos como los de España.

Los demás detalles del Crucifijo han sufrido también modificaciones a través de las épocas.

Es de advertir que los investigadores no están de acuerdo acerca de si fueron tres o cuatro los clavos que pusieron a Jesús al crucificarle; la opinión más general es que fueron cuatro, pues así lo participaron los romanos, según testimonio de San Cipriano, en cuyo tiempo aún se daba el suplicio de la cruz.

La tradición responde a esa misma creencia y también los crucifijos, más antiguos, como el del tesoro de Maguncia; y la costumbre de poner cuatro clavos continuó durante toda la Edad Media, no faltando quien crea que la costumbre de poner tres clavos en los crucifijos se introdujo en la época del Renacimiento, y se cita a Cimabue (1240 + 1301) y Margaritone como los primeros artistas que se permitieron esta licencia en sus grandes Cristos pintados, que aún se ven en Santa Cruz de Florencia.

Un antiguo medallón de plata, perteneciente al Gabinete del Seminario de Milán, representa a un Cristo cuyos pies están cruzados y no sobrepuestos, circunstancia que se considera única entre los crucifijos.

Lo mismo que con respecto de los clavos, ocurre acerca del subpedáneo o tablilla fijada en la cruz en que reposan los pies del Salvador; pero este punto no se ha podido esclarecer tan satisfactoriamente como el de los clavos.

En crucifijos antiguos se ve dicha tablilla; en cambio, en otros falta, y en rigor, el «Suppedáneum» no fué muy usado por los romanos.

También parece que la cruz tuvo otro apoyo, que, pasando entre las piernas del paciente [entre los muslos, a lo alto], sostenía

el peso del cuerpo; pero los artistas nunca han tenido en cuenta esta circunstancia para representar al Crucificado (1).

En cuanto a la tablilla en que, según la tradición, se escribió el conocido lema del Nazareno en tres lenguas, los artistas generalmente han puesto las siglas [iniciales] y muchas veces las han omitido.

Los demás accesorios que acompañan a los crucifijos se refieren a la pasión.

En las pinturas, en los mosaicos, en los bajorrelieves, dípticos, etcétera, aparece el Sol y la Luna; el primero, en forma de disco, y la segunda, en la figura del creciente, a los lados de la cabeza del Salvador; otras veces están representados en dos medias figuras humanas con diadema.

La creencia vulgar es que estas imágenes colaboradas sobre los crucifijos expresan la oscuridad simultánea que sufrieron ambos astros en el momento de expirar el Redentor; pero el padre Martigni entiende que se ha querido expresar con dichas imágenes la doble naturaleza de Jesucristo: la divina, por el Sol, que brilla con luz propia, y la humana, por la Luna, cuerpo opaco, que sólo brilla con luz reflejada.

Viene en apoyo de esta opinión la circunstancia que acompaña al fresco que hay en el cementerio de San Julio, de que ambos astros arrojan un rayo sobre la cruz, y otros detalles, como, por ejemplo, las siglas A y Q que se ven en otros ejemplares.

Al pie de la cruz se ha puesto frecuentemente a la Virgen y a San Juan, apoyando las mejillas sobre la mano, además que fué habitual en los antiguos para expresar el dolor.

En las cruces portátiles, estas figuras suelen aparecer representadas en busto y dentro de los medallones que adornan los extremos del travesaño de la cruz.

También se suelen acompañar a los crucifijos dos soldados, uno con la esponja y otro con la lanza; pero estas imágenes son raras en los crucifijos más antiguos, y no parece que empezaron a generalizarse hasta el siglo VIII.

Suelen aparecer asimismo al pie de los crucifijos los soldados, echando suertes sobre la túnica; también un hombre tendido o levantándose del suelo, que es la imagen de la Humanidad humillada por el pecado original, y que se levanta por la gracia de la

(1) La explicación es obvia: por no ocasionar que se interpretase malamente.

Redención: y asimismo los emblemas de los cuatro evangelios, que en muchas cruces ocupan los extremos.

La costumbre de colocar al pie del crucifijo un cráneo, solo o acompañado de dos huesos cruzados, es relativamente moderna, y se supone que en un principio ponían un cráneo de cordero en sustitución del cordero mismo que se puso en tiempos de los primeros crucifijos.

En el crucifijo del díptico de Rambona se ve, al pie de la cruz, a la loba amamantando a Rómulo y Remo, cuyo emblema significa que Cristo con su cruz conquistó todo el mundo romano.

Otra cuestión referente a los crucifijos, es si siempre se ha representado a Jesús vivo o muerto, o si de las dos maneras indistintamente.

Puede afirmarse que hasta el siglo XI se le representó vivo, y muerto desde esa época. Las primeras imágenes ofrecían, dice Martigni, en algún modo, un emblema de la inmortalidad.

Señaladas ya las particularidades iconográficas referentes al crucifijo, daremos noticias ahora de algunos de los más notables.

Circunscribiéndonos a España, puesto que en los párrafos anteriores hemos mencionado algunos extranjeros, citaremos en primer término el interesante crucifijo de marfil esculpido en el siglo XI y donado a la iglesia de San Isidoro, de León, por el rey don Fernando I y su mujer doña Sancha, cuyos nombres se leen al pie de la cruz.

Esta joya arqueológica se halla hoy en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid.

Es de estilo románico, con alguna influencia árabe; el Cristo destaca en medio relieve, y aunque desproporcionado y de ejecución algo bárbara, está hecho con mucho espíritu, y los ojos son de incrustación.

Mayor interés artístico que el frente ofrece el reverso, el cual está cuajado de primorosa y gallarda ornamentación, entre la cual se mezclan figuras de animales, y lleva en los extremos las figuras simbólicas de los evangelistas.

En el frente aparece en la parte interior la figura de un hombre levantándose del suelo, emblema de la Humanidad redimida, según queda expresado.

Este crucifijo es de los más antiguos que se conocen en España. Le siguen en antigüedad los crucifijos de cobre con algunas partes esmaltadas, en los que el Salvador lleva corona dentellada, correspondiente al siglo XII, y que tanto abundan en Castilla.

El Museo Arqueológico Nacional posee, además del Crucifijo de León, y algún ejemplar de los acabados de citar, otros varios también interesantes por más de un concepto.

Hay uno que data del siglo XIII, perteneciente al estilo de transe mezclan figuras de animales, y lleva en los extremos las figuras simbólica de la Humanidad en pie.

El Museo de Kénsington conserva un crucifijo de los que, tomando lo accesorio por lo principal, se denominan cruces procesionales, hermosa obra del siglo XV, cuyo autor fué el orfebrero Pedro Martín.

En la Exposición de Artes Retrospectivas celebrada en Lisboa en el año 1882 (el texto es de 1890) fueron objeto de general admiración las cruces profesionales que en crecido número rivalizaban por su esplendor, su belleza y tamaño.

Eran todas de gusto ojival, y en su mayor parte, del siglo XV, y, por consiguiente, su prolija ejecución era delicadísima, ostentando la imaginación y el depurado buen gusto de los orfebros de aquella época y estilo.

La característica de las cruces ojivales es que los extremos de sus brazos afectan forma de trifolio, que está bordeado con preciosa hojarasca.

En el medallón que deja cada trifolio hay figuras repujadas, generalmente los emblemas de los Evangelistas; pero donde el estilo ojival florido se manifiesta con toda su riqueza de detalles, es en la cebolla, que, como en los cálices y custodias, forma el pie del cuerpo superior; esta cebolla está formada por arquerías caladas y superpuestas, pináculos y gabletes, con trepados de hojarasca que producen un efecto maravilloso.

Bien pronto el gusto del Renacimiento se mezcló con el ojival, produciendo las preciosas obras en plata, entre las que se cuentan algunas cruces procesionales.

Entre ellas, la mejor que podemos citar es la que se conserva en la catedral de León, y se tiene por obra del célebre orfebre Enrique Arfe (1).

(1) En el texto, en el Enciclopédico Montaner-Simón, no se dice nunca el nombre del autor en ninguno de los muchísimos millares de artículos, pero es, seguramente, lo copiado aquí (por múltiples razones), de don José Ramón Mélida. El era el encargado de los artículos de Arqueología clásica (no de la hispano-mahometana) y de la oriental, de panoplia, de heráldica y de artes industriales... etc. Eran 36 los colaboradores de tal Enciclopédico, y a ningún otro de los 35 se le puede suponer el estilo y la información del tema; sino a quien, pasando años, tuvimos por compañero en la Facultad de Filosofía y Letras y en las dos Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. Murió en 1935. Sí, don Pedro de Madrazo tenía encargados los temas de Pintura, Escultura y Grabado; pero no de temas de la Edad Media, que en puridad no le alcanzaban.

En el Enciclopédico Espasa, más moderno y de profusas ilustraciones, se pueden estudiar como 16: artículo «Crucifijo», de página 572 a 577 (el texto), y se ven los crucifijos siguientes:

REPRODUCCIONES

Página 569: Crucifijo 1. M.º Pl. León 1.º=2.º y 3.º M.º de Vich. 569: Tapas del Duque Orso: M.º de Cividale.

Página 570: (Página llena, de tres—Greco (Prado), Cano (Academia de B. A. de San Fernando), Murillo (Prado).

Página 571: (Página llena, de cuatro—Goya, Prado; Velázquez, Prado; Zurbarán, Sevilla; Murillo, Prado.

Página 572: En Capilla Chigi Siena=S. XVII. Giotto, en S. Felice, de Florencia.

Página 575: (Escultura).—Donatello, basílica de Pádua; Baccio da Montelupo; San Lorenzo, Florencia. Juan Bologna: coro, catedral Pisa.

Entre páginas 576 y 577: doble página color. El de siete figuras y dos ángeles. Vander Weyden. Col. imperial, Viena.

Página 578: Mosaico. Siete figuras: Basílica San Marco, Venecia. Triple marfil bizantino: Basílica Biblioteca Nacional: París.

Página 579: Pintura. (Cuatro): Veronés, Dresde. Tintoretto, San Rocco, Venecia. Lucas de Leyden. Incrustaciones, de Génova. Maestro de la Muerte de María: Valraf Richardt, Colonia.

Página 580: Crucifijo de tres, de Rubens. M.º Amberes.

Página 581: Marfil del siglo IX. Canand. M.º Nc. Florencia; pintura Edad Media: Siete figuras, Col. Lázaro Galdeano.

Página 582: Cinco figuras, marfil: British Museum.

En el libro de Naval, figura 756, en «majestad», del Museo de Vich, figura, de Montañés, Sevilla, en nuestra revista Archivo de Arte, años 40, 41 y 42.

HISTORIA GENERAL DEL TEMA ICONOGRAFICO DEL CRUCIFIJO

TERCERA PARTE: ADICIONAL

Sobre el concreto tema del Crucifijo en la historia a mano, nada como el Tratado del Doctor, sacerdote, Celso Constantini, edición, en Florencia, Tipografía Salesiana, año 1911: su título «Il Crocifisso nell'Arte». Autore, Sacerdote Dottore C. Constantini, prefazione del Professore L. Zumkeller, Librería Salesiana, editrice. 191 páginas (apenas numeradas): las hojas, por lujo, son muy densas. Este libro, a pesar de tener todas sus páginas de texto enmarcadas de «marcos» amplios de ornato, y tiradas sobre papel denso de lujo, va excepcionalmente repleto de no menos de 87 especiales páginas de ilustración artística: de copias, de crucifijos la casi totalidad, y en número de 105. Da una lista de publicaciones del tema o al tema útiles, en número de 45 estudios, los más de ellos alemanes, muy numerosos; pero ninguno de ellos español, ni tampoco inglés (uno, sí, de americano, de los Estados Unidos). Quizás el Diccionario de las Antigüedades Cristianas de Martigni marcó el primero la plenitud en estos estudios (prólogo de Prieto Vigo); es el de Constantini, libro del que hay en España un ejemplar, en el Instituto Velázquez.

En representaciones, en las que se enumeran más antiguas, no se representa el dolor, sino a Cristo en cruz, pero investido de gloria: Kantmann (Manual de Arqueología Cristiano) dijo: «Las primeras representaciones de la Pasión en los sarcófagos no nos dan nunca la expresión de las humillaciones y de los dolores del Señor, las ofensas aparecen en gloria, y la corona de espinas se ve como la «coronación» de la victoria: y cita figuras del siglo III ó IV), más alguna del siglo V y alguna del siglo VI ó VII.

Véase, del primer milenio, en escena, el marfil del Britistí Museum (entre páginas 70 y 71), el Rábula y el de Santa María Anti-

gua, del siglo VIII (entre páginas 74 y 75), para llegar inmediatamente en el álbum del libro a los dos únicos crucifijos, que son similares a los crucifijos románicos más antiguos de la provincia de Salamanca. Los tales dos, son metálicos, para clavados (pues tienen al caso punta debajo): como clavados al alto de alguna vara procesional en madera. Al pie de la única lámina (entre las páginas 82 y 83) se les dice «cruces bizantinas, provincia de Siena (fotografía Alinari)», referidos en el indicillo a la población de Chiusdino. En ambos, los brazos horizontales; desnudos, nuevas las faldillas, que llegan de medio vientre hasta no alcanzar las rodillas: ojos cerrados cual voluntariamente, hipótesis de representarle vivo al Salvador, que se confirma por la tiesura del cuello, aunque los ojos van o parecen cerrados. El texto del libro no cita ni alude a estos dos crucifijos, que son únicos en el libro, similares a los de la provincia de Salamanca.

Vamos a dar del texto del libro de Constantini las frases (generales) que definen el Crucifijo de los siglos centrales de la Edad Media. «El Crucifijo bizantino lleva, frecuentemente, el colobio, y una faja más bien larga; tiene siempre cuatro clavos. El dibujo «stechito» (1). Jesús aparece largo, sutil, magro, con la expresión dulce y triste...; las formas anatómicas quedan reducidas a una simplificación esquemática; los pliegues del colobio van representados por líneas largas, secas, amaneradas: que no modelan y no dan el relieve a la figura ni a los paños. Brazos y piernas son sutiles; pies y manos, largos y pesados; los cabellos, diseñados crudamente, pareciendo como casquelote, como gorras puestas sobre la testa. El Salvador, entrado como triunfador en el Arte, conserva los suyos atributos de vencedor aún en el patíbulo de la cruz: sufre (ello, frente a la herejía monofisita), pero es siempre Dios. Nótese en las imágenes bizantinas, en conjunto, cómo se evita el acentuar toda ni alguna expresión de dolor en la figura del Crucificado». Y ello perdura (añádase) como característica en las posteriores representaciones hasta los fines del siglo XII. Cristo aparece más bien en pie que pendiente, con los brazos horizontales, cuerpo y piernas verticales. Cristo es generalmente más «vivo» cual vencedor, aunque tenga cerrados los ojos. Lleva un nimbo, pero nunca la corona de espinas; ésta aparece en el siglo XII. Todo lo ahora dicho, de texto de W. Spe-
mann, *Kunsterlexikon*, de Berlín.

(1) «Stecchito», puede traducirse en tieso, o enjuto o flaco.

Puesto que no tratamos propiamente, sino sólo de crucifijos de la Edad Media y segunda mitad de ella, no hay por qué recordar (salvo la curiosidad de algún lector) la publicación nuestra de los crucifijos grandes y en realidad excepcionales en el pleno Renacimiento, que atesora El Escorial, cuatro obras maestras del gran arte italiano: de Leoni, de Tacca, de Bernini y de Guidi.

Dada la riqueza de láminas en el lujoso libro de Constantini *Il Crocifisso nell'Arte*, repasaremos los Crucifijos de perpendicularidad y horizontalidad completas en los miembros de Cristo en la cruz.

El más antiguo es en relieve de marfil y es escena de cinco figuras (uno es el ahogado, el alto colgado Judas; otro es un soldado, etc. Está Jesús con lienzo a las caderas, desnudo por lo demás, pero la expresión de la cara cual de curiosidad; se le ven los clavos de las abiertas manos: los paralelos pies los tiene rotos (frente a pág. 70).

Otro. El de viñeta compleja (en varios altos de la lámina), con los tres condenados y tres cruces, los tres con brazos horizontales y piernas perpendiculares, no nos dicen, no nos pueden decir intenciones en el dibujante (pág. 74).

La famosa pintura (de siete personajes), vestido nos da a Jesús (sin mangas): a nuestra izquierda, María; Juan a nuestra derecha. Es el fresco de Santa María Antiqua, siglo VIII, en Roma (frente a la pág. 75).

Por último, dos cruces metálicas, bizantinas, en Chiusdina (provincia de Siena), nos dan, en arte bárbaro, brazos en horizontal, piernas con ligera o ninguna flexión de las rodillas, y muerto ya el crucificado (frente a la pág. 82).

Estos escasos Crucifijos (cinco), muy arcaicos, nada en arte verdaderamente inspirado, son los únicos en el libro, cuyas ilustraciones van (con frecuencia dúplices) en 98 láminas, todas del tema «El Crucifijo en el Arte». Es decirnos que si el Cristo de Cabrera nos ofrece una impresión singularísima, ninguno de los de Italia nos la ofrece semejante. Y que podemos creer, que la singularidad elocuentísima del de Cabrera, es española, incluso con los dos precedentes leoneses dichos, aunque en éstos menos lograda la inspiración.

Volveremos sobre estos Crucifijos más adelante.

CABRERA, LA COMARCA, LOS ACCESOS

CUARTA PARTE

¿Dónde está Cabrera? ¿... El Cristo de Cabrera? ¿El futuro convento de Cabrera?

Aislado, entre grandes masas de carrascales, en un espacio no muy grande, plena replaza extensa, vacía de carrascas, donde estuvo el, de siglos, perdido pueblecillo o aldea, que en el siglo XIX, a mediados, contaba solamente con tres habitantes, los adictos al culto: éste, siempre permanente; pero en los días de la famosa romería, en cambio, aquello era, y es, un muy grande campamento.

Aun habiéndolo visitado, llevado en automóvil, no acertaba después a precisarle su situación. A base (precisamente el día siguiente) de la llegada a mi casa madrileña del «20º» «Programa, oficial de Necesidades», el de la provincia de Salamanca, en su cuidadísimo mapita de la provincia, nos ha cabido ya situarnos donde precisamente ha de estar el no citado lugar de Cabrera. Pero es que se marcan al día todas las carreteras, y, por lo visto, algunos caminos carreteras también. Lo explicaremos: De Salamanca salen (a todas direcciones) diez carreteras. De ellas, hacia el suroeste (o más bien sur-suroeste), una que bien pronto se bifurca en dos brazos (y aun en tres), sin apartarse demasiado entre sí. La una, la más precisa hacia suroeste, llega a Vecinos. Allí dejándola, se toma (en ángulo casi recto) otra carretera (de las cinco que en Vecinos concurren) la que en dirección sur-este llega a Las Veguillas. Pues poco más o menos, a medio camino entre Vecinos y Las Veguillas, se está muy cerca, lo más cerca de Cabrera, tomando un corto camino carretero. Como se ve, se hace preciso, en lo último dicho, preguntar a la gente, al transeúnte. Pero por allí todos saben, absolutamente todos, cómo se llega a Cabrera: todos, absolutamente todos, han estado en Cabrera en verano.

Aquí algo diremos, lo acaso no pensado ni dicho nunca. Que es esa parte, esa parte grande, de la comarca, de monte pero no

de montaña, ni mucho menos de montañas altas, es todo un gran espacio central salmantino, de donde en todas direcciones nacen y crecen ríos o aun riachuelos: unos hacia el Norte, buscando al río Tormes; otras hacia el Sur (dos discrepantes), a la busca de los ríos Huebra y el Alagón: es como decir que, sin altanería aparente, la comarca donde Cabrera se esconde, es el centro orográfico de la provincia. Por ello, el más libre de contagios, en casos de epidemias: lugar sanísimo como lo es, y famoso, para las reses de los toros bravos, para los humanos también: los residentes en la tal comarca, cuyo oculto y sagrado corazón es el Cristo de Cabrera.

Lo que no está Cabrera es cerca de ferrocarril, aunque y porque equidistante de los dos que de Salamanca van a Ciudad Rodrigo (dirección W. S. W.) y a Béjar (dirección S.). De la estación de Robliza de Cojos (en el de Ciudad Rodrigo) y por la carretera ya citada, pasando por Motilla de los Caños (Vecinos)..., son muchos los kilómetros para un semejante paseo, de varias horas: a no ser montados en bicicleta. Y mucho, muy mucho peor (por falta de carretera), y aún más lejos, desde el otro ferrocarril de Salamanca a Béjar.

Creemos útiles estos párrafos: léanse, en caso, teniendo a la vista el recientísimo mapa de la provincia, a que nos hemos referido (ejemplares tenemos ya todos los procuradores en Cortes). En el cual, por señalarse (lejos, al Sur, y al centro del Sur) el santuario de las Batuecas (donde hoy todavía la comunidad que se trasladará a Cabrera), se ve que las monjas acortarán en algo más de la mitad de una línea recta, su distancia a Salamanca.

Y basta de topografía. Pero con, aún mayores razones, para tener como extremadamente sana la localidad de Cabrera, de ordinario, y más singularmente en casos de epidemia: pues sin ser en Sierra, está en lo alto central de toda la provincia.

El lector no deba sorprenderse de los tantos nombres de localidades. Es en el viejo libro de Madoz (tomo «Salamanca») donde se dice, de su solo partido judicial, que comprende a los alrededores la ciudad, 14 villas, 79 lugares, 33 alquerías, 66 casas de campo, más de 46 despoblados y 10 aceñas. Y recuérdese que la provincia de Salamanca, además de ese su partido judicial, tiene otros siete, tales: los de Peñaranda, Alba, Béjar, Sequeros, Ciudad Rodrigo, Vitigudino y Ledesma. Sin ferrocarril, hoy, sólo Sequeros. Uno de los despoblados es el de Cabrera. Y ni nuestros citados Robliza, Vecinos y Las Veguillas (que vemos en el mapa recientísimo) son (o eran cuando el Madoz) pueblos con Ayuntamiento.

Cabrera no sabemos que tenga más artículo descriptivo que el del viejo (año 1849) citado diccionario de Madoz (tomo V, página 55, 2.ª columna). Dice así: «Alquería agregada al Ayuntamiento de Veguillas, en la provincia, y partido judicial y diócesis de Salamanca (a 51 leguas y media)... Situación en un [no serrano] valle formado por dos colinas [nada altas: no montañas] paralelas; y la del Sur, llamada Sierra Menor o de las Veguillas, también con encinas y bastante roble, como el que se halla en el valle: el clima es frío, por las frecuentes nieves que se encuentran. Existen dos casas y una iglesia, dedicada a Nuestra Señora de la Cabeza, aunque generalmente es conocida con el nombre del Santísimo Cristo de Cabrera, a causa de uno [imagen] que en ella se venera, e inspira en las cercanías mucha devoción. Es aneja a la parroquia de Llen. Confina al Norte, con término de este pueblo [Llen]; al Este, con Mora y con Las Veguillas; al Sur, con Argañán, y al Oeste, con Pedro-Guillén: distando todos estos puntos, de Cabrera, un [sólo] cuarto de legua [cuarto y medio, largo, de hora]. El terreno es de mediana calidad: comprende 1.200 huébras [huébra: la tierra que labran en un día el par de animales] de pasto y monte, y lo atraviesa el viejo camino de Salamanca a Sierra de Francia y el de Tamames a Ciudad Rodrigo [frase mal redactada: pues ambas poblaciones, al Oeste de Cabrera]. Población: 1 vecino, dos «almas» (habitantes). Producción territorial, 129.750 reales; líquido imponible: 6.487 reales.»

Como se ve en este (a nuestro saber) muy preciso texto, que la propiedad territorial era, y ha sido de verdad, única: en la familia de los después (desde 1906) marqueses de Llen; ahora, todo lo de Cabrera, de una hija del penúltimo marqués: la generosa donadora del solar para el nuevo convento en construcción, con su huerta, que va a quedar cerrada y clausurada, y con sus aguas.

También precisa recurrir al viejo texto del Madoz (t. X, página 492) para el lugar del título nobiliario de la noble y piadosa familia del país. «Llen y Arganza» (dice): «Despoblado dependiente del Ayuntamiento de Veguillas..., partido judicial de Salamanca (a 15 leguas). Se compone de 1.649 fanegas de tierra, de las que 270 son de prados, y 1.079 de monte de encina: las de tierra de labor están distribuídas en tres «chojas», llamadas «Arganza», «La Fuente» y «La Higuera». Población: 2 vecinos, 6 habitantes.»

La familia piadosa y arraigadísima, celosa, generosa amparadora del santuario es la de los Sz. Tabernero. Por su celo noble, aun habitando en lugares montaneros, el entonces cabeza de la fami-

lia, don Manuel Sánchez Tabernero, fué premiado el año 1906 por Su Santidad el Papa Pío X (Sarto) con el título nobiliario de Marqués, Marqués de Llen, que ya lo han ostentado varias generaciones (un tal don Manuel José, un don Ventura...). Pero, prolífica la familia, en las listas de los generosos devotos y amparadores del Cristo de Cabrera figuran otros Sánchez Tabernero no marqueses, y éste es ahora el caso de la donadora del solar para el convento de las carmelitas descalzas, hija de un Marqués de Llen.

En el *Espasa* (sin fecha el tomo) se dice que lo poseía don Manuel Sánchez Tabernero y Vicenti.

En la última guía oficial de España que se publicó, la de 1930, era Marqués de Llen desde 1926 don Buenaventura Sánchez Tabernero y Sánchez.

En el librico *El Santo Cristo de Cabrera*, 1917, escrito por uno de los párrocos de Llen, don Basilio Fuentes Gorgojo, y en sus listas de donadores (cap. XII) se citan (sin detalle) donaciones de Marqueses de Llen y de varios Sánchez Tabernero de apellido, uno de ellos, don Ventura de nombre, Marqués de Llen, y su esposa doña Pilar, mas no señala nunca el año; pero después, al parecer, del 1923, fecha en que el incendio de la cruz (sin alcanzar el fuego a la escultura), fué ésta restaurada en Madrid por don Félix Granda (artista de imágenes y sacerdote a la vez), costeadando la restauración uno de los Sánchez Tabernero: don Justo.

Hemos querido precisar tanto detalle topográfico para (en estos tiempos del automóvil) facilitar la excursión al entusiasta del arte y de la naturaleza que proyecte visitar Cabrera sin temor a equivocaciones, y sólo preguntando a transeúntes cuando se acerque al promedio de la carretera entre Las Veguillas (SSE.) y Vecinos (NNN.) cuál sea el viejo camino que muy luego llega a Cabrera.

MAS, DEL TEMPLO, Y DEL CRUCIFIJO

El templo de Cabrera va teniendo en las obras actuales una modificación. El altar mayor de siempre tendrá (y ya lo tiene desde hace pocos meses) el Cristo: el Crucificado veneradísimo secularmente); la devota imagen que antes no era tenida en retablo mayor ni en retablo menor, sino, cual en el suelo, en lugar aparte; dentro, sí, del templo y permanentemente puesta la cruz y en ella el Crucificado, y puesto sobre un bajo, muy bajo, carrito; éste con no altas metálicas barandas y con muy bajas y nada gran-

des cuatro ruedas, que es, hasta el día, como se ve en todas las estampitas fotográficas de que está llena la provincia. Era, pues, el Cristo procesional, sí, pero no el titular de la iglesia, no tampoco con capilla propia ni aun sobre mesa de altar propio ninguno. Y eso era lo secular, lo muy-centenario y muy devoto, y lo muy de siempre preparado para la procesión famosísima en el mes de agosto, arrastrando en ella el Cristo en su carrito. Esta procesión, desde luego, se conservará, sin embargo, y sin modificación. Pero todo el resto del año estará el Cristo por encima de la mesa del altar mayor.

He aquí que creemos, algunos, que el Crucificado no se labró allá en el siglo XIII para cuerpo entero, sino como lo central de un grandemente Crucifijo, en gran relieve de altar de retablo, de relieve, de bastante pleno relieve. Se demuestra por verle desproporcionado a lo ancho lo hondo; diremos que cual figura algo aplastada, como diciéndonos la obra: que fué y es, sin darse cuenta las gentes, figura de relieve y no creada como «bulto redondo». Por la espalda, además, se ve que está hueca en gran parte. Y sus dos metros de altura por casi dos metros horizontales (de dedos de una mano a los dedos de la otra mano) nos dicen lo mismo: que fué en relieve y en el centro de un retablo, y que, mucho después, recortándole el fondo plano, quedó convertido en estatua lo que se labró relieve, aunque sí muy alto relieve. Quedan de este modo bien explicados, además, los postizos, por ejemplo, los de cabeza (occipucio), los de espaldas, etc...; postizos hechos para ocultar en las procesiones lo sólo debastado en las partes, invisibles que eran, cuando el Cristo, en vez de «estatua», era «relieve», aunque muy acusado, acusadísimo. Obsérvense, además, los no entre sí aislados dedos en pie y en manos, confirmándonos la convicción.

EL NUEVO CONVENTO, Y LOS HISTORICOS ANTECEDENTES

De la edificación del nuevo, y tan no esperado, convento del Cristo de Cabrera, nos basta poder decir que se asemejará al de reciente, edificado de la nada, convento de las mismas carmelitas descalzas teresianas en el nada grande y vacío valle, al norte, algo al noroeste, de la ciudad de Peñaranda de Bracamonte, en la misma provincia de Salamanca: el novísimo convento de Duruelo.

Es el mismo el arquitecto, además, y ya iba y ya va imbuído

del espíritu de modestia y de pobreza de las nuevas descalzas teresianas carmelitas, y diseñado al papel. el convento y a satisfacción de las Prioras de ambas comunidades.

El primer convento, el aun más iniciador de la novísima rama de las tales carmelitas, fué (hasta los años trágicos de la España Católica) el del Cerro de los Angeles, muy cerca de Getafe, y aun más cerca, y muy cerquita, de la estación de ferrocarril de Madrid a Alicante (y a Valencia, a Cartagena y a toda Andalucía); pero el tal convento, que le diremos «matriz» de los antes citados, estaba edificado, y aun conserva mayores amplitudes y alguna evidente grandiosidad por su proximidad a Madrid, por la facilidad para la visita de peregrinaciones, por muy colectivas que sean: para llegarse allá en trenes numerosos y por dos vías férreas, pues olvidábamos la de Extremadura, con estación en la mismísima villa de Getafe.

En evidente contraposición, vemos la situación, cual desértica, del convento de Cabrera, y la más lejana y mucho más desértica del convento de las Batuecas: éste, el que ahora cederán las carmelitas descalzas a los camerlitas descalzos de la misma estricta y penitente singularidad devota.

Y no son esos cambios y no es ese inmediato final unos intercambios hijos del capricho ni de negociaciones y de jurídicas novaciones complementarias. En lo uno, como en lo otro, interviniendo en ello antes, como en ello también ahora, el celosísimo Obispo diocesano (Obispo antes de Ciudad Rodrigo, ahora Obispo de Salamanca): ambas diócesis en las misma provincia asentadas secularmente. El muy venerado nombre del celosísimo y prudentísimo prelado ordinario, muy reverendo Padre y excelentísimo señor don Francisco Barbado, el que antes del episcopado fuera padre dominico (que no carmelita).

LAS NUEVAS COMUNIDADES DE LAS CARMELITAS Y SUS EXODOS

Las en cierto modo nuevas carmelitas del Cerro de Getafe, arrojadas del mismo por los rojos en el primer día de la guerra restauradora de la Patria, vivieron en los pisos bajos del barrio de Salamanca en Madrid, disfrazadas durante dos años, con tremendas posibilidades de ser perseguidas. Los vascos, algunos de ellos aliados de los rojos en la guerra de Liberación, lograron un año antes del fin de la guerra que, encerradas en un vagón y en trenes

de mercancías, dieran el rodeo, desde Madrid, de Valencia, Barcelona, Francia, sin salir del coche aun en paradas de días, el vagón con ellas entre vagones a componer. Se vieron libres ya en la frontera, y sólo, en Lourdes, para vestir sus hábitos. Y a poco reentraron en España: en la libertada, entrando por Irún. Con la aun posterior victoria nacional, alcanzaron más tarde a volver al cerro de los Angeles, que sigue restaurado, siendo convento de las mismas nuevas descalzas carmelitas, pues son las de Duruelo y las de Batuecas y la de Mancera «desmembraciones» que diremos de la comunidad del Cerro.

Mas, con el renovado fervor religioso de la España recobrada, acrecentáronse las vocaciones, y luego se hizo precisa la creación de nuevos conventos, pues rígidamente la regla les impone un número máximo, y bien corto, de monjas carmelitas descalzas terebianas en cada convento. Y es así como se han creado el convento de Mancera, el de Duruelo, al puro noroeste de la provincia de Salamanca, y el convento de las Batuecas, al centro-sur y linde de la misma provincia.

El de Batuecas ya se debió a la iniciativa de ofrecimiento del prelado diocesano, entonces Obispo de Coria, reverendo Padre Francisco Barbado Viejo, dominico, él, de su profesión religiosa.

Por su consejo adquirieron las monjas el antiguo, arruinado convento de frailes carmelitas descalzos, «desierto», que fué en pasados siglos «Las Batuecas», creado en el siglo xvii, y primer «desierto» que por cierto la Orden tuvo en España y en el mundo. La ahora adquisición por las monjas fué documentada en fecha del 1 de marzo de 1939. Antes, en 11 de febrero de 1936, el dicho señor Obispo lo había adquirido. Y fué en 1 de marzo de 1939 cuando la comunidad, por tener ya más monjas que el máximum que impusiera a sus conventos Santa Teresa de Jesús, partiéndose en dos comunidades, la una de ellas siguió en el recobrado Cerro de los Angeles, de Getafe, y la otra asentóse ya en la provincia de Salamanca, pero no en Batuecas, sino en Mancera, como después en Duruelo. Esa otra cuarta comunidad es la de Batuecas: la que va a pasar a Cabrera.

Reedificado el destrozadísimo convento de Batuecas, que estuvo en ruinas, y ante el deseo del «Definitorio General» de la Orden descalza del Carmen, de querer volver a tener los frailes «desiertos», en los que durante cierto tiempo los Padres vivieran completamente retirados del mundo, y siendo, como había sido en siglos, el de Batuecas el primer «desierto» de la Reforma Carmelitana en España, y fuera de España, la Comunidad de Carme-

litas Descalzas lo ofreció a los Padres de la provincia de Castilla, quienes lo han aceptado en febrero de 1949.

Pero ¿adónde llevar a las generosas monjas de Las Batuecas?

El señor Obispo, el que antes fuera de Coria, pero ya entonces era, y aún es, Obispo de la magna diócesis de Salamanca, y protector siempre, y siempre verdadero padre de la misma comunidad, y decidido él a que la comunidad se quedara siempre en su nueva diócesis, les ofreció a las monjas la ermita del Santísimo Cristo de Cabrera y trató luego con don Vicente Chano y con su señora, la hija del Marqués de Llen, dama a quien habían correspondido las tierras, el monte y el emplazamiento del famosísimo Santuario del Cristo de Cabrera; y esta devota e ilustre señora, doña Pilar Sánchez Tabernero (y con ser madre feliz, aun bien joven, de no menos de once hijos a sus pocos más de treinta años), ha donado a las carmelitas la propiedad absoluta del solar todo del convento y de su huerta, del todo adyacente al templo del Cristo de Cabrera.

Hoy, este novísimo plantel de monjas teresianas va a tener, pues, ¡ya tiene!, cuatro conventos: el de Cerro de los Angeles, al sur de Madrid; los de Duruelo y Mancera, al norte de la provincia de Salamanca, y el de Cabrera (al trasladarse a él desde Batuecas), muy al centro mismo de la provincia de Salamanca.

Cuando las monjas del éxodo, en los peores años de la Patria, llegaron a Batuecas, sin nada en absoluto, el señor Obispo (entonces) de la diócesis, la de Coria, se ocupó tanto de las madres que llegaban, que les pudo proporcionar ¡nada menos! que jergones de paja para que no siguieran durmiendo en el suelo; y les pudo proporcionar, además..., bacalao: base que es de los duros y frecuentes ayunos. Y les cobró tanto afecto y tal veneración, que ahora, al haber de dejar ellas Las Batuecas para los frailes, no ha consentido que fueran a fundar en otra diócesis (tenían ahora varios ofrecimientos), empeñado el prelado en que se fijaran en la diócesis de Salamanca, con tener la de Salamanca varios antiguos, seculares, conventos de carmelitas en la ciudad y en la provincia. Y de ahí el estudio y el consiguiente ahinco del señor Obispo por la creación del convento en donde nunca lo hubo: en Cabrera, como solución, felicísima de toda verdad; que allí donde, en siglos, desapareció el pueblo, salvándole al edificio religioso la extendidísima regional devoción al Cristo de Cabrera en sólo cortos días de verano, va a tener en adelante el Cristo, la constante salmodia monjil, no sólo cotidiana, sino a todas las varias horas canónicas diurnas y nocturnas del rezo eclesiástico. Y en los días de la fiesta, la secular, inmensa multitud de peregrinos admi-

rará la pulcritud conmovedora de los rezos monacales, con la pulcritud también en el cuidado del templo, que las monjitas, a horas reservadas, la atenderán escrupulosamente, pues sabido es que las monjas pueden pisar el templo mismo de su convento para cuidarlo cuando está cerrada la iglesia para los fieles...

La que se creyó cumplida prudencia que rigió al llamar a Las Batuecas (a la Alberca) a las carmelitas que diremos «excedentes» de la algo menos nueva comunidad de Duruelo rige, rigió, y más escrupulosa, la prudencia al llevarlas ahora al que será nuevo convento de Cabrera, y dejando con ello Las Batuecas a los frailes carmelitas descalzos, los mismos que en siglos pasados tuvieron Las Batuecas como el principal y el más aislado de sus «desiertos»: «desierto» de conventual nombre, y allí, desierto de realidad geográfica, a la vez.

En efecto, de ellos, en siglos, fué la comunidad de penitencia, y aun de castigo (a veces), el desierto de una de las cinco «provincias» carmelitanas descalzas en la peninsular España y a la vez el primero que hubo en la cristiandad monacal. ¡Cuanto más aislados del mundo..., cuanto más apartados de las gentes, tanto más propios para su destino de desierto, de absoluto silencio!... San Pablo, no el apóstol, sino el primer eremita del cristianismo, vivió en desierto y murió de ciento trece años de edad en desierto: en el alto Egipto mucho más, muchísimo más de medio siglo (sesenta años) sin hablar y sin ver a ningún otro ser humano, y sólo comiendo (salvo los milagrosos obsequios de un cuervo) los escasos tiernos verdes de las escasas y más secas plantas de aquellos inmensos espacios lejanos al Nilo, alejadísimos hasta de las sendas de los traficantes. Solamente, pero llevado por Dios, le visitó San Antón Abad, *in extremis*; para verle morir santamente; leones, a zarpazos, cubrieron el cadáver en seguida; acaso, más que un milagro, uso de las fieras enemigas, afanosas por instinto en cubrir y tapar la carne mortal podrida: ¡higienistas, tan terribles bestias, por instinto y experiencia!

Las Batuecas, ya en siglos de nuestra Edad Media, eran desierto en algo muy parecido al desierto del santo africano primer ermitaño del catolicismo, del cristianismo todo.

Véase, si no, el texto histórico que vamos a copiar ahora: el del enciclopédico español, el *Espasa*, al tomo VII (sin fecha): «Valle de la provincia de Salamanca [al norte del territorio algo entrante de la provincia de Cáceres]. El convento fué destruído por las llamas [revolucionarias, a juzgar por la fecha, de la «primera» república española] en 1872; constaba de cuatro alas (en cruz),

rodeadas por soportales (cubiertos, abiertos). En medio del claustro [en cruz] se levanta la iglesia, la que por ámbitos cubiertos comunica con los pórticos indicados; es [era ella] espaciosa, bien proporcionada, construída de piedra, con cúpula y crucero; en la fachada tenía la imagen de San José y una espadaña [con campanas] de dos cuerpos.»

Termina el texto, escrito en el ya avanzado siglo XIX, así: «Sus primitivos dueños, los carmelitas [descalzos], han solicitado, hace tiempo, restablecer esta iglesia [... y por tanto este «Desierto» suyo].»

Hemos visitado este aisladísimo lugar en ruinas hace años, y por ello, en casos sueltos, y algunos allí mismo, hemos sabido notas extremadas de la soledad alejadísima. Un pobre labriego con su niño, allí ganando el jornal; el padre, habiéndose llevado para una semana algo que comer ambos, una madrugada, viendo al chiquillo en un «paroxismo» de dolor, tuvo que cogérselo a hombros, y a través de tres muy largas leguas y por difíciles sendas que él se sabía, llegó... ¡adonde no pudo ver al único médico de las enormes soledades! por ausente, para otra llamada urgentísima y bastante alejada también.

La seguridad personal nada garantida se veía, sino por la devoción de las pobres gentes ante lo sagrado de los recuerdos allí vividos.

Todo ello, ¡claro está!, sin haber habido desiertos ni acaso necesidad de pensar en ellos para las descalzas monjas carmelitanas, que basta en ellas la severidad de la regla y la autoridad de la respectiva priora, que por algo la Iglesia Católica en su oración nos dice y nos pide rogar especialmente por el devoto *femineo sexu* y así nos lo canta la liturgia con muy justa apreciación.

Y queda, así, del todo explicado (sin haberlo de razonar aparte) cuán acertado el devotísimo e ilustre de toda verdad, el Obispo antes de Ciudad Rodrigo (a cuya jurisdicción, Las Batuecas) y ahora Obispo de Salamanca (a cuya jurisdicción está Cabrera), el muy reverendo Padre, ilustrísimo señor don Francisco Barbado; y siendo antes él quien estableció a las nuevas monjas carmelitas descalzas excedentes del número en el Cerro de los Angeles y en Durulo, situándolas en Cabrera y no en Las Batuecas; destinando a las de Las Batuecas al nuevo, el aun no del todo edificado convento de Cabrera, para, en cambio, llevar precisamente a Las Batuecas un convento de varones, de carmelitas descalzos, con restablecimiento de un desierto: desierto de mudos, de voluntarios o disciplinados mudos, que eso eran los desiertos carmelíticos de an-

taño, y lo volverá ahora a ser el del sur de la provincia de Salamanca.

Creemos, pues, en estos tiempos (y aun sin recordar las escapadas a Portugal de un desalmado de estos nuestros días) que, en el grande valle de Las Batuecas, no debe mantenerse el convento de monjas carmelitanas descalzas: que sería una temeridad dejarlas allí. Y que, en cambio, es el lugar más apropiado el que fué, y el que viene ahora a ser del todo factible, es decir, el lugar de un desierto de los frailes, de los carmelitas descalzos: unos allí en desierto mayor virtud y por votos; pero otros por decreto de precisa obediencia al Padre carmelita descalzo provincial.

En España (la gran patria de la descalsez carmelitana), en siglos, en cada una de sus cinco «provincias especiales», había de haber, y hubo en otros tiempos, un «Desierto». Como el de Batuecas, tengo también visitado el valenciano desierto de Las Palmas en la provincia de Castellón; donde, en 1860, hubieron, por cierto, de tener antes hecho como pueblecillo para los magnos telescopios europeos y americanos, ya que allí se enfilaba mejor, que en parte alguna del hemisferio terrestre, la mayor parte del eclipse de sol en aquella época: en el preciso mes, y el día y la hora y los minutos de duración previstos.

Los «desiertos carmelitanos» eran de rigor en toda provincia en España de la Orden del Carmen descalzo, y precisamente el descalzo, y el nombre perduró en las naciones católicas occidentales, pues al fin en lugares, de sí desérticos y abandonados de cultivo, se crearon y se establecieron: punto de mayores voluntarias penitencias del ascetismo, y punto, a la vez, de castigo por los superiores a los recalcitantes.

Urdes (provincia de Cáceres) está situado entre las estribaciones de la llamada «Sierra de Francia» (tan lejos de la verdadera Francia). Lo surca un riachuelo llamado también de las Batuecas, el que desagua en el río Malo. A la izquierda del río está el ex convento (donde todavía hoy las monjas de carmelitas descalzas), que es el único punto así poblado que antes había en aquel amplio valle.

A últimos de siglo XVI el tal valle de las Batuecas era una dehesa adonde iban a pastar los rebaños de La Alberca, único pueblo de aquellos alrededores (externos), y allí fundaron un convento («desierto» de la nuestra gran provincia carmelitana descalza del Oeste) de carmelitas descalzos en 1597, celebrándose en él la primera misa en 5 de junio de 1599.

Aquel lugar solitario y poco conocido, dió pábulo a la imagina-

ción popular y se creyó (!) que era un país acabado de descubrir y poblado por los árabes (por unos árabes, salvajes, desnudos).

Alonso Sánchez, en su libro *De rebus Hispaniae* (Alcalá, 1632), cuenta que un paje del Duque de Alba se fugó del castillo de Alba de Tormes en compañía de una doncella de quien estaba enamorado. Vagando los dos por montes y valles, llegaron a un valle muy agreste [distancia en imaginada línea recta, al mapa, de unos 170 kilómetros al llegar al valle], cuyos habitantes iban desnudos y hablaban un idioma desconocido. Esta fábula se fué difundiendo, y sobre ella escribió una comedia de magia don Juan Eugenio Hartzenbusch [siglo XIX], y antes que por él, por el bachiller Tomás González de Manuel, quien, en 1693, publicó una verdadera relación acerca de este valle.

El valle de las Batuecas fué habitado durante muchos años por los frailes antes mencionados y también por algunos clérigos y seculares allí confinados (nunca por mujeres hasta estos años nuestros).

ANTECEDENTES SECULARES DE CRUCIFIJOS EN PARTE SIMILARES AL DE CABRERA

Las notas, excelsas, de la creación artística del Cristo de Cabrera que, aunque a lo gótico, le sitúa en la categoría de las felices obras maestras, no nos le declaran como una creación sin precedentes. Precedentes y lejanos le conocemos, incluso en siglos muy antiguos, muy alejadamente anteriores a su siglo XIII.

Entiéndese que decimos antecedentes en eso de las líneas escrupulosamente horizontales en los brazos y escrupulosamente perpendiculares desde la cabeza a los pies, sin que el torso ni las piernas nos den ninguna inflexión, ni tampoco los brazos.

Eso vemos en escasos ejemplos y no en siglo próximo al siglo XIII del Cristo de Cabrera, sino aun en el mismo siglo V, de los comienzos de la Edad Media.

El marfil (en lámina frente a pág. 70, en el libro de Constantini), relieve de varias figuras del British Museum del siglo V con figuras, a nuestra izquierda la de Judas colgado y dos figuras de una y uno (al parecer devotos) y el soldado (a la derecha) que va a lanzar la lanza, se ve a Jesús vivo, paralelismos los brazos y juntos los pies, y aun, al parecer, bajos los dedos de los pies respecto de los talones. Es decir, el evidente precedente del Cristo

de Cabrera. Falta, eso sí, algo de acierto y de expresión en la cabeza del Redentor, en verdad nada expresiva. Tiene también ceñido y caído, al final por delante, un grande paño de pureza: véase en el lujoso libro ya por nosotros citado.

El mayor precedente y más antiguo de un Crucifijo cual el de Cabrera del siglo XIII nos lo da en el siglo VI una magna página miniada: «estupenda miniatura fechada en el año 586 y debida al monge de Oriente Rábula». Pero es conjunto como final de las escenas de la Pasión: los tres crucificados, más diez figuras al suelo, a lo bajo, y aun más abajo dos escenas, la segunda, la de la resurrección. Se conserva, y como joya excepcional, en la Biblioteca «Laureniana» de Florencia. Sí, el Crucificado, en líneas perpendicular y horizontal de sus cuerpo y piernas y de sus brazos, y en desnudo, salvo la faldilla, no corta (lámina contra página 74, en el libro de Constantini (?).

En el reverso de la lámina (contra pág. 75), entre Longinos y María y Juan el Evangelista, mejor en el mismo tipo (con sólo María y el de la esponja). Es del siglo VIII y se conserva en Santa María Antigua, en la misma Florencia. Ambos antiquísimos y señalados, y de gran mérito, precedentes del Cristo de Cabrera, no tienen, sin embargo, el valor de expresión que nos ofrece nuestra escultura de Cabrera, por figurar, en aquéllos, el Crucificado en escena entre otros personajes, cuando el de Cabrera solitario redentor.

Los similares, en metal, de cruces procesionales, también metálicas (lámina frente a pág. 82), son, como en postura y actitud, cual antecedentes, pero bárbaros, del Cristo de Cabrera, que tantísimo les supera en valores de experiencia, de alma y de sacrificio redentor, a todos esos lejanos precedentes, que los diremos rectilíneos del Cristo de Cabrera. Son tales dos cruces bizantinas de Chiusdino (cerca de Siena).

Luego, en el mismo libro de Constantini (contra pág. 74) aun se puede ver la complicada miniatura (de dos pisos y diecinueve figuras), y en el alto, un eco del anterior, no tan exacto, y con la ya plena túnica, aunque sin mangas, en esta representación.

Enfrente de la página 75, una miniatura del siglo VII del Crucificado en mayor tamaño que las otras figuras: María y Longinos (a nuestra izquierda) y el sayón de la lanza y San Juan Evangelista (a nuestra derecha); el Crucificado, en mayor tamaño que los otros personajes, viste larga túnica sin mangas, horizontales del todo los brazos, perpendicular la recta línea de todo el cuerpo, y

bella la cabeza, expresando un dolor que diríamos dolor meditativo, un tanto inclinada del lado de su derecha.

Enfrente a la lámina 82 del libro, vemos dos del tipo mismo, son bizantinos, metal sobre metal, procesionales: Son más de ciento las ilustraciones fotográficas de crucifijos en ese libro *Il Crocifisso nell' Arte*, de Constantini, de 191 páginas de texto. El prefacio, del catedrático P. Vigo. Las ilustraciones, en cuanto al ornato, del catedrático L. Zumkeller. La edición, de la editora Librería Salesiana en Florencia.

Con ofrecernos tales horizontalidades y verticalidades, es de obra nada notable la conservada en Chiusdino (provincia de Siena), en Italia.

* * *

MAS NOTAS SUELTAS ADICIONALES

La adquisición de los restos del Desierto de las Batuecas por el señor Obispo entonces de Coria, R. P. D. Francisco Barbado Viejo, lleva la fecha de 11 de febrero de 1936.

La edificación conventual de Cabrera la interviene la Hermana Carmelita M. Isabel, del convento de Duruelo, la que ya intervino también en la de Duruelo, y teniendo por maestro de tales obras a Manuel Martín Mulos. Pero la intervención oficial, la profesional, y con vistobuenos del arquitecto madrileño don Gonzalo de Cárdenas, jefe de Regiones Devastadas (quien es tío de tres de las monjas Carmelitas (1)).

Fué por muy plausible decisión reciente del señor Obispo don Francisco Barbado, en 1949 (?), que el Cristo de Cabrera pasara a estar como retablo en el altar mayor de la iglesia. Pues antes, siglo tras siglo, estaba sobre el carrito en una capilla, casi como en el suelo. Ello consecuencia era de haberle de conservar, año tras año, sobre el muy bajo y muy fuerte carrito, de ruedas muy bajas, para sobre ellas sacarle en la famosísima, y extremadamente concurridísima, procesión en el día veraniego de su fiesta. El Cristo, demasiado pesado, y tener el peso mayor a lo más alto, se le tenía

(1) D. Gonzalo es digno hijo del también arquitecto, académico de número de la R. de San Fernando, D. Manuel de Cárdenas y Pastor, quien a la vez, en sus años, ciego y sordo casi en absoluto, lleva su dolencia con admirable conformidad con la voluntad de Dios, hablándonos, él, con íntima elocuencia en su monólogo.

todo el año sobre el carrito, y en el carrito en la procesión, arrastrándolo los fieles.

El altar mayor antes tenía al titular del templo (de cuando era vicaría y diminuta feligresía: las familias que vivían alrededor, cual pueblecito).

Cuando el incendio, en que se quemó la cruz casi por completo, pero no alcanzó apenas a la imagen del crucifijo, y sólo por la espalda, ¡cuál milagrosamente!, es cuando se trajo a Madrid para la escrupulosa restauración, confiada al sacerdote y a la vez imaginero de fama muy merecida, don Félix Granda. Al retocarla breve y escrupulosamente, pintó las blancas faldillas. Moderna es también la corona, de plata bruñida.

En el convento a ultimar, el coro monjil quedará con su reja frente por frente del Cristo; éste, en el altar mayor queda ya.

La visita aislada a Cabrera, para quienes no puedan ir en auto, supone dejar el ferrocarril en la estación de Robliza (Robliza de Cojos), en la vía de Salamanca a Ciudad Rodrigo (así en trenes que vayan a Portugal por arriba (hacia Oporto) o por el sur (a Lisboa). En Robliza hay coche de línea, que (tras cosa de 20 (?) kilómetros) se acerca a Cabrera cosa como de algo más de un solo kilómetro, para andarlo a pie por el viejo camino carretero.

Las monjas Teresianas son aficionadas a hacer, con recortada imagen de papel del Crucifijo de Cabrera, pegada sobre algo de cartulinilla, una figura de devoción de Cristo, aplicada sobre proporcional cruz hecha de los dos palos, apenas desbastados: la imagen, a la pared con sencillo clavo y con cordelillo. Esta modestísima devota costumbre, que parece tan especial de las Carmelitas Descalzas, se explica, y como muy propia, porque Santa Teresa, la misma Fundadora de ellas, y en sus *Fundaciones*, nos cuenta que al ir la Santa a Duruelo (entonces convento de varones, y el primero de la reforma) le había causado gran devoción un Cristo en papel recortado y puesto en una cruz de palo.

En la tierra que a Cabrera tiene como su centro, se decía, y creemos que igualmente se sigue diciendo, que lo que produce es cebada, centeno, trigo; también bellota, y carbón vegetal; y es la especial, grande producción, la cría de reses bravas, toros y novillos de lidia: bravos en las plazas de toros; nobles ellos, y apenas nada peligrosos en sus campos.

ADICION

Reciente es la publicación del muy notable libro «La Pasión de Cristo», en la admirable serie de «Los grandes temas del Arte Cristiano en España», a su tomo III, de la 1.ª serie, la que es de «Cristología».

Como, además de muy excelente texto, del catedrático don José Camón Aznar, contiene, cual álbum, 303 bellas reproducciones de esculturas o de pinturas en igual número de páginas, no extrañará a nadie que de Crucifijos de la Edad Media en España nos dé toda una información gráfica entre la figura 124 a la 166.

El 124 es el de los Reyes Don Fernando y Doña Sancha.

El 125, igualmente excepcional, el de Carrizo (Museo de León).

El 126, en tapa del Arca Santa del Tesoro de la Catedral de Oviedo.

El 127, el Cristo de las Batallas, de la Catedral nueva de Salamanca.

El 128, gótico, del Museo de Barcelona.

El 129, dibujo al trazo, miniatura de la Biblioteca Nacional de Madrid, del siglo XII.

El 130* (sólo reproducidos cabeza y torso), del Museo de Vich, siglo XII.

El 131* (sólo reproducidos cabeza y torso), de otro similar al anterior, visto a perfil.

El 132 (sólo reproducidos cabeza y torso), de otro del Museo de Lérida.

El 133, el Calvario, con seis figura laterales, de San Juan de las Abadesas.

El 134, cabeza sola de Crucifijo, de la Catedral de Sevilla.

El 135, otra cabeza (en perfil) y pecho de un Calvario, obra del maestro Bartomeu, Museo de Gerona.

Y siguen en pinturas parietales dentro de arcos ojivales en los números 136*, 137, 138, 139, 140*, con muchas figuras en la escena del Calvario.

El 141*, Crucifijo del siglo XIV, en la iglesia de Omnium Sanctorum, Sevilla.

El 142, Crucifijo coetáneo, en casa particular de Sevilla.

Y siguen, en pinturas parietales o en tabla, los números 143*, 144, 145*, 146, 147 (en miniatura del Misal de Juan Melec, en Barcelona, archivo de la Corona de Aragón), 148, 149*, 150, 151*, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165.

El 166 es el famoso Calvario, escultura gótica de Gil de Siloe, en la Cartuja de Burgos.

Y siguen pinturas ya de comienzos del siglo XVI, y luego esculturas y todas aún resabiadas de goticismo... y etc. El libro ofrece todas las 303 láminas, cada una de éstas en página entera. El texto del mismo, nutrido, docto y clarividente, lleva 106 páginas tan sólo. Sus capítulos son siete, de muy densa doctrina. El V es el de «El Calvario».

Hemos señalado con * las obras que llevan texto especial en el libro de Camón.

FINAL

Hemos dado antes un texto poético, el de Gabriel y Galán, a la inspiración, en la Cabrera misma, del Cristo de Cabrera; no así creado, y no en el mismo ambiente de Cabrera, y no ante el mismo crucifijo de Cabrera, vamos a aplicarle un, no obstante, conocido texto poético, que (al cambio nuestro de una sola palabra) nos dice (nos diría el poeta: García de Tejada) lo que nosotros no sabríamos decir. ¡Que es todo un soneto, verdaderamente incomparable, el suyo!

A JESUS CRUCIFICADO

*A Vos, corriendo voy, brazos sagrados!
En la cruz sacrosanta, descubiertos...,
Que, para recibirme, estáis abiertos...,
Y, por no castigarme, estáis clavados.
A Vos, ojos divinos, eclipsados...
¡De tanta sangre y lágrimas cubiertos!
Que, para perdonarme, estáis despiertos,
Y, por no confundirme, estáis bañados.
A Vos, clavados pies: para no huírme....;
A Vos, cabeza baja: por llamarme...;
A Vos, sangre vertida: para ungirme.
¡A Vos, costado abierto, quiero unirme!
¡A Vos, clavos preciosos, quiero atarme...
Con ligadura dulce..., estable y... firme!*

ELÍAS TORMO

El cuadro de Ribera existente en Cogolludo

(Guadalajara)

A unos cinco kilómetros al noroeste de Espinosa de Henares, en la provincia de Guadalajara, está situada la histórica villa marquesal de Cogolludo cuyo caserío se apretuja en la agria ladera de redondeado cerro, viniéndole el nombre por su aspecto de piña o cogollo.

Trabajo me cuesta no satisfacer el gusto de referir aquí, siquiera de manera sucinta, la interesante historia de Cogolludo; como hacerlo es inadecuado considerando el tema de este artículo, me limitaré a decir que Alfonso VI dió la villa temporalmente a los arzobispos toledanos, Alfonso VIII traspasó el dominio a la Orden militar de Calatrava en 1177; fué después Cogolludo un señorío del poderoso magnate Íñigo López de Orozco señor de Hita y Buitrago más tarde de su nieto el almirante de Castilla don Diego Hurtado de Mendoza, y tras diversas vicisitudes, pasó al tercer conde de Medinaceli, cuyos sucesores, los duques del mismo título, poseyeron la villa hasta ser suprimidos los señoríos por las Cortes de Cádiz en 1812; desde el siglo XVI, los primogénitos de la casa ducal se titularon marqueses de Cogolludo.

Esta alcorniada familia de los La Cerda, descendiente por línea de varón del rey Alfonso X el Sabio, favoreció muchísimo a Cogolludo, donde sucesivos duques residieron largas temporadas hasta el siglo XVIII en el magnífico palacio construído a fines del XV y que es muy conocido en el mundo del Arte por su notabilísima fachada protorrenacentista con resabios góticos; algún duque, por ejemplo el tercero, llamado don Gastón de la Cerda, falleció en esta noble casona el año 1551; el séptimo, don Antonio Juan Luis, de quien habré de ocuparme más adelante, también habitó diferentes veces el palacio y allí tuvo hospedado algunos meses a su dilecto amigo, entonces delicado de salud, el gran escritor y famoso satírico don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas.

Gracias a la decidida y constante protección de los duques, la villa creció rápidamente en vecindario y prosperidad económica, hasta empezar a decaer ya mediado el siglo XVII; se desarrollaron algunas industrias, se extendió bastante el caserío y a más de la hermosa iglesia parroquial de Santa María fué construída la de San Pedro, así como el convento franciscano, debido a la munificencia ducal, y el de carmelitas fundado por un particular. Cogolludo es hoy pálida sombra de lo que fué cuatro siglos atrás, sin que haya bastado para contener su decadencia el haberlo hecho cabeza de partido judicial; las seiscientas familias con que contaba en 1580, no llegan ahora a la tercera parte; de no pocas casas, algunas pertenecientes a hidalgos, queda sólo la parte baja de los muros formando una corraliza; el castillo medieval, ve lleno su interior por un montón de escombros, y de la poderosa muralla de cintura sólo quedan algunos lienzos desprovistos de almenas; la iglesia de San Pedro dejó de ser parroquia, y cerrada al culto, está condenada a hundirse; no hay industria, y las calles, poco frecuentadas, con no muchas casas habitables, denotan la agonía lenta de un pueblo que fué grande y vive con modestia digna gracias al trabajo honrado de sus hijos, añorando tiempos de esplendor recordados día tras día por los monumentos que han resistido a la pobreza, el abandono, las injurias del tiempo o las agresiones de hombres impulsados por destructoras y vesánicas pasiones aliadas con la incultura. El castillo, de torreones mochos, y el murallón, de robusta mampostería; algunas casas blasonadas, antaño residencia de hidalgos y ahora de pobres pegujaleros; los dos templos dichos, la mansión ducal y la enorme plaza cuadrilátera que le precede con sencillos soportales en torno y ancho pilar de rumorosa fontana en el centro, bastan para dar al viajero una idea de lo que Cogolludo fué y para presumir que su historia debe ser, como lo es, muy interesante. Al advertir el fuerte contraste entre la pequeñez del caserío pobre y esas otras magnificencias, nada tiene de extraño la pregunta frecuente en los viajeros cuando, luego de recorrer las calles empinadas y solitarias, desembocan en la plaza enorme y contemplan estupefactos la fachada soberbia del palacio: —¿Dónde está el pueblo de esta plaza? Como respuesta, acuden a la mente los versos famosos a las ruinas de Itálica o las coplas inmortales de Jorge Manrique... Pero si el turista, en vez del vuelo libre de la fantasía evocadora quiere enterarse por cuenta propia de la historia de Cogolludo, de sus instituciones, sus pleitos o sus hombres, puede hacerlo repasando amarillentos pergaminos o polvorientos

libracos en los archivos municipal, eclesiástico o de protocolos, bastante ricos y salvados por fortuna; algo es.

Con la última guerra civil, sangrienta y devastadora cual ninguna por culpa de las ideas e intereses internacionales injertos en ella, Cogolludo perdió casi todo el tesoro artístico, sin quedarle apenas otra cosa que lo arquitectónico, representado por la iglesia de Santa María de los Remedios (siglo XVI) y el palacio ducal amenazando ruina (1). Las llamadas «milicias aragonesas», marxistas por supuesto, pronto se incautaron en las dos parroquias de cuanto había de valor, llevándoselo a Guadalajara; entre otras cosas, bastantes piezas de orfebrería, de plata, con muchos kilos de peso y subido mérito artístico, existentes en Santa María. A fines de octubre de 1936, sustituidas aquellas milicias por el batallón «de Numancia», cuyo jefe era Firmo Rubio, quemaron en el templo de San Pedro los altares y un bellissimo grupo escultórico en madera policromada representando «El entierro de Cristo», y lo mismo hicieron en Santa María, donde abundaban cuadros y retablos, sobresaliendo entre éstos el altar mayor, notable por sus dimensiones y valor artístico; quedaron vacías las tres hermosas naves, ennegrecidas por el humo las altas bóvedas de estrellada crucería, y lo único que sacaron de allí, aunque chamuscado, fué un hermoso cuadro debido a José Ribera «el Españolito», depositándolo en la Diputación de Guadalajara; de esa obra pictórica voy a ocuparme a renglón seguido, pues ella constituye el tema de este artículo.

Desde tiempo inmemorial se veía colgado en un muro del templo antedicho, un cuadro de gran tamaño ennegrecido por la humedad y el polvo de los siglos, y que atraía la atención del visitante al advertir el gran valor artístico de algunas figuras humanas, perfecta aunque incompletamente visibles destacando sobre el fondo oscuro. Desde que siendo adolescente en la primera

(1) Los deterioros sufridos entonces y aumentados por el abandono ulterior pusieron en peligro inminente al vetusto edificio; enterado su propietario, el actual duque de Medinaceli, ordenó las obras de reparación precisas allá por 1943 y las pagó muy caras en proporción a la insignificancia de las mismas; tan insuficientes, que luego se han desplomado varias paredes maestras y dos arcadas del patio, con riesgo de derrumbarse todo. En 1948, respondiendo con loable generosidad y gran alteza de miras a sugerencias mías, el noble prócer cedió gratuitamente la propiedad del palacio al Estado, y pronto darán comienzo las obras de restauración.

decena de este siglo fuí por primera vez a Cogolludo, siempre que repetí la visita a esta villa histórica no dejé de subir a la iglesia de Santa María para contemplarle algunos minutos y lamentar que mediante una restauración adecuada no se le hubiera permitido ya lucir por completo su indudable mérito. Con el tiempo creció mi curiosidad a compás de mis conocimientos en cuestiones de Arte, y al inquirir la procedencia del cuadro o el nombre del autor, sólo averigüé que cuantas personas entendidas lo vieron decían que era de José Ribera «el Españolito», y en el pueblo conocían esta obra desde tiempo muy antiguo con el apodo de «el capón de Palacio». El vulgo atribuía tal sobrenombre al gallo de la Pasión, advertible (circuido de una aureola) en la parte alta del lienzo, pues bueno es advertir que en éste se representa una escena del martirio de Nuestro Señor Jesucristo; pero un viejo amigo mío, persona curiosa y culta, oyó decir a sus padres y a otros ancianos ya muertos cuando me hablaba, que el apodo del cuadro lo había originado la obligación de llevar el cabildo parroquial cada año en la Pascua de Navidad un capón cebado al palacio ducal de Medinaceli, como censo estatuido por un duque cuyo nombre ignoraban, al donar esa obra artística a la iglesia; tales censos eran muy frecuentes con motivo de fundaciones o donaciones, sin otro afán que procurar por esa vía el perenne recuerdo del donativo, pues como se ve en este caso, la contribución exigida era mínima, y simbólica por tanto; al abolirse los señoríos, y sobre todo al quedar el palacio de Cogolludo abandonado e incluso pasajeramente enajenado por los duques, se perdió la costumbre de aportar cada año el obligado capón, y nada tiene de extraño que también el pueblo bajo olvidara y desconociera la existencia de aquel censo ya caducado, conservando el cuadro en cambio su apelativo vulgar. La explicación de aquel amigo viejo era razonable y, apoyada por una tradición que recordaban personas cultas, debe, a mi juicio, ser tenida como hecho cierto; máxime, considerando que casi sólo puede explicarse la existencia de esa hermosa obra de Ribera en la iglesia de Cogolludo como regalo de los duques que allí tenían su hermoso palacio, y alguno de los cuales estuvo emparentado con virreyes napolitanos protectores del famoso pintor; sobre esto diré algo más adelante.

Transcurrió tiempo y tiempo; esporádicamente o tomando parte en alguna excursión colectiva, bastantes personas muy versadas en cosas de Arte, estuvieron en la histórica villa y conocieron el cuadro de Ribera a vista de ojos; entre ellas puedo mencionar algunas muy relevantes, como los profesores Tormo, Gómez Moreno y

COGOLLUDO (GUADALAJARA)



Momentos antes de la Crucifixión

Cuadro de Ribera «el españoletto» existente en la Iglesia de Santa María
y restaurado hasta donde ha sido posible, recientemente.

Fot. Moreno

Sánchez Cantón. Sin embargo, la existencia y advertible mérito del ennegrecido cuadro no pasó al conocimiento general de los doctos, y ni que decir tiene que tampoco se procedió a una limpieza hecha por peritos en la materia y que permitiera valorar el conjunto.

Cuando en 1935 fuí nombrado Delegado provincial de Bellas Artes en Guadalajara, quise enviarle al Museo del Prado para su limpieza; no lo hice porque encontré dificultades, entre ellas, el temor a que el vecindario protestara imaginando que tratábase de vender este cuadro, y el ser preciso solicitar licencia de la autoridad diocesana. ¡Lástima grande fué no conseguir entonces cuanto me proponía, pues un año más tarde sobrevino la guerra civil, con ella la quema de altares en Cogolludo y el chamuscarse el cuadro de Ribera, añadiéndose así irremediables desperfectos a los antiguos!

En 1948 tuve más fortuna. Ya hacía tiempo que el cuadro fuera devuelto a Cogolludo desde la Diputación provincial; carecía de marco, el estado de la tela era pésimo y el peligro de que se rompiera me pareció inminente. El vecindario, en vez de oponerse a mi proyecto, se mostró agradecido y dispuesto a cuantos sacrificios permitiera su pobreza, como los hizo costeando el embalaje, traslado y un flamante marco nuevo, estilo siglo XVII; el cura ecónomo de Santa María, don Crescencio Torralba, se apresuró a solicitar y obtener la debida licencia del arzobispo de Toledo, y aprovechando las máximas facilidades que diera para restaurarlo gratuitamente en el Museo del Prado su subdirector, el catedrático-académico señor Sánchez Cantón, a la mencionada pinacotea fué llevado el lienzo de Ribera y allí estuvo expuesto al público larga temporada, hasta volver a la iglesia de Cogolludo en la primavera de 1949. La restauración se ha llevado a cabo con la meticulosidad y pericia que es de suponer, pero con éxito sólo relativo; hubo necesidad de forrar el lienzo y hacerle bastidor nuevo; se pudo salvar muy poco del fondo, de varias figuras sólo quedan en buen estado las cabezas de algunas, pero casi nada del resto, y de las vestimentas, apenas la silueta; esas cabezas y la imagen de nuestro Salvador, casi intacta, bastan para que el mutilado cuadro sea digno de figurar en el mejor museo.

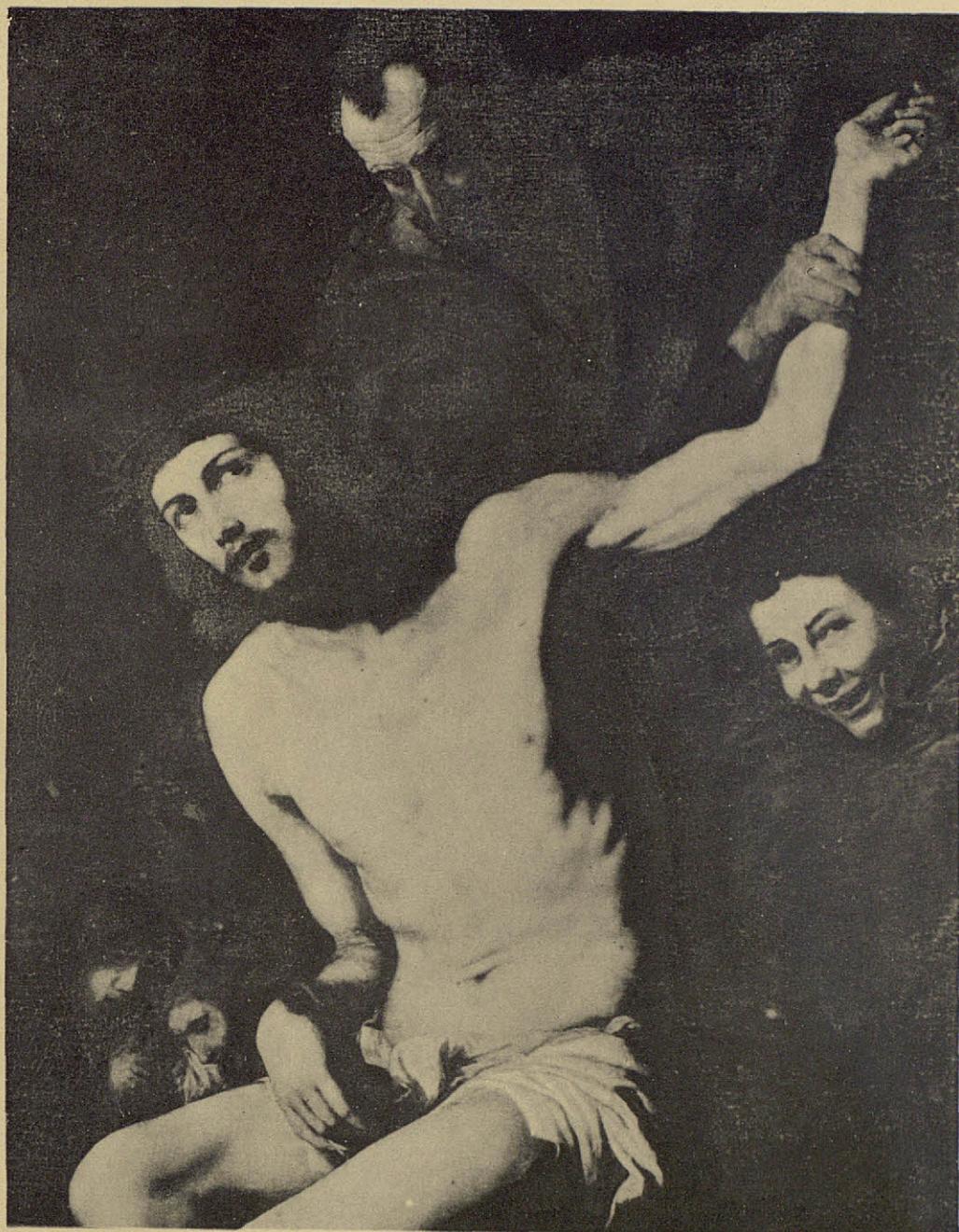
Es de gran tamaño, pues mide 2,32 metros de alto por 1,745 de anchura, y representa una escena inmediatamente anterior a la Crucifixión. En el centro, pero algo hacia la derecha (del espectador) se ve a Jesús en posición sedente y ya despojado de sus vestiduras, dirigiendo al cielo una mirada de súplica mientras abandona sin resistencia el brazo izquierdo, cuya muñeca atenaza

un verdugo; a la extrema derecha del lienzo ríe burlón otro sicario, y en la parte baja del lado opuesto, un carpintero de armar taladra con barrena el travesaño de la cruz infamante; tras ese burdo menestral, cuya cabeza ciñe anudado pañuelo, se adivina la silueta del centurión, erguido, empuñando su lanza; la cabeza de otro individuo, y en el centro de la parte alta, una desvaída aureola en torno al apenas perceptible gallo de la Pasión; tras el muslo derecho de Jesús, en segundo término, pero con poco detalle, los bellos rostros lacrimosos de la Virgen, la Magdalena y, al parecer, María Salomé. La figura del protagonista y cabezas de sus verdugos, antes de limpiar el cuadro igual que después, semejan luminosos fogonazos en las tinieblas nocturnas, exagerando así la tendencia de Ribera a producir fuerte contraste de luz y sombra, cuando en la primera mitad de su carrera artística se complacía en destacar vigorosamente las figuras humanas sobre fondo oscuro, a la manera del Caravaggio, especialmente en escenas dramáticas de la Pasión; ese «tenebrismo» que durante mucho tiempo tuvo exagerados y rutinarios seguidores, en este cuadro de Cogolludo parece más violento de lo que fuera en realidad, pues el fuego alteró o destruyó la pintura en las partes poco empastadas; entre ellas, el fondo y vestiduras de los personajes, hoy apenas visibles.

Lo conservado después de una restauración cuidadísima, es de tal calidad, que induce a considerar el mutilado cuadro de Cogolludo como joya artística de singular mérito y una de las mejores obras de José Ribera entre las que produjo sobre éste o parecido tema. Los personajes en ella representados son estupendas reproducciones del natural; el dibujo correcto, el realismo y la exacta copia del modelo que caracterizan en general a la pintura española, se unen en Ribera a la perfección técnica y la gran emotividad del artista, advertibles en sus obras; respecto a lo primero, sabido es que «el Españolito», a través de los años, y pese a influencias sobre él ejercidas en Italia por otros artistas, permaneció fiel a lo aprendido del valenciano Ribalta durante su juventud.

Ese cuidadoso estudio del natural en cuanto a lo físico, dinamismo o expresión, propio de Jusepe de Ribera, se muestra patente en este cuadro, donde como figuras secundarias retrató en actitudes diversas a gentes del pueblo bajo napolitano, tales como pobres marineros de faz arrugada y curtida, musculosos cargadores del puerto o pilluelos, modelos identificables en otros cuadros del autor pintados en la misma época y sobre parecido tema; también en la obra que comento se advierte el apasionado sentir de Ribera y su religiosidad, al lograr con maestría y escalofriante verismo

COGOLLUDO (GUADALAJARA)



Detalle del cuadro *Momentos antes de la Crucifixión*
Original de José Ribera «el españoletto».

Fot. Moreno

que uno de tan toscos individuos refleje profundos y sublimes estados de espíritu, inasequibles a gente burda.

Ya mencioné el carpintero que, en la parte baja del lienzo, a la izquierda del espectador, semiarrodillado y en actitud difícil de pintar, pero logradísima, concluye de preparar la cruz; es lástima su gran deterioro, a pesar del cual resulta admirable. Tan sugestiva o más es la cara muy expresiva e ingenuamente burlona, única parte que queda visible, del sicario o mirón curioso pintado a la derecha; igual comentario sugiere la cabeza del verdugo que prende con brusquedad el brazo izquierdo de Jesús; pero es esta figura principal la que atrae al espectador, arrancándole admirativos elogios. Por fortuna, se conserva casi íntegra en buen estado, y aunque otros detalles hubieranse perdido, bastaría por sí sola para estimar el maltrecho cuadro como obra artística de gran valor. Muestra a Jesucristo ya desnudo, sin otra ropa que un paño atado a la cintura para ocultar las partes pudendas, en posición sedente y pleno agotamiento físico tras el cansancio y torturas sufridos camino del Monte Calvario; olvidándose del sufrimiento corporal, con cara resignada y bondadosa dirige al cielo suplicante y dulce mirada para impetrar del Sumo Hacedor, su Divino Padre, el perdón de la Humanidad pecadora por la cual ofrenda su vida en holocausto.

Al contemplar esta imagen del Redentor representando uno de los episodios álgidos de su martirio, si admiramos lo magistral de la estructura corpórea en cuanto a la parte anatómica, el sorprendente realismo de los miembros en semiflexión y relajados por el cansancio, la respiración fatigosa o la natural actitud del brazo izquierdo brutalmente retorcido por un verdugo cuando tira de él sin encontrar la más leve resistencia, todavía crece nuestro deleite ante la expresión del rostro y espiritualidad de la mirada, reveladores de un alma divinamente sublime. El difícil problema de transcribir al lienzo con precisión y propiedad absolutas ese inmenso complejo, a la vez anatómico, fisiológico, psíquico y de espiritualidad sobrenatural, lo resolvió aquí Ribera con maestría insuperable; éxito no logrado por el mismo artista en algún otro cuadro sobre el mismo tema y sirviéndose de los mismos modelos, según apreciará el lector párrafos adelante.

Hay un detalle en este cuadro que merece cita especial, por ser quizá el más sobresaliente en cuanto a realismo y factura; me refiero a la mano ennegrecida y rugosa del sayón que prende con ella la muñeca izquierda de Jesús, y que maravilla no sólo por el dibujo y modelado perfectos, sino porque, según gráfica expresión de cierto amigo mío al verla, es una «mano operante» o di-

námica, pues claro se advierte cómo cada uno de los dedos aprieta con la fuerza de que respectivamente es capaz. Esa mano pintada con insuperable maestría ha entusiasmado con razón a numerosos pintores de primerísima fila y a peritos en cuestiones de Arte cuando el cuadro de Cogolludo se restauró y expuso en el Museo del Prado, llegando a afirmar uno de aquéllos, que «nadie había pintado una mano tan magistralmente como ésa, ni en los tiempos venideros la pintaría nadie mejor»; soy de la misma opinión.

En la segunda edición de la obra de Revilla, escrita en 1898 y titulada «El Arte en México» (2), se reproduce a toda plana un cuadro idéntico al de Cogolludo, pero atribuyéndolo erróneamente a Martínez del Mazo, y sin que en el texto se haga ninguna referencia; al tratar el profesor español señor Angulo de los cuadros que atesora la Real Academia de Bellas Artes en la capital mejicana (3), cita este cuadro, diciendo acerca de él que «la factura típica de Ribera casi desaparece en el «Jesús despojado de sus vestiduras»; opinión del docto catedrático madrileño causante en mí de extrañeza, pues la «factura típica» de «el Españolito» en su primera época napolitana me parece evidente en el cuadro mejicano como en el de Cogolludo, similares a otros del mismo artista, muy conocidos. Con el fin de obtener una buena fotografía de aquel lienzo para confrontarla detenidamente con la del de Cogolludo, me dirigí a varios intelectuales mejicanos con quienes mantengo amistosa correspondencia; satisfecho mi deseo, figura en este modesto trabajo el cuadro de la Real Academia de San Carlos, con lo cual ahorro descripciones prolijas y contribuyo a su divulgación (4).

(2) Revilla (Manuel G.): «El Arte en México». 2.^a ed. México, 1923.

(3) Angulo Iñiguez (Diego): «La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas». Publicado por el Instituto «Diego Velázquez», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

(4) Hago constar mi agradecimiento al erudito cronista oficial de Guadalajara (Méjico) don Luis Páez Brothcic y a su conciudadano el cultísimo don Indalecio Ramírez A. por el interés demostrado en sus gestiones para conseguirme la fotografía citada. También quiero expresar aquí mi gratitud al director del Seminario de Cultura de Méjico, señor Gamboa, y de manera especialísima a la señorita María de Jesús López, hermana política del mentado señor Ramírez, residente en la capital federal e hispanófila ferviente, quien con entusiasmo y perseverancia no dió paz a la mano hasta remitirme esa anhelada fotografía e inquirir, con resultado negativo, pero con loable actividad, noticias referentes a la procedencia del cuadro en cuestión.

MEJICO. - Academia de San Carlos



Jesús despojado de sus vestiduras

Cuadro de José Ribera «el españoletto», idéntico al de Cogolludo (España).

Fot. del Ins^o. Nacional de Bellas Artes. Méjico

El tamaño fué idéntico al de la pintura de Cogolludo; digo que «fué», pues si bien mide sólo 2,10 por 1,66 metros, en vez de los 2,32 por 1,745, que son las dimensiones de aquel su hermano gemelo, comparando las fotografías de ambos se advierte que el de Méjico lo recortaron en sus partes baja y derecha sin suprimir ningún detalle interesante, quizá para adaptarle a un nuevo marco algo menor que el primitivo; si ese achicamiento ligero no ofrece duda, en cambio, no hay la menor noticia de que haya sido objeto de repintes o restauraciones (ni en la fotografía se aprecia), conservándose, por tanto, la obra pictórica como salió de manos del autor, y en buen estado por cierto; acaso convendría una limpieza hecha por muy peritos restauradores, particularmente en su mitad derecha, lográndose quizá poner al descubierto nítidamente algunas figuras, poco detalladas tal como ahora está el cuadro.

Su estado de conservación es magnífico comparado al Ribera de Cogolludo, y es una verdadera lástima que al restaurar éste no hubiese a mano una fotografía de aquél en colores, pues habría permitido rehacer muchos detalles que ahora ya pueden considerarse perdidos definitivamente. Más atrás calificué de «gemelos» ambos cuadros, e insisto en el calificativo pues son exactamente iguales; no sólo por el tamaño, según dije, sino además por el dibujo y calidad de lo pintado, realmente magníficos los dos, sin que sea posible apreciar la menor diferencia, salvo los desperfectos sufridos por el cuadro existente en España. Que a éste se le considera un Ribera auténtico, lo prueba el hecho de rotularlo así, de acuerdo con el parecer de autoridades en la materia, cuando estuvo expuesto en el Museo del Prado; en cuanto al de la Academia de San Carlos, no se concibe que se trate de una copia, por buenísima que sea, pues siempre en tales casos hay pequeños detalles que lo denuncian, no ya a los ojos de un experto en la materia, sino también a un minucioso observador. Por lo que puede apreciarse en una buena fotografía, en principio debemos considerar al cuadro mejicano «original» de Ribera, lo mismo que al de Cogolludo, o sea el uno réplica del otro, ambos salidos de los pinceles del pintor famoso, caso no infrecuente; me parece aún mejor el de Cogolludo (quizá por sugestión), pero, en última instancia, sólo teniendo los dos delante podría fallarse definitivamente cuál es el verdaderamente original.

Ya mencioné el buen estado del cuadro de Méjico, y sólo por esa mejor conservación puede considerarse superior al de Cogolludo. La figura del carpintero encorvado a la izquierda para ba-

rrenar la cruz en el sitio donde ha de ir un grueso clavo que taldre la mano derecha de Jesús, se puede admirar en toda su belleza que es grande por la naturalidad y dinamismo; en el suelo, aparecen útiles del oficio, como el martillo, tenazas y clavos. Mucho mejor que en el cuadro de Cogolludo, pero no bien del todo por culpa de estar el lienzo sucio, se ve al centurión casi de espaldas y vistiendo lóriga, al parecer de cuero, ceñida a la cintura. Tan exactamente igual es en ambos cuadros la imagen de Jesucristo, que dijéranse positivas tomadas de una sola placa fotográfica; pero en el de la Academia de San Carlos subsiste el pelo largo a usanza nazarena, la corona de espinas y una leve aureola circundando la cabeza, detalles perdidos en la pintura de Cogolludo; en la de Méjico, pueden verse a placer los bellos rostros de las tres Marías.

Respecto a la procedencia del cuadro de Ribera, preciada joya de la Academia de San Carlos, no he conseguido datos concretos; supónese que llegó a Méjico en la época colonial, destinado a alguna de las muchas Comunidades religiosas allí existentes, y como al ser creada en 1785 la Real Academia de Bellas Artes por Cédula de Carlos III fueron muchos los conventos que cedieron cuadros para formar el incipiente Museo, entre ellos debió figurar el de Ribera. Parece que este año «va a iniciarse una seria organización del Museo de Pinturas»; es posible que estudien el archivo y quizá hallen las noticias que echo de menos.

Desde 1936 posee el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut (Estados Unidos) un cuadro atribuido a Ribera, representando un momento de la Pasión inmediato al representado en las mencionadas obras de Méjico y Cogolludo, y para el cual utilizó el artista los mismos modelos; ambas coincidencias tienen subido interés, pues unidas a otros detalles permiten suponer con acierto cuándo pintó Ribera el nuestro, para quién y por qué vino a poder de los duques de Medinaceli. Dicho cuadro perteneció antiguamente a la Colección de los arzobispos de Canterbury (Londres); ya trata de él Augusto L. Mayer en un artículo publicado en 1915, más tarde en su gran obra reimpressa en Leipzig el mismo año, y como existente en el Museo de Boston lo cita en su «Historia de la Pintura Española» (5); también es descrito y reproducido

(5) Augusto L. Mayer: «Notes on Spanish Pictures in American Collections». En «Art in America», octubre 1915.

Idem: «Jusepe de Ribera», 2.^a ed. Leipzig, 1923.

Idem: «Historia de la Pintura Española», edición en castellano. Madrid, 1928.

do por medio del fotograbado en un estudio de Wolfgang Born, al que titula «Un trabajo desconocido de Ribera en St. Luis, Mo. «Cristo coronado con espinas» o «La coronación de espinas» (6). Perteneció a Mr. Frank Gair Macomber, quien desde 1910 a 1923 lo tuvo depositado en el Museo antedicho, regalándolo el año 1936 al Wadsworth Atheneum de Hartford; quise obtener una buena fotografía para ilustrar este artículo, y la conseguí gracias a los buenos oficios de la Hispanic Society of America (Nueva York), a la que me honro pertenecer como miembro correspondiente.

Born recalca que en 1923 trató el alemán Mayer sobre un cuadro idéntico a éste, perteneciente a la colección del florentino Enrico de Mari y que figuró en una Exposición de Arte barroco el año 1922 (7); estaba firmado y fechado, pudiendo leerse las cifras 163, pero no el cuarto número, muy borroso, y quizá sea un 4; Mayer expuso su opinión de que el cuadro hoy en Hartford correspondía hacia 1630, y por lo que diré párrafos adelante, cabe estimar con muchas probabilidades de acierto, que, tanto el de Florencia como el de Cogolludo (y el de Méjico si se trata de un duplicado) los pintó Ribera ese año 1630 o el 1631. El hecho de estar firmado el cuadro de Florencia, mientras carece de tan interesante detalle el de Hartford, permite calificar de «original» al primero y considerar al segundo como una copia de aquél, a menos que firma y fecha hayan aparecido visibles al limpiarlo cuidadosamente este último otoño, según se proponían, noticia que me transmitieron desde la Hispanic Society; esta impresión de encontrarnos ante una copia se acentúa comparándolo con el de Cogolludo mediante sus respectivas fotografías, pues la figura central aparece en el estadounidense menos lograda que en el otro, tanto si nos referimos a corrección y firmeza del dibujo, expresión del rostro o modelado del busto y calidad pictórica, en el de Hartford más baja.

El lienzo del Wadsworth Atheneum tiene las mismas dimensiones que el de Cogolludo; respecto al asunto, según Born, «*Cristo se halla pintado en el lado izquierdo del cuadro, su cuerpo está bien configurado y cubierto en parte por un lienzo cuidadosamente colocado; su noble cabeza está levantada. Esta expresa alejamiento más bien que tormento; sujeta el cetro de junco en alto con sus*

(6) Wolfgang Born: «An unknown work of Ribera in St. Louis, Mo. Christ crowned with thorns». En «Gazette des Beaux-Arts», abril 1945.

(7) Ojetti, L. Dami y M. Tarchiani: «La Pittura Italiana del Seicento alla mostra di Palazzo Pitti». Milano-Roma, 1924.

bellas manos. Los ejecutores usan sus cañas como palancas para colocar la corona de espinas en la cabeza de Jesús; otro ejecutor a la derecha le injuria de rodillas; tres testigos que se ven oscuramente en la esquina superior izquierda, aparecen inmóviles. El conjunto nos recuerda un edificante «tableau vivant» (cuadro vivo). La ejecución muestra gran competencia, y en su factura, luz y color recuerda a Caravaggio.» No estoy muy de acuerdo con la descripción que acabo de transcribir, traduciéndola del inglés; muchos detalles de un cuadro se pierden en la fotografía del mismo, sobre todo si está sucio y, como aquí sucede, predominan las zonas muy oscuras; sin embargo, aun en tal caso me parecen plenamente justificadas algunas discrepancias de criterio. Por ejemplo, el verdugo que a la derecha escarnece a Jesús, no está de rodillas, sino medio sentado en el suelo; el que figura detrás no usa caña como palanca para apretar en las sienes de su víctima la punzante corona de espinas y sí le amenaza con un palo empuñado con la mano izquierda; conviniendo advertir que de aceptarse lo primero, era lógico e inexcusable reflejar en el rostro del atormentado un gesto de agudo dolor, cosa no hecha por el artista, cuya propensión a las escenas y expresiones intensamente dramáticas es bien conocida. Ninguna indiferencia muestra la cara del personaje que se ve en la esquina superior derecha, y Jesús, en vez de sujetar el grotesco cetro de junco con sus bellas manos atadas, lo sostiene débilmente con dos dedos de la derecha.

Esta «Coronación de espinas» (Mayer) o «La corona con espinas» (rótulo del cuadro en Hartford) no es obra bien lograda por Ribera, quien si reprodujo con admirable naturalidad y fuerte realismo los modelos que utilizó como personajes secundarios, en cambio no acertó a polarizar la atención sobre el protagonista ni a infundir en la escena representada el hondo sentido dramático o la mística unción peculiares del artista y tan patentes en sus obras sobre motivos de la Pasión; ésta da la sensación de «cuadro vivo» en cuanto se refiere a los actores-comparsas pintados con gran maestría, pero de composición teatral en cuanto a la escena y de manera particularísima respecto a la figura del Mártir del Gólgota, cuya expresión abstraída y semiinconsciente no llega a conmover y parece la de un mal cómico; aparte de que si en ella hay partes de magnífica factura, como manos, miembros inferiores y manto cubriendo en parte el cuerpo desnudo, la calidad pictórica del torso, cuello y cabeza son menos de alabar; quizá se deba en parte a defectos de copia.

HARTFORD - Connecticut (Estados Unidos)



La Corona de Espinas

Cuadro atribuido a José Ribera, existente en el Wadsworth Atheneum
(Courtesy Wadsworth Atheneum, Hartford).

