



DE ORATORIO PORTÁTIL PARA LA MEDITACIÓN
A INSTRUMENTO DE AFIRMACIÓN RELIGIOSA:
JUAN LÓPEZ DE SEGOVIA Y EL *TRÍPTICO DEL SALVADOR*
DE ANTONIAZZO ROMANO EN EL MUSEO DEL PRADO¹

FROM A PORTABLE ORATORIO TO AN INSTRUMENT OF RELIGIOUS
AFFIRMATION: JUAN LÓPEZ DE SEGOVIA AND THE *TRIPTYCH OF EL SALVADOR*
BY ANTONIAZZO ROMANO IN THE PRADO MUSEUM

Sonia Caballero Escamilla^{a*}

Fechas de recepción y aceptación: 22 de julio de 2021 y 23 de agosto de 2021

Resumen: En este artículo damos a conocer, por primera vez, el nombre del comitente del *Tríptico del Salvador* del Museo del Prado, atribuido al pintor italiano Antoniazzo Romano: el deán de la catedral de Segovia Juan López, y su último destinatario, el inquisidor general fray Tomás de Torquemada. Investigaciones de archivo y un exhaustivo análisis de la obra nos han permitido conocer datos hasta ahora inéditos. Nacido en el seno de una familia de condición judeoconversa, Juan López de Segovia fue un renombrado canonista formado en la Universidad de Salamanca, llegó a ostentar importantes cargos en la catedral de Segovia, durante el episcopado de Juan Arias Dávila, y se trasladó definitivamente a Roma, donde alcanzó, entre otras, la dignidad de protonotario apostólico. Aunque fue miembro destacado de la Curia Romana,

^a Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

*Correspondencia: Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte Campus de Cartuja s/n 18071 Granada. España.

E-mail: soniace@ugr.es

¹ Este artículo se enmarca en el Proyecto I+D: “Vestir la casa: espacios, objetos y emociones en los siglos xv y xvi (VESCASEM)”, PGC2018-093835-B-100, financiado por FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación. IP: M.^a Elena Díez Jorge.



sus orígenes judeoconvertos marcaron su trayectoria vital. En Roma encargó el *Triptico del Salvador* a Antoniazzo Romano. Pintor especializado en la copia y evocación de los antiguos iconos bizantinos, se convirtió en el predilecto de los religiosos españoles asentados en Roma y en el mejor intérprete de la reforma religiosa que pretendía recuperar valores del pasado. El estudio de las imágenes y de los textos, junto con el análisis de la documentación, han permitido probar el uso de este oratorio no solo como soporte de prácticas religiosas meditativas, sino también como potente instrumento de afirmación religiosa, en un momento en el que la posesión de imágenes religiosas podía evadir las sospechas de criptojudáismo.

Palabras clave: Juan López de Segovia, fray Tomás de Torquemada, Antoniazzo Romano, convento de Santo Tomás de Ávila, San Juan de Letrán, Santa Columba de Sens, acheropita.

Abstract: In this paper we make known, for the first time, the name of the person who commissioned the *Triptych of El Salvador* of The Prado Museum, which is attributed to the Italian painter Antoniazzo Romano: Juan López, the dean of the cathedral of Segovia; and the last recipient of the painting: Tomás de Torquemada, the general inquisitor. The documental research and an exhaustive analysis of the painting have allowed us to know some data that were unpublished until now. Juan López de Segovia was born in a family of convert Jews, and he became a renowned canonist at Salamanca University, during the episcopate of Juan Arias Dávila. Finally settled in Rome, he reached the position of apostolic protonotary. Despite being an important member of the Roman Curia, his career was marked by his convert origins. He commissioned the *Triptych of El Salvador* to Antoniazzo Romano, a painter specialized in copying and recalling ancient Byzantine icons, who became the preferred artist of Spanish clerks settled in Rome, and the best interpreter of the religious reformation that intended to recover the past values. The study of images and texts, along with the analysis of the documents, have allowed us to probe the use of this oratorio, not only as a support of prayer or spiritual meditation, but also as a strong instrument of religious affirmation, at a time when the possession of religious images could avoid suspicions of crypto-Judaism.

Keywords: Juan López de Segovia, Tomás de Torquemada, Antoniazzo Romano, Monastery of St. Thomas in Ávila, St. John Lateran, St. Columba of Sens, acheropoeita.



La colección del Museo del Prado alberga un conjunto destacado de obras procedentes de los conventos desamortizados durante el Gobierno de Juan Álvarez Mendizábal. Entre 1836 y 1837, la ejecución de dos Reales Decretos provocó la supresión de los conventos y monasterios de las órdenes religiosas, lo que causó grandes pérdidas en el patrimonio histórico-artístico de propiedad eclesiástica, expolios y ventas fraudulentas. Una Real Orden de 31 de diciembre de 1837 dispuso la formación de un Museo Nacional de Pinturas² con el fin de reunir las obras procedentes de los conventos de Madrid y de las zonas limítrofes: Ávila, Toledo y Segovia. Los encargados de recorrer las provincias, examinar el patrimonio conservado y elegir las obras de mayor mérito artístico fueron expertos designados por la Real Academia de Bellas Artes, entre los que destacamos a Julián y Antonio Zabaleta, por ser los comisionados de la provincia de Ávila y los responsables de seleccionar el tríptico, en cuyo estudio se centra el presente artículo.

1. DE ÁVILA A MADRID: LOS TRASLADOS DEL *TRÍPTICO DEL SALVADOR* DE ANTONIAZZO ROMANO

El 18 de marzo de 1836 Julián Zabaleta fue dispuesto por la Real Academia “para levantar y traer la preciosa sillería y facistol de San Martín de Valdeiglesias y las preciosidades artísticas que haya en los dos monasterios o conventos de aquellos distritos”, refiriéndose también al cercano monasterio de San Jerónimo en Guisando. En ese momento, ambos estaban ubicados dentro de la demarcación territorial de Ávila³. Para llevar a efecto el traslado, se pidieron los “auxilios” necesarios como las llaves, “mozos de auxilio, carruajes, protección de gente armada y lo que hubiese menester para el desempeño de esta

² Más conocido como Museo de la Trinidad por encontrarse su sede en el antiguo convento de la Trinidad de Madrid (Antigüedad del Castillo-Olivares, 1998).

³ En la Edad Media, la localidad de San Martín de Valdeiglesias, perteneciente actualmente a la Comunidad de Madrid, formaba parte de la diócesis de Ávila. Véase Martínez Díez (1983, p. 619).



delicada comisión”⁴. La tarea resultó costosa, pues, según un escrito fechado el 11 de abril de 1836, desde el Ministerio de la Gobernación del Reino se había comunicado al gobernador civil de la provincia de Ávila que, al presentarse Zabaleta en el monasterio de Guisando:

...el comisionado de amortización, encargado por el obispo de la Diócesis de custodiar el monasterio, no podía prestarse a hacer ninguna entrega si no se le comisionaba orden superior para ello; y que en su consecuencia, a fin de evitar que desaparezcan tablas originales y cuadros de grande mérito del célebre Correa y otros pintores poco conocidos, sería conveniente se autorizase al referido Zabaleta, para que así en Guisando, como en cualquiera punto de esa provincia, se le entreguen las obras de pintura, escultura o arquitectura que designe. Y conformándose su majestad la Reina Gobernadora con lo propuesto por la Academia; ha tenido a bien conceder a Zabaleta la expresada autorización y mandar que V. I. dé las órdenes oportunas para que se le entreguen los objetos indicados que designare bajo el inventario y demás formalidades...⁵

La visita a la villa de San Martín de Valdeiglesias resultó de lo más fructífera. Los inventarios dan cuenta de la recogida de una serie de obras encontradas en dos oratorios: en el de Santa Catalina, que pertenecía al cercano monasterio cisterciense de Santa María (en Pelayos de la Presa), y en el *oratorio de los dominicos (de la ciudad de Ávila)*⁶, una casa que el convento de Santo Tomás de Ávila tenía en la villa de San Martín, entre otras muchas posesiones. Sabemos que los Reyes Católicos, a petición de fray Tomás de Torquemada, habían cedido al convento abulense la casa confiscada a Alfonso de Robledo y Cathalina Martínez, condenados a la hoguera por la Inquisición⁷. Es probable que se trate del mismo inmueble. Allí, los comisionados encontraron un oratorio portátil, al que calificaron como “bueno y de escuela italiana antigua”, que trasladaron

⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARABASF), sign. 7-128-1-75. Documento fechado el 18 de marzo de 1836.

⁵ ARABASF. Sign. 7-128-1-126. 11 de abril de 1836.

⁶ Así aparece citado en el referido documento.

⁷ Archivo General de Simancas (AGS). RGS, leg. 148805, 2: *Merced al monasterio de Santo Tomás de Ávila, a suplicación del citado Fray Tomás de Torquemada, de unas casas que también en San Martín de Valdeiglesias fueron confiscadas a Alfonso de Robledo por el delito de herejía*. Murcia, 29 de mayo de 1488.



al exconvento de la Trinidad en Madrid, donde se pensaba instalar un museo con los bienes desamortizados:

Oratorio de dominicos (de la ciudad de Ávila) de San Martín de Valdeiglesias [En el margen] Bueno, de escuela italiana antigua.

Un oratorio portátil. En lo exterior de las hojas: san Juan Evangelista y una santa; en lo interior, en el centro, la cabeza del Señor, y a los lados, san Juan Bautista y san Pedro⁸.



Fig. 1. Antoniazio Romano, *Tríptico del Salvador*, 1480-1490, Museo Nacional del Prado (Madrid). © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado

La breve descripción no deja lugar a dudas: debe identificarse con el *Tríptico del Salvador*, atribuido al pintor italiano Antoniazio Romano, que se expone en la actualidad en el Museo del Prado, procedente del antiguo Museo de la Trinidad (figura 1), como también ha manifestado Giovanni Russo (2020,

⁸ ARABASF, leg. 7-130-3-1. *Inventario del Monasterio de Valdeiglesias y Cadalso*. 14 de abril de 1836. En el transcurso de la preparación de este artículo ha aparecido un trabajo que recoge también la misma referencia e identifica la obra con el *Tríptico del Salvador* de Antoniazio Romano del Museo del Prado. No obstante, el autor apunta a la catedral de Ávila como su probable origen (Russo, 2020, pp. 208-209).



p. 204). Se despeja así la incógnita sobre el origen del tríptico, que algunos autores habían relacionado con un convento toledano (Cavallaro, 2013, p. 46; Strehlke, 2019, pp. 222-225).

Teniendo en cuenta que el pequeño oratorio de San Martín de Valdeiglesias pertenecía a los dominicos de Santo Tomás de Ávila, en nuestra opinión, lo más probable es que el tríptico estuviera en su origen en la fundación abulense y fuera trasladado a San Martín de Valdeiglesias más tarde. Nos consta que durante la guerra de la Independencia, los frailes de Santo Tomás tuvieron que salir del convento, al ser ocupado por las tropas francesas. Al mismo tiempo, se produjo el traslado de bienes, como el *Sacramento de los Herejes*, la reliquia relacionada con el suceso del Santo Niño de La Guardia, que se custodiaba en el altar mayor de la iglesia, hasta que fue trasladado provisionalmente al oratorio del Palacio Episcopal de Ávila en 1809 (Campderá, 2006, p. 50). Asimismo, las medidas desamortizadoras provocaron la salida de obras a otras iglesias y a manos de particulares⁹, así que es probable que el tríptico se depositara en el oratorio de Valdeiglesias en el convulso siglo XIX, donde lo encontró la comisión de Antonio Zabaleta¹⁰.

Las obras seleccionadas por los comisionados llegaban a Madrid y se amontonaban en las distintas dependencias del antiguo convento de la Trinidad antes de su traslado al futuro Museo del Prado, donde ahora se encuentran. Procedentes de Ávila llegaron, entre otros, los retablos del convento de Santo Tomás, dedicados a san Pedro Mártir y santo Domingo de Guzmán de Pedro Berruguete, así como la Virgen de los Reyes Católicos (Caballero, 2021). Del convento de Agustinos del Risco de Piedrahíta, una Virgen con Niño atribuida en la actualidad a Petrus Christus; en el Monasterio de San Jerónimo de Guisando habían seleccionado los retablos de la Anunciación y Natividad de Correa de Vivar; en el monasterio cisterciense de San Martín de Valdeiglesias recogieron varias pinturas atribuidas a Correa de Vivar y una espléndida sillería de coro¹¹, citada asiduamente en la documentación de la Real Academia de

⁹ Archivo del Convento de Santo Tomás de Ávila (en adelante ACSTA), Documentación diversa, cajón 18: *Nota de los ornamentos, alhajas y demás efectos pertenecientes al extinguido Convento de Santo Tomás de esta ciudad de Ávila y puntos donde se hallan depositados* (1863).

¹⁰ Caballero, en prensa.

¹¹ En la actualidad, en la catedral de Murcia (Sánchez Moreno, 1952, pp. 80 y ss).



Bellas Artes de San Fernando. A ello debemos sumar las obras procedentes del Oratorio de Santa Catalina y del Oratorio de dominicos de la ciudad de Ávila, en la villa de San Martín de Valdeiglesias, entre otras.

El conjunto recogido por la comisión de Zabaleta se depositó en habitaciones contiguas al claustro¹². Fue tal el volumen de obras acumulado, que cualquier intento de organización museográfica se convirtió en todo un desafío. Los inventarios conservados de los objetos recolectados contienen una mínima información sobre las medidas, el título y el lugar de procedencia. Sin embargo, apenas se ofrecen datos sobre su cronología o atribución artística, de modo que, en ocasiones, es imposible establecer relaciones entre las que allí aparecen y las conservadas.

El primer intento de catalogación seria y las primeras medidas dirigidas a la conservación de las piezas se llevaron a cabo a partir de 1862 (López-Yarto y Mateo, 1995), cuando Gregorio Cruzada Villaamil fue nombrado subdirector del Museo Nacional de Pinturas. La única fuente con la que contaba era una escueta lista de obras realizada en 1854. El trabajo de Cruzada llevó por título *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas* y fue publicado en 1865, aunque de las 1733 piezas que recogía el inventario manuscrito de 1854, solo incluyó 603 cuadros, excluyendo las que, a su juicio, carecían de mérito artístico¹³. Entre las afortunadas, se encuentra el tríptico que nos ocupa, clasificado en el *Catálogo* como obra anónima de las primitivas escuelas españolas¹⁴.

¹² ARABSF, sign. 7-130-3-15: Razón general de todos los cuadros que se hallan colocados en el día de la fecha en las dos Galerías o Claustros del Museo Nacional [...]. 31 de diciembre de 1839: Galería baja o claustro. Fachada que da frente al mediodía: Se halla colocada en este trámite la famosa sillería de Valde-Iglesias. ARABSF, sign. 7-130-3-15: Razón general de todos los cuadros que se hallan colocados en el día de la fecha en la dos Galerías o Claustros del Museo Nacional [...]. 31 de diciembre de 1839. ARABASF. Sign. 7-130-3-19: Noticia de los sitios en donde se hallan todos los efectos de pinturas, esculturas y demás enseres en este depósito de la Trinidad procedentes de los conventos suprimidos. 31-12-1842: En el claustro bajo hay una avitación junto al refectorio, y en ella hay cuadros y escultura de lo que trajo el Sr. Zabaleta y D. José Castelar.

¹³ Cruzada, 1865. Apartado “Advertencias importantes”. [Museo del Prado, Sign. SG PRA. Cat.Col.75(3).

¹⁴ Cruzada (1865, p. 209, n. 1685).



Sabemos que pasó por el Museo Arqueológico Nacional antes de su ingreso definitivo en el Prado, pues en 1911 Schmarsow (1911) publicó el artículo titulado “Un dipinto di Antoniazio Romano a Madrid”, en el que por primera vez atribuía la obra al pintor italiano, situándola en este museo madrileño, al tiempo que señalaba el Ministerio de Fomento¹⁵ como lugar de procedencia¹⁶. Desde aquí ingresó en el Museo del Prado en 1917, donde permanece desde entonces.

En la actualidad, el tríptico no se expone de acuerdo con su estructura original, sino que la tabla central aparece separada de las laterales y los anversos y reversos se muestran emparejados a un lado y otro respectivamente, de modo que el espectador actual no percibe la obra tal y como se concibió. Afortunadamente, hemos conservado una fotografía que permite conocer su formato antes de que se desmembrara. Fue publicada por Floriano (1913, p. 272) en un artículo titulado “Un prerrafaelista pintando para españoles”. Así, sabemos que la imagen del Salvador se ubicaba en el centro, san Juan Bautista a la izquierda del espectador y san Pedro a la derecha. Estos dos últimos constituían las caras interiores de las alas. En el exterior, san Juan Evangelista a la izquierda y santa Columba a la derecha completaban el conjunto¹⁷.

Su formato y tamaño, su particular iconografía y la presencia de símbolos heráldicos en el anverso y el reverso de las alas laterales apuntan a un encargo y usos privados, un aspecto esencial que ha podido influir en la ausencia de huellas en la documentación conservada en el archivo del convento de Santo Tomás de Ávila. No obstante, la identificación de los motivos heráldicos por primera vez, la lectura de las imágenes y su contextualización nos proporcionan datos interesantes a tener en cuenta para una aproximación al origen y a la significación del tríptico.

¹⁵ Las instalaciones del antiguo Museo de la Trinidad fueron compartidas con el Museo de Fomento en 1847 (Antigüedad del Castillo-Olivares, 1998, p. 391).

¹⁶ También lo situaba en el Museo Arqueológico Nacional Francisco Álvarez Ossorio (1925, p. 59).

¹⁷ En el archivo Ruiz Vernacci se custodia una fotografía original del tríptico cuando aún conservaba las bisagras: signatura VN-21579.



2. CONSIDERACIONES SOBRE LA ICONOGRAFÍA DEL TRÍPTICO: UNA RELIQUIA PINTADA Y UNA DECLARACIÓN DE FE

Los intentos por descifrar la identidad del promotor, representado por sus escudos en las alas del tríptico, han resultado infructuosos hasta el momento. En los años sesenta del siglo xx, el marqués de Montesa lo relacionaba con el linaje valenciano de los Valeriola, basándose en la siguiente descripción: “... las armas del dicho doctor Gerónimo Valeriola es ser, un escudo con un ciprés grande que nasee de un valle en campo azul y en los dos lados del ciprés dos flores de lis de oro” (Marqués de Montesa, 1963-1967, p. 84). No obstante, es evidente que la especie arbórea representada en el escudo no es un ciprés. En lo relativo al diseño, podemos decir que es italiano, denominado por su forma *a testa di cavallo*, usado fundamentalmente por autoridades municipales o del pontificado a partir de 1470, con una destacada presencia entre 1480 y 1489 (Tiberini, 2014, p. 297). Sin duda, recuerda la pieza de la armadura que protegía la parte frontal de la cabeza del caballo, de ahí su denominación.

Las figuras del campo son: un árbol terrazado de sinople sobre campo azur flanqueado por dos flores de lis. Actualmente, la bordura se muestra lisa; pero, según el marqués de Montesa, en esta figuraba la divisa *Deo Gratias*, ya borrada (Marqués de Montesa, 1963-1967, p. 84). Aparece timbrado con un capelo negro de seis borlas dispuestas en tres órdenes a cada lado (1, 2, 3). A partir de este símbolo heráldico, podemos deducir que el promotor de la obra era un eclesiástico, residente por entonces en Italia que, por el número de borlas y el color del capelo, pudo ostentar el cargo de abad, prior o protonotario apostólico honorario. Podemos conocer también sus intereses devocionales e intenciones, a juzgar por la iconografía mostrada en cada una de las tablas. La central muestra una “reliquia pintada”, pues se trata de una reproducción del icono del Salvador, conservado en el *Sancta Sanctorum* de la Basílica de San Juan de Letrán en Roma.

La imagen en cuestión es un arquetipo de “imagen no pintada” y uno de los más famosos iconos de la Roma medieval. Se conservaba en la capilla privada del papa de la citada basílica de Letrán (Belting, 2009, pp. 91 y ss.) y las primeras noticias se remontan al siglo viii (*Liber Pontificalis: la Vita de Esteban II*, Belting, 2009, p. 657). Ya en aquel tiempo, la imagen se sacaba



en procesión para defender la ciudad de los sitiadores lombardos y se llevaba a la iglesia de Santa María la Mayor, citada en el texto como Santa María del Pesebre, en referencia a la reliquia que conservaba. Por aquel entonces, la pintura del Salvador recibía una especial veneración, porque se consideraba un original de san Lucas finalizado por intervención divina, de ahí que aparezca como *acheropita*. Se conocen varias fuentes medievales que nos permiten aproximarnos a la antropología de la imagen, a su proyección en la vida urbana de la ciudad y al lugar que ocupó en la religiosidad romana.

Nicolás Maniacutio, en su *Tratado sobre la imagen del Salvador*, del siglo XII, indicaba el deseo de Dios de que una imagen suya fuera depositada en el palacio del Laterano, es decir, la residencia de su representante en la tierra¹⁸, el papa. Por tanto, la ubicación de esta imagen en la capilla privada de los pontífices pone de manifiesto sus vínculos con el papado.

La pintura original mostraba una imagen de cuerpo entero de Cristo, entronizado; pero el extraordinario uso que se hizo de esta, tanto en procesiones como en escenificaciones de carácter paralitúrgico, derivó en un desgaste de tal magnitud, que fueron necesarias varias intervenciones para preservarla en las mejores condiciones. El icono actuaba como un antiguo *palladium*, que se procesionaba con el fin de proteger a Roma de los diferentes peligros (Parlato, 2000).

Sabemos que, en la víspera del día de la Asunción de la Virgen de cada año, el 15 de agosto, el icono era trasladado desde su capilla en Letrán, bajo la advocación de San Lorenzo, a la basílica de Santa María la Mayor, por lo que escenificaba la visita de Cristo a su Madre, cuando se producía el encuentro entre el icono de Letrán y el mariano de la *Salus Populi Romani*, atribuidos ambos al evangelista san Lucas.

Resulta de gran interés un texto, cercano en cronología al tríptico de Antoniazio Romano, porque pone de manifiesto el alcance de esa procesión en la vida urbana de Roma y en la religiosidad popular. Se trata de una disposición procesional de 1462, de la que da cuenta Giovanni Marangoni en 1747¹⁹, en la

¹⁸ Nicolás Maniacutio, *Tratado sobre la imagen del Salvador* (siglo XII), copiado para un libro litúrgico de Santa María Maggiore, Roma, Biblioteca Vaticana, Fondo SMM 2, fols. 237-244 (Belting, 2009, p. 659).

¹⁹ Marangoni (1747, pp. 120-124, citado por Belting, 2009, p. 659).



que se ofrece el itinerario completo de la comitiva formada por el pueblo, la hermandad de *Raccomandati* de Ss. Salvatore y el clero pontificio. Una de las estaciones tenía lugar en el hospital e iglesia de San Giacomo al Colosseo, también conocida como Santiago de los Españoles, que se convertiría en la gran difusora en Roma del poder de la monarquía hispánica, como centro de las diversas celebraciones que tenían lugar cada vez que los Reyes Católicos obtenían una victoria militar (Miralles, 2005).

La comitiva emprendía el camino hacia el *Sancta Sanctorum* de San Juan de Letrán, donde la imagen esperaba adornada con una tela de oro. A continuación, el icono era el centro de diversas prácticas paralitúrgicas, como el lavado de los pies en varios puntos de la procesión, entre ellos, San Giacomo al Colosseo, San Clemente, Santa María Nova, San Adrián en el Foro, el atrio de los Santos Cosme y Damián y Santa Práxedes. Finalmente, era depositada en Santa María la Mayor hasta que regresaba a la capilla papal el 15 de agosto después de la celebración de la Misa²⁰.

A causa de las procesiones y los lavados rituales, la imagen sufrió un deterioro considerable y fueron necesarias una serie de actuaciones que modificaron sustancialmente su aspecto original. La más llamativa consistió en un revestimiento de plata en el siglo XIII, bajo la iniciativa del papa Inocencio III, que contaba con unas puertas en la parte inferior de la imagen, con el fin de facilitar el “lavatorio de los pies” (Belting, 2009, pp. 92 y ss). Conviene tenerlo en cuenta, porque la percepción cambió considerablemente. La antigua representación de cuerpo entero se convirtió en un busto, y así fue visto y representado en las copias que se hicieron a partir de aquel momento²¹.

La imagen debió ser conocida y venerada por los religiosos españoles residentes en Roma. Precisamente, en la contrafachada de la iglesia de Santiago de los Españoles se pintó un ciclo iconográfico dedicado a Santiago el Mayor, fechado en el siglo XIV, que desapareció cuando la iglesia fue derribada en 1815. Afortunadamente, contamos con varias copias y se puede hacer una reconstrucción de la serie pictórica.

Enumeramos, a continuación, los ejemplares conservados en la Biblioteca Apostólica Vaticana: las acuarelas encargadas por el cardenal Francesco

²⁰ Más detalles sobre la procesión en Parlato (2007).

²¹ Sobre la difusión de la imagen lateranense, véase Angelelli (2000, pp. 46-49).



Barberini en torno a 1635²²; un dibujo comisionado por Séroux d'Agincourt en el siglo XVIII²³ y las acuarelas realizadas por Ferdinando Boudard (1760-1825)²⁴. Todas ellas muestran el icono de Letrán como un busto, tal y como se aprecia desde la intervención del siglo XIII que modificó su aspecto (Bordi y Helas, 2017). Así es como aparece en el tríptico de Antoniazzo Romano y en todas las copias que se hicieron a partir de entonces.



Fig. 2. Antoniazzo Romano, *Busto de Cristo*, *Tríptico del Salvador* (detalle), entre 1480-1490, Museo Nacional del Prado (Madrid) © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado

²² Accesible *online*. Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. Lat. 4408, foll. XXII-XLV.

²³ Accesible *online*. Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. lat. 9848. Fol. 13 v.

