



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chíncoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

CRÓNICA DE UN VIAJE SIN RETORNO DEL PATRIMONIO ECLESIAÍSTICO: JULIÁN Y ANTONIO ZABALETA Y LAS PINTURAS DEL CONVENTO DE SANTO TOMÁS DE ÁVILA EN EL MUSEO DEL PRADO

THE NO-RETURN JOURNEY OF THE ECCLESIASTICAL HERITAGE: JULIÁN AND ANTONIO ZABALETA, AND THE PAINTINGS OF THE MONASTERY OF ST. THOMAS OF ÁVILA IN THE PRADO MUSEUM

Sonia Caballero Escamilla¹

Recibido: 11/03/2021 · Aceptado: 11/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30255>

Resumen²

La salida de obras artísticas de los conventos suprimidos en la Desamortización de Mendizábal provocó una pérdida irreparable de un valioso patrimonio, así como una descontextualización evidente que nos ha privado de conocer tanto su ubicación original como su sentido y significado. Proponemos un recorrido por el viaje que emprendieron algunas de las pinturas más notables de la colección del Museo del Prado, las procedentes del convento de Santo Tomás de Ávila, atendiendo a los motivos que provocaron su salida de su lugar de origen, la llegada a Madrid, su estado de conservación, el definitivo ingreso en la pinacoteca madrileña y la dispersión de algunas de ellas, alterándose así los programas originales y su razón de ser.

Palabras clave

Pedro Berruguete; Convento de Santo Tomás de Ávila; Museo de la Trinidad; Museo del Prado; Desamortización; Museo de San Telmo; Julián y Antonio Zabaleta; *Virgen del Reyes Católicos*

Summary

The exit of artworks from suppressed convents during the confiscation decreed by Mendizábal caused an irreparable loss of a valuable heritage. Besides, the dispersion of the pieces resulted in a decontextualization that hasn't allowed us to know their

1. Universidad de Granada. C. e.: soniace@ugr.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2255-0356>

2. Esta investigación ha sido financiada por la Excm. Diputación de Ávila y la Institución Gran Duque de Alba dentro del programa «Ayudas a la investigación sobre temas abulenses 2018».

original location neither their meaning. This paper proposes to follow the travel of some remarkable paintings of The Prado collection, those that belonged to the monastery of St. Thomas of Ávila, focusing on the reasons that produced the exit from their original places, their arrival to Madrid, the final ingress in the museum, and the dispersion of some of them, that modified the original purposes and their contextual meaning.

Keywords

Pedro Berruguete; Monastery of the St. Thomas of Ávila; Trinity Museum; Prado Museum; Desamortización; St. Telmo Museum; Julián y Antonio Zabaleta; *The Virgin of the Catholics Monarchs*

.....

EL CONVULSO SIGLO XIX Y SUS CONSECUENCIAS EN EL PATRIMONIO

El siglo XIX supuso una época de cambios, guerras y revoluciones que causaron daños irreparables en el patrimonio histórico-artístico español. Durante la Guerra de la Independencia, numerosos conjuntos monumentales de propiedad eclesiástica estuvieron a merced de las tropas napoleónicas, al tiempo que las obras artísticas de más valor fueron arrancadas de sus lugares de origen, iniciando en muchos casos un viaje sin retorno que las llevaría a aumentar cuantitativa y cualitativamente colecciones de Francia e Inglaterra³.

El proceso de transferencia a la nación de «los bienes eclesiásticos, los de los emigrados y los de la Corona»⁴, ejecutado en Francia a partir del 2 de octubre de 1789, tuvo repercusiones en toda Europa. En España, las medidas desamortizadoras del siglo XIX cuentan con antecedentes en la centuria anterior, cuando Carlos IV, con el fin de percibir ingresos que sanearan las débiles arcas del Estado, decretó que los bienes de instituciones benéficas y obras pías fueran enajenados para amortizar la deuda pública. Por otro lado, Urquijo, Secretario de Estado de Carlos IV y después Ministro de Estado del *Gobierno Intruso* (1808-1813), fue el impulsor de la supresión de las órdenes religiosas en España por el mismo motivo. El 18 de agosto de 1809 se decretaba que todas las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales de España quedaran suprimidas⁵. A partir de ese momento, los bienes muebles e inmuebles de los monasterios y conventos pasaron a ser propiedad de la nación y, en consecuencia, pudieron ser vendidos en subastas públicas, abandonados o destinados a otros fines, entre los que se encuentran los de servir como cuarteles del ejército francés, establos u hospitales.

En diciembre del mismo año, un Real Decreto determinaba la fundación de un museo de pintura en Madrid con los bienes procedentes de los conventos suprimidos y los palacios reales, siguiendo el modelo del Museo Napoleón en París, un proyecto de Napoleón I en el antiguo palacio del Louvre, que pretendía reunir las obras de la colección real y los bienes de las órdenes suprimidas, entre otros. Allí se albergaron también las piezas expoliadas en sus diferentes campañas, entre ellas las españolas. Es el caso de varias pinturas de Rafael, hoy conservadas en el Museo del Prado al ser restituidas a sus lugares de origen después de la derrota de Napoleón⁶.

3. Existe una bibliografía muy amplia. Algunos estudios son: ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «El equipaje del Rey intruso», en MIRANDA RUBIO, Francisco (coord.): Congreso Internacional *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana: Universidad Pública de Navarra, vol. 1, 2008, pp. 77-100; *Idem*: «Del saqueo del patrimonio al patrimonio nacional», en RAMOS SANTANA, Alberto; ROMERO FERRER, Alberto (eds.): *Liberty, Liberté, Libertad: el mundo hispánico en la era de las Revoluciones*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2010, pp. 427-447. COLETES LASPRA, Rocío, «Guerra de la Independencia y expolio artístico la difusión del Arte Español en Gran Bretaña», en IBARRA AGUIRREGABIRIA, Alejandra (coord.), *No es país para jóvenes*. Actas III Encuentro Jóvenes Investigadores. Vitoria, Instituto Valentín Foronda, 2012, pp. 1-22.

4. MARTÍNEZ PINO, Joaquín: «La gestión del patrimonio histórico-artístico en el siglo XIX. Fuentes para su documentación», *Tejuelo: revista de ANABAD*, 12 (2012), pp. 10-21, concretamente p. 11.

5. Fue publicado en la *Gaceta de Madrid*, núm. 234, de 21 de agosto de 1809, pp. 1043-1044. En línea: <https://www.boe.es/buscar/gazeta> Referencia BOE-A-1809-948 [fecha de consulta: 13/06/2019].

6. Para más detalles, véase ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso, (1808-1813)*. Madrid, UNED, 1999.

Pero el deseo de José Bonaparte de abrir un museo de pinturas en Madrid se quedó en un proyecto, no era más que un almacén de obras amontonadas en un antiguo convento suprimido⁷. Ahora bien, el artículo II del Real Decreto de diciembre de 1809 expresaba de forma clara su intención de formar una colección general de los pintores célebres con el fin de trasladarla a París y ubicarla en una sala del Museo Napoleón⁸.

Todas estas operaciones ponen de manifiesto el desamparo al que quedaron expuestos los bienes de naturaleza eclesiástica, una situación que tuvo su continuación en otras actuaciones realizadas durante el Trienio Liberal, hasta llegar a su punto más álgido entre 1835 y 1837 durante el gobierno de Juan Álvarez Mendizábal, cuando dos Reales Decretos establecieron de nuevo la supresión de conventos y monasterios de las órdenes religiosas⁹. Aunque se publicó una normativa legal con el fin de proteger las obras que habían sido expropiadas a las órdenes religiosas¹⁰, el amparo no fue más allá del papel escrito, pues tenemos constancia de la salida ilegal de pinturas al extranjero. Así lo denunció la Academia de Bellas Artes de San Fernando, solicitando la concesión de la potestad para hacerse cargo no sólo de la provincia de Madrid sino también del resto, nombrando comisionados que se dedicaran a recoger lo más valioso del territorio nacional con el objetivo de formar museos provinciales y, al mismo tiempo, reservando algunas de las obras para uno central en la capital de España. En este último, se expondría lo más destacado de cada época con el fin de hacer un recorrido completo por la historia de la pintura española¹¹. El lugar elegido como sede del museo central fue el convento de la Trinidad en Madrid.

El 20 de enero de 1836 se publicó una Real Orden que aprobaba la facultad de actuar por parte de la Academia en todo el país, comenzando por las provincias próximas a Madrid. Para llevarla a efecto, se procedió al nombramiento de comisionados que se encargarían de la recolección de obras de arte: Juan Gálvez (Toledo y Alcalá), José Castelar (Segovia) y Valentín Carderera (Burgos, Valladolid, Salamanca, y más tarde Palencia y Zamora). Para el caso de Ávila, el comisionado designado fue Julián Zabaleta, a quien se unió su hijo Antonio a partir del 22 de abril de 1836¹².

7. *Idem*: «El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 11 (1998), pp. 367-396, concretamente pp. 369-370. *Idem*: «La primera colección pública en España: el Museo Josefino», *Fragmentos*, 11 (1987), pp. 67-85. *Idem*: «Coleccionismo, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX», en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores; ALZAGA RUIZ, Amaya (coords.): *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2011, p. 28.