Fot. W. F. Miller et Co.-Hartford

Me da este cuadro la impresión de que Ribera no quedó satisfecho al verlo concluído, bien porque se diera cuenta de que la escena tal como la representó no tenía la fuerza emotiva debida, bien porque advirtiese lo relativamente anodino del personaje central; pienso que ante estas fallas de concepción e interpretación, Ribera decidió utilizar los mismos personajes, pero variando la actitud de ellos, en otro cuadro donde el conjunto tuviera mayor fuerza dramática y el personaje principal concentrara en sí, por su factura depurada, expresión trágica y máxima espiritualidad, la atención admirativa del espectador; consecuencia inmediata de tal «examen de conciencia» y nuevo estudio temático, sería el cuadro de Cogolludo con un asunto de profundo dramatismo en el que, maravillosa representación del dolor y agotamiento físicos, a los cuales se sobrepone la sublimidad del alma, destacara la imagen del Redentor. A esta conclusión previa lleva la superioridad técnica del cuadro de Cogolludo (y el de Méjico) sobre el de Hartford, de la misma manera que la pequeña variante del tema o colocación de las figuras, así como la utilización de los mismos modelos, corroboran el supuesto de ser pintados esos cuadros casi al mismo tiempo.

Para terminar, quiero hacer algunas preguntas y consideraciones: ¿Cuándo pintó Ribera el cuadro de Cogolludo y cómo fué a parar éste a la casa ducal de Medinaceli? Ninguna de esas preguntas tiene, hoy por hoy, respuesta categórica; sólo podemos hacer conjeturas y deducciones.

Desde luego, corresponde a la primera época del artista, ya acreditado en Nápoles, donde había contraído ventajoso matrimonio y gozaba la protección de los virreyes españoles, en cuyo palacio tenía aposento como pintor de cámara; su dibujo, de extrema corrección y valentía; la pasmosa fidelidad con que reproducía en los lienzos a las curtidas y expresivas gentes del pueblo utilizadas como modelos; el emocionante dramatismo de sus cuadros y el profundo sentimiento religioso del artista reflejado en sus obras, hacía que éstas fuesen muy codiciadas y se viera y deseara para atender los múltiples encargos hechos por sucesivos virreyes, comunidades religiosas, etc.; por aquel entonces permanecía fiel a las enseñanzas que siendo mozo recibiera de Francisco Ribalta en Valencia, y a la manera de conseguir sorprendentes efectos, sobre todo en cuadros de asunto emotivo y particularmente tratándose de martirios de santos o escenas de la Pasión, mediante el fuerte

contraste de cuerpos muy iluminados destacando sobre fondo oscuro, aprendida de Caravaggio. Como puede apreciarse en el cuadro de Cogolludo, en el de Hartford y otros varios muy conocidos y alguno fechado, todavía el arte de Ribera seguía aferrado al tan manoseado «tenebrismo», sin iniciar la evolución hacia las suavidades lumínicas y riqueza cromática de su segunda época. Por estas razones, por el hecho de que algunos personajes del lienzo de Cogolludo (especialmente el que representa a Jesús) pueden identificarse con facilidad en otros cuadros del mismo artista y cuya data es conocida, deduciéndose de ello que todos fueron pintados en corto espacio de tiempo, podemos casi afirmar que la obra en cuestión es de hacia 1630; afirmación ya hecha por el docto profesor alemán Mayer respecto al cuadro de Hartford antes de conocer «La coronación de espinas» de Florencia, corroborada luego al leer las tres primeras cifras de su fecha borrosa, y, finalmente innegable al comprobar la similitud de tema, composición, personajes retratados y factura que hacen hermanos casi gemelos al cuadro florentino (y su copia de Hartford) y al de la histórica villa castellana.

Intimamente relacionadas con estas pruebas indiciarias, están las conjeturas sobre quién encargó el cuadro de Cogolludo a Ribera y cómo lo adquirieron los duques de Medinaceli. Sabido es que don Pedro Téllez Girón, «el gran duque de Osuna», protegió decididamente a Ribera desde que llegó a Nápoles como virrey en diciembre de 1616 hasta cesar en el cargo el año 1620, valiosa protección dispensada después al artista español por sucesivos virreyes, como don Antonio Alvarez de Toledo, duque de Alba (14 de julio de 1622 a 26 de julio de 1629); don Fernando Afán de Ribera, duque de Alcalá (julio de 1629 a abril de 1631); don Manuel de Guzmán, conde de Monterrey y cuñado del conde-duque de Olivares valido de Felipe IV (17 de abril de 1631 a 11 de noviembre de 1637); etc.; de todos, me parece que es el tercero quien nos interesa aquí.

Don Fernando Afán Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá de la Alameda, marqués de Tarifa y conde de los Molares, estuvo casado con una hija de don Cristóbal de Moura, marqués de Castel-Rodrigo; fué adelantado mayor de Andalucía, virrey en Cataluña y luego en Nápoles desde 1629 a abril de 1631, según dije, continuando la decidida protección al pintor Jusepe de Ribera dispensada por sus predecesores en el cargo, del mismo modo que más tarde se la dispensaron los virreyes conde de Monterrey y duque de Medina de las Torres; falleció el de Alcalá en 1637,

después de morir su único hijo varón y otra hija que se tituló cuarta duquesa. Heredera de aquellos títulos y estados con la Grandeza de España de primera clase, fué una sobrina carnal de don Fernando, llamada Ana María Luisa Enríquez Afán de Ribera, quinta duquesa de Alcalá, casada el 28 de noviembre de 1625 con don Antonio Juan Luis de la Cerda, séptimo duque de Medinaceli, marqués de Cogolludo y conde del Puerto, para fallecer en Sanlúcar de Barrameda el 26 de enero de 1645, a los treinta y dos años. Su esposo la sobrevivió bastantes y estuvo largas temporadas en Cogolludo, en cuyo palacio alojó algunos meses a su amigo el famoso escritor don Francisco de Quevedo, a la sazón con la salud quebrantada.

Traigo a cuenta esas fechas y concisas noticias genealógicas por estimarlas de subido interés para discernir cuándo fué pintado el cuadro de Cogolludo y cómo pasó a los duques de Medinaceli. En principio, debe admitirse que se trata de un encargo hecho a Ribera por el duque de Alcalá, virrey de Nápoles y protector del artista, lo más tarde en abril de 1631, pues entonces cesó el duque en su virreinato, abonando tal supuesto el que otro cuadro casi igual, sirviéndose de los mismos modelos, está fechado hacia aquel año; me refiero a «La corona de espinas», de Florencia, del que es copia antigua el de Hortford. Posiblemente, el lienzo de Cogolludo lo regaló el duque de Alcalá a su sobrina y sucesora Ana María Luisa, casada pocos años atrás con el duque de Medinaceli, pero más probablemente fué heredado por dicha señora al morir su tío sin sucesión. ¿Donó la duquesa el cuadro a la iglesia de Santa María en Cogolludo? Lo ignoro, pues desconozco su testamento; desde luego, no figura entre las numerosas mandas hechas después en el de su esposo.

Quizá permaneció en el palacio de Cogolludo hasta que a fines del siglo XVIII los duques dejaron de frecuentar su villa marquesal, y al desalojar la mansión palaciana regalaron el cuadro a la iglesia de Santa María con el censo de un capón que cada año debía ser entregado en palacio, pero en algún inventario de muebles y enseres existentes en dicho edificio durante el siglo XVII no he visto especificado ese cuadro de Ribera; después de la guerra no se encuentra el riquísimo archivo ducal ordenado debidamente para estudiarlo, y es lástima, porque en alguno de sus legajos es donde podrían encontrarse datos precisos. Queda como fuente de investigación el archivo parroquial de Cogolludo, pero no dispongo del tiempo necesario para trasladarme allí y estudiarlo; por encargo mío repasó los libros de fábrica el cura ecónomo de Santa

María, don Crescencio Torralba, quien pudo advertir cuán a la ligera se hicieron sucesivos inventarios, pues tratándose de cuadros, figura en aquéllos una simple enumeración, sin mencionar siquiera el asunto de cada lienzo, e incluso las dimensiones dábanse un poco a capricho. Así, en el de 1887, al citar cuadros, se anota: «Otro iden encima de la puerta de la sacristía, de metro y medio de alto por uno de ancho poco más o menos», inexactitud manifiesta, pues sólo puede referirse al de Ribera, que siempre estuvo en aquel sitio, y es bastante mayor; menos mal que en el inventario de 1899 figura esta partida, que aun siendo muy escueta, confirma las noticias tradicionales y permite afirmar que la obra de Ribera fué donada por los duques, procedente de su palacio, y el censo del capón cebado no es una patraña: «Un cuadro por encima de la puerta de la sacristía, que llaman «el capón de Palacio».

Francisco LAYNA SERRANO

ARQUEOLOGIA MEDIEVAL EN LA JARA

Las Torres de Alcaudete

Una de las más interesantes facetas que presenta la arqueología medieval en la Jara son las torres que se levantaban profusamente por la comarca, de las que se conservan, como testimonio de su pasada existencia, algunos ejemplares.

Las alusiones a ellas son antiguas y relativamente numerosas. Por vez primera, que sepamos, aparece el nombre de *torre* en una zona aledaña a La Jara: Alfonso VI, en la donación que hace a la Iglesia toledana, da, entre otros lugares, al arzobispo don Bernardo la Villa de Torres Duc, en la Tierra de Talavera (1). En el Libro de la Montería de Alfonso XI se hace referencia, en dos ocasiones, una vez a Torrecilla y otra a la posada de colmenas de La Torre (hoy labranza en el término de Belvís de la Jara) (2). Las más amplias noticias las dan las Relaciones topográficas de Fe-

(1) El 19 de diciembre de 1086 se fecha el documento, «...hago donación al sacrosanto altar de Santa María y a vos Bernardo arçobispo... de las villas cuyos nombres son estos: ...Torres Duc en la Tierra de Talavera». Se identifica esta localidad con la villa de Alcolea de Tajo, al norte y muy próxima a este río en el oeste de la provincia de Toledo.—ANTONIO MARTIN GAMERO: «Historia de la Ciudad de Toledo, sus claros varones y monumentos». Toledo, 1862, págs. 1.059, 60 y 61. Lo toma de la Historia de Toledo del Dr. Pisa.

(2) «Libro de la Montería del Rey Alfonso XI». Madrid, 1879. Biblioteca venatoria. Tomo II, págs. 233 y 235. A unos dos kilómetros al sur de Belvís de la Jara, siguiendo el camino del Robledo, se encuentra la antigua posada de colmenas de la Torre, hoy tierra de labor dedicada a cultivo de secano. En el estrecho valle del arroyo Tamujoso se sitúan algunas casas de labranza, sin que se vean restos de alguna antigüedad, fuera de ciertas defensas arruinadas hechas en el cauce del arroyo. En un morrete, aguas arriba, se sacan con el arado piedra granítica y trozos de teja de mucho grosor, parecidas a las que encontramos en la Ciudad de Vascos (véase nuestro trabajo sobre esta ciudad publicado en el 1949, en Archv. Esp. de Arq. (C. S. I. C.).

En la ladera, a la margen derecha del arroyo, detrás de la casa-labranza de doña Jenara Pinero, se encontró una sepultura como las halladas en Los Terreros (en nuestro

lipe II, señalando La Torrecilla (3), Torlamora (4), La Torre de Alcaudete (5) y La Torre de Ben-Cachon (6). En el Diccionario de don Tomás López se señala otra nueva torre: la de Piedraescrita, más bien castillo roquero en la cumbre espléndida y dominante de Altamira (7). Madoz muestra la abundancia de torres en la comarca diciendo, no sin hipérbole, que no hay cerro en donde no se vean atalayas, casas fuertes, torres de refugio y entre risco y risco se ven paredones de piedra de gran anchura. Entre esas torres anota, por su soberbia situación, la de Piedraescrita, ya citada, desde donde se descubren las atalayas de Segurilla y El Casar, al norte del Tajo, y la línea de borrosas cumbres de Sierra Morena, al Sur (8).

Cedillo alude a la torre de Alcaudete (9).

En la finca de El Marco, entre los lugares de Carrascalejo y Valdelacasa, se conserva una atalaya. Por último, quedan los toponímicos: La Torre de Santa Cruz (10), La Torre (11) y La Torre-Albilla (12).

artículo «Hallazgos arqueológicos en la Jara», II, describimos esta necrópolis con detalle), pero cubierta con una lancha de pizarra; en su interior aparecieron restos óseos, vasijas y una espada.

(3) «... se llama Torrecilla porque oyeron decir que estaba antiguamente una Torrecilla dentro de este pueblo...» De la «Relación» de Torrecilla. 1 de abril de 1576.

(4) «... tomó este nombre de una Torre que hubo en dicho lugar en que en tiempo habitaron los moros, vivió una mora e de allí se nombra Torlamora, porque la llamaban Torre de la mora, de la cual hay al presente un solo pedazo de pared de piedra...» De la «Relación» de Torlamora. Hoy este lugar es un despoblado, en el término del Villar del Pedroso (Cáceres).

(5) «... que entonces se había llegado a una Torrecilla como atalaya que agora está en dicho lugar hecha Torre...» De la «Relación» de Alcaudete. 3 de abril de 1576.

(6) «... y otra Dehesa llamada Bencachon... y tiene una Torre muy alta hecha de ladrillo... y es cosa muy antigua y el edificio della es muy antiguo...» De la «Relación» de Las Herencias. 3 de noviembre de 1578.

(7) «... poco después de los sarracenos, de quienes en la Sierra de Altamira existen las ruinas de un famoso Castillo...» TOMAS LOPEZ: «Diccionario Geográfico». 1765 a 1789.

(8) MADOZ: «Diccionario Geográfico...» Art. La Jara.

En algunos riscos, dice Madoz, hay esculpidas medias lunas y en la piedra viva sepulcros de Oeste a Este.

(9) CEDILLO: «Catálogo monumental de la Provincia de Toledo». Ejemplar mecanografiado, que se conserva en el Instituto «Diego de Velázquez», del C. S. I. C.

(10) En el término de La Puebla Nueva, a unos cinco kilómetros al oeste de este pueblo, a la izquierda del Río Sangrera, se localiza el despoblado de Santa Cruz de la Jara.

(11) En el extenso término de Los Navalucillos, al noroeste de la aldea de El Robledo del Buey, se da el nombre de La Torre a una de sus alturas.

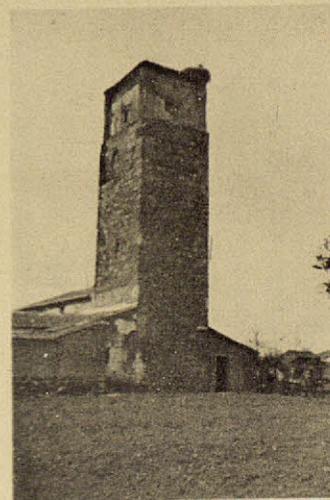
(12) Al este del término de El Villar del Pedroso (Cáceres), al sur del Tajo, a unos dos kilómetros de Puente del Arzobispo, hay una labranza denominada la Torre-Albilla, en donde ya no quedan restos apreciables.



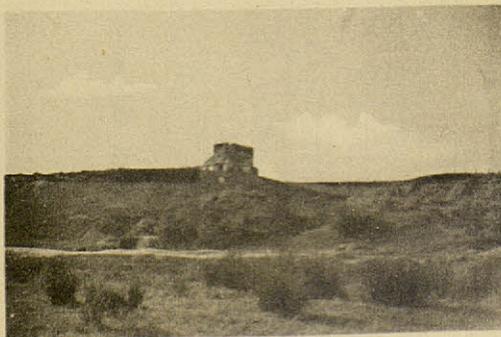
Torreón.



Torreón del Cura.



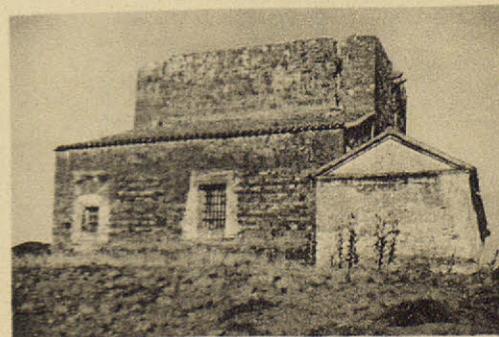
Torreón del Cura.



Vista general.



La casa de la Torre.



La casa de la Torre.

Aparte de las citadas se conservan otras dos: La Torre que nosotros llamamos de Castellanos, por estar enclavada en la extensa y antigua dehesa de Castellanos, en el término de Alcaudete, y la supuesta de El Membrillo (13).

Algunas de estas torres fueron en su origen árabes o tal vez romanas, como la de Piedraescrita; los cristianos las utilizaron y reconstruyeron muchas de ellas, apareciendo en ciertos casos ligadas a la repoblación de la comarca (14).

Ahora nos vamos a ocupar de la llamada Torre del Cura, en el casco urbano de Alcaudete, y de la que se levanta en Castellanos y da nombre a uno de sus quintos o labranzas, denominado Casa de la Torre.

Antes de entrar en su detallado estudio queremos destacar que muy próximas, en una zona de reducida extensión, se cuentan hasta cuatro: las citadas de Alcaudete, la de Ben-Cachon y la de Torrecilla de los Valles (hoy de la Jara) (15).

(13 En el término de Las Herencias, a unos dos y medio kilómetros al este de la aldea de El Membrillo, se conserva el Torreoncillo.

Desde el citado caserío se asciende en pronunciada cuesta a una planicie, llamada Llanos de la Raña; a la derecha del camino, a unos veinte metros, está una construcción de ladrillo revestido de mortero de cal, en forma de cono truncado. Mide 2,60 metros de alto por seis de circunferencia en su parte media. Hoy está relleno de piedra arrojada caprichosamente. Aseguran los aldeanos que desde ella se ve la lejana atalaya de Segurilla.

A nuestro juicio se trata de una señal topográfica, construída en tiempos relativamente modernos e igual a otras que se ven en las rañas de San Bartolomé de las Abiertas, también en la Jara.

Muy próxima a la mencionada construcción se observan ruinas más antiguas que describen un pequeño cuadro de un metro y medio de lado, de mampostería, con mortero de cal. A pesar de los insignificantes restos se aprecia un intento de arco que sostendría una bóveda muy baja. Tal vez fueran éstas las ruinas de la antigua torre o torreoncillo.

(14) Así se demuestra en el caso de Alcaudete y en otros lugares.

Los contados pobladores que habitaran en los comienzos del siglo XIII, La Jara, entonces tierra solitaria, debieron buscar amparo de salteadores, golfines y alimañas en estas pequeñas y débiles fortalezas, alrededor de las cuales se fueron agrupando los vecinos.

Corroboran esta opinión los vecinos de Alcaudete que declaran: «... que han oído decir a los pasados y antiguos que un cazador que andaba por estos montes que entonces avie, se avia allegado a una Torrecilla... y avia hecho allí junto a ella una choza donde vivía y que desde allí se avia fundado el lugar...»

(15) Primero se llamó este lugar Torrecilla de los Valles «... porque está fundado en la boca de dos valles que uno se dice Castaño y el otro se dice Sangrera». «Relación» de Torrecilla.

MADOZ: Tomo XV, pág. 74, da a este pueblo el nombre de Torrecilla de Alcaudete, que persiste a lo largo del siglo XIX.

LA TORRE DEL CURA

En el lado norte de la extensa plaza de Alcaudete, llamada la Glorieta, se levanta la vetusta fábrica; a ella adosada está la casa rectoral y otras dependencias, algunas de viejo porte, y abarcando el conjunto de edificios una huerta. Todo ello tiene una venerable antigüedad y va unido a la repoblación del lugar, hacia el siglo XIII.

Siguiendo la Relación de Alcaudete, la Torre es anterior a los primeros vecinos. Llevando a sus últimas consecuencias el texto de la Relación, parece que la Torre estuviera sola y abandonada, cuando un anónimo cazador estableció, adosada a sus muros, la primera choza que había de constituir el inicio del pueblo (16).

No nos atrevemos a afirmar que la reconstrucción sea de la época musulmana, aunque en la Relación se dice, en nota marginal, que se ganó a los moros. El vocablo Alcaudete bien pudiera ser romano (17), ocupándose la población por los musulmanes.

El Conde de Cedillo, siguiendo al manuscrito anónimo de Belvís, la cree de origen cristiano, construída por un señor feudal de la comarca llamado Calderón; personaje del siglo XIII o XIV, añadimos nosotros (18). Compartimos la verosimilitud de esta opinión, porque en el 1372 Juan Ortiz Calderón hace donación de la dehesa de Castellanos al Monasterio Jerónimo de Santa Catalina de Talavera (19). En esta dehesa se conserva, como ya indicamos, una torre —que luego describiremos— que sin duda está relacionada con la que ahora analizamos.

Corroboramos lo expuesto el que no se observa en las dos torres ningún elemento característico de las construcciones musulmanas; por el contrario, sí cristianos, de tipo ojival.

Hoy la Torre de Alcaudete aparece muy trabajada por el tiempo, con huellas de reconstrucciones y arreglos que la han quitado carácter y prestancia arquitectónica.

(16) De haber estado en condiciones de habitabilidad es seguro que se hubiera instalado en ella, sin hacer choza alguna.

(17) Probablemente Alcaudete proviene de «Alcalat», que significa Castillo. Del «Diccionario Geográfico-histórico de la España antigua. Tarraconense, bética y lusitania», de MIGUEL CORTES LOPEZ. Tomo III, pág. 96.

(18) El «anónimo de Belvís», que CEDILLO cita, dice que fué construída por «un tal Calderón en la época del feudalismo».

(19) «Historia de Talavera... por Cosme Gómez de Tejada de los Reyes». Folio 46, vuelto. Ms. de la B. N.

Es una construcción cuadrangular, de tosca mampostería y ladrillo, con mal labrada sillería en los ángulos, de una altura de 17 a 18 metros. Los dos primeros tercios son de piedra berroqueña del país y el último de ladrillo, añadido posteriormente.

En la fachada norte se ve, al comienzo del tercio final, una piedra salediza o can. En la de Oeste se distingue, hacia su mitad, otro canecillo de tres cuerpos, y en la parte edificada de ladrillo dos nuevos canes triples en los que se apoya un arco para sostener un matacán muy reformado, con su correspondiente ladrонера. Remontaría la construcción en almenas, de las que no quedan señales, y en su lugar un vulgar tejadillo a cuatro aguas achata la torre, y que presenta ruinoso aspecto, aunque el cuerpo de piedra, que es lo que se conserva de la primitiva construcción, aparece firme.

El interior se compone de una cámara lateral cubierta de bóveda apuntada, de pobre ejecución; por una escalera angosta, que se inicia con una ojiva, se llega a la primera planta, cubierta con bóveda de arista. En los muros norte, este y sur se abren saeteras, que hoy aparecen cegadas; en el oeste se dibuja un arco ojival. Tanto las dos cámaras como la escalera son restos de la primitiva fábrica.

Hay una segunda planta cubierta con gruesas vigas de pino; sobre el muro oeste se conserva un hogar con su correspondiente chimenea.

De los primitivos dueños, los Calderón, pasó a la familia talaverana de los Duque de Estrada (apellido y no título nobiliario, como repetidamente se ha creído), que poseían extensísimas propiedades rústicas. En el siglo XVI, un miembro de ella, el caballero Hernán Duque de Estrada, poseía, entre otras cosas, la Torre, sus edificios aledaños y la feraz huerta (20). En el siglo XVIII pasó al Cura propio de Alcaudete, don Ventura Angulo, que a su muerte la deja (en virtud de testamento otorgado el 6 de noviembre de 1790) con su huerta, noria y dependencias, a los curas propios que le sucedan en la Parroquia (21). Hoy sigue vinculada a la casa-curato.

(20) De la «Relación» de Alcaudete. En el 1578 aparece como dueño Juan Duque de Estrada. De la «Relación» de Las Herencias.

(21) Del «Libro becerro» que se custodiaba en el Archivo parroquial de Alcaudete. Folio 300. Este libro interesantísimo desapareció en el verano de 1936.

LA TORRE DE LA DEHESA DE CASTELLANOS

Sobre un montículo que domina la rica vega del Jébaló, a la derecha de este río, escasamente a tres kilómetros a la izquierda de la vieja carretera de Alcaudete a Talavera de la Reina, se levantan los arruinados muros de la Torre de Castellanos. Desde su emplazamiento se atalayan el caserío blanco de Alcaudete, con sus huertas, las sierras pardas de Belvís y los verdes sotos y alamedas que bordean el río. Es sin duda uno de los amenos lugares de la comarca.

Hoy la Torre es una verdadera ruina; grandes grietas auguran su próximo fin. Es una fábrica de canto rodado, alguna piedra berroqueña y ladrillo en los ángulos, con buen mortero de cal. De planta rectangular. En sus desnudos muros se abre, en la fachada sur, una ventana de ladrillo; sobre ella quedan dos canes de piedra de un solo cuerpo, que soportarían el correspondiente y desaparecido matacán.

El interior estaba formado por una espaciosa cámara, con bóveda de arista; de la estancia arrancaba la escalera (22). Hoy la cubierta y la escalera se han derrumbado, y la altiva Torre se ha convertido en humilde pajar (23).

Su altura debió ser un tercio más de lo que ahora se conserva, rematándose con almenas.

El interior estaría dividido en tres plantas: una baja —que se conservaba hace dos años— y dos altas, correspondientes a la ventana y al matacán.

Ocupa más extensión que su vecina la llamada Torre del Cura, pero es menos esbelta y peor construída que ésta. En cambio, la bóveda que cubría la planta baja denotaba mejor técnica, lo que nos hace suponer que su construcción no fuera contemporánea, sino posterior.

Estamos en presencia de construcciones militares, probablemente del siglo XIII, utilizadas como observatorios (torres vigías), para avisos (torres de avisos) y en ocasiones como lugares de refugio, aunque por su debilidad defensiva (a pesar de las saeteras y matacanes) y escasas proporciones, no fuera esto último su fin primordial.

FERNANDO GIMÉNEZ DE GREGORIO

(22) Visitamos por vez primera La Torre en el 1929; entonces, a pesar de los grandes destrozos, se conservaba la planta baja y los primeros tramos de la escalera.

(23) Visitamos últimamente La Torre en el verano de 1947.

BIBLIOGRAFIA

SCHOENBERGER (Guido).—*The drawings of Mathis Gothart Nithart, called Gruenewald*.—H. Bittner and Company.—New York, 1948.

Mathias Gruenewald, o, como fué su nombre verdadero, Mathis Gothart Nithart, ha sido uno de los pintores más excelsos de todos los tiempos. Sandrart, el Vasari de Alemania, le llama Matthaëus Gruenewald o Matthaëus de Aschaffenburg, y dice que no cede a ninguno de los mejores dibujantes y pintores de Alemania. Desconocía, sin embargo, su nombre verdadero, y sólo recientes investigaciones de Zuelch, Hagen y Grete Tiemann—entre los años 1917-1927—permitieron a identificarle con Mathis Gothart Nithart, y desde entonces sabemos que había nacido en Würzburg, que trabajó en Aschaffenburg hacia 1480, que desde 1491 tenía su taller en Seligentadt junto a Francfort, que más tarde fué pintor de cámara en la corte del arzobispo de Maguncia y que murió como «Wasserkunstmacher»—constructor de fuentes—en la ciudad de Halle en agosto de 1528. Juzgando por su autorretrato, hecho para el retablo de Isenheim hacia 1514-1515, y en el que representa más o menos cincuenta años, se puede fijar la fecha de su nacimiento aproximadamente hacia 1465.

Muy poco sabemos de su juventud; las atribuciones de cuadros o dibujos que se ha hecho a esta época—entre 1475 y 1500—son todas hipotéticas. Únicamente desde 1502-03 conocemos una serie no muy grande de retablos, de los que consta su autor o que pueden atribuirse a él con seguridad; los más famosos son el de Bindelach, cerca de Bamberg (ahora en Lindenhart); el retablo con el Escarnio de Cristo (hacia 1503), en la pinacoteca de Munich; los crucificados de Basilea y de la colección Koenigs, de Haarlem; el que encargó Guido Gersi, italiano y prior del convento de los Antoninas en Isenheim, cerca de Colmar, entre 1508-09; el que hizo para la iglesia de los Dominicos, en Francfort, entre 1510 y 1515, y del que se conservan dos alas pintadas en «grisaille» (Museo de Francfort); el retablo de la Virgen de la Nieve, para la Colegiata de Aschaffenburg (Museo de Friburgo, hacia 1515-16); el Santo Entierro (Colegiata de Aschaffenburg), y los retablos para Tauberbischsheim (hoy en Stuppach) y Halle (Pinacoteca de Munich).

Los dibujos del maestro son el verdadero complemento de sus pinturas.

Su número es reducido; el libro registra y reproduce 36, que son los que se puede atribuirle con gran seguridad. En ocho láminas adicionales se representan, además, en escala menor, otros dibujos relacionados, varios cuadros y algunas obras que interesa comparar por su índole iconográfica.

Gruenewald, como hace constar Schoenberger, también como dibujante fué esencialmente pintor. Dibujaba casi siempre con carbón sobre un papel claro amarillo, cuidadosamente preparado; sólo uno de los dibujos conservados fué hecho con pluma y sobre papel blanco. Con el carbón sabe dar infinitas variantes, desde la línea finísima, casi «respirada», hasta un negro muy profundo. Pero acaso no es la silueta de la figura lo que llama primeramente nuestra atención, sino la estructura de los cuerpos distintos, con una gama de valores hasta entonces no igualada. En varios casos emplea, fuera del carbón, todavía otros coloreantes, como un blanco muy reluciente, para el que usa el pincel, y que sirve para indicar la intensidad de la luz que se refleja sobre los cuerpos, contrastando con el negro del carbón, que a su vez se matiza desde los valores más profundos hasta un gris claro, casi plateado.

El tema de sus dibujos es el hombre; muchos son estudios preparatorios para cuadros, y varios pueden relacionarse con obras que se conservan. Suele tratarse de estudios de figuras con vestidos ampulosos, en los que las caras son simplemente esbozadas, o de estudios de caras y sus expresiones, en los que se captan, con preferencia, momentos de suma intensidad psicológica. Típico en sus estudios de paños es el contraste entre grandes superficies, de apariencia severa—majestática, dice Schoenberger—, y otras donde las telas se rompen continuamente en ángulos y curvas formando una estructura muy movida y complicada. Verdaderamente únicos y sin analogía en el Norte son sus estudios de expresiones: el dibujo de Margaret Prellwitz, durmiendo, y el de una mujer con cara risueña, ambos en el Louvre, y sobre todo los dos ángeles, uno gritando y el otro llorando, posiblemente estudios para un cuadro representando el «Llanto sobre el cuerpo de Cristo» (Berlín). Con razón dice Schoenberger que sólo un artista—Leonardo—ha hecho estudios de fisionomías o expresiones como Gruenewald, y apunta la posibilidad de algún contacto, quizás incluso un viaje del maestro a Italia. Algún dibujo, como el de la Virgen con el Niño y San Juan (Berlín), de carácter decididamente italiano, parece reforzar esta teoría.

La base para la reunión de la obra dibujada del maestro nos la dan tres dibujos firmados: su autorretrato, hecho como estudio preparatorio para el famoso San Pablo del retablo en Isenheim, firmado MGN; el dibujo de una mujer para una Virgen al pie de la Cruz, con su firma «Matthis», y, finalmente, el extraño dibujo de tres cabezas, que Schoenberger llama «Anti-Trinidad», otra vez firmado con su monograma.

Estos tres dibujos, como otros que se revelan como estudios para cuadros, dan una base bastante segura para atribuirle otras obras anónimas. Mucho más complicada es la cronología, para la que sólo la relación con algunos cuadros fechados o fechables nos da un cierto indicio. Parece que los dibujos de un estilo muy detallado, como la hoja con el Crucificado (en Karlsruhe), son de fecha relativamente temprana (1504-05), como se desprende además de su comparación con las famosas tablas con el mismo tema en Basilea (hacia 1504) y en la antigua colección Koenigs (hacia 1505-06). A esta época primera se adscribe además la hermosa hoja de un hombre des-

nudo tocando la trompeta (Haarlem, colección Koenigs). Varios dibujos pueden relacionarse con la época más famosa del maestro, su «estilo rico», como dice Schoenberger, que representa, entre otras obras, el retablo de Isenheim (1508-1515). Estudios preparatorios para éste son el autorretrato y el retrato del abad Guido Gersi—ambos aparecen en el retablo mencionado, como San Antonio Abad y San Pablo, respectivamente—, los dos dibujos de figura entera del mismo San Antonio, de los que uno tiene la fisionomía del mencionado abad italiano, y finalmente el boceto de la Virgen de la Anunciación. Tres dibujos de apóstoles prostrados en el suelo se pueden relacionar con el cuadro de una Transfiguración (hoy perdido), pintado para la iglesia de los Dominicos, en Francfort (hacia 1512); otro es un boceto para la Virgen con el Velo, de Tauberbischofsheim, y ahora en la iglesia parroquial de Stuppach (hacia 1515-16); otro, de San Juan al pie de la Cruz, es un estudio preparatorio para el retablo de la Santa Cruz, en Tauberbischofsheim (hacia 1515-16; Museo de Karlsruhe). El dibujo de la Virgen, Reina del Cielo, y los de Santa Catalina, Santa Dorotea y una Santa femenina no definida fueron hechos para el retablo hoy perdido de Maguncia, que debió pintarse hacia 1516-17; el dibujo a pluma sobre papel blanco, único en su género entre las obras de Gruenewald, es aceptado, con Schilling, como boceto para el cuadro central del altar de la Virgen de la Nieve, en Aschaffenburg, del que se conserva el ala derecho (Friburgo, Museo de los Agustinos), posiblemente pintado ya hacia 1516. El mencionado retrato de Margaret Prellwitz, finalmente, puede asignarse con cierta probabilidad a los años entre 1522 y 1523, aproximadamente, y compararse con el cuadro de los Santos Mauricio y San Erasmo (Munich), que Gruenewald pintó en estos años para la «Neue Stiftskirche», de Halle; por razones estilísticas se adscriben a esta última época además la llamada «Anti-Trinidad» (Berlín) y el retrato de un clérigo viejo (Estocolmo). Se distinguen estos dibujos, lo mismo que los cuadros de esta fase, por su modelado extremadamente rico y diferenciado, y por una soltura de la línea no igualada.

La posición de Gruenewald dentro de la Historia del Arte es acaso más difícil de caracterizar que la de ningún otro maestro contemporáneo. No parece casual que su nombre llegó pronto a olvidarse. Para los maestros manieristas de mediados del siglo XVI, la vehemencia dramática de este artista apenas pudo significar algo. Sólo la época barroca se recordó de él, y su obra parece realmente dar el primer paso hacia este estilo. Su arte, esencialmente pictórico, estaba aislado en su época y no tuvo seguidores, ni existen cobres o grabados de su mano, que contribuyeron tanto a la difusión del arte de Durero. Tampoco fué un artista universal como éste, sino esencialmente pintor. Esto explica que sus dibujos raras veces se repiten exactamente en sus cuadros; son más bien apuntes que no cesó de modificar y de transformar. El carácter de su arte es de un grandioso dramatismo, propio de los grandes solitarios. Sólo asiduos estudios han permitido rehacer ante nosotros la figura de este insigne artista, cuyos dibujos nos ofrece la presente edición de una manera realmente impecable.

Consiste el libro de una introducción, de un catálogo de los dibujos, de notas, de un capítulo con transcripción de las fuentes más importantes y de una bibliografía. Las láminas son inmejorables. El texto, en concisa y acertada dicción, nos da en unas cincuenta páginas todos los datos necesarios.

El autor, la editorial y, no en último lugar, la Universidad de Nueva York, que patrocina esta edición, se han hecho acreedores del aplauso y de la gratitud no sólo de los aficionados, sino también de los especialistas, a los que han proporcionado a la vez un libro hermoso y un utilísimo instrumento de trabajo.

HELMUT SCHLUNK

APUNTES PARA LA HISTORIA DE MELGAR DE FERMENTAL, por el *Dr. D. Luciano Huidobro*, cronista de la Provincia de Burgos. Publicado por la Excelentísima Diputación Provincial de Burgos.

El señor Huidobro, en esta pequeña monografía, hace un estudio de esta localidad desde su fundación por el Conde de Armentalez, así como de sus famosas huertas y de los despoblados a él unidos; hace relación de los señores de Melgar hasta que el señorío fué comprado por don Diego Hurtado de Mendoza, hijo mayor del Duque del Infantado. Narra con toda clase de detalles la época de esplendor de la villa, su decadencia y resurgimiento; describe sus monumentos artísticos, entre ellos y como la más importante, la Iglesia Parroquial de Santa María; sus casas más importantes, como son la de los Ceballos y la de los Parlazuelos. Enumera los hombres célebres nacidos en Melgar tanto en épocas antiguas como en nuestros días, sin olvidar la nobleza de la villa; describe igualmente las poblaciones comprendidas en el Fuero dado por Fernán Armentalez y aprobados por el Conde de Castilla Garcí-Fernández que son Quintanilla de Muñó, Bobadilla, Santa María de Pelayo, Quintanilla de Villegas, Santiago del Val, Santoyo, Melgar de Yuso, Fustero de la Vega, Futero del Castillo, Finojosa de Roano, Peral de Arlanza, Castiello.

En esta monografía se estudian solamente algunos pueblos y no los monumentos que éstos conservan. Acompaña a ésta un plano del Campo de Melgar de Fermental, que contribuye no solamente a fijar esta comarca, sino que también a situar los pueblos que componen el Señorío, así como la situación de los ríos Pisuerga y el Canal de Castilla, que riegan esta región y términos en ella enclavados. Es una monografía de interés y que da a conocer una comarca casi desconocida y, por lo tanto, muy útil para el estudio de la comarca burgalesa.

