

TEMAS Y FORMAS HISPÁNICAS: ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (eds.)



EL PROBLEMA DE LOS ARTISTAS CONVERSOS
EN EL SIGLO DE ORO*

Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid
Real Academia de la Historia

Si el perfil y rol de los humanistas y escritores de ascendencia conversa en la España del Siglo de Oro ha constituido un importante tema de investigación en la última centuria¹, los artistas *conversos* han quedado, sin embargo, casi completamente expulsados de la historia del arte. Solamente el pintor Diego Velázquez ha sido identificado como un miembro de esta minoría —fuera como descendiente ya de una familia judía o ya de una musulmana convertida a la fe cristiana²— y principalmente a causa de su ascendencia portuguesa. La poderosa creencia en la existencia de una Cristiandad homogénea en la España del Siglo de Oro, sin espacio para la discrepancia, constituye el fundamento de esta poderosa idea. Hoy en día, no obstante, recientes investigaciones comienzan a desvelar las raíces conversas de muchas familias de pintores.

Desde Bartolomé Bermejo en la segunda mitad del siglo xv a Juan Correa de Vivar³ en el xvi, al dominico fray Juan Bautista Maí-

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación «El Greco y la pintura religiosa hispánica», HAR2012-34099/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN).

¹ Ver Aronson-Friedman, 2012.

² Ver ya Gállego, 1974 y Marías, 1999; y sobre todo, Ingram, 1999 frente a Méndez Rodríguez, 1999a, 1999b y, finalmente, 2005.

³ Marías, 2010.

no⁴, Pedro Orrente, Luis Tristán⁵, el pintor y poeta Juan de Jáuregui (1583-1641) o Velázquez en el xvii, hoy podemos vislumbrar sus intercambios con clientes cristianos viejos, como hasta ahora, pero también con cristianos nuevos y conversos, y poco a poco identificar las obras encargadas por estos, no todos ellos —los unos y los otros— criptojudíos ni mucho menos, sino como verdaderos cristianos, aun cuando pudieran poseer una sensibilidad diferente y especial respecto a temas e iconografías del arte cristiano. A este tema dedicaremos las siguientes páginas.

Parece evidente que nuestra información sobre este tema debiera proceder de fuentes documentales inquisitoriales, de las denuncias y procesos de un Santo Oficio de la Inquisición surgido en 1478 y solo suprimido, con José Bonaparte, en 1808, pero para ser sustituido, o si se prefiera restablecido, en 1814, por unas Juntas de Fe, por parte de Fernando VII, que mantuvieron su actividad represora hasta su total desaparición en 1834. No obstante, estaríamos contemplando solo una vertiente del problema, si nos atuviéramos exclusivamente a estas fuentes.

Las relaciones entre arte e Inquisición están todavía por abordar desde planteamientos plurales y faltos de apriorismos, aunque lógicamente siempre se esté del mismo lado desde un punto de vista ideológico pero no metodológico. Se ha profundizado principalmente —a expensas lógicamente de los materiales documentales conservados, de forma aleatoria— en los procesos de artistas y artesanos, inculpados en la mayoría de los casos conocidos —pero no siempre— por razones de moral contrarreformada⁶, más que por delitos

⁴ Marías y De Carlos Varona, 2009.

⁵ Marías, 2015.

⁶ Ver, por ejemplo, el proceso por perjurio del pintor toledano Francisco Becerra de 1585. Ver también Vegué y Goldoni, 1926 y 1928. Algunos expedientes inquisitoriales testimonian también los excesivos escrúpulos (léase temores) de pintores y propietarios o, por contra, de familiares del Santo Oficio, escandalizados a la menor ocasión. Ver los dos ejemplos publicados por Entrambasaguas y Peña, 1929a y 1929b, citando respectivamente Madrid, Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición, Legajo 4.485, núm. 2 y Leg. 3.322, Cartas al Consejo, expedientes y memoriales, carpeta titulada «Una pintura de un niño». En el primer caso, en 1661-1662, la viuda del político y erudito humanista Lorenzo Ramírez de Prado, Lorenza de Cárdenas, había entregado a la Inquisición por escrúpulos, a la muerte del marido y tras hacerse el inventario de sus bienes, y por consejo del pintor que los había tasado, una serie de libros expurgados y prohibidos y tres cuadros, dos retratos de un

de opinión religiosa y menos frecuentemente por la ejecución de una obra considerada herética o, las más de las veces, discutible incluso en el seno de la ortodoxia católica, a causa por ejemplo de las disensiones entre órdenes religiosos. El dilema se encuentra en si la Inquisición persiguió ciertas imágenes y actuó como factor importante de autocensura de las opiniones de clientes y artistas que podrían haberse vertido de forma figurativa, o si solamente persiguió la disidencia de obra y pensamiento de unos individuos singulares⁷.

Los ejemplos que nos han llegado fueron en la mayoría de los casos de atentados contra la moral perpetrados por parte de artistas. Otros por luteranos, como el vidriero flamenco Carlos de Brujas, quemado en Sevilla en septiembre de 1559, o el entallador Guillermo borgoñón, penitenciado «*in bonis ad arbitrium*» en esa misma ocasión. Pero también por delitos de opinión. Al entallador francés Esteban Jamete (c. 1515-1564) lo procesaron, torturaron y condenaron en Cuenca en 1557 y 1559 a causa de sus palabras y su comportamiento herético, sus lecturas y algunas de las imágenes que poseía o había visto y no había denunciado.

Sabemos también que el escultor italiano Pompeo Leoni, llegado en 1556, ya estaba preso y había sido sometido a un auto de fe en Valladolid, por decir «cosas luteranas» en julio de 1558, condenado a un año de reclusión en un monasterio; que también en Valladolid, en 1567, fue encarcelado el escultor francés —viejo conocido de

tal Cazalla («que siendo de Escocoto —*sic*, ¿el doctor franciscano Juan Duns Escoto?— decía de [?] de Cazalla») y de Erasmo y una tabla original del Bosco de «Los pecados mortales»; solicitó más adelante que se le devolvieran las obras de pintura, «si no se ha hallado causa legítima para poderlas prohibir», petición a la que el Consejo Supremo contestó con la devolución de dos de ellas, que Entrambasaguas supone que serían los retratos, pero que nosotros creemos serían tal vez el Bosco y el retrato de Erasmo, por identificarse por la inscripción al tal Cazalla con el Doctor Agustín Cazalla o con fray Juan Cazalla, OFM, ambos condenados por alumbrados en el siglo XVI. En el segundo, el pintor y dorador de armarios Lucas de Velasco fue delatado en 1632 por Pedro Pérez Molero, familiar del Santo Oficio, a causa de haberle parecido «cosa indecente» un reloj colocado en el pecho de una imagen del Niño Jesús, que Velasco estaba pintando en su casa para un religioso agustino, probablemente portugués, llamado Maestro Téllez. Al buscar al fraile, había partido hacia Lisboa con don Rodrigo Silbera, conde de la Salceda, en cuya posada había parado en Madrid. El expediente quedó sobreesido.

