

# ¿LA INQUISICIÓN COMO MECENAS? IMÁGENES AL SERVICIO DE LA DISCIPLINA Y PROPAGANDA INQUISITORIAL

MICHAEL SCHOLZ-HÄNSEL

En los últimos años no solamente la historia del arte feminista ha puesto en duda el valor general de los métodos interpretativos basados todavía en Giorgio Vasari<sup>1</sup>. Con el trabajo de Svetlana Alpers «The Art of Describing» tenemos un intento de analizar un arte nacional, en este caso la pintura holandesa, con criterios que tienen como punto de partida el especial contexto cultural de los Países Bajos y no el ejemplo italiano<sup>2</sup>.

Con razón, Jonathan Brown ha criticado como insuficiente en su libro «La Edad de Oro de la pintura en España» los términos «religiosidad doctrinaria» y «verismo» para caracterizar la peculiaridad de la pintura española<sup>3</sup>. Más adecuada para el complejo fenómeno del arte español le parece una distinción en etapas de desarrollo, considerando en cada una de ellas el respectivo contexto europeo. Pero lo que finalmente ofrece en su libro es, otra vez, una historia del arte de grandes coleccionistas y artistas hecha según los conceptos del arte italiano.

Por el contrario, a mí me interesan en el arte español las fuerzas religiosas o mágicas que determinan la relación entre imagen y espectador y su persistencia hasta hoy. David Feedberg, en su libro «El poder de las imágenes», menciona muchos ejemplos de esto<sup>4</sup>. Lo que, sin embargo, no discute, es el papel de la Inquisición como punto culminante de la disciplina y propaganda religiosa. Pero una inclusión de la historia de la Inquisición, tal como existe ahora con un alto nivel metodológico, elaborada por un equipo internacional de investigadores como Bennassar, Contreras, Ginzburg y otros, no sólo tendría la ventaja de permitirnos salir del gran

---

<sup>1</sup> Cfr. IVERSEN, Margaret: «Retrieving Warburg's tradition», en: *Art History*, t. 16 (diciembre, 1993), n.º 4, pp. 541-553; SALOMON, Nanette: «Der kunsthistorische Kanon - Unterlassungssünden», en: *kritische berichte*, t. 21 (1993), n.º 4, pp. 27-40. — Mi texto presenta algunos aspectos de la habilitación que actualmente estoy escribiendo: «Arte e Inquisición. De caminos y consecuencias de la intolerancia»; lo expuse en una primera versión en el Congreso «Aspectos de la Contrarreforma» en el Landesmuseum Darmstadt (11-13 de febrero de 1994) y después en conferencias en Madrid y Valladolid. Quiero dar las gracias a Jesús Espino Nuño por haber revisado la versión española del texto.

<sup>2</sup> ALPERS, Svetlana: *The art of describing*, Chicago, 1983.

<sup>3</sup> BROWN, Jonathan: *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, 1990 (Yale, 1990).

<sup>4</sup> FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992 (Chicago, 1989); cfr. también: SEBASTIAN, Santiago: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1983.

arte e incorporar informaciones sobre la cultura popular, sino que, desde mi punto de vista, parece casi obligatorio para entender lo específico del arte español, donde el Tribunal, por un lado, vigilaba el decoro de las imágenes y, por otro, utilizaba las representaciones artísticas para sus propios fines, teniendo un impacto importante sobre las artes<sup>5</sup>. El siguiente artículo pretende presentar algunos ejemplos de esta tesis. Finalmente no quiero ocultar que me gustaría ir más allá, planteando que el concepto de la oposición como hereje pervive todavía en algunas ideas de la vanguardia española, especialmente en ciertas reacciones acerca de sus actividades. Pero esto sería tema de otro texto.

Primeramente tengo la necesidad de vencer el prejuicio que hasta ahora hacía imposible la discusión de la Inquisición en el contexto de la historia del arte. Normalmente se valoran como algo negativo los efectos del Tribunal en la sociedad y, por eso, todo se opone a ver cualquier relación con un objeto tan agradable como nos parece una obra de arte. Pero con la superación actual del antiguo contraste en el discurso histórico entre Reforma y Contrarreforma y con la acentuación de la confesionalización como fin común de la sociedad europea, el término disciplina religiosa recibió también otro valor<sup>6</sup>. La Inquisición aparece ahora como una condición necesaria para un estado bien organizado. Así podríamos preguntarnos incluso si la Inquisición, al menos al principio, no era un factor innovador.

Intencionalmente, pues, he elegido la pregunta «¿La Inquisición como mecenazgo?» como primera parte del título de mi conferencia. De esa manera no sólo quería aprovechar la popularidad de un tema de moda en España —el mecenazgo— sino dejar más claro que también los inquisidores eran comitentes de artistas y daban lugar a nuevos temas, por ejemplo encargaban retratos, sepulcros y arquitectura efímera para procesiones religiosas. Aunque dentro de la administración inquisitorial no existía una sección especial dedicada a las artes, sus miembros y partidarios sabían utilizar muy bien la imagen como medio de comunicación. Además, el Tribunal favorecía a algunos artistas, dándoles el título de familiar y apoyando así su deseo de promoción social frente a los límites de la artesanía. Como ejemplo de que no se excluyen Inquisición e innovación he destacado, en una publicación alemana sobre el retrato de Fernando Niño de Guevara pintado por El Greco, la modernidad de sus gafas con hilos y he discutido de modo crítico cómo la Leyenda Negra en la recepción de esta obra hacía de ellas un símbolo de su supuesta intolerancia<sup>7</sup>.

En el contexto español me parece más adecuado subrayar otra vez aspectos negativos de la Inquisición y despertar, posiblemente, la misma oposición que evo-

<sup>5</sup> Cfr. entre otros: GINZBURG, Carlo: *Il formaggio e i vermi*, Torino, 1976; ALCALA, Angel y otros (ed.), *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona, 1984; CONTRERAS, Jaime: *Sotos contra Riquelmes*, Madrid, 1992.

<sup>6</sup> REINHARD, Wolfgang: «Reformation, Counter-Reformation and the early modern state. A reassessment», en: *The Catholic Review* LXXXV (July, 1989), n.º 3, pp. 383-404; SCHMIDT, Heinrich Richard: *Konfessionalisierung im 16. Jahrhundert*, München, 1992; Cat. de la exposición: «Los Inquisidores», Fundación Sancho El Sabio, Vitoria/Gasteiz, 1993.

<sup>7</sup> SCHOLZ-HÄNSEL, Michael: *Der Grossinquisitor: Neues Licht auf die Schwarze Legende*, Frankfurt a. M., 1991.

ca en Alemania su imagen positiva. Mi interés se centra en la siguiente pregunta: ¿De qué forma el Tribunal impedía el desarrollo de la sociedad española y cuándo y por qué la disciplina se convirtió en un instrumento realmente opresor?

Respecto a las imágenes, esto significa poner en primer plano su función social. Mi pregunta principal es aquí cómo la disciplina de las artes y la propaganda inquisitorial de imágenes se modifica con el recrudecimiento de la disputa confesional. Por último, se me plantea el problema de si había un límite de dolor para los inquisidores, si había algo que no se atrevían a representar, porque habría provocado la oposición incluso del fiel más manipulado.

La intolerancia no es una característica típica de la sociedad española o de la época confesional. Por eso, quiero indicar intencionalmente entonces que las obras antisemíticas de La Guardia, tratadas más adelante, tenían sus modelos en el Centro de Europa y que también los protestantes aprovechaban el poder de las representaciones artísticas para dañar la imagen de sus enemigos de fe<sup>8</sup>. Ante este trasfondo, el discurso intercultural me parece útil por dos razones: primera, para reconstruir el contexto europeo, en el que nacieron muchas de las obras tratadas, y, segunda, para mostrar la actualidad del tema en nuestro tiempo, con una intolerancia otra vez creciente.

Hasta el siglo XVIII se podía ver en la torre del puente de Francfort la representación de un niño como víctima de un supuesto asesinato ritual que servía como aviso a los visitantes de la ciudad de las costumbres mágicas de los judíos<sup>9</sup>. Goethe llama el caso en su autobiografía, «Poesía y verdad», una leyenda donde relata su primer encuentro con la cultura judía en la ciudad, y sin embargo, no oculta que la representación pública del asesinato le había hecho dudar. «Y si bien en los tiempos actuales se pensaba mejor de este pueblo, el gran cuadro de burla y vergüenza que se podía distinguir aún con bastante claridad en uno de los arcos del puente era contra ellos un testimonio de consideración, pues no había sido pintado por capricho de un particular, sino por disposición de las autoridades»<sup>10</sup>.

Sobre la historia y las causas de éste y otros asesinatos rituales el historiador R. Po-chia Hsia publicó un libro<sup>11</sup>. Pero no menciona el caso español del Santo Niño de La Guardia que dio el último impulso para la expulsión de los judíos españoles en 1492 y ayudó a instituir la Inquisición en la Península Ibérica. La leyenda tuvo pronto una trasposición a imágenes, que alcanzó mayor desarrollo en los siglos de guerras confesionales y encontramos una última versión todavía en 1991. El proceso contra los supuestos asesinos posiblemente dio lugar a la representación

<sup>8</sup> Sobre el uso de las imágenes en el mundo protestante cfr.: Cat. de la exposición «Luther und die Folgen für die Kunst», Hamburger Kunsthalle, 11-XI-1983 hasta 8-I-1984; WARNKE, Martin: *Cranachs Luther*, Frankfurt a. M., 1985.

<sup>9</sup> BRÜCKNER, W.: «Ritualmord», en: KIRSCHBAUM, Engelbert: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom, 1971, pp. 555-558.

<sup>10</sup> GOETHE, Johann Wolfgang: *Werke. Autobiographische Schriften*, t. 1, Erich Trunz (ed.), Münchenn 1974, t. IX, p. 150 y nota p. 667.

<sup>11</sup> HSIA, R. Po-chia: *The myth of ritual murder*, London, 1988 - cfr. también: LOGE, Christian: *Gibt es jüdische Ritualmorde?*, Graz, Leipzig, 1934; «Asesinato ritual», en: ENCICLOPEDIA JU-DAICA CASTELLANA, Weinfeld, Eduard y Babani, Isaac (eds.), 10 tomos, México D. F., 1948-61, t. 1, pp. 562-565; BRÜCKNER (v. nota 9).

de un Auto de Fe español pintado por Pedro Berruguete, que no fue la primera pero sí la más influyente porque entró a formar parte de la iconografía dominica y tuvo varias repeticiones. Mi conferencia tiene como punto de partida la reconstrucción de la tradición de las imágenes para narrar los acontecimientos de La Guardia con el fin de plantear, en qué manera cambió la contrarreforma el desarrollo de las artes en España y qué papel tenía la Inquisición en este contexto.

El Archivo Histórico Nacional de Madrid conserva una tabla pequeña que muestra un grupo de siete personas en torno a un niño desnudo crucificado<sup>12</sup>. Sus vestidos, pero sobre todo sus narices marcadas y sus barbas, dejaban claro para los contemporáneos su identidad como judíos<sup>13</sup>. El cierre semicircular de la parte superior con algunas formas irregulares marrones y el amontonamiento de la escena señalan una cueva como lugar del hecho. El hombre situado a la derecha del niño, identificado por una inscripción como García de las Mesuras, le coge del pecho mientras otro, a la izquierda, tiene preparado un plato bajo su cuerpo.

Esa obra debe representar el punto culminante de un asesinato ritual sobre cuyas circunstancias estamos informados por declaraciones obtenidas bajo tortura en el proceso contra uno de los autores<sup>14</sup>. Según éstas tendríamos un niño de tres o cuatro años, que un grupo mixto de judíos y conversos habría secuestrado en Toledo para hacerle sufrir los mismos tormentos que Cristo en la Pasión, crucificarle y arrancar su corazón. Este, en un acto mágico, puesto en contacto con una hostia consagrada debía servir para causar daños a los cristianos e inquisidores. Pero aparte del hecho que según las actas Alonso Franco era el que arrancó el corazón del niño, la imagen nos aparece también poco exacto en otros puntos: no se puede distinguir entre judíos y conversos, el niño es bastante alto para su edad de cuatro años y el objeto central del caso, el corazón, no es visible; más bien tenemos la impresión de que el plato sirve para recoger la sangre de la víctima.

Lo que vemos no es una reconstrucción de los acontecimientos según el proceso hecho con el fin jurídico sino una obra que se basa en la tradición todavía joven de representaciones de asesinatos rituales y aquí especialmente las de Simón de Trento. La fama de ese supuesto crimen queda probada por su aparición en 1493 en la *Schedelsche Weltchronik*, libro publicado en Nuremberg con 2.165 xilografías de Michael Wohlgemut y Wilhelm Pleydenwurff<sup>15</sup>. Pero en fechas más tempranas

<sup>12</sup> Ilustración en: Cat de la exposición: «La Inquisición», Palacio de Velázquez del Retiro, Madrid, octubre-diciembre 1982, p. 14.

<sup>13</sup> BLUMENKRANZ, Bernhard: *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966.

<sup>14</sup> FITA, Fidel: «La verdad sobre el martirio del Santo Niño de La Guardia, o sea el proceso y quema (16 noviembre, 1491) del judío Jucé Franco en Avila», en: *Boletín de la Real Academia de Historia*, t. 1 (1887), pp. 7-160; cf. también: CARO BAROJA, Julio: *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, 3 tomos, Madrid, 1961, t. 1, pp. 165-172; DOMINGUEZ DE PAZ, Elisa y CARRASCOSA MIGUEL, Pablo: «El niño inocente de La Guardia, de Lope y la viva imagen de Cristo, de Hoz y Cañizares», en: *Diálogos Hispánicos*, t. 8/II (1989), pp. 343-357; HALICZER, Stephen: «The Jew as witch: displaced aggression and the myth of the Santo Niño de La Guardia», en: PERRY, Mary Elisabeth y CRUZ, Anne J. (eds.): *The impact of the Inquisition in Spain and in the New World*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1991, pp. 146-156.

<sup>15</sup> SCHEDEL, Hartmann: *Liber chronicarum cum figuris et imaginibus ab initio mundi*, Nürnberg, 1493, folio 254v-255.

nas y precisamente antes del caso de La Guardia en el año 1479 Friedrich Creusner publicó en Nuremberg la historia del niño Simón, escrita por J. M. Tuborius, con una ilustración, que muestra a la víctima desnuda de pie sobre una mesa, envuelta en un haz de rayos, mientras sus secuestradores le torturan con clavos<sup>16</sup>. La sangre que sale de las heridas es recogida en un plato y en el suelo hay una prenda del niño. Aunque en el grabado referente al caso de Trento falta la cruz, la composición con Simón dentro de un círculo formado por los judíos, además todos con su nombre, es tan parecida a la pintura del AHN que podemos considerarla un modelo. En primer lugar, ahora advertimos que también en la representación española el recoger la sangre ocupa una posición central, aunque en la historia de La Guardia la peculiaridad es la manipulación mágica del corazón. El tema de la cruz y la equiparación entre la vida del niño y la Pasión de Cristo lo encontramos finalmente en el primer texto impreso alemán que informa sobre los acontecimientos de Trento, escrito por Matthäus Kunig y publicado por Hans von Rheine<sup>17</sup>.

Según mi saber no existía nunca una diferenciación entre la representación de judíos y conversos como hubiera sido necesario en España. Es en la segunda mitad del siglo XIV cuando aquí comienza a difundirse la imagen especial de los judíos ya existentes en ilustraciones de manuscritos<sup>18</sup>. Mientras en analogía a la práctica de otros países los apóstoles nunca aparecen representados como judíos, pero sí sus verdugos, finalmente sus supuestos rasgos típicos se convierten en un símbolo válido para cualquier imagen de un hereje.

La tradición oral de la leyenda de La Guardia apuntaba por primera vez por Damián de Vegas en 1544 —las actas del proceso, naturalmente, no eran públicas— contiene varios elementos nuevos y cumple exactamente los deseos de los defensores de la beatificación del Santo Niño, porque da respuestas a la mayoría de las preguntas, que plantea un primer encuentro con los acontecimientos<sup>19</sup>. Así, explica la elección de La Guardia como lugar del asesinato por el celo de los responsables en encontrar algo parecido a las condiciones geográficas de Palestina. García de las Mesuras arranca el corazón y su víctima es mayor, de unos siete u ocho años, para que parezca más creíble su papel como Cristo y al final introduce incluso a la madre del niño como testigo.

El texto fue animado por el mismo arzobispo de Toledo, Antonio Fonseca<sup>20</sup>, que también encargó un retablo, hoy perdido pero conocido por descripciones, y que servía como base para todas las representaciones posteriores<sup>21</sup>. Estaba estructurado en tres calles verticales, con lo cual en la parte central la escena del calvario se encontraba arriba mientras abajo se podía ver el Santo Niño crucificado. A los

<sup>16</sup> SCHREIBER, W. L.: *Handbuch der Holz - und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts*, 4 tomos, Leipzig 1926-29, t. IV, p. 109, n.º 1.967.

<sup>17</sup> HSIA (v. nota 11), p. 44.

<sup>18</sup> BRAMON, Dolores: *Contra moros y judíos*, Barcelona, 1986 (1981).

<sup>19</sup> FITA (v. nota 14), pp. 135-147.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>21</sup> YEPES, F. Rodrigo de: *Historia de la muerte y glorioso martirio del sancto Innocente, que llaman de La Guardia, natural de la ciudad de Toledo*, Madrid, 1583, p. 40r.

lados había otras representaciones de la Pasión del niño y del suplicio de los supuestos asesinos.

En lugar de la escena jurídica de La Guardia mencionada pero no conservada nos ocuparemos ahora de la pintura célebre de Pedro Berruguete, que terminó probablemente poco después del proceso contra los judíos y conversos de La Guardia, en los años 1490-96<sup>22</sup>. El comitente era el primer Inquisidor General de España, Tomás de Torquemada que había trasladado la vista del asesinato ritual a Avila aunque por la situación geográfica de La Guardia hubiera pertenecido a Toledo<sup>23</sup> y el lugar de la colocación era también en Avila el Convento de Santo Tomás, que se había acabado poco antes como centro clave de la Inquisición española y palacio de verano de los Reyes Católicos con un dinero precedente de las posesiones confiscadas a los judíos<sup>24</sup>.

El «Auto de Fe» es un cuadro rectangular, en el que ya el formato parece haberse elegido en función de la jerarquía de las personas representadas. En el lugar más alto encontramos a Santo Domingo sentado sobre un trono protegido por un dosel, mientras abajo los heterodoxos, con sambenito, coraza y la inscripción «condenado erético» o «erético condenado» son llevados a la hoguera, donde ya se están quemando dos personas, previamente ejecutadas con garrote. En un nivel medio el albigense Raimundo de Corsi se acerca a la escalera del tablado y oye —según la leyenda— cómo Santo Domingo proclama su libertad, porque prevé su conversión y toma de hábito monacal, indicado en el cuadro por el heterodoxo que se descubre.

Todos los que se han ocupado del cuadro destacan cómo aquí están combinados dos tiempos en una representación simultánea. Se sabe que el fundador de la orden de los predicadores, en su enfrentamiento con los albigenses, actuó en un principio como misionero, —pero no como juez— las persecuciones inquisitoriales comenzaron especialmente a partir de la batalla de Muret en 1213; sin embargo, los vestidos y los instrumentos del tribunal dejan pensar en los Autos de Fe que realizó Torquemada en Avila, es decir se ha construido un paralelo histórico entre los supuestos primeros Autos de Fe de Santo Domingo de Guzmán y los de finales del siglo XV.

Como testimonio de la especial brutalidad de estos actos en el cuadro de Berruguete se ha destacado siempre la distancia que hay entre los jueces y las

<sup>22</sup> Cat. Museo del Prado, Madrid, 1933, p. 206, n.º 618. Presenté un primer intento de ver el programa dentro del contexto de la historia inquisitorial, presenté en el coloquio hispano-alemán «Religiosidad popular, literatura espiritual, inquisición» en la Herzog August Bibliotheca Wolfenbüttel en 1991; cf. mi artículo: «Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición. El Auto de Fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo», en: Norba (1992), pp. 67-81; en la misma dirección va ahora también la interpretación de YARZA, Joaquín: Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía, Madrid, 1993, pp. 34-41.

<sup>23</sup> Las pocas informaciones conocidas referente a Tomás de Torquemada las reúne: HUERGA CRIADO, Pilar: «El Inquisidor General Fray Tomás de Torquemada. Una Inquisición nueva», en: CONTRERAS, Jaime: Nuevas aproximaciones. Inquisición española, Madrid, 1987, pp. 7-51.

<sup>24</sup> GOMEZ MORENO, Manuel: Catálogo monumental de la provincia de Avila, Avila, 1983, pp. 184-191; RUIZ AYUCAR, Eduardo: Sepulcros artísticos de Avila, Avila, 1985; BELMONTE DIAZ, José: Judíos e Inquisición en Avila, Avila, 1989, pp. 128-135.

ejecuciones<sup>25</sup>. En efecto debemos tener en cuenta que la obra combina dos asuntos, que normalmente se desarrollaban en lugares diferentes y no al mismo tiempo: el tribunal y la ejecución de las sentencias. En correspondencia con la tradición del Renacimiento el artista nos muestra todavía individuos como protagonistas de la escena jurídica. Es muy significativo cómo utiliza siempre grupos de dos para caracterizarlos. Solamente Santo Domingo y el verdugo, punto de partida y punto final de un camino predeterminado se encuentran aislados y la postura melancólica del último parece además simbolizar el peso de su responsabilidad. Incluso los acusados, que más tarde tendrán fisonomías repugnantes de acuerdo con la idea de una relación entre la maldad interior y los rasgos externos, muestran imágenes individualizadas<sup>26</sup>. Ante todo no se nota ninguno de los atributos ya conocidos por la tabla del Santo Niño de La Guardia, que probarían para los contemporáneos su identidad como judíos. Solamente en el grupo abajo del tablado ya se puede ver lo que más tarde en 1683 Francisco Rizi va a elaborar un antecedente de la representación de masas, es decir una composición que prefigura elementos de un tipo de imagen que normalmente no se supone posible antes de la revolución francesa<sup>27</sup>. En cuanto al contenido tenemos en este encargo de Carlos II una representación exacta de la sociedad jerárquica española defendida por la Inquisición y dominada por ideas religiosas y, cómo da en el Auto de Fe un testimonio de su poder celebrando el Juicio Final ya en la tierra<sup>28</sup>. Pero la esencia del cuadro de Berruguete la encontramos en dos fines: primero, en el propósito de legitimar la nueva Inquisición española en relación con la tradición y, segundo, en un intento claramente didáctico, con el que no solamente se enseña el procedimiento de un Auto de Fe, sino también se ofrece la posibilidad de perdón, si una persona, como Raimundo de Corsi, se arrepiente realmente de sus pecados<sup>29</sup>.

El Auto de Fe de Berruguete era parte de un programa de imágenes que completó la iconografía dominica con elementos requeridos por las necesidades de la Inquisición española nuevamente fundada. Primero tenemos que imaginarnos otro Auto de Fe del artista como pareja del ya descrito, que desapareció en la mitad del siglo XIX en una colección privada inglesa<sup>30</sup>. Por dos fuentes antiguas de Juan Pineda y Miguel de Manuel Rodríguez sabemos que se trataba de una representación del primer Auto de Fe español en Palencia 1236; en él lleva San Fernando

<sup>25</sup> Cfr. referente al desarrollo de un Auto de Fe: MAQUEDA ABREU, Consuelo: *El Auto de Fe*, Madrid, 1992.

<sup>26</sup> Cfr.: GONZALEZ DE CALDAS, María: «Nuevas imágenes del Santo Oficio en Sevilla: el Auto de Fe», en: ALCALA (v. nota 5), pp. 237-265, especialmente p. 257.

<sup>27</sup> ANGULO IÑIGUEZ, Diego: «Francisco Rizi, cuadros de tema profano», en: AEA (1971), pp. 357-387.

<sup>28</sup> FLYNN, Maureen: «Mimesis of the Last Judgement. The Spanish Auto de Fe», en: «Sixteenth Century Journal», t. XXII (1991), n.º 2, pp. 281-297.

<sup>29</sup> Estos actos de misericordia existían realmente, como indica el ejemplo que da: OLMO, José del: *Relación histórica de Auto General de Fe que se celebró en Madrid este año de 1680*, Madrid, 1680, p. 145.

<sup>30</sup> CRUZADA VILLAMIL, Gregorio: *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1985, p. 186; MARTIN CARRAMOLINO, Juan: *Historia de Avila, su provincia y obispado*, 3 tomos, Madrid 1872-73, t. 3, p. 68.

mismo un haz de leña a cuestas para el castigo<sup>31</sup>. Además tenemos que mencionar una tabla, que muestra a los Reyes Católicos adorando a la Virgen junto con los infantes Juan e Isabel, acompañados, a la izquierda, por Santo Tomás de Aquino (de pie) junto a Fray Tomás de Torquemada y, a la derecha, por Santo Domingo (de pie) junto a Pedro Mártir de Verona, cuadro de un autor desconocido y destinado como el anterior al convento de Avila y hoy conservado en el Prado<sup>32</sup>. La imagen ofrece en cierta manera un resumen de la historia de la construcción y del programa decorativo del edificio. De la misma manera que aparecen aquí los Reyes Católicos junto con fray Tomás de Torquemada, se los puede imaginar en el coro de la iglesia en el siglo XV, donde tenían sillas especiales. El príncipe Juan fue enterrado más tarde en el crucero. Los santos Tomás, Domingo y Pedro mártir tenían altares en la cabecera de la iglesia.

Considerando, que Pedro Arbués de Epila, designado por Torquemada como inquisidor de Aragón en 1484, fue asesinado un año después por sus futuras víctimas, la figura de San Pedro mártir, que sufrió el mismo destino en el siglo XIII, adquiere una actualidad sorprendente. Y, así, tampoco es casualidad, que los Reyes Católicos donaran a la catedral de Zaragoza el sepulcro de Pedro de Arbués. Del mismo modo que se puede establecer una relación entre la Inquisición papal medieval y la nueva española sobre la base de la figura de Santo Domingo en el «Auto de Fe», es posible hacerlo en el caso de San Pedro mártir en la «Virgen de los Reyes Católicos». ¿Si los enemigos de la Fe tienen tanto poder que pueden matar a un inquisidor, qué más se necesita para justificar la existencia de la Inquisición? ¿Qué pasaría, si los conversos en España tuvieran la misma influencia que los albigenses en el sur de Francia en otros tiempos?

Además la institución inquisitorial, creada originalmente para una tarea limitada —el control de los conversos— adquiere un peso enorme, al aparecer representado su inquisidor general junto a los santos dominicos más importantes y a los Reyes Católicos. Mirando los cuadros, equiparamos casi inconscientemente el papel de Torquemada con el de Santo Domingo, fundador de la orden de los predicadores y supuesto primer inquisidor en un Auto de Fe.

En el siglo XVI existe un hueco en la tradición de nuestros dos ejemplos que más o menos corresponde con la época de Felipe II<sup>33</sup>. Parecía que el supuesto problema converso se había resuelto y la persecución de los alumbrados no evocaba una iconografía propia. Al final de su gobierno, cuando con el índice de 1583 las nuevas ideas del Concilio tridentino se establecieron en España<sup>34</sup>, aumentaron por

<sup>31</sup> PINEDA, Juan de: Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey Fernando tercero de este nombre, (...), Sevilla, 1627, p. 85; MANUEL RODRIGUEZ, Miguel de: Memorias para la vida del santo rey Don Fernando III, Madrid, 1800, p. 31.

<sup>32</sup> Cat. Museo del Prado (v. nota 22), pp. 225-226, n.º 1.260.

<sup>33</sup> La imagen de Felipe II como encarnación de la Contrarreforma ha sido criticada desde una perspectiva histórico-artística por primera vez por: JUSTI, Carl: «Philipp II. als Kunstfreund», en: Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, Berlin, 1908, pp. 1-36 (antes como conferencia en Bonn en 1879); en la misma dirección va ahora: CHECA, Fernando: Felipe II. Mecenaz de las artes, Madrid, 1992.

<sup>34</sup> Por lo que se refiere a los índices cfr.: PINTO CRESPO, Virgilio: Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI, Madrid, 1983. Sobre la recepción de las reformas tridentinas en

un lado los ataques de los moralistas contra las obras de arte y por otro, círculos allegados a la Inquisición descubrían de nuevo su papel como instrumento de disciplina y propaganda. Aunque el rey, en el caso del arzobispo Bartolomé Carranza, apoyó la postura de la Inquisición contra la iglesia papal se mantenía en su corte un grupo pequeño de personas que tomaba posiciones contra la intolerancia religiosa. El humanista Benito Arias Montano, desde 1579 «Librero Mayor» de la biblioteca del Escorial, intentaba hacer de mediador en el conflicto con los Países Bajos y publicó su Biblia Políglota a pesar de la resistencia<sup>35</sup>. En 1607 todas sus publicaciones se incluyeron en el índice inquisitorial. El prior del monasterio de El Escorial tuvo que defenderse porque habría sostenido ideas de Reforma y sin embargo no se recató de proteger en su crónica del Escorial los ignudi pintados en la biblioteca contra resentimientos morales<sup>36</sup>. Pero ante todo justificó el interés de su rey por El Bosco, mal visto por los teólogos. En cambio se confiscó un cuadro suyo heredado del humanista Lorenzo Ramírez de Prado en 1662, aunque este mismo había actuado como familiar de la Inquisición<sup>37</sup>. Probablemente el propio rey Felipe II protegía al grupo; esto por lo menos indica el hecho de que permitió a su pintor Antonio Moro no volver a su corte porque parece que tenía miedo de una intervención inquisitorial contra el artista, procedente de los Países Bajos<sup>38</sup>. En 1558 el Tribunal se dio por satisfecho en el proceso contra Pompeo Leoni con encarcelarle un año en un monasterio y después aún el escultor pudo realizar el sepulcro de su juez, el inquisidor general Fernando de Valdés<sup>39</sup>. Una comparación con la discusión contrarreformista en Italia, especialmente con referencia a las pinturas al fresco de Miguel Angel en la Sixtina muestra, que en España todavía dominaba un tono moderado cuando en Italia, por ejemplo bajo el papado de Clemente VIII (1592-1605), se practicaba una censura fuerte<sup>40</sup>. Pero hay que tener en cuenta que

---

España no hay muchas investigaciones además contradictorias: CRESCIANO SARAVIA, P.: «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», en BSAA, t. 25 (1959), pp. 137-38 habla de un largo proceso que no acabó antes de finales del siglo. MARTINEZ-BURGOS GARCIA, Paloma: *Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, 1990, pp. 248-250, por el contrario, opina que ya a partir de 1560 todos los concilios y sínodos habrían criticado representaciones lascivas. Con referencia a la fecha del decreto de las imágenes de 1563 se tendría que distinguir entre una discusión preparatoria y una ejecución posterior de las normas tridentinas. Cfr. también: CANEDO ARGÜELLES, Cristina: *Arte y teoría: La contrarreforma y España*, Oviedo, 1982 y RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, A.: «La repercusión del decreto del concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», en: *El Greco: Italy and Spain*, BROWN, J. y PITA ANDRADE, J. M. (eds.), Washington, 1984, pp. 153-159.

<sup>35</sup> HÄNSEL, Sylvaine: *Der Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst*, Münster, 1991.

<sup>36</sup> ANDRES, Gregorio de: *Proceso inquisitorial de Padre Sigüenza*, Madrid, 1975. Referente a los desnudos de la biblioteca del Escorial cfr.: SCHOLZ-HÄNSEL, Michael: *Eine spanische Wissenschaftsutopie am Ende des 16. Jahrhunderts. Die Bibliotheksfresken von Pellegrino Pellegrini im Escorial*. Münster, 1987.

<sup>37</sup> ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: *Una familia de ingenios. Los Ramírez de Prado*, Madrid, 1943.

<sup>38</sup> KUSCHE, María: «La antigua galería de retratos», en: AEA (1992), n.º 257, p. 8, nota 23.

<sup>39</sup> PLON, Eugène: *Leone Leoni*, Paris, 1887, pp. 134-137 y 386-388; GILMAN PROSKE, Beatrice: *Pompeo Leoni*, New York, 1956, p. 13.

<sup>40</sup> Por lo que se refiere a la discusión española cfr.: MARTINEZ-BURGOS GARCIA (v. nota 34). Respecto a la italiana cfr.: FREEDBERG (v. nota 4), pp. 399-416.

en España tampoco había obras en el contexto religioso que hubieran podido provocar una crítica parecida.

El cambio decisivo vino con la política artística eminentemente religiosa de Felipe III quien, como hicieron antes los Reyes Católicos con los judíos, expulsó a los moriscos en 1609<sup>41</sup>. El punto clave de los ataques por parte de los moralistas apoyados por su corte lo formaban las representaciones lascivas de contenido mitológico en las colecciones de la nobleza<sup>42</sup>. Ya después de la muerte del rey, pero completamente a su gusto, se publicó un libro en 1632 que resume los resultados de una encuesta sobre la licitud de los desnudos realizada entre profesores de las universidades de Salamanca y Alcalá de Henares que pide una institución inquisitorial para el control de obras de arte parecida a la censura en la literatura<sup>43</sup>. La misma publicación nos informa de una aristócrata que por sus convicciones morales había quemado su colección de pinturas<sup>44</sup>.

La nueva importancia de la Inquisición prueba también el deseo de los artistas de ser familiar o controlar por encargo de ella la producción de imágenes<sup>45</sup>. El ejemplo más conocido es el de Francisco Pacheco, el cual nos informa en su tratado «Arte de la Pintura» que la Inquisición en 1618 le cedió la comisión de dar noticia de los descuidos cometidos en pinturas<sup>46</sup>. En 1693 dice también el pintor y autor José García Hidalgo que el Tribunal le honró con el título de «corrector, y calificador» de pinturas<sup>47</sup>. Al final del siglo tenemos significativamente el caso del artista Palomino de Castro y Velasco encargado por el inquisidor general como «censor, y veedor de las pinturas» y que al mismo tiempo es pintor del rey<sup>48</sup>. Del artista Pedro Orrente sabemos que en 1633 consiguió el cargo de familiar que había querido durante mucho tiempo<sup>49</sup>.

Hasta ahora no se valoraban adecuadamente esas relaciones con la Inquisición porque se decía que se podían encontrar pocos ejemplos para probar la existencia de una verdadera censura. Pero no eran necesarios grandes procesos para crear la atmósfera deseada en la cual funcionaba la autocensura. De 1644 conservamos en las actas de la Inquisición una declaración de un miembro del Consejo de la Supre-

<sup>41</sup> Este aspecto no se tiene en cuenta en: Cat. de la exposición itinerante «Pintores del reinado de Felipe II», Museo del Prado, abril 1993-marzo 1994.

<sup>42</sup> Cfr.: LOPEZ TORRIJOS, Rosa: La mitología en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, 1985.

<sup>43</sup> COPIA de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres, maestros y señores catedráticos de las insignes universidades de Salamanca y Alcalá (...), Madrid, 1632.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 3r y 14v.

<sup>45</sup> Respecto a la historia y la función de los familiares cfr.: KAMEN, Henry: La Inquisición española, Barcelona, 1988, pp. 192-196; CONTRERAS, Jaime: «La infraestructura de la inquisición: comisarios y familiares», en: ALCALA (v. nota 5), pp. 123-146.

<sup>46</sup> PACHECO, Francisco: Arte de la pintura, Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.), Madrid, 1990, p. 561.

<sup>47</sup> GARCIA HIDALGO, José: Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura (1693), El Instituto de España (ed.), Madrid, 1965, p. 8v.

<sup>48</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: El museo pictórico y escala óptica, 2 tomos, Madrid, 1715-1724, t. 2, pp. 94-95.

<sup>49</sup> MORALES Y MARIN, José Luis: El pintor Pedro Orrente. Familiar del Santo Oficio, Madrid, 1977.

ma General Inquisición que se lamenta de que un pintor vendía en la calle Mayor de Madrid cuadros de los siete ángeles con inscripciones en cada uno<sup>50</sup>. A partir de esta queja comenzó una investigación sobre el pintor y además al año siguiente se pidieron memorias sobre el asunto de los ángeles. Podemos imaginarnos que ya algunos de estos casos con su correspondiente efecto en el público —los inquisidores entrando en la tienda del pintor para interrogarle— resultaban útiles.

Resumiendo los casos ya conocidos se muestra claramente que la Inquisición intervenía en campos muy distintos de la vida artística. El propio Pacheco nos habla de un pintor de Córdoba al que castigó la Inquisición porque había incluido en una crucifixión representaciones desacostumbradas de María y Juan<sup>51</sup>. En 1614 la Inquisición de Valencia prohibió hacer nuevas representaciones de las visiones del padre Francisco Jerónimo Simón y en 1619 ordenó que se retiraran todas las obras existentes en las iglesias de la ciudad, entre ellas las pinturas de Francisco Ribalta<sup>52</sup>. En 1632 se emplazó al artista Lucas de Velasco como consecuencia de unas denuncias porque había realizado un reloj con una figura de Cristo que incluye la esfera en su cuerpo<sup>53</sup>. Ya he mencionado el caso del coleccionista Lorenzo Ramírez de Prado y la pintura del Bosco que le confiscaron.

Un punto culminante en las actividades del Tribunal tiene lugar en 1632 cuando el Consejo Supremo de la Inquisición convence al rey para construir un convento de capuchinos en memoria de la profanación de un crucifijo por conversos portugueses y en el cual cinco pinturas deben recordar al supuesto crimen y suplico de los autores<sup>54</sup>. Al final no se realizó la representación del castigo, pero pintores diferentes se ocuparon de las otras cuatro pinturas. La serie ofrece algunas peculiaridades, que no se pueden explicar suficientemente por el tema y su función en el nuevo convento, acabado en 1651 y ya demolido en 1837. Vemos cinco escenas, pues un cuadro está dividido en dos partes, en las que aparecen diversos ataques al crucifijo y los correspondientes milagros —el crucificado hablando, sangrando y la dificultad de quemar el crucifijo sin romperlo antes. ¿Cómo se puede describir la idea común? Las cuatro pinturas representan la profanación en el interior de una sala, caracterizada por unos pocos elementos. Siempre encontramos una puerta, que probablemente hace referencia tanto al necesario juego del escondite de los conjurados como a su posterior descubrimiento. Las obras renuncian a una representación de los autores como judíos y mujeres y hombres actúan en común.

<sup>50</sup> AHN, Inq., leg. 4456, expediente 14.

<sup>51</sup> Pacheco (v. nota 46), pp. 172-75.

<sup>52</sup> MACLAREN, Neil: *The Spanish school*, London, 1970, pp. 86-91; KOWAL, David Martin: *Ribalta y los Ribaltescos. La evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, 1985, p. 210 y pp. 248-250.

<sup>53</sup> ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín de: *Proceso de un pintor desconocido*, en: *Revista de la biblioteca, Archivo y Museo*, t. 6 (abril, 1929), n.º 22, pp. 218-220.

<sup>54</sup> La fuente básica es ANGUIANO, P. Fr. Matheo de: *La nueva Jerusalén*, Madrid, 1709. CARO BAROJA (v. nota 14), t. 2, pp. 420-423. MAQUEDA ABREU (v. nota 25), p. 92 considera los procesos de 1632 y 1680 como los más importantes del siglo XVII en Madrid. Sobre la historia de la construcción informa BARRIO MOYA, José Luis: «Cristóbal de Aguilera y el desaparecido Convento de los Capuchinos de la Paciencia de Cristo, de Madrid», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. 18 (1981), pp. 187-191.

El papel central del crucifijo lo expresaban los artistas de una manera muy distinta. La más arcaica parece la versión de Francisco Fernández<sup>55</sup>. El pintor ha elegido para el suelo una perspectiva lineal y muestra una sala sin características especiales, que se abre a la derecha al jardín por una puerta. Las personas están de pie en posiciones distintas, casi todas con una mano levantada y forman un semicírculo rodeando a Cristo, de cuya boca sale una de las frases que dijo. Mientras uno arrastra el crucifijo por el suelo los hombres azotan a la figura de Cristo con cuerdas y las mujeres con ramos de espinas y por esta acción los últimos pierden sus hojas. La composición en dos niveles de Francisco Camilo recuerda a «Las Hileras» de Velázquez<sup>56</sup>. En el primer plano se preparan los azotes, mientras que en el fondo se saca con una cuerda el crucifijo de la chimenea que sirve visualmente como marco. El artista nos presenta el tema como una escena de trabajo, en la que todos los participantes se dedican concienzudamente a sus tareas.

Por último me parece que Andrés de Vargas ofrece la visión más diferenciada, porque muestra sentimientos muy distintos, aunque con la representación simultánea elige una forma antigua<sup>57</sup>. Por lo menos en su escena principal, en la que el crucifijo no se puede quemar y tiene que ser roto en pedazos, vemos a las tres figuras más cercanas no de pie, sino sentadas y casi en actitud de adoración. Además el personaje que aparece junto a la cabeza de Cristo ha levantado los dos brazos en un gesto patético, mientras el que está a los pies se dirige hacia un hombre que hay detrás de él en actitud dubitativa. Por otro lado, toda la segunda escena nos da la impresión de ser una sala de tortura de la Inquisición, de las que tantos ejemplos tenemos en el siglo XIX<sup>58</sup>.

Las obras se encontraban en una capilla longitudinal con un retablo dedicado a Cristo en el centro y, probablemente, dos pinturas a cada lado. Al entrar, el visitante se encontraba con una inscripción preciosamente decorada que le informaba sobre el caso y mencionaba a la fundadora del convento<sup>59</sup>. Como su texto —y también el de la imagen de Francisco Fernández— estaba escrito en castellano, se puede pensar en un público sencillo como destinatario del programa.

Primero Matheo Anguiano numeró las obras y explicó la falta del Auto de Fe por la escasez de espacio. Pero él mismo, en su narración de los acontecimientos y en contra de su propia numeración, nombra el milagro de la sangre antes del crucifijo hablando, así pues, el orden no aparece determinado desde un principio. Evidentemente ha escrito su texto con la intención didáctica de corregir las muchas leyendas que entre tanto había surgido. En este contexto Anguiano da a las imáge-

<sup>55</sup> ANGULO IÑIGUEZ, Diego y PEREZ SANCHEZ, Alfonso E.: Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII, Madrid, 1983, pp. 367-368, n.º 23, il. 374.

<sup>56</sup> Cat. de la exposición «Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)», Palacio de Villahermosa, Madrid, enero-marzo 1986, p. 292, n.º 129; ANGULO IÑIGUEZ, Diego, «Francisco Camilo», en: AEA (1959), pp. 89-107.

<sup>57</sup> ANGULO IÑIGUEZ, Diego y PEREZ SANCHEZ, Alfonso E.: Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII, Madrid, 1969, p. 208, il. 152.

<sup>58</sup> Cfr. las ilustraciones en: LLORENTE, Juan Antonio: Historia crítica de la Inquisición en España, 4 tomos, Madrid, 1981.

<sup>59</sup> ANGUIANO (v. nota 54), p. 301.

nes mucha importancia, destacándolas como prueba de la verdad de los hechos referidos: «La verdad de todo lo sucedido es como aquí va referida. Esto mismo publican los cinco quadros, que hay dentro de la Santa Capilla del Convento (...)»<sup>60</sup>. Dada a conocer la historia por medio de las imágenes, se convierte en verdad. Una idea que me parece una estrategia muy actual de la manipulación de la realidad, la que, de forma similar, se puede imaginar como posible causa de las representaciones del Santo Niño.

En efecto, hay más puntos en común entre las dos historias. El libro de Anguiano no se limita a la descripción del convento, sino que es, además, una agria polémica contra los herejes hebreos, parecida a la de Alfonso de la Espina<sup>61</sup>; y es en este contexto en el que hace su aparición el caso de La Guardia<sup>62</sup>. Llama la atención que los dos textos, el de Yepes y el de Anguiano, basen sus argumentos en casos anteriores. En ninguno de los dos hay pruebas que contesten nuestras preguntas, solamente testigos y milagros, dando un papel activo a las víctimas, pues hablan a sus verdugos. Por último, quiero destacar que en ambos casos los niños juegan un papel importante, aunque de una manera muy distinta. Por lo que respecta a La Guardia, la representación del niño servía para intensificar los sentimientos, mientras que en Madrid se oculta el único testigo, tal vez porque su edad de unos siete u ocho años habría despertado dudas. ¿Y, después de todo, no habría una cierta inseguridad entre los participantes sobre las acusaciones del proceso? Si no, ¿por qué no se representó el Auto de Fe?

Ya Alfonso E. Pérez Sánchez ha indicado que el programa del convento de la Paciencia de Cristo se tiene que ver dentro del contexto de los contactos del Conde Duque con los mercaderes portugueses<sup>63</sup>. En efecto, la comunidad portuguesa de Madrid era muy conocida y muy impopular<sup>64</sup>. También el Papa, que en ese tiempo mantenía negociaciones secretas con Francia y Baviera contra los Austrias y se oponía fuertemente a la nueva política de impuestos propuesta por Olivares<sup>65</sup>, que incluía a los clérigos, mostraba poca comprensión y en noviembre de 1626 expresaba su protesta por medio del nuncio para impedir una gracia para los judíos portugueses, que parecía inminente. Por el contrario, el Conde Duque veía en la ayuda de nuevos banqueros la única posibilidad de romper el monopolio de los mercaderes genoveses y recibía un apoyo indirecto para su política de la amenaza militar de los protestantes en Centroeuropa, pues ahora el Papa necesitaba a los españoles.

En esa situación, similar a la de 1489 poco antes de la expulsión de los judíos, los adversarios de una política de reconciliación con los judíos, especialmente la

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 175.

<sup>61</sup> ESPINA, Fray Alfonso de la: *Fortalitiium fidei*, Nuremberg, 1494-48. Sobre el autor cfr.: NETANYAHU, Benzion: «Alonso de Espina: Was he a new christian?», en: *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, t. XLIII (1976), pp. 107-165.

<sup>62</sup> Anguiano (v. nota 54), p. 117.

<sup>63</sup> Cat. Carreño (v. nota 56), p. 292.

<sup>64</sup> ELLIOTT, J. H.: *The Count-Duke of Olivares. The statesman in an age of decline*, New Haven y London, 1986, p. 304.

<sup>65</sup> Respecto a los acontecimientos políticos en los años 1631-1632, cfr.: *Ibíd.*, pp. 425-442.

Inquisición, veían sus mejores posibilidades, sobre todo, en un proceso espectacular contra los herejes. Si en un principio habían pensado simplemente en un Auto de Fe, la creación de un lugar conmemorativo, el convento de la Paciencia de Cristo, les ofrecía ahora la oportunidad de desacreditar cualquier nuevo intento de reformas parecidas. La atmósfera, que cambió después de la caída de Olivares en 1643, se manifiesta así en el encargo de la construcción del convento en ese mismo año<sup>66</sup>.

Que significa una mayor disciplina de las artes y el interés creciente de la Inquisición, bajo la influencia de la contrarreforma, en el uso de las imágenes para la tradición de las representaciones de la leyenda de La Guardia y el tipo iconográfico de un Auto de Fe definido en Avila? En primer lugar, se codifica el asesinato ritual, pues en 1583 Fray Rodrigo de Yepes publica una versión impresa sobre la base del texto de Damián de Vegas<sup>67</sup>. Aquí encontramos, además de la portada, que muestra al niño de La Guardia con un yugo y una cruz, dos paisajes, que prueban que la topografía de La Guardia es comparable a la de Jerusalén, y cuatro escenas de su Pasión de un artista que firma con las siglas H.A.<sup>68</sup>. La crucifixión de Yepes es ya, por su tamaño, la representación más importante<sup>69</sup>. Aunque la sencilla composición de la pintura del AHN está ahora más elaborada, sin embargo, es evidente su función de modelo. Por lo que respecta a la historia, se eligió un momento posterior, que, por la representación del corazón, no sólo se corresponde mejor con el contenido especial de la leyenda, sino que tiene un mayor efecto emocional.

No mucho antes de la publicación de Yepes se hizo un relieve de madera para la Ermita o el llamado Santuario del Santo Niño, construido en la cueva, que se suponía había sido el lugar de su pasión<sup>70</sup>. Esta obra, de bastante bulto y marco dorado, muestra al niño crucificado con dos figuras, de las cuales una lleva un cuchillo para arrancarle el corazón, mientras que el otro tiene un paño en las manos para recibirlo. Por la descripción de Rodrigo de Yepes se sabe que este relieve estaba dispuesto en medio de la cueva y que tenía unas puertas con una inscripción en latín que recogía las supuestas últimas palabras del niño: «¿Qué buscas, judío? Si buscar el corazón, yerras buscándolo en esa parte, búscalo al otro lado y lo encontrarás?».

Con esta representación no se agota en modo alguno la relación artística con el tema. Pero el próximo paso se desarrolla no antes de finales del siglo XVIII, cuando también Martín Martínez Moreno publica la versión escrita, válida hasta

<sup>66</sup> Por lo que se refiere al papel de los conversos portugueses cfr.: Kamen (v. nota 45), pp. 286-308.

<sup>67</sup> YEPES (v. nota 21).

<sup>68</sup> Las cuatro escenas de la pasión se encuentran también como ilustraciones en: RUBENS, Alfred: *A Jewish iconography*, London, 1981, p. 248, n.º 2.295-2.298.

<sup>69</sup> PAEZ RIOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles*, Madrid, 1982, t. 2, p. 1, n.º 994.

<sup>70</sup> Una descripción se encuentra en: YEPES (v. nota 21), p. 13r. LOSADA, Juan Luis: *Breve reseña del Santuario del Santo Niño de La Guardia*, Ocaña, 1980 menciona a un escultor joven de Madrid como autor y fecha la obra en 1573.

hoy<sup>71</sup>. Aunque situada fuera del límite cronológico de nuestra conferencia, quiero destacar que las pinturas al fresco de 1776 del pintor del rey Francisco Bayeu, volvían a producir, por sus exageraciones, un reforzamiento antisemítico<sup>72</sup>.

A finales del siglo XVI, se produce una cierta renovación de los dos Autos de Fe de Berruguete en el contexto de dos nuevos programas de pinturas para monasterios dominicos. En este tiempo, Juan Chirinos pintaba para el claustro de Nuestra Señora de Atocha la vida de Santo Domingo y incluía en ella un «Auto de Fe presidido por Santo Domingo» y «San Fernando llevando un haz de leña a cuestras para el castigo»<sup>73</sup>. Del primero de esos trabajos tenemos una reproducción fotográfica.

Correspondiéndose la inclusión de las obras en un ciclo sobre la historia de la orden dominica, Santo Domingo ocupa una posición más central que en la versión de Berruguete. Se consiguió una unidad clara de lugar y tiempo renunciando a la representación del suplicio. Pero, aparte de esto, encontramos aquí muchos de los motivos de Avila: un tablado al cual se puede subir por una escalera sencilla; un Santo Domingo en un trono elevado que está enfrente del albigense Raimundo de Corsi; al fondo, el desarrollo de los acontecimientos. Se notan cambios en la composición especialmente en el primer plano. Aquí el pueblo ha encontrado un nuevo emplazamiento y al estar representado de espaldas estamos obligados a identificarnos con él. Lo más sorprendente es que en el grupo del dominico con un hereje arrepentido se repita un gesto de misericordia. Parece evidente que los inquisidores dominicos, durante la contrarreforma, querían ser vistos como mediadores para heterodoxos desorientados. En cambio, durante el siglo XVII se va a forzar el tono, de forma paralela al caso del Santo Niño de La Guardia, de manera que el Auto de Fe español tiende, irónicamente, hacia una posición de disuación que los reformadores protestantes ya habían elegido para su propaganda anti-española en el siglo XVI<sup>74</sup>.

Para el ciclo de San Pablo de Valladolid de 1610 se encargó al pintor Bartolo-

<sup>71</sup> MARTINEZ MORENO, Martín: Historia del martirio del Santo Niño de La Guardia, Ocaña, 1990 (1785).

<sup>72</sup> REVUELTA TUBIDO, Matilde (ed.): Inventario artístico de Toledo, t. 2. La catedral primada (t. 2), Madrid, 1989 (1983), pp. 202-204. MORALES Y MARIN, José Luis: Los Bayeu, Zaragoza, 1979, n.º 109 y 110.

<sup>73</sup> La fuente para estas representaciones es otra vez RODRIGUEZ (v. nota 31), p. 31; PALOMINO, Antonio: Vidas, Ayala Mallory, Nina (ed.), Madrid, 1986, pp. 78-79 menciona a Juan Chirinos como autor; la misma atribución hace PONZ, Antonio: Viaje de España, Madrid, 1793, t. 5, p. 26 que nos comenta la existencia de algunas pinturas muy restauradas todavía a finales del siglo XVIII; por qué no es posible la participación de Bartolomé Cárdenas en el trabajo, lo explica URREA, Jesús: «Revisión a la vida y obra de Bartolomé Cárdenas», en: AEA (1991), n.º 253, pp. 29-38, especialmente p. 31; yo supongo que tenemos los restos del ciclo en seis pinturas ilustradas en GOMARA, Vidal Luis: Los dominicos y el arte, Madrid, 1923-24, n.º 8, il. 187-191; la procedencia del convento de Santo Domingo el Real, mencionado por el autor, no se puede confirmar por ninguna descripción existente del ahora desaparecido edificio.

<sup>74</sup> Respecto a representaciones anti-españolas de los Autos de Fe cfr.: BETHENCOURT, Francisco: «The Auto da Fé: Ritual and imagery», en: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, t. 55 (1992), pp. 155-168, láms. 25-34.

mé Cárdenas que se guiase por el modelo de Madrid<sup>75</sup>. El comitente era aquí el favorito de Felipe III, el duque de Lerma, que se hizo retratar en «El milagro del Santo Domingo en su disputa con los albigenses» y así manifestaba claramente sus simpatías por la Inquisición<sup>76</sup>. Como en Avila, el programa de San Pablo hace referencia al uso del convento por el Tribunal. Así, a principios del siglo XVI el viajero Lorenzo Vital nos comenta la costumbre de presentar en la iglesia referencias a los condenados —sus sambenitos, sus nombres y representaciones de diablos<sup>77</sup>.

Cien años después surgió otro programa para la reformada iglesia del monasterio de San Pablo en Sevilla, hoy parroquia de La Magdalena, que nuevamente incorporaba representaciones de Santo Domingo y San Fernando<sup>78</sup>. El templo se edificó entre los años 1692 y 1708/9 sobre los muros de una construcción anterior, que en 1480 había servido como sede provisional de la Inquisición y también después había alojado varias veces procesos del tribunal. El rey aparece dos veces, una, en el muro septentrional del crucero, durante su entrada en Sevilla y, otra, enfrente, junto con el fundador de la orden dominica en un Auto de Fe. Para nuestra interpretación incluimos también la representación de la batalla de Lepanto en la misma iglesia, con lo que resulta evidente que aquí se nos ofrece de forma repetida el éxito de la unión entre rey e iglesia en la lucha contra los herejes —en Palencia, en Sevilla y justamente en Lepanto—, un modelo para las guerras actuales contra los turcos<sup>79</sup>.

En un trabajo sobre la relación entre las costumbres de lecturas y el desarrollo cultural en Castilla la historiadora norteamericana Sara T. Nalle ha mostrado que a principios del siglo XVII comenzó una nueva orientación<sup>80</sup>. En tiempos del Cardenal Cisneros, mientras que en España, como en el resto de Europa, la escuela y la producción de libros favorecían la lectura individual, por influencia de los moralistas y de la Inquisición se empezaba a considerar que la falta de control en la lectura era un camino potencial para la difusión de la herejía. Las consecuencias fueron fatales: el índice de 1612 excedió las reglas del Concilio tridentino e inició con una censura más serena un camino diferente para España; una ley de 1623 res-

<sup>75</sup> URREA (v. nota 73).

<sup>76</sup> PALOMARES IBAÑEZ, Jesús: El patronato del Duque de Lerma sobre San Pablo de Valladolid, 1970, pp. 68-69; URREA, Jesús: «La pintura en Valladolid en el siglo XVII», en: GUTIERREZ ALONSO, Adriano y otros: Valladolid en el siglo XVII, Valladolid, 1982, pp. 155-192.

<sup>77</sup> HUERTA ALCALDE, Fernando: El arte vallisoletano en los textos de viajeros, Valladolid, 1990, p. 45.

<sup>78</sup> SANCHO CORBACHO, Antonio: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, Madrid, 1952, pp. 54-63, il. 9-23; HERNANDEZ DIAZ, José: «La parroquia sevillana de Santa María Magdalena. Templo del extinguido convento de dominicos de San Pablo», en: Boletín de Bellas Artes, 2.<sup>a</sup> época, t. VIII (Sevilla, 1980), pp. 205-236. Además de GONZALEZ DE CALDAS (v. nota 26) hay otra interpretación del programa en GOMEZ RAMOS, Rafael: Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco, Sevilla, 1991, pp. 99-106.

<sup>79</sup> ANGULO IÑIGUEZ (v. nota 27) supone que en el Auto de Fe de Rizi de 1683 hay también una referencia a las guerras contra los turcos.

<sup>80</sup> NALLE, Sara T.: «Literacy and culture in early modern Castile», en: Past and Present (1989), n.º 125, pp. 65-96.

tringía la existencia de escuelas de latín a las ciudades grandes y reducía las 4.000 que había a principio del siglo a solo 100 a su término; consecuencia inmediata fue el descenso radical de la impresión de libros.

Mi tesis sería que el hueco creado se llenaba con una propaganda reforzada de imágenes religiosas, que también puede explicar el hecho de que a finales del siglo XVII se produjera un nuevo auge en las artes, aunque la política y la economía se encontraran en plena decadencia<sup>81</sup>. En este sentido podemos considerar simbólico que en los claustros de Nuestra Señora de Atocha y en el convento de San Pablo se representara el «Milagro del libro»: los libros quemados, eran sustituidos por una pintura de propaganda. En aquella época la Inquisición española recordaba el poder de la imágenes del que ya se había servido tanto en los primeros años de su historia, y como ya no era posible a causa de los coleccionistas nobles establecer en el arte una censura parecida a la de la literatura, buscó la colaboración de los artistas, cuyo enrolamiento en sus filas tenía por sí mismo un efecto pedagógico. En el caso del programa del monasterio de la Paciencia de Cristo el Tribunal utilizaba obras de arte con la clara intención de impedir el acuerdo con los conversos portugueses y judíos que buscaba la política del Conde Duque de Olivares. El arzobispo de Toledo apoyaba en el sentido inquisitorial nuevas interpretaciones artísticas de la leyenda del Santo Niño de La Guardia que cada vez correspondían menos con los resultados del proceso pero que cada vez propagaban con más éxito el antisemitismo. Acusaciones improbables se volvían ciertas por el mero hecho de ser grabadas, pintadas y, finalmente fundidas. Por último los dominicos aprovechaban el rango social de la Inquisición para revalorizar en grandes imágenes la historia de su orden y disciplinar ideas divergentes por medio de representaciones de Autos de Fe y la colocación de sambenitos en sus monasterios.

Las obras de propaganda de la Inquisición conservadas se encuentran ahora sin relación con su contexto original, en el mejor de los casos en una situación museal pero en la mayoría en depósitos u oficinas escondidas como las obras del monasterio de la Paciencia de Cristo que se dieron como préstamos a distintos ayuntamientos<sup>82</sup>. El culto del Santo Niño ha visto ahora una renovación como atracción turística, apareciendo en 1991 la última serie de imágenes en un Comic: otra vez se interpreta el supuesto asesinato ritual como justificación histórica de Inquisición y antisemitismo<sup>83</sup>. Esa falta de una visión crítica de la tradición y su confusión con una verdad histórica se basan en el poder de las imágenes públicas, como ya había hecho constatar Goethe en el ejemplo de Francfort, y nos dan hasta hoy un testimonio vivo del éxito que la Inquisición consiguió con ellas.

---

<sup>81</sup> BROWN (v. nota 3), pp. 285-306 describe este auge de las artes como consecuencia del mecenazgo de Carlos II.

<sup>82</sup> El cuadro de Francisco Fernández se encontraba en el ayuntamiento de Setados (Pontevedra) y el de Andrés de Vargas en el ayuntamiento de Porriño, donde fue destruido durante un incendio en 1976.

<sup>83</sup> Emocionante historia del niño Pasamontes texto de Vicente Franco y dibujos de German Pérez Durías, 5 Centenario del martirio del Sto. Niño de La Guardia, Toledo, 1491-1991.

LAMINA I

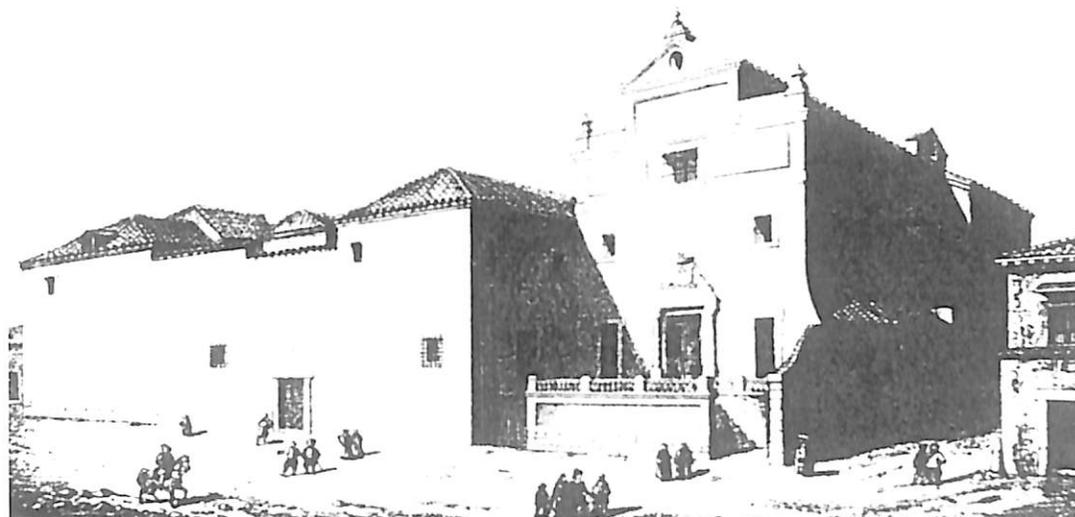


1



2

1. Madrid. Archivo Histórico Nacional. Martirio del Santo Niño de La Guardia, pintura sobre tabla, anónimo. Después de 1491. — 2. Madrid. Museo del Prado. Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán, 1490-1496 por Pedro Berruguete.



1. Madrid. El Convento de la Paciencia de Cristo (derribado en 1837), estampa del siglo XIX.  
—2. Madrid. Museo del Prado. Ultrajes al crucifijo, por Francisco Camilo.

LAMINA III



1. Madrid. Biblioteca Nacional. Retrato del Conde Duque de Olivares, calcografía, 1638, por Francisco Navarro.—2. Valladolid. Museo Nacional de Escultura. Milagro de Santo Domingo de Guzmán y los Albigenses, hacia 1610-11, por Bartolomé Cárdenas.