A. DE C.

INDICE DE ARTISTAS

ALKAMENES

Escultor.

45, 83.

APOLODIRO DE DAMASCO

Arquitecto.

12, 65.

ARJELAO DE PRIENE

Escultor.

57.

ALBDORFER

Pintor.

214.

BARRÓN

Escultor.

24, 36, 37, 38, 80, 106.

BARTOMEU

Escultor.

278.

BECERRA (Francisco).

Arquitecto.

234.

BEETHOVEN

Músico.

6.

BERNINI

Escultor

66, 93.

BOETHOS DE CALCEDONIA

Escultor.

68.

BOLOGNA (Juan de).

Escultor.

259.

BOSCH (Jerónimo). El Bosco.

Pintor.

215, 216.

BRUAXIS

Escultor.

35, 40, 41.

BRUYN

Pintor.

212.

BRYAXIS

Escultor.

13, 106.

CAGLIARI; VERONÉS (Paolo).

Pintor.

259.

CANO (Alonso).

Pintor y escultor.

259.

CARLOS (Frey).

Pintor.

213.

CARREÑO (Juan).

Pintor.

204.

CIVITALE (Mateo).

Escultor.

259.

COELLO (Claudio).

Pintor.

204.

CRITIOS

Escultor.

72.

DEMETRIOS FALEROS

Escultor.

23.

DOIDALSAS DE BITINIA

Escultor.

68.

DONATELLO

Escultor.

259.

- DURERO (Alberto).
Pintor.
305.
- ERCOLE FERRATA
Escultor.
67.
- ESQUIVEL (Antonio María).
Pintor.
223, 225.
- EUZUKRATES
Escultor.
66.
- FIDIAS
Escultor.
6, 14, 15.
- FIGUEREDE (Cristóbal).
Pintor.
213.
- FILISKOS DE RODAS
Escultor.
57.
- GIL (Jerónimo).
Ingeniero.
128, 129.
- GIOTTO
Pintor.
259.
- GÓMEZ (Matías).
Carpintero.
118, 151.
- GONÇALVES (Nuño).
Pintor.
213.
- GOSART (Juanín).
Pintor.
219, 220, 221.
- GOYA (Francisco de).
Pintor.
259.
- GRÜNEWALD (Matías).
Pintor.
212, 302.
- GUIMÓN (Pedro).
Arquitecto.
186.
- HERRERA (Juan).
Carpintero.
117.
- HERRERA (Juan de).
Arquitecto.
117, 125, 129, 134.
- KALIMAJOS
Escultor.
45, 79, 83, 87, 101.
- KEFISODOTOS, el joven.
Escultor.
87.
- KEFISODOTOS, el viejo.
Escultor.
11, 28, 42, 92, 107.
- LEOJARES
Escultor.
13, 35, 52, 53, 60, 67, 106.
- LEYDEN (Lucas de).
Pintor.
259.
- LYSIPPOS
Escultor.
50, 51, 93.
- LÓPEZ (Francisco).
Pintor.
119.
- LÓPEZ (Vicente).
Pintor.
226.
- MAESTRO DEL PARAÍSO
Pintor.
213.
- MARTÍNEZ MONTAÑÉS (Juan).
Escultor.
259.
- MELEE (Juan).
Miniaturista.
278.
- MELÉNDEZ (Miguel-Jacinto).
Pintor.
200.

MENA (Pedro de).

Escultor.

237.

MENELAOS

Escultor.

61.

MERESSI CARAVAGGIO (Angel).

Pintor.

294.

MESA (Juan).

Escultor.

215.

MONTELUPO-BACCIO

Escultor.

259.

MONEGRO (Juan Bautista).

Escultor.

131, 137, 139.

MORALES (Benito).

Ingeniero.

128.

MUERTE DE MARÍA (Maestro de la)

Pintor.

259.

MUÑOZ JUAN

Escultor.

119, 200, 202, 203.

MURILLO (Bartolomé Esteban).

Pintor.

233, 235.

MYRÓN

Escultor.

21, 22.

NESIOTES

Escultor.

72.

NOCCHIERI

Escultor.

33, 36, 37, 38.

PALOMINO

Pintor.

202, 204.

PARMENIDES

Escultor.

100.

PASITELES

Escultor.

61.

POLICLETO

Escultor.

61, 78, 84, 85.

PRAXITELES

Escultor.

6, 10, 11, 27, 34, 42, 58, 59, 60, 61.

66, 67, 81, 87, 93.

REGNAULT (Henri).

Pintor.

236.

RIBALTA (Francisco).

Pintor.

235, 236, 286, 293.

RIBERA (José).

Pintor.

235, 231, 233, 285, 286, 290, 291, 293,

296.

ROBUSTI; TINTORETTO (Jacoppo).

Pintor.

259.

ROELAS

Pintor.

235.

RUBENS (Pedro Pablo).

Pintor.

259.

SALVATIERRA (Valeriano).

Escultor.

46, 53.

SILOE (Gil).

Escultor.

278.

SKOPAS

Escultor.

13, 16, 35, 58, 59, 60, 106.

SOLDANI BENZI

Escultor.

33, 36, 37, 38.

STEFANO

Escultor.

63.

TEOTOKOPULI; EL GRECO (Dominico).

Pintor.

235, 259.

TEOTOKOPULI (Jorge Manuel).

Arquitecto.

118.

TIMOZEUS

Escultor.

13, 106.

TURRIANO (Joanello).

Ingeniero.

128, 130, 155.

VALLEJO (Alonso).

Escultor.

119.

VAN DER WEYDEN (Rogier).

Pintor.

259.

VAN EYCK (Huberto y Juan).

Pintores.

213.

VELÁZQUEZ (Diego).

Pintor.

235, 259.

ZENÓN

Escultor.

100.

ZURBARÁN (Francisco de).

Pintor.

214, 215, 235, 259.

INDICE DE AUTORES

A. DE C.

Bibliografía. Apuntes para la historia de Melgar de Fermental, por el doctor D. Luciano Huidobro.
Pág. 306.

CERVERA VERA (Luis).

Notas sobre la iglesia parroquial de Santa María la Mayor en Colmenar de Oreja.
Pág. 113.

COOK (Walter).

José Lázaro.
Pág. 227.

ESCAGÜÉS Y JAVIERRE (Isidoro).

El caserío vasco.
Pág. 181.

F A.

Bibliografía. Wethey (Harold E.): Colonial and sculpture in Perú
Pág. 234.

F A.

Bibliografía. Gaya Nuño (Juan Antonio): Zurbarán.
Pág. 235.

F A.

Bibliografía. Espresati (Carlos G.): Ribalta.
Pág. 235.

F A.

Bibliografía. Brey Mariño (María): El viaje a España del pintor Henry Regnault.
Pág. 236.

F A.

Bibliografía. Layna Serrano (Francisco): La provincia de Guadalajara.
Pág. 237.

F A.

Bibliografía. Gaya Nuño: Madrid monumental.
Pág. 237.

GAYA NUÑO (Juan Antonio).

Bibliografía. Abbad Dios (Francisco): Las Inmaculadas de Murillo.
Pág. 234.

GIMÉNEZ DE GREGORIO (Fernando).

Arqueología medieval en La Jara: Las torres de Alcaudete
Pág. 297.

JIMÉNEZ NAVARRO (E.) y FERNÁNDEZ

OXEA (J. R.).

Excursión arqueológica a La Aliseda y Arroyo de la Luz.
Pág. 169.

LAYNA SERRANO (F.).

Obras de arte que creíamos destruídas.
Pág. 205.

El cuadro de Ribera existente en Cogolludo (Guadalajara).

Pág. 281.

LOZOYA (Marqués de).

El cuadro de las Exequias de María Luisa de Orleans por Sebastián Muñoz.

Pág. 201.

MARCH (José M.^o).

Juanín Gossart.

Pág. 219.

PARDO CANALIS (Enrique).
Ante un retrato de la Reina Gobernadora.

Pág. 223.

PERERA (Arturo).
Algunos cuadros poco conocidos.

Pág. 221.

SCHLUNK-HELMUT.

Bibliografía. Schroenberger (Guido).

The drawings of Mathis Gothard Nithard called Grunevald.

Pág. 304.

TORMO (Eliás).

La sala de las Musas del Museo del Prado.

Pág. 5.

El Cristo de la Cabrera y los crucifijos romanos y góticos de la provincia de Salamanca.

Pág. 239.

INDICE DE LAMINAS

ALBA DE TORMES.

Iglesia de San Juan. Cristo.

Pág. 250.

ALCAUDETE DE LA JARA (Toledo).

Torreón del Cura. (Seis fototipias)

Pág. 298.

CABRERA (Salamanca).

Cristo.

Pág. 240.

CASTRO URDIALES.

Colegiata. Cristo de la Agonía.

Pág. 214.

CALLE DE UN PUEBLO NAVARRO.

Pág. 184.

CASA NAVARRA.

Pág. 184.

COGOLLUDO (Guadalajara)

Iglesia de Santa María. Momentos antes de la Crucifixión, por Ribera.

Pág. 284.

Detalle del lienzo anterior.

Pág. 286.

COLMENAR DE OREJA.

Iglesia parroquial de Santa María la Mayor. Fachadas Oeste y Este.

Pág. 118.

Secciones y plantas.

Pág. 120.

Fachadas Norte y Sur

Pág. 122.

Planta.

Pág. 126.

Sección de la Capilla de D. Pedro.

Pág. 128.

Planta de la Capilla de D. Pedro de León.

Pág. 132.

Detalles de la fábrica de la Iglesia parroquial de Santa María la Mayor.

Pág. 132.

Capilla del Obispo D. Pedro de León. Sección

Pág. 134.

Capilla del Obispo D. Pedro de León. Sección.

Pág. 136.

Capilla del Obispo D. Pedro de León. Sección.

Pág. 138.

Capilla de D. Pedro de León. Pilastras.

Pág. 140.

Capilla de D. Pedro de León. Detalles de las pilastras de la hornacina.

Pág. 142.

Capilla del Obispo D. Pedro de León. Detalle de la ménsula de la hornacina.

Pág. 143.

Capilla de D. Pedro de León. Detalle de la verja.

Pág. 145.

Capilla de D. Pedro de León. Detalles de la obra de Juan Bautista Monegro.

Pág. 146.

Portada de la fachada Sur.

Pág. 150.

Vista del ábside desde la plaza.

Pág. 150.

Perspectiva.

Pág. 154.

Coro y órgano desaparecido.

Pág. 160.

Retablo y altar mayor desaparecidos.

Pág. 160.

CONOCIMIENTO DE JUANÍN GOSSART.

Pág. 220.

CRUCERO DE GAVIRIA.

Pág. 196.

HARTFORD (Conn).

Sthenensor Wadsworth.

La Corona de Espinas. Cuadro atribuido a Ribera.

Pág. 292.

IBARRA.

Pág. 196.

MADRID: Museo del Prado.

Grupo de San Ildefonso.

Copia pequeña de las Pallas de oro y marfil del Partenón de Fidias.

Ganimedes sorprendido por el águila de Júpiter.

Leda y el Cisne. De original de Timócoco.

Apolo Musageta, original de Bryaxis. Adonis recibido por Eros.

Baco.

Azene, copia de Mirón.

Cabeza de la Azene, de Mirón.

La musa Polymia, de original atribuido a Filiscos de Rodas.

Tuje, de original de Praxíteles o Kefisodotos el Viejo.

Detalle central de los desposorios de Aquiles y Polixena.

Isis.

Musa, o Juno, o Ceres.

Musa de la Escuela de Praxíteles.

La musa Polymia, de la serie de Bryaxis.

Hypnos.

El Diadoumenos, copia griega del original de Polycleto.

Sátiro Crióforo, creación de Leojares?

Venus de Panisperna, del arte de Praxíteles.

Grupo de San Ildefonso.

Juno.

Júpiter.

Mal creído hermafrodita, escuela de Lysippos.

Venus de Zayas.

Venus de Azzolini.

Bacante: la que mira al cielo.

Bacante: la timpanistría.

Bacante: la que mira al suelo.

Bacante: la del cabrito.

Eubolens, original de Praxíteles.

Heracles, original de Skopas.

Escena de orgía báquica.

Escena báquica de danza.

Cabeza de Castor o Polux.

Parte de una ninfa, de Eutikrates.

Sabio griego.

Herakles.

Gordiano? Caracalla?

Zenón.

Marco Aurelio.

Hadriano.

Pág. 116.

MÉJICO (D. F.)

Academia de Bellas Artes.

Jesús despojado de sus vestiduras, por Ribera.

Pág. 288.

NEW-YORK.

Museo de la Hispanic Society.

La capilla ardiente de la Reina María Luisa de Orleans.

Pág. 202.

QUER (Guadalajara).

Cristo de la Agonía.

Pág. 206.

SALAMANCA.

Museo Provincial.

Jesús con la Cruz.

Pág. 212.

Asunto místico, atribuido a Frey Carlos.

Pág. 212.

Cruzifijo de cobre dorado.

Pág. 244.

Catedral.

Cristo de las batallas.

Pág. 244.

Iglesia de San Juan de los Barbalos.

Cristo.

Pág. 246.

Iglesia de San Cristóbal.

Cristo.

Pág. 246.

- San Bartolomé.
Cristo.
Pág. 250.
- SAN ANDRÉS DE CONGOSTO (Guadalajara).
Virgen de la Sopeña.
Pág. 206.
- SANSUEÑA (Cáceres).
Trozo de muralla sobre el Salor.
Pág. 170.
Sepultura rectangular tallada sobre la roca.
Pág. 170.
Forma del sepulcro totalmente excavado.
Pág. 170.
Disposición de la sepultura al realizar la excavación de la capa de tierra vegetal.
Pág. 170.
Medidas de uno de los sepulcros antropoides.
Pág. 172.
Croquis del yacimiento con indicación del perímetro amurallado.
Pág. 174.
Corte ideal N. S. del cerro.
Pág. 174.
Sección E. W. del despoblado prehistórico.
Pág. 176.
Perfiles cerámicos de toscos fragmentos hechos a torno.
Pág. 176.
- Angulo de puerta y de escalera muy destrozada en la ladera meridional.
Pág. 176.
Muralla.
Pág. 176.
Puerta en el lado W.
Pág. 176.
Talud reforzado sobre el barranco Valgallegos.
Pág. 176.
Habitación rectangular.
Pág. 176.
Planta de una de las casas de Sansueña.
Pág. 177.
- SEVILLA
Museo.
Zurbarán.
Cristo de la Agonía.
Pág. 214.
- VITORIA
Parroquia de San Pedro.
El descendimiento.
Pág. 214.
- ZARAGOZA
Colección Cortés.
Retrato de la Reina Gobernadora, por Esquivel.
224.

INDICE DE MATERIAS

	<u>Páginas</u>
La sala de las Musas del Museo del Prado, por <i>Elías Tormo</i>	5
Notas sobre la iglesia parroquial de Santa María la Mayor en Colmenar de Oreja, por <i>Luis Cervera Vera</i>	113
Excursión Arqueológica a La Aliseda y Arroyo de la Luz (Cáceres), por <i>E. Jiménez Navarro</i> y <i>J. R. Fernández Oxea</i>	169
El caserío vasco, por <i>Isidoro Escagüés</i> y <i>Javierre</i>	181
El cuadro de la Exequias de María Luisa de Orleans por <i>Sebastián Muñoz</i> , por el <i>Marqués de Lozoya</i>	201
Obras de arte que creíamos destruidas, por <i>F. Layna Serrano</i>	205
Algunos cuadros poco conocidos, por el <i>Dr. Arturo Pérez</i>	211
Juanín Gossart, por <i>José María March, S. J.</i>	219
Ante un retrato de la Reina Gobernadora, por <i>Enrique Pardo Canalis</i>	223
José Lázaro, por <i>Walter Cook</i>	227
Abbad Ríos (Francisco): Las Inmaculadas de Murillo, por <i>Juan Antonio Gaya Nuño</i>	233
Wethey (Harold E.): Colonial and sculpture in Perú, por <i>F. A.</i>	234
Gaya Nuño (Juan Antonio): Zurbarán, por <i>F. A.</i>	235
Espresti (Carlos G.): Ribalta, por <i>F. A.</i>	235
Brey Mariño (María): Viaje a España del pintor Henry Regnault, por <i>F. A.</i>	236
Layna Serrano (Francisco): La provincia de Guadalajara, por <i>F. A.</i>	237
Gaya Nuño (J. A.): Madrid Monumental, por <i>F. A.</i>	237
El Cristo de la Cabrera y los crucifijos románicos y góticos de la provincia de Salamanca, por <i>Elías Tormo</i>	239
El cuadro de Ribera existente en Cogolludo (Guadalajara), por <i>F. Layna Serrano</i>	281
Arqueología Medieval en La Jara: Las Torres de Alcaudete, por <i>Fernando Giménez de Gregorio</i>	279
Schoenberger (Guido): The drawings of Mathis Gothart. Nithard called Grue-nevald, por <i>Helmut Schlunk</i>	304
Apuntes para la historia de Melgar de Fernental por el Dr. D. Luciano Huidobro, por <i>A. de C.</i>	306



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

Sala de Revistes

BOLETIN
DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE
EXCURSIONES

COMISION EJECUTIVA

PRESIDENTE:

Sr. D. Juan Contreras
MARQUÉS DE LOZOYA
GENERAL ORAA, 9

SECRETARIO:

Sr. D. Elías Tormo
PLAZA DE ESPAÑA, 7

VOCAL:

Sr. D. Francisco Layna
HORTALEZA, 106

DIRECTOR DE EXCURSIONES:

Sr. D. Carlos Fort y Morales
de los Ríos.
CONDE DE MORALES DE LOS RIOS
DOÑA BARBARA DE BRAGANZA, 7

DIRECTOR DEL BOLETIN:

Sr. D. Francisco Abbad Ríos
MORETO 7

ADMINISTRADORES:

Sres. Hauser y Menet
BALLESTA 28

Esta revista, órgano de la Sociedad de su nombre, se publica una vez al trimestre. Toda la correspondencia relacionada con la redacción del BOLETÍN debe dirigirse a nombre del Director.

Los adheridos a la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES no pagan cuota alguna de entrada, ni mensual, pero es para ellos obligatoria la suscripción al BOLETÍN, por el que abonarán **treinta pesetas** anuales. Las adhesiones de nuevos socios se entienden a partir de Enero del año respectivo.

Para las adhesiones dirigirse a los Señores de la Comisión Ejecutiva e a la Administración del BOLETÍN.

Precios de suscripción:

Madrid 30 Ptas.
Provincias 34 "

Extranjero 40 Ptas.
Número suelto 7,50 "

La Administración sirve años atrasados. Toda correspondencia administrativa a Hauser y Menet, Ballesta, 28 - Madrid.