⁷ Ver como visión general Scholz-Hänsel, 2009 frente a Bustamante García, 1995 (y aunque publicara después su trabajo de 1997), como respuesta a Scholz-Hänsel, 1994.

Jamete— Juan de Juni⁸; el pintor flamenco Simón Pereyns (c. 1530-1600) lo fue en la Ciudad de México en 1568 por las mismas razones de irse de la lengua en sus opiniones de carácter religioso⁹, entre otras cosas por decir que prefería pintar retratos a imágenes. Al escultor francés Nicholas de Chanterenne (c. 1511-1551) lo detuvieron en Portugal en 1538, ahora también porque poseía, según su denunciante el entallador João Rombo, una mandrágora (una *mendracolla*) y una Biblia que contenía «muitas heresias», probablemente una versión francesa con imágenes en xilografías¹⁰. Los artistas —algunos de altísimo renombre y protección incluso imperial— acusados de luteranismo eran extranjeros, como otros —empezando por el retratista de Felipe II Anthonis Mor van Dashorst, de Utrecht (1516/1520-1576) o el pintor de Bruselas activo en Sevilla Pieter van Kempeneer (c. 1503-1580) o Pedro de Campaña— que, sobre otro tipo de fuentes, debieron abandonar España a causa de un peligro inminente, para regresar a su Flandes natal en 1561 y 1562 respectivamente.

En otros casos, tal vez más interesantes, se persiguió la iconoclastia¹¹, que podía responder a una etiología bien diversa, desde la causa que llevó al italiano Pietro Torrigiano con sus huesos a la cárcel de la Inquisición de Sevilla en 1528 al destruir una Virgen tallada de su mano, siendo mucho más relevante la que respondía a unos planteamientos que se apartaban de los modos más tradicionales respecto al culto —que debía ir de la iconolatría a la iconodulía— a las imágenes¹². En tantos otros casos, sobre todo tardíos, se persiguieron las imágenes lascivas o libertinas¹³ y, en consecuencia, a sus autores, en el caso de llegar a identificarse a estos a partir de sus propias obras o de testimonios ajenos.

No obstante, en nuestro Siglo de Oro también los artistas locales, castellanos y aragoneses o peninsulares, pudieron ser procesados o al menos ser objeto de sospecha y encubrimiento autodefensivo; en este caso, el achaque —como dirían las investigaciones de la limpieza

⁸ Plon, 1887, pp. 131-132, 380-388 y 421-423; Bustamante García, 1995.

⁹ Lea, 1908, p. 198; Toussaint, 1938.

¹⁰ Baião, 1908, VI, p. 81; Correia, 1922 y 1953, pp. 122 y ss. También Dias, 1987, pp. 35-44, y Grilo, 2001.

¹¹ Pinto Crespo, 1983; Cordero de Ciria, 1997 y 2002. Poco útil, y confesional, Sánchez Castro, 1996.

¹² Pereda, 2007, 2011, 2012 y en prensa.

¹³ Cordero de Ciria, 2003 y 2012.

sanguínea de la época— radicaba en su pertenencia, pretérita, a los colectivos de judíos conversos y moriscos.

Naturalmente, se ha tendido a suponer que estos grupos, procedentes de una cultura anicónica, no se habían inclinado hacia las actividades figurativas como productores de imágenes. Sin embargo, las cosas no son siempre tan sencillas como parecerían.

Sabemos, por una parte, de la existencia de veedores de pintura y pintores desde finales del siglo xv, coincidiendo precisamente con la creación del nuevo Santo Oficio de la Inquisición, como Francisco Chacón (act. 1474-1487), «honrado» y al que se le designa en 1474-1475 como «comendador vecino de Toledo» y nada menos que «pintor de la señora princesa», esto es, de Isabel la Católica; más tarde aparece como veedor de pintura con la tarea de impedir a los no cristianos pintar imágenes sagradas¹⁴, una tarea que se le explicitó de nuevo por una cédula real de 1480, con la expresa tarea de vigilar que ni judío ni moro ejercieran la pintura de figuras de Cristo, la Virgen o los santos o de cualquier tema relativo a la fe católica, bajo pena de 5.000 maravedís de multa. Disfrutó también de análogo título un segundo pintor en el cambio de centuria, Fernando Rincón de Figueroa (c. 1460-1522), pintor del rey desde 1513. Desde algo después de 1504, o más probablemente 1506 o 1512, fue también veedor y «examinador mayor de los pintores y pinturas de imágenes de retablos» para la Inquisición, nombrado por la reina Juana la Loca, cargo que seguía ejerciendo en 1518¹⁵. En esa fecha, Rincón dio poder al valenciano Luis Domínguez, sobrino del arcediano de Almazán [el canónigo de Toledo Juan López de Medina (c. 1410-1489), embajador, inquisidor —como Subdelegado Inquisidor en la orden de san Jerónimo— y fundador del Colegio de san Antonio de Portaceli, precedente de la universidad de Sigüenza], miembro del Consejo de la Inquisición, para que en su nombre pudiera «acusar a pintores y entalladores». En su obra «Milagros de los santos médicos Cosme y Damián», procedente del convento de san Francisco *el Fuerte* de Guadalajara y hoy en Madrid, Museo del Prado, no deja de ser sorprendente el intercambio de la pierna de un negro muerto ¿un moro? —miembro que se vivifica milagrosamente— por la enferma del cristiano blanco, mientras sentado a la derecha contempla con los

¹⁴ Zarco del Valle, 1870, pp. 315-317; Marías y Pereda, 2005.

¹⁵ Ramos Gómez, 1996.

ojos cerrados la escena un personaje de tez más oscura y tocado con un gorro rojo —¿un judío?—, de cuya boca sale una serpiente.

Si Chacón era veedor antes de la expulsión de los judíos de 1492, los casos de Rincón de Figueroa y Domínguez, entre 1504 y 1518, suponen que ya no controlarían a los mudéjares (moros) y a los judíos, sino a los conversos y, al menos en Castilla, a los moriscos, forzados desde comienzos de la centuria a una nueva cristianía, incluso los nazaríes granadinos, por parte del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros.