²⁴ Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 15308. En 1891 Mariano Armellini informaba de las copias realizadas por Ferdinando Boudard y Gattani (Armellini, 1891, p. 141). También proporcionaba la noticia de la existencia de un hospital anexo para pobres (Capitelli, 1998, pp. 68-69). Vázquez cita la signatura con la que están catalogadas en la Biblioteca Apostólica Vaticana (2010, p. 13).

El busto del Salvador surge del fondo sobre una especie de mesa de altar, en cuya parte frontal se puede leer el siguiente texto: *Spetiosus forma pre filiis hominum* (“Eres el más hermoso de los hijos de los hombres”) (figura 2). Se trata del salmo 45 (44) calificado como mesiánico, pues, compuesto para celebrar las bodas de un rey de Israel con una princesa extranjera, se ha interpretado en clave alegórica, como una prefiguración del matrimonio de Cristo con su Iglesia (Di Palma, 2015, p. 85).

Este texto bíblico fue utilizado por Orígenes de Alejandría, uno de los teólogos más influyentes del cristianismo primitivo, que vivió entre los siglos II y III. Su nombre ocupa un puesto importante en la polémica antijudía, por ser el autor del tratado apologético *Contra Celso*, una obra en la que responde al filósofo pagano Celso, que en su *Discurso verdadero* había expuesto toda una serie de argumentos contra el cristianismo²⁵, negando que Jesús fuera el Mesías esperado y el misterio de la Encarnación, entre otros. Para exponer sus ideas, utilizó la figura de un judío, quien se encargaba de realizar todo tipo de críticas contra Cristo, para rechazar que fuera el Mesías que anunciaban las profecías y el Hijo de Dios. Una de las críticas se centra en el nacimiento virginal de Cristo y en su naturaleza divina. En este contexto, Orígenes cita el salmo 45 (44) para distinguir las dos venidas de Cristo: una histórica, vinculada al carácter humano y humilde de Cristo, y otra de tipo celeste, en la que se pone de manifiesto su naturaleza divina. Con esta cita, entendida en clave alegórica como una referencia a la belleza de Cristo, Orígenes intenta distinguir a Cristo por encima de los demás hombres. En este sentido, cabe destacar también los comentarios de San Agustín a este salmo, en los que identifica al rey con el Verbo encarnado y resalta su belleza por encima de cualquier naturaleza humana (Di Palma, 2015, p. 85).

Los iconos romanos, tanto cristológicos como marianos, tales como el *Salvador* de Letrán, la *Verónica* del Vaticano, la *Salus Populi Romani* o la *Virgen del Popolo*, gozaron de gran éxito en el marco devocional hispano de la segunda mitad del siglo XV, como lo evidencian las múltiples copias que se hicieron (Caballero, 2020). Estas iconografías y su lenguaje formal *alla maniera greca* respondieron no solo a las necesidades devocionales, sino que

²⁵ Para una aproximación a la biografía de Orígenes y la obra que estamos citando, *Contra Celso*, véase el capítulo de Lillo (2017, pp. 154-209).



cumplieron una función como signos de afirmación religiosa. Este uso de la imagen como escaparate de una identidad religiosa se pone de manifiesto en este tríptico, como iremos comentando en las siguientes páginas.

Tal y como se ha apuntado, el icono del Salvador se conservaba en la capilla papal de la Basílica de San Juan de Letrán en Roma. La presencia de san Juan Bautista, uno de los titulares del templo romano, y de san Pedro, el primer pontífice, en las alas interiores del tríptico, remiten al escenario de la imagen original. Pero, además, los mensajes que trasladan a través de las filacterias refuerzan el mensaje figurado desde la tabla central sobre la doble naturaleza de Cristo, el dogma en torno al cual se distanciaban judíos y cristianos. San Pedro sostiene las llaves, su principal atributo, y una filacteria con el siguiente mensaje: “Tu es XPS filius Dei vivi” (“Tu eres el Cristo, el Hijo del Dios vivo”). Estos símbolos adquieren pleno significado si atendemos a su génesis. Pedro pronunció esta frase cuando Jesús preguntó en una ocasión a sus discípulos: “¿Quién decís que soy yo?”. Después de la respuesta de Pedro, Jesús le confirió el poder supremo, entregándole las llaves del reino de los Cielos y la facultad de atar y desatar (Mt 16, 16-19). Le otorga, por tanto, el primado de la Iglesia y la posibilidad de absolver y perdonar.

San Juan Bautista se encontraba en el ala izquierda, vestido con la indumentaria que le caracteriza, la piel de camello y señalando con el índice al Salvador. En su filacteria reza la frase: *Ecce agnus Dei*, pronunciada cuando vio a Jesús acercarse a él para recibir el bautismo. Con este título, que sigue formando parte de la liturgia eucarística, se alude al sacrificio redentor de Cristo.

En definitiva, las tablas interiores del tríptico muestran a Cristo como el Hijo de Dios hecho hombre, y se alude asimismo a su sacrificio redentor, enfatizado por la presencia del altar. Los santos que lo custodian, san Pedro y san Juan, entroncan directamente con la condición pontificia y la advocación del espacio en el que se ubicaba la reliquia de Letrán: la capilla privada del papa en la basílica dedicada a los santos Juanes.

La profundidad teológica del mensaje trasladado, como se comprueba a través de las frases en latín y de la elección de los temas incluidos en las tablas, revela una personalidad de una amplia formación, con un profundo conocimiento en gramática latina y en fuentes de diversa naturaleza, y confirma la identidad religiosa del promotor y su pertenencia a la Curia Romana, dada la jerarquía que revela el timbre del escudo.



El interior del tríptico muestra uno de los dogmas más presentes en las discusiones teológicas de la época, como es la doble naturaleza de Cristo, reforzada con la elección de los santos que lo custodian, san Pedro y san Juan Bautista. A su vez, expresa las creencias y convicciones religiosas del promotor, pero es el exterior de las alas lo que nos ha permitido finalmente descifrar la identidad de la personalidad que se encuentra detrás de su encargo, tanto por los escudos como por los santos representados. Mientras que la presencia de san Juan Evangelista no nos resulta llamativa en primera instancia, dada la advocación de la propia basílica de Letrán, y el peso de tal advocación en entornos prestigiosos regios en el siglo xv hispano, sí merece ser destacada la imagen de santa Columba de Sens. El escaso número de obras dedicadas a esta santa nos remite a una decisión del propio promotor que nos ha permitido revelar su identidad.

3. A PROPÓSITO DEL COMITENTE Y SU DESTINATARIO FINAL: DE JUAN LÓPEZ DE SEGOVIA A FRAY TOMÁS DE TORQUEMADA

Los estudios que se han ocupado del tríptico hasta el momento proporcionan datos difusos sobre su origen y su posible comitente. Dada la autoría, atribuida a Antoniazio Romano²⁶, y el timbre del escudo representado en la parte inferior de las alas laterales –un capelo negro con seis borlas a cada lado–, se piensa en un prelado español residente en Roma como probable promotor de la obra²⁷. Su localización entre los fondos del Museo de la Trinidad permitió señalar un convento de las provincias de Ávila, Toledo o Segovia como lugar

²⁶ Como ya hemos indicado, la atribución se remonta a 1911 (Schmarsow, 1911, pp. 118-119).

²⁷ Cavallaro (2013, pp. 29-30). Elías Tormo apuntó la posibilidad de que la pintura procediera de la iglesia de Santiago de los Españoles, en Roma (Tormo, 1943, p. 189). Cavallaro consideró que el responsable de su encargo pudo ser un religioso español, llamado Gudiele de Cervatos, por ser “abad de Santa Columba”, citado en la documentación de la iglesia de Santiago de los Españoles (Fernández Alonso, 1956, pp. 90-92; Cavallaro 2013, p. 46, nota 61). El citado personaje fue abad del monasterio premonstratense de Santa Columba, en Toledo, y está documentado en Roma en 1491. No obstante, como hemos demostrado con la documentación localizada en el archivo del convento dominico de Santo Tomás de Ávila, el



de depósito original antes de que se trasladara a Madrid como consecuencia de la desamortización de Mendizábal en el siglo XIX. Como ya hemos adelantado, la noticia más reciente ha sido publicada por Giovanni Russo, al ofrecer los datos que aparecen en el inventario realizado en 1836 de los bienes desamortizados en el monasterio de San Martín de Valdeiglesias y Cadalso de los Vidrios. Según la información del documento, un “oratorio de escuela antigua italiana”, cuya descripción iconográfica coincide indudablemente con el tríptico que nos ocupa, fue recogido en el oratorio de los dominicos (de la ciudad de Ávila), en San Martín de Valdeiglesias. Este dato le lleva a señalar Ávila como lugar de origen del tríptico, pero considera la posibilidad de que proceda de su catedral, teniendo en cuenta además su advocación, dedicada al Salvador (Russo, 2020, p. 208).

En nuestra opinión, si el tríptico se conservaba en un oratorio que pertenecía a los dominicos de Ávila, hay motivos de peso para pensar que procedía del convento de Santo Tomás, pues, como hemos visto, estamos en condiciones de asegurar que esta fundación, tan ligada a los Reyes Católicos y al inquisidor general fray Tomás de Torquemada, tenía propiedades en la villa de San Martín de Valdeiglesias, que habían sido cedidas por los reyes a petición de fray Tomás de Torquemada. Su origen se encontraba en los bienes confiscados a judíos, condenados por la Inquisición, como es el caso de los viñedos y la casa de Alfonso de Robledo y su mujer Cathalina Martínez²⁸. También nos consta que fray Alonso de Valisa, prior del convento de Santo Tomás de Ávila, compró unas heredades en 1491²⁹.

Según algunas fuentes documentales conservadas en el archivo del convento abulense, varios religiosos habitaban en la *Casa* de San Martín de Valdeiglesias, al frente de la cual se encontraba un administrador del convento³⁰. No era el

tríptico fue encontrado en una propiedad de la fundación abulense. Asimismo, hemos logrado averiguar el nombre del promotor, como explicaremos a continuación.

²⁸ Archivo General de Simancas. RGS, leg. 148805, 2: *Merced al monasterio de Santo Tomás de Avila, a suplicación del citado Fray Tomás de Torquemada, de unas casas que también en San Martín de Valdeiglesias fueron confiscadas a Alfonso de Robledo por el delito de herejía* (Murcia, 29 de mayo de 1488).

²⁹ Caballero, en prensa.

³⁰ Se conservan varios inventarios del siglo XVIII que recogen las alhajas que el convento de Santo Tomás tenía en la villa de San Martín. Entre los objetos de cocina, aperos de labranza



único conjunto monástico que contaba con un oratorio en la villa de San Martín. Los monjes cistercienses del monasterio de Santa María la Real de Pelayos de la Presa, muy próximo, también disponían de casa y un oratorio dedicado a Santa Catalina en este núcleo urbano, tal y como explica Antonio Ponz en su *Viaje de España*³¹. Por tanto, es lógico pensar que el tríptico fuera trasladado desde el convento abulense. Pero si el tríptico lo realizó Antoniazzo Romano para un eclesiástico residente en Roma, con cargos en la curia, como así lo acredita el timbre del escudo ¿cómo y por qué llegó al convento abulense?

Las fuentes documentales de su archivo desvelan el envío de piezas y reliquias por parte de personalidades destacadas en la Curia Romana, así como la concesión de privilegios. Es el caso del relicario con un dedo de san Pedro Mártir, que Juan Ruiz de Medina regaló al convento:

Está en un viril con cerco y pie de plata sobredorado hechura antigua. En el zercro por la una parte están gravadas estas letras: pars digiti sancti Petri martiris, y en la otra Joannes de Medina episcopus segobiensis³².

Se trata de uno de los personajes más polifacéticos al servicio de los Reyes Católicos. Fue embajador, protonotario apostólico en Roma, responsable de diversos asuntos inquisitoriales³³ y obispo de la diócesis segoviana, desde 1502 hasta su fallecimiento en 1507, por citar algunas de las muchas dignidades que ostentó. Gran devoto de las reliquias, efectuó varios envíos a conventos

o ropa, se enumeran algunas imágenes y cuadros. Ninguno de ellos puede relacionarse con el tríptico; es posible que se llevara allí en otra fecha, pero sí es una prueba del traslado de obras desde el convento abulense al oratorio de San Martín de Valdeiglesias. ACSTA, 172-Documentación diversa-Cajón 20 bis.

³¹ Ponz (1773, p. 282). Cuando visitó el Oratorio de Santa Catalina de San Martín de Valdeiglesias pudo ver parte de los cuadros de Correa de Vivar, que procedían del altar mayor de la iglesia del monasterio, y que hoy se conservan en el Museo del Prado.

³² ACSTA, 140-Documentación diversa: *Noticias de las cosas memorables de la Fundación de este Real Convento de Santo Tomás de Ávila y de su Universidad, sacada de los instrumentos originales que ay en su archivo y de las historias más autorizadas* (fol. 21).

³³ A él se le atribuye la *Compilación de las instrucciones del Oficio de la Santa Inquisición* (Fernández de Córdova, 2014, p. 122). Presidió algunas rehabilitaciones públicas en la iglesia de Santa María sopra Minerva y compuso los estatutos del tribunal de la Inquisición de Murcia (Fernández de Córdova, 2014, pp. 125-126).



españoles y a la propia reina Isabel. También es digna de resaltar su afición por los libros iluminados, de los cuales legó una parte importante a la catedral segoviana (Villaseñor, 2009, pp. 239-253).

Probablemente, en relación con las importantes reliquias que atesoraba el convento de Santo Tomás, se concedió una indulgencia plenaria en 1501 a ganar el día de la natividad de san Juan Bautista. El embajador en Roma, Francisco de Rojas, envió a la reina Isabel unas bulas de indulgencias para el convento abulense, entre las que se encontraba la referida³⁴. Este privilegio permitía obtener el perdón de los pecados a los devotos que cumplieran con unas condiciones, tales como la visita y veneración de reliquias, donativos y oraciones. Los documentos arrojan datos sobre las reliquias conservadas en Santo Tomás de Ávila, como el *Sacramento de los herejes*, parte de un dedo de san Pedro mártir, un hueso de Santa Catalina de Siena, un colmillo de santo Domingo o huesos de las Once Mil Vírgenes, entre otras³⁵.

Al convento abulense también llegó el tríptico que nos ocupa. El timbre y el formato del escudo anuncian su procedencia romana y la condición religiosa del comitente. No es extraño que el personaje en cuestión encargara esta obra al pintor más afamado entre los eclesiásticos españoles residentes en Roma: Antoniazio Romano. Los santos representados en las caras externas

³⁴ La indulgencia plenaria debía ganarse el día del nacimiento de San Juan Bautista en el año 1502. Sin embargo, la reina recibió la bula en el año 1503. Por este motivo, en un escrito fechado en Alcalá de Henares, el 24 de mayo de 1503, se dirige a su embajador Francisco de Rojas, pidiéndole que haga las gestiones oportunas para que la citada indulgencia se pueda ganar en el año 1504, y que envíe la documentación con premura, para que se pudiera publicar con tiempo suficiente. El documento se conserva en el Archivo General de Simancas, signatura CCA, CED, 6, 103, 5: *Indulgencias a ganar en el monasterio de Santo Tomás de Ávila*. Agradezco a María Luisa García Valverde, profesora del Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Granada, su inestimable ayuda en la transcripción del documento.

³⁵ ACSTA, 140-Documentación diversa: *Noticias de las cosas memorables de la Fundación de este Real Convento de Santo Tomás de Ávila* [...]: “De las reliquias que tiene el Real Convento de Santo Thomás y de las cosas memorables que se hallan en las capillas de la iglesia” (fols. 16-23). Llama la atención que el día para ganar la indulgencia fuera el del nacimiento de san Juan Bautista. Tal vez existiera una voluntad de establecer un vínculo con la basílica lateranense de Roma, máxime con la presencia de la imagen del Salvatore.



del tríptico delatan sus intereses devocionales y nos ofrecen pistas sobre su identidad.

Santa Columba de Sens ocupaba el ala lateral del tríptico cerrado. Según su *Passio* fue una santa de origen hispano que sufrió su martirio en la ciudad de Sens. Negándose a adorar ídolos paganos, fue encarcelada junto a un joven disoluto, para que actuara con ella a su antojo. Cuando se disponía a hacerlo, una osa, que se había escapado de un anfiteatro cercano, entró en la celda e impidió la violación. Después de dialogar con el joven, Columba le convenció de que se convirtiera al cristianismo, si no quería ser devorado por el animal. Acto seguido, salió de la celda proclamando el nombre de Dios. Enfurecido, el emperador Aureliano ordenó que la degollaran (Fábrega, 1955, pp. 116-118).

La santa aparece representada con la palma del martirio, un libro y la osa a sus pies. Su presencia en el tríptico obedece, sin duda, a los intereses devocionales del comitente. Existió un culto a la santa en la cercana ciudad de Segovia. La parroquia de Santa Columba fue una de las iglesias románicas, situada junto al acueducto, en la plaza del Azoguejo. Según el cronista Diego de Colmenares fue fundada en el año 923 por Gonzalo Téllez (Colmenares, 1637), pero de su existencia solo queda el recuerdo que mantiene vivo aún una capilla bajo su advocación, levantada en 1998 en el mismo solar.

Asimismo, es posible reconstruir su aspecto a través de los grabados del siglo XIX, realizados antes de los continuos derrumbes que sufrió y la definitiva demolición de las ruinas en el siglo XX³⁶. La capilla mayor del templo fue elegida como panteón familiar por un ilustre segoviano, feligrés y beneficiado de Santa Columba, residente en Roma en el último tercio del siglo XV, el deán de la catedral de Segovia, Juan López. Gran devoto de santa Columba, y de nombre Juan, eligió a un santo homónimo, san Juan Evangelista, y a la santa de Sens, para presidir las alas exteriores del tríptico. Los datos biográficos que manejamos de Juan López son escasos³⁷. Natural de la ciudad de Segovia,

³⁶ Grabado de François Hippolyte Lalaisse (siglo XIX), grabado de Brambilla (siglo XIX) y óleo según el grabado de Brambilla (Museo de Bellas Artes de Segovia; Marqués de Lozoya, 1955, pp. 17-19).

³⁷ Colmenares (1640, pp. 24 y ss); Antonio (1672, p. 337, núm. 825); Baeza (1877, p. 15); García y García (1972); Tubau (2010, pp. 537-563, en concreto p. 542 y ss).



nació en el seno de una familia judeoconversa de mercaderes, feligreses de la iglesia de Santa Columba³⁸.

La mayoría de los autores consideran que las acusaciones de judaísmo que recibió su familia constituyeron el motivo que le llevó definitivamente a Roma, con el fin de defender la honra y dignidad de su apellido y buscar amparo (De Lecea y García, 1915, p. 180; De Dios, 2015, p. 267). Las noticias conocidas le perfilan como un hombre de una sólida formación académica (Colmenares, 1640, pp. 24 y ss.). Estudió latín en Segovia y realizó estudios de derecho en Salamanca, y llegó a alcanzar el grado de doctor por Decretos (De Dios, 2015, p. 261) y a ejercer como profesor en esa universidad. En Segovia obtuvo un beneficio en la parroquia de Santa Columba y una canonjía en la catedral de Segovia, en la que ostentó el cargo de deán durante el episcopado de Juan Arias Dávila. Su vida en Segovia fue bastante convulsa. Los cronistas aducen su condición de judeoconverso, algo que le acarrearía no pocos problemas. Como hemos adelantado, no está muy claro el motivo que le pudo conducir a establecerse finalmente en Roma, donde ya había viajado en varias ocasiones, comisionado por el obispo Arias Dávila³⁹. Consta que estaba en la Ciudad Eterna en 1484 en la corte pontificia de Sixto IV⁴⁰.

El análisis de sus obras escritas ha revelado cierta proximidad a las tesis heterodoxas del profesor de la Universidad de Salamanca Pedro de Osmá, condenadas por la Inquisición en 1479 (Tubau, 2010, p. 542). En el siglo XIX, Tomás Baeza señaló la posibilidad de que hubiera huido de Castilla como consecuencia de unas acusaciones por parte de miembros de su familia de origen judío, de abrazar el catolicismo y de renegar de sus orígenes (Baeza, 1877, p. 15). En Roma escribió varias obras; por su temática, destacamos el

³⁸ Todos los datos biográficos del personaje, y una completa selección de los autores que los han publicado, en Salustiano de Dios (De Dios, 2015, p. 259, nota 4).

³⁹ Por poner un ejemplo, el deán Juan López viajó en 1470 a Roma, enviado por el obispo Arias Dávila, con el fin de obtener una bula para la construcción de la nueva catedral de Segovia (De los Reyes, 2005, p. 129).

⁴⁰ Su vinculación con la parroquia de Santa Columba no cesó, pues el 18 de octubre de 1484, el papa Inocencio VIII le concedió un privilegio por el que los enfermos del hospital de Santa Columba podían elegir confesor que les absolviese de sus pecados “aún de casos reservados, y muriendo en entredicho, fuesen sepultados con pompa funeral” (Colmenares, 1640, p. 24; Baeza, 1877, p. 15).



*Tractatus de haeresi et haereticorum reconciliatione, eorum que pertinacium damnatione*⁴¹, que encabeza de la siguiente forma:

Johannis Lupi Decani Segobien sedis apostolice Prothonotarii ad egregius fratrem Thomam predicatorii professorem heretice pravitatis auctoritate apostolica inquisitorem serenissimo Ferdinandi ete Elizabeth Ispania regis e regine in foro conscientie Consiliarium tractatus de hereti e heretico e reconsilitione eorum pertinacuum damnatione (Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, signatura I-129, s. n.).

Como se comprueba al leer el texto anterior, Juan López dedicó el tratado a fray Tomás de Torquemada, prior de Santa Cruz de Segovia e inquisidor general. Fue impreso en Italia en 1481 y, según algunos investigadores, esta elocuente fecha puede orientar sobre la intención de dar respuesta a los inquisidores sobre su propio caso (De Dios, 2015, p. 267).

Presentándose como deán de Segovia y protonotario apostólico, elaboró un discurso relacionado con el tema de la herejía, los conversos y relapsos judaizantes, con un contenido que se ha puesto en conexión con la propia biografía del deán⁴². La obra tiene un gran valor, resaltado por especialistas del campo de la historia del Derecho, pues se ha considerado el primer tratado de un jurista castellano dedicado a la cuestión de la herejía, a la que califica de crimen eclesiástico. En el texto defiende que, en el juicio de Dios, aquellos que se arrepentían del pecado de herejía y volvían a la Fe verdadera, aunque hubieran sido reincidentes, no debían ser condenados a la pena de muerte,

⁴¹ Tubau (2010, p. 543, nota 18). El contenido del tratado se conoce porque se ha conservado en un ejemplar facticio en la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, signatura I-129 (accesible *online*). En este también se recogen algunas obras de Eneas Silvio Piccolomini, futuro Pío III y su gran benefactor, a quien dedicó *De libertate ecclesiastica* y *Tractatus dialogicus de confoederatione principum et potentatum*. En el mismo ejemplar se incluye otro tratado de Juan López, escrito en el pontificado de Sixto IV, titulado *Quaestio iuris istis diebus necessaria an sit licitum clericis ex mandato pape contra turcos arma assumere bellare inificere et mutilare sine pena irregularitatis*. Hemos encontrado otro ejemplar del Tratado en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (signatura 3-XII-23, 3.º).

⁴² De Dios (2015, p. 276). En uno de los capítulos se pregunta por la pena que merecen las mujeres e hijos católicos de un padre condenado como hereje.



sino reconciliados. Dada la naturaleza religiosa del delito, en su opinión, las competencias correspondían a los jueces eclesiásticos, no a la justicia secular.

Después de la muerte de Sixto IV ocupó la silla papal Inocencio VIII, quien le otorgó un indulto y bula a favor de los enfermos del hospital de la parroquia de Santa Columba en Segovia⁴³. Esta noticia ha permitido conocer la existencia de una fundación benéfica vinculada a la iglesia segoviana, al modo de Santiago de los Españoles y el hospital anexo.

A pesar de gozar del favor del papa y de muchos otros miembros de la curia romana, no pudo evitar ser encarcelado en el castillo de Sant'Angelo en 1487. Según Baeza, fue víctima de una trama urdida en el entorno del papa Inocencio VIII, pero es posible que todavía acarrearra problemas derivados de las acusaciones de ser familiar de judaizante. Fue allí donde escribió el tratado *De matrimonio et legitimatione* en 1488. Las siguientes referencias le sitúan como Vicario general del arzobispado, gracias al apoyo del cardenal Francesco Piccolomini, futuro papa Pío III. Murió en Roma y fue sepultado en el lado derecho del transepto de la iglesia de Santa María del Popolo. Debió tener un sepulcro, pues se conoce el epitafio que rezaba sobre su lápida, aunque actualmente no se conserva (Baeza, 1877, p. 16)⁴⁴:

Memoriae. Joannis. Lupi. Olim.
Decani Segobienutriusq. jur.
Consultissacaplici. Protho
Notarii, morib. doctrinaq. sin
gular, qui. vix. au. LV.
B. M. Saer,
An. Sal. M.
CCCC XCVI

⁴³ Todos los cronistas informan de esta noticia: Diego de Colmenares, Tomás Baeza, Carlos de Lecea (De Dios, 2015, p. 269).

⁴⁴ Agradecemos a los sacerdotes Manuel Dana y José Manuel Romero Acosta su inestimable ayuda en la inspección ocular de las lápidas de la iglesia de Santa María del Popolo. La lápida debió desaparecer en las diferentes remodelaciones de la iglesia, o bien se trata de una de las que se conservan desgastadas. No se encuentra entre las recopiladas en la monografía dedicada a los escudos del templo romano (Cantaro, 2019).



Afortunadamente, contamos con la descripción del escudo de su lápida, que pudo ver el erudito del siglo XVII Nicolás Antonio, autor de la *Biblioteca hispana antigua* (Antonio, Nicolás, reed. 1788). Publicada de forma póstuma en Roma en 1696, recoge las noticias de los escritores españoles desde Augusto al año 1500. Entre ellos incluye a nuestro protagonista, *Joannes López Segoviensis*.

Además de exponer una breve semblanza y enumerar sus obras escritas, da noticias del lugar de enterramiento y de la fecha de su muerte, coincidiendo con el resto de biógrafos: Santa María del Popolo, en Roma, 1496. La prueba irrefutable, que nos permite asegurar que Juan López de Segovia fue el propietario inicial del tríptico, son las palabras que Nicolás Antonio dedica al escudo: “Et interposito nudo clypeo octogono, in cuius area ilex cum binis ab utroque trunci latere floribus lilii”. Las figuras que aparecen en el campo son, por tanto, una encina con dos flores de lis cortadas a ambos lados del tronco (Antonio, Nicolás, reed. 1788, p. 338). La descripción coincide con el motivo heráldico del tríptico, y nos permite asegurar que Juan López de Segovia es, sin duda, el promotor de la obra, un nombre que debemos añadir a la lista de clientes españoles de Antoniazzo Romano.

Juan López de Segovia fundó en la iglesia de Santa Columba un patronazgo de gran suntuosidad, con varios capellanes e incluso con una capilla de música, en condición de competir con la catedralicia. Como no podía de ser de otro modo, debió poseer una notable biblioteca, que terminó donando a su parroquia para edificación de sus clérigos, si atendemos a la información proporcionada por González Dávila: “Don Juan López, Deán, memorable por la grandeza de sus letras, dexó una librería en la Parroquia de Santa Coloma para que estudiasen los clérigos” (1645, p. 532).

Según Colmenares (1847), mientras estaba encarcelado en Roma:

hizo pintar un devoto retrato de Cristo nuestro Señor, que comúnmente nombran *Berónica*. En bajo se hizo retratar a sí mismo en habitud devota, diciendo al Redentor: *Praeter te nullus auxiliator est alius*. Esta pintura se ve hoy en la capilla de Santa Columba, patronazgo suyo, y entierro de sus sucesores, y en friso escrito: fuit depicta Romae. 1487. 10. Prothonotarius, et Decanus Segov (p. 25).



La noticia tiene un interés excepcional, porque evidencia su papel activo en el encargo de pinturas en Roma, en una época, además, en la que Antoniazio Romano era el artista predilecto de los eclesiásticos españoles en Roma. Asimismo, se confirma su devoción hacia la Santa Faz, los cargos que le interesaba publicitar (protonotario apostólico y deán segoviano) y el uso de autoridades y frases bíblicas en latín, que ponen de manifiesto su amplia y sólida formación, una metodología que también aplicó a su obra escrita. En esta ocasión, las palabras proceden de *Libro de Ester* en el Antiguo Testamento. Ester, de origen judío, se convirtió en reina al casarse con el rey persa Asuero, ocultándole su condición religiosa.

En el texto bíblico se narra cómo consigue salvar a su pueblo del exterminio que preparaba Amán, favorito del rey. Ester se convertirá en una heroína del pueblo judío, pues con su astucia logró impedir que se ejecutaran los planes de Amán. Consiguió también modificar la actitud favorable del rey Asuero hacia su ministro, por lo que este terminó en la horca. El rey permitió, además, que los judíos se vengaran de sus verdugos. El resultado fue la victoria del pueblo judío y la institución de la fiesta de *Purim* para conmemorarla. Así pues, Ester se convertirá en un símbolo, tanto para los judíos como para los cristianos, ya que, del mismo modo que Judit, fue considerada por los autores cristianos una prefiguración de María y de la Iglesia (González y Plaza, 2018, pp. 43-56).

Comentaristas como Isidoro de Sevilla se refieren a ellas como figuras de la Iglesia, pues castigaron a los enemigos de la fe e impidieron la liquidación del pueblo de Dios. Rupert de Deutz, en su obra *Comentaria in Cantico Cantecorum*, destaca en Ester la virtud de la humildad, basándose en el momento en que, ante la petición que le hace su padre adoptivo, Mardoqueo, de presentarse ante el rey Asuero, con el fin de solicitar clemencia con los judíos, aterrorizada por el peligro que le acechaba⁴⁵, dirige la siguiente oración a Dios: “Domine mi, qui rex noster es solus, adiuva me solitariam, et cuius praeter te nullus auxiliator est alius...”.

⁴⁵ De acuerdo con la ley, quien se atreviese a presentarse ante el rey sin haber sido llamado es condenado a muerte, a no ser que el rey le redimiera de esta pena: “Todos los servidores del rey y el pueblo de las provincias saben que cualquiera, hombre o mujer, que entre en el vestíbulo interno, sin haber sido llamado, cae bajo la ley inexorable que lo condena a muerte, a no ser que el rey, tendiendo hacia él su cetro de oro, le conceda la gracia de la vida” (Est. 4, 11-12).



Conocida la profunda formación teológica de Juan López –gran conocedor de la gramática latina y reputado jurista especializado en derecho canónico– y su convulsa biografía, siempre sacudida por persecuciones de diversa naturaleza, no es extraño que pusiera en su boca las palabras de este personaje bíblico, “puente” entre el judaísmo y el cristianismo. El uso de fuentes bíblicas para reforzar sus argumentaciones⁴⁶ es un recurso habitual en los tratados escritos por Juan López, además de un mecanismo lógico en un especialista en derecho canónico.

4. CONCLUSIÓN

El deán acabó sus días en Roma. Experto en gramática latina, doctor en Derecho Canónico por la Universidad de Salamanca y deán de la catedral de Segovia, sufrió las acusaciones de judaizante, una presión que le condujo a Roma, probablemente buscando su defensa. En la corte pontificia experimentó un notable ascenso, hasta el punto de conseguir el nombramiento de protonotario apostólico, un cargo que, junto al de deán de la catedral de Segovia, destacó en todas sus obras. Autor de varios tratados de naturaleza jurídica en latín, fue devoto del Santo Rostro, como lo evidencia el encargo de una pintura con el tema de la Verónica que sus biógrafos mencionan. Los santos Juanes y santa Columba, ligados a su propia biografía, formaron parte de su repertorio hagiográfico de referencia, como hemos tenido ocasión de exponer.

También nos consta la dedicación de un tratado sobre la herejía a fray Tomás de Torquemada, en el que defiende la necesidad de perdonar a quienes decidieran regresar al seno de la Iglesia y en el que los expertos han señalado cierta proyección de su situación personal, conflictiva, dada su condición de judeoconverso. Tampoco es extraña la elección de Antoniazio Romano como pintor de referencia, el artista de cabecera de los eclesiásticos españoles en Roma. Finalmente, la llegada de piezas y reliquias al convento de Santo Tomás de Ávila, enviadas por autoridades de la Curia Romana, nos lleva a pensar que el oratorio que nos

⁴⁶ Véase, por ejemplo, el uso de lugares y autoridades del Antiguo y Nuevo Testamento, los Padres de la Iglesia y otras fuentes en el *Tractatus dialogicus de confoederatione principum et potentatum* (Tubau, 2010, p. 545).



ha ocupado en este trabajo fue un encargo de Juan López de Segovia, como un complemento espiritual pero, al mismo tiempo, como instrumento elocuente de afirmación religiosa. Las imágenes y los textos elegidos son toda una declaración de fe en la doble naturaleza de Cristo. En un momento en el que la posesión de imágenes religiosas contribuía a acallar las sospechas de criptojudasmo⁴⁷, y teniendo en cuenta que ese tema fue una espada de Damocles en la trayectoria vital del deán, el tríptico se revela como algo más que un instrumento de uso devocional privado propio de las prácticas religiosas de la *Devotio Moderna*, basadas en la oración, meditación y contemplación.

Las citas bíblicas en latín escritas en las tablas interiores del tríptico, así como el uso de autoridades, son una muestra evidente de la formación teológica del comitente y de su interés por publicitar sus creencias religiosas. No en vano, la obra acabó en el convento de Santo Tomás de Ávila, en los años finales del siglo xv, probablemente como consecuencia de una donación del deán al inquisidor Torquemada en una fecha próxima al tratado que, sobre la herejía, también dedicó al inquisidor en 1481. En ese sentido, tal vez la cronología de la pintura debería situarse en la década de los ochenta del siglo xv.

En definitiva, el mensaje que las imágenes y los textos, cuidadosamente elegidos, transmiten, aconsejan pensar que no nos encontramos ante un obsequio desinteresado, y menos si el responsable fue alguien que a lo largo de su vida sufrió las consecuencias de sus raíces judías.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, F. (1925). *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Tipografía de la revista de archivos.

Angelelli, W. (2000). La diffusione dell'immagine lateranense: le repliche del Salvatore nel Lazio. En G. Morello y G. Wolf, *Ilvolto di Cristo*, catálogo

⁴⁷ Sobre el papel de las imágenes domésticas como signos exteriores de buen cristiano, las denuncias efectuadas ante la Inquisición por la ausencia de estas y la resistencia inicial de los conversos, véase Pereda (2007, pp. 44-66). Para una aproximación a los problemas que podía acarrear la condición de judeoconverso en la Corona de Castilla a finales del siglo xv, véase Rábade (2005).



- de la exposición (Roma, 9 diciembre 2000 - 14 de mayo de 2001). Milán: Electa.
- Antigüedad del Castillo Olivares, M.^a D. (1998). El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España. *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, Historia del Arte (11). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 367-396.
- Antonio, N. (reed. 1788). *Bibliotheca hispana vetus*, tomo II. Matriti: apud viduam et heredes Ioachim Ibarrae.
- Armellini, M. (1891). *Le chiese di Roma: dalsecolo IV al XIX*. Roma: tipografía vaticana.
- Baeza, T. (1877). *Apuntes biográficos de escritores segovianos*. Segovia: Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto*. Madrid: Akal.
- Bordi, G. y Helas, P. (2017). San Giacomo al Colosseo e le sue pitture. En R. Rea et al., *Colosseo*. Milano: Electa.
- Caballero, S. (2020). Citas y evocaciones en los discursos visuales: a propósito del bizantinismo a finales de la Edad Media. En P. M. Cátedra y J. M. Valero, *Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*. Salamanca: Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales. Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.
- Caballero, S. (2021). Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 9, 41-64.
- Caballero, S. (en prensa). Vicisitudes del tríptico del Salvador de Antoniazzo Romano: del oratorio de dominicos (de la ciudad de Ávila), de San Martín de Valdeiglesias, al Museo del Prado.
- Campderá, B. (2006). *Santo Tomás de Ávila: historia de un proceso cronocconstructivo*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Cantaro, M.^a T. (2019). *Gli Stemmi di Santa Maria del Popolo. Documenti di appartenenza*. Módena: Palombi Editori.
- Capitelli, G. (1998). L'“ignobil masso”: la perduta chiesa di San Giacomo al Colosseo e la sua decorazione pittorica attraverso la documentazione archivistica, letteraria, iconográfica. *Roma moderna e contemporanea*, 6, 68-69.
- Cavallaro, A. (2013). Antoniazzo Romano, pittore “dei migliori che furono allora in Roma”. En A. Cavallaro, S. Petrocchi, *Antoniazzo Romano, 'Pictor*



- Urbis' (1435/40-1508)*, catálogo de la exposición (Roma, Palazzo Barberini, 1 noviembre 2013 - 2 febrero 2014). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Cruzada, G. (1865). *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pintura*. Madrid.
- De Colmenares, D. (1637). *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Segovia: Diego Díez.
- De Colmenares, D. (1640). Vidas y escritos de escritores segovianos (apéndice a la 2.ª edición). En *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia*. Madrid: Diego Díez.
- De Colmenares, D. (1847). *Historia de la insigne ciudad de Segovia. Vidas y escritos de escritores segovianos y cronología de los obispos*. Segovia: Don Eduardo Baeza. Vol. IV.
- De Dios, S. (2015). Aproximaciones al tratado *De libertate ecclesiastica* de Juan López de Segovia. En M. Torres Aguilar y M. Pino Abad (coords.), *Burocracia, poder político y justicia* (Libro-Homenaje de amigos del profesor José María García Marín). Madrid: Dykinson.
- De Lecea, C. (1915). *Miscelánea biográfico-literaria y variedades segovianas*. Segovia: "Diario de Avisos".
- De los Reyes, F. (2005). Segovia y los orígenes de la imprenta española. *Revista General de Información y Documentación*, 15, 1, 123-148.
- Di Palma, G. (2015). Speciosus forma es prae filiis hominum (Sal 45, 3). La belleza del Messia. *Aisthema*, II, 72-88.
- Fábrega, Á. (1955). *Pasionario Hispánico* (vol. II). Madrid-Barcelona: CSIC / Instituto P. Enrique Flórez.
- Fernández Alonso, J. (1956). Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes. *Anthologica Annua*, 4, 9-96.
- Fernández de Córdova, Á. (2005). Imagen de los Reyes Católicos en la Roma pontificia. *En la España medieval*, 28, 259-354.
- Fernández de Córdova Miralles, Á. (2014). Diplomáticos y letrados en Roma al servicio de los Reyes Católicos: Francesco Vitale di Noya, Juan Ruiz de Medina y Francisco de Rojas. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 32, 113-154.
- Floriano, A. (1913). Un prerrafaelista pintando para españoles. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* año XXI, 4.º trimestre, diciembre, 268-272.



- García y García, A. (1972). López de Segovia, Juan. En Q. Aldea, T. Marín y J. Vives, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España II*. CH-MAN Madrid: Instituto Enrique Flórez/CSIC.
- González Dávila, G. (1645). *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vidas de sus arzobispos y obispos, y cosas memorables de sus sedes*, I. Madrid: Imprenta de Francisco Martínez.
- González Doreste, D. M.^a y Plaza, F. del M. (2018). Modelos bíblicos de mujer: Ester y la salvación del pueblo judío. *Forma Breve*, 15, 43-56.
- Lillo, C. (2017). *La separación de caminos entre judíos y cristianos: una perspectiva geográfico-literaria*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante.
- López-Yarto, A. y Mateo, I. (1995). Gestación del catálogo del Museo Nacional de Pintura en el siglo XIX. En *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX. VII Jornadas de Arte* (pp. 273-282). Madrid: Alpuerto.
- Marangoni, G. (1747). *Historia dell' antichissimo Oratorio o Cappella di San Lorenzo nel Patriarchio Lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum e della celebre immagine del SS. Salvatore detta Acheropita, che ivi conservasi; colle notizie del culto e vari riti praticati anticamente verso la medesima... dedicata alla santità di nostro signore Benedetto PP. XIV*. Roma: Stamperia di San Michele.
- Marqués de Lozoya (1955). *El Segovia viejo. I exposición de arte antiguo (1948)*. Segovia: Instituto Diego de Colmenares.
- Marqués de Montesa (1963-1967). Heráldica en el Museo del Prado. *Arte Español. Revista de la sociedad española de amigos del arte*, 2, 81-96.
- Martínez Díez, G. (1983). *Las comunidades de Villa y Tierra de la Extremadura castellana*. Madrid: Editora Nacional, D.L.
- Parlato, E. (2000). La processione di Ferragosto e l'acheropita del Sancta Sanctorum. En G. Morello, G. Wolf, *Ilvolto di Cristo*, catálogo de la exposición (Roma, 9 diciembre 2000 - 14 de mayo de 2001). Milán: Electa.
- Parlato, E. (2007). La storia postuma della processione dell'Acheropita e gli affreschi seicenteschi della Confraternita del Salvatore ad Sancta Sanctorum. *Roma moderna e contemporanea*, XV, 1-3, 327-355.
- Pereda, F. (2007). *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons.



- Ponz, A. (1773). *Viage de España o Cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hai en ella, particularmente del Escorial*, II, Carta Séptima. Madrid: Joachin Ibarra.
- Rábade, M.^a P. (2005). Ser judeoconverso en la Corona de Castilla en torno a 1492. *Kalakorikos*, 10, 37-56.
- Russo, G. (2020). Antoniazzo Romano per la corona di Spagna. Itinerario pittorico da Granada ad Ávila. En M. López de Corselas y L. Palacios Méndez (coords.), *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos xv al xviii. Actas del congreso celebrado en Roma, Real Academia de España, 2017* (pp. 193-214). Granada: Universidad de Granada.
- Sánchez Moreno, J. (1952). Miscelánea sobre escultura en Murcia. *Anales de la Universidad de Murcia*, X, 77-112.
- Schmarsow, A. (1911). Un dipinto di Antoniazzo Romano a Madrid. *L'Arte*, 14, 118-119.
- Strehlke, C. B. (2019). Antoniazzo Romano. Tríptico del Salvador. En *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia* (pp. 222-225). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Tiberini, S. (2014). Araldica e storia sociale: possibili esempi perugini tra medioevo ed età moderna. *Bolletino della Deputazione di storia patria per l'Umbria* (CXI, fasc. I-II), 279-332.
- Tubau, X. (2010). Las alianzas a la luz del derecho canónico: el tractatus dialogicus de confoederatione principum et potentatum (c. 1495) de Juan López de Segovia. *Anuario de estudios medievales*, 40/2, julio-diciembre, 537-563.
- Vázquez, R. (2010). Primeras conclusiones sobre el culto y la iconografía de Santiago el Mayor en la ciudad de Roma. *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 329, 1-22.
- Villaseñor, F. (2009). Juan Ruiz de Medina, *regio oratori in romana curia*, y un conjunto de sus incunables miniados. En C. Cosmen, M.^a V. Herráez y M. Pellón (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media* (pp. 239-253). León: Universidad de León.

