



VERBUM E IUS

Predicazione e sistemi giuridici nell'Occidente medievale /
Preaching and legal Frameworks in the Middle Ages

a cura di

Laura Gaffuri e Rosa Maria Parrinello



Verbum e ius

**Predicazione e sistemi giuridici
nell'Occidente medievale**

**Preaching and legal Frameworks
in the Middle Ages**

a cura di

Laura Gaffuri e Rosa Maria Parrinello

**Firenze University Press
2018**

La iconografía medieval y la justicia divina

por Sonia Caballero Escamilla

El presente estudio investiga los mecanismos utilizados por la Iglesia medieval para crear juicios paralelos mediante la predicación y las imágenes. También se abordará el *Auto de Fe* pintado por el artista castellano Pedro Berruguete al final del siglo XV.

This study analyses the use by Medieval Church of speech and image as an instrument of theological controversy and trial. Particular attention is paid to the *Auto de Fe* painted by the fifteenth century Castilian painter Pedro Berruguete.

Edad Media; siglo XV; ley y religión; Península Ibérica; Castilla; Judíos; justicia; Juicio Final; sentencia; *Auto de Fe*; predicación; sermón; ley; *ius*; Orden de Predicadores; Vicente Ferrer OP; Pedro Berruguete; Santo Niño de La Guardia; monasterio de Santa María la Real de Nieva; Catalina de Lancaster.

Middle Ages; 15th Century; Law and Religion; Iberian Peninsula; Castilla; Jews; justice; Last Judgement; sentence; *Auto de Fe*; preaching; sermon; law; *ius*; dominican order; Vicent Ferrer OP; Pedro Berruguete; Holy Child of "La Guardia"; monastery of Santa María la Real de Nieva; Catherine of Lancaster.

En la mentalidad medieval el Más Allá era el espacio en el que la justicia divina se impartía al final de los tiempos; allí, con la Segunda Venida de Jesucristo, la humanidad recibía el premio o el castigo en función de las acciones realizadas en vida. No obstante, la justicia divina podía manifestarse en el mundo de los vivos a través de su brazo ejecutor, la Iglesia, que mediante la predicación y las imágenes perfilaba un modelo ético y moral, marginando y castigando a quienes se apartaban de él.

La justicia divina actuaba de modelo de la terrenal y a menudo la representación del Juicio Final figuraba como telón de fondo de los juicios reales desarrollados en la entrada de iglesias, catedrales y consistorios; cabe destacar el conocido caso de la portada central occidental de la catedral de León dedicada al Juicio Final, en la que la presencia del pilar conocido como *locus apellationis* y la figura de Salomón, el rey justo, nos recuerda que la catedral era algo más que un lugar de oración y que allí se administraba justicia sobre los asuntos temporales del reino, al igual que Dios lo hacía en el Más Allá al

final de los tiempos¹, o el antiguo díptico sobre la *Justicia de Cambises* de Gérard David que ocupaba la Sala del Consejo del Ayuntamiento de Brujas y que advertía del castigo que conllevaba un acto de prevaricación.

En el presente estudio, nos centraremos en los mecanismos utilizados por la Iglesia medieval para crear juicios paralelos, dirigiendo las conciencias de los fieles y configurando determinados estados de opinión sobre quienes renegaban de la fe en Jesucristo, como judíos y musulmanes. Las palabras y las imágenes fueron dos poderosas herramientas que fomentaron el rechazo y favorecieron la expulsión.

1. *Los judíos en el punto de mira: las imágenes como instrumento de condena*

Los conflictos que surgen entre judíos y cristianos en diversos lugares de Europa durante la época medieval favorecen la creación de una iconografía en la que se les presenta como *deicidas*, condenándolos al más absoluto rechazo por parte de los fieles cristianos. En los discursos de los predicadores y en el plano iconográfico se hará especial hincapié en su negativa a ver a Jesucristo como el Mesías, personificándose el mito de la ceguera judía en la figura de una mujer con los ojos vendados que se convierte en la imagen de la Sinagoga²; asimismo se potenciará su responsabilidad en la muerte de Jesucristo mostrándoles como responsables de su Pasión y se les acusará de una crueldad desmedida hasta el punto de realizar profanaciones de Hostias y asesinatos rituales de niños cristianos, entre los que destaca, por la repercusión que tuvo, el caso del Santo Niño de La Guardia³. Pues bien, a través de las imágenes, la Iglesia dictaba su propia sentencia, adelantándose al juicio divino, condenando a los que se apartaban de la ortodoxia católica al rechazo y el desprecio por parte de la sociedad cristiana.

En este sentido, las artes plásticas jugaron un papel primordial en la difusión de una imagen negativa del judío, tanto es así que era un hecho frecuente encontrar en los muros de las iglesias representaciones pictóricas que mostraban el juicio de los judíos y su posterior destino en el infierno. Un flamenco llamado Lorenzo Vital cuenta en un relato sobre su viaje a España en 1517, que en su visita a la iglesia de San Pablo de Valladolid vio pinturas con las almas de los judíos atormentadas por los diablos y a los que escaparon de la Inquisición asistiendo al juicio de Dios, mientras tanto los diablos les esperan «para atormentarlos y arrojarlos al fuego infernal»⁴.

¹ Franco Mata, *Escultura gótica en León*, p. 198; Núñez Rodríguez, *El rey, la catedral y la expresión de un programa*.

² Blumenkranz, *Synagoga méconnue, Synagoga inconnue*; Blumenkranz, *Géographie historique d'un thème de l'iconographie religieuse*; Blumenkranz, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*; Bango Torviso, Gonzalo, *Iglesia frente a Sinagoga*; Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España medieval*.

³ Caballero Escamilla, *El caso del Santo Niño de La Guardia*.

⁴ Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España medieval*, p. 15.



Fig. 1. Convento de Santa María la Real de Nieva, Segovia (España).

En la misma línea, Alonso de Espina en su obra *Fortalitium Fidei* (h. 1460) narra su encuentro con unos monjes cluniacenses en Medina del Campo (Valladolid, España) que le explican cómo una de las causas de la expulsión de los judíos en Francia en 1306 fue la impresión general que causó el conocido como *milagro de Billetes* ⁵, en el que un judío profanó una Hostia, siendo de conocimiento público debido a las numerosas representaciones que había en los muros de las iglesias francesas. El hecho nos da idea del poder de las imágenes y su grado de influencia en el público hasta el punto de generar una animadversión hacia los que consideraban enemigos de la fe católica.

Algo similar ocurrió en España donde nos consta que las predicaciones de corte antijudía fueron muy frecuentes, siendo una de las más conocidas las del dominico san Vicente Ferrer, acompañándose a su vez de representaciones artísticas que implicaban a los judíos en los actos más reprobables.

Para ilustrar lo que hasta aquí hemos comentado, nos centraremos en dos obras del siglo XV pertenecientes a la Corona de Castilla que reflejan, en un

⁵ La iglesia *des Billetes* fue en su origen una capilla católica situada en París, en la que se conmemoraba un milagro relacionado con una Hostia profanada por un judío. La Hostia salió indemne y el judío fue condenado y quemado.

caso, la responsabilidad que se les otorgaba a los judíos en la Pasión de Cristo, y en otro, la escenificación de un Auto de Fe en Ávila con motivo del caso del Santo Niño de La Guardia.

2. Los judíos y la Pasión de Cristo en San María la Real de Nieva, reflejo de las prédicas vicentinas

Como delata la propia advocación del templo, el convento dominico de Santa María la Real de Nieva (Segovia, España) fue fundado gracias al beneplácito de un promotor de condición real, en este caso la reina Catalina de Lancaster (Fig. 1). Nieta de Pedro I de Castilla por parte materna llegó a ser regente de Castilla cuando murió su marido Enrique III y durante la minoría de edad del heredero Juan II.

La reina demostró una gran devoción hacia la Orden de santo Domingo, hábito que eligió como mortaja fúnebre y con el que se la inmortalizó en la imagen yacente situada en la capilla mayor de la catedral de Toledo. La protección de las órdenes mendicantes, dominicos y franciscanos, por parte de los reyes hispanos en la Edad Media, demuestra hasta qué punto estas congregaciones religiosas atrajeron la atención de los más poderosos en materia espiritual, construyendo conventos, estableciendo en ellos sus enterramientos e, incluso, eligiendo su hábito como una forma de ingreso póstumo en la Orden con la confianza de que les reportaría grandes beneficios espirituales.

Como suele ser habitual, el origen de este convento va asociado a una aparición milagrosa de la Virgen a partir de la cual se construye un santuario para rendirle culto, una fundación cuya responsabilidad asumió desde el primer momento la reina Catalina de Lancaster que no sólo se limitó a facilitar los medios económicos necesarios para construir una iglesia y dependencias conventuales sino que estableció allí una residencia regia⁶.

En esta ocasión nos detendremos en la portada de la iglesia que, junto con el claustro, concentra el mayor número de imágenes (Fig. 2). La portada propiamente dicha está cobijada por seis arquivoltas que definen un acceso apuntado. Remata todo el conjunto en un arco conopial con el símbolo mariano tradicional en su vértice, el jarrón con azucenas, ilustrando la advocación del templo dedicado a Santa María de Nieva.

Las arquivoltas descansan en una serie de capiteles corridos que presentan con todo detalle la historia de la Pasión de Jesucristo (Fig. 3), desde la Última Cena hasta la Resurrección y el *Noli me Tangere* (Fig. 4). En la parte tocante a las jambas, los 12 pedestales y doseles, repartidos en grupos de 6 a un lado y otro, son los únicos restos de un conjunto que debió de presentar las figuras de los apóstoles, como es común a otras portadas. Finalmente, consta de un dintel y un tímpano que alberga una serie de figuras hoy descabezadas

⁶ Caballero Escamilla, *Palacios y conventos a finales de la Edad Media*.



Fig. 2. Convento de Santa María la Real de Nieva, portada, siglo XV.

componiendo un tema habitual en las catedrales góticas, el de Cristo mostrando sus heridas acompañado por las figuras de la Virgen y san Juan como intercesores. Se observa, pues, la intención de englobar el ciclo completo de la Pasión y el Juicio Final, es decir, la Redención y Salvación como un *unicum*,



Fig. 3. Convento de Santa María la Real de Nieva, capiteles (detalle), siglo XV.



Fig. 4. Convento de Santa María la Real de Nieva, tímpano, siglo XV.

agrupando, por tanto, los temas principales del gótico clásico, un detalle que nos habla del carácter arcaico que define todo el conjunto de Santa María de Nieva, pues a pesar de tratarse de un ejemplar del gótico tardío agrupa temas tradicionales siguiendo una formulación propia de una cronología anterior. Un hecho común a empresas alejadas de los importantes centros de creación de un estilo, a las que podríamos calificar de periféricas, y llevadas a cabo en fechas posteriores. El resultado es el de unas obras de gran originalidad que responden a modelos anteriores pero adaptados, a su vez, a las circunstancias especiales de cada caso dando lugar a conjuntos en los que se sintetizan los logros de generaciones precedentes.

El advenimiento del Juicio Final, en el que se juzgaban las buenas y las malas obras de toda una vida, ejerció una gran presión en las conciencias de la sociedad medieval provocando, incluso, sentimientos de pánico. A ello contribuían los discursos de los predicadores que tenían como principal objetivo sugestionar a los fieles y prepararlos moralmente para los sucesos que se avecinaban. Así, predicadores ilustres, como san Vicente Ferrer recorrieron amplios territorios de la geografía peninsular explicando los tres advenimientos de Jesucristo y el Juicio Final, recreándose especialmente en las penas del infierno que sufrirán aquéllos que se obcequen en el pecado. La reacción provocada en las masas es descrita por sus primeros biógrafos y contemporáneos pero podemos hacernos una idea a partir del siguiente texto que recoge Huizinga:

Allí donde predica es necesario un valladar de madera para protegerle con su séquito de la presión de la muchedumbre, que quisiera besarle la mano o el hábito... y cuando habla del Juicio Final y de las penas del infierno, o de los dolores del Salvador, prorrumpe siempre, tanto él como sus oyentes, en tan gran llanto, que necesitaba permanecer en silencio mucho tiempo hasta que el llanto se calmara⁷.

Muchos de estos discursos públicos tenían lugar en los atrios de iglesias y catedrales, en los que la escultura monumental de las portadas visualizaba el contenido de las prédicas, y muchas de éstas influyeron en la concepción iconográfica de retablos y portadas con temática escatológica.

Tenemos constancia de una predicación de san Vicente Ferrer en Santa María de Nieva en 1402, es decir, cuando aún se estaba construyendo el convento. Esta visita tuvo una respuesta popular multitudinaria y de ello dan cuenta los cronistas:

Añade veneración al Santuario, el aver predicado en el año de mil quatrocientos e dos, san Vicente Ferrer, circunstancia que oy se estima con singular aplauso: y el púlpito es tan venerado de los religiosos sus hermanos que ha avido quien para predicar en él se descalzó⁸.

⁷ Huizinga, *El Otoño de la Edad Media*, p. 18.

⁸ Texto escrito por Fernández Monjaraz. Recogido por Sánchez Sierra, *El Monasterio de Santa María la Real de Nieva*, p. 108.

Teniendo en cuenta que unos años después de esta visita se emprendieron las obras en la portada, no debemos pasar por alto la posible influencia de los sermones de san Vicente en la configuración iconográfica de la portada, en la que además existe un antijudaísmo manifiesto en algunas de las escenas que analizaremos. El influjo de las prédicas del fraile dominico sobre la iconografía bajomedieval ha sido señalado para varias obras del entorno catalano-aragonés⁹. El predominio del tema de la inminente venida del Anticristo y el Juicio Final en sus discursos públicos causó un gran impacto en la conciencia de las masas que se acrecentaba al contemplar las imágenes esculpidas y pintadas.

Fray Vicente tuvo además un estrecho contacto con D^a Catalina de Lancaster, la fundadora del convento, y se sabe que ejerció una gran influencia religiosa sobre la reina, hasta el punto de que se cree que el ordenamiento que dictó sobre judíos y musulmanes, publicado en Valladolid en 1412, se debió al impacto que le causaron los sermones del fraile dominico acerca de la necesidad de apartar las minorías religiosas en todas las ciudades del reino para evitar el contacto con los cristianos¹⁰. Las ordenanzas compilan toda una serie de normas sobre las relaciones entre miembros de las distintas confesiones religiosas, el lugar de residencia o cuestiones sobre la vestimenta que debían llevar los musulmanes y judíos con el fin de que se les identificara.

La portada de Santa María de Nieva reúne el ciclo de la Pasión y el Juicio Final, formando un mensaje único y coherente en el que el camino hacia la Salvación se inicia con el Sacrificio de Cristo, poniendo un énfasis especial en distinguir a los judíos y señalarlos como los responsables más directos. La situación social que se vivía en Castilla en ese momento, la responsabilidad directa de la reina en la nueva coexistencia entre cristianos, judíos y musulmanes y su condición de patrona del convento se ve reflejada en las distintas imágenes de la portada. Aunque la reina murió en 1418 y no pudo ver el resultado, sí es probable que interviniera en el planteamiento iconográfico de la misma. No es de extrañar puesto que la extensión de prácticas devocionales cristocentristas basadas en una meditación sobre el sufrimiento de Cristo en los diferentes episodios de la Pasión se dio, sobre todo, a finales de la Edad Media y en entornos femeninos de alta condición social. Por otro lado, es en este contexto de devoción a la Pasión de Cristo donde se constata una mayor presencia del judío en el desarrollo de los acontecimientos. En este sentido Joan Molina ha sugerido la posibilidad de que las mujeres de alta alcurnia tuvieran un alto grado de responsabilidad en la promoción de imágenes en las que el judío es personaje principal en la Pasión de Cristo¹¹.

Atendiendo al lugar donde se expone este ciclo de imágenes, en la portada de la iglesia, y al público que lo iba a percibir, podemos decir que hubo una

⁹ Véanse los comentarios al respecto en la Tesis Doctoral de Rodríguez Barral, *La imagen de la justicia divina*.

¹⁰ Echevarría Arsuaga, *Catalina de Lancaster*, p. 150.

¹¹ Molina Figueras, *La imagen y su contexto*.



Fig. 5. Convento de Santa María la Real de Nieva, portada (detalle), siglo XV.

intención antijudía en su programación, destinada a fomentar un sentimiento de rechazo hacia aquéllos que calificaban de *deicidas*.

El relato de los hechos comienza de izquierda a derecha desde el punto de vista del espectador con el acontecimiento que inaugura los episodios de la Pasión de Cristo, la Última Cena, el Lavatorio de pies, continúa con la Oración en el Huerto, el Prendimiento, Jesús ante Caifás, las tres negaciones de Pedro, Jesús ante Pilatos, la Flagelación, el camino del Calvario, la Crucifixión, Descendimiento, Entierro, la Resurrección y la escena del *Noli me tangere*.

La acusación a los judíos de ser responsables de la pasión y muerte de Jesucristo se remontaba a la patrística y fue un motivo recurrente en la literatura *adversus iudaeus*. El ciclo de la pasión se convirtió en uno de los más recurrentes en la iconografía del gótico gracias a las prácticas cristocentristas que situaban la figura de Cristo en el centro de las meditaciones y devociones y que proponían un recorrido por los pasajes más emotivos buscando una empatía entre los fieles. Los problemas de convivencia entre judíos y cristianos en los diferentes lugares de Europa favorecieron la difusión de una imagen del judío como asesino de Cristo; los sermones de los frailes y las artes visuales jugaron un papel destacado en la configuración de esta idea en el imaginario colectivo.

Las diversas escenas de la portada de Santa María la Real de Nieva muestran con detalle los episodios de la Pasión. En el Prendimiento, Cristo, después de ser besado por Judas, es conducido ante la autoridad religiosa. Algu-

nos personajes que lo acompañan visten la indumentaria que caracterizaba a los judíos en la sociedad medieval, el típico gorro en punta, apareciendo así como responsables directos (Fig. 5). Asimismo se incluyen las dos comparencias ante Caifás y Pilatos entre las que debemos destacar dos personajes que, con gesto acusador, delatan a Jesús en un caso y posiblemente a Pedro en el otro. Los puntos de contacto que ofrecen estas escenas con los dramas que se representaban en el marco de determinadas fiestas litúrgicas, y de los que hemos conservado algunos textos de clara orientación antijudía¹², indican la atmósfera que se respiraba en el seno de la sociedad medieval, esta última familiarizada con el perfil deicida de los judíos.

Junto a la acusación de deicidio, la profanación de Hostias y las crucifixiones rituales de niños cristianos constituyen los actos reprobables que se atribuían a la comunidad judía. No era extraño que en una misma historia se combinaran varias de estas acusaciones, como ocurrió en el conocido caso del Santo Niño de La Guardia, en el que un grupo de judíos fueron condenados tras ser acusados de robar una Hostia consagrada y posteriormente crucificar a un niño cristiano. El juicio paralelo que se realizó a nivel popular fue clave en la expulsión de los judíos en 1492 y a ello contribuyeron los discursos verbales pero también los visuales.

3. *El caso del Santo Niño de La Guardia y el Auto de fe de Pedro Berruete*

En 1491 había tenido lugar en Ávila el auto de fe con más renombre en la historia de la Inquisición, el del *Santo Niño de La Guardia*, en el que ciertos herejes y judíos fueron condenados a la hoguera acusados de haber asesinado a un niño. Así consta en una Carta de Seguridad otorgada por los Reyes Católicos a los judíos de Ávila desde Córdoba el 16 de noviembre de 1491, en la que explican que en la ciudad de Ávila se había realizado «cierta ejecución de justicia que se hizo por la Inquisición de la cibdad de Ávila de ciertos herejes e de dos judíos vecinos de La Guardia»¹³. Existían numerosos precedentes en España y en Europa, como es el caso de William de Norwich o Simonino de Trento¹⁴, con consecuencias devastadoras para los judíos.

Este proceso fue explotado por los predicadores en sus sermones para fomentar el odio hacia los que consideraban responsables de esas actuaciones, los judíos y conversos. De sobra es conocida la utilización del sermón para difundir un antisemitismo entre la población, culpando a los hebreos incluso de los males contemporáneos. Torquemada, consciente de ello, tradujo el método practicado en los sermones al campo de las artes plásticas. El *Auto de fe* de Berruete (Fig. 6) no representa un acontecimiento histórico. No se trata

¹² Rodríguez Barral, *La imagen del judío*, pp. 95-114.

¹³ Archivo Municipal de Ávila, 1/74.

¹⁴ *Il Simonino. Geografia di un culto inventato (1475-1588)*.



Fig. 6. Pedro Berruguete (1450-1504), *Auto-de-Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* (Madrid, Museo Nacional del Prado).

del auto en sí celebrado en Ávila, pero sí es una referencia indirecta a este acontecimiento tan crucial y determinante para la futura expulsión. El hecho de que la imagen de santo Domingo esté presidiendo el acto viene a legitimar la actuación de la Inquisición en su lucha contra la herejía.

Cuándo y para qué se pintó esta tabla es una cuestión para la que aún no se ha encontrado una respuesta satisfactoria. Parece ser que se completaba con una segunda obra, según nos cuenta el historiador local Carramolino:

años más delante de la ejecución de los reos se pintaron dos tablas, una que reflejaba la procesión, los reos acompañados por religiosos auxiliares, el suplicio y el provisional asiento de los jueces en el "campo de la dehesa", ambas tablas se colocaron a ambos lados del altar mayor del monasterio¹⁵.

Según dos cronistas del siglo XVII se conservaba en la iglesia del convento de Santo Tomás de Ávila una representación del primer auto de fe celebrado en Palencia en 1236, en el que aparecía el rey san Fernando con un haz de leña a cuestas para el castigo de los herejes¹⁶. Parece evidente que Torquemada contaba con dos *autos* al menos, en los que se propagaba la vinculación del fundador de la Orden y de la Monarquía con la Inquisición, de hecho, la Inquisición hispánica dependía de la autoridad monárquica. La tradición según la cual el monarca reinante participa personalmente en el castigo de los herejes, se dará también en el siglo XVI con el rey Felipe II; asistió al auto de fe más significativo organizado en Valladolid con motivo del castigo de unos protestantes. Según una anécdota, el italiano De Seso, introductor de la doctrina de Lutero, al increpar al monarca, el rey le respondió: «Yo mismo traería la leña para quemar a mi propio hijo si fuese tan perverso como vos»¹⁷. Alcanzará incluso a la historiografía del siglo XIX convirtiéndose casi en un tópico literario; el catalán Esteban Paluzie Catalozella, autor de un *Resumen de Historia de España* (1866) dice que «el mismo Fernando llevaba en sus hombros la leña para quemar a los herejes»¹⁸. Pero la inclusión de la figura real en un contexto antihebreo se dio ya en el siglo XIII en la *Biblia Moralizada*; en una de sus miniaturas un rey preside una discusión dialéctica entre judíos y cristianos, aludiendo al rey san Luis que había presidido en 1240 una discusión de este tipo¹⁹.

El tema representado supone la expresión más rotunda del triunfo de la Iglesia sobre la herejía y por tanto se puede considerar como un emblema de la Inquisición. El hecho de que esté presidida por santo Domingo de Guzmán,

¹⁵ Carramolino, *Historia de Ávila*, III, p. 68, nota 60.

¹⁶ Ioan de Pineda, *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey Fernando*, p. 85; Miguel de Manuel Rodríguez, *Memorias para la vida del santo rey D. Fernando III*, p. 31. Citado en Scholz-Hänsel, *¿La Inquisición como mecenas?*, p. 309. Había también dos «autos de fe» en el claustro de Nuestra Señora de Atocha, Madrid. Gomara Vidal, *Los dominicos y el arte*.

¹⁷ Citado por Escudero, *Estudios sobre la Inquisición*, p. 83.

¹⁸ Álvarez Junco, *Isabel la Católica vista por la historiografía del seculo XIX*, p. 285.

¹⁹ Blumenkranz, *La polémique antijuive*, p. 25.

situado en lo alto del estrado y bajo dosel, como inquisidor, seguido del fiscal que sostiene el emblema de la orden dominica, forma parte de la política de Torquemada en su intento de justificar su proceder y vincular el Tribunal que él preside con la Orden de Predicadores.

El auto de fe era un ceremonial repleto de gestos, imágenes, símbolos y palabras destinados a reafirmar la hegemonía de la Iglesia de cara a los *crístianos viejos* pero también a los conversos y judíos, con el fin de hacerles conscientes de sus errores y las consecuencias a su negativa de seguir los pasos de la religión católica, la erradicación²⁰. Su reflejo en las artes plásticas durante los primeros años es más bien escaso, al menos lo que ha llegado hasta nosotros. Lo mismo ocurre respecto a la documentación escrita, muy parca en comparación a épocas más recientes.

La obra de Berruguete seguramente no fue un caso aislado en estos últimos años del siglo XV pero, puesto que hasta el momento es el ejemplo más antiguo que conservamos, tiene un gran valor, no sólo desde el punto de vista artístico sino también histórico.

Sabemos que la Inquisición encargó una representación del *auto de fe* celebrado el 13 de abril de 1660 en Sevilla destinada a formar parte de la colección privada de escenas de *autos de fe*: «y se guarde en el Consejo con los que ay de otras inquisiciones»²¹; es decir, que en la sede del Tribunal de Sevilla existía una colección completa de representaciones de distintas ceremonias de este tipo. Es probable que el cuadro de Francisco Rizi con el *auto* llevado a cabo en Madrid el 30 de junio de 1680 (hoy en el Museo del Prado) tuviera un idéntico fin.

Tradicionalmente el convento de Santo Tomás de Ávila fue considerado sede de la Inquisición y no sería de extrañar que el *Auto de Fe* de Berruguete formara parte de esa misma tradición. El reciente auto celebrado en Ávila pudo conducir a Torquemada a encargar dos obras que aludieran indirectamente a este acontecimiento. No serían una representación histórica del hecho en sí sino una alusión a él apoyándose en personajes del pasado, al implicar al rey Fernando III el Santo en el castigo e incluir la figura de santo Domingo presidiendo el acto como inquisidor²².

²⁰ Merlo, *Coercition et orthodoxie*.

²¹ Bethencourt, *The Auto de Fe*, p. 163.

²² La vinculación de santo Domingo con un auto de fe nos la proporciona José del Olmo en el siglo XVII quizá respondiendo a una tradición anterior: «cuando se celebró el primer auto de fe para castigar a los albigenses en 1206 hubo al menos trescientos relajados que se arrojaron ellos mismos a las llamas antes que escuchar las palabras milagrosas del glorioso patriarca Santo Domingo que les exortaba». Desde el punto de vista gráfico y durante los siglos XVII y XVIII son numerosos los ejemplos de este tipo. Se puede señalar el grabado de Pierre-Paul Sevin sobre la procesión del *auto de fe* de la 2ª edición de *Relation de l'Inquisition* de Goa de Dellon en el que santo Domingo aparece con un ramo de olivo y una espada, emblemas inquisitoriales. O bien el grabado que hizo reproducir Joseph Lavalée a partir de un estandarte original que pudo ver en la sede del Tribunal de Valladolid durante la invasión francesa. Aparece la imagen de san Pedro Mártir y la de santo Domingo con el lirio y el libro, acompañados de las armas de la Corona y de la Inquisición. Bethencourt, *La Inquisición*, p. 116.

En la obra de Berruguete, no se puede hablar de un único episodio puesto que son varios los acontecimientos representados. Incluye la lectura de las sentencias, abjuraciones y ejecuciones, fases del acto que tenían lugar en diferentes días. Estos ceremoniales solían desarrollarse en las plazas de las ciudades para albergar un mayor número de personas y conseguir más repercusión, por ello se ha creído ver la plaza del Mercado Grande y la iglesia de San Pedro de la ciudad abulense, donde presuntamente tuvo lugar el auto del Santo Niño de La Guardia, como marco de la escena. Aunque no se cumple una fidelidad absoluta a la hora de representar los fondos arquitectónicos y urbanos en la pintura del siglo XV, sí se intenta buscar una ambientación inspirada en el espacio real donde los acontecimientos tuvieron lugar, para que el receptor de la obra se identifique de lleno con esos sucesos. El propio pintor estaba familiarizado con el contexto inquisitorial, así se deduce del despliegue iconográfico figurado en la tabla: según el modo en que aparece en la obra, un verdadero trabajo de carpintería sostenía estos actos. El estrado de madera, organizado en diferentes niveles, contribuía a afirmar el fuerte carácter jerarquizado del tribunal: la plataforma más alta, distinguida con un dosel, estaba reservada al inquisidor. Junto a él se situaban las distintas autoridades civiles y religiosas que tomaban parte en el proceso. Los acusados eran conducidos a este lugar en una procesión que atravesaba las principales calles de la ciudad. Junto al santo, un personaje, probablemente el fiscal, sostiene el emblema de la Orden, la cruz flordelisada sobre campo de plata y negro, identificación, conscientemente buscada, de la Orden con la organización inquisitorial²³. A la derecha de santo Domingo, el regidor con una vara en la mano derecha y pergamino enrollado en la izquierda y junto a éste un dominico, una figura presente en casi todas las tablas que componen los retablos. Es tentador pensar en un posible guiño al mentor de las obras, Tomás de Torquemada, quien anacrónicamente, aparecería al lado de los santos encumbrados de su Orden. ¿Qué grado de intervención tuvo santo Domingo en estos hechos? Nos hemos referido a su capacidad para aumentar el número de conversiones y su participación en la labor de reconciliación²⁴. El episodio más conocido fue el de Raimundo Grosi. Santo Domingo pidió que le concedieran la vida de aquel joven con la convicción de que cambiaría. Así ocurrió y 20 años después se convirtió e ingresó como fraile. Es un episodio incluido en la *Leyenda Dorada*, en la *Leyenda de santo Domingo* de Constantino de Orvieto y en un código castellano del que se ha conservado una copia en el convento de Santo Domingo el Real en Madrid; es posible que un ejemplar de este último formase parte de la gran biblioteca del convento de Santo Tomás de Ávila. La relación que presentan las pinturas de Berruguete y el contenido del código ha llevado a pensar en la posibilidad de que Torquemada lo pusiera a disposición del pintor Pedro Berruguete²⁵.

²³ A partir del siglo XVII los elementos que aparecerán como emblema son un ramo de olivo, una espada y una cruz.

²⁴ Merlo, *Il senso delle opere dei frati Predicatori*.

²⁵ Caballero Escamilla, *El código medieval como fuente artística*.

El joven convicto y relajado, tal y como indica la dirección de las llamas rojas de su coraza, se arrepiente ante las palabras de santo Domingo, desprendiéndose por ello de la misma²⁶. El lenguaje de los gestos dice mucho al respecto; el cuerpo ligeramente curvado y cabizbajo indica una actitud de vergüenza y arrepentimiento, una postura que se utilizará en la historia del arte para indicar estos sentimientos²⁷. La tarea del fundador se caracterizó por su empeño en lograr la conversión de aquéllos que no querían mirar a la santa fe. Pero en la tabla de Berruguete se ha tergiversado este hecho situándole además como cabeza de un Tribunal que nunca presidió. Apoyando la teoría que identifica el momento con el arrepentimiento de Raimundo Grosi, una de las autoridades del estrado sostiene una vela encendida. Dentro del cuidado simbolismo de cada uno de los objetos que formaban parte del ceremonial, la vela era la luz de la fe que disipa las tinieblas. Su uso estaba reservado a los reconciliados y, por tanto, puede hacer alusión a la reconciliación del impenitente con la Iglesia.

En los autos de fe no tenían lugar las ejecuciones. Era después de esta ceremonia cuando los condenados, entregados a la justicia real, sufrían el suplicio. En la pintura, dos personas están siendo quemadas en la hoguera mientras otros personajes revestidos con el sambenito son conducidos para padecer el mismo castigo. Como condenados a la hoguera muestran las llamas del infierno en la coraza, mientras en el pecho llevan inscrita la causa de su condena «condenados por heréticos». Les rodean los familiares de la Inquisición, al tiempo que un religioso con la cruz en mano intenta conseguir unas palabras de arrepentimiento en el último momento. Era una norma codificada del ritual de los autos de fe. Para resaltar la bondad y misericordia de la Iglesia se les preguntaba a última hora si se arrepentían de sus errores o persistían en ellos. Conocemos un testimonio de esta situación en la *Historia del martirio del franciscano Michel de Calci*: «El obispo e inquisidor me han enviado aquí para que pronuncie tu juicio y que te pregunte si quieres regresar a la Santa Iglesia o persistir en tu error»²⁸.

Como vemos, no falta ni un solo detalle de los que componían los actos de este tipo, lo que indica la familiaridad del artista con ellos.

Dos son los que están padeciendo en la hoguera, como dos fueron los judíos quemados en el *Auto del Santo Niño*: «ciertos herejes e de dos judíos»²⁹. Tenemos, pues, a todos los componentes de la historia: los herejes, identifi-

²⁶ En el lenguaje simbólico inquisitorial, el color y la forma de los sambenitos variaban según la naturaleza del delito y la sentencia dictada. Los relajados, es decir los que iban a recibir el castigo en la hoguera, llevaban un sambenito negro con llamas y demonios, dragones o serpientes; los reconciliados, amarillo con dos cruces rojas de Santiago y llamas dirigidas hacia abajo por librarse de la hoguera; los impostores y bigamos con una soga atada al cuello. Pérez, *Breve historia de la Inquisición*, p. 147.

²⁷ Véase por ejemplo la posición de Adán y Eva en la iconografía de la *Expulsión del Paraíso*.

²⁸ Merlo, *Coercition et orthodoxie*, p. 107.

²⁹ Carta de Seguridad enviada por los Reyes Católicos desde Córdoba el 16 de noviembre de 1491. Archivo Municipal de Ávila, 1/74.

cados con el sambenito, camino de su castigo y los dos judíos en el momento de sufrirlo. El recuerdo del verdadero auto que se celebró en Ávila estaba presente en la imaginación del pintor y pretendió inmortalizarlo en la mente del público receptor.

¿Cuál fue el lugar para el que se concibió la pintura de Berruguete? Santo Tomás fue sede del Tribunal y hemos visto la existencia de colecciones de autos en otras como la de Sevilla. Sabemos además que hubo al menos otra pintura con un *auto*, en el que intervenía el rey san Fernando, formando pareja con el de santo Domingo. Los dos estuvieron situados a ambos lados de la *Virgen de los Reyes Católicos* en el Capítulo del convento lugar de enterramiento del inquisidor general³⁰. Si esta hubiera sido su ubicación original, los receptores de la obra habrían sido los propios frailes del convento. Dos *autos* en los que estaban implicadas directamente la monarquía y la Orden de los dominicos, que pudieron responder al deseo de la Inquisición de plasmar hechos históricos sucedidos en Ávila, pero protagonizados por personajes prestigiosos de otra época con una intención propagandística. Se pretendía convencer a los hermanos de Santo Tomás de la legitimidad de su trabajo en su lucha contra la herejía al gozar con el apoyo del rey, que se identificaría con el monarca reinante, en ese momento Fernando el Católico, y el fundador de la Orden a la que pertenecían.

El *Auto de fe* de Pedro Berruguete es el primer ejemplo conservado en España. Si bien, la representación de condenas y castigos públicos es una tradición bien asentada en Italia, conocida como *pintura infamante*³¹. Se trata de un género pictórico para el que se han señalado indicios ya en el Duecento en Bolonia, estando bien consolidado en el siglo XIII; actuaba como una pena accesoria para quienes habían cometido algún delito con castigo. Aparte de la confiscación de bienes o la condena capital, eran humillados hasta el punto de ser infamados en representaciones públicas. De este modo, consta que sobre el muro del palacio público de Siena se habían representado en 1302 a falsificadores de moneda con el fin de recibir el rechazo y los improperios de la población³². Si esta situación la extrapolamos a las representaciones de autos de fe, así como a la exhibición vergonzosa de los sambenitos en el interior de las iglesias, podremos comprobar cómo las intencionalidades coinciden dentro de un lenguaje común: se trata de utilizar el poder de la imagen como una pena moral añadida al castigo físico.

La pintura en cuestión fue adquirida por el Museo Nacional de Pintura y Escultura en 1867 no sólo por su valor artístico sino también por su interés histórico. Formaba parte de una colección de pinturas del mismo Berruguete pintadas para presidir los tres altares principales de la iglesia del convento de Santo Tomás de Ávila y trasladadas posteriormente al Museo de Madrid como consecuencia de la Desamortización. Todas las pinturas presentaban un

³⁰ Caballero Escamilla, *La Virgen de los Reyes Católicos*.

³¹ Ortalli, «*Pingatur in Palatio*». *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*.

³² *Ibidem*, p. 56.

mensaje inquisitorial, en el que se implicaba a los tres principales santos dominicos en la lucha contra la herejía. Pedro de Verano fue inquisidor de Milán que murió a manos de unos herejes cuando regresaba de una de sus predicaciones³³; santo Domingo no desempeñó un papel inquisitorial pero aparece así en la iconografía elegida por Torquemada: en la tabla principal que presidía uno de los tres retablos pintados por Berruguete (hoy en el Museo del Prado), aparece con la inscripción «inquisidor» mientras clava su báculo en un lobo entre llamas, símbolo de la herejía, y preside un auto de fe en la tabla que hemos analizado.

Como conclusión de todo lo que se ha expuesto, podemos afirmar que la complementariedad de las imágenes y las predicaciones de los frailes jugaron un papel clave en la orientación de los juicios y opiniones hasta el punto de provocar, como en el caso que hemos planteado, la expulsión de los judíos de España en 1492.

³³ Merlo, *Pietro da Verona - s. Pietro Martire*.

Trabajos citados

- J. Álvarez Junco, *Isabel la Católica vista por la historiografía del seculo XIX*, in *Visión del reinado de Isabel la Católica*, dir. J. Valdeón Baroque, Valladolid 2004, pp. 267-290.
- I.G. Bango Torviso, *Iglesia frente a Sinagoga*, in *Memoria de Sefarad* (Toledo, Centro Cultural San Marcos), Madrid 2002, pp. 353-361.
- F. Bethencourt, *La Inquisición en la época moderna: España, Portugal, Italia, siglos XV-XIX*, dir. F. Palomo, Madrid 1997.
- F. Bethencourt, *The Auto de Fe: ritual and imagery*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 55 (1992), pp. 155-168.
- B. Blumenkranz, *La polémique antijuive dans l'art chrétien du Moyen Âge*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 77 (1965), pp. 21-43.
- B. Blumenkranz, *Géographie historique d'un thème de l'iconographie religieuse: les représentations de Synagoga en France*, in *Mélanges offerts à René Crozet*, II, Poitiers 1966, pp. 1141-1157.
- B. Blumenkranz, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris 1966.
- B. Blumenkranz, *Synagoga méconnue, Synagoga inconnue*, in «Révue des études juives», 125 (1966), pp. 35-49.
- S. Caballero Escamilla, *El códice medieval como fuente artística: Berruguete en Santo Tomás de Ávila*, in *Libros con arte, arte con libros*, Cáceres 2007, pp. 147-157.
- S. Caballero Escamilla, *La Virgen de los Reyes Católicos: escarapate de un poder personal e institucional*, in «Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional», 173 (2007), pp. 20-41.
- S. Caballero Escamilla, *El caso del Santo Niño de La Guardia y sus efectos sobre la convivencia entre culturas en la ciudad de Ávila*, in *La convivencia en las ciudades medievales*, eds. B. Arízaga Bolumburu, J. Á. Solórzano Telechea, Nájera 2008, pp. 163-178.
- S. Caballero Escamilla, *Palacios y conventos a finales de la Edad Media: la reina Catalina de Lancaster y Santa María la Real de Nieva*, in «Anales de Historia del Arte», 22 (2012), Núm. Especial Junio: *El siglo XV hispano y la diversidad de las artes*, pp. 267-283.
- A. Echevarría Arsuaga, *Catalina de Lancaster*, Madrid 2002.
- J.A. Escudero, *Estudios sobre la Inquisición*, Madrid 2005.
- Á. Franco Mata, *Escultura gótica en León*, León 1976.
- L. Gomara Vidal, *Los Dominicos y el Arte*, 4 voll., Madrid 1922-1923.
- J. Huizinga, *El Otoño de la Edad Media*, Madrid 1984.
- Ioan de Pineda, *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey Fernando, tercero deste nombre, primero de Castilla, i de Leon*, Sevilla 1627.
- J. Martín Carramolino, *Historia de Ávila, su provincia y obispado*, III, Madrid 1872-1873.
- G.G. Merlo, *Coercition et orthodoxie. Modalités de communication et d'imposition d'un message religieux hégémonique*, in *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, Actes de la table ronde de Rome, Rome 1981, pp. 101-118.
- G.G. Merlo, *Pietro da Verona - s. Pietro Martire. Difficoltà e proposte per lo studio di un inquisitore beatificato*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Sebastiani, L'Aquila-Roma 1984, pp. 471-488.
- G.G. Merlo, *Il senso delle opere dei frati Predicatori in quanto «inquisitores hæreticæ pravitas»*, in *Le scritture e le opere degli inquisitori*, in «Quaderni di storia religiosa», 9 (2002), pp. 9-30.
- Miguel de Manuel Rodríguez, *Memorias para la vida del santo rey D. Fernando III*, Madrid 1800.
- J. Molina Figueras, *La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudía en la España Medieval*, in *Els jueus a la Girona medieval*, XII ciclo de conferencias Girona a l'Abast, Girona 2008, pp. 33-85.
- M. Núñez Rodríguez, *El rey, la catedral y la expresión de un programa*, in «Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte», 5 (1992), pp. 27-52.
- G. Ortalli, «*Pingatur in Palatio*». *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma 1979.
- J. Pérez, *Breve historia de la Inquisición en España*, Madrid 2009.
- P. Rodríguez Barral, *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, Tesis Doctoral dirigida por J. Yarza Luaces, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona 2003.
- P. Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona 2008.

A. Sánchez Sierra, *El Monasterio de Santa María la Real de Nieva*, Segovia 1983.

M. Scholz-Hänsel, *¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y propaganda inquisitorial*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 60 (1994), pp. 301-320.

Il Simonino. Geografia di un culto inventato (1475-1588), a cura di V. Perini, Trento 2012.

Sonia Caballero Escamilla
Universidad de Granada
caballero.sonia@gmail.com