

Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes

Michael Scholz-Hänsel

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

La figura de Pedro Arbués tiene un papel clave al tratar el tema Arte e Inquisición, aunque podríamos plantear muchos más aspectos de lo que hasta ahora se pensaba.¹ Así pues, queremos volver a discutir sobre sus representaciones, a pesar de que hace algunos años Antonio Martínez Ripoll ya publicó un artículo básico y sugestivo sobre el tema.² En el ínterin, no sólo se ha ampliado bastante la bibliografía, ofreciendo nuevos contextos para el análisis de la recepción de este santo, sino que también se han podido hacer planteamientos más amplios que nos permiten ver con mayor claridad las consecuencias de la idea central de Martínez Ripoll de una influencia directa de la Inquisición en la representación de su héroe.³

Angel Alcalá Galve ha hecho una revisión profunda de la vida del Santo desde una perspectiva histórica que, ahora nos permite determinar mejor los elementos propagandísticos de su iconografía sobre el fondo de los hechos reales.⁴ Pedro Arbués fue nombrado en 1484 inquisidor de Aragón por el primer Inquisidor General de España Tomás de Torquemada y ya en 1485 asesinado

por enemigos de la Inquisición. Las medidas para conseguir su beatificación tienen lugar paralelamente a intentos de la iglesia papal para controlar la propaganda de imágenes en la línea del Concilio de Trento. En este contexto se prohibió en 1634 en los templos toda representación de personas no oficialmente aceptadas por la iglesia. Sin embargo, en nuestro caso no sólo existe una tradición continua de imágenes que empiezan ya en un tiempo poco posterior al asesinato, sino que se consiguió realmente su beatificación en 1664, aunque su canonización no tuvo lugar antes de 1867. La iconografía de Pedro Arbués ya comenzó a formarse en los años ochenta del siglo XV.⁵ En 1664 Bartolomé Esteban Murillo realizó una interpretación con una composición clásica basada en una estampa de Pedro de Villafranca y Malagón, que, conforme con las investigaciones de Martínez Ripoll, la Inquisición impuso como modelo no sólo a Murillo, sino a todos los artistas a quienes encargó obras. A esta le dio la vuelta hacia 1736 el italiano Giuseppe Maria Crespi confrontando a la víctima idealizada con unos asesinos deformes. Mientras este no

¹ El texto presenta algunos aspectos de la habilitación que actualmente estoy escribiendo: *Arte e Inquisición. Caminos y consecuencias de la intolerancia*. La obra básica sobre la historia de la Inquisición española sigue siendo: Henry KAMEN, *La Inquisición española*, Barcelona, 1988. Del resto de la abundante literatura existente sobre el tema quiero destacar por sus nuevos planteamientos metodológicos: Angel ALCALA y otros (ed.), *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona, 1984 y Jaime CONTRERAS, *Sotos contra Riquelmes*, Madrid, 1992. El Catálogo "La Inquisición" (Palacio de Velázquez del Retiro, Madrid, octubre - diciembre 1982) contiene muchas ilustraciones referentes a este tema. Sobre las relaciones entre Inquisición y "Leyenda Negra" trata mi publicación: *El Greco. El Inquisidor General: Nueva luz sobre la Leyenda Negra*, Frankfurt a. M., 1991. - Quiero dar las gracias a Jesús Espino Nuño por haber revisado la versión española del texto.

² Antonio MARTINEZ RIPOLL, Control inquisitorial y figuración artística: Villafranca mejorado por Murillo, en: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. II, 1989, núm. 4, pp. 20-29, lám V-VII.

³ La importancia de las imágenes para la propaganda religiosa la han estudiado entre otros: Santiago SEBASTIAN, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1983 y David FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992 (1989).

⁴ Angel ALCALA GALVE, *Los orígenes de la Inquisición en Aragón. S. Pedro Arbués, mártir de la autonomía aragonesa*, Zaragoza, 1984.

⁵ Sobre la iconografía del santo véase: L. SCHÜTZ, Petrus von Arbués, en: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ed. Wolfgang BRAUNFELS, 8 tomos, Roma, Freiburg, Basilea, Viena, 1976.

presenta al hereje como un “otro” odioso, dos versiones del siglo XIX y XX ofrecen aspectos inasperados de la recepción del tema en un tiempo posterior a la abolición de la Inquisición.

Pedro Arbués nació en Epila en 1441 e hizo cursos para ser maestro en Artes (Filosofía) en Zaragoza o Huesca. Después consiguió el doctorado en los años 1468-73 con una de las tres becas reservadas para Aragoneses en el Collegio di Spagna de San Clemente en Bolonia. En 1474 tuvo lugar su nombramiento como canónigo regular de la Seo en Zaragoza, del cual tomó posesión en 1476. Su corta actividad como inquisidor de Aragón, que comenzó el 4 de mayo de 1484 con su nombramiento en Tarazona, no le muestra como un juez malicioso, porque en su tiempo no hubo más que cuatro procesos y dos Autos de Fe, los últimos, además, como resultado de causas anteriores a su nombramiento. De esto Alcalá Galve ha concluido, con mucha razón, que su asesinato no era consecuencia de persecuciones inquisitoriales mandadas por él, sino que el acto se dirigió contra la institución como tal, en la cual ya muchos veