

**ACTAS DE LAS CONFERENCIAS DEL
VIII CENTENARIO DE LA LLEGADA
DE SANTO DOMINGO A SEGOVIA
2018**



Edita Ayuntamiento de Segovia

D.L. SG. 252-2019

ISBN: 978 84 121 211 93

Imprime: Imprenta Taller Imagen, S.L.

Imágenes: Imágenes: Ángel Kamarero (foto de portada y de las págs. 7, 12, 17, y 39),

Diego Conte (pág. 31), Jean Laurent (pág. 65)

ÍNDICE

SANTO DOMINGO DE GUZMÁN: SU ESTANCIA EN SEGOVIA (1218)

Visión hagiobiográfica sobre la figura del Santo Fundador,
su paso por segovia y los orígenes de los dominicos en esta ciudad.

Lázaro Sastre Varas7

CASTILLA Y LOS DOMINICOS CASTELLANOS DEL SIGLO XV, EN LAS PORTADAS DE SANTA CRUZ LA REAL DE SEGOVIA

Eduardo Carrero Santamaría 23

UN ESLABÓN PERDIDO -Y RECUPERADO- DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE SANTA CRUZ LA REAL: EL RETABLO DE PEDRO BERRUGUETE PARA LA CUEVA DE SANTO DOMINGO

Francisco Egaña Casariego 39

EL CONVENTO DE SANTA CRUZ LA REAL EN ÉPOCA MODERNA

Miguel Larrañaga Zulueta 65



**UN ESLABÓN PERDIDO -Y RECUPERADO- DEL PROGRAMA
ICONOGRÁFICO DE SANTA CRUZ LA REAL:
EL RETABLO DE PEDRO BERRUGUETE
PARA LA CUEVA DE SANTO DOMINGO**

Francisco Egaña Casariego

UN ESLABÓN PERDIDO -Y RECUPERADO- DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE SANTA CRUZ LA REAL: EL RETABLO DE PEDRO BERRUGUETE PARA LA CUEVA DE SANTO DOMINGO

Francisco Egaña Casariego

Introducción

Entre las innumerables obras de arte que atesora la ciudad de Segovia existe una que en los últimos tiempos ha alcanzado una especial notoriedad: el *Crucificado* de Berruguete de la Diputación. Esta tabla fue hallada en 1965 en un desván del extinguido convento de Santa Cruz en un deplorable estado de conservación, lo que no fue impedimento para que el profesor Rogelio Buendía la atribuyera a Pedro Berruguete¹ (fig. 1).

Tras su restauración en 1984, la tabla fue soli-

citada para figurar en importantes exposiciones, reclamando desde entonces la atención de todos los expertos en el arte de la época de los Reyes Católicos (fig. 2).

La ausencia total de noticias literarias o documentales referidas a esta interesante pintura condujo a los especialistas en la obra de Berruguete a formular diferentes hipótesis para tratar de dar respuesta a algunos de los muchos interrogantes que planteaba, entre otros su función y emplazamiento original. Tras años de intenso debate pareció imponerse finalmente la tesis de que se trataba de

1 Este texto sintetiza y actualiza estudios ya publicados por el autor sobre el tema en diferentes revistas y catálogos. Egaña, 2003: 107-128; 2005: 323-338; 2010b: 279-322; 2013: 59-76.

2 Buendía, 1980: 207 (nota 6).



Fig. 1. Pedro Berruguete (atrib.), Cristo crucificado, h. 1485. Óleo sobre tabla, 186 x 133 cm. Museo Provincial de Segovia (depósito de la Diputación de Segovia). Antes de la restauración.

una obra devocional independiente encargada para la sacristía del convento³.

Estando las cosas en ese punto, hace ya más de una década pude demostrar que en contra de lo que se había afirmado mayoritariamente la tabla no constituyó una obra aislada, sino la pieza central de un retablo para la Cueva de Santo Domingo. Las claves para llegar a esta importante conclusión las aportó un lienzo

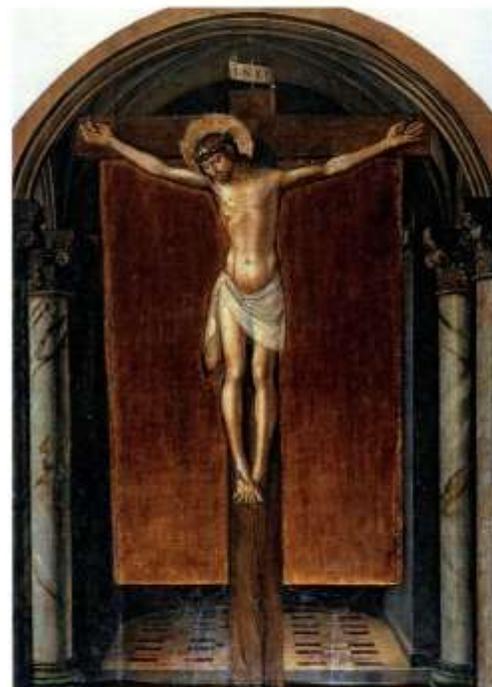


Fig. 2. Pedro Berruguete (atrib.), Cristo crucificado (después de la restauración efectuada en 1984).

anónimo arrumbado en el convento de Santa Cruz desde los tiempos de la exclaustación (fig. 3). Aquel maltrecho cuadro de enormes dimensiones representaba el éxtasis de Santa Teresa en la Cueva de Santo Domingo -ocurrido el 30 de septiembre de 1574- y mostraba por fondo un retablo de un solo cuerpo y cinco calles, en cuyo centro se insertaba la célebre tabla del *Crucificado* de la Diputación, reconocible a través de sus peculiarísimas caracterís-



Fig. 3. Anónimo. El éxtasis de Santa Teresa en la Cueva de Santo Domingo. primera mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. 227 x 293 cm. Museo Provincial de Segovia (depósito de la Diputación). Después de la restauración efectuada en 2013.

ticas formales y compositivas. La restauración en el año 2013 de aquel destartalado lienzo de la primera mitad del siglo XVII dispuso cualquier duda al respecto, poniendo fin a las numerosas hipótesis y especulaciones en torno a la función y emplazamiento del *Crucificado* de la Diputación.

Con la puesta en valor de este cuadro-documento que representa el éxtasis de Santa Teresa pude rescatar del olvido la memoria de

este retablo perdido –o acaso sólo desmembrado– de Berruguete para la Cueva de Santo Domingo. Un retablo del que hoy, más de cinco siglos después de su realización, conservamos su tabla central y conocemos no sólo su ubicación original y su ordenación iconográfica, sino también su cronología aproximada. Algo que podemos decir ciertamente de muy pocas de las obras atribuidas a este pintor tan esquivo a la investigación histórica. Pero a pesar de la importancia de todos estos des-

cubrimientos, su interés traspasa los límites de la obra de Pedro Berruguete para permitirnos conocer en su integridad –y no sólo a nivel escultórico como hasta ahora– el complejo programa iconográfico desplegado en Santa Cruz la Real. Un discurso plástico y visual ideado con seguridad por fray Tomás de Torquemada, del que este retablo constituyó un eslabón fundamental.

La Santa Cueva

Los orígenes del convento de Santa Cruz se presentan muy confusos, envueltos en leyendas y tradiciones que desdibujan la realidad histórica. Los historiadores primitivos de la Orden sitúan la llegada de Santo Domingo a Segovia en la Navidad del año 1218, sin aportar apenas otra información que la donación de una casa, la fundación del convento y la realización de algunos milagros⁴. Esta escasez de datos contrasta con las noticias bastante más prolijas ofrecidas por los historiadores modernos, quienes vinculan la fundación con una cueva situada a orillas del Eresma donde se recogía el santo para su mortificación nocturna hasta derramar sangre. El P. Nava-

muel (1752) añade en su libro sobre la cueva que aquella gruta quedó unida a la primitiva iglesia como “cripta y relicario de la sangre del patriarca”⁵.

Los historiadores actuales cuestionan la existencia de esta “cueva” entendida como una gruta natural⁶, argumentando entre otras razones que los primeros biógrafos de Santo Domingo (Jordán de Sajonia, Gerardo de Frachet, Pedro Ferrando y Constantino de Orvieto) omiten por completo este episodio en sus relatos. Además, excavaciones promovidas por los dominicos desde principios del pasado siglo para tratar de localizar esta cueva no hallaron vestigio alguno de ella. Estas intervenciones sacaron a la luz la cimentación de una iglesia románica situada en el lado norte –sobre la vega del Eresma-orientada de este a oeste⁷ (fig. 4). Confirmando algunas tradiciones, la cabecera de esta iglesia primitiva se levantaba, precisamente, junto a ese espacio conmemorativo de las disciplinas sangrantes del patriarca durante su estancia en Segovia –la “cueva”–, quedando incorporado a la iglesia románica como cripta⁸.

4 Cálmes y Gómez, 1987: 417-418.

5 Navamuel, 1752: introducción-dedicatoria: 10 y 78.

6 Sobre la problemática de la existencia o no de tal cueva natural. Carro, 1972: 450-462.

7 El Adelantado, Segovia, 13-I-1909. *Diario de Avisos, Segovia*, 13-I-1909.

8 Sobre la primitiva fábrica románica. Carrero, 1999: 77-79; 2003:143-146.

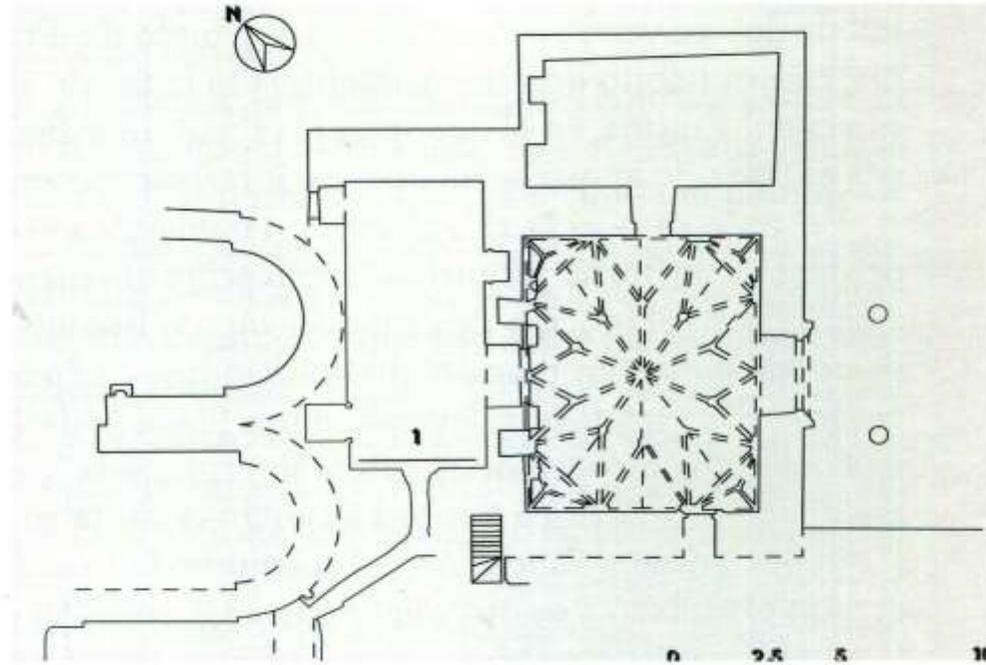


Fig. 4. Planta del conjunto de la Santa Cueva con los ábsides de la iglesia románica (según E. Carrero). 1. Ubicación del primitivo retablo de Pedro Berruguete (según F. Egaña).

Habrà que esperar hasta el siglo XVI para encontrar las primeras menciones a la "cueva". Fray Hernando del Castillo (1584) relata en su *Historia General de Santo Domingo* el episodio de la cueva donde se disciplinaba el patriarca como origen del primitivo convento⁹. De ahí lo recogió el cronista Diego de Colmenares (1637) para pintar verbalmente una imagen de gran plasticidad que estaba adquiriendo una

enorme pujanza. A propósito de la llegada del santo a la ciudad, refiere Colmenares que se hospedó al principio en casa de una mujer, "y después, hallando a propósito para la aspereza que profesaba, una cueva entre unos peñascos cubiertos de bosque, entre lo profundo del río y la altura de la Ciudad, expuesto al frío del norte, renovó allí sus ásperas disciplinas, esmaltando la cueva con su sangre [...]"¹⁰.

⁹ Castillo, 1584, Primera Parte, cap. 40-81.

¹⁰ Colmenares, 1657 (1982), I, cap. XX: 351-352.



Fig. 5. Ambrosius Benson: Santo Domingo de Guzmán, h. 1530. Óleo sobre tabla, 104 x 57 cm. Museo Nacional del Prado.

La primera representación conocida de esta cueva legendaria resulta algo anterior al relato de fray Hernando. Aparece en una tabla pintada hacia 1530 por el lombardo Ambrosius Benson para uno de los retablos de la iglesia del convento, conservada en el Museo del Prado. Muestra al santo de pie y vestido con su hábito dominico, mientras se extiende al fondo un paisaje que recuerda vagamente la ribera del Eresma, en el que aparece el patriarca disciplinándose bajo un tejeroz situado a la entrada de lo que se ha querido interpretar como una cueva¹¹ (fig. 5).

Si la existencia de esta "cueva" entendida como una cavidad natural abierta en la roca sobre el Eresma carece de fundamento histórico, la tradición de la penitencia nocturna adquiere plena justificación si tenemos en cuenta que todos los testigos llamados a declarar en el proceso de canonización de Bolonia (1221) refieren la costumbre del patriarca de pasar las noches en oración, disciplinándose tres veces con una cadena de hierro hasta derramar sangre¹². De esta forma, leyendo entre líneas los relatos dominicos y relacionándolos

con los restos románicos mencionados, cabría interpretar la "cueva" como parte de la casa donada a orillas del Eresma donde se mortificaba el santo durante su estancia en la ciudad, y sobre la que se llevó a cabo la fundación¹³. La comunidad establecida en Segovia comenzaría a venerar ese espacio vinculado a sus penitencias, convirtiéndolo en un lugar sagrado e incorporándolo a la primitiva iglesia románica como "reliquia arquitectónica"¹⁴.

En 1474 fue nombrado prior del convento fray Tomás de Torquemada, iniciándose la época de mayor esplendor artístico de Santa Cruz. El viejo convento románico fue reedificado por los Reyes Católicos a petición de su prior, confesor de la reina Isabel y con gran ascendiente sobre ella. Con ello quisieron corresponder los monarcas a los grandes servicios prestados por el inquisidor general, quien rechazó en pago de ello cualquier dignidad, prelación o gratificación que no fuera el patrocinio del convento¹⁵. Desde entonces recibe el título de *Santa Cruz la Real*, quedando bajo el patronato de la Corona. En el curso de estas obras de reedificación, la "cueva", lugar de la mayor veneración dentro

11 Lozoya, 1960: 1-8; Peñalosa, 1968: 19 y 30; Iturgaiz, 2003: 140-141.

12 Galmes y Gómez, 1987: 145-195.

13 Partiendo del testimonio de Gerardo de Frachet, el P. Vicaire sostiene que la fundación se llevó a cabo sobre la base de una casa donada en el lugar donde se levantó el convento. Vicaire, 1964: 410. Peñalosa, 1968: 9.

14 Carrero y Egaña, 2008: 61.

15 Castillo, 1584, 1ª parte. Libro I, cap. XXX, fol. 81 v. Recogido en Hoyos, 1963: 276-2771.

del convento, quedó ampliada con una elegante antecapilla trazada por Juan Guas. Se trata de una estancia de planta rectangular -7,10 x 9,48 m- que ha recibido el nombre de "Capilla de los Reyes Católicos" y que sirvió de lugar de enterramiento de los religiosos de la comunidad¹⁶. Se halla cubierta con una bóveda estrellada -altura, 9,85 m- cuyos nervios descansan en grandes ménsulas con representaciones esculpidas de ángeles que sostienen los escudos y emblemas de la Orden de Predicadores y de los Reyes Católicos, así como atributos del fundador y alegorías alusivas a la Inquisición. Este espacio muestra en su lado este una interesantísima portada que constituye uno de los testimonios iconográficos más elocuentes y expresivos del apoyo de los Reyes Católicos a la Orden de Predicadores en su lucha contra la herejía¹⁷.

Esta real capilla sirve de antesala a la capilla interior o "cueva" propiamente dicha, espacio rectangular (4,24 x 9,55 m.) de menor altura -4,34 m- e idéntica orientación, cubierto por una bóveda de cañón, que formó parte de la primitiva fábrica, a juzgar por la puerta apuntada que se abre en el extremo norte de su muro occidental¹⁸. En el extremo opuesto de este muro occidental se encuentra la horna-

cina que cobija la venerada imagen del santo, atribuida sin demasiado fundamento a Sebastián de Almonacid. Adosado al muro sur de esta capilla interior se ubicaba el retablo de Pedro Berruguete, presidido por la tabla del *Crucificado* de la Diputación.

Este espacio evocador de las mortificaciones del patriarca comunicaba con la clausura por una escalera interior que desembocaba en la antecapilla o "Capilla de los Reyes Católicos" a través de una puerta que permanece tapiada desde la exclaustación. Por esta escalera descendía diariamente la comunidad religiosa en procesión después de completas para decir las preces y oraciones señaladas por el ritual para las personas reales, patronos del convento, y finalizar ante la imagen del santo con el canto de la *Solve Regina*:

"Sin reconocer principio baxa la Comunidad todos los días del año en processión à dicha Capilla después de Completas, cantando Psalmos [Psalm. Exaudiat te Dnos, 19. y Deus miseatur nostri, 66], y finaliza ante la Imagen del santo, con Antiphona à Nuestra Señora, y el Responso, que recuerda al Santo su promesa à la última hora de su vida, con sus oraciones; à que se añade, por la Iglesia, por la

¹⁶ *Memorial*, 1726: fol. 2 r. Navamuel, 1752: 60 y 80-92.

¹⁷ Lecea, 1895: 100-104. Carrero, 2001: 447-462. Iturgaliz, 2004: 189-215.

¹⁸ Carrero, 2001: 453.

*concordia de la Comunidad, y por el Cathólico Rey, que por tiempo es*¹⁹.

A lo largo de los siglos modernos la Santa Cueva fue objeto de sucesivas remodelaciones que han modificado sustancialmente el aspecto que debió de mostrar durante su época de mayor esplendor, coincidente con el reinado de los Reyes Católicos y el priorato de Torquemada (1474-1496). La intervención más decisiva tuvo lugar a finales del siglo XVII o principios del XVIII en que, siguiendo la moda del momento, se sustituyó el retablo de pincel de Pedro Berruguete que ocupaba el muro sur de la capilla interior por otro tardobarroco de talla. En el curso de esas mismas obras de reforma se revistió la bóveda de cañón de esta capilla interior con una armadura decorada con una abigarrada decoración vegetal tallada, dorada y policromada, y se labró el camarín que acoge la imagen del santo fundador. La búsqueda de documentación de archivo relativa a esta reforma, y que tal vez hubiera podido aportar alguna referencia indirecta al primitivo retablo, ha resultado infructuosa. Dan fe –no obstante– de la existencia de este retablo las palabras de fray Juan López (1613), obispo de Monopoli, quien en su *Tercera Parte de la Historia General de Sancto Domingo* afirma:

*"Esta Cueva tiene, en baxando la escalera vna capilla donde se entierran los religiosos, y luego adentro ay vna capilla más capaz con su retablo en que se dize Missa [...] Al lado de la Epístola esta [...] vna Imagen de talla de nuestro Padre"*²⁰.

Un testimonio de lo más escueto, sin duda, pero que posee el valor extraordinario de confirmar la permanencia de ese primitivo retablo de Pedro Berruguete en su emplazamiento original todavía a principios del siglo XVII.

El retablo de Pedro Berruguete

El retablo representado como fondo de ese viejo cuadro que representa el éxtasis de Santa Teresa se alza sobre el altar de la capilla interior o "cueva". Sobre este altar aparece este retablo de perfil apuntado u ojival adosado al muro meridional de esta capilla cubierta con bóveda de cañón (fig. 6). Consta de un solo cuerpo y cinco calles, la central de mayor altura y anchura que las laterales. Esta calle central muestra claramente la tabla del *Crucificado* atribuida a Berruguete hallada en el convento de Santa Cruz, reproduciendo todos los elementos que la individualizan (fig. 7). Así, bajo el arco rebajado que enmarca la composición se aprecian claramente un par de columnas pseudocorintias de

19. *Memorial*, 1726, fol. 2 r. Sobre este ritual diario de la comunidad de Santa Cruz. López, 1613, Libro I, cap. 32: 127-128. Navamuel, 1752: 39.

20. López, 1613, Libro I, cap. 32: 117.

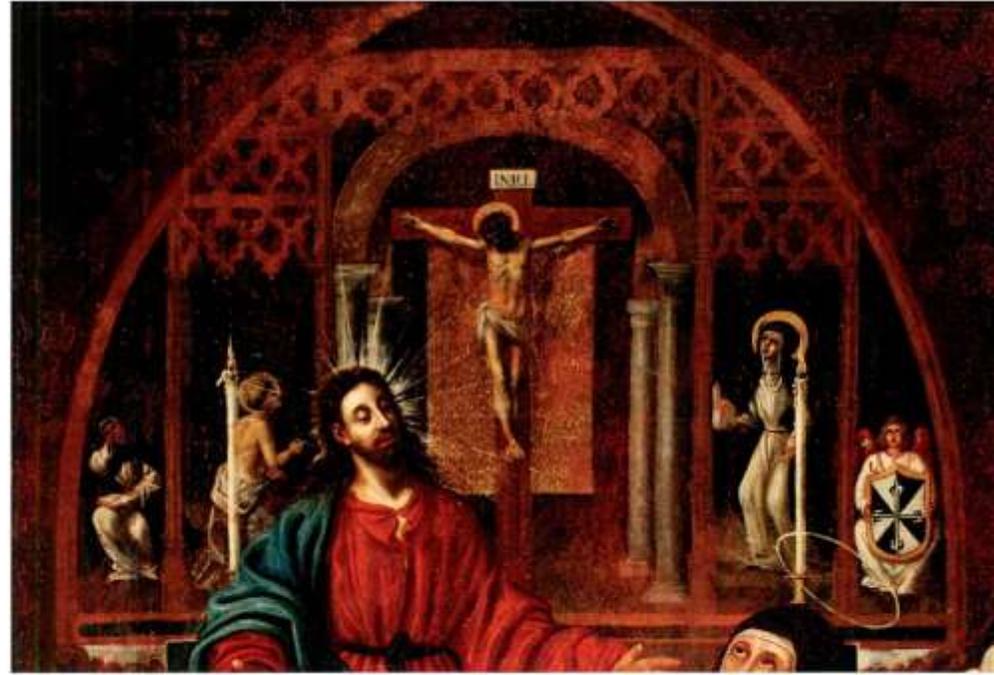


Fig. 6. Anónimo. *El éxtasis de Santa Teresa en la Cueva de Santo Domingo* (detalle del retablo del fondo).

mármol a cada lado y una bóveda que sugiere el espacio de un pequeño oratorio u hornacina. Sobre este encuadre arquitectónico destaca la figura del Crucificado perfilando su cuerpo sobre una colgadura dorada. La figura de Cristo muestra idénticas características a las de la tabla conservada, como son la posición del cuerpo con la cabeza inclinada hacia su lado derecho y la mirada baja, el *perizonium* sin vuelo sujeto a la derecha, la corona de espinas, el nimbo dorado y el remate de la cruz con la inscripción INRI sobre una cartela.

A la derecha de Cristo aparece efigiado Santo Domingo de Guzmán, arrodillado y con el hábito bajado hasta la cintura. Se halla representado en el acto de la flagelación y con la mirada fija en el Crucificado. La fuente iconográfica principal del santo disciplinándose la constituyen los primitivos códices miniados que recogen los nueve modos de orar de Santo Domingo, y que circularon ampliamente entre los conventos de la Orden en la Baja Edad Media. En ellos, y sobre la base de testimonios coetáneos del santo —fundamentalmente las declaraciones de los

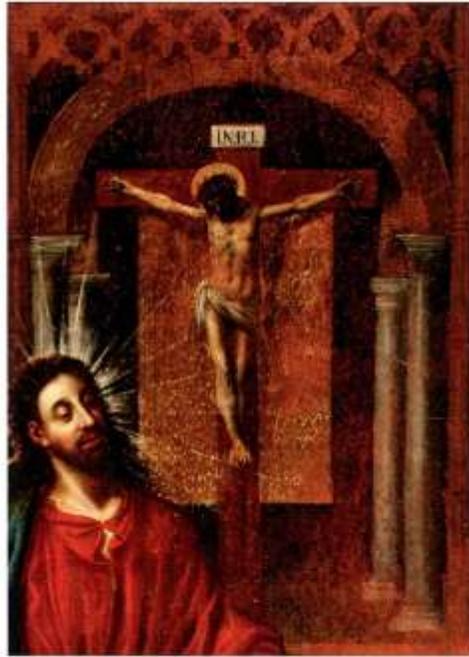


Fig. 7. Anónimo. *El éxtasis de Santa Teresa en la Cueva* (detalle del retablo del fondo).

testigos de canonización- se describen y representan gráficamente las diferentes posturas y ejercicios que acompañaron a su oración, realizada siempre frente a un crucifijo²¹. La flagelación es el tercero de los nueve modos de orar: es la "oración de la sangre" (fig. 8). En él, la flagelación va acompañada de la genuflexión, constituyendo dos momentos de una misma acción: genuflexión con disciplinas²².

En el panel situado a la izquierda de Cristo aparece representada una santa de pie y revestida del hábito dominicano. Tocada con una corona de espinas por encima del velo, muestra la palma de su mano izquierda y porta en la derecha la maqueta de una iglesia. A pesar de lo insólito de este atributo, no cabe duda de que se trata de Santa Catalina de Siena (1347-1380). La asociación iconográfica de esta terciaria dominica con el santo fundador resulta frecuente y, en todo caso, muy oportuna en el contexto de una iconografía penitencial dominicana, ya que, ansiando experimentar en su propio cuerpo los padecimientos de Cristo, recibió los estigmas y la corona de espinas.

La última tabla del lado del Evangelio muestra al primer inquisidor y protomártir de la Orden, San Pedro de Verona (1205-1252), sentado para adaptarse al tamaño decreciente de la tabla y de cara al espectador. Viste el hábito dominicano, con la capa negra y la capucha puesta, y sujeta un libro abierto en su mano izquierda. Este atributo del libro será empleado por Berruguete años después en uno de los tres retablos que pintará para el convento de Santo Tomás de Ávila a instancias de Torquemada. Así, en el dedicado a San Pedro Mártir -actualmente en el Museo del Prado- la tabla del santo titular muestra un libro abierto en su mano izquierda en el que se lee el inicio del

21 Alonso, 1921: 5-19. Barriales, 1968. Galmes y Gómez, 1987: 195-216. Blanco, 1994. Fueyo, 2001.

22 Barriales, 1968: 18.



Fig. 8. Anónimo castellano. *Codex Rossianus 3* (Biblioteca Vaticana); siglo XIV. Miniatura ilustrativa del tercer modo de oración de Santo Domingo.

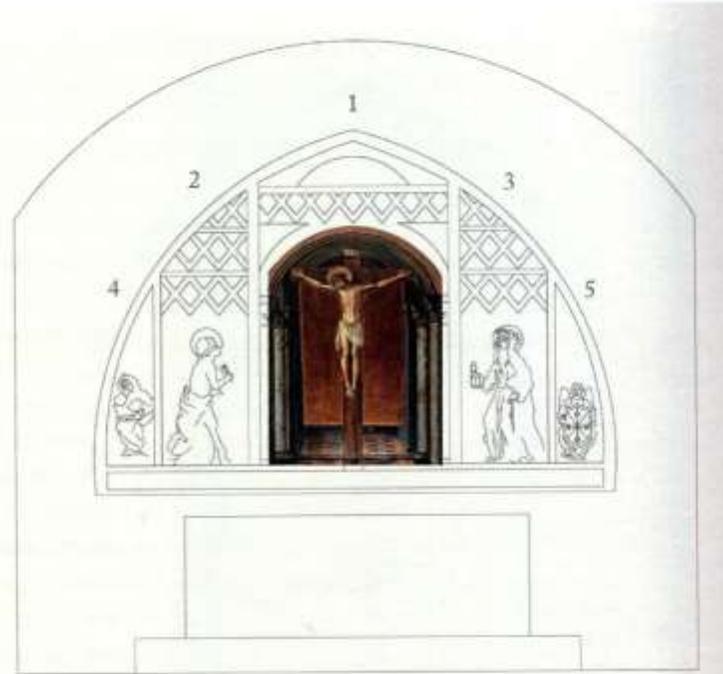
Credo para significar que, cuando cayó asesinado a manos de un hereje, escribió con su propia sangre en el suelo la palabra "Credo"²³.

Cerraba el retablo por el lado de la epístola una quinta tabla que representaba a un ángel sosteniendo el escudo blanquinegro con el emblema de la Orden de Predicadores –la cruz florenzada–, según se ve en las albanegas de

la portada de la iglesia y en las ménsulas de la sala capitular y de la antecapilla de la Cueva.

De todo lo hasta aquí expuesto podría concluirse que este retablo para la Cueva de Santo Domingo constituye la obra de mayor austeridad, recogimiento e intensidad religiosa de cuantas se conocen de Pedro Berruguete. Tan lejos del sentido narrativo de sus retablos como de la suntuosidad

²³ Ferrando, 1999: 222.



Reconstrucción del retablo de Pedro Berruguete para la Santa Cueva (según F. Egaña). Muro sur de la capilla interior o "cueva". 1. Cristo crucificado. 2. Santo Domingo de Guzmán disciplinándose. 3. Santa Catalina de Siena. 4. ¿San Pedro Mártir? 5. Ángel sosteniendo el escudo de la Orden de Predicadores.

Fig. 9. Reconstrucción del retablo de Pedro Berruguete para la Santa Cueva (según F. Egaña). Muro sur de la capilla interior o "cueva". 1. Cristo crucificado. 2. Santo Domingo de Guzmán disciplinándose. 3. Santa Catalina de Siena. 4. San Pedro Mártir. 5. Ángel sosteniendo el escudo de la Orden de Predicadores. Dibujo: Luis J. Moreno Rexach.

decorativa de muchos de ellos, el carácter rigurosamente simbólico de las figuras que lo integran se adecua plenamente a este espacio conmemorativo de la oración penitencial del patriarca durante su estancia en la ciudad.

Partiendo del testimonio gráfico que procura el fondo de este enorme lienzo que representa el éxtasis de Santa Teresa en la cueva, y con la ayuda del arquitecto L. J. Moreno, realizamos una reconstrucción del primitivo retablo de Berruguete

para la Cueva (fig. 9). Para ello contábamos con las referencias de las dimensiones conocidas, como son las del muro de la capilla en que se ubicaba (4,34 x 4,24 m), las de la tabla conservada (1,86 x 1,31 m) y la altura del actual altar (0,96 m). De esta manera, el retablo quedaba situado a una altura de poco más de un metro sobre el nivel del suelo y su contemplación resultaba rigurosamente frontal y bastante cercana, dado el reducido largo de la capilla (9,55 m). En este angosto espacio, y presidiendo el oscuro muro meridional de la capilla interior o "cueva", adquiriría protagonismo la figura central del Crucificado, tal y como acontece en otras partes destacadas del convento, como la zona superior de la portada occidental de la iglesia. Y es que la crucifixión de Cristo constituyó el tema de meditación esencial y la razón del antisemitismo de la Orden. El hecho de que la figura de Cristo se presentase recortada sobre un fondo dorado le procuraría mayor realce y plasticidad, una función de la mayor importancia en un retablo de cromatismo tan austero como este, dominado por el blanco, el negro y las tierras.

En cuanto a la cronología de este retablo –y a pesar de no conservarse documentación alguna– parece confirmado que se trata de una

obra temprana de Berruguete. Si aceptamos el criterio propuesto por la historiadora Pilar Silva de aproximar la cronología de las obras de Berruguete a la conclusión de las fábricas para las que fueron destinadas²⁴ -algo de la mayor lógica- existen razones más que sobradas para afirmar que este retablo para la Santa Cueva constituye una obra próxima a su regreso de Italia y fechable hacia 1485. En este sentido, el historiador dominico fray Juan López (1613) afirmó que las obras de reedificación patrocinadas por los Reyes católicos se iniciaron "en el año de mil quatroçientos y ochenta", afectando "particularmente a la capilla de nuestro padre Santo Domingo, y entierro de los frayles"²⁵, nombres por los que se conocía también a la cueva y a la antecapilla respectivamente. Este testimonio queda corroborado por algunas noticias halladas en el archivo de la catedral de Segovia por Arturo Hernández (1946), que dan cuenta de la presencia de canteros y entalladores al servicio de Juan Guas trabajando en Santa Cruz desde 1478²⁶, y de otras fuentes que afirman que el maestro visitó las obras en curso en 1482, 1485 y 1486²⁷. Por si no resultaran suficientes estos argumentos, la heráldica los ratifica. El hecho de que los escudos de los Reyes Católicos esculpados en algunas de las

24 Silva, 1998: 179; 2003: 35; 2004: 41.

25 López, Libro I, cap. 32: 122.

26 Hernández, 1946-1947: 81.

27 Llorente, 1961: 37-38; Domínguez, 1993: 31 y 337.



Fig. 10. Ménsula de la capilla real o antecapilla con el escudo de los Reyes Católicos sin incluir la granada en punta.

ménsulas de la antecapilla no incorporen en su punta la granada, indicaría que su edificación resultó anterior a 1492²⁸, fecha de la conquista del reino de Granada, del que es símbolo (fig. 10).

Sin abandonar la siempre problemática cronología de las obras de este enigmático pintor, y por tratar de atar algunos cabos, cabría recordar que la catedral de Segovia conserva una tabla atribuida a Berruguete procedente de la an-

²⁸ Sobre la reedificación del convento por los Reyes Católicos. Carrero, 1999: 77-97; 2001: 452; 2003: 152-155.



Fig. 11. Pedra Berruete (atrib.), *Misa de San Gregorio*, h. 1480-1485. Óleo sobre tabla, 160 x 140 cm. Catedral de Segovia.

tigua catedral de Santa María, la *Misa de San Gregorio*, que algún autor como Camón Aznar consideró siempre próxima a su retorno de Urbino, que tendría lugar hacia 1480²⁹ (fig. 11). La atención preferente a los ecos italianos recono-

cibles en el marco arquitectónico que incorpora esta pintura, ha hecho pasar por alto a los estudiosos las notables similitudes que guardan la figura de Cristo Varón de Dolores que aparece sobre la mesa de altar frente a la que oficia

29. Camón, 1970: 182-183.

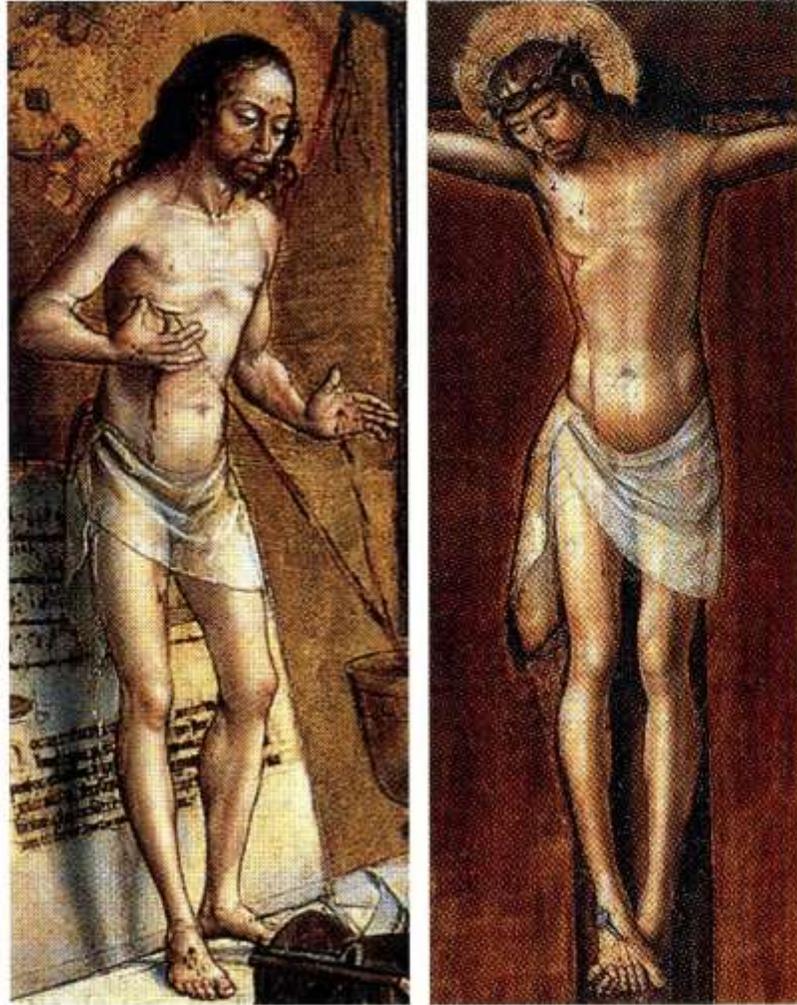


Fig. 12. Pedro Berruguete. *Misa de San Gregorio* (detalle Cristo resucitado). Pedro Beruguete. *Cristo crucificado* (detalle).

San Gregorio y la del Crucificado de Santa Cruz (fig. 12). Un parentesco formal que se pone de manifiesto en la cabeza -con el cabello ralo en

su parte frontal-, fisonomía del rostro, proporciones estilizadas, estudio anatómico y algún otro aspecto tan determinante como es el pe-

rizonium transparente sujeto a la derecha, algo poco habitual en él. Estas reflexiones autorizan a pensar en la proximidad cronológica de ambas pinturas, y a considerar en la trayectoria de Berruguete una etapa segoviana hasta ahora apenas conocida que antecedería a su esplendorosa fase final abulense.

Conclusión: un complejo discurso plástico y visual ideado por Torquemada

Con la recuperación de la memoria de este retablo de Pedro Berruguete para la Santa Cueva parece cerrarse el círculo del programa iconográfico desplegado en Santa Cruz, del que se viene señalando a Torquemada como su creador. Y es que desde que en 1947 el historiador norteamericano Ch. Post sugiriese su nombre como inspirador de la iconografía de los retablos de Santo Tomás de Ávila³⁰, la personalidad del inquisidor en relación con las artes se ha ido ensanchando hasta llegar a ser considerado el mentor de un arte de carácter programático puesto al servicio de los intereses de la religión y del Estado. Esta dirección artística cristalizó en los magníficos conjuntos de Santa Cruz de Segovia y Santo Tomás de Ávila³¹,

edificios impulsados por él y financiados por los Reyes Católicos a través de rentas y bienes procedentes de procesos inquisitoriales³².

Al igual que en Santo Tomás de Ávila, en Santa Cruz de Segovia el programa iconográfico se desarrolló no sólo nivel escultórico –como se había pensado hasta la puesta en valor de este retablo– sino también pictórico. Si en la escultura, desplegada fundamentalmente en la portada de la iglesia y de la Santa Cueva y en las ménsulas de la sala capitular y de la antecapilla se insistía en la protección de los Reyes Católicos a la Orden de Predicadores y en la represión de la herejía a través del Tribunal de la Inquisición, en el retablo de Berruguete se glorifica la mortificación y el martirio de algunos ilustres dominicos. Este ciclo iconográfico pintado se completaría probablemente con los retratos de pincel de los Reyes Católicos que el P. Navamuel (1752) afirma se situaban en la puerta de acceso a la capilla interior. Desconocemos por completo a qué retratos alude el ex prior de Santa Cruz ni se debieron también a Pedro Berruguete, pero lo cierto es que en su libro sostiene que otros retratos de los Reyes Católicos podían contemplarse en la sala capitular³³,

30 Post, 1947: 44.

31 Cf. Camón, 1970: 168, 181 y 186; Buendía, 1980: 297 (nota 6); Yarza, 1993: 154 y 218; 2003: 35; Carrero, 1999: 83; 2001: 452, 460 y 462; 2003:158-159; 2004: 363 y 369-70; Iturzaiz, 2003: 151-153; 2003: 63, 70-71, 73, 96 y 98; 2004:189-215.

32 Vergara, 1904: 264; Llorente, 1961: 38; Prieto y Álvarez, 1967: 440.

33 Navamuel, 1752: 32-33.

Pero en todo caso, la capilla interior de lo que se conoce como "Cueva de Santo Domingo", verdadero *Sancta Sanctorum* del convento, no podía quedar al margen del programa iconográfico ideado por fray Tomás de Torquemada para Santa Cruz la Real. Un lugar emblemático, visitado a diario por la comunidad religiosa en procesión solemne después de completas como estímulo para la meditación -y tal vez la flagelación- y al que los fieles, salvo durante la celebración de la festividad del santo, tenían vedado el acceso.

Bibliografía

Alcolea Blanch, S. (2004). Pedro Berruguete, pintor en solitario. En *Actas del Simposium Internacional "Pedro Berruguete y su entorno"* (pp. 117-126). Palencia: Diputación de Palencia.

Alonso Getino, L. G. (1921). Los nueve modos de orar del Señor Santo Domingo. *La Ciencia Tomista* (24), 5-19.

Barriales, A. (1968). Oración y arte en Santo Domingo. En *Álbumes Dominicanos* (6), Pamplona: OPE.

Blanco García, P. (1994). *Los nueve modos de orar de Santo Domingo*. Salamanca: San Esteban.

Buendía, R. (1980). El Renacimiento. Pintura.

En *Historia del Arte Hispánico*, III (pp. 193-314). Madrid: Alhambra.

Camón Aznar, J. (1970). La pintura española del siglo XVI. En *Summa Artis* (XXIV). Madrid: Espasa-Calpe

Carrero Santamaría, E. (1999). La iglesia del monasterio de Santa Cruz la Real de Segovia a fines del siglo XV. Una confluencia de modelos en la arquitectura tardogótica castellana. *Anuario de la Universidad Internacional SEK* (5), 77-97.

