

EL ESPEJO PERDIDO



EL ESPEJO PERDIDO

JUDÍOS Y CONVERSOS EN LA ESPAÑA MEDIEVAL

Edición a cargo de
Joan Molina Figueras

Con textos de
Sonia Caballero Escamilla
Javier Castaño
Cloe Caverro de Carondelet
Cèsar Favà Monllau
Borja Franco Llopis
Yonatan Glazer-Eytan
Joan Molina Figueras
David Nirenberg
Pamela A. Patton
Felipe Pereda
Paulino Rodríguez Barral

Madrid, Museo Nacional del Prado
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

2023

SUMARIO

- 12 David Nirenberg
¿QUÉ REPRESENTAN LAS IMÁGENES DE LOS JUDÍOS?
- 30 Javier Castaño
SENSIBILIDADES COMPARTIDAS: LA EXPERIENCIA DE LOS JUDÍOS
EN EL ARTE DEL SIGLO XV
- 50 Felipe Pereda
«LOS OJOS DEL CARPINTERO»: TEORÍA DE LA VISIÓN E IMAGEN
DE LA CONVERSIÓN EN *LA BIBLIA DE ARRAGEL* Y *LA FUENTE DE LA VIDA*
- 70 Joan Molina Figueras
DE CONVERSOS A MARRANOS: PROSELITISMO Y ESTIGMATIZACIÓN
VISUAL (1391-1492)

TEMAS ABORDADOS EN LA EXPOSICIÓN

- 94 Pamela A. Patton
SIGNO, SOMA, ESTEREOTIPO: FORMAS DE VER A LOS JUDÍOS
- 110 Yonatan Glazer-Eytan
ESCENAS DEL RITUAL JUDÍO: ENTRE EL PRISMA DE LA POLÉMICA
Y LAS HUELLAS DE LA INTIMIDAD COTIDIANA
- 128 Paulino Rodríguez Barral
DE PRECURSORES A OBSTINADOS Y CIEGOS
- 144 Cèsar Favà Monllau
LA IMAGEN DEL JUDÍO DEICIDA: DE LA PASIÓN DE CRISTO
A LA PROFANACIÓN DE LA EUCARISTÍA
- 160 Cloe Caverro de Carondelet
LA PERVIVENCIA DE LIBELOS ANTIJUDÍOS EN LA CULTURA
VISUAL ESPAÑOLA
- 174 Borja Franco Llopis
IMÁGENES DE CONVERSOS, IMÁGENES PARA LA CONVERSIÓN
- 190 Sonia Caballero Escamilla
ESCENOGRAFÍAS DE LA INQUISICIÓN
- 210 RELACIÓN DE OBRAS EXPUESTAS EN MADRID Y BARCELONA
- 215 GLOSARIO
- 216 BIBLIOGRAFÍA
- 234 ÍNDICE ONOMÁSTICO



ESCENOGRAFÍAS DE LA INQUISICIÓN

En defensa de la fe: *Fortalitium fidei* y el *Libro del Alboray* frente a judíos y conversos

En su famosa obra *Fortalitium fidei* (h. 1460), el fraile franciscano Alonso de Espina (1412-1462) narra cómo, en un encuentro mantenido con unos monjes franceses en Medina del Campo, estos le habían contado un suceso acaecido en París en 1290 que fue el desencadenante de la expulsión de los judíos de Francia en 1306: el denominado milagro de Billetes¹. La historia entroncaba con la serie de acusaciones de profanaciones de signo eucarístico que recorrían Europa, con especial intensidad desde el siglo XIII. Siguiendo la información aportada por fray Alonso, el relato tuvo un amplio eco popular en Francia, pues su difusión no solo se dio en el campo literario, sino también en uno de mayor alcance, el de la imagen, en particular a través de pinturas expuestas en el interior de los templos. Surge así un conjunto de escenografías diseñadas para fomentar una opinión contraria hacia aquellos que eran señalados como los responsables de esos hechos sacrílegos: los judíos.

Fortalitium fidei contra iudaeos, sarracenos aliosque christianae fidei inimicos es el título completo de la obra escrita por fray Alonso de Espina en los inicios de la década de los sesenta del siglo XV. Compuesta por varios libros, su argumento general se centra en los peligros que amenazan a la «Fortaleza de la Fe», metáfora utilizada para aludir a la Iglesia asediada por los que eran considerados como los enemigos de Cristo: judíos, sarracenos, falsos cristianos —representados por los conversos— y demonios aparecen en la lista elaborada por el fraile franciscano. A pesar de haber sido escrita antes de que la Inquisición comenzara oficialmente su andadura en la península ibérica y de la expulsión de los judíos en 1492, las historias que narra y el tono de sus declaraciones han llevado a la historiografía a considerar al autor y su obra como los precedentes más directos de la Inquisición española. La hostilidad hacia judíos y conversos que se desprende del texto demuestra que en la segunda mitad del siglo XV algunas voces dentro de la Iglesia los señalaban como parte de un mismo problema²: los judíos por instigar a los conversos a ser pertinaces en su credo religioso, y estos últimos por ser considerados *occulti iudei*. No obstante, el denominado «problema converso» se retrotrae a los años finales del siglo XIV³, cuando se produjo el pogromo de 1391, promovido, en parte, por las prédicas de Ferrán Martínez —el arcediano de Écija—, que causó multitud de muertes entre los judíos, pero también conversiones masivas⁴. El ascenso social que experimentaron muchos de los judeoconversos, cuyo número no dejaba de aumentar, levantó cada vez más recelos entre los cristianos viejos, de manera que el rechazo hacia los conversos se fue acentuando a lo largo de todo el siglo XV. En esa escalada destaca la revuelta de 1449 en Toledo, en la que los cristianos nuevos fueron acusados de judaizar y, como consecuencia, sufrieron nuevos episodios de violencia. Una de las soluciones que se planteó fue la aplicación de una Sentencia-Estatuto, una de las más tempranas legislaciones sobre limpieza de sangre, para impedirles ocupar cargos de responsabilidad pública⁵.

Pedro Berruguete
Retablo de santo Domingo,
h. 1491-99
Tabla lateral:
*Santo Domingo y los
albigenses*
(detalle de fig. 95)

Fue en ese ambiente en el que fray Alonso de Espina escribió su *Fortalitium fidei* . Haciendo uso de técnicas propias de la homilética medieval, como la inclusión de leyendas de distinta naturaleza, de *exempla* , de hechos históricos o de argumentos de autores cristianos del campo de la patrística y de la teología escolástica, pretendió reforzar su mensaje y hacerlo más creíble. En este sentido, nos interesan las alusiones directas a la expulsión de los judíos de Inglaterra o Francia que introdujo en el Libro III para presentarlas como precedentes de la solución que él mismo proponía: la expulsión de los judíos y el establecimiento de la Inquisición para erradicar la herejía de los falsos conversos⁶. Aunque no se haría realidad hasta unos años después, Alonso de Espina ha sido considerado como el ideólogo de la Inquisición que se instauraría en el reinado de los Reyes Católicos.

El manuscrito más antiguo que se conserva del *Fortalitium fidei* es el ejemplar ricamente ilustrado de la catedral de El Burgo de Osma (Soria), encargado por el obispo Pedro García de Montoya en 1464. Su primera miniatura resume en una elocuente imagen el contenido del libro [fig. 91]: una fortaleza —alegoría de la fe cristiana— es asaltada por grupos de sarracenos, herejes, demonios y judíos, estos últimos caracterizados con, entre otros, el estereotipo de la *caecitas iudeorum* , es decir, la venda sobre los ojos⁷. En la torre más alta se distingue la figura de Cristo como Varón de Dolores, acompañado de la Virgen y la corte celestial. Las cuatro torres restantes están ocupadas por varios ángeles músicos portadores de las *arma Christi* . Próximos a la entrada, reyes, dignidades eclesiásticas y soldados completan el séquito cristiano que intenta evitar el asedio. Se trata, por tanto, de la alegoría de la fe cristiana asaltada por sus enemigos doctrinales. La imagen debió de gozar de gran aceptación, pues de la obra de Espina se conocen varios volúmenes impresos y otros manuscritos traducidos al francés con miniaturas de una gran calidad realizadas en Flandes que la adoptan⁸. Es el caso del ejemplar de la Bibliothèque nationale de France, iluminado con cinco miniaturas que ilustran el contenido de cada libro de forma independiente. Así, la correspondiente al folio 125r, muestra una única torre asediada por judíos [fig. 92].