8. *Gaceta de Madrid*, núm. 356, 21 de diciembre de 1809, pp. 1554-1555. En línea: <https://www.boe.es/buscar/gazeta> (Referencia BOE-A-1809-1349) [fecha de consulta: 13/06/2019].

9. Para una aproximación general al tema, CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *La desamortización, el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. Actas del Simposium 6/9-IX-2007. San Lorenzo de El Escorial, Real Colegio Universitario María Cristina, 2007.

10. Real Decreto de 25 de julio de 1835. ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 4-15.

11. *Idem*, pp. 21-22.

12. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF). Sign. 7-128-1-174. 22 de abril de 1836. Sobre esta noticia, CHÁVARRI CARO, María Teresa: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la protección del patrimonio desamortizado*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Rey Juan Carlos, 2012, p. 223. En línea: <https://burjcdigital.urjc.es/handle/10115/12291> [fecha de consulta: 20/10/2019]. GUTIÉRREZ ROBLEDÓ, José Luis: «Desamortización de obras de arte en la provincia de Ávila. 1835», *Cuadernos abulenses*, 28 (1999), pp. 51-96.

El panorama con el que se encontró Antonio Zabaleta en su viaje por la provincia fue lamentable. En un escrito de 24 de junio de 1836 dirigido al Secretario General de la Academia, Marcial Antonio López, denuncia los robos y daños efectuados prácticamente en todos los conventos, que se encontraban al borde de su desaparición¹³.

Hoy en día estamos en condiciones de decir que una gran parte de las obras de la comisión de Zabaleta tenían una gran calidad artística. Quizá, las más destacadas fueron las recogidas en San Martín de Valdeiglesias, Guisando y el convento de Santo Tomás de Ávila.

LA LLEGADA DE LAS OBRAS A MADRID

Los trabajos de Zabaleta y el resto de los comisionados iban a la par que las gestiones llevadas a cabo por la Academia para conseguir la adjudicación definitiva de un lugar en el que instalar el Museo¹⁴. Las obras que llegaban a Madrid se depositaban provisionalmente y de manera desordenada en el exconvento de la Trinidad.

La labor de Antonio Zabaleta debió de haber concluido el 5 de junio de 1836 porque él mismo presentó una lista de las obras recogidas en los diferentes conventos de Ávila y los partidos de Arévalo, Arenas, Piedrahíta, Cebreros y El Barco. El interés de este documento reside en que, sin superar la escasez de datos aportados, que no van más allá del título de la obra y las medidas, la clasificación se hace por lugares de procedencia. En la relación de obras, hemos podido reconocer la mayoría de las que se conservan en la actualidad en la colección del Museo del Prado. Después de enumerar una larga lista de pinturas en lienzo se añade lo siguiente: «catorce pinturas sobre tabla que se hallaban en los claustros de dicho convento»¹⁵. En este caso no se especifica el tema de estas tablas, pero en otro documento que comentaremos más adelante sí.

Los inventarios de recogida de las obras sólo informaban de temas y medidas, de modo que la identificación precisa de las piezas a veces es una tarea compleja.

La cesión del exconvento de la Trinidad se cumplió finalmente por una Real Orden de 30 de octubre de 1837 e inmediatamente, y contando con la mínima financiación, comenzaron las obras de acondicionamiento para adaptar el edificio a su nueva función expositiva¹⁶. Sólo las obras de más calidad se restauraron y se pasaron a bastidores, del resto se aprovecharon las maderas viejas y el oro con el fin de conseguir más recursos que sirvieran de ayuda para llevar a cabo el proyecto¹⁷.

Precisamente, con el fin de adecentarlas, los días 3 y 4 de diciembre de 1836, los cuadros pintados en tabla y cobre de la Comisión de Zabaleta, y algunos, muy pocos, pertenecientes a la colección formada por José Castelar, fueron trasladados desde

13. ARABASF. Sign. 7-128-1-127. 24 de junio de 1836.

14. Para conocer el proceso, véase, entre otros, ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado...*; ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1838-1872)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009; ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «El Museo de la Trinidad, germen...», pp. 367-396.

15. ARABASF. Sign. 7-130-2-24, 25 y 26. 5 de junio de 1836.

16. ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado...*, pp. 28 y ss.

17. *Idem*, p. 29.

el depósito de la Trinidad a la Academia de San Fernando¹⁸. El número asciende a 90 obras, y solo en dos se especifica el nombre de Castelar en el margen para indicar el lote de procedencia. Hemos podido identificar el conjunto de tablas procedentes del convento de Santo Tomás de Ávila, algunas de las cuales formaron parte de los dos retablos colaterales de la iglesia dedicados a santo Domingo de Guzmán y san Pedro Mártir de Pedro Berruguete, respectivamente. De este modo, este inventario fechado en diciembre, complementa al anterior de junio para conocer los temas de las catorce tablas que fueron recogidas en los claustros de Santo Tomás de Ávila:

- 51 Un santo mártir con la palma. Tabla
- 56 Tres santos y un cojo dejando las muletas
- 59 Un santo mártir
- 60 Santo Domingo quemando los libros Hereges
- 61 La vista interior de un templo con varios santos
- 62 Nuestra Señora con el Niño y varios santos¹⁹
- 63 Un sacrificio. Tabla
- 64 Santo Tomás
- 65 El ángel y el diablo. Tabla
- 66 Un coro de religiosos apareciéndose a la Virgen
- 70 Un santo predicando al pueblo
- 71 Un santo haciendo oración a Cristo crucificado
- 72 Un templo y un santo bendiciendo un niño
- A 81 Santo Domingo

Al final del documento se añade lo siguiente:

En los días 26, 27 y 28 de febrero de 1838, el mozo de oficios Francisco Martínez y su ayudante Romualdo Enciso llevaron al depósito de la Trinidad todos los cuadros que no están marcados con la letra A y los once que tienen la dicha letra se quedaron en la Academia²⁰.

Las obras debieron permanecer un largo tiempo en estado de abandono y deterioro desde que llegaron a Madrid, hasta que se procedió a una intervención destinada a su conservación; las autoridades abulenses no fueron ajenas a ello. Por este motivo, desde agosto de 1837²¹ hasta mayo de 1841²², hay constancia documental que acredita la disconformidad de la Junta Científica y Artística de Ávila, respaldada por los jefes políticos de la provincia, hasta el punto de reclamar la devolución de

18. ARABASF. Sign. 7-130-2-11. 4 de diciembre de 1836. Febrero de 1838.

19. Es posible que se trate de la *Virgen de los Reyes Católicos* conservada en el Museo del Prado.

20. ARABASF. Sign. 7-130-2-11. 4 de diciembre de 1836. Febrero de 1838.

21. ARABASF. Sign. 7-128-1-129. 13 de agosto de 1837.

22. ARABASF. Sign. 7-128-1-136. 14 de diciembre de 1839. El 6 de mayo de 1841 todavía se seguían reclamando los cuadros. Véase ARABASF. Sign. 7-128-1-139. 6 de mayo de 1841. Se pretendía enriquecer la colección de una Biblioteca y Museo Provincial que se pensaba instalar en el antiguo convento de Santa Teresa en la capital abulense. Para una aproximación a la historia del museo provincial de Ávila, MARINÉ, María: «El Museo de Ávila y su permanente realidad provisional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35 (2017), pp. 1003-1018.

«todas las preciosidades artísticas que el Académico Zabaleta»²³ trasladó a Madrid en su momento. Las razones que se exponían estaban basadas en «el artículo 8 de la Real Orden de 27 de mayo último» que recogía la posibilidad de revertir la situación debido al «poco merecido honor que tubieron aquellas obras artísticas cuando aún no han sido colocadas en el Museo y exposición pública»²⁴. Desde la Academia, respondieron de forma negativa informando del estado de los cuadros «en términos de hallarse perdidos y volverse polvo en otro nuevo viage, tanto que algunos habrá la necesidad de trasladar sus pinturas a lienzo, y en las que menos de ser forradas»²⁵. Por otro lado, reconocieron su interés por la exposición decorosa de los cuadros, pero se mostraron incapaces de vencer «las dificultades que para ello presentan las circunstancias y penurias del Estado», reconociendo que los objetos recogidos se hallaban «aglomerados»²⁶. Ninguna de las obras que salieron de Ávila emprendieron el viaje de regreso y, en el mejor de los casos, se encuentran hoy expuestas en las salas de un museo o en sus almacenes.

Después de la apertura al público del Museo Nacional el 24 de julio de 1838, la falta de medios económicos condujo a un progresivo abandono que desembocó en la sustracción del control por parte del Museo a la Academia y en el nombramiento de un comisionado único, Joaquín Iñigo, desde el Ministerio de la Gobernación²⁷. A partir de entonces, se sucederían una serie de enfrentamientos entre las dos instituciones, que se responsabilizaban mutuamente de los problemas que acarrecaba la conservación de las obras.

En esta nueva etapa se extrajo el oro de las maderas doradas con el fin de costear los gastos, y se llevó a cabo el reparto de imágenes entre las iglesias de Madrid y de otros pueblos que pudieran necesitarlas para el culto, sin que quedara constancia de todos los movimientos. La salida de obras se acentuó cuando el Ministerio de la Gobernación, que pasó a denominarse de Fomento a partir del Real Decreto de 20 de septiembre de 1851, se trasladó al convento de la Trinidad en septiembre de 1849, desplazando las piezas de las salas principales y absorbiendo otras en sus instalaciones. El problema de espacio que se generó acabó provocando la donación de muchas a instituciones, iglesias y particulares²⁸. De este modo, es prácticamente imposible conocer la trayectoria y el destino de una ingente cantidad de obras.

Ante este panorama tan desolador, se alzaron voces que denunciaron la situación y favorecieron la creación de un catálogo razonado de pinturas, clasificadas por escuelas, cronologías, medidas, descripción, valoración crítica, procedencia y nombre del autor, siempre que fuera posible. La iniciativa surgió del ministro de Fomento Francisco Luján y los encargados de tan noble tarea serían miembros de la Academia. Uno de los motivos que justificaban esa petición era el mejor conocimiento de la pintura medieval española, algunas de cuyas producciones se habían atribuido

23. ARABASF. Sign. 7-128-1-129. 13 de agosto de 1837.

24. ARABASF. Sign. 7-128-1-30. 16 de septiembre de 1837.

25. ARABASF. Sign. 7-128-1-30. 16 de septiembre de 1837.

26. ARABASF. Sign. 7-128-1-131. 30 de septiembre de 1837.

27. ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado...*, pp. 40 y ss.

28. *Idem*, p. 59.

injustamente a otras escuelas por el desconocimiento que sobre esa etapa existía. La negativa de los académicos a desempeñar la labor que se les encomendaba fue sorprendente, porque revela la falta de formación y, en consecuencia, la incapacidad de los expertos para abordar el estudio de la pintura realizada entre los siglos XIII y XV²⁹.

Finalmente, quien redactó un catálogo razonado, que todavía sigue siendo fuente imprescindible para una primera aproximación a las colecciones, fue Cruzada Villaamil, subdirector del Museo desde 1862. Lleva por título *Catálogo provisional historiado y razonado del Museo Nacional de Pinturas* y fue publicado en 1865³⁰.

LOS CUADROS DE ZABALETA EN EL CATÁLOGO RAZONADO DE GREGORIO CRUZADA VILLAAMIL

No son muchos los datos biográficos conocidos de este intelectual que estuvo activo en la vida cultural madrileña de la segunda mitad del siglo XIX. Ocupó el cargo de subdirector del Museo Nacional de Pinturas, más conocido como Museo de la Trinidad³¹, fue miembro de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, director de la revista *El Arte en España*, entre otras, y autor de varias publicaciones, entre las que se encuentra el *Catálogo* al que nos vamos a referir³². Como subdirector del Museo de la Trinidad desde 1862, emprendió la tarea de convertir un confuso inventario manuscrito redactado en 1854 en una obra que no solo aportaba los asuntos y medidas de las pinturas, sino también, las escuelas a las que pertenecían, con una introducción histórica y, siempre que fue posible, datos sobre la procedencia. Fue un verdadero reto para él, pues se enfrentó al estudio de pinturas que se habían ido amontonando en la Trinidad, sin orden alguno ni registro de la información relativa a su historia y procedencia. Defensor de la importancia de la documentación histórica como base fundamental de las investigaciones, tuvo que enfrentarse a un conjunto de obras descontextualizadas, sobre las que no había documentos que sirvieran de apoyo. Con esta obra se pretendía dar a conocer los fondos del Museo.

Villaamil señala nueve tablas de un mismo conjunto que, junto «con otras tres más que faltan», estuvieron dentro de marcos de yeso en el claustro alto del convento de Santo Tomás de Ávila y que, a diferencia de las atribuciones de Antonio Ponz, seguidas por Zabaleta, que las relacionaba con el círculo de Fernando Gallego, las considera obra de Pedro Berruguete y Santacruz³³.

29. *Idem*, p. 64.

30. Biblioteca del Museo Nacional del Prado, sign. PRA.Cat.Col.75(3), CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio: *Catálogo provisional historiado y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865. En 1864 Villaamil fue cesado en el cargo de subdirector por pasar a ser un puesto facultativo y adelantó parte de su trabajo bajo el título «Páginas de la historia de la pintura en España y descripción de los cuadros del Museo Nacional de Pintura y Escultura» en varios tomos de la revista *El Arte en España*, (Online en la web de la Biblioteca Nacional de España).

31. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «El museo de la Trinidad...», pp. 367-396.

32. Uno de los rasgos que marcaron el trabajo de Cruzada Villaamil fue su interés por el período medieval y la metodología positivista aplicada al estudio de las obras. ÁLVAREZ RODRÍGUEZ María Victoria, «La revista *El Arte en España* (1862-1870) y su papel en la evolución de la historiografía arquitectónica española», *Norba. Revista de Arte*, XXXV (2015), pp. 131-149.

33. CRUZADA VILLAAMIL: *op.cit.*, p. 182.

Sin embargo, es importante resaltar que en el inventario de los objetos artísticos que recogió Zabaleta (mayo de 1836) se señalan «catorce pinturas sobre tabla que se hallaban en los claustros de dicho convento»³⁴. Y entre ellas, en el inventario de diciembre de 1836, citaba una pintura con el título «Nuestra Señora con el Niño y varios santos», que puede tratarse de la famosa tabla la *Virgen de los Reyes Católicos*. En el Catálogo de Villaamil la citada tabla aparece aparte del resto, aunque localizada en el convento de Santo Tomás como obra atribuida a Michel Sittow y titulada *Los Reyes Católicos*. En la descripción que ofrece de la misma la sitúa en el retablo de la sacristía del convento de Santo Tomás «entre otras dos tablas que figuraban los primeros autos de Fe celebrados en las plazas públicas de Ávila, y presididos por los Reyes y los inquisidores», como obra encargada por Torquemada³⁵.

En ningún momento aporta la fuente en la que se basa pero nos resulta de gran interés porque corrobora unas noticias documentales que se localizan en el archivo del convento de Santo Tomás de Ávila y que más tarde comentaremos.

Al mismo tiempo que se encargaba la redacción de un catálogo razonado, se iniciaba una política de compras, también durante el ministerio del marqués de la Vega de Armijo. La Real Orden de 10 de febrero de 1864 autorizaba a la Dirección del Museo Nacional la adquisición de aquellas obras destacadas por su mérito artístico y/o interés histórico. En 1867 se compró el *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, de Pedro Berruguete, procedente del convento abulense, argumentando que de acuerdo con el capítulo 21 artículo 1º era un cuadro «cuya falta se hacía sentir» y corría el peligro de pasar a manos extranjeras³⁶. Por aquel entonces pertenecía a un particular, el banquero Ignacio Jugo y, a pesar de los intentos por comprarla anteriormente, ese objetivo aún no se había conseguido. La Dirección del Museo Nacional valoró el tema de la obra, por su interés tanto para la historia como para la indumentaria, su mérito artístico, y reconoció el parentesco que presentaba con la colección de tablas procedentes del convento de dominicos de Santo Tomás de Ávila que ya se encontraban en el Museo y se estaban restaurando en ese momento³⁷. La intención del propietario de venderla llevó a la Dirección del Museo a informar al «Gobierno de S. M.» recomendando su compra. La respuesta no se hizo esperar pues el 2 de enero de 1866 se dio luz verde para la negociación de un precio y la adquisición desde la Dirección General de Instrucción Pública. Al parecer, la cantidad que se había fijado anteriormente era demasiado alta, pero en esta ocasión se consideró que fuera la Real Academia de San Fernando la que fijara un precio oportuno y después se sometiera a su aprobación por ambas partes. La tasación se realizaría en la propia casa del banquero, según se comunica en la correspondencia. Se fijó en 25.000 reales pero el propietario la cedería por 30.000. Es importante atender a la relación de motivos que se tuvieron en cuenta para su

34. ARABASF, sign. 7-130-2-24.

35. CRUZADA VILLAAMIL: *op.cit.*, p. 186.

36. Archivo del Museo Nacional del Prado (MNP), *Expediente sobre la adquisición de la tabla antigua titulada «Un auto de fe en la ciudad de Ávila»*, caja 106, leg. 143-21, abril de 1867.

37. MNP. Fondo Museo Nacional de Pinturas (Trinidad), caja: 106, legajo: 13.1, nº Exp: 21, nº Doc: 1, «Minuta de carta de José Caveda, Director del Museo Nacional de Pinturas (Trinidad), al Ministro de Fomento, proponiendo la adquisición de la tabla 'Un auto de fe en la ciudad de Ávila' propiedad de Ignacio Jugo», 4 de enero de 1866.

compra, entre los que se encuentra que la tabla pertenece a una época «no bien apreciada todavía y de la cual nos quedan ya tan pocos recuerdos»³⁸ y la atribución que por entonces se hizo de la misma al pintor Antonio del Rincón³⁹.

La existencia de dos grandes museos en Madrid, el *Nacional* (de la Trinidad o Museo de Pintura y Escultura) y el *Real* (del Prado), tenía los días contados. El 22 de marzo de 1872 se dictó un Real Decreto por el que se formalizaba la incorporación definitiva del Museo de la Trinidad al del Prado. Como cabía esperar, supuso un nuevo problema de espacio porque el edificio del Prado no podía albergar la ingente cantidad de cuadros que se sumaban a su colección. Una vez más, las medidas se tomaron de forma improvisada. El Ministerio de Fomento decidió ceder obras a todo tipo de establecimientos, religiosos y oficiales, como ayuntamientos, diputaciones, palacios arzobispales, iglesias que estaban necesitadas de imágenes para el culto... otras fueron a parar a los almacenes del Prado, a otros museos, como el Arqueológico Nacional, y muchas desaparecieron...⁴⁰

LAS PINTURAS Y SU ESPACIO

A estas alturas, sobra decir que las medidas decimonónicas en lo que al arte de propiedad religiosa se refieren, trajeron consigo funestas consecuencias para el conocimiento de aspectos esenciales de las obras que pueden redundar en una inadecuada lectura e interpretación de su alcance simbólico y su función. Como se comprueba a partir de los inventarios conservados, el conjunto procedente de la provincia de Ávila constituía uno de los lotes más importantes entre los que llegaron al Museo de la Trinidad. De ellas, conocemos un número muy reducido que corresponde a las pinturas del Museo del Prado; algunas desaparecieron por su mal estado de conservación y falta de cuidados y otras forman parte en la actualidad de los bienes de coleccionistas privados o de museos e instituciones de otras provincias, como consecuencia del reparto desordenado e improvisado que en un primer momento se hizo dentro del programa del «Prado disperso».

LAS PINTURAS DEL CONVENTO DE SANTO TOMÁS DE ÁVILA

El conjunto de tablas y sargas procedentes del convento de Santo Tomás de Ávila constituye una parte fundamental de la colección de pintura gótica del Museo del Prado. La mayoría de ellas conformaron los dos retablos colaterales de la iglesia, dedicados respectivamente a san Pedro de Verona y santo Domingo de Guzmán, y se atribuyen al pintor Pedro Berruguete. A ellas, debemos sumar cuatro sargas (san Pedro, san Pablo y dos que conforman la escena de la Epifanía), el famoso *Auto de Fe*,

38. *Ibidem*. Se acordó comprarla por 30.000 reales el 23 de febrero de 1867.

39. *Ibidem*.

40. ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad...*, pp. 77 y ss.

también del artista palentino, y la anónima *Virgen de los Reyes Católicos*. Se valoró trasladar al museo madrileño el retablo mayor dedicado a santo Tomás de Aquino, emparentado estilísticamente con Berruguete, pero las dificultades que presentaba el desmontaje, y lo más llamativo, el juicio negativo sobre su mérito artístico –que revela la nula formación de los expertos en pintura de esta época–, determinaron que la obra finalmente se quedara en su lugar⁴¹.

Conocemos la ubicación original de los retablos dedicados a santo Domingo de Guzmán y san Pedro Mártir, respectivamente, así como la escenografía en la que estaban expuestos. Presidían los dos altares colaterales de la iglesia en el crucero y, junto a ellos, colgaban dos tapices que formaron parte del patrocinio de fray Tomás de Torquemada en el convento. Junto a ellos donó un conjunto de trece cálices, tal y como se narra en la *Historia compendiada de este colegio de Santo Tomás de Ávila*⁴².

Junto a los tapices y los retablos se mostraban los lienzos con las sentencias de los condenados por la Inquisición:

Las sentencias de los quemados que son lienzo están en el colateral del lado del Evangelio, que es un altar de Santo Domingo glorioso [...] los ensambenitados [...] están al colateral de la Epístola que es un altar de San Pedro Mártir [...]⁴³

No cabe la menor duda de la conexión intencionada que se estableció entre los instrumentos de escarnio de la Inquisición y las imágenes de Berruguete. No sólo compartían un mismo espacio sino que los vínculos simbólicos entre unos y otras son innegables: la representación de santo Domingo como *enquisidor* en la tabla principal de su retablo, la escena de predicación de san Pedro Mártir frente a unos herejes, su asesinato... episodios de la hagiografía dominica que gozaban de plena actualidad en la segunda mitad del siglo XV y que aparecían en los muros de la iglesia abulense como testimonios de la constante defensa de la fe por parte de los dominicos frente a las desviaciones heréticas. El perfil del enemigo a vencer cambiaba según la época y el escenario, pero el objetivo se mantenía. Las imágenes son documentos en toda regla y deben ser interpretadas y consideradas como fuentes históricas. Textos e imágenes pueden ser manipulados, destruidos, censurados, descontextualizados y, precisamente, su vulnerabilidad puede influir en las interpretaciones historiográficas. Un ejemplo muy claro es el *Auto de Fe* de Pedro Berruguete, que ingresó en el Museo del Prado sin conocer su ubicación precisa en el convento abulense. A pesar de esa laguna, el diseño iconográfico de la tabla proclama un vínculo con el contexto inquisitorial, al presentar a santo Domingo presidiendo el acto más representativo y temido del Santo Tribunal. Así ha sido defendido hasta el momento por quienes se han ocupado directa o indirectamente

41. El escrito enviado por Zabaleta a la Academia no deja lugar a dudas: «... he visto que su desarme sería costosísimo y que las pinturas en tabla que en él se hallan son muy inferiores». ARABASF. Sign. 7-128-1-202. 2 de mayo de 1836.

42. ACSTA, *Historia compendiada de este colegio de Santo Tomás de Ávila*, cajón 1, leg. 1, cajón Sagrada Forma/Torquemada, fol. 27.

43. ACSTA, *Libro Becerro de 1776*, cajón nº 1, nº 4.

del tema⁴⁴, a excepción de una publicación reciente que, ante la falta de «fuentes documentales primarias», cuestiona la relación de la tabla con la Inquisición y la presenta como «hipótesis interpretativa» de la historiografía contemporánea que debe ser revisada. El motivo que se aduce es la falta de fuentes escritas que determinen los detalles del encargo y su finalidad⁴⁵. Tal consideración lleva aparejado un problema de tipo metodológico en el que se incurre, a menudo, en nuestra disciplina: el desprecio o, en el mejor de los casos, el uso auxiliar de la «obra de arte» como fuente secundaria, frente al encumbramiento absoluto del documento escrito –pasando por alto el mensaje «entre líneas» que la imagen transmite, imposible de encontrar en la oficialidad de un texto–, y la valoración anacrónica de las mismas como productos estéticos, negando su carácter testimonial y, por tanto, su condición de fuente histórica. Es cierto que no podemos redactar una crónica completa de las condiciones del encargo y del lugar que ocupó en el conjunto conventual en base a la documentación escrita conocida, pero sí disponemos de datos indirectos que nos permiten establecer una relación entre la obra y las circunstancias históricas que la envuelven. Y, por encima de todo, contamos con la propia imagen.

Cuando Antonio Ponz visitó el convento en el siglo XVIII las pinturas ya no estaban en su lugar de origen sino en el claustro de los Reyes⁴⁶. Unos años después, cuando Zabaleta lo visitó en 1836 y eligió los objetos artísticos que iban a ser trasladados a Madrid, redactó un inventario en el que incluyó la siguiente referencia: «catorce pinturas en tabla que se hallaban en los claustros de dicho convento»⁴⁷. La noticia tiene dos datos de interés, el número de tablas y su ubicación: los claustros. Es posible que no todas las pinturas se hubieran trasladado al claustro de los Reyes, donde Ponz vio la mayoría, sino que varias se encontraran en alguno de los otros dos denominados como «el del Noviciado» o «del Silencio». En este último, antes de un incendio ocurrido en 1699, se abría la capilla en la que se situó en su día la tumba de Torquemada y en la que la documentación ubica la *Virgen de los Reyes Católicos*, como veremos. Es posible, por tanto, que esta tabla se conservara en el claustro del Silencio cuando Zabaleta llevó a cabo la recolección de obras.

La siguiente información nos la proporciona el citado *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas* redactado por Gregorio Cruzada Villaamil, que vio la luz en 1865. En ese texto, coincidía con Ponz en el emplazamiento

44. Sirvan como ejemplo, POST, Chandler R.: *A history of spanish painting*, vols. IV y XII. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1947; SCHOLZ-HÄNSEL, Michael: «Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición. El Auto de Fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo», *Norba. Revista de Arte*, 12 (1992), pp. 67-81; SCHOLZ-HÄNSEL, Michael: «¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y propaganda inquisitorial», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LX (1994), pp. 301-320; SILVA MAROTO, Pilar: *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003; YARZA LUACES, Joaquín: «Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo y San Pedro Mártir de Pedro Berruguete», en VV.AA.: *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 25-54; CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: *Las imágenes como instrumento de evangelización y condena: Torquemada y el Convento de Santo Tomás de Ávila*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2014.

45. GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: «Arte e Inquisición: un debate historiográfico en torno al Auto de Fe de Pedro Berruguete», en ALONSO RUIZ, Begoña *et alii* (eds.): *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, tomo I. Santander, Editorial Universidad de Cantabria, p. 1412.

46. PONZ, Antonio: *Viaje de España*, tomos IX-XIII. Madrid, Aguilar Maior, 1988 (MDCCLXXXVI), p. 715.

47. ARABASF: sign. 7-130-2-24. 13 de mayo de 1836.

de las pinturas en el claustro de los Reyes y especificaba el número: nueve «con otras tres más que faltan»⁴⁸. Entre los datos aportados por Zabaleta y los de Ponz y Villaamil hay una diferencia, tanto en el número como en la ubicación. Mientras el primero señala en su inventario catorce tablas en los claustros, Ponz no lo especifica; Villaamil, por su parte, habla de un conjunto de doce del que se conservaron nueve. Es posible que se hallaran repartidas entre los distintos claustros, y que en el de los Reyes se localizaran las pertenecientes a los dos retablos colaterales. La *Virgen de los Reyes Católicos* pudo ser recogida en el claustro del Silencio, próxima por tanto a su lugar original, teniendo en cuenta que un testigo la había visto en el Capítulo del convento donde fue enterrado fray Tomás de Torquemada, antes de que este espacio fuera destruido en un incendio a finales del siglo XVII:

Hay en el altar de dicho capítulo en un túmulo de alabastro con el escudo y sus armas. Sobre él una Coronación con varias labores. En medio un nicho cuyo vacío llenan un retablo de pinturas finas: en el medio Nuestra Señora, en el lado de la epístola santo Tomás y san Pedro Mártir y a los pies la Católica reina Doña Isabel. En el lado del Evangelio, santo Domingo, glorioso patriarca de su religión y más abajo, una efigie verdadera y propia del inquisidor general y confesor de los Reyes Católicos fray Tomás de Torquemada, en correspondencia de san Pedro Mártir, haciendo con el santo inquisidor correspondencia como quien le siguió en el Tribunal santo de la Santa Inquisición. A los pies de Nuestra Señora el Católico rey D. Fernando. Tenía alrededor una reja de hierro para evitar pisar por encima⁴⁹.

La descripción coincide sin lugar a dudas con la iconografía de la tabla en cuestión y nos permite situarla bajo el patrocinio del inquisidor.

Con los datos que tenemos solo podemos asegurar que el modo de ingreso del *Auto de Fe* en el Museo del Prado siguió una trayectoria diferente a la del resto de las tablas. No figura en el inventario de Zabaleta de 1836 y es evidente que no llegó a Madrid al mismo tiempo que el resto porque se encontraba en manos de un particular en 1867, fecha en que fue adquirido para el Museo Nacional de Pinturas según una Real Orden enviada a la Dirección de Instrucción Pública por el Ministerio de Fomento. De aquí podemos deducir que ya había salido de los muros del convento antes de la selección realizada por Zabaleta, en caso contrario hubiera formado parte del lote enviado a Madrid.

No podemos asegurar su ubicación exacta dentro de los muros del convento, ni si formó parte del retablo de santo Domingo o fue una obra independiente, pero lo que sí podemos afirmar, sin necesidad de que medie un texto escrito, es la intención subyacente de vincular al fundador de los dominicos con la Inquisición, porque la propia imagen así lo acredita al presentar al santo al frente del tribunal de un auto de fe.

Ante las incógnitas sobre la ubicación de la tabla, es lícito pensar que pudo formar parte del retablo colateral dedicado a santo Domingo, pues desde el punto

48. CRUZADA VILLAAMIL: *op.cit.*, p. 182.

49. ACSTA. *Libro Becerro 1776. Sacado en septiembre de 1688 (por un diputado de Ávila)*, cajón nº1, nº 4, fol. 11. CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: «La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional», *Reales Sitios*, XLIV/173 (2007), p. 32.

de vista formal e iconográfico es totalmente viable, pero conviene tener en cuenta las informaciones que nos aportan los historiadores de los siglos XVII, XVIII y XIX sin ser despreciadas. Independientemente de que sus testimonios transmitan unos escenarios distintos a los originales, como consecuencia del traslado de pinturas desde los altares del templo a otros lugares del convento, nos permiten aproximarnos al concepto de la temporalidad de las obras, y al mismo tiempo, conocer las desaparecidas que en su día formaron parte de un mismo paisaje «imaginario» y que por diversas circunstancias tuvieron diferentes destinos.

En relación con el *Auto de Fe*, los datos fehacientes con los que contamos lo sitúan en el convento de Santo Tomás. Según una tradición recogida por el cronista local Martín Carramolino en el siglo XIX, se encontraba junto a otra tabla emparentada iconográficamente con ésta, «en los dos lados del altar mayor de Santo Tomás el Real»⁵⁰. En el momento en que escribió su *Historia de Ávila* ya habían sido «arrancadas» de su sitio, como él mismo afirma, añadiendo «y hace pocos años paraba una de ellas en poder del banquero D. Ignacio Jugo, vecino que fue de esta corte, y que después, según se me asegura, compró un inglés»⁵¹. Es evidente que la compra se quedó en una mera intención y no llegó a efectuarse porque en 1867 el *Auto de Fe* fue adquirido por una Real Orden de 10 de abril de 1867 para que formase parte del Museo Nacional de Pintura dado el valor histórico y artístico que poseía. Así, figura en el inventario de Nuevas Adquisiciones⁵²: *Adquirido por Real orn. de 10 de Abril de 1867 en la cantidad de 3.000 escudos*. Sobre la segunda de las tablas, nada más se dice.

Carramolino no es el único historiador que habla de la existencia de dos tablas. Juan de Pineda en su *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey Fernando tercero de este nombre, I de Castilla, I de León* fechado en 1627, dedica un capítulo a ensalzar la figura del rey Fernando III como defensor de la *Católica Fee*⁵³. En él recoge una tradición sobre el monarca, que a su vez toma del Padre Mariana, según la cual se presentaba como un ferviente defensor de la Fe: «De los Hereges era tan enemigo, que no contento con hazellos castigar a sus ministros, él mismo, con su propia mano, les arrimava la leña, i les pegaba fuego»⁵⁴. Juan de Pineda recoge el testimonio de la existencia de una pintura en el convento de los dominicos de Ávila y en Madrid que contribuye a mantener viva la participación activa de Fernando III en los asuntos concernientes a la ortodoxia religiosa: «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

50. CARRAMOLINO, Martín: *Historia de Ávila*. Tomo III, Madrid, Librería Española, 1873, p. 68.

51. *Ibidem*.

52. VV.AA.: *Museo del Prado. Inventario general de pinturas III: Nuevas adquisiciones, Museo Iconográfico, Tapices*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990, p. 188, nº 186.

53. PINEDA, Juan de: *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey Fernando tercero de este nombre, primero de Castilla, I de León*. Sevilla, Matías Clavijo (impresor), 1627, p. 85.

54. MARIANA, Juan de: *Historia General de España, compuesta, emendada y añadida por el padre Juan de Mariana de la Compañía de Jesús, con el sumario y tablas*, Tomo I, Libro XII, Capítulo XI. Madrid, Joachin Ibarra impresor, 1780 (decimocuarta impresión), p. 703.

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 fuego»⁵⁵.

Pero el origen de esta tradición parte de la época contemporánea al monarca. La propia producción historiográfica del siglo XIII perfiló una imagen de Fernando III como adalid de la religión católica, ferviente represor de la herejía. Así lo recoge Lucas de Tuy en su *Chronicon Mundi* (Libro IV, 93: 5-9, 11-17, p. 332)⁵⁶.

Hay una referencia más. En 1800 la obra editada por Miguel de Manuel Rodríguez titulada *Memorias para la vida del santo rey Don Fernando III*⁵⁷ sigue atribuyendo al monarca una especial preocupación por los asuntos relacionados con la fe y señala su participación directa en los autos de fe recogiendo la tradición inaugurada por Lucas de Tuy: «que por sí mismo llevaba la leña para quemar a los hereges». Según el propio autor del texto dio lugar a una costumbre en la que los monarcas entregaban un haz de leña a los ministros al pasar por su palacio en la procesión celebrada el día anterior al castigo⁵⁸. Alude también a la existencia de una pintura en los conventos de los dominicos de Ávila y Atocha, en la que santo Domingo aparece como inquisidor ejecutando un auto de fe, con la presenciade San Fernando portando un haz de leña para el castigo⁵⁹. A primera vista podríamos pensar que se refiere al conocido *Auto de Fe del Prado*, pero ninguno de los personajes muestra atributo alguno que nos remita a Fernando III. Varias son las fuentes que señalan la existencia de dos autos de fe en el convento abulense, pero a esta noticia no se le ha prestado la debida atención, quizá porque no ha sobrevivido uno de los objetos materiales referenciados. En principio, no deberíamos descartar que solo hubiera una pintura con esta temática y que la información aportada por las crónicas sea producto de una confusión. Ahora bien, resulta cuanto menos llamativo que en el segundo de los autos de fe se especifique un personaje, una acción y un gesto concretos: Fernando III portando un haz de leña para participar activamente en el castigo de un hereje. Hemos visto que lejos de ser una invención historiográfica responde a una tradición literaria desde los tiempos del rey cuyo eco se hace sentir hasta el siglo XIX. No es nada extraño que tuviera su correspondiente reflejo en las artes plásticas, como así fue según veremos. No contamos con el ejemplo que, a juzgar por los textos, se conservaba en Santo Tomás de Ávila antes de ser comprado por un particular. Pero no tenemos motivos para pensar que las diferentes menciones literarias no respondan a una realidad. No deja de ser una prueba de la base accidental que, en ocasiones, pueden tener nuestras interpretaciones. Los resultados no pueden depender única y exclusivamente de los objetos materiales que las circunstancias históricas, la elección de los historiadores o el propio acontecer nos han legado. El problema no es nuevo y es de índole metodológica. Tiene que ver con el viejo debate recogido por Jacques Le Goff en

55. PINEDA, Juan de: *op.cit.*, p. 85.

56. FANTECHI, Giancarlo: *Lengua y religión en la Castilla del siglo XIII: La Biblia E6/E8 y sus glosas*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Montreal, 2016, p. 119.

57. En el prólogo indica que se trata de un trabajo realizado por el jesuita Andrés Marcos Burriel en el siglo XVIII. MANUEL RODRÍGUEZ, Miguel de: *Memorias para la vida del santo rey «Fernando III»*. Madrid, Imprenta de la viuda de don Joaquín Ibarra, 1800, p. XI.

58. *Idem*, p. 31.

59. *Ibidem*.

su libro *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, sobre los documentos frente a los monumentos como fuentes que explican el hecho histórico⁶⁰. Si no se ha conservado documento escrito ¿no se puede hacer historia? ¿Solo podemos basar nuestras pesquisas en los supervivientes de un pasado (ya sea un monumento o un texto)? Si optáramos por este procedimiento, tendríamos una visión sesgada de la realidad puesto que solo alcanzaríamos a ver la parte que los caprichos heterogéneos de la historia nos han permitido conocer. En ocasiones, la clave precisamente se encuentra en los silencios, en los paréntesis y en vislumbrar qué factores los han provocado y qué consecuencias han tenido. A veces no conservamos imágenes del período en cuestión pero sí el rastro que dejaron, lo que demuestra el arraigo de una tradición que suele estar anclada en un pasado remoto. Precisamente, su antigüedad fue utilizada como una herramienta al servicio de la legitimidad. La perpetuación del relato de Fernando III como adalid de la lucha contra la herejía desde la época de Lucas de Tuy hasta la contemporaneidad tuvo también su correspondiente reflejo en las imágenes. Fernando III se presenta como el predecesor de los monarcas posteriores que se ocuparon de vigilar la ortodoxia religiosa. Un dato elocuente al respecto es la fecha elegida para celebrar el auto de fe general en la Plaza Mayor de Madrid que ilustra Francisco Rizi en el famoso cuadro conservado en el Museo del Prado: el 30 de mayo de 1680, día de San Fernando y de la Ascensión en Madrid. En esa fecha se conmemoraba la memoria del rey Fernando III, que había pasado a la posteridad como un ferviente defensor del catolicismo. En la *Relación histórica del auto general de fe* redactada por Joseph del Olmo en el mismo año, se retoma la participación directa de Fernando III en un acto contra los albigenses⁶¹:

Jueves 30 de mayo, fiesta de la gloriosa Ascensión del Señor, por coincidir en tan sagrado día la memoria del santo rei don Fernando, fue el que al principio pareció más á propósito á la devoción del excelentísimo señor inquisidor general y señores del consejo, para que en él se celebrase este gran triunfo de nuestra santa fe, acordándose de aquella egemplarísima religión y católica piedad, conque tan invicto y poderoso rei, en un auto de fe que se celebró contra los albigenses, llevando sobre sus magestuosos hombros un haz de leña al brasero, dejó a la posteridad tan heroico dechado de cuánto ardía en su pecho el fervoroso celo de la Religión christiana.

José del Olmo le presenta además como *exemplum* de los monarcas posteriores que, siguiendo su estela, asistirán al castigo de los herejes:

Dichosa España, donde tus reyes parecen en la veneración sacerdotes, toman por empleo asistir al castigo que de los enemigos de Dios hacen en sus reinos los celosos inquisidores, teniendo por ejemplo y dechado al santo rey don Fernando que no solo autorizó con su santa presencia un auto que celebró mi gran patriarca Santo Domingo de Guzmán, sino que llevó a hombros la leña para abrasar los contumaces⁶².

60. LE GOFF, Jacques: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991, pp. 227 y ss.

61. DEL OLMO JOSÉ: *Relación histórica del auto general de fe*. Madrid, Roque Rico de Miranda, impresor, 1680, p. 13 (reimpresa en Madrid, 1820).

62. DEL OLMO, José: *op.cit.*, p. 3 (Tema *Exurge, Domine, judicacausamtuam*).

El rey Carlos II, a quien se dedica la obra, aparece pues como continuador de una costumbre que visibiliza de forma elocuente la unión entre monarquía e Iglesia en la vigilancia por la ortodoxia religiosa⁶³. En la *Relación* se narra cómo Carlos II entrega un haz de leña para que en su nombre sea el primero que se eche en el fuego siguiendo «la piedad heredada del santo rei don Fernando»⁶⁴. En el texto se cita también al rey Felipe IV, que en 1632 «honró con su presencia el auto general de fe que se celebró en esta corte»⁶⁵.

De la misma forma que la implicación de los monarcas en la lucha contra la herejía tiene su origen antes del establecimiento de la Inquisición en España, la iconografía encargada de mantener viva la memoria de los actos inquisitoriales también pudo tener un origen medieval. Las referencias a la existencia de dos pinturas con autos de fe en el convento de Santo Tomás de Ávila nos permiten considerar la posibilidad de que el famoso *Auto de Fe* de Pedro Berruguete no perteneciera al retablo dedicado al santo que presidió uno de los altares colaterales, sino que constituyera parte de una serie dirigida a exaltar la memoria del Santo Tribunal. Después de la abolición de la Inquisición en el siglo XIX se produjo un movimiento iconoclasta que tenía como objetivo eliminar cualquier recuerdo de su existencia. En la actualidad son varios los testimonios que conservamos de los siglos XVII y XVIII, como el óleo del famoso Auto de Fe celebrado en Sevilla en 1660, el pintado por Francisco Rizi sobre el Auto de Fe celebrado en Madrid en 1680 (Museo del Prado, Madrid), o el de Juan Rizi sobre el de Toledo de 1656 (Museo de El Greco, Toledo).

El primero fue encargado por los inquisidores del Tribunal de Sevilla de acuerdo con las instrucciones que se dictaron desde el Consejo relativas a la fidelidad que debía presentar con respecto a la ceremonia:

Que se pinte en un lienzo de dos varas y tres cuartas en cuadro la planta de dicho Auto, en la forma que estuvo hecho el cadalso, asientos del Tribunal, comunidades y reos, compañías de soldados y lo demás especial de la plaza para que en todo tiempo conste de la forma que se [ha] observado y se guarde en el Consejo con los que hay de otras inquisiciones⁶⁶.

También hay constancia documental de la existencia de pinturas relacionadas con los Autos de Fe celebrados en 1665 en Córdoba y en 1672 en Granada⁶⁷.

Cuando la Inquisición fue abolida por las Cortes de Cádiz en 1822, se dedicó un decreto a la cuestión de las imágenes: «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

63. PARELLO, Vicent: «Una fiesta barroca en tiempos de Carlos II: el auto de fe madrileño de 1680», *Les Cahiers de Framespa*, 8 (2011). En línea: <https://doi.org/10.4000/framespa.794> [fecha de consulta: 25/02/2021].

64. DEL OLMO, José: *op.cit.*, p. 27.

65. *Idem*, p. 2.

66. Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición, libro 693, *Carta del Consejo al Tribunal de Sevilla*. 25/5/1660. Citado en GONZÁLEZ DE CALDAS MÉNDEZ, M.^a Victoria: «El Santo Oficio...», p. 79.

67. GONZÁLEZ DE CALDAS MÉNDEZ, M.^a Victoria: *Judíos o cristianos? El Proceso de Fe. Sancta Inquisitio*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2004, p. 65.

el decreto»⁶⁸. Estamos ante un movimiento iconoclasta que probablemente fue determinante en la escasez de obras con temática inquisitorial conservadas. Pero, en nuestra opinión, es posible que las representaciones de autos de fe se inauguraran en el siglo XV con el establecimiento de la Inquisición, y quizá los ejemplos procedentes de Santo Tomás de Ávila sean uno de los primeros eslabones. No es extraño que en sus comienzos se buscasen episodios del pasado que reforzaran su legitimidad. El rey Fernando III y santo Domingo se presentan como los antecesores de Fernando el Católico y fray Tomás de Torquemada en la lucha frente a las herejías. No podemos afirmar con rotundidad que las informaciones aportadas por los cronistas sobre la existencia de un segundo auto de fe con San Fernando fueran ciertas, pero tampoco podemos descartarlo si tenemos en cuenta que conocemos ejemplos posteriores y que se trata de un tema utilizado en otras fundaciones de los dominicos con relación directa con la Inquisición. Un ejemplo lo tenemos en el convento de San Pablo de Sevilla. Fundado el año de la toma de Sevilla por Fernando III llegó a ser uno de los más esplendorosos de Andalucía, siendo además la sede del primer tribunal de la Inquisición antes de sufrir los efectos de la Desamortización de Mendizábal que culminarían con la desaparición de su zona conventual. A partir de ese momento, la cercana parroquia de Santa María Magdalena trasladaría su sede al templo original manteniendo desde entonces esta advocación. En las inmediaciones del crucero se ubica una serie de frescos realizados por Lucas Valdés a comienzos del siglo XVIII que sufrieron parcialmente las consecuencias del decreto iconoclasta aprobado después de la abolición de la Inquisición. Constituyen un ejemplo más del uso de la imagen de Fernando III en la propaganda inquisitorial: uno de ellos muestra al rey acompañado de dominicos entrando triunfalmente en la ciudad de Sevilla después de su victoria frente a los musulmanes, y en el otro, el monarca sostiene un haz de leña y participa activamente en un auto general de fe, como un miembro más de la comitiva que acompaña a un reo hacia su castigo después de la sentencia⁶⁹. Como vemos, el celo religioso del monarca destacado por diferentes cronistas desde Lucas de Tuy, es explotado todavía en el siglo XVIII como herramienta para vincular a los dominicos con la monarquía y la Inquisición, una práctica que sin duda arrancó desde el establecimiento del Tribunal en el siglo XV. El fresco del convento sevillano se ha conocido tradicionalmente como el *Suplicio de Diego Duro* por considerarse una representación plástica de un hecho histórico que aconteció en 1703, es decir, contemporáneo a la ejecución de las pinturas: Diego López Duro, un mercader de Osuna de origen portugués, fue castigado en la hoguera por delitos de judaísmo el 28 de octubre de 1703⁷⁰. Este episodio, y su relación con la pintura, son recogidos por José María Montero de Espinosa en su *Relación histórica de la judería de Sevilla* publicada

68. *Idem*, p. 66.

69. GONZÁLEZ DE CALDAS MÉNDEZ, M.^a Victoria: «Nuevas imágenes del Santo Oficio en Sevilla: el auto de fe», en ALCALÁ, Ángel *et alii.*: *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*. Barcelona, Ariel, 1984: pp. 237-265; LARIOS RAMOS, Antonio: «Los Dominicos y la Inquisición en Sevilla durante la modernidad», *Revista de Humanidades*, 27 (2016), pp. 96-99.

70. GONZÁLEZ DE CALDAS, M.^a Victoria: *Judíos o cristianos?...*, p. 66.

en Sevilla en el siglo XIX⁷¹. Al mismo autor le llama la atención el anacronismo existente al incluir a un monarca del siglo XIII en una escena acontecida en el siglo XVIII. La presencia de Fernando III nos remite a una iconografía clásica que pudo utilizarse desde época medieval en la que al rey se le supone protagonista en un auto de fe celebrado en Palencia frente a los albigenses. No podemos evitar establecer una relación con la probable existencia de un ejemplar en Santo Tomás de Ávila. Iconografías como esta fueron constantes en fundaciones dominicas, tanto para mostrar la unión entre la monarquía y la Orden en la defensa del catolicismo como para legitimar la acción inquisitorial con ejemplos anteriores a la fecha de su establecimiento oficial. Ahora bien, este tipo de imágenes cobraría especial sentido en un momento en que situaciones similares se estaban viviendo, como ocurrió en Ávila con el famoso auto del Santo Niño de La Guardia y las pinturas de Berruguete⁷².

SOBRE DOS OBRAS DEL PRADO DISPERSO. ALGUNAS CONSIDERACIONES

Las obras que formaron parte del conjunto recogido por la comisión de Zabaleta sumaron una cifra importante. Con los datos que aportan los inventarios, limitados a un título, medidas y lugar de procedencia, es difícil llegar a identificarlos, más aún cuando nos consta que muchas acabaron en otros museos e instituciones dentro del programa del «Prado disperso». Es el caso de dos tablas anónimas procedentes del antiguo Museo de la Trinidad, que representan a san Juan Bautista y a san Juan Evangelista respectivamente y que forman parte en la actualidad de la colección del Museo de San Telmo de San Sebastián en calidad de depósito⁷³.

En mayo de 1925 el Presidente del Patronato del Museo del Prado solicitó la devolución de una tabla atribuida a Memling que figuraba en el inventario del Museo de la Trinidad con el número 1166, y que se encontraba en depósito en el Museo de Bellas Artes de San Sebastián. Los motivos que se aducían eran el mérito artístico y el hecho de que se tratara de una donación de la Marquesa de Cabriñana. A cambio, se comprometía a compensar esta devolución con la cesión de cuatro pinturas⁷⁴.

Una Real Orden de 7 de junio de 1923 emitida por el Director General de Bellas Artes, autorizó al Museo del Prado para llevar a cabo esa operación. El traslado no debió de efectuarse inmediatamente porque el 2 de marzo de 1925, en un escrito remitido desde la Dirección General de Bellas Artes al Museo del Prado, se pedía que

71. MONTERO DE ESPINOSA, José María: *Relación histórica de la judería de Sevilla, establecimiento de la Inquisición en ella, su extinción y colección de los autos que llamaban de fe celebrados desde su erección*. Sevilla, Imprenta de Carrera y Compañía, 1849, pp. 122-123.

72. CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: *Las imágenes como instrumento...*

73. Los números de inventario en el Museo son los siguientes: san Juan Evangelista (nº de inventario P-000008) y san Juan Bautista (nº de inventario P-000009). Imágenes disponibles en el catálogo *online* del museo.

74. Retrato de la reina María Luisa por Goya (nº de inventario de la Trinidad: 1337); retrato del rey Carlos IV (nº de inventario de la Trinidad: 1347); País montuoso y arbolado con un lago, por Ignacio Iriarte (nº de inventario del Prado: 515); País, en él una torre sobre un peñasco y un lago, del mismo autor (nº de inventario del Prado: 526). AMP: caja: 87, leg. 15.13, exp. 18.

se restableciera la Real Orden ya que no se había ejecutado por propia solicitud del Museo de San Sebastián. Al parecer, se habían llevado a cabo unas obras de reforma en esa institución y no habían procedido a recoger las cesiones en depósito para evitar daños en las pinturas⁷⁵.

No fue el único traslado de pinturas a San Sebastián. El 29 de 1933 el Alcalde de la ciudad solicitó a la pinacoteca madrileña obras para el Museo de San Telmo inaugurado el año anterior, con el fin de completar su colección de pintura, que a su juicio era la parte «más floja» de la colección, reconociendo la dificultad de encontrar obras de valía así como motivos económicos⁷⁶. En diciembre de 1939 el Patronato del Museo del Prado autorizó la concesión de veintidós pinturas atribuidas a Bassano, a la escuela de Tintoretto, Giordano, Van Dyck o Rubens, por citar solo algunos. Entre ellos, destaco dos pinturas que aparecen referenciadas de la siguiente manera⁷⁷:

Nº 1922. Escuela Castilla. Siglo XV. San Juan Bautista. Tabla de 1,08 x 0,46.

Nº 1923. Escuela Castilla. Siglo XV. San Juan Evangelista. Tabla de 1,08 x 0,46.

Las tablas en cuestión permanecen todavía en depósito en el Museo de San Telmo. Las medidas actuales coinciden con las registradas en las listas desde su llegada a San Sebastián en 1940 pero no fueron las originales, como se deduce al examinar los reversos de ambas. En ellos se representa una escena de la Anunciación en grisalla sesgada en la parte superior, de modo que los rostros del Ángel y la Virgen no se han conservado en su totalidad y confirman que el tamaño original superaba el actual.

Estamos en condiciones de asegurar que formaron parte del Museo de la Trinidad hasta que el 15 de febrero de 1875 pasaron al Museo del Prado junto con otras cinco más⁷⁸.

Como adelantábamos al principio, los días 3 y 4 de diciembre de 1836 se llevó un numeroso conjunto de obras de la comisión de Zabaleta procedentes de Ávila a la Academia con el fin de restaurarlas, y en los títulos se identifican claramente las pinturas de Berruguete conocidas procedentes del convento de Santo Tomás⁷⁹. Entre ellas aparecen dos tablas numeradas con el 42 y 43 y tituladas «San Juan Bautista» y «San Juan Evangelista», respectivamente, y con el 60 «Nuestra Señora con el Niño y varios santos», que identificamos con la *Virgen de los Reyes Católicos*. Las medidas de las dos primeras (santos Juanes) en el inventario son las siguientes: 5 pies y 1 pulgada de altura (142 cm aproximadamente) y 1 pie, 9 pulgadas y 4 líneas de anchura (49,5 cm aproximadamente). En cuanto a la tercera (Nuestra Señora con el Niño y varios santos): 5 pies y 2 pulgadas de altura (144 cm aproximadamente) y 4 pies y 1 pulgada de anchura (114 cm aproximadamente). Por su formato, podemos

75. *Ibidem*.

76. *Ibidem*.

77. El depósito se hizo efectivo en 1940 por una Orden del Ministerio de Educación Nacional. AMP Caja 87, leg. 15.13, exp. 18.

78. AMP: caja 91, leg. 15.01, exp. 18, p. 5. En este documento se citan los números de inventario de una serie de «cuadros antiguos pintados en tabla» que pasaron de la Trinidad al Prado. Reconocemos en el 864 a san Juan Bautista y en el 871 a san Juan Evangelista según el número de inventario de la Trinidad. VV.AA.: *op.cit.*, pp. 264-266.

79. ARABASF, 7-130-2-27.

deducir que los santos Juanes fueron alas de un tríptico que llegó desmembrado a Madrid. Por otro lado, la existencia de pinturas en el anverso y en el reverso así lo confirma. Con datos tan escuetos no podemos afirmar que las tres formaran un conjunto, pero teniendo en cuenta que presentan una altura aproximada y que sus medidas originales fueron alteradas, como lo demuestra el hecho de que los santos Juanes hayan conservado el reverso cortado en su parte superior, es posible que así fuera. Pensamos que la tabla citada en el inventario de Zabaleta como «Nuestra Señora con el Niño y varios santos» es la *Virgen de los Reyes Católicos* y las tituladas «San Juan Bautista» y «San Juan Evangelista» corresponden a las depositadas en el Museo de San Telmo procedentes del Museo de la Trinidad. Las medidas actuales de las mismas son ligeramente menores. Desconocemos cuándo fueron cortadas las tablas de los santos Juanes pero es posible que en el inventario de Zabaleta figuren con un tamaño más próximo al original.

Si así fuera estaríamos ante un tríptico, tal y como adelantó Mayer en su *Historia de la pintura española*, basándose en motivos estilísticos⁸⁰. Los indicios no son solo de tipo formal. Desde el punto de vista iconográfico, las tablas de San Telmo deben enmarcarse en un entorno próximo a los Reyes Católicos. Los *Santos Juanes* fue la advocación a la que se dedicó la capilla que serviría como lugar de enterramiento de los reyes por voluntad expresa de ellos mismos. Junto a la pareja regia aparecen en el tímpano de la portada del convento de Santa Cruz de Segovia o en la tabla de la Piedad de la iglesia de San Juan de los Reyes de Granada, por citar solo dos ejemplos. Los santos Juanes flanquean la portada de la iglesia del convento de Santo Tomás y el evangelista se acompaña del águila y la granada, un motivo recurrente en las obras relacionadas con el entorno de los Reyes Católicos que también aparece como remate pintado en las tablas de San Telmo en San Sebastián. Finalmente, destacamos el paralelismo que se aprecia en los paisajes de las tres tablas, tanto en el estilo como en las tonalidades.

Los cambios que afectaron a las obras, a su formato, a su conservación, a su emplazamiento y percepción como consecuencia de los diferentes usos y significados en su dilatada historia, han dificultado su lectura. Los escuetos testimonios documentales nos impiden a veces ofrecer datos concluyentes, pero si acudimos al mensaje que las propias obras nos trasladan, las conclusiones se enriquecen con análisis realizados desde diferentes ángulos que nos pueden ayudar a reconstruir los contextos que rodearon a las pinturas. No ha sido nuestro propósito presentar afirmaciones rotundas sino mostrar objetivamente una información actualizada sobre unas obras que en su día pertenecieron al patrimonio eclesiástico abulense y hoy constituye uno de los más importantes conjuntos del Museo del Prado.

80. MAYER, Augusto: *Historia de la pintura española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1928, p. 151. Retoma esta hipótesis, CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: «La Virgen de los Reyes Católicos...», pp. 20-41.

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.
- ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1838-1872)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, María Victoria: «La revista *El Arte en España* (1862-1870) y su papel en la evolución de la historiografía arquitectónica española», *Norba. Revista de Arte*, XXXV (2015), pp.131-149.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «La primera colección pública en España: el Museo Josefino», *Fragmentos*, II (1987), pp. 67-85.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, II (1998), pp. 367-396.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso, (1808-1813)*. Madrid, UNED, 1999.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «El equipaje del Rey intruso», en MIRANDA RUBIO, Francisco (coord.): *Congreso Internacional Guerra, sociedad y política (1808-1814)*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana : Universidad Pública de Navarra, vol. 1, 2008, pp. 77-100.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «Del saqueo del patrimonio al patrimonio nacional», en RAMOS SANTANA, Alberto; ROMERO FERRER, Alberto (eds.): *Liberty, Liberté, Libertad: el mundo hispánico en la era de las Revoluciones*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2010, pp. 427-447.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «Coleccionismo, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX», en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores; ALZAGA RUIZ, Amaya (coords.): *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2011, pp. 13-39.
- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: «La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional», *Reales Sitios*, XLIV/173 (2007), pp. 20-41.
- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: *Las imágenes como instrumento de evangelización y condena: Torquemada y el Convento de Santo Tomás de Ávila*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2014.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *La desamortización, el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. Actas del Simposium 6/9-IX-2007. San Lorenzo de El Escorial, Real Colegio Universitario María Cristina, 2007.
- CARRAMOLINO, Martín: *Historia de Ávila* (3 tomos). Madrid, Librería Española, 1872.
- CHÁVARRI CARO, María Teresa: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la protección del patrimonio desamortizado*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad Rey Juan Carlos, 2012.
- COLETES LASPRA, Rocío, «Guerra de la Independencia y expolio artístico la difusión del Arte Español en Gran Bretaña», en IBARRA AGUIRREGABIRIA, Alejandra (coord.): *No es país para jóvenes*. Actas Encuentro Jóvenes Investigadores. Vitoria, Instituto Valentín Foronda, 2012, pp. 1-22.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio: *Catálogo provisional historiado y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865.

- DEL OLMO, José: *Relación histórica del auto general de fe*. Madrid, Roque Rico de Miranda, impresor, 1680 (reimpresión en Madrid, 1820).
- FANTECHI, Giancarlo: *Lengua y religión en la Castilla del siglo XIII: La Biblia E6/E8 y sus glosas*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Montreal, 2016.
- GONZÁLEZ DE CALDAS MÉNDEZ, M.^a Victoria: «Nuevas imágenes del Santo Oficio en Sevilla: el auto de fe», en ALCALÁ, Ángel *et alii.*: *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*. Barcelona, Ariel, 1984, pp. 237-265.
- GONZÁLEZ DE CALDAS MÉNDEZ, M.^a Victoria: «El Santo Oficio en Sevilla». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXVII-2 (1991), pp. 59-114.
- GONZÁLEZ DE CALDAS MÉNDEZ, M.^a Victoria: *¿Judíos o cristianos? El Proceso de Fe. Sancta Inquisitio*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2004.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: «Arte e Inquisición: un debate historiográfico en torno al Auto de Fe de Pedro Berruguete», en ALONSO RUIZ, Begoña *et alii* (eds.): *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, tomo I. Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2015, pp. 1411-1420.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis: «Desamortización de obras de arte en la provincia de Ávila. 1835», *Cuadernos abulenses*, 28 (1999), pp. 51-96.
- LARIOS RAMOS, Antonio. 2016. «Los Dominicos y la Inquisición en Sevilla durante la modernidad», *Revista de Humanidades*, 27 (2016), pp. 91-112.
- LE GOFF, Jacques: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991.
- MANUEL RODRÍGUEZ, Miguel de: *Memorias para la vida del santo rey «Fernando III»*. Madrid, Imprenta de la viuda de don Joaquín Ibarra, 1800.
- MARIANA, Juan de: *Historia General de España, compuesta, emendada y añadida por el padre Juan de Mariana de la Compañía de Jesús, con el sumario y tablas*, Tomo I, Libro XII, Capitulo XI. Madrid, Joachin Ibarra impresor, 1780 (decimocuarta impresión).
- MARINÉ, María. 2017. «El Museo de Ávila y su permanente realidad provisional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35 (2017), pp. 1003-1018.
- MARTÍNEZ PINO, Joaquín: «La gestión del patrimonio histórico-artístico en el siglo XIX. Fuentes para su documentación», *Tejuelo: revista de ANABAD*, 12 (2012), pp. 10-21, concretamente p. 11.
- MAYER, Augusto: *Historia de la pintura española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1928.
- MONTERO DE ESPINOSA, José María: *Relación histórica de la judería de Sevilla, establecimiento de la Inquisición en ella, su extinción y colección de los autos que llamaban de fe celebrados desde su erección*. Sevilla, Imprenta de Carrera y Compañía, 1849.
- PARELLO, Vicent: «Una fiesta barroca en tiempos de Carlos II: el auto de fe madrileño de 1680», *Les Cahiers de Framespa*, 8 (2011). En línea: <https://doi.org/10.4000/framespa.794>
- PINEDA, Juan de: *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey Fernando tercero de este nombre, primero de Castilla, I de León*. Sevilla, Matías Clavijo (impresor), 1627.
- PONZ, Antonio: *Viaje de España*, Tomos IX-XIII. Madrid, Aguilar Maior, 1786 (ed. 1988).
- POST, Chandler R.: *A history of spanish painting*, vols. IV y XII. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1947.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael. 1992. «Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición. El Auto de Fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo», *Norba. Revista de Arte*, 12 (1992), pp. 67-81.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael: «¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y propaganda inquisitorial». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LX (1994), pp.301-320.

- SILVA MAROTO, Pilar (comisaria): *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.
- VV.AA. *Museo del Prado. Inventario general de pinturas III: Nuevas adquisiciones, Museo Iconográfico, Tapices*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990.
- YARZA LUACES, Joaquín: «Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo y San Pedro Mártir de Pedro Berruguete», en VV.AA., *Historias inmortales*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art*

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRE MARTÍNEZ
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS
En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

491 SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

515 SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

535 JAVIER MATEO HIDALGO
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

585 IRENE VALLE CORPAS
On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

609 PEDRO DE LLANO NEIRA
In Search of the Miraculous: la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

647 ELENA PAULINO MONTERO
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

661 ADOLFO BALTAR-MORENO
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*