No obstante, aunque tuvieran objetivos ampliados por el nuevo peligro luterano, los pintores siguieron recibiendo nombramientos, ya de meros familiares de la Inquisición —el italiano Mateo Pérez de Alesio (1547-1607) en América, en el virreinato del Perú; Pedro Orrente en 1633; Jusepe Ribera en 1638 en el virreinato de Nápoles—, ya de censor y veedor de las pinturas, por parte del Santo Oficio, como Francisco Pacheco (1564-1644)¹⁶, más conocido como teórico en Sevilla gracias a su póstumo *Arte de la pintura* (Sevilla, 1649) y suegro de Diego Velázquez, con licencia de 1618. Así pues, parece haberse dado un desplazamiento desde la visura de pintores y pinturas a solo la de pinturas, como si los conversos que hubieran ejercido esta disciplina hubieran sido eliminados de la faz de la historia del arte. También fue familiar el erudito pintor de Valladolid Diego Valentín Díaz (1586-1660), el escultor portugués activo en Madrid Manuel Pereira (1588-1683) en 1644¹⁷, como asimismo en 1693 el también tratadista (como autor de unos *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, Madrid, 1693) José García Hidalgo (1646-1719), nombrado «corrector y calificador de las pinturas sagradas y opuestas a la verdad y decencia», o todavía Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726), a su vez el conocido autor de *El*

¹⁶ No deja de ser significativo que fuera sobrino del canónigo de la catedral de Sevilla y licenciado Francisco Pacheco, de tradicional ascendencia judeoconversa. Sería el caso de un poeta como Luis de Góngora y Argote, también de ascendencia conversa él mismo

¹⁷ El escultor José Martínez, de Aguilar de Navarra (1610-c. 1650), discípulo de Juan Martínez Montañés en Sevilla y oficial de Pereira, fue denunciado por blasfemo en Madrid en 1642 por el escultor de Oporto —hermano de Pereira— Pantaleón Gómez, huyendo en 1644 de Madrid a Logroño hasta ser prendido en 1645 en Tudela. Ver Cordero de Ciria, 1992.

Museo pictórico y Escala óptica (1715) y *El Parnaso español pintoresco laureado* (1724).

Esta cronología parece seguir, a grandes rasgos, los momentos más álgidos en la persecución de los judeoconversos, desde el periodo fundacional de 1478 a 1521 al de las últimas décadas del reinado de Felipe II (tras la unión con Portugal), el reinado de Felipe IV (con el valimiento del conde-duque de Olivares y el generalato inquisitorial de su enemigo Diego Arce y Reinoso) y, por último, los primeros años del reinado de Felipe V, desde 1715, pues mucha menor importancia parece haber tenido la persecución de los moriscos.

Naturalmente, los judeoconversos permanecieron bajo una auto-defensiva cortina de ocultamiento nicodemita respecto a su ascendencia; no interesaba que sus achaques, al menos hasta una cuarta generación —que en el mejor de los casos solo habría desaparecido hacia fines del siglo XVI para los nacidos en Castilla o Aragón—, se hicieran públicos; desde mediados del Quinientos¹⁸, además, los expedientes de limpieza de sangre inhabilitarían a los artistas o sus descendientes no tanto para ejercer su profesión como para aspirar a un ascenso social; no podrían ser declarados hidalgos y, en consecuencia, recibir un hábito militar o un título nobiliario; no podrían aspirar a un canonicato o a un beneficio catedralicio o colegial, o incluso al ingreso en una orden religiosa o un colegio universitario bien como estudiantes bien como profesor, o a un cargo en la administración del Estado y, por lo tanto, en la política. A no ser, lógicamente, que se lograran enmascarar los orígenes y pasar los expedientes correspondientes a sus solicitudes.

La otra minoría, la morisca, sufrió más tardíamente el inicio de su persecución, en el reino de Valencia desde la revuelta de las Germanías de 1521 y en Castilla y el resto de la Corona de Aragón desde 1526, pero para tener solamente verdadera incidencia a partir de 1570 y hasta más o menos 1620, a pesar incluso de la expulsión decretada por Felipe III en 1609, y con un importante recrudescimiento en Valencia y Murcia entre 1585 y 1595 y en Toledo entre 1605 y 1615.

No obstante, el único pintor con una posible ascendencia morisca parece haber sido el retratista de Felipe II Alonso Sánchez Coello

¹⁸ Aunque ya se había dictado en 1449, en Toledo, una sentencia sobre el estatuto de limpieza. Ver Sicroff, 1960 y 1979.

(Benifairò dels Valls, Valencia, c. 1521-1588), pues muy diverso origen presentó el esclavo moro de Velázquez, y más tarde liberto, Juan de Pareja (c. 1610-1670)¹⁹; la ficticia historia de su abuelo Alonso Sánchez *el Viejo*, supuesto militar ennoblecido en Portugal, y de su padre Luis Sánchez Galván, también supuesto militar, pero en realidad maestro de letras y latinidad en Benifairó y «gafo de pies y manos» —con las extremidades encorvadas, que podía llegar a ser a causa de la lepra según el *Tesoro de la lengua española o castellana* de 1611 de Sebastián de Covarrubias²⁰—, nos sitúa muy lejos de la historia familiar pretendida por el retratista regio, que requiere una detallada deconstrucción.

En el otro lado de la balanza de los familiares de la Inquisición, podemos encontrar algunos artistas candidatos *avant la lettre* a la citada multa y sanción pecuniaria, no siempre tras la expulsión de los judíos de 1492, empezando por pintores nada conocidos, sobre todo aragoneses, como el tal vez judío Abraham de Salinas y su hijo Bonastruch (act. 1393-1406), o los ya conversos zaragozanos Guillén de Leví (act. 1378-1397) y su sobrino Juan de Leví (act. 1388-1410), autor del retablo de san Lorenzo, san Prudencio y santa Catalina de la catedral de Tarazona; o Bonanat (act. 1403-1458) y Nicolás Zahortiga (act. 1446-1492)²¹, o en Castilla, como el manchego Diego Ruiz de Malara (c. 1500-1560) —padre del conocido humanista sevillano Juan de Mal Lara (1524-1571)—, quien llegaría a Sevilla desde Alcázar de Consuegra²². En estos últimos casos se trataba de judeoconversos, que no eran ni moros ni judíos.

¹⁹ En el documento de manumisión del pintor mulato, de 1650 y fechado en Roma, Velázquez declaró poseer a este cautivo, «vulgo dicto per schiavo», de nombre «Ioannem de Parecha, filium quondam alterius Ioannis de Parecha de Antechera Malaghen dioc., cuius operam et servitium ipse Ioannes sibi bene et fideliter praestitit», esto es, hijo de un morisco de Antequera que supuestamente habría sido expulsado de España en 1609. Ver Borton de Treviño, 1968; Fracchia, 2007. Su «La vocación de san Mateo» (1661), con «Moisés y la serpiente de bronce», del Museo del Prado, merece una ulterior reflexión al margen de la reciente sobre la negritud, al ser Mateo —antes Leví— el apóstol de Etiopía.

²⁰ Esta identificación del origen de la enfermedad, sin embargo, parece demasiado extremada, al haberse vuelto a casar tras enviudar y trasladarse a Portugal.

²¹ Blasco Martínez, 1989; Sanz Artibucilla, 1944; Ainaga Andrés, 1997; Oliván Baile, 1978.

²² Ver Ingram, 2006, pp. 185-187.