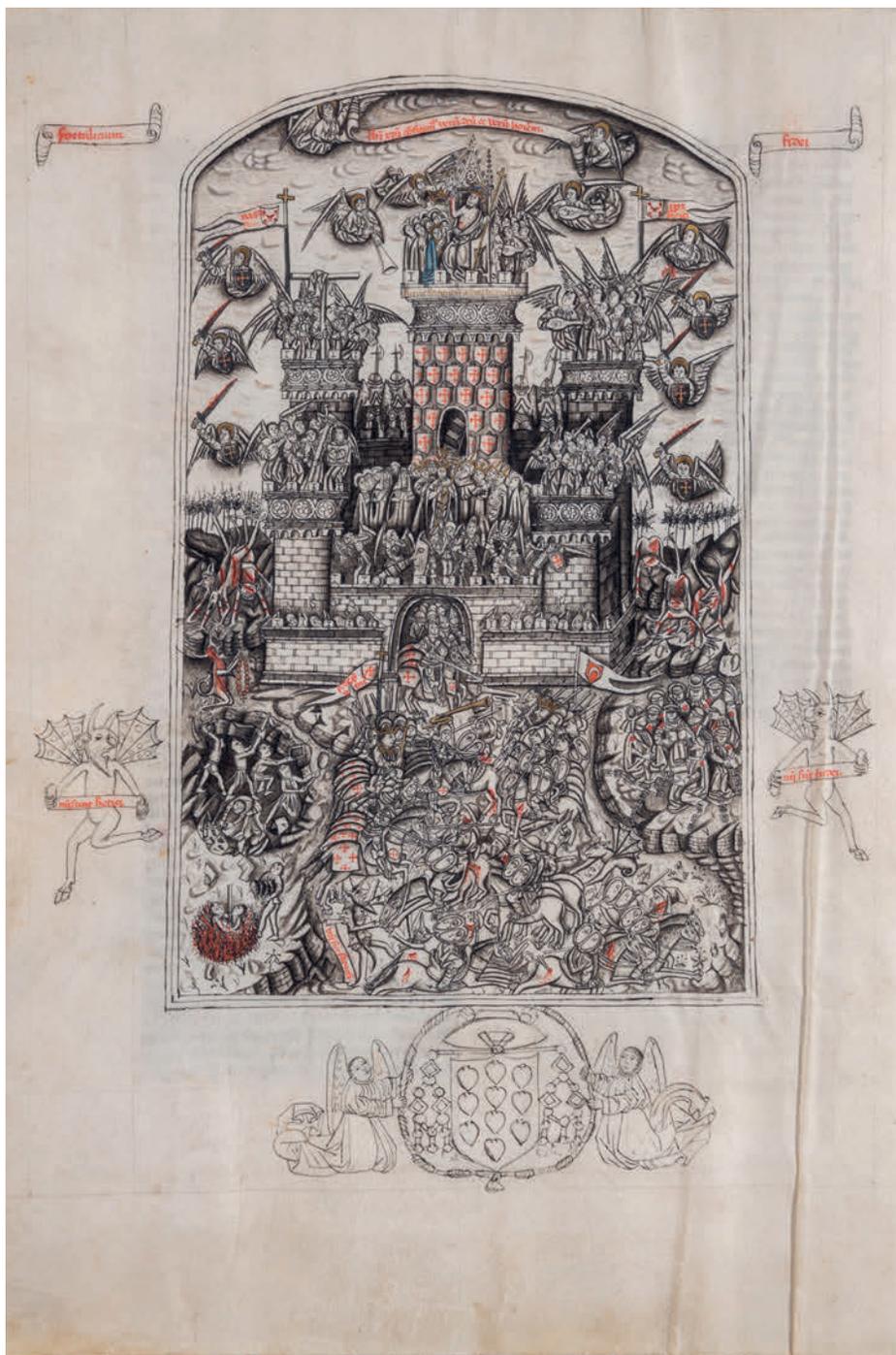


fig. 91

«Asedio a la Fortaleza de la Fe», en Alonso de Espina, *Fortalitium fidei* , h. 1464
Pergamino iluminado,
365 × 276 mm
El Burgo de Osma (Soria),
catedral de la Asunción de
Nuestra Señora, Biblioteca
y Archivo Capitular,
ms. 154, fol. 10v

fig. 92

«Judíos atacando la Fortaleza de la Fe», en Alonso de Espina, *Fortalitium fidei*, 1480 Pergamino iluminado, 500 × 370 mm París, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 20068, fol. 125r



Como en el manuscrito soriano, vendas en los ojos, marcas en la ropa y cadenas son sus rasgos distintivos. No obstante, el despliegue de personajes y la puesta en escena varían entre el modelo español, escrito en latín, y los ejemplares franceses en función de sus receptores, probablemente religiosos en el primer caso y nobles en el segundo. En este sentido, el manuscrito de París es el único que contiene los símbolos heráldicos del propietario, Louis de Bruges, señor de Gruuthuse y fiel servidor en la corte de Borgoña. El ambiente caballeresco del que el comitente formaba parte determina las diferencias con respecto a la miniatura de El Burgo de Osma. La más llamativa se encuentra en la inclusión de las alegorías de los vicios, que participan en el ataque a la fortaleza. Un detalle añadido al margen del contenido y que debe entenderse como una exigencia del propietario para hacerlo comprensible a un público cortesano⁹: así, los enemigos de la cristiandad no solo son los que señala Espina en su escrito, sino también los que aparecen en la imagen que lo acompaña y que podían resultar más familiares a unos lectores habituados a todo tipo de comodidades y más proclives, por tanto, a ceder a la tentación de los vicios.

A pesar de las discrepancias entre ambas miniaturas, subyace un mensaje común: la necesidad de que la Fortaleza de la Fe sea defendida por todos los poderes terrenales y celestiales de todas las amenazas, ya fueran doctrinales y/o morales.

El *Fortalitium fidei* transmite la situación crítica en la que se encontraban las relaciones sociales entre cristianos, judíos y conversos en la segunda mitad del siglo XV, así como la capacidad de las imágenes y las palabras para crear estados de opinión.

Las sospechas que se cernían sobre los conversos inspiraron una literatura plagada de figuras retóricas que dejan entrever una clara animadversión hacia judíos y conversos. Junto al texto de Espina podemos destacar el *Pleito de los judíos con el perro de Alba* o el *Libro del Alborayque*¹⁰, este último dirigido a los falsos conversos. «Alborayque» era el nombre del equino fantástico, ni caballo ni mula, que envió el arcángel san Gabriel para conducir a Mahoma hasta La Meca. El anónimo autor del libelo hace uso de uno de los recursos más

eficaces en la transmisión de mensajes a las capas populares, manejado habitualmente por los predicadores en sus sermones públicos: la combinación de palabras e imágenes para visualizar y fijar en la memoria conceptos más abstractos, ya fueran de carácter teológico o moral, como son en este caso la falsa apariencia, la envidia o la hipocresía, entre otros, con que los cristianos viejos acusaban a aquellos que a su juicio se habían convertido de manera fingida. Los falsos conversos se sitúan en el punto de mira de judíos y cristianos: para los primeros eran traidores que habían renegado de su fe; los segundos, en cambio, desconfiaban de su sincera conversión y sentían cierto recelo ante el ascenso social que algunos habían experimentado en el ámbito de la corte¹¹. Por estos motivos son comparados con el alborayque, al que se representa en un grabado incluido en el mismo panfleto. El empleo de la lengua romance —con algunas frases en latín—, el estilo elegido y el formato manejable de la obra indican una amplia difusión, tanto en un sector más ilustrado de la población como en uno de corte popular¹². Las prédicas desde el púlpito, los textos, la transmisión oral de historias y la literatura que venimos comentando alimentaron un ambiente de alta tensión que desembocó en algaradas y actos violentos.

El *Alborayque* recoge todos los tópicos en los que se apoyaba la propaganda anti-judía y anticonversa, entre los que destacan la responsabilidad en la muerte de Cristo, la avaricia o la usura. En aras de una mejor asimilación, las descripciones están plagadas de comparaciones con animales de connotaciones negativas en el pensamiento cristiano, un recurso propio del campo de la predicación medieval con el que se buscaba diseñar imágenes mentales, dirigir sentimientos y crear estados de opinión. En este proceso de animalización de judíos y conversos, los lobos y los perros aparecen como encarnaciones del mal y del enemigo infiel.

De la difusión del texto entre las capas más populares de la sociedad nos da cuenta su lectura pública en plazas y establecimientos¹³, así como el uso del término *alborayque* como insulto¹⁴. Por tanto, conocida la amplia gama de recursos retóricos usados en la construcción de sermones, entre los que cabe destacar

las *auctoritates*, las *similitudines*, los *exempla* o los hechos de la vida cotidiana¹⁵, es posible deducir que el contenido de un texto de tan largo alcance sería materia apropiada para ser usada en el contexto de las predicaciones públicas, no solo en el dominio de la palabra, sino también en el de la imagen. Con ello, no pretendo afirmar que el ser híbrido descrito en el texto fuera el modelo exacto reproducido en todas aquellas manifestaciones orales o visuales que tenían como objetivo animalizar a judíos y conversos, pero sí formaría parte de una misma tradición, en la que las referencias a los animales para ilustrar cualidades morales constituían uno de los principales recursos recomendados en las *Ars praedicandi* para hacer más comprensibles los contenidos de los sermones a un auditorio heterogéneo¹⁶.

De auctoritates, exempla y similitudines: el convento de Santo Tomás en Ávila como escenario inquisitorial

El 17 de abril de 1480 el prior del convento dominico de Santa Cruz de Segovia, fray Tomás de Torquemada, y María Dávila, esposa del tesorero de los Reyes Católicos Fernán Núñez de Arnalte, firmaron un documento que lleva por título *Disposiciones de la última voluntad de don Fernando Núñez de Arnalte, marido de doña María Dávila, que ejecutó esta junto con fray Tomás de Torquemada*¹⁷, en el que, por virtud del poder que el tesoro les había concedido, declaraban, ordenaban y otorgaban su testamento y última voluntad, expresando lo que Fernán Núñez les había comunicado «de verbo ad verbum». El documento fue redactado después de la muerte del tesorero y, hemos de suponerlo, recoge los deseos del testador manifestados en vida cuando aún estaba en posesión de sus facultades, entre ellos la construcción de un «monesterio de señor santo Tomás de la horden de Santo Domingo de observançia»¹⁸. No obstante, no debemos pasar por alto que su condición de secretario y tesorero real, así como la relación de afecto que mantenía con los monarcas, le llevó a poner sus bienes a disposición de la reina Isabel «porque toda la dicha fazienda avía ganado syrviendo a su alteza en los dichos ofiçios de secretario

e thesorero»¹⁹. El encargado de cumplir con su voluntad fue fray Tomás de Torquemada, quien tomó a su cargo «fazer e hedificar el dicho monesterio, commo dicho es dándome para ello liçençia e facultad e mandamiento expreso del nuestro muy Santo Padre o del maestro de la orden o del su vicario de la dicha observançia capilla e yglesia»²⁰. La maniobra cobra sentido en el marco de la política de apoyo de los reyes a la Observancia, una reforma a la que habían respaldado y que había servido de impulso a algunos dominicos en su ascenso como inquisidores, diplomáticos o confesores²¹. Como decíamos, Fernán Núñez había expresado su intención de fundar un monasterio, pero en su testamento, ante la gravedad de su enfermedad, que le impedía «fazer, nin hordenar, nin espremir, nin declarar, nin otorgar mi testamento e postrera voluntad e mandas e legatos e pías cabsas»²², se limita a pedir que se cumpla su voluntad, tal y como se lo había comunicado a doña María y a Torquemada en varias ocasiones. Por tanto, no debe excluirse la posibilidad de que en la elección de la orden que iba a regentar el monasterio, en su adscripción a la Observancia e, incluso, en la sugerente advocación a santo Tomás, podamos reconocer la huella de fray Tomás de Torquemada. Las *Disposiciones* demuestran la implicación de Torquemada en la fundación del convento de Santo Tomás en Ávila, una evidencia que se ve reforzada por el despliegue de imágenes que el fraile dominico encargó para su iglesia, una parte de las cuales enriquecen hoy día las colecciones de pintura gótica del Museo Nacional del Prado.

Trasladados en el siglo XIX al antiguo Museo de la Trinidad, los retablos dedicados a santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de Predicadores, y a san Pedro de Verona, inquisidor y mártir dominico, ocuparon en su origen los altares colaterales de la iglesia de Santo Tomás, a ambos lados del consagrado a santo Tomás de Aquino, que aún preside el altar principal [fig. 93]. Aunque no hay un documento que lo confirme, el estilo de las pinturas delata a Pedro Berruguete (h. 1450-1503) como el artífice de estas, una atribución reconocida de forma unánime por la crítica.

La inclusión en portadas y retablos de imágenes de los principales santos de la familia dominica para exaltar sus propias raíces no es extraña en el *modus operandi* de la orden. El grupo de santos que envuelve al visitante en la puerta de acceso a la iglesia de Santo Tomás de Ávila o, de igual manera, en la correspondiente a Santa Cruz la Real de Segovia²³, insiste en el ejercicio de usar a los personajes prestigiosos del pasado como *auctoritates* y/o *exempla* en el seno mismo de la orden: santo Domingo de Guzmán, san Pedro Mártir, santo Tomás de Aquino o san Vicente Ferrer presiden las portadas auspiciadas por Torquemada de estas dos fundaciones hermanas. Es indudable que existía una voluntad de exaltar los pilares de la orden y de conmemorar su historia a partir de la imagen de sus miembros más célebres. Dentro de la corriente reformadora que se extendía por Castilla a finales del siglo XV, el uso del pasado como *exemplum* estuvo presente en todas las maniobras llevadas a cabo en el marco de la Observancia para recuperar el carisma y los principios de los santos fundadores de las distintas órdenes religiosas. Así lo vemos también en la fachada de San Pablo de Valladolid, donde un ramillete de santos dominicos, entre los que se cuentan los cuatro antes citados, contribuye a dignificar los orígenes de la Orden de Predicadores²⁴. La meditación, la oración, el estudio y la predicación debían constituir las actividades fundamentales de los frailes, siguiendo la estela de sus antecesores más prestigiosos. No obstante, la voluntad de exaltación genealógica no es ajena ni incompatible con la lectura en clave inquisitorial que, a mi juicio, debe hacerse de los ciclos de imágenes desplegados tanto en Santo Tomás de Ávila²⁵ como en Santa Cruz de Segovia. La participación de los frailes dominicos en la defensa de la ortodoxia católica y su implicación en la labor inquisitorial no pueden desligarse de su vocación pastoral, ni deben dejarse a un lado a la hora de valorar la intencionalidad subyacente en unos escenarios que fueron diseñados por quien era entonces el Inquisidor General. En este sentido, tampoco debería obviarse la crisis religiosa que salpicaba todas las esferas de la vida, con el problema converso de fondo y la repercusión que todo ello tuvo en la cultura visual y literaria de finales del siglo XV.



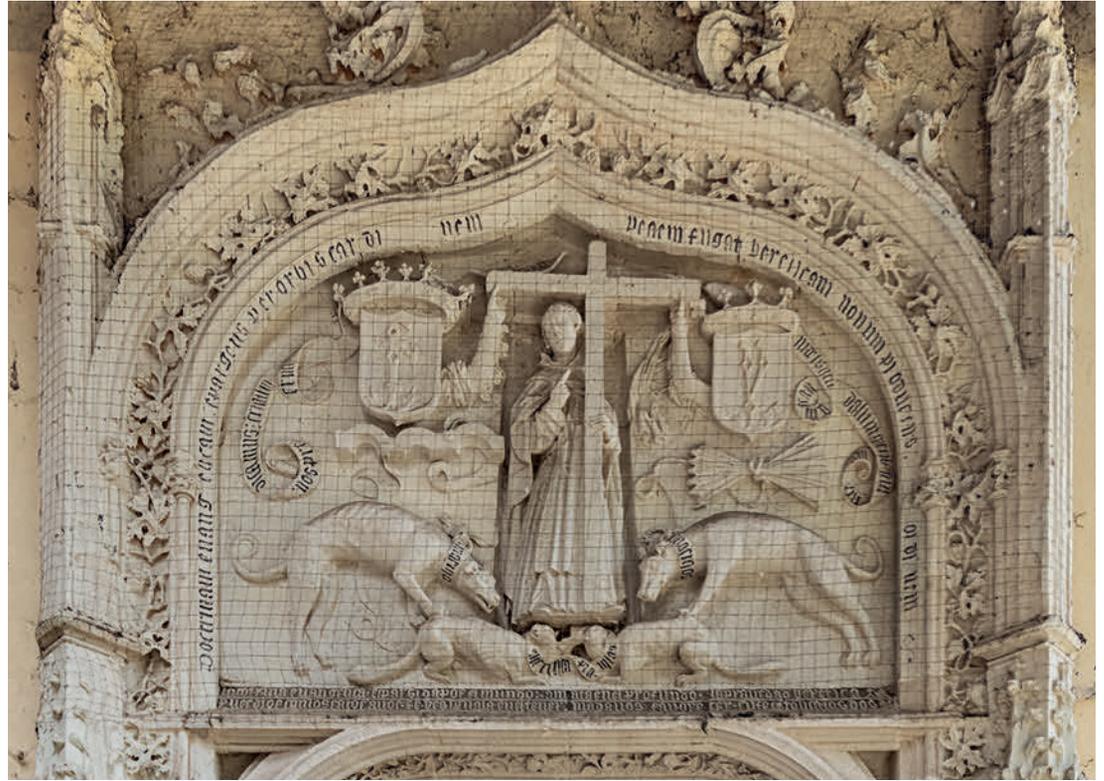


fig. 93

Interior de la nave de la iglesia del convento de Santo Tomás de Ávila desde el coro hacia el altar mayor

fig. 94

Tímpano de la puerta de acceso a la capilla de la Santa Cueva de santo Domingo en el conjunto del convento de Santa Cruz de Segovia

Las propias imágenes denuncian la implicación directa de los dominicos en la defensa de la ortodoxia frente a las herejías y su labor inquisitorial, como se aprecia de modo claro en la puerta de acceso a la Santa Cueva, que formaba parte del conjunto de Santa Cruz, en Segovia [fig. 94]²⁶. En ella, sostenida por un dominico y los brazos regios de Fernando e Isabel —acompañados de sus iniciales y emblemas—, la cruz preside el tímpano como símbolo de la victoria de Cristo sobre las herejías. A los pies, dos perros lucen en sus collares la palabra «Incisicio» —o lo que es lo mismo, Inquisición—, mientras atemorizan

y someten a la *Heretica pravitas*, representada en las figuras de dos raposas que, girándose, intentan rebelarse. La cruz de Cristo no fue solo un elemento esencial en las prácticas meditativas y espirituales de los frailes, sino que centró el debate religioso de la época por constituir la principal escisión entre judíos y cristianos. Así lo confirma una de las inscripciones que completan el programa del tímpano: «Nosotros predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos y locura para los paganos» (1 Cor, 1, 23-24). Textos, escritos en latín y castellano, e imágenes trasladan un mensaje conjunto sobre la responsabilidad de los dominicos y los reyes en la lucha contra la herejía: «La doctrina evangélica, esparsida por el mundo, maniata en el profundo la pravedad herética, / pues Dios con los santos a vos, Fernando e Ysabel, os iguala en el tener mandados favorecer su fe católica los dos», se lee en el arco y el dintel que enmarcan el tímpano. Los textos y el uso del latín nos advierten de los diferentes niveles de lectura que ofrecía la portada, dirigida no solo a los fieles que peregrinaran al lugar

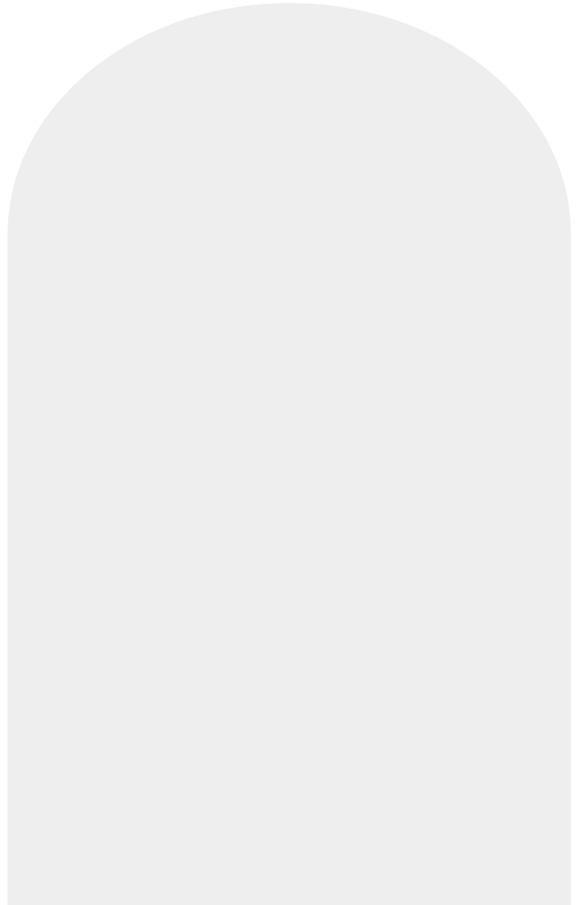
donde, según la leyenda, santo Domingo habría orado y se habría mortificado, sino también a los propios religiosos que podrían fijar mejor en su memoria la importante misión que se les había encomendado. El protagonismo de la cruz en la polémica religiosa del momento está atestiguado por el propio gesto del dominico, que además de sostenerla la señala con su índice derecho mientras mira al espectador. Teniendo en cuenta la consideración de la capilla como un relicario arquitectónico que conmemora la estancia del santo fundador en la ciudad de Segovia, es lógico pensar que una imagen suya presida su parte más pública. No obstante, el hecho de que se le muestre sin nimbo y sin sus atributos habituales, como son el perro con una antorcha en la boca, los lirios o un libro, invita a realizar una doble lectura, en la que cualquier dominico en general, y fray Tomás de Torquemada en particular, se identificaría con el personaje y se sentiría como un instrumento fundamental en la defensa de la fe junto a la regia pareja.

No fue la única vez en la que Torquemada estableció lazos con el pasado, proyectando una mirada retrospectiva en la historia de su propia orden con el fin de legitimar su acción al frente del Santo Tribunal. Así lo vemos en los ciclos de imágenes que impulsó para el convento de Santo Tomás de Ávila, donde santo Domingo y san Pedro Mártir aparecían en las tablas centrales de sus correspondientes retablos como inquisidores y fervientes defensores de la fe frente a las herejías [figs. 95 y 96]²⁷.

fig. 95

Pedro Berruguete
Retablo de santo Domingo,
 h. 1491-99
 Óleo sobre tabla
 Tabla central: *Santo Domingo de Guzmán*,
 177 × 90 cm; tablas laterales:
Santo Domingo y los albigenses, 122 × 83 cm; *Santo Domingo resucita a un joven*,
 122 × 83 cm; *Aparición de la Virgen a una comunidad de dominicos*, 130 × 86 cm
 Madrid, Museo Nacional del Prado, P-616, P-609, P-610, P-615





El poder de la imagen para transmitir mensajes, aunque no siempre fueran ciertos desde el punto de vista histórico, se pone de manifiesto en la voluntad de Torquemada de mostrar al santo fundador como «enquisidor», tal y como se indica en la inscripción que luce en su nimbo, en el ejercicio de su cargo, es decir, castigando a la herejía [fig. 97]²⁸. Los retablos constituían una pieza esencial dentro de una escenografía en la que las imágenes creadas por Pedro Berruguete se mostraban junto a los sambenitos de los condenados por la Inquisición, según reveló la documentación conservada en el archivo del convento que en su día dio a conocer Fidel Fita²⁹. Los símbolos del escarnio publicitaban el nombre de la persona, el motivo de su castigo, así como el tipo de pena y el año de su aplicación (desde 1490), invitando al espectador a establecer una conexión entre aquellas herejías que combatieron los santos del siglo XIII y el criptojudasmo del presente perseguido por fray Tomás de Torquemada al frente de la Inquisición. Precisamente, las «sentencias de los quemados, que son lienzo»³⁰, es decir, los letreros que mostraban el nombre y la condena de los relajados, por ejemplo «porque azotó el crucifijo»³¹, se situaban junto al retablo de Santo Domingo, mientras que «los ensambenitados», en referencia a los sambenitos con que se vestía a los reconciliados, estaban «al colateral de la epístola que es un altar de San Pedro Mártir»³², unos datos que ponen en evidencia una vez más el porqué del protagonismo de la iconografía pasional en contextos inquisitoriales y la multiplicidad de lecturas que ofrecen

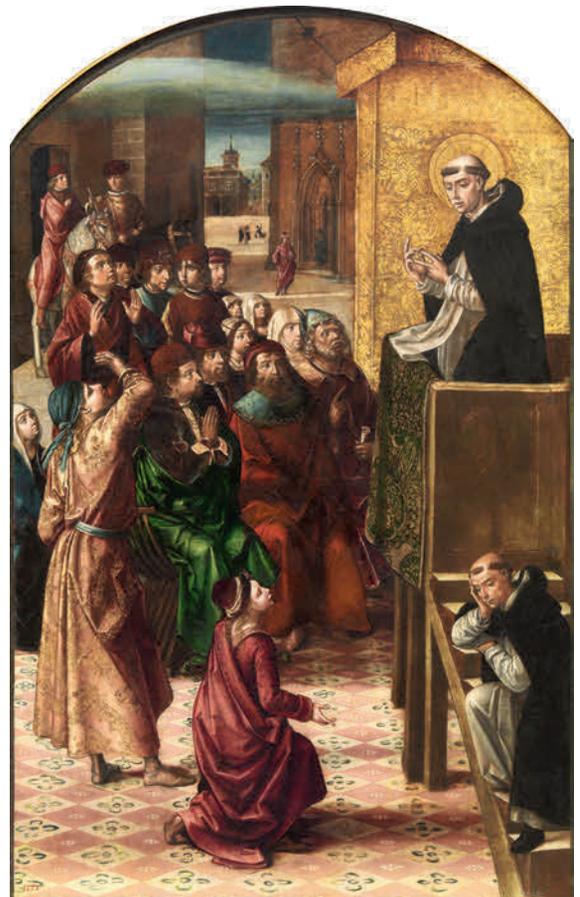


fig. 96

Pedro Berruguete
Retablo de san Pedro Mártir,
 h. 1491-99
 Óleo sobre tabla
 Tabla central: *San Pedro Mártir*,
 177 × 90 cm; tablas laterales:
San Pedro Mártir en oración,
 133 × 86 cm; *La muerte de san
 Pedro Mártir*, 128 × 82 cm; *El
 milagro de la nube*, 132 × 84 cm;
*La adoración del sepulcro de
 san Pedro Mártir*, 131 × 85 cm
 Madrid, Museo Nacional
 del Prado, P-617, P-612,
 P-613, P-611, P-614



las imágenes. Hacia esta dirección apunta la pintura de *Cristo en la cruz* atribuida a Pedro Berruguete que pertenece al fondo de la Diputación Provincial de Segovia [fig. 98]. La calidad de la obra y sus rasgos estilísticos permiten clasificarla como obra del artista palentino, quien la debió realizar bajo las órdenes de Torquemada para presidir el antiguo retablo de la antecapilla de la Santa Cueva del convento de Santa Cruz de Segovia. Tal y como dio a conocer Francisco Egaña, la pintura no se exponía aislada, como en un principio se creyó, sino que constituyó la tabla central de un desaparecido retablo de cinco calles que contenía la representación de un santo dominico mortificándose —identificado con santo Domingo de Guzmán— y un dominico en actitud de leer un libro, a la izquierda del espectador, y con santa Catalina de Siena y un ángel portador del escudo de la orden cerrando el retablo por la derecha³³. Es de nuevo indiscutible el uso de las imágenes en el contexto de la Observancia para mostrar modelos de conducta a partir de los principales santos de la orden³⁴. En este caso, se ensalzaría el valor del estudio y de la oración, al tiempo que se recordarían las mortificaciones de santo Domingo ante un crucificado, que la tradición situaba en ese mismo lugar en 1218. No obstante, no debe desvincularse del peso que la cruz y el crucificado tuvieron en los discursos antijudíos, como hemos visto en la propia iconografía de la portada. En este sentido, tal y como nos recuerda Eduardo Carrero, resultan muy sugerentes las noticias recogidas por el cronista segoviano Diego de Colmenares en el siglo XVII alusivas a una estancia de san Vicente Ferrer en la ciudad de Segovia y a su mortificación en la Santa Cueva emulando al santo fundador, así como la predicación de un sermón sobre la Santa Cruz por el mismo fraile a los pies de un crucero a las puertas de la ciudad. El impacto causado por las predicaciones del santo valenciano en Segovia habría tenido como consecuencia el bautizo de un gran número de judíos y su correspondiente representación en unas pinturas murales realizadas en la iglesia de San Martín de la misma ciudad³⁵. Si así fuera, el recuerdo de santo Domingo y san Vicente se solaparía en la perdida efigie del dominico que, arrodillado a los pies del crucificado, se mortificaba.



fig. 97
Detalle de la cabeza de santo Domingo de la tabla central del *Retablo de santo Domingo* (véase fig. 95)

En relación con lo anterior, la acusación de deicidio a los judíos fue uno de los tópicos más repetidos en la literatura antijudía y contó con su correspondiente reflejo en las artes visuales³⁶. No es casualidad que en la propia iglesia del convento de Santo Tomás se haya conservado una espléndida talla, estilísticamente adscrita al taller de Gil de Siloé (h. 1467-1505), el *Cristo de la Agonía*, un ejemplo de crucificado doloroso en el que las huellas de la tortura ofrecen una imagen explícita del sufrimiento físico. Desconocemos si su ubicación actual en una de las capillas laterales del templo fue la original de la pieza, pero, conociendo el traslado ocasional de las obras, si las necesidades litúrgicas así lo exigían, y su importante papel en contextos performativos³⁷, no sería extraña su presencia en las predicaciones públicas como un elemento fundamental de una escenografía de corte inquisitorial. El elocuente texto grabado en el tímpano de la puerta de la Santa Cueva segoviana antes citado, «Nosotros predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos y locura para los paganos», nos permite afirmarlo.



fig. 98

Pedro Berruguete
Cristo en la cruz,
h. 1493-98
Óleo sobre tabla,
191 × 136 cm
Segovia, Museo de Segovia
(depósito de la Diputación
Provincial de Segovia)



Retórica de la imagen y procesos de legitimación: la *Virgen de los Reyes Católicos* y el *Auto de fe presidido por santo Domingo de Guzmán*

La explosión de imágenes que ofrecía la iglesia conventual de Santo Tomás de Ávila no se agotaba con las esculturas y pinturas que acompañaban al visitante desde la entrada hasta el altar mayor. Algunas se conservan en su lugar original, otras fueron trasladadas a Madrid en el contexto de la desamortización de Mendizábal. A ellas debemos sumar las que solo dejaron su rastro en las fuentes escritas sin que tengamos noticia alguna de su destino final. La *Historia compendiada de este colegio de Santo Thomás de Ávila*³⁸ menciona la existencia de dos tapices expuestos junto a los sambenitos y los retablos de Santo Domingo y San Pedro Mártir, así como un conjunto de trece cálices que donó Torquemada. Tampoco debe menospreciarse la colección de reliquias que atesoró el convento y que fueron utilizadas, indudablemente, como herramientas legitimadoras de la orden y su activo papel en la defensa de la fe: la Sagrada Forma de la leyenda del Santo Niño de La Guardia, colocada en el altar mayor, parte de un dedo de san Pedro Mártir, un hueso de santa Catalina de Siena, un colmillo de santo Domingo o diversos huesos de las Once Mil Vírgenes, entre otras³⁹. La documentación revela que la reliquia de san Pedro Mártir fue enviada por Juan Ruiz de Medina, embajador y protonotario apostólico, fallecido en Segovia en 1507, a quien se atribuye la autoría de la *Compilación de las instrucciones del Oficio de la Santa Inquisición*. Presidió algunas rehabilitaciones públicas en la iglesia de Santa Maria sopra Minerva de Roma y compuso los estatutos del tribunal de la Inquisición de Murcia⁴⁰, datos que refuerzan los lazos existentes entre la fundación abulense y la institución inquisitorial. Pero, sin duda, la reliquia más importante era la expuesta en el altar mayor de la iglesia. Conocida «en las antiguas memorias» con el sugerente nombre de *Sacramento de los herejes*, fue trasladada a la iglesia de San Pedro de la ciudad de Ávila con motivo de la desamortización, para regresar posteriormente, junto con los frailes, a su lugar de origen:

a motivo de haber decretado por el rey la supresión y extinción de todos los conventos de regulares y por consecuencia habiendo de cerrarse sus iglesias e inventariarse todas las reliquias, alajas y efectos: como en el de Santo Thomás el Real de Orden de Predicadores extramuros de esta ciudad, se custodie y venere desde el reinado de los Señores Reyes Católicos la Sagrada Hostia, llamada en las antiguas memorias el Sacramento de los Herejes [...] autorizo a su merced para proceder a la traslación⁴¹.

La reliquia conmemoraba la leyenda del Santo Niño de La Guardia (1490) en la que unos judíos y judaizantes fueron acusados de crimen ritual, engrosando así una lista de antigua tradición en toda Europa, y que fue hábilmente utilizada por el Santo Tribunal como herramienta de propaganda y legitimación. En torno al *Sacramento de los herejes*, los retablos hagiográficos de la iglesia exhibían escenas con una clara proyección en la época de su creación: la quema de libros heréticos, el castigo de la herejía bajo los pies de santo Domingo, la predicación pública de san Pedro Mártir frente a unos herejes, su asesinato o las escenas de oración frente a un crucificado, entre otras, evidenciaban la necesidad de combatir y castigar la herejía del presente siguiendo el ejemplo de los adalides del pasado. Pero donde mejor se advierten esos caminos de ida y vuelta es en las dos tablas que más problemas de contextualización plantean: la *Virgen de los Reyes Católicos*⁴² y el *Auto de fe presidido por santo Domingo de Guzmán* [figs. 99 y 100]⁴³. A pesar de haber sido desplazada de su lugar original, la representación del castigo a unos herejes presidido por santo Domingo constituye un ejercicio de legitimación inquisitorial que no ofrece lugar a dudas. La destrucción de imágenes con temas inquisitoriales después de la abolición de la Inquisición por las Cortes de Cádiz el 22 de febrero de 1813 es la causa de la excepcionalidad de una obra como esta, pero es evidente que no debió de ser la única. Así lo demuestra el Decreto CCXXV «En que se mandan quitar de los parajes públicos y destruir las pinturas o inscripciones de los castigos impuestos por la Inquisición», aprobado ese día por las Cortes, en el que se especifica que:

fig. 99

Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos, *Virgen de los Reyes Católicos*, h. 1490-95
Temple sobre tabla, 123 x 112 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-1260

todos los cuadros, pinturas o inscripciones que recuerden los castigos impuestos por la Inquisición, existentes en iglesias, monasterios y otros lugares, serán retirados o borrados dentro de los tres días siguientes a recibirse el decreto⁴⁴.

El cronista local Juan Martín Carramolino recogió una tradición según la cual un segundo auto de fe se situaba frente al anterior, ambos «en los dos lados del altar mayor de Santo Tomás el Real»⁴⁵. Juan de Pineda dio cuenta en el siglo XVII de la existencia de dos autos. En uno de ellos, el rey Fernando III participaba activamente llevando un haz de leña para castigar a los herejes:

Acción verdaderamente heroica, i que tiene apoyo con una pintura, que se dize, ay en el convento de Santo Domingo de Ávila, i en el claustro de Nuestra Señora de Atocha de Madrid, en que está el buen Rey con su haze de leña a cuestras: señal dizen, i memoria de un primer Auto de la Fee, que el Glorioso Patriarca Santo Domingo celebró, en que quemaron a un Herege: a quien el Santo Rey llevó la leña, i le pegó el fuego⁴⁶.

La tradición de la implicación activa de Fernando III en el castigo a los herejes se remonta a la época del propio monarca. Así es presentado por Lucas de Tuy en su *Chronicon mundi* (h. 1238): «que por sí mismo llevaba la leña para quemar a los hereges»⁴⁷.

Como decíamos, a pesar de que la tabla de Berruguete es la única que se ha conservado del siglo XV sobre tema inquisitorial cabe pensar que hubo más. Las referencias documentales a otras obras desaparecidas refuerzan la hipótesis de la existencia de una iconografía al servicio de la Inquisición desde fechas muy tempranas; unas imágenes que visualizaban y legitimaban sus procedimientos para la defensa de la ortodoxia. Es el caso de la información aportada por Fidel Fita en el siglo XIX, a partir de los datos proporcionados por Sebastián de Horozco en el siglo XVI, sobre un retablo con temática inquisitorial en la entrada a la capilla de San Pedro de la catedral de Toledo:

Yo, el licenciado Sebastián de Horozco, vezino de esta muy noble çibdad de Toledo, que esto al presente escribo, me aqüerdo, en confirmación de lo que de yuso se dirá, aver visto un retablo pintado en tablas, que estava puesto é colgado á la puerta de la capilla de sant Pedro, que es en la santa yglesia mayor de esta çibdad, en que estava pintada una processión de reconciliados, commo se yban açotando, y un frayle en un pùlpito predicándoles; creo que dezían ser fray Viçente Ferrer, que agora es sancto canonizado; en esto, si era él ó no, no me afirmo; y estava Gómez Manrique corregidor desta çibdad, con su vara sentado en una silla; lo qual era representación de la reconciliación que los judíos de esta çibdad y su tierra hicieron. El qual dicho retablo vieron y se aqüerdan de él otras muchas personas desta çibdad; después fue quitado, quando se quitaron los otros retablos y altares que estava por los pilares de la dicha sancta yglesia porque embaraçavan, donde al presente están puestas ymágenes portátiles de las adoraciones de los retablos y altares que allí estava⁴⁸.

La participación directa de santo Domingo y Fernando III se metamorfoseaba en la acción de fray Tomás de Torquemada y los Reyes Católicos como eslabones de una misma cadena en la defensa de la fe católica.

Pero es en la *Virgen de los Reyes Católicos* donde la unión de monarquía, dominicos e Inquisición se refleja de manera explícita [fig. 99]⁴⁹. Los Reyes Católicos, acompañados por dos de sus hijos, se arrodillan junto a sus atriles ante una imagen de la Virgen con el Niño. Completan la escena cuatro religiosos, dos de ellos nimbados y claramente identificados, tanto por sus atributos como por las inscripciones que lucen sus aureolas: santo Tomás de Aquino, a la izquierda, y santo Domingo de Guzmán, a la derecha. Más problemas plantean los dos restantes. En ambos, la carencia de la aureola luminosa que distinguía a los santos ha planteado dudas sobre su identidad. Mientras que el situado a la derecha del espectador muestra un hábito dominico

fig. 100

Pedro Berruguete
*Auto de fe presidido
por santo Domingo
de Guzmán*, h. 1491-99
Óleo sobre tabla,
154 × 92 cm
Madrid, Museo
Nacional del Prado,
P-618



y tiene un puñal clavado en el pecho, lo que ha llevado a relacionarlo indistintamente con san Pedro Mártir de Verona o con el inquisidor aragonés Pedro de Arbués —asesinados ambos por unos herejes—, el situado en el lado opuesto ofrece un aspecto menos definido. En mi opinión, la ambigüedad del primero es intencionada. Mientras el corte transversal en la cabeza permitiría identificarlo con el santo italiano, la falta de nimbo en un personaje canonizado en el siglo XIII resulta llamativa. Hemos visto un ejercicio similar en la portada de la Santa Cueva con el deseo de mostrar la responsabilidad conjunta de los santos e inquisidores dominicos y los Reyes Católicos en la lucha frente a la herejía. Es posible que en la imagen pictórica del Museo del Prado se buscara una superposición intencionada de los dos mártires homónimos, que tenían en común tanto sus cargos de inquisidor como su muerte violenta a manos de unos herejes. Un desdoble iconográfico que fue también empleado en fechas muy próximas a la muerte de Pedro de Arbués en los dos sepulcros diseñados por Gil Morlanes el Viejo (1440/45-1517), en los que la efigie del inquisidor aragonés [fig. 101], y las escenas de su martirio en el segundo de los monumentos funerarios, comparten rasgos y atributos con el santo italiano⁵⁰. Teniendo en cuenta el peso específico que san Pedro Mártir tiene en todo el ciclo de imágenes desplegado en Santo Tomás de Ávila, desde la portada de la iglesia hasta uno de sus altares colaterales, su ausencia en una tabla donde sí aparecen los otros dos protagonistas, santo Domingo de Guzmán y santo Tomás de Aquino, sería una llamativa laguna. Más bien estamos ante un juego consciente e interesado de superposición de identidades.

No podemos afirmar de manera rotunda que el último de los religiosos, el que asiste a la escena a la espalda del rey Fernando, sea Torquemada, pero, teniendo en cuenta su deseo de visualizar a los adalides del pasado y del presente en la defensa de la fe católica,



proclamado de forma muy clara en las portadas de Santa Cruz en Segovia, no sería extraña su presencia en una tabla que dota de cierta santidad y legitimidad a quienes se arrodillan ante la Virgen⁵¹. Las imágenes, los sambenitos y las reliquias se exponían así en una cuidada escenografía diseñada para conmover, recordar, incitar y legitimar.

No debemos olvidar otros recursos etéreos que se utilizaron en las prácticas litúrgicas desarrolladas en el interior del templo. Aunque es un material a veces desconocido por la volatilidad de su naturaleza, hemos podido recuperar el himno de la festividad de santo Domingo cantado en el oficio de laudes. Al menos, una parte clave de su contenido —aunque lo más probable es que figurara completo— lucía escrita en el friso que recorre la parte superior de los muros de la iglesia abulense, proclamando así el principal objetivo de la Orden de Predicadores y su implicación en la erradicación de la herejía. El sentido que adquiriría a finales del siglo XV en un contexto claramente inquisitorial es bastante evidente y, por tanto, nos exime de glosarlo: «pestem fugat haereticam»⁵² («pone en fuga la plaga herética»).

fig. 101

Gil Morlanes el Viejo
Estatua yacente de Pedro de Arbués, h. 1487-90
Alabastro, 39 × 117 × 70 cm
Zaragoza, catedral del Salvador (La Seo).
Museo de Tapices.
Excelentísimo Cabildo
Metropolitano
de Zaragoza

- 1 Blumenkranz 1966a, p. 27; Molina 2008, pp. 35 y ss.
- 2 Monsalvo 2020.
- 3 Benito 2001; Rábade 2005.
- 4 Mitre 1994.
- 5 Benito 1961, pp. 33 y ss.; Monsalvo 1985, pp. 302 y ss.
- 6 Monsalvo 2013.
- 7 Rodríguez Barral 2007a.
- 8 Fifield 1972.
- 9 Falk 2017.
- 10 Carpenter 2005.
- 11 Rábade 2014; Rábade 2018.
- 12 Bravo y Gómez 1999, pp. 62-63. Carrasco 2021.
- 13 Carrasco 2021, p. 88. Sobre la lectura pública del texto, Castillo 2005, pp. 36-37.
- 14 Bravo y Gómez 1999, p. 63.
- 15 Sánchez Sánchez 2009, p. 249.
- 16 Sánchez Sánchez 1994.
- 17 Sobrino 1998, vol. II, pp. 156-72, doc. 192.
- 18 *Ibidem*, p. 168, doc. 192.
- 19 *Ibidem*, p. 157, doc. 192.
- 20 *Ibidem*, p. 168, doc. 192.
- 21 Nieva 2012, pp. 12 y ss.
- 22 Sobrino 1998, vol. II, p. 115, doc. 176.
- 23 Carrero 2004.
- 24 Carrero 2019.
- 25 Caballero 2007a.
- 26 Carrero 2001.
- 27 Yarza 2002; Caballero 2009a; Caballero 2009b; Caballero 2014.
- 28 Este modelo iconográfico de santo Domingo con un papel activo en la lucha frente a la herejía se mantuvo también en el siglo XVI, como lo demuestra la representación del santo por un pintor anónimo cordobés conservada en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, inv. CE2196P (accesible en ceres.mcu.es).
- 29 Fita 1889. Otro caso similar, citado por el propio autor (p. 331), fue el de la iglesia de San Dionisio en Jerez de la Frontera, donde estuvieron expuestos los sambenitos hasta el siglo XVIII.
- 30 Archivo del convento de Santo Tomás de Ávila (en adelante ACSTA), Libro Becerro de 1776, cajón 1, n.º 4.
- 31 Es el caso de «Pedro de San Martín vecino de Ávila quemado por Judayçante, porque azotó el Crucifijo, año de 1493» o Urraca Rodríguez «muger de Jullían Rodríguez Daza, vezina de Ávila, hereje quemada por judayçante, y azotava el crucifijo porque llovía, año de 1492». Fita 1889, pp. 335 y 340.
- 32 ACSTA, Libro Becerro de 1776, cajón 1, n.º 4.
- 33 Egaña 2003; Egaña 2005.
- 34 Gómez-Chacón 2020, pp. 184-87.
- 35 Carrero 2004, pp. 362-63.
- 36 En las propias *Partidas* se les presenta como responsables de la muerte de Cristo: «porque ellos viviesen como en cativerio para siempre et fuese remembranza a los homes que ellos vienen del linaje de aquellos que crucificaron a nuestro Señor Jesucristo», *Partida* VII, Título XXIV, Ley 1.
- 37 Una aproximación general al tema en Kessler 2022.
- 38 ACSTA, cajón 1, leg. 1, cajón Sagrada Forma/Torquemada, fol. 27.
- 39 ACSTA, 140-Documentación diversa: *Noticias de las cosas memorables de la fundación de este Real Convento de Santo Tomás de Ávila y de su Universidad, sacada de los instrumentos originales que ay en su archivo y de las historias más autorizadas*, fol. 21.
- 40 Fernández de Córdoba 2014, pp. 125-26.
- 41 ACSTA, cajón Sagrada Forma/Torquemada: *Sobre la traslación de la Sagrada Hostia*, 1809, leg. 9-9-1809.
- 42 Caballero 2007b.
- 43 Scholz-Hänsel 1992.
- 44 González de Caldas 2004, p. 66.
- 45 Martín Carramolino 1873, t. 3, p. 68.
- 46 Pineda 1627, p. 85.
- 47 Libro IV, 93: 5-9, 11-17, en Tuy-Falque 2003, p. 332. Citado en Fantechi 2016, p. 119.
- 48 Fita 1887c, p. 291.
- 49 Yarza 1993; Yarza 2002; Caballero 2007b.
- 50 Rico 1995, p. 180.
- 51 En este sentido resultan muy sugerentes los comentarios de Lucía Lahoz sobre el posible valor de esta imagen mariana como testigo y garantía de una alianza, dentro de una tradición asentada en el ámbito hispánico medieval (Lahoz 2022, p. 96). En esa misma línea se expresó Rosa Alcoy para explicar la presencia de emblemas heráldicos de una familia noble junto al escudo de la monarquía en la peana de la Virgen de Treviana (La Rioja, siglo XIII) del Museu Frederic Marès de Barcelona: ilustrarían, de este modo, un compromiso político entre ambas refrendado por la Virgen (Alcoy 1991, p. 391).
- 52 Rodrigo 1876-77, t. II, pp. 110-16. El texto completo del himno era el siguiente: «Doctrinam evangelicam spargens per orbis cardinem pestem fugat haereticam novum producens ordinem» («Esparciendo la enseñanza evangélica por todo el mundo, pone en fuga la plaga herética, produciendo un orden nuevo»). También aparece inscrito en el tímpano de la Cueva de santo Domingo, al que ya hemos aludido [fig. 94].

Exposición

Comisario

Joan Molina Figueras

Jefe de Departamento de Pintura Gótica Española

Coordinación

Museo Nacional del Prado

Irene Sen

Silvia Gutiérrez

Área de Exposiciones Temporales del Museo Nacional del Prado

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Susana López

Mercè Giralt

Área de Registro y Exposiciones Temporales del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Restauración

Área de Restauración del Museo Nacional del Prado

Área de Restauración y Conservación Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Catálogo

Coordinación y edición

Lola Gómez de Aranda

Luis Zolle

Área de Edición del Museo Nacional del Prado

Núria Giralt

Departamento de Publicaciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Diseño

Sonia Sánchez estudio

Documentación fotográfica

Teresa Santiago

Traducciones

Jordi Ainaud Escudero (inglés a español); ensayos de Yonatan Glazer-Eytan, David Nirenberg y Pamela A. Patton)

Índice onomástico

Beatrice Binotti

Teresa Prieto

Preimpresión

Lucam

Impresión y encuadernación

Brizzolis, arte en gráficas

Cubierta: Bernat Martorell, *Nacimiento de san Juan Bautista*. Barcelona, MNAC p. 2: Domingo Ram, *El ángel apareciéndose a Zacarías*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art (detalle de fig. 47)

Créditos fotográficos

· Ávila, Basílica de San Vicente, foto de Imagen M.A.S.: fig. 10
· Ávila, Iglesia de Santo Tomás de Ávila, Wikimedia Commons: fig. 93
· Barcelona, Biblioteca de Catalunya: fig. 39
· Barcelona, @ Catedral de Barcelona, ArtWorkPhoto.eu: p. 94
· Barcelona, Colección «El Conventet», foto de Daniel Salvador: fig. 55
· Barcelona, Fundación Francisco Godia: fig. 54
· Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya: figs. 2, 4, 15, 42, 43, 45, 71-73, 83, 86, 88; p. 92 y cubierta
· Borja (Zaragoza), Colegiata de Santa María de Borja, fotos de José Garrido Lapeña (Museo de Zaragoza): figs. 40, 60
· El Burgo de Osma (Soria), Catedral de El Burgo de Osma, foto de Daniel Salvador: figs. 59, 91
· Burgos, Catedral, foto de Imagen M.A.S.: fig. 68
· Ciguñuela (Valladolid), Iglesia parroquial, foto de Daniel Salvador: fig. 30
· Colección Casacuberta Marsans, fotos de Gasull Fotografía: figs. 62, 87
· Colección particular, foto de Daniel Salvador: fig. 3
· Copenhague, Det Kongelige Bibliotek: fig. 36
· Coruña del Conde (Burgos), Iglesia de San Martín de Tours, foto de Daniel Salvador: fig. 32
· Los Corrales de Buelna (Cantabria), Convento Dominicó de Las Caldas de Besaya, foto de Daniel Salvador: fig. 6
· Híjar (Teruel), fotos de José Ángel Guimerá: figs. 16, 17
· Londres, The British Library: figs. 5, 8, 35, 48-51, 58
· Madrid, Biblioteca Nacional de España: figs. 33, 57, 78, 81
· Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, fotos de Joaquín Cortés: figs. 13, 19, 20, 21, 24
· Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo Histórico Nacional, foto de Daniel Salvador: fig. 82
· Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 51812, foto de Raúl Fernández Ruiz: fig. 90
· Madrid, @ Museo Lázaro Galdiano: fig. 11
· Madrid, Museo Nacional del Prado, fotografías de José Baztán y Alberto Otero: figs. 7, 22, 27-29, 44, 56, 61, 63, 95-97, 99, 100; p. 70
· Manchester, John Rylands Library, University of Manchester: fig. 37
· Múnich, Bayerische Staatsbibliothek: fig. 80
· Nueva Orleans, New Orleans Museum of Art, Bequest of Mr. Lynn Dinkins: fig. 77
· Nueva York, The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/2023@Photo Scala, Florence: figs. 46, 47
· Oxford, The Bodleian Libraries, University of Oxford: fig. 14
· Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis: fig. 69
· París, Bibliothèque nationale de France: figs. 12, 64, 65, 92

· Patrimonio Nacional, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: figs. 1, 76, 84; Galería de las Colecciones Reales: fig. 89
· Peralada, (Gerona), Museo del Castillo de Peralada, foto de Toti Ferrer: fig. 31
· Segovia, @ Ayuntamiento de Segovia, Empresa Municipal de Turismo, foto de Ángel Kamarero: fig. 18
· Segovia, Dominicos, Orden de Predicadores, Provincia de Hispania, foto de Daniel Salvador: fig. 94
· Segovia, Museo de Segovia, Junta de Castilla y León, fotos de José Manuel Cofreces Ibáñez: figs. 34, 98
· Tarragona, Capítol de la Catedral Metropolitana i Primada de Tarragona, foto de Daniel Salvador: fig. 9
· Tàrrrega (Lérida), Museu Tàrrrega Urgell, foto de Núria Boleda: fig. 53
· Toledo, Catedral Primada de Toledo, foto de David Blázquez: fig. 75
· Toledo, Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo Histórico de la Nobleza: fig. 52
· Tortosa (Tarragona), Arxiu Diocesà de Tortosa: fig. 79
· Valencia, Museu de Belles Arts de València: figs. 70, 85
· Valladolid, Delegación de Patrimonio, Arzobispado de Valladolid, foto de Ángel Cantero: fig. 26
· Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana: fig. 66
· Vic (Barcelona), Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic: fig. 38
· Vic (Barcelona), @ Museu Episcopal de Vic: fig. 67
· Villahermosa del Río (Castellón), Iglesia Parroquial, foto de Daniel Salvador: figs. 41, 74
· Zaragoza, Catedral, Museo, Archivos y Biblioteca Capitulares, foto de Daniel Salvador: fig. 101

NIPO (Museo del Prado): 829-23-032-5

ISBN (Museo del Prado): 978-84-8480-601-1

Depósito Legal (Museo del Prado): M-28458-2023

ISBN (MNAC): 978-84-8043-406-5

Depósito Legal (MNAC): B-17456-2023

© de la edición: 2023, Museo Nacional del Prado, Museu Nacional d'Art de Catalunya

© de los textos: sus autores

© de las traducciones: sus autores

© de las fotografías: sus autores

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley.