

LOS GESTOS DE LA INQUISICIÓN: EL AUTO DE FE DE PEDRO BERRUGUETE

Sonia Caballero Escamilla

Universidad de Salamanca

El estudio de las manifestaciones artísticas debe comprender no sólo un análisis de las formas sino también una atención al lenguaje de los gestos; precisamente, la fusión de estos elementos nos proporcionará una aproximación más ajustada al sentido de la obra. En el caso de las representaciones pictóricas, la interpretación debe hacerse partiendo de la gestualidad, sobre todo si aquéllas no presentan un tema fácilmente reconocible en la primera ojeada (Chastel, 2004: 16) e, igualmente, en el caso de que la distribución de las figuras en el espacio, su caracterización y ambientación reproduzcan una escena claramente identificable. Ahora bien, incluso en este último supuesto, los gestos pueden revelar otros muchos datos no perceptibles al instante, como las intencionalidades de los comitentes y la finalidad de la obra, constituyendo, por tanto, un elemento clave en su configuración y, posteriormente, en la lectura que se pueda realizar.

La obra elegida en esta ocasión, el *Auto de Fe* del pintor Pedro Berruguete, nos brinda una ocasión ejemplar para poner de relieve la importancia de la gestualidad a la hora de enfrentarnos a la interpretación de las imágenes, a lo que debemos sumar la necesidad de conocer el ámbito original para el que estaban destinadas. La tabla en cuestión se conserva en la actualidad en el Museo del Prado (fig. 1). De su localización primigenia nos daba cuenta Villaamil en el *Catálogo de pinturas del Museo del Prado* de 1865, en el que informaba de su emplazamiento en el convento de Santo Tomás de Ávila antes de que se convirtiera en víctima del proceso desamortizador. Así, como testigo privilegiado, llegó a verla haciendo *pendant* con otra tabla de tema inquisitorial a ambos lados de la *Virgen de los Reyes Católicos*. La segunda tabla fue vendida y trasladada a Londres, donde no sabemos si aún se conserva entre los fondos de alguna colección particular o se destruyó (Post, 1947: 59), sin embargo, el *Auto de Fe* por todos conocido, fue adquirido por parte del Museo Nacional de Pintura y Escultura en 1867 y en esta decisión pesaron no sólo intereses artísticos, también se valoró como documento histórico:

Es una tabla de fines del siglo 15º, perfectamente conservada y representa uno de los primeros autos de fe que tuvieron lugar en Ávila. Basta la sola explicación del asunto que representa para que V. E comprenda inmediatamente el interés que pueda tener tanto para el arte como para la historia y la indumentaria; pero no son estos los únicos títulos con que se recomienda, sino que por su mérito artístico figura en primer lugar entre las mejores que se pintaban por aquella época en España.

(Archivo del Museo del Prado. Expediente sobre la adquisición de esta tabla antigua titulada “Un auto de fe en la ciudad de Ávila, Caja 106, leg. 143-21).

La Dirección General del Museo aconsejó su compra al *Gobierno de Su Majestad*. Ya en aquel momento pertenecía a un particular, el banquero Ignacio Jugo. Según el documento citado anteriormente, las condiciones económicas en que se hallaba le obligaron a venderla y, para *evitar que pasara a manos extranjeras*, la Dirección pidió que se nombrara una comisión de la Real Academia de San Fernando para que la examinara (este escrito lleva fecha de 4 de enero de 1866 y está dirigido al Excmo. Sr. Ministro de Fomento). La Dirección General de Instrucción Pública aceptó la proposición y concedió la autorización con el fin de que se llevaran a cabo los trámites oportunos para su compra. La tasación fue efectuada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando estimando su precio en 25.000 reales, mientras que la casa de D. Ignacio Jugo manifestó que la cedería en 30.000 reales *...por un sentimiento de nacionalidad bien extendido, por la naturaleza misma del cuadro, por el período del arte a que corresponde, por su mérito indispensable, no teme esta Dirección proponer a V. E se sirva adquirirle para el Museo Nacional en la suma de 30.000 reales que sus poseedores exigen como la menor posible*. Como es de esperar, la Dirección del Museo logró al fin sus propósitos y la identificó como *parte de la interesante colección de tablas que procedentes del convento de dominicos de Santo Tomás de Ávila, existen en este Museo y se están restaurando en la actualidad*. Ingresó, pues, después que las restantes, como una obra atribuida a Antonio del Rincón. Posteriormente, la crítica especializada la atribuyó al pintor Pedro Berruguete, al igual que las restantes tablas que, procedentes del mismo convento de Santo Tomás de Ávila, forman parte de la colección del Museo del Prado. Aparte del *Auto de Fe*, para esta institución religiosa pintó, al menos, el retablo mayor dedicado a Santo Tomás de Aquino, conservado in

situ (fig. 2), dos retablos colaterales dedicados a Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir, respectivamente, y, probablemente, cuatro sargas que con el mismo origen se conservan en los almacenes del Museo del Prado con las imágenes de San Pedro, San Pablo y una escena de la *Adoración de los Magos* dividida en dos (Caballero Escamilla, S., 2008).

Centrándonos ya en la obra objeto de esta comunicación, sus dimensiones y formato no coinciden con el resto de las tablas que conformaron los retablos colaterales de la iglesia de Santo Tomás dedicados a Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir respectivamente. Por lo tanto, probablemente, se trata de una obra independiente que Pedro Berruguete realizó para el convento y que, como ya adelantó Villaamil, formaba pareja con otra de un tema también inquisitorial. Sabemos que el convento de Santo Tomás de Ávila fue sede del Tribunal de la Inquisición y, teniendo en cuenta otros casos, no es extraña la representación de distintos autos de fe en las sedes de los tribunales. Hemos de tener en cuenta que, aunque se trate de la obra más antigua que representa un tema de estas características, probablemente no fue un caso aislado en estos últimos años del S. XV, una tradición que se extendió a fechas más tardías. Sabemos que la Suprema encargó una representación del auto de fe celebrado el 13 de abril de 1660 en Sevilla destinada a formar parte de la colección privada de escenas de autos de fe: *...y se guarde en el Consejo con los que ay de otras Inquisiciones* (Bethencourt, 1992: 163). Es decir, que en la sede del Tribunal de Sevilla existía una colección completa de representaciones de este tipo de ceremonias. Es probable que el cuadro de Francisco Rizi sobre el auto de fe llevado a cabo en Madrid el 30 de junio de 1680 tuviera un idéntico fin. Lo mismo ocurre con los dos autos de finales del S. XVI que Michael Scholz-Hänsel cita en el claustro del convento de Nuestra Señora de Atocha en Madrid (1994: 315), aunque, al parecer, procedían del convento de Santo Domingo el Real de Madrid vinculado también al Santo Oficio (Luis Gomara, V., 1923-34). Según Michael Scholz presentan el mismo programa que los del convento abulense, lo que puede indicar una tradición iconográfica.

Como hemos avanzado, en Santo Tomás de Ávila existió, al menos, otro auto de fe más, en el que se representaba al mismo rey San Fernando cargando un haz de leña para quemar a los herejes. Así lo cuenta Martín Carramolino (1862, 68. Nota 60):

...años más delante de la ejecución de los reos se pintaron dos tablas, una que reflejaba la procesión, los reos acompañados por religiosos

auxiliantes, el suplicio y el provisional asiento de los jueces en el “campo de la dehesa”, ambas tablas se colocaron a ambos lados del altar mayor del monasterio.

Según dos cronistas del S. XVII se conservaba en Santo Tomás de Ávila una representación del primer auto de fe celebrado en Palencia en 1236 en el que aparecía el rey San Fernando con un haz de leña a cuestas para el castigo de los herejes (Pineda, J., 1627: 85; Manuel Rodríguez, M., 1800: 31). ¿Es éste el que se perdió en la venta inglesa?, una pregunta para la que, hasta el momento, no se ha encontrado respuesta. Lo que sí se pone de manifiesto es que se pintaron, al menos, dos autos de fe para el convento de Santo Tomás de Ávila, sede del tribunal de la Inquisición. Y lo que es más importante, en ambos se propagaba la vinculación de dos importantes instituciones con la Inquisición, en uno de ellos la Monarquía, mediante la figura del rey San Fernando, en el otro la Orden de los dominicos a través de su fundador Santo Domingo de Guzmán. De hecho, la Inquisición hispánica dependía de la autoridad monárquica y ésta era una manera de prestigiarla. La tradición según la cual el monarca reinante participa personalmente en el castigo de los herejes continuará también en el S. XVI con el rey Felipe II; asistió al auto de fe más significativo organizado en Valladolid con motivo del castigo de unos protestantes. Según una anécdota, el italiano De Sesò, introductor de la doctrina de Lutero, al increpar al monarca, el rey le respondió: *Yo mismo traería la leña para quemar a mi propio hijo si fuese tan perverso como vos* (Escudero, J.A., 2004: 30). Alcanzará incluso a la historiografía del S. XIX convirtiéndose casi en un *topos* literario; el catalán Esteban Paluzie Catalozella, autor de un *Resumen de Historia de España* (1866) dice que “el mismo Fernando llevaba en sus hombros la leña para quemar a los herejes” (Álvarez Junco, J., 2004: 285). Pero la inclusión de la figura real en un contexto antihebreo se dio ya en el S. XIII en la *Biblia Moralizada*. La identificación del rey con un personaje del pasado con el fin de trasladar imaginariamente el acontecimiento al presente, se cumple en una de sus miniaturas en la que un rey preside una discusión dialéctica entre judíos y cristianos, aludiendo de forma solapada al rey San Luis que había presidido en 1240 una discusión de este tipo (Blumenkranz, B. 1965: 25).

En definitiva, dos *autos* en los que estaban implicados directamente la monarquía y la orden de los dominicos, que pudieron responder al deseo de la Inquisición de plasmar hechos históricos sucedidos en Ávila, pero protagonizados por personajes

prestigiosos de otra época con una intención propagandística. Se pretendía convencer de la legitimidad de su trabajo en su lucha contra la herejía al gozar con el apoyo del rey, que se identificaría con el monarca reinante, en ese momento Fernando el Católico, y el fundador de la Orden a la que pertenecía el convento. Los dos formaban pareja y estuvieron situados a ambos lados de la *Virgen de los Reyes Católicos* en el Capítulo del convento, como veremos. Si esta hubiera sido su ubicación original, los receptores de la obra habrían sido los propios frailes.

La obra en su contexto. Reflexiones sobre su iconografía

En 1491 había tenido lugar en Ávila el auto de fe con más renombre en la historia de la Inquisición, el del *Santo Niño de La Guardia*, en el que ciertos herejes y judíos fueron condenados a la hoguera acusados de haber asesinado a un niño. Así consta en una Carta de Seguridad otorgada por los Reyes Católicos a los judíos de Ávila desde Córdoba el 16 de noviembre de 1491, en la que explican que en la ciudad de Ávila se había realizado *cierta ejecución de justicia que se hizo por la Inquisición de la çibdad de Ávila de ciertos erejes e de dos judíos vecinos de La Guardia* (Archivo Municipal de Ávila. 1/74). Este proceso sería explotado por los predicadores en sus sermones para fomentar el odio hacia los “responsables” de esas actuaciones, los judíos y conversos. De sobra es conocida la utilización del sermón para difundir un antisemitismo entre la población, culpando a los hebreos incluso de los males contemporáneos, como el conocido caso de Fernando Martínez en Sevilla, archidiácono de Écija, que provocó el famoso levantamiento de 1391 en Sevilla (Rica, A., 1996: 258). A la cabeza del Tribunal de la Inquisición, a la vez que máximo responsable de la construcción del convento abulense, se encontraba el dominico fray Tomás de Torquemada quien, consciente del poder de las imágenes, tradujo el método practicado en los sermones al campo de las artes plásticas. Como ya han puesto de manifiesto algunos autores (Post, 1947: 36; Yarza, 1993 y 2001; Carrero, 2001 y 2004: 361-170) y como hemos justificado en el análisis de algunas de estas obras, debemos considerar al fraile dominico como el comitente e ideólogo de las pinturas que Berruguete realizó para la iglesia del convento de Santo Tomás, un hecho que nos puede indicar la finalidad de la obra (Caballero Escamilla, S., 2007 b: 1283-1313).

El *Auto de Fe* de Berruguete no representa un acontecimiento histórico concreto. No se trata del auto en sí celebrado en Ávila, pero sí es una referencia indirecta a este acontecimiento tan crucial y determinante para la futura expulsión. El hecho de que la

imagen de Santo Domingo esté presidiendo el acto viene a legitimar la manera de actuar del Santo Oficio en su lucha contra la herejía. A ello se suma la ambientación de la escena, en un alto estrado y bajo dosel, como inquisidor, seguido del fiscal que sostiene el emblema de la orden dominica; forma parte de la política de Torquemada en su intento de justificar su proceder y vincular el Tribunal que él preside con la Orden de Predicadores.

