

## Iconografía del prestigio: La escultura gótica monumental del convento de Santo Tomás de Ávila en el contexto inquisitorial hispano

Sonia Caballero Escamilla

El convento de Santo Tomás de Ávila constituye, desde el punto de vista artístico, uno de los hitos del tardogótico hispano, pero no es menos su significación dentro del contexto histórico y social del momento. A pesar de que en su origen no fue construido con esa intención, terminó por ser la sede del Tribunal de la Inquisición antes de la finalización de los trabajos escultóricos y pictóricos, una circunstancia que no ha de pasarse por alto a la hora de interpretar los ciclos de imágenes que recorren sus muros, bien en el interior o en el exterior. Nos ocuparemos, en esta ocasión, de la escultura monumental que completa el acceso al templo, una de las escasas muestras dentro del austero panorama artístico abulense del último gótico. Se trata de un conjunto formado por esculturas exentas, situadas sobre pedestales y bajo doseles, acompañadas de su correspondiente atributo iconográfico. Son figuras sin relación aparente entre sí, sin embargo, como tendremos ocasión de ver, constituyen la primera parte de un meditado programa iconográfico que tiene su continuación en el interior de la iglesia. El conjunto formado por diez tallas aparece así gobernado por una interrelación subyacente entre cada una de las imágenes.

Las referencias a esta portada en la historiografía artística son escasas y se limitan a una somera descripción de la misma sin llegar ni siquiera a identificar a todos los personajes representados<sup>1</sup>. Quizás la razón estribe en

---

1 Gómez Moreno, en su *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila* (Publicado por la Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 2002. Ed. Revisada por Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera), identifica parte de las imágenes fijadas, la escena de la *Anunciación*, los Santos Juanes, Santa Catalina de Alejandría y Siena, pero no las cuatro figuras claves en la interpretación del programa iconográfico; se limita a citarlos como cuatro dominicos (p. 186). Tampoco Elías Tormo nos sacaba de dudas.: «Cartillas excursionistas “Tormo”. Ávila», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XXV, tercer trimestre, 1 de septiembre de 1917, p. 223. Entre las investigaciones más recientes, se ha hecho un intento desafortunado a nuestro parecer por las razones que especificaré más adelante. B. CAMPDERÁ, *Un maestro trasmerano en Castilla: Martín de Solórzano y el Convento de Santo Tomás de Ávila*, 3 vols, Madrid, 2003 (Inédita).

su consideración como mero apéndice decorativo, dejando a un lado su auténtica esencia, el uso y la función de la plástica en la mentalidad medieval. Las imágenes no sólo fueron concebidas como proyecciones gráficas de una ideología ligada a la función del propio edificio, sino que ante todo son la materialización de un contenido abstracto reservado al campo imaginativo del mentor iconográfico. Ya tuvieran una misión didáctica, propagandística o coercitiva estaban en consonancia con las actividades desarrolladas en su entorno y el lugar que ocupaban dentro de la topografía templaria. Las manifestaciones escultóricas, tanto en el campo monumental como en el de la imaginería, cumplen un papel similar al de los dramas litúrgicos, de recuerdo constante e ilustración de ciertos contenidos expuestos en el marco de las celebraciones litúrgicas, o bien desde el púlpito en el caso de los sermones públicos. Los sentimientos que las imágenes despertaban entre los espectadores podían ir desde la admiración, el respeto, la compasión e incluso el miedo o el odio. Pero para llegar a comprender la génesis de estos comportamientos es necesario conocer los códigos del sistema visual y el contexto, a la vez que debemos tomar conciencia del poder de las imágenes como los más eficaces vehículos para la transmisión de mensajes hacia un público de toda condición cultural, social e incluso religiosa. Los frailes mendicantes fueron especialistas en este tipo de técnicas. Su principal actividad diaria consistía en la predicación, ya fuera desde un púlpito en el interior y exterior de las iglesias, o en un marco urbano. Por ello, sus templos siguen una misma tipología planimétrica adaptada a la función que allí tenía lugar, abriendo sus fachadas principales a amplios atrios donde tenían también lugar los discursos públicos. Situados frente a la portada de los edificios religiosos y arropados por las representaciones escultóricas, las utilizaban como telones de fondo que hacían visible, mediante personajes bíblicos y santos, el contenido de sus discursos. El caso más conocido se haya en relación con la iconografía del Juicio Final presente en aquellos espacios donde tenían lugar actividades de carácter jurídico, aunque existen muchos más que demuestran la vinculación entre la temática de las representaciones plásticas y la función del espacio que las alberga<sup>2</sup>. Una constante no tenida en cuenta hasta el momento, a la hora de valorar las obras escultóricas de la portada de Santo Tomás de

---

2 Sobre este punto la bibliografía es tan amplia que es imposible recogerla en una nota a pie de página. Simplemente nos limitaremos a citar algunas celebraciones que tuvieron lugar frente a la entrada de las iglesias y que condicionaron las representaciones escultóricas de sus portadas, entre las que cabe distinguir las ceremonias de penitencia, juicios, recepciones episcopales o reales, funciones funerarias, cívicas...

Ávila<sup>3</sup> y sin embargo vital para la comprensión de su significación dentro del panorama histórico y artístico del momento.

El origen del arte se encuentra antes en la mente del iconógrafo que en su realización material por parte del artista, por lo tanto, es preciso considerar qué grado de responsabilidad tienen ambos en el resultado final. Puede ocurrir que el mentor del programa sea también el patrocinador de la obra o bien, que aquel que ha encargado la ejecución de la misma cuente con el asesoramiento de una persona versada para la elaboración del contenido temático a partir del mensaje que se quiera transmitir<sup>4</sup>. El convento de Santo Tomás de Ávila surgió a instancias de Hernán Núñez de Arnalte, tesorero de los Reyes Católicos, quien quiso dedicar una humilde fundación a Santo Tomás de Aquino en la ciudad de Ávila. Si bien murió antes de ver cumplido su deseo, dejó una cantidad de dinero destinada para este fin a su mujer D<sup>a</sup> María Dávila y al entonces prior del convento de Santa Cruz de Segovia, fray Tomás de Torquemada, con quien mantenía una buena amistad<sup>5</sup>. Pero diversos cambios en la vida de D<sup>a</sup> María Dávila convertirían al dominico Torquemada en su más directo responsable. Contó además con unos colaboradores de excepción, los Reyes Católicos quienes, desde el primer momento, dispensaron su apoyo moral y económico a la construcción del magno edificio<sup>6</sup>. Siguiendo su política tradicional los Reyes colaboraron en el aspecto material de la obra aportando generosas donaciones, pero dado el alcance e intencionalidad de la iconografía dispersa por la iglesia y otras dependencias conventuales, la mente creadora

---

3 Para el caso de las iglesias mendicantes gallegas se puede consultar: R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, «Espiritualidad mendicante e iconografía gótica gallega», en *Semata*, 1996, pp. 333-353. También ha estudiado la iconografía de la catedral de León en relación a la función de la predicación que tenía lugar en su marco en «Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del S. XIII», Actas del Congreso Internacional *La catedral de León en la Edad Media*, (León, 7-11 de abril de 2003), León, 2004, pp. 203-241.

4 Uno de los casos más conocidos es el encargo recibido por Dirck Bouts de realizar un *Juicio Final* y la *Justicia de Otón* para el Hôtel de Ville de Lovaina para lo que contó con la ayuda del agustino Janne van Haecht, profesor de Teología en la Universidad de Lovaina y asesor iconográfico en estos trabajos. M. L. LIEVENS-DE WAEGH, «Les sujets des oeuvres», en *Les Primitifs Flamands et leur temps*, sous la direction de Brigitte de Patoul et Roger van Schoute, La Renaissance du Livre, Tournai, 2000, p. 201.

5 Así se desprende de las siguientes palabras de su testamento: «[...]e yo, confiando de los dichos D<sup>a</sup> María de Ávila, mi muger, e fray Tomás de Torquemada, prior sobredicho, e de cada uno dellos, e de su buena conçiencia e fidelidad e amor que con ellos e con cada uno dellos yo he tenydo e tengo...» (Archivo del convento de las Gordillas, cajón 9. Doc. Núm. 2. Publicado en T. SOBRINO CHOMÓN, *Un linaje abulense en el S. XV: D<sup>a</sup> María Dávila*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1998, p. 115).

6 Hemos analizado la cuestión de la fundación en S. CABALLERO ESCAMILLA, «El convento de Santo Tomás de Ávila: Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir, adalides de la propaganda inquisitorial», en Congreso Internacional *Isabel la Católica y su época*, Valladolid, Barcelona y Granada, 16-20 de noviembre de 2004, (en prensa).

del mensaje subliminal presente en todas y cada una de las representaciones plásticas no fue otra que la de fray Tomás de Torquemada.

La iglesia, situada en los arrabales de la ciudad en un terreno de bastante amplitud, se abre a gran un atrio como corresponde a un edificio orientado a la labor de la predicación. Su fachada sobria y austera no está exenta de la elegancia que caracteriza a todo el convento. Prevalecen en ella los elementos estructurales presentando únicamente las típicas bolas abulenses y los emblemas de los Reyes Católicos, así como su escudo, como elementos disonantes, aunque no discordantes. Se puede considerar como una segunda versión de la portada de la iglesia del convento de Santa Cruz de Segovia. El remate con el escudo de los Reyes entre dos leones portadores de los emblemas de los monarcas sirvió de modelo al convento abulense, donde vemos repetida la misma fórmula. Fue Torquemada quien ordenó grabar las armas de los Reyes en cada rincón del edificio con una clara intención propagandística hacia su propia persona, manifestando de este modo la cercanía a los monarcas, pero también hacia la Orden dominica puesto que, junto a los escudos y emblemas reales se encuentra la cruz flordelisada de los dominicos<sup>7</sup>. Pero las alusiones directas o indirectas a los monarcas<sup>8</sup> llevarían implícita también una intención legitimadora del Tribunal de la Inquisición, cuya sede residía en el convento abulense. Mediante la presencia de sus retratos o emblemas —el yugo, las flechas o el escudo— se hacía hincapié en el apoyo real a la política inquisitorial.

---

7 «[...] mandó grabar las armas de los Católicos Reyes en las partes principales del convento: escaleras, claustros e iglesia y sillería del coro...» (Archivo del convento de Santo Tomás de Ávila, documento fechado en septiembre de 1688, Cajón nº 1, nº 4, Vid. Libro Becerro de 1776).

8 Me refiero a los retratos de la familia real en la *Virgen de los Reyes Católicos*, representados junto a los inquisidores San Pedro Mártir de Verona y fray Tomás de Torquemada, junto a los santos dominicos destacados por su lucha contra la herejía, pero también a una obra que hacía pareja con el famoso *Auto de Fe* conservado en el Museo del Prado, cuyo paradero actual desconocemos. Según dos cronistas del S. XVII representaba el primer auto de fe celebrado en Palencia en 1236 en el que aparecía el rey San Fernando con un haz de leña a cuestas para quemar a los herejes. Así se ponía de manifiesto y se prestigiaba, una vez más, la vinculación de la monarquía hispánica con la Inquisición. JUAN DE PINEDA, *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey Fernando tercero de este nombre...*, Sevilla, 1627, p. 85; M. DE MANUEL RODRÍGUEZ, *Memorias para la vida del santo rey D. Fernando III*, Madrid, 1800, p. 31. Citado por M. SCHOLZ-HÄNSEL, «¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y propaganda inquisitorial», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LX, Universidad de Valladolid, 1994, p. 309. Este autor recoge otros dos autos de fe del S. XVI con el mismo programa que los de Berrugete, en el claustro del convento de Nuestra Señora de Atocha, lo que puede indicar el origen de una serie. Según Luis Vidal procederían del convento de Santo Domingo el Real. L. GOMARA VIDAL, *Los dominicos y el arte*, Madrid, 1923-24. No es extraño dada la relación entre el convento madrileño y el abulense, ambos vinculados a la historia del Santo Oficio.



Figura 1. Portada de la iglesia del convento de Santo Tomás de Ávila.

Centrándonos ya en el análisis de la portada, el acceso al templo se encuentra rodeado por una de las escasas muestras de escultura monumental del S. XV en la provincia de Ávila (Fig. 1). La portada en sí aparece enmarcada por pináculos, siguiendo el sistema arquitectónico toledano introducido en Ávila por Juan Guas, así como la superposición del arco escarzano por un dintel<sup>9</sup>. La posible ascendencia toledana del arquitecto que proyectó esta iglesia, Martín de Solórzano<sup>10</sup>, ya ha sido puesta de manifiesto por Martínez Frías<sup>11</sup> entre otros, sin embargo no pensamos que los trabajos escultóricos haya que circunscribirlos bajo esa misma categoría<sup>12</sup>. La huella de los talleres

---

9 J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, *La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila*, Papeles de arquitectura española, Ávila, 1998.

10 Aunque algunos autores han apostado más por el arquitecto Juan Guas como el autor de las trazas. Es el caso de J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El Gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, 1998, p. 81. O más recientemente, B. CAMPDERÁ, *Un maestro trasmerano en Castilla: Martín de Solórzano...* o.c.

11 J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, «Contribución al estudio de la obra de Martín Ruíz de Solórzano en Ávila», en *Museo e Instituto «Camón Aznar»*, nº LXXXIX, 2002, pp. 197-272.

12 Beatriz Campderá ha fechado las esculturas de la portada de Santo Tomás de Ávila en los siglos XVIII y XIX, basándose en la identificación de una de las santas con Santa Rosa de Lima, que no fue canonizada hasta ese momento. B. CAMPDERÁ GUTIÉRREZ, «Arte y Arquitectura en Santo Tomás de Ávila», en *Monjes y Monasterios españoles*, Actas del Simposium, 3 vols, San Lorenzo de El Escorial, 1995, I, pp. 199-226. Razón infundada en nuestra opinión, puesto que no se trata de Santa Rosa de Lima, sino de Santa Catalina de Siena, como explicaremos más adelante.

burgaleses está aquí presente en el tipo de plegado rígido de las esculturas, no tan barrocas como las toledanas, o en los mismos doseles que las cubren, de gran monumentalidad<sup>13</sup>. Asimismo, se aprecian soluciones propias del taller de Siloé, en la forma de conseguir los rizos de la cabellera a base de espirales cerradas, como se aprecia en los dos Santos Juanes. Nos encontraríamos así con dos talleres de distinta procedencia trabajando en Santo Tomás de Ávila elegidos en función del prestigio de cada una de las disciplinas artísticas; si Toledo y los arquitectos que allí trabajaban, estaban a la cabeza de la arquitectura hispana de ese momento, Burgos y su taller escultórico constituía el foco de mayor alcance entre las principales capas sociales, teniendo en cuenta que fue elegido por Isabel la Católica para los trabajos de la Cartuja de Miraflores. Por tanto, de un lado, un grupo encabezado por Martín de Solórzano, vinculado a la órbita artística toledana en lo que se refiere al plano arquitectónico, trazados de bóvedas, planimetría... De otro, un taller burgalés encargado de la escultura. El *Cristo de la Agonía* conservado en una de las capillas, emparentado estilísticamente aunque de inferior calidad con el que preside el retablo de la Cartuja burgalesa, así como la sillería de coro situada en alto a los pies del edificio vendrían a ratificar la ascendencia burgalesa de los trabajos escultóricos de la iglesia. El paralelismo que ofrece con la sillería de la Cartuja de Miraflores denuncia esta dependencia artística. Efectivamente, se ha atribuido a Martín Sánchez, que la realizaría entre 1486 y 1489 procedente de Burgos<sup>14</sup>. No serían las únicas obras burgalesas conservadas en el convento. En 1917 Tormo señalaba la existencia de «varias imágenes mal policromadas del arte burgalés de Gil de Siloé y Diego de la Cruz»<sup>15</sup>. La protección que los Reyes Católicos dispensaron a la fundación abulense explicaría la llegada de artistas que trabajaron para la Reina en la Cartuja de Miraflores. Sin embargo, la menor entidad artística de estas obras nos hablan de una comunidad estilística, pero no de la autoría de los grandes maestros. En esos años, Gil de Siloé o Diego de la Cruz se hallaban en plena campaña decorativa de la cartuja burgalesa y es más probable que viajaran hasta la capital abulense artistas que trabajaron en su entorno. No ocurrió lo mismo en el campo de la pintura. Se sabe que Berruguete realizó al menos la famosa *Anunciación* para Miraflores y bajo las órdenes de Isabel, pero se trasladaría también a Ávila donde dejaría su obra magna en la iglesia de Santo Tomás de Ávila y en la Catedral. El trabajo requerido para la fundación burgalesa era fundamentalmente escultórico —aunque la pintura no estaba ausente—, frente a la abulense, en la que se

---

13 La relación con el taller de Gil de Siloé y Diego de la Cruz ya fue establecida por Gómez Moreno. *Catálogo...* o. c., p. 187.

14 E. TORMO, «Cartillas excursionistas «Tormo». Ávila», o. c., p. 223.

15 *Ibidem*, p. 222.

había previsto una decoración pictórica para su altar mayor. Berruguete vendría a trabajar a Ávila, no secundado por los Reyes Católicos, sino por Torquemada, para el que ya había trabajado en el Cristo crucificado, perteneciente hoy a la Diputación de Segovia pero procedente del convento de Santa Cruz de la misma ciudad.

La fachada se organiza en su parte inferior con una antecapilla propia de la arquitectura tardogótica, bajo la cual se abre la portada en arco conopial, recorrida por distintas molduras, estando la última de ellas decorada con ramos de granado, visibles en otros lugares del edificio como el claustro del Silencio. A pesar de que es un motivo frecuente en el repertorio artístico del S. XV adquiere especial significación en aquellas obras relacionadas, directa o indirectamente, con los Reyes Católicos. La reconquista de Granada es el símbolo por excelencia de la lucha contra el infiel. El convento de Santo Tomás cumplió también el papel de fortaleza de la fe, ya que como sede del Tribunal del Santo Oficio era el símbolo de la defensa de la Fe Católica frente a los enemigos de la misma, los judíos y falsos conversos, por lo tanto la conexión con Granada adquiriría mayor relevancia en este contexto. A su vez, la granada fue el símbolo de la Pasión de Cristo, de este modo, el sentido triunfalista de la Iglesia Católica a través de la Redención del Mesías, negado por los hebreos, enfatiza el mensaje de propaganda religiosa desplegado por Torquemada en todas las imágenes del templo.

Situados en los mismos pináculos que enmarcan la portada, un grupo de la *Anunciación* recibe al visitante. Su significación teológica es muy elocuente dentro del mensaje global del monumento. Es el momento de la Encarnación y, por tanto, el comienzo de la Redención. El ángel Gabriel, en una actitud inestable sugiriendo el vuelo, se halla revestido con vestimentas litúrgicas, no con capa pluvial pero sí con la estola, como prelude de la celebración eucarística<sup>16</sup> (Fig. 2). Lleva un cetro y filacteria como es habitual y su mirada se dirige a María, situada en el lado contrario, de modo que la *sacra conversazione* tiene lugar de un lado a otro de la puerta (Fig. 3). La Virgen porta en sus manos un libro, presumiblemente el de Isaías, pues según los evangelios apócrifos en el momento de la llegada del ángel se encontraba leyendo la profecía de Isaías. Ante la presencia de Gabriel ha detenido su lectura dirigiendo su mirada al arcángel. Al estar fijada en la entrada de la iglesia actúa, desde el punto de vista físico y moral, como antesala de la salvación y entroncaría con la exaltación sacramental desplegada en el interior de la iglesia<sup>17</sup>. En la litera-

---

16 Sobre la iconografía de los ángeles con vestimentas litúrgicas se puede consultar el siguiente estudio, M. B. McNAMEE, *Vested Angels*, Peeters, Leuven, 1998.

17 El análisis de los retablos de la iglesia forma un capítulo importante de la Tesis Doctoral que redactamos en la actualidad. Se puede consultar un avance en S. CABALLERO ESCAMILLA, «El convento de Santo Tomás...», o. c.



Figura 2. Ángel de la Anunciación.



Figura 3. Virgen de la Anunciación.

tura medieval, el momento de la Encarnación fue relacionado con la ceremonia de la transubstanciación durante el sacrificio de la misa<sup>18</sup>, y María, por ser el primer receptáculo que acogió en su interior el Cuerpo de Cristo, es comparada al mismo contenedor litúrgico de la Eucaristía<sup>19</sup>. Se considera como el momento en que se concibe el Pan de la Vida y de ahí que las vestimentas del ángel sean las propias de una celebración litúrgica. A ello hay que añadir la relación establecida entre la Encarnación y el sacramento del Bautismo por la tratadística medieval, especialmente enfatizada aquí con la presencia de San Juan Bautista en uno de los laterales, como explicaremos a continuación. Encontramos una referencia documental en las *Siete Partidas*:

«[...] porque aquella agua concebida de santiguamiento se empreñe la divina fuente de criatura nueva...porque el que en ella entrare se haga celestial linaje, et que aquella fuente de bautismo

18 B. G. LANE, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental themes in early netherlandish painting*, Nueva York, 1984.

19 Por poner un ejemplo, Durandus en su *Rationale Divinorum Officiorum* del S. XIII. Ibidem, p. 27. La ilustración más aproximada de esta creencia son las denominadas *Virgenes abrideras*.





Figura 4. *San Juan Evangelista.*



Figura 5. *San Juan Bautista.*

que es como madre torne niños en una gracia todos aquéllos que el linaje departió en el cuerpo et la edat en el tiempo»<sup>20</sup>.

Aquellos que entren en la Iglesia por medio del sacramento del Bautismo, participando del sacrificio de Cristo obtendrán la salvación, mensaje elocuente en el clima criptojudáico de finales del S. XV<sup>21</sup>.

Flanquean la entrada santos bíblicos y dominicos dispuestos en dos hileras respectivamente y formando pareja. En el lado superior izquierdo San Juan, apóstol y evangelista (Fig. 4). Apóstol predilecto de Jesucristo, ejerció como predicador en Asia; porta su atributo habitual el cáliz de Aristodemos en alusión al capítulo en el que, tras beber el veneno que el citado pagano le proporcionó sin que le afectara en modo alguno, consiguió que aquél se convirtiera en la fe de Jesucristo<sup>22</sup>. Está representado también en su faceta de

---

20 G. BILBAO LÓPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia*, Burgos, 1996, p. 32. Citado por R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, «Discursos y poéticas...», o. c., p. 219.

21 Sobre el mensaje de salvación en relación al sacramento del Bautismo, véase A. DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORETÍN, *Pilas bautismales en Navarra*, Pamplona, 1992.

22 SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La Leyenda Dorada, I*, Alianza Forma, 2004 (Duodécima reimpresión), p. 68.

evangelista, puesto que se acompaña de su símbolo, el águila, en este caso pisando una granada abierta. La vinculación al momento histórico, la reconquista de Granada, y a los patrocinadores de la obra, los Reyes Católicos, es clara. Al igual que ocurre en el convento de Santa Cruz, los símbolos regios e inquisitoriales se hallan presentes en la decoración escultórica del edificio. Pero no hay que ver únicamente una alusión al patronazgo sino también un deseo de manifestar el apoyo de los Reyes a la política inquisitorial conducida por Torquemada. La presencia de la granada abierta puede señalar a su vez una fecha posterior a 1492 para la decoración de la portada. No hay que olvidar que los dos Santos Juanes y, muy especialmente el Evangelista, fueron santos de devoción de Isabel la Católica. Bajo su advocación se levantaron muchos edificios patrocinados por los Reyes y así se desprende también del propio testamento de la reina:

«[...]aquel muy sancto precursor e pregonero de nuestro Redemptor Jesucristo Sant Juan Baptista...e de los muy bienaventurados Príncipes de los Apóstolos Sanct Pedro e Sanct Pablo...Sanct Juan Evangelista...águila cauda e exmeralda...»<sup>23</sup>

Le corresponde en el lado derecho, San Juan Bautista, con el cordero y el libro, como precursor de Cristo (Fig. 5). Fue mártir, puesto que murió en defensa de la fe y la función que desempeñó en vida fue la de predicador. Con su prudencia y tesón logró que muchos se convirtieran, tal como da cuenta la *Leyenda Dorada*<sup>24</sup>.

Se dispone junto al Evangelista, el fundador de la Orden de Predicadores, Santo Domingo de Guzmán (Fig. 6). Como viene siendo habitual en su iconografía, sostiene un lirio alusivo a la pureza en una mano, mientras clava con la otra un báculo en un animal de formas caninas que se asemeja a un lobo o zorro. Teniendo en cuenta la literatura coetánea se trata del símbolo de la herejía y, en concreto hace alusión a la figura del falso converso, objetivo de la persecución inquisitorial de finales de siglo<sup>25</sup>. Sigue pues, una iconografía de tintes inquisitoriales, creada probablemente en el entorno hispano del S.

---

23 Citado por L. ARBETETA MIRA, «Isabel I de Castilla, una aproximación al personaje y su entorno», en catálogo de la exposición *Isabel I, Reina de Castilla*, Torreón de Lozoya, 30-9-2004 a 30-11-2004, p. 45.

24 SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La Leyenda...I*, o. c., p. 340.

25 Sobre las peculiaridades de esta iconografía y su relación con textos coetáneos como el *Tratado del Alboraique*, vid. S. CABALLERO ESCAMILLA, «El convento de Santo Tomás...», o. c.



Figura 6. Santo Domingo de Guzmán.



Figura 7. Santo Tomás de Aquino.

XV de la que conservamos algunas muestras<sup>26</sup>. De este modo, dando visos de un hábil dominio del lenguaje visual, se presenta al santo fundador de la Orden como persecuidor de las heterodoxias, favoreciendo la imagen del Santo Oficio a los ojos de sus contemporáneos a través de personajes santos del pasado. En el lado opuesto, Santo Tomás de Aquino (Fig. 7); aunque ha perdido su mano derecha, la posición del brazo nos hace pensar que portaba la pluma alusiva a sus escritos, mientras que con la otra sostiene el templete, exactamente los mismos atributos con los que aparece en el retablo mayor de la iglesia y en la *Virgen de los Reyes Católicos*<sup>27</sup>. Se trata del santo intelectual por excelencia. Su dedicación al estudio y la defensa a ultranza de la Eucaristía manifiesta en sus escritos no hacen sino exaltar los principales dogmas

---

26 Como el Santo Domingo del monasterio de Caleruega atribuido al *Maestro de Covarrubias* o los ejemplos de Pedro de la Romana en el Museo Provincial de Córdoba o la iglesia de la Compañía de la misma ciudad. Será un modelo que se seguirá representando en épocas posteriores como lo demuestra un retablo del museo del convento dominico de las Dueñas en Salamanca o el que preside una capilla colateral de la iglesia de San Martín de Trujillo.

27 Los comentarios referentes a los atributos iconográficos citados se pueden consultar en S. CABALLERO ESCAMILLA, «El convento de Santo Tomás...», o. c.

católicos. En la fila inferior izquierda, Santa Catalina de Alejandría (Fig. 8); con la rueda y la espada, símbolo de su martirio, pisa la figura del emperador Maximino. Con una gran formación intelectual, venció dialécticamente en los debates que protagonizó sobre la fe en Jesucristo y la adoración a los falsos ídolos. Alcanzó gran fama por su elocuencia y sabiduría en las discusiones públicas. Dotada de corona por su condición de reina y de la rueda de cuchillas en referencia al milagro que la libró de ese martirio porta un libro en una de sus manos, símbolo por excelencia de la sabiduría, mientras que con la otra sostiene el instrumento de su martirio pero a la vez de su triunfo, la espada con la que la decapitaron. Clavándola sobre su verdugo, el emperador Maximino muestra así su victoria sobre el enemigo de la Fe. Precisamente, el tema que disputó en el enfrentamiento dialéctico con los sabios reunidos por el emperador fue el de la Encarnación del Hijo. Gracias a su talento, no sólo logró vencerles sino que consiguió su conversión al cristianismo antes de que el emperador ordenara su martirio en la hoguera. Terminó muriendo decapitada y como mártir de la fe, a ella se recurría en los sermones de los predicadores medievales como *exemplum* de sacrificio por su tenacidad en la defensa de la fe cristiana<sup>28</sup>. Haciendo *pendant* en el lado derecho, se encuentra la figura de Santa Catalina de Siena<sup>29</sup> (Fig. 9), santa dominica de reciente canonización que se impone como modelo a seguir. Su entrada en la Orden se debió a la aparición milagrosa de Santo Domingo, quien le pidió que tomara el hábito. Como relata la Leyenda Dorada, «no hubo para ella actividad más digna ni más santa en el mundo que la de tratar de convencer a todos de que deberían esforzarse en conseguir la salvación eterna, amando a Nuestro Señor Jesucristo y cumpliendo fielmente sus mandamientos»<sup>30</sup>. Con su sabiduría logró que algunos renegados de la fe cristiana tornasen al seno de la Iglesia. Destacó además por su elocuencia y participó en disputas públicas sobre temas tocantes a la religión. Según la *Legenda Mayor* que escribió su confesor Raimundo de Capua, entre 1385 y 1395, con el fin de promover su canonización, se identificó hasta tal punto con Cristo que padeció incluso sus mismas heridas<sup>31</sup>. En torno al tema de la estigmatización surgió un debate

---

28 Un caso concreto son los sermones de San Vicente Ferrer. Vid. P. M. CÁTEDRA, *Sermón, Sociedad y Literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1994, p. 205.

29 Sin embargo, como hemos dicho, existe una teoría reciente, con la que no estamos de acuerdo, que la identifica con Santa Rosa de Lima fechando así la portada en el S. XIX. B. CAMPERÁ GUTIÉRREZ, «Arte y Arquitectura en Santo Tomás de Ávila», o.c. Los atributos que porta la santa del convento abulense coinciden plenamente con los de Santa Catalina de Siena y su propia biografía tiene una completa significación en el contexto que venimos presentando.

30 SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *Leyenda Dorada...2*, o. c., p. 969.

31 J. CARMONA MUELA, *Iconografía de los santos*, Istmo, Madrid, 2003, p. 76.

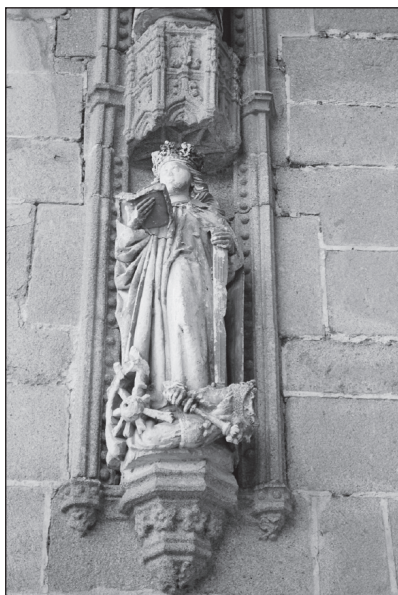


Figura 8. *Santa Catalina de Alejandría.*

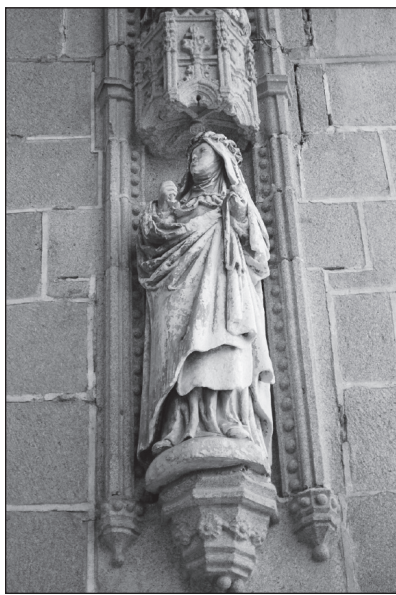


Figura 9. *Santa Catalina de Siena.*

entre dominicos y franciscanos, por considerarlo estos últimos un privilegio de su fundador. El Papa Sixto IV (1471-1484) prohibió la representación de los estigmas en las imágenes de Santa Catalina y su sucesor Inocencio VIII (1484-1492) lo confirmó. Esta situación se mantendría hasta 1598, año en que el Papa Clemente VIII derogaba el decreto. Como es lógico, en Santo Tomás aparece sin estigmas por ser ilícita su inclusión en ese momento. Entre las numerosas visiones de las que gozó, se le apareció Cristo con una corona de espinas y una de oro para que eligiera, decantándose la santa por la primera. Y así aparece tocada en la portada. En otra de sus visiones, Cristo le ofrece su corazón: «Querida hija, no hace mucho que tomé tu corazón, ahora te doy el mío para que vivas siempre». Con su mano izquierda sujeta el corazón y con su derecha el lirio, en alusión a su virginidad como esposa que fue de Cristo. Es curiosa su posición en la portada, casi de espaldas al espectador y volviendo su cara hacia la Virgen de la Anunciación, haciendo referencia al momento en que, huyendo de la presión ejercida por sus padres para que contrajera matrimonio, Catalina recurre a la Virgen para que le dé a su Hijo como esposo. Acto seguido Jesucristo se le aparece otorgándole el anillo propio de esta condición. Estamos, pues, ante la representación de una escena figurada, cuyo acontecer se desarrolla en la mente del espectador.

Finalmente, dos dominicos se hallan próximos al Ángel y la Virgen de la *Anunciación*. Su identidad no ha sido desvelada hasta el momento, sin embargo una observación minuciosa ofrece las claves para su resolución. El situado a la izquierda del espectador sostiene un libro con una de sus manos, atributo común a los predicadores, pero el elemento principal que ha pasado desapercibido hasta el momento, es el puñal clavado sobre su pecho (Fig. 10). Teniendo en cuenta estas premisas así como su protagonismo en este mismo marco, al disponer de un retablo propio en uno de los principales altares de la iglesia, sólo puede ser identificado con San Pedro Mártir de Verona, el inquisidor italiano asesinado por unos herejes cuando se dirigía de Como a Milán tras haber cumplido con las tareas propias del predicador. En su origen se completaría con el hacha sobre su cabeza, hoy perdida aunque aún es visible el surco que divide en dos la tonsura del fraile. Por su parte, el personaje de la derecha ha perdido una gran parte de los brazos, presentando los restos de una filacteria anepígrafe en la actualidad (Fig. 11). El hecho de formar parte del «mobiliario escultórico» de la portada junto a los santos citados le confiere un protagonismo dentro de la Orden. En la fila superior se disponen Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino, a un lado y otro de la portada, y haciendo *pendant* con él en la fila inferior, San Pedro Mártir de Verona. Exactamente los tres santos representados en la tabla de la *Virgen de los Reyes Católicos*. La enigmática escultura que ocupa el lado derecho de la fila inferior ha perdido gran parte de sus brazos, sin embargo, dada la posición de su hombro izquierdo podemos asegurar que el brazo correspondiente se encontraba elevado, mientras el derecho sostenía la filacteria; una filacteria en la que se puede averiguar el tenue diseño de unas letras, indicios de una más que probable inscripción original. Si hacemos un recorrido por los santos prestigiosos de la Orden, comprobaremos que uno de ellos tiene total correspondencia con los detalles que acabamos de exponer. Me estoy refiriendo a San Vicente Ferrer<sup>32</sup>. Canonizado en 1455, su presencia aquí enriquece el mensaje global que venimos defendiendo. Valenciano de origen, recorrió las tierras de Castilla protagonizando sermones públicos y participando en disputas frente a herejes. Su capacidad de convicción se tradujo en la gran cantidad de conversiones que se produjeron en su época. Así se le presenta en la *Crónica de Juan II* (1405-1454):

«[...] el qual así en Aragón como en Castilla con sus sanctas predicaciones convirtió a nuestra Sancta Fe muchos judíos e moros, é hizo muy grandes bienes, é con su sancta vida dio exem-

---

32 Para más detalles, J. M. MILLÁS, «San Vicente Ferrer y el antisemitismo», *Sefarad* X, 1950, pp. 182-185. P. M. CÁTEDRA, *Sermón, sociedad...o.c.*

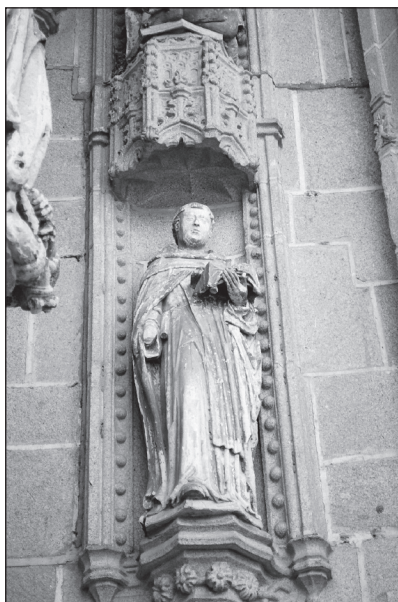


Figura 10. *San Pedro Mártir de Verona.*

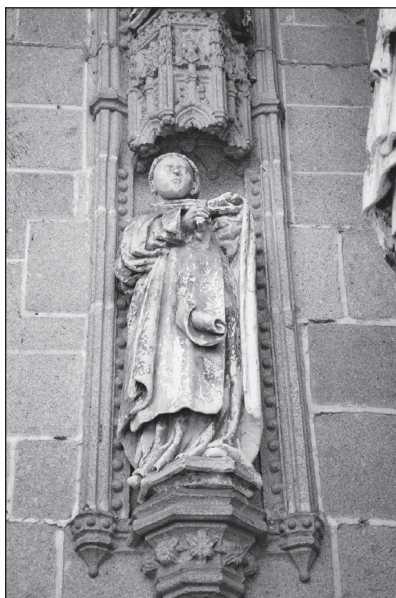


Figura 11. *San Vicente Ferrer.*

plo á muchos religiosos y clérigos y legos, que se apartasen de algunos pecados en que estaban [...]»<sup>33</sup>.

Su principal objetivo radicaba en lograr el abandono de la ley mosaica por parte de la comunidad hebrea y acabar con el contacto entre la comunidad cristiana y conversa para evitar la contaminación ideológica:

«[...] y entre muchas notables cosas que este sancto frayle amonestó en sus predicaciones, suplicó al Rey é la Reyna é al infante que en todas las cibdades é villas de sus reynos mandasen apartar los judíos é los moros, porque de su continua conversación con los christianos se seguían grandes daños, especialmente aquellos que nuevamente eran convertidos á nuestra sancta Fe[...]»<sup>34</sup>.

Se podrían citar otras crónicas como la *Crónica de los Reyes Católicos* de Fernando del Pulgar de la que se desprende una misma imagen:

---

33 R. AMRÁN, «Judíos y conversos en las crónicas de los Reyes de Castilla (desde finales del S. XIV hasta la expulsión)», en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, Historia medieval, T. 9, 1996, p. 260.

34 *Ibidem*.

«[...] un santo católico, varón docto de la orden de Santo Domingo, que quisiera en el aquel tiempo por predicaciones é pruebas de la Santa Ley é Escritura convertir todos los judíos de España, é dar cabo á la inveterada e hendienda sinagoga[...]»<sup>35</sup>.

La imagen de San Vicente Ferrer como principal defensor de la ortodoxia católica, ferviente luchador contra la insidia judía, era familiar a sus contemporáneos y a la sociedad de finales del S. XV en general. Gozó con el respaldo de la Corona y, tras una entrevista con Enrique III y la reina D<sup>a</sup> Catalina, se firmaron las conocidas «leyes de Ayllón» en 1412 por las que se ordenaba el apartamiento de los judíos y moros en barrios propios de las ciudades<sup>36</sup>. El grado de compromiso del dominico y su colaboración junto a los reyes en la defensa de la Fe Católica le convierten en un precursor de fray Tomás de Torquemada. Ambos se implicaron junto a los monarcas en la lucha antijudía. Su pertenencia a la Orden, el apoyo real con el que contó y el prestigio del que gozó desde un primer momento hasta el punto de ser canonizado, le hicieron merecedor de ocupar un sitio principal dentro de la historia dominica, a la vez que contribuyó claramente a la expansión del antisemitismo. Murió en 1418. Su contribución a la defensa del nombre de Cristo y los numerosos milagros que realizó, tanto en vida como después de muerto, le encumbraron a la condición de santo. Como predicador que anunció la llegada del Juicio Final se le representa con la filacteria que contendría las palabras correspondientes, mientras que con el dedo índice de la mano contraria apuntaría hacia el cielo. La imagen de la portada de Santo Tomás de Ávila respondía fielmente al modelo habitual. Ocuparía aquí el mismo lugar que Torquemada en la tabla conocida como la *Virgen de los Reyes Católicos*, procedente también del convento abulense, junto a Santo Tomás y frente a San Pedro de Verona, y quedaría de este modo como su eminente precursor en la lucha antiherética.

La teoría se refuerza teniendo en cuenta que en la portada de la iglesia del convento de Santa Cruz de Segovia, antecedente de la abulense y fuente de inspiración, junto a Santo Domingo, Santo Tomás y San Pedro, ocupa un lugar preeminente el dominico valenciano<sup>37</sup>.

---

35 FERNANDO DEL PULGAR, *Crónica de los Reyes Católicos*, pp. 599 y 268.

36 J. VALDEÓN BARUQUE, *Judíos y conversos en la Castilla medieval*, Ámbito, Valladolid, 2004, p. 104.

37 Estos cuatro dominicos son considerados como la base de la genealogía dominica. E. CARRERO SANTAMARÍA, «Un panegírico de la predicación. La Exaltación de la Cruz y la iconografía de los Dominicos en Segovia» Actas del Simposium Internacional *Pedro Berruete y su entorno*, (Palencia 24, 25 y 26 de abril de 2003), Diputación de Palencia, 2004, pp. 361-370.



Por tanto, teniendo en cuenta lo explicado y siguiendo el orden canónico que se venía cumpliendo ya desde el Románico enfrentando a profetas y apóstoles, un lado de la fachada se dedica a los precursores mientras en el lado opuesto se ensalza a los sucesores de un pasado inmediato: Santo Domingo frente a Santo Tomás; San Pedro de Verona y San Vicente Ferrer; Santa Catalina de Alejandría y Santa Catalina de Siena y finalmente los únicos que no cumplirían la regla, San Juan Bautista y San Juan Evangelista, personajes indispensables en una fundación relacionada con los Reyes Católicos. Todos ellos rodeando la escena de la *Anunciación*, en la que se sintetiza el momento de la Encarnación y, por tanto, la Redención, el principal tema defendido en sus predicaciones. Además de sobresalir en el ministerio de la palabra, algunos pasaron a la historia como mártires de la Fe. La situación histórica-social del momento, con una masa de población conversa sospechosa de prácticas criptojudías, llevó a Torquemada a pronunciar un sermón figurado, al tiempo que permanente, ensalzando a los principales líderes cristianos y justificando su propio proceder al mostrar a sus prestigiosos antecedentes en la Orden. Algo que ya había practicado anteriormente. A los numerosos paralelismos histórico-artísticos señalados entre las dos fundaciones que dirigió fray Tomás de Torquemada, el convento de Santa Cruz de Segovia y el de Santo Tomás de Ávila, hay que sumar la presencia a un lado y otro de la portada de la iglesia segoviana, de cuatro dominicos que se corresponden con los aquí analizados. Restan a su vez, pedestales y doseles, hoy vacíos, pero que en su momento constituirían el marco de cuatro esculturas más. El número coincide con la fundación abulense, por tanto, el mensaje sería el mismo y los protagonistas también<sup>38</sup>.

El conjunto de la *Anunciación* rodeada a ambos lados por santos bíblicos y predicadores parece ser un trasunto del comentario de Santo Tomás de Aquino en la *Summa Theologicae* sobre las imágenes que decoraban las iglesias:

«[...] servían para instruir a los ignorantes, para que el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los grandes santos permaneciesen en nuestra memoria y para estimular el sentimiento de devoción»<sup>39</sup>.

El tímpano se halla hoy libre de decoración escultórica pero es muy probable que lo ocupara un grupo escultórico del mismo tipo que aparece en otros

---

38 Eduardo Carrero opina, por el contrario, que en la portada de la iglesia del convento de Santa Cruz de Segovia, faltan las esculturas de otros dominicos importantes, como San Raimundo de Peñafort o San Alberto Magno. E. CARRERO SANTAMARÍA, «Un panegírico...», o. c., p. 363.

39 Recogido por R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, «Discursos y poéticas...», o. c., p. 235.

edificios de los Reyes Católicos. En la iglesia de la Cartuja de Miraflores, un grupo de la Piedad recibe al visitante desde el tímpano; también en la iglesia de Santa Cruz de Segovia, en este caso, acompañados de las figuras de los monarcas orantes. Es de esperar lo mismo para Santo Tomás. La alusión al sacrificio de Cristo en el tímpano, rodeado de los adalides de la Fe Católica, formaría la escenografía que pondría en antecedentes a todos aquellos que se adentraran en la iglesia. Unión de Monarquía e Iglesia, personificada en las figuras de los Reyes Católicos y la Orden de los Predicadores en la batalla frente a la herejía. Lo vemos de una forma clara en la *Santa Cueva* del convento de Santa Cruz de Segovia y en la portada de su iglesia<sup>40</sup>, y lo volvemos a encontrar en Ávila: en la portada, en la iglesia, en las pinturas, y en el claustro del Silencio, cuyos antepechos están ocupados por los escudos dominicos y los emblemas de los Reyes entre ramos de granadas, con un sentido triunfalista de la Fe Católica.

---

40 Sobre la *Santa Cueva* de Segovia, E. CARRERO SANTAMARÍA, «Patrocino 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, (Burgos, 13-16 de octubre de 1999), centro cultural «Casa del Cordón», Institución Fernán González, 2001, pp. 447-462. Véase también nuestro trabajo «Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes», con nuevas aportaciones al estudio iconográfico de la *Cueva* de Segovia, que verá la luz próximamente.