Otros son mucho más conocidos, empezando por el pintor valenciano Bartolomé de Cárdenas o Bartolomé Bermejo (c. 1440-act. 1468-1495), en Valencia, Daroca y Zaragoza (1474-1481-1486 en adelante) junto a su mujer Gracia de Palaciano, y Barcelona (1486, 1491 y 1495)²³. El conocimiento de la escritura hebrea²⁴, y de algunos detalles iconográficos, como el *pe'ot* o patillas de los temporales, había permitido desde hace casi un siglo la afirmación de que «el Bermejo» podría haber sido un judeoconverso. Hoy parece mucho más probable, al estar casado al menos desde 1481 en Daroca con una mujer penitenciada por la Inquisición de Zaragoza y desde entonces testigo de cargo —más que delatora— de otras comadres aragonesas que practicaban costumbres tradicionales; no obstante, parece más importante el hecho de que trabajara para otros judeoconvertos, acusados también por el Santo Oficio, como el mercader Juan de Loperuelo²⁵, para cuya capilla parece haber pintado la llamada «Piedad» de Loperuelo, identificándola con la tabla del castillo de Peralada (c. 1474-1478, para San Francisco de Daroca), de significación eucarística y el mensaje del sepulcro de Cristo mesiánico y profundamente cristiano: «Por su muerte puso fin a la muerte»²⁶, reza la inscripción en hebreo del sepulcro de este «Cristo de Piedad». Incluso habrían intervenido Loperuelo y su hermano Mateo en el encargo del retablo de Santo Domingo de Silos (1474-1479), hoy en el Museo del Prado, siendo este clérigo presbítero de esta iglesia parroquial.

¿Podemos ver ahora de forma diferente al menos su obra darocense, anterior a los procesos inquisitoriales de su entorno inmediato de los años ochenta? La capilla funeraria de Loperuelo quizá hubiera justificado que las tablas que acompañaran a la «Piadat» fueran cuatro

²³ Marías, 2012 y 2015.

²⁴ Ver ahora Lenowitz, 2008; su conclusión —«... the Hebrew works fine in two [cases] and in the third might also be said to do so...»— apunta a una colaboración con un personaje muy letrado y un conocimiento lingüístico más limitado por parte del pintor. En general, Boockmann, 2013.

²⁵ Fue procesado entre 1486 y 1496, por considerarlo sospechoso de herejía y apostasía desde nada menos que 1475, precisamente durante la estancia de Bermejo en Daroca; fue condenado a una abjuración *de levi* y una multa de 1.500 sueldos el 2 de agosto de 1496.

²⁶ Se ha transcrito y traducido también como «Haja y yim, tikné bmoti quelai hinuita» ('la vida esperarás y en mi muerte perfección celebraste') y «Ha hayyim... bemothi (o kemothi, bemotho, kemoto) kalah (o kilah) hanithat» ('a través de su muerte Él venció a la muerte').

conservadas en Barcelona: «El descenso de Cristo al Limbo» (105 → 89 x 69 cm, MNAC), «La visión del Paraíso» (120 → 104 x 68 cm, Institut Amatller), «La Resurrección» (105 → 90 x 69 cm, MNAC) y «La Ascensión» (120 → 104 x 69 cm, Institut Amatller). Dos razones podrían avalarlo, su marcado carácter soteriológico que justificaría su función funeraria, y su dependencia de textos franciscanos, como la *Vida de Jesuchrist* (c. 1404) y los libros titulados *Libro de los santos ángeles* (1392/1394) y *Llibre de les dones*, de fray Francesc Eiximenis (1327-1409).

Ahora bien, uno de los elementos más importantes de esta tabla de la «Piadat» y otras obras de Bermejo es la aparición de las inscripciones en hebreo, a pesar de los posibles errores gramaticales y sintácticos; ello supone que habría unos espectadores que serían capaces de su lectura e intelección, conocedores no solo del alfabeto sino de la lengua hebrea e incluso de los pasajes textuales a los que hicieran referencia. Esta característica justificaría no solo la instalación del pintor en una cultura lingüística hebrea sino también la de la clientela específica de estas obras, como la «Piadat» de Loperuelo, no solo salvífica sino *imago pietatis* en la que se mostraba el Cuerpo y la Sangre de Cristo, casi como si se tratara de una ampliación del tema de la visión de la Misa de san Gregorio; al mismo tiempo, al estar Cristo vivo y a la vez muerto por no haber tenido lugar todavía la Resurrección, aparentemente encerrado en el sepulcro aunque sentado en su sarcófago abierto y acompañado por dos ángeles plorantes, parece formar parte de una secuencia de escenas que habrían tenido lugar desde la tarde del Viernes Santo a la madrugada del Domingo de Resurrección.

Las otras dos escenas de «El descenso de Cristo al Limbo» y «La visión del Paraíso» completarían la historia de estos tres días. En la primera, Cristo aparece rompiendo las puertas del Infierno con compañía angélica, aunque en la tabla la «*innumerable companya*» se convirtiera en un único ángel²⁷. Mientras el demonio se sienta impotente en estado melancólico, otros diablos luchan todavía por detener a los que escapan; incluso parece lograrlo la mujer cuya lengua queda todavía sujeta por un gancho —como si no fuera a ser recuperada

²⁷ Eiximenis, *Vida de Jesuchrist*, Ms. 1.260, fol. 240; y *Vida de Jesucrist: primera part, añadido por Fr. Hernando de Talavera*. Ver también Puig i Oliver, 2005; Viera, 1985.

por Cristo— mientras un diablo le dispara con una moderna arma de fuego, una espingarda; debiera de ser Jezabel, la mujer del rey Acab de Israel, que usaba magistral pero perversamente su lengua, incluso para blasfemar y amenazar de muerte a los verdaderos profetas²⁸, más que Eva, que aparecería a la izquierda de Adán y a pesar de que con la lengua y la palabra tentara a su pareja²⁹.

«La visión del Paraíso» —tuviera lugar en el propio Jardín del Edén o antes de salir del Infierno—, y mientras un coro de ángeles entonaba el *Te deum*, insistiría en las ideas salvíficas; es el cuerpo de Cristo —muerto en la cruz— el que por su piedad produce la salvación y el reflorecimiento del Árbol de la Vida del Paraíso, del que habría salido la propia cruz del calvario.

En «La Ascensión», Bermejo recogió puntualmente —de acuerdo con Sulpicio— el hecho de que Cristo dejara «*les sues petjades hi som impresses*», un legado que permitiría a santa Elena erigir una iglesia en este mismo sitio; por otra parte, incorporó a la lacónica escena testamentaria (*Marcos*, 16, 19, *Lucas*, 24, 51 y *Hechos de los Apóstoles*, 1), a diez patriarcas, con Adán y Eva, el rey David y el viejo Noé como sus principales representantes, que parecen incluso acompañarlo en su subida más que solamente ser testigos de ella; un ángel vestido de blanco —en lugar de los dos del texto— parece mostrar a la Virgen y solo once apóstoles —excluido Judas Iscariote— la escena, dirigiéndose a ellos como «*Barons de Galilea*»³⁰.

He aquí un segundo punto en el que Bermejo y su audiencia de cristianos nuevos parecen insistir, la importancia de la salvación de los judíos del Antiguo Testamento y, por extensión, de todos aquellos que se hubieran convertido en cristianos, sin deberse establecer fronteras entre los diferentes grupos de fieles en razón de su ascendencia o su fecha de bautismo.

Incluso en el retablo de Santo Domingo de Silos entronizado —como señalaba el himno de su fiesta litúrgica— aparecen algunos rasgos dignos de ser señalados en este contexto. A pesar de su aparente tradicionalismo en su tabla central o en las narraciones de sus historias, es además de especial interés la formulación de las siete virtudes, teologales y cardinales, que se insertan, como imágenes

²⁸ Eiximenis, *Vida*, fols. 219-220.

²⁹ Gudiol Cunill, 1914, p. 6; Alcolea Blanch, 2003.

³⁰ Eiximenis, *Vida*, fol. 244.

naturales por su policromía, en el trono del santo: la Fe, la Caridad y la Esperanza en la parte superior y central y a los lados la Justicia, la Fortaleza, la Prudencia y la Templanza, como se precisaba en el contrato de 1474. Algunas se apartan en su representación de las fórmulas más manidas. La Fortaleza —como la Justicia con manto real de armiño— protege con su espada a un joven de las manos de un demonio que intenta hacerle flaquear mostrándole como tentación un saco de dinero. La Caridad no se ocupa de niños lactantes, como es tradicional, sino de un anciano y un joven que se encuentran en una hoguera. La Esperanza con la mano izquierda lleva un árbol reverdecido y vuelve su mirada hacia la imagen de perfil, como en una nube dorada, de Cristo, cuyo rostro parece expresar una promesa de salvación. Recordemos que, al hablar de la Esperanza, Eiximenis señaló a sus lectoras que debían esperar contemplar cara a cara a Dios y a Jesucristo³¹. De nuevo nos encontramos ante la idea de la esperanza en la salvación gracias a la piedad de Cristo, de un Cristo que se nos aparece en términos de imagen, no en su representación corporal; y es este tema, el de la diferenciación entre los diferentes tipos de la apariencia natural y las imágenes de los seres divinos y celestiales, otro, al menos el tercer tema, que también preocupó en muy diversas obras al pintor y a sus clientes conversos, que procedían de una cultura en la que el aniconismo de la divinidad había constituido un elemento esencial³².

No nos encontramos, por lo tanto, con una denuncia y un proceso por criptojudasismo, que serían suficientemente probatorios, sino solamente ante indicios, en términos judiciales podría hablarse de solo pruebas circunstanciales, que nos sitúan en un ámbito de dificultades y a la postre, como veremos, de incertidumbres³³.

Otro caso sería el del entallador Rodrigo Enrique, hijo del escultor Rodrigo Alemán (en España desde 1489), conocido autor de la sillería del coro catedralicio de Toledo, y de Mari López Zoleta (de Villaescusa de Haro), a quien acusaron de agredir en 1524 a los oficiales de la Inquisición que prendieron a su mujer Catalina de Baños por conversa, habiéndole condenado a ser azotado y paseado sobre

³¹ Eiximenis, *Llibre de les dones*, fol. lxxx v.

³² Ver ahora sobre este tema Pearce, 2013.

³³ No pasan de esta categoría las hipótesis sobre los andaluces el escultor Nufro Sánchez y el pintor Alejo Fernández (act. 1475-1521) «Alemán», hijo de Leonisio y Juana Garrido; ver Cómez Ramos, 2005.

un asno y un año de exilio de Belmonte³⁴. Aunque protestara de ser hijo de «hidalgo y flamenco», a su vez preso por la Inquisición supuestamente por blasfemo³⁵, su madre podía haber sido conversa, lo que habría además justificado perfectamente su matrimonio con una conversa que terminaría siendo penitenciada.

Más interesante es la situación del pintor toledano Juan Correa de Vivar (Mascaraque, Toledo, c. 1502-Toledo, 1566). Sabemos que este pintor toledano poseyó muy pocos libros pero sobresalían entre ellos un *Flos sanctorum*, una edición castellana de la flamenca *Summa mysteriorum christianae fidei* (Amberes, 1532) de fray Franz Titelmann, OFM (1502-1537), traducida por el dominico fray Juan de la Cruz como *Summa de los misterios de la fe cristiana, compuesta en latín por ... Francisco Titelmanno* (Salamanca, Andrea de Portonariis, 1555)³⁶. Poseía también a su muerte otro libro, en el que se había gastado una fortuna, tres ducados: los cinco libros del *Espejo de consolación de tristes*, del franciscano fray Juan de Dueñas, uno de los textos clásicos de la lectura espiritual sobre todo femenina del siglo XVI³⁷. Pero también este tratado se ha identificado, por su caudal de información veterotestamentaria, como una de las lecturas básicas de la comunidad judeoconversa de la España —incluso de La Mancha toledana y de la comunidad mallorquina— de mediados del Quinientos, llegándose a referirse en los procesos inquisitoriales al mismo texto nada menos que como una enciclopedia de judaísmo³⁸. Si otro de estos

³⁴ Rokiski Lázaro, 1979, p. 358.

³⁵ Caro Baroja, 1968, cap. V; Cómez Ramos, 2005, aunque no se sostiene su hipótesis de español converso; Heim, 2006.

³⁶ Pedraza Ruiz, 1976. Otros eran «unas horas de romances» (tres reales), «un libro de Sebastián [Serlio]» (veinte reales) y los «cinco libros de *Espejo de consolación de tristes*» (tres ducados) [*Espejo de consolación de tristes: en el cual se muestran ser mejores los males desta vida, que los bienes della ... compuesto por un fraile y predicador de la orden de ... san Francisco*]; se trata de un texto con una compleja historia editorial, iniciándose las ediciones del primer libro en Burgos en 1540 y las del quinto en Valladolid en 1552. La obra fue dedicada por su autor en tres de sus partes (I, III y IV) a la IV condesa de Paredes de Nava y señora de Villapalacios y Villaverde, doña Inés Manrique de Lara (c. 1500-1552), mientras que las otras dos se dedicaron respectivamente a la duquesa de Medina de Rioseco (probablemente la primera, doña María Girón) la II parte, y a doña Juana de Leiva, IV marquesa de Astorga, la V y última parte.

³⁷ Cátedra, 2003, p. 25.

³⁸ Amiel, 2001 (especialmente pp. 518-521); Salomon, 2007 (especialmente p. 399) y 2008 (especialmente pp. 118-119); y Vega, 2010.

libros de los conversos toledanos era el ya citado *Flos sanctorum*, debiéramos tener en cuenta para las futuras investigaciones, tanto sobre Correa de Vivar como sobre su clientela toledana o jerónima, esta posible y dual filiación espiritual.

No olvidemos que uno de sus clientes, el del tríptico del monasterio de los jerónimos de Guisando (Ávila), contratado en 1559, fue fray Alonso de Toledo; y que este religioso era aparentemente un converso que habría escapado por dos veces, «con ansias de judaizar», del monasterio toledano de la Sisle. En este contexto, quizá no nos parezca tan extraña la aparición —aun invertida— de un libro con una estampa de Moisés ante Dios Padre sobre la zarza ardiente (*Éxodo*, 3, 1-3) en «La Anunciación» (Madrid, Museo del Prado) de este retablo de Correa. Aunque no hayamos sido capaces de identificar la fuente gráfica que usara el pintor, esta imagen no deja de tener importancia por su representación de Dios Padre ante el propio Moisés, en un contexto de exaltación de la virginidad de María en la Encarnación de Cristo como la zarza ardiente que no se consumía. Esta teofanía de un Dios anicónico para los hebreos —por haber impuesto Dios el aniconismo en su Decálogo— había sido a veces representada por vía metonímica a través de la figura de un ángel o de la mano divina; en otros casos fue la figura de Dios Padre (los ejemplos más conocidos serían los atribuidos a Dirk Bouts —c. 1465—, de la Johnson Collection de Philadelphia, y a Guillaume de Marcillat en las Logias vaticanas de Rafael) la admitida y representada, como ocurre en esta ocasión y en la que Yavéh aparecería dos veces, de forma estrictamente icónica y de forma alegórica como símbolo analógico. La estampa parece depender de una xilografía que el luterano Hans Holbein el Joven (c. 1497-1543) comenzó a publicar en las *Historiarum Veteris Instrumenti Icones* (Lyon, Melchior y Gaspar Treschel, 1538, 1539 y 1543; y en su reedición en español como *Ymages de las historias del testamento viejo* (Amberes, Johannes Steelsio, 1540), con el nombre de Michael de Villeneuve (el médico judeoconverso de Tudela Miguel Servet —1509/1511-1553—, y en los versificados *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo hechas y dibujadas por un muy primo y sutil artífice* (Lyon, Jean y François Frellon, 1543 y Lyon, Jean Frellon, 1549), así como también en la *Biblia Sacra cum glossis* (Lyon, 1545) y en la *Biblia Sacra iuxta vulgata quam dicunt editio-*

nem (Paris, Guillard & Desboys, 1552)³⁹. A pesar de la apariencia inocua de esta imagen, es posible que en 1559 no dejara de ser altamente sospechosa como algunos otros de sus libros para sus poseedores, para terminar todas las citadas Biblias en el índice de libros prohibidos del cardenal Quiroga.

Y es en este campo iconográfico donde al mismo tiempo los futuros estudios debieran insistir: el Antiguo Testamento como repertorio de temas negociados entre clientes y artistas. Fray Juan Bautista Maíno y Diego Velázquez pudieron ocultar sus ancestros judeoportugueses —falseando la identidad y el nombre de sus abuelos— para ingresar en la orden de los dominicos u obtener una prueba de hidalguía y un hábito militar y vivir en la corte como criado del rey; pero también cultivaron, aunque fuera de forma excepcional, los temas veterotestamentarios, desde las imágenes de Moisés y Aarón (en el convento dominico de san Pedro Mártir de Toledo) a la del patriarca Jacob en «La túnica de José» (Escorial, Museos). De la misma forma, Luis Tristán podía convivir en Roma con un canónigo toledano, que allí reclamaba a causa de que el resto del cabildo catedralicio de Toledo le impedía tomar posesión de su cargo por su ascendencia conversa, o Pedro Orrente disimular su origen, y al mismo tiempo cultivaron ambos en menor o mayor medida este género; Tristán podía cambiar a un Padre de la Iglesia latina como san Jerónimo —según el precedente de su maestro El Greco— por el rey David, subrayando la ascendencia judía de Cristo, y Jusepe Ribera, acusado en Roma de *sbriconare* y ser un bribón y haber tenido problemas con la justicia por no haber confesado por la Pascua de hacia 1613, «più per trascuraggine che per mala volontà»⁴⁰, pudo pintar años después «La cena del rey Baltasar» (1635; Milán, Palazzo Arcivescobile) con su inscripción hebrea «Ma-

³⁹ Ver González Echeverría, 2002; y su ed. facsímil de *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo*, 2001.

⁴⁰ La interpretación reciente de esta fuente como torticera (Mason, 2012), al ser su autor el médico e historiador Giulio Mancini (*Considerazioni sulla pittura* de 1619-1621) un ateo, que haría a todos los pintores heterodoxos, no puede sostenerse. El texto reza así: «Era qui in Roma di costumi un po' licentiosetti e, benché fusse accoltissimo, nondimeno *alcune volte incappava come fu quando che un anuo per Pascua*, non essendosi confessato piú per trascuraggine che per mala volontà o altro impedimento, dubitando che non l'intervenisse qualche cosa, pregó un suo amico che gli facesse haver un non gravetur, non sapendo che simil cause non hanno il non gravetur né le tratta il foro del Governatore».

ne, Thekel, Fares»; nacido en Játiva, en la parroquia de santa Tecla, en el arrabal de San Juan, no podemos olvidar que este era la antigua judería de la ciudad. Quizá por descender de conversos, y haber huido de Valencia a Roma hacia 1609, se pudiera entender de otra manera la vieja y amarga afirmación del *Spagnoletto*, que recogiera Jusepe Martínez en 1675 de una conversación mantenida en Nápoles en 1625: «España [es] madre piadosa de forasteros y crudelísima madrastra de los propios naturales»; quizá no de todos sino solo de algunas minorías⁴¹.

De la misma forma, el interés por las antigüedades judaicas y las escenas bíblicas del Antiguo Testamento (ya en Roma, ya en la Córdoba del retablo de la Santa Cena) del pintor, canónigo y teórico cordobés Pablo de Céspedes (c. 1538-1608) sería otra causa para ya pensar de él como converso⁴². Y, naturalmente, sería el murciano Pedro Orrente (1580-1645), y a pesar de su pertenencia a los familiares de la Inquisición⁴³, el que practicara de una forma continua esta temática, aunque fuera a través de sus versiones del arte de Leandro Bassano y su aparente gusto inocente por la representación de los animales y el paisaje; el hecho de que persiguiera el cargo desde 1624 y tardara nueve años en obtenerlo, en 1633, se debería de haber justificado no solo a causa de la ascendencia francesa de su padre, mercader de verduras, sino de algún problema relativo a su madre, la murciana Isabel de Jumilla.

Los futuros frutos de esta hipótesis de trabajo deberían proceder tanto del campo de la documentación como del campo de los estudios de la iconografía bíblica, que está sorprendentemente todavía por hollar, pues no existe prácticamente ni un solo artículo dedicado

⁴¹ Ello no habría obstado para que en Italia se le hubiera concedido la Orden de Cristo (26 de enero de 1626), en tiempos del VI duque de Montalto, don Antonio de Aragón y Moncada (1589-1631).

⁴² Martínez Lara, 2012. Aunque ya en 1574 el maestro mayor Asensio de Maeda había vendido al cabildo hispalense «una Biblia de estampas para historias para la iglesia», no fue hasta 1577-1578 la fecha de la realización, por parte del canónigo jerezano Francisco Pacheco (c. 1535-1599), del proyecto iconográfico para las decoraciones escultóricas del antecabildo y cabildo de la catedral, cuyos temas veterotestamentarios no han sido examinados a la luz de una cultura religiosa judeoconversa; ver Recio Mir, 1999, pp. 137 y 351-397. Se trata de una obra sevillana que requeriría una revisión.

⁴³ Morales y Marín, 1977.

a la temática veterotestamentaria en nuestra pintura del Siglo de Oro⁴⁴. Esperemos que no tarden demasiado.

BIBLIOGRAFÍA

- AINAGA ANDRÉS, María Teresa, «Datos documentales sobre los pintores Guillén de Leví y Juan de Leví, 1378-1410», *Turiaco*, XIV, 1997, pp. 71-105.
- ALCOLEA BLANCH, Santiago, «Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d'un retaule dedicat a Crist Redemptor», en Francesc Ruiz i Quesada y Ana Galilea Antón (eds.), *La pintura gòtica hispanoflomenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, MNAC, 2003, pp. 160-168.
- AMIEL, Charles, «Les cent voix de Quintanar: Le modèle castillan du marranisme», *Revue de l'histoire des religions*, 218, 2001, I, pp. 195-280 y II, pp. 487-545.
- ARONSON-FRIEDMAN, Amy, *Marginal Voices. Studies in Converso Literature of Medieval and Golden Age Spain*, Brill academic, Leyden, 2012.
- BAIÃO, António, *A Inquisição em Portugal e no Brasil. Livro I. A Inquisição no século XVI-XIX. As Denúncias da Inquisição de Lisboa*, Lisboa, 1908, vol. VI.
- BLASCO MARTÍNEZ, Asunción, «Pintores y orfebres judíos en Zaragoza (siglo XIV)», *Aragón en la Edad Media*, 8, 1989, pp. 113-131.
- BOOCKMANN, Margaretha, *Schrift als Stigma: Hebräische und hebraisierende Inschriften auf Gemälden der Spätgotik*, Heidelberg, Winter, 2013.
- BORTON DE TREVIÑO, Mary Elizabeth, *I, Juan de Pareja*, London, Puffin Books, 1968.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, «Alboraique. Un dato iconográfico», *Archivo español de arte*, 280, 1997, pp. 419-426.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, «El Santo Oficio de Valladolid y los artistas», *Boletín del seminario de arte y arqueología*, LXI, 1995, pp. 455-466.
- CALVO CASTELLÓN, Antonio, «Iconografía del Antiguo Testamento en la obra de los grandes maestros de la pintura barroca andaluz», *Cuadernos de arte e iconografía*, I.1, 1988, pp. 135-157.
- CARO BAROJA, Julio, *El señor inquisidor y otras vidas por oficio*, Madrid, Alianza, 1968.
- CÁTEDRA, Pedro M., «“Bibliotecas” y libros “de mujeres” en el siglo XVI», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 0, 2003, pp. 13-27.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael, «Alemanes hispanizados o hispanos conversos: una aproximación a la criptohistoria del arte español», en Pedro M. Piñero

⁴⁴ Banal por formalista, por ejemplo, es el de Calvo Castellón, 1988.

- Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, vol. II, pp. 705-724.
- CORDERO DE CIRIA, Enrique, «Notas sobre el escultor José Martínez, discípulo de Martínez Montañés y colaborador de Pereira, procesado por la Inquisición», *Archivo español de arte*, 258, 1992, pp. 234-235.
- CORDERO DE CIRIA, Enrique, «Arte e Inquisición en la España de los Austrias», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 70, 1997, pp. 29-86.
- CORDERO DE CIRIA, Enrique, «Las artes plásticas en Erasmo y el erasmismo español», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 89, 2002, pp. 93-164.
- CORDERO DE CIRIA, Enrique, «Mostrar el arte. Consideraciones sobre la cuestión del desnudo en España en los siglos XVI y XVII», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 92, 2003, pp. 29-65.
- CORDERO DE CIRIA, Enrique, «“Con la ocasión de ponerlos desnudos, y castos”: lascivia y castidad en la pintura del Siglo de Oro», en José Riello Velasco (ed.), *«Sacar de la sombra lumbre». La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada / Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 105-134.
- CORREIA, Vergílio, *O imaginário francês Nicolau Chanterene na Inquisição (uma denúncia em 1538)*, Lisboa, Tipografia Comercial, 1922; también en *Obras. Estudos de história da arte, escultura e pintura*, vol. III, Coimbra, 1953.
- DIAS, Pedro, *Nicolau Chanterene, escultor da Renascença*, Lisboa, Ciência e Vida, 1987.
- EIXIMENIS, fray Francesc, *Llibre de les dones*, Barcelona, Joan Rosenbach, 1495.
- EIXIMENIS, fray Francesc, *Vida de Jesucrist: primera part, añadido por Fr. Hernando de Talavera*, Granada, Meinardo Ungut y Juan [Pegnitzer] de Nuremberga, 1496.
- EIXIMENIS, fray Francesc, *Vida de Jesuchrist*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 1.260.
- ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín de, «Tres notas para la Historia del Arte. I. Acerca de la identificación de un cuadro del Bosco», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 6, 1929a, pp. 15-16.
- ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín de, «Tres notas para la Historia del Arte. III. Proceso de un pintor desconocido», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 6, 1929b, pp. 218-220.
- FRACCHIA, Carmen, «El olvido de las obras del esclavo pintor Juan de Pareja», en *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 69-82.
- GÁLLEGO, Julián, *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, Arte Hispalense, 1974.

- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Francisco Javier, «El resumen español de Amberes, “Ymagines”, realizado por Hans Holbein, el Joven y Miguel Servet en 1540», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 12, 2002, pp. 135-152.
- GRILO, Fernando Jorge, *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551)*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2001, tesis doctoral.
- GUDIOL I CUNILL, Josep, «Quatre pintures d'en Vermejo», *La Veu de Catalunya*, 2 de abril de 1914, p. 6.
- HEIM, Dorothée, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur um 1500: Studien zum künstlerischen Dialog in Europa*, Düsseldorf, Ludwig Verlag, 2006.
- INGRAM, Kevin, «Diego Velázquez's Secret History: The Family Background the Painter was at Pains to Hide in His Application for Entry into the Military Order of Santiago», *Boletín del Museo del Prado*, 35, 1999, pp. 69-85.
- INGRAM, Kevin, *Secret Lives, Public Lies: the Conversos and Socio-religious Non-conformism in the Spanish Golden Age*, San Diego, University of California San Diego, 2006, Ph. D. Diss.
- LEA, Henry Charles, *The Inquisition in the Spanish Dependencies*, Nueva York, MacMillan, 1908.
- LENOWITZ, Harris, «Hebrew Script in the Works of Bartolomé Bermejo», *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*, 4, 2008, pp. 7-20.
- NIRENBERG, David, *Theology and Its Enemies: Judaism in Christian Painting, Poetry, and Politics*, Waltham, Brandeis University Press, 2015.
- MARÍAS, Fernando, *Velázquez, pintor y criado del rey*, Madrid / Hondarribia, Nerea, 1999.
- MARÍAS, Fernando, «La Pentecostés», en Leticia Ruiz Gómez (ed.), *Juan Correa de Vivar (ca. 1510-1566), maestro del Renacimiento español*, Toledo, Junta de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 158-165.
- MARÍAS, Fernando, «Bartolomé Bermejo ¿cordubensis?», *Ars longa*, 21 (in memoriam del Prof. Fernando Benito Doménech), 2012, pp. 135-142.
- MARÍAS, Fernando, «Saraceni e l'Spagna», en Maria Giulia Aurigemma (ed.), *Carlo Saraceni, 1579-1620, un Veneziano tra Roma e l'Europa*, Roma, De Luca, 2013, pp. 45-56.
- MARÍAS, Fernando, «Arte y arquitectura en la Toledo del Greco: artistas y clientes conversos», en Michael Scholz-Hänsel y David Sánchez (eds.), *Arte español desde El Greco a Dalí. Ambigüedades en lugar de estereotipos. Neues Licht auf die «Schwarze Legende». Ambiguitäten statt Stereotypen, del 19 Deutscher Hispanistentag (XIX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas)*, Berlín, Frank & Timme Verlag, 2015, pp. 81-107.
- MARÍAS, Fernando, «Pintura, diplomacia y censura en la Cappella Paolina: desde Toledo y Madrid hasta Roma», en Alessandra Anselmi (ed.), *I rap-*

- portí tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, Roma, 2015, pp. 651-679.
- MARÍAS, Fernando, «Bermejo in Daroca», en Francesc Fité y Alberto Velasco (eds.), *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms, Lleida 2011. International Medieval Meeting Lleida*, Lérida, Universitat de Lleida, en prensa.
- MARÍAS, Fernando, y DE CARLOS VARONA, María Cruz, «El arte de las “acciones que las figuras mueven”: fray Juan Bautista Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid», en Leticia Ruiz Gómez (ed.), *Juan Bautista Maíno*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 57-75.
- MARÍAS, Fernando, y PEREDA, Felipe, «Pedro Berruguete en Toledo: ¿éxito o fracaso de un pintor?», en *Actas del Congreso «Pedro Berruguete y su entorno»*, Palencia, 2003, Palencia, Diputación de Palencia, 2005, pp. 151-168.
- MARTÍNEZ LARA, Pedro Manuel, *Pablo de Céspedes. Estudio de los procesos de producción y asimilación entre Italia y España, entre el Renacimiento y el Barroco*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, tesis doctoral.
- MASON, Peter, «El catalejo de Ribera. Observaciones sobre *La Vista* de la primera serie de *Los sentidos*», *Boletín del Museo del Prado*, 48, 2012, pp. 50-61.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis R., «La familia de Velázquez: una falsa hidalguía», en *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999a, vol. II, pp. 32-49.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis R., «Un pintor ennoblecido: “La nobleza y lustroso linaje” de los padres de Velázquez», *Laboratorio de Arte*, 12, 1999b, pp. 125-134.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis R., *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Fundación Focus-Abengoa, 2005.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, *El pintor Pedro Orrente, familiar del Santo Oficio*, Murcia, Aula Universitaria, 1977.
- OLIVÁN BAILE, Fernando, *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV: estudio histórico-documental*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1978.
- PEARCE, Sarah (ed.), *The Image and Its Prohibition in Jewish Antiquity*, Oxford, *Journal of Jewish Studies*, 2013.
- PEDRAZA RUIZ, Esperanza, «Almoneda de los bienes de Juan Correa de Vivar», *Anales Toledanos*, 11, 1976, pp. 27-53.
- PEREDA, Felipe, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons, 2007.
- PEREDA, Felipe, «La conversión por la imagen y la imagen de la conversión: notas sobre la cultura figurativa castellana en el umbral de la Edad Moderna», en Silvia Canalda Llobet, Carmen Narváez Casas y Joan Sureda

- Pons (eds.), *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad, siglos XV-XVIII*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011, pp. 228-241.
- PEREDA, Felipe, «Sombras y cuadros: teorías y culturas de la representación en la Europa de la reforma católica», en José Riello Velasco (ed.), «Sacar de la sombra lumbre». *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada / Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 69-86.
- PEREDA, Felipe, «“Miracles unmasked”: el debate de las imágenes sagradas en la controversia del barroco», en *Teoría y literatura artística en España. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, en prensa.
- PINTO CRESPO, Virgilio, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983.
- PLON, Eugène, *Léone Léoni, sculpteur de Charles Quint, et Pompeo Léoni, sculpteur de Philippe II*, Paris, Nourrit et Cie., 1887.
- PUIG I OLIVER, Jaume, «La *Vida de Crist* de Francesc Eiximenis i el *Flos sanctorum* castellà», *Revista catalana de Teología*, 30.1, 2005, pp. 91-116.
- RAMOS GÓMEZ, Francisco Javier, «Nuevos datos documentales sobre el pintor Hernando Rincón de Figueroa», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 66, 1996, pp. 79-89.
- RECIO MIR, Álvaro, «*Sacrum Senatvm. Las Estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Fundación Focus-Abengoa, 1999.
- Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, Lyon, 1543*, facsímil, ed. de Francisco Javier González Echeverría, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2001, 2 vols.
- ROKISKI LÁZARO, María Luz, «Proceso del Tribunal de la Inquisición de Cuenca contra el entallador Rodrigo Enrique», *Archivo español de arte*, 207, 1979, p. 358.
- SALOMON, Herman P., «Spanish Marranism Re-examined», *Sefarad*, 67.2, 2007, pp. 111-154 y 367-414; y 68.1, 2008, pp. 105-162.
- SÁNCHEZ CASTRO, José, «La censura de la figuración artística en España (1487-1820)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 66, 1996, pp. 37-38.
- SANZ ARTIBUCILLA, José María, «Guillén y Juan de Levi, pintores de retablos», *Sefarad*, 4.1, 1944, pp. 73-98.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael, «¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y la propaganda inquisitorial», *Boletín del Seminario de arte y arqueología*, LX, 1994, pp. 301-317.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael, *Inquisition und Kunst. «Convivencia» in Zeiten der Intoleranz*, Berlín, Frank & Timme, 2009.
- SICROFF, Albert A., *Les controverses des statuts de pureté de sang en Espagne du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Didier, 1960.

- SICROFF, Albert A., *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII*, Madrid, Tecnos, 1979.
- TOUSSAINT, Manuel, «Proceso y denuncias contra Simón Pereyñs en la Inquisición de México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, DF), Suplemento 2, 1938.
- VEGA, María José, «Lecturas criptojudías en los siglos áureos: el *Ramillete de Flores*», *Studia Aurea*, 4, 2010, pp. 37-51.
- VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel, «Apuntaciones para la biografía del escritor Luis Hurtado de Toledo», *Revista de Segunda Enseñanza*, 4, 1926, pp. 265-268; también en *Temas de arte y literatura*, Madrid, Imprenta Iris, 1928, pp. 58-59.
- VIERA, David J., «The Treatment of the Jews and the Moors in the Catalan Works of Francesc Eiximenis», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9.2, 1985, pp. 203-213.
- ZARCO DEL VALLE, Manuel R., *Datos para la historia de las Bellas Artes en España*, en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, 55, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1870 (reimp.: Vaduz, Kraus, 1966).