El auto de fe era un ceremonial repleto de gestos, imágenes, símbolos y palabras en el que se manifestaba el poder de la Iglesia frente a la heterodoxia con el fin de influir en el ánimo de los herejes, haciéndoles conscientes de los errores y sus consecuencias (Giovanni Merlo, G., 1981: 101-118; Maqueda, C., 1992). En el caso que nos ocupa, debemos ver algo más. La elección de los personajes, su situación en el espacio, sus gestos y vestimentas no son producto del azar, sino que conforman un mensaje subyacente que deja vislumbrar la intencionalidad del comitente y, por tanto, la finalidad de la obra.

En primer lugar, el propio formato alargado de la obra está marcando un orden jerárquico en el que las líneas de la composición conducen a un punto situado en la parte superior que coincide con la figura de Santo Domingo de Guzmán presidiendo el acto. La implicación del santo en un auto de fe la encontramos en un texto de José del Olmo en el S. XVII quizá respondiendo a una tradición anterior:

...cuando se celebró el primer auto de fe para castigar a los albigenses en 1206 hubo al menos trescientos relajados que se arrojaron ellos mismos a las llamas antes que escuchar las palabras milagrosas del glorioso patriarca Santo Domingo que les exhortaba.

Las imágenes de Santo Domingo en escenas de corte inquisitorial son numerosas durante los siglos XVII y XVIII, como ocurre en el grabado de Pierre-Paul Sevin sobre la procesión del auto de fe de la 2ª edición de *Relation de l'Inquisition* de Goa de Dellon en el que Santo Domingo aparece con un ramo de olivo y una espada, emblemas inquisitoriales, o bien el grabado que hizo reproducir Joseph Lavalée a partir de un estandarte original que pudo ver en la sede del Tribunal de Valladolid durante la invasión francesa. San Pedro Mártir y Santo Domingo sostienen el lirio y el libro acompañados de las armas de la Corona y de la Inquisición (Bethencourt, F., 1997: 116), una tradición anclada siglos atrás, como se comprueba en la tabla de Berruguete.

A diferencia de lo que ocurría en tiempo real, la pintura recoge episodios que acontecían en distintos días. Por ejemplo, el personaje que se sitúa a los pies de Santo Domingo sosteniendo un pliego en sus manos se halla en disposición de leer las sentencias, pero también se incluyen abjuraciones y ejecuciones, fases del acto que tenían lugar en diferentes días. Estos ceremoniales se desarrollaban en las plazas de las ciudades para albergar un mayor número de personas y lograr una mayor repercusión, por ello se ha creído ver la plaza del Mercado Grande y la iglesia de San Pedro de la ciudad abulense, donde presuntamente tuvo lugar el auto del caso del Santo Niño de La Guardia en el fondo urbano de la pintura. Está probado que los pintores flamencos, y sus derivados, no representaban con toda fidelidad las vistas de las ciudades pero sí incluían detalles familiares que ayudaban a reconocerlas (Harbison, C., 2007: 29). Se busca, pues, una ambientación familiar a los receptores de estas pinturas para que se identificaran de lleno con los sucesos representados. Pero este deseo de acercar las escenas al público contemporáneo de la pintura conlleva un anacronismo habitual en el arte medieval, la presencia de Santo Domingo fecharía el acontecimiento en el S. XIII, sin embargo las vestimentas de los personajes y las propias arquitecturas nos sitúan en la fecha de realización de la pintura a finales el S. XV.

Berruguete nos proporciona una descripción gráfica detallada del trabajo de carpintería levantado con ocasión de este tipo de actos, aunque por entonces no estaban totalmente reglamentados (Maqueda, 1992: 63). El estrado de madera organizado en diferentes niveles contribuía a afirmar el fuerte carácter jerarquizado: la plataforma más alta distinguida con un dosel estaba reservada al inquisidor. Junto a él se situaban las distintas autoridades civiles y religiosas que tomaban parte en el proceso. Los acusados eran conducidos a este lugar en una procesión que atravesaba las principales calles de la ciudad (presumiblemente éste sería el contenido de la segunda tabla desaparecida, si nos atenemos a la descripción aportada por Carramolino). Junto a Santo Domingo, un personaje, probablemente el fiscal, sostiene el emblema de la Orden, la cruz flordelisada sobre campo de plata y negro, identificación de la Orden con la organización inquisitorial conscientemente buscada. A la derecha de Santo Domingo, el regidor con una vara en la mano derecha y pergamino enrollado en la izquierda y junto a éste un dominico, una figura presente en casi todas las tablas que componen los retablos del convento de Santo Tomás y que contribuye a aproximar las escenas al convento dominico. Es tentador pensar en un posible guiño al mentor de las obras, Tomás de

Torquemada, quien, anacrónicamente, aparecería al lado de los santos encumbrados de su Orden.

Pero volvamos a los motivos que llevaron a incluir a Santo Domingo en un acontecimiento de este tipo cuando, desde el punto de vista histórico, no llegó a desempeñar la labor de inquisidor. El establecimiento de la Inquisición en el sur de Francia, donde había tenido lugar la acción pastoral del Santo, provocó un encumbramiento de su figura en la lucha contra las herejías, vinculando su nombre con la institución a los pocos años de su muerte hasta el punto de nombrarle como el primer inquisidor (Getino, L., 1939: 106). En realidad, la intervención del dominico en actos de castigo contra herejes fue pacífica, como lo confirman las actas de reconciliación conservadas, como la de Arnalda Fremiac *que fue hereje pública durante seis años; se confesó con fray Domingo, que la reconcilió, poniéndola por penitencia llevar delante dos cruces hasta que se casase* (Getino, L., 1939: 107). Por tanto, la tradición que le reconoce como inquisidor proviene de la propia Iglesia y su objetivo fue ennoblecer y prestigiar las raíces del Tribunal desde los primeros años de su fundación. Una tradición que permanecería viva y cuyo eco se refleja en la propia iconografía de Santo Domingo cuando se incluye un lobo entre llamas a sus pies, del que, curiosamente, Berruguete dejó un ejemplo en el retablo de Santo Domingo pintado para la misma iglesia del convento abulense (Post, Ch. R., 1947: 36; Carrero, E., 2001: 456-462; Yarza, J., 2002: 39). Utilizando el poder de las imágenes, se sirven del prestigio del fundador de la Orden para presentarlo como un antecesor en el cargo de inquisidor, un detalle más que apunta hacia Torquemada como el ideólogo de las obras.

La tabla incluye, además, un suceso acontecido en la vida de Santo Domingo que permite resaltar el valor del arrepentimiento y, por tanto, actúa como ejemplo ante los conversos sinceros y judaizantes. El gesto y disposición de Santo Domingo en lo alto del estrado guía nuestra mirada hacia la parte inferior izquierda. Allí, a los pies de la escalera de acceso a la tribuna de las autoridades, un dominico sujeta a un condenado por la mano y, con el dedo índice de su mano izquierda, le indica el lugar donde se sitúa Santo Domingo. El condenado aparece distinguido con el sambenito pero su posición ligeramente encorvada y el acto de quitarse la corza delata una actitud de arrepentimiento. El encadenamiento de estos detalles nos remite al episodio de Raimundo Grosi, ya identificado por D. Diego Angulo (Angulo, D., 1954: 96); una historia narrada sólo por algunos biógrafos del santo. Santo Domingo pidió la libertad de aquel joven albigense con la convicción de que se convertiría. Así ocurrió y 20 años

después se convirtió e ingresó como fraile. Es un episodio incluido en la *Leyenda Dorada*, en la *Leyenda de Santo Domingo* de Constantino de Orvieto y en un códice conservado en el convento de Santo Domingo el Real de Madrid, considerado como texto fuente de las obras que Berruguete pintó para el convento abulense (comentamos este aspecto, más ampliamente, en Caballero Escamilla, S., 2007: 147-159). El texto que recoge el códice madrileño, alusivo a Raimundo Grosi, es el siguiente:

¡Santo Dios, qué maravilla! Aquel fue dexado, e veinte annos mantuvo su herejía. Pero por la gracia de Dios, en cabo dexó las tiniebras e vino a la lumbre, e fue fraile predicador después. En aquella Orden fiso su vida muy santa, encimóla bienaventuradamente (Getino, L., 1939: 109).

En la pintura, el joven que se descubre la cabeza es convicto y relajado, tal y como indica la dirección de las llamas rojas de su coraza. Arrepintiéndose ante las palabras de Santo Domingo se desprende de este símbolo. Dentro del repertorio simbólico del lenguaje inquisitorial, el color y la forma de los sambenitos variaba según la naturaleza del delito y la sentencia dictada. Los relajados, es decir, los que iban a recibir el castigo en la hoguera, llevaban un sambenito negro con llamas y demonios, dragones o serpientes; los reconciliados, amarillo con dos cruces rojas de Santiago y llamas dirigidas hacia abajo por librarse de la hoguera; los impostores y bígamos con una soga atada al cuello... (Pérez, J., 2003: 147). El lenguaje de los gestos dice mucho al respecto; el cuerpo ligeramente curvado y cabizbajo del joven de la pintura indica una actitud de vergüenza y arrepentimiento, una postura que se utilizará en la historia del arte para expresar estos sentimientos (véase, por ejemplo, la posición de Adán y Eva en la iconografía de la Expulsión del Paraíso). La tarea del fundador se caracterizó por su empeño en lograr la conversión de aquéllos que no querían mirar a la Santa Fe. Pero en la tabla de Berruguete se ha tergiversado este hecho situándole además como cabeza de un Tribunal que nunca presidió. Apoyando la teoría que identifica el momento con el arrepentimiento de Raimundo Grosi, una de las autoridades del estrado sostiene una vela encendida. Dentro del cuidado simbolismo de cada uno de los objetos que formaban parte del ceremonial, la vela era la luz de la fe que disipa las tinieblas. Su uso estaba reservado a los reconciliados y, por tanto, puede hacer alusión a la reconciliación del impenitente con la Iglesia.

Berruguete no sólo incluyó el lado más amable sino que, a modo de advertencia, el primer plano de la pintura está ocupado por el castigo de los herejes, un acontecimiento que no tenía lugar en los autos de fe, propiamente dichos, sino después. Los condenados, entregados a la justicia real, sufrían el suplicio otro día distinto. En la pintura dos personas son quemadas en la hoguera mientras otros personajes, revestidos con el sambenito, son conducidos para padecer el mismo castigo. Como condenados a la hoguera muestran las llamas del infierno en la coraza, mientras en el pecho llevan inscrita la causa de su condena “condenados por heréticos”. Les rodean los familiares del Santo Oficio y un melancólico personaje que sostiene la soga con la que están atados los herejes por el cuello expresa su melancolía mediante el gesto de apoyar la cabeza sobre una de sus manos. Mientras tanto, un dominico, con la cruz en la mano, intenta conseguir unas palabras de arrepentimiento en el último momento, una actitud codificada en el ritual de los autos de fe. Para resaltar la bondad y misericordia de la Iglesia se les preguntaba a última hora si se arrepentían de sus errores o persistían en ellos. Conocemos un testimonio de esta situación en la *Historia del martirio del franciscano Michel de Calci*:

El obispo e inquisidor me han enviado aquí para que pronuncie tu juicio y que te pregunte si quieres regresar a la Santa Iglesia o persistir en tu error (Giovanni Merlo, G., 1981: 107).

Dos son los que están padeciendo en la hoguera, como dos fueron los judíos quemados en el *auto del Santo Niño: ...ciertos herejes e de dos judíos* (Carta de Seguridad enviada por los Reyes Católicos desde Córdoba el 16 de noviembre de 1491. Archivo Municipal de Ávila 1/74). Tenemos, pues, todos los componentes de la historia: los herejes, identificados con el sambenito, camino de su castigo y los dos judíos en el momento de sufrirlo. El recuerdo del verdadero auto celebrado en Ávila estaba presente en la imaginación del pintor y, bajo las indicaciones del comitente –que identificamos con Torquemada-, pretendió inmortalizarlo en la mente del público receptor.

El *Auto de Fe* de Pedro Berruguete es el primer ejemplo conservado en España. Si bien, la representación de condenas y castigos públicos se halla dentro de una tradición bien asentada en Italia, en lo que ha venido llamándose *pintura infamante* (Gherardo di Ortalli, 1979). Se trata de un género pictórico para el que se han señalado indicios ya en

el Duecento en Bolonia, estando bien consolidado en el S. XIII. Estaba considerada como una pena accesoria para quienes habían cometido algún delito con castigo. Aparte de la confiscación de bienes o la condena capital eran humillados hasta el punto de ser infamados en representaciones públicas. De este modo, consta que sobre el muro del palacio público de Siena se habían representado en 1302 a falsificadores de moneda con el fin de recibir el rechazo y los improperios de la población (Gherardo di Ortalli, 1979: 56) o, más relacionado con nuestro caso, en la torre del puente de Francfort se podía ver, hasta el S. XVIII, la representación de un niño como víctima de un asesinato ritual para advertir a los visitantes sobre las costumbres nefastas de los judíos, de este modo, se les condenaba a un rechazo popular (Scholz-Hänsel, M. 1994: 303). Si esta situación la extrapolamos a las representaciones de autos de fe, así como a la exhibición vergonzosa de los sambenitos en el interior de las iglesias, podremos comprobar cómo las intencionalidades coinciden dentro de un lenguaje común: se trata de utilizar el poder de la imagen como una pena moral añadida al castigo físico.

Finalmente, haremos alusión al personaje que, ajeno a todo lo que ocurre, duerme en el peldaño inferior del estrado. Se trata de un apéndice humorístico presente en multitud de imágenes destinadas a facilitar la labor de adoctrinamiento. Es, además, un detalle común a las escenas en las que los discursos ocupan un lugar primordial. El aburrimiento provocado por los sermones excesivamente largos era denunciado continuamente por algunos moralistas y predicadores que pedían encarecidamente la brevedad en las exposiciones:

Pues deben ser elegidos, de entre muchos, los ejemplos más provechosos y que tengan una utilidad evidente, y que sean breves; y si resulta larga la narración, deben ser recortadas las partes inútiles o menos útiles y se debe cuidar de narrar sólo lo que afecte al asunto (Dominico Humberto de los Romanos, + 1277).

La metáfora visual del fraile durmiendo se encuentra en otras obras relacionadas con el tema de la predicación, como la tabla de la *Predicación de San Vicente Ferrer* del convento dominico de las Caldas de Besaya, atribuida al Maestro de la vista de Santa Gúdula (fig. 3), o en el *Milagro de la Nube* pintado por el propio Berruguete para el retablo de San Pedro de Verona destinado a ocupar uno de los dos altares colaterales de la iglesia del convento de Santo Tomás de Ávila, hoy en la pinacoteca del Prado.

Pero es un tópico real y frecuente en la sociedad del momento, como lo demuestra la literatura coetánea:

...predicando una vez un santo viejo a unos frailes de la salud del alma, así fueron apremiados se sueño que non podían mover las pestañas. E veyendo esto el santo viejo, e queriéndolo demostrar que aquello era obra de Satanás, enxirió algunas fablillas oçiosas e luego despertaron. E el santo viejo díxoles: quando fablava de las cosas celestiales todos estávades agraviados de sueño, más agora que fablé palabras vanas e oçiosas luego despertades todos (Espéculo de los legos, 451).

Sirve, pues, de advertencia a los frailes a la vez que humaniza la escena y la aproxima al espectador.

En conclusión, podemos considerar el auto de fe como expresión de una época e importante documento histórico que ilustra el desarrollo de un acontecimiento que marcó la historia de la humanidad. Pero no sólo eso, sino que analizando la composición, los gestos y actitudes de los personajes, podemos entresacar aspectos de la mentalidad de una época así como los usos y las funciones que tuvieron las imágenes en el momento en que no se veían como obras de museo sino como soportes de un mensaje. El contexto histórico, el lugar para el que fue destinado, las características de la propia obra y el cargo del que hemos considerado como el comitente, fray Tomás de Torquemada, nos lleva a considerarla como uno de los ejemplos que demuestra la importancia de las imágenes como generadoras de sentimientos y su influencia en el público receptor. No olvidemos que, al observarla, el espectador tendría en mente el reciente auto de fe celebrado en Ávila en el que condenaron a la hoguera a los causantes del supuesto asesinato del niño de La Guardia. La pintura actuaría como recordatorio del nefasto crimen, presentando a los judíos y conversos como sus más directos responsables, y como advertencia.

Una vez más, el lenguaje de los gestos constituye la voz de la iconografía.

Figura 1. Auto de Fe de Pedro Berruguete. Elisa Bermejo, "Pintura de la época de Isabel la Católica", *Isabel la Católica. Reina de Castilla*, Madrid, Barcelona, Lunwerg, 2002. Pág. 120. Ver en: <http://www.oroz.com/leefoto.php?referencia=%20%203382&usuario>

Figura 2. Retablo Mayor de la iglesia del Convento de Santo Tomás de Ávila de Pedro Berruguete. Rafael Laya O.P., *Guía del Real Monasterio de Santo Tomás*, Ávila, 1994, pág. 15. Ver en: <http://www.oroz.com/leefoto.php?referencia=%2016071&usuario>

Figura 3. (Predicación de San Vicente Ferrer, Maestro de Santa Gúdula) Catálogo de la exposición *Comercio, Mercado y Economía en tiempos de la Reina Isabel* (Museo de las Ferias de Medina del Campo, 2004), Valladolid, 2004. Pág. 133. Ver en: http://www.museoferias.net/biblio_cat.htm

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ JUNCO, J. (2004), “Isabel la Católica vista por la historiografía del S. XIX”, *Visión del reinado Isabel la Católica*, Valladolid, 267-291.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1954), *Pintura del S. XVI*, Ars Hispaniae, XII, Madrid.

BETHENCOURT, F.(1992), “The Auto de Fe: ritual and imagery”, *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, 55, University of London.

(1997), *La Inquisición en la época moderna: España, Portugal, Italia, siglos XV-XIX*, Madrid.

BLUMENKRANZ, B., (1965), “La polémique antijuive dans l’art chrétien du Moyen Âge”, Estrato dal *Bulletino dell Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, nº 77, Roma.

CABALLERO ESCAMILLA, S., (2007 a), “El Códice como fuente artística: Berruguete en Santo Tomás de Ávila”, *Libros con Arte. Arte con Libros*, Cáceres, 147-159.

(2007 b), “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 Luis Ribot; Julio Valdeón; Elena Maza (Coord.), *Isabel la Católica y su época*, vol. II, Valladolid, 1283-1313.

(2008), “Las sargas de Pedro Berruguete en el Museo del Prado, eslabones de un mensaje inquisitorial”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 101, 7-30.

CARRERO SANTAMARÍA, E. (2001), “Patrocino regio e Inquisición. El programa iconográfico de la cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real de Segovia”, *Actas del Congreso Internacional Gil de Siloé y la escultura de su tiempo*, Burgos, 447-462.

(2004), “Un panegírico de la predicación. La Exaltación de la Cruz y la iconografía de los Dominicos en Segovia”, *Actas del Simposio Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, 361-370.

CHASTEL, A. (2004), *El gesto en el arte*, Madrid.

DI GHERARDO ORTALLI (1979), *La pintura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma.

ESCUADERO, J.A. (2004), “La Inquisición”, *La Inquisición*, Madrid.

GETINO, L. O.P. (1939), *Santo Domingo de Guzmán*, Madrid.

GIOVANNI MERLO, G., (1981), “Coercition et orthodoxie: modalités de communication et d’imposition d’un message religieux hégémonique”, *Faire Croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*, Roma.

HARBISON, C., (2007), *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*, Madrid.

LUIS GOMARA, V. (1923-24), *Los dominicos y el arte*, Madrid.

MANUEL RODRÍGUEZ, M. (1800), *Memorias para la vida del santo rey D. Fernando III*, Madrid.

MARTÍN CARRAMOLINO (1872), *Historia de Ávila*, tomo III, Madrid.

PÉREZ, J. (2003), *Breve historia de la Inquisición en España*, Barcelona.

PINEDA, J.(1627), *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey Fernando tercero de este nombre...*, Sevilla.

POST, CH. R. (1947), *A history of spanish painting*, Massachusetts.

RICA, A. (1996), “Judíos y conversos en las crónicas de los Reyes de Castilla (desde finales del S. XIV hasta la expulsión)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, Historia medieval, T. 9, 257-275.

SCHOLZ-HÄNSEL, M.(1994), “¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y propaganda inquisitorial”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LX, Universidad de Valladolid, 301-320.

(2002), “Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición. El Auto de Fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo”, *Norba Arte*, 67-81.

SILVA MAROTO, P. (2001), *Pedro Berruguete*, Salamanca.

(2003), “Pedro Berruguete”, Catálogo de la exposición *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, Paredes de Nava (Palencia), 11-49.

-(2004), “Pedro Berruguete en Castilla”, *Actas del Simposio Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, 23-48.

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

(2002), “Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro de Mártir de Pedro Berruguete”, *Historias Inmortales*, Barcelona, 25-54.

(2004), “Algunas reflexiones sobre iconografía en Pedro Berruguete y su época”, *Actas del Simposio Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, 249-284.