Carrero Santamaría, E. (2001). Patrocinio regio e Inquisición. El programa iconográfico de la cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real de Segovia". En *Gil de Siloé y la escultura de su tiempo*. Actas del Congreso Internacional (pp. 447-462). Burgos.

Carrero Santamaría, E. (2003). El convento de Santa Cruz la Real de Segovia. De los orígenes románicos a la fábrica tardogótica. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (XCI), 143-163.

Carrero Santamaría, E. (2004). Un panegírico de la predicación. La Exaltación de la Cruz y la iconografía de los Dominicos en Segovia". En *Actas del Simposium Internacional "Pedro Berruguete y su entorno"* (pp. 361-370). Palencia: Diputación de Palencia.

- Carrero Santamaría, E., y Egaña Casariego, F. (2008). *El convento de Santa Cruz la Real y su Santa Cueva*. Segovia: Real Academia de Historia y Arte de San Quirce.
- Carro, V. D. (1972). *Domingo de Guzmán. Historia documentada*. Madrid: OPE.
- Castillo, H. del (1584). *Historia general de Sancto Domingo, y de su Orden de Predicadores*. Madrid.
- Colmenares, D. de (1637). *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia y compendio de las Historias de Castilla*. Reed. Segovia (1982): Academia de Historia y Arte de San Quirce.
- Domínguez Casas, R. (1993). *Arte y etiqueta en tiempos de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto.
- Egaña Casariego, F. (2003). El Cristo crucificado de Berruguete del convento de Santa Cruz de Segovia y el primitivo retablo de la Cueva de Santo Domingo de Guzman. *Estudios Segovianos* (103), 107-128.
- Egaña Casariego, F. (2005). Una obra desconocida de Pedro Berruguete en Segovia: el primitivo retablo de la Cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real. *Goya* (309), 323-338.
- Egaña Casariego, F. (2010a). El ocaso de Santa Cruz la Real de Segovia. Vicisitudes de un edificio conventual desde la desarmortización bonapartista hasta nuestros días. *Archivo Dominicano* (XXXI), 273-334.
- Egaña Casariego, F. (2010b). Historia de una pintura: el Crucificado de Pedro Berruguete del convento de Santa Cruz la Real de Segovia. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* (81), 279-322.
- Egaña Casariego, F. (2013). Pedro Berruguete en el entorno de Santa Cruz la Real: el retablo para la Cueva de Santo Domingo de Guzmán. En S. Vilches y S. Martínez. *Pedro Berruguete en Segovia* (pp. 59-76). Segovia: Diputación de Segovia y Junta de Castilla y León.
- Ferrando Roig, J. (1999). *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega.
- Fueyo Suárez, B. (2001). *Modos de orar de Santo Domingo*. Salamanca: San Esteban.
- Galmes, L., y Gómez, V. T. (1987). *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*. Madrid: Editorial Católica.
- Hernández, A. (1946). Juan Guas, maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491). *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* (XIII), 57-100.

- Hoyos, M. M. (1963). Santa Cruz de Segovia. Documentación. En *Registro documental dominicano*, III, Valladolid: Sever Cuesta.
- Iturgaiz Ciriza, D. (2003). *Santo Domingo de Guzmán en la iconografía española*. Madrid: Edibesa.
- Iturgaiz Ciriza, D. (2004). Inquisición e iconografía. La cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real, de Segovia. *La Ciencia Tomista* (123), 189-215.
- Lecea y García, C. de (1895). *La Cueva de Santo Domingo de Guzmán*. Segovia: Establecimiento Tipográfico de Ondero.
- López, J. (1613). *Tercera Parte de la Historia general de Sancto Domingo y de su Orden de Predicadores*, Valladolid.
- Lozoya, marqués de (1960). Algo más sobre Ambrosio Benson. *Archivo Español de Arte* (XXXIII), 1-8.
- Lozoya, marqués de (1967). Santo Domingo en el arte. En *Álbumes Dominicanos* (I). Pamplona: OPE.
- Llorente Tabanera (1961). El convento de Santa Cruz. *Estudios Segovianos* (XI), 27-67.
- Memorial del prior de Santa Cruz la Real al Rey pretendiendo unas gracias espirituales de su Santidad para la Real Capilla, Imagen y Altares de la Cueva de su Glorioso Patriarca Domingo*. Segovia, junio de 1726. Archivo Catedral de Segovia, sig. L-194.
- Navamuel, J. de (1752). *Cueva de Santo Domingo, en Segovia, mystica Jerusalén, y Sagrado Calvario del Patriarca Santísimo*. Madrid.
- Peñalosa, L. F. (1968). Santo Domingo en Segovia. En *Álbumes Dominicanos* (5). Pamplona: OPE.
- Post, Ch. R. (1947). *A History of Spanish Painting. The beginning of the Reinasance in Castile and Leon* (IX). Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Prieto, A. y Álvarez, C. (1967). *Archivo General de Simancas. Registro General del Sello*, V.
- Silva Maroto, P. (1998). *Pedro Berruguete*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Silva Maroto, P. (2003a). Pedro Berruguete. En cat. de la exp. *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista en la Corona de Castilla*. Exposición Conmemorativa del V Centenario de Pedro Berruguete [1503-2003], pp. 15-49. Palencia: Diputación de Palencia.

Silva Maroto, P. (2003b). Cristo en la cruz. Ficha n.º 56 del cat. de la exp. *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista en la Corona de Castilla*. Exposición conmemorativa del V Centenario de Pedro Berruguete [1503-2003], Paredes de Nava (Palencia), Madrid, 2003.

Silva Maroto, P. (2004). Pedro Berruguete en Castilla. En *Actas del Simposium Internacional "Pedro Berruguete y su entorno"*, 23-48. Palencia: Diputación Provincial.

Vergara y Martín, G. M. (1904). *Ensayo de una colección bibliográfica-biográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia*. Guadalajara.

Vicaire, H. M. (1964). *Historia de Santo Domingo*. Barcelona: Juan Flors.

Vilches Creso, S., y Martínez Caballero, S. (2013). *Pedro Berruguete en Segovia*. Diputación de Segovia y Junta de Castilla y León.

Yarza Luaces, J. (1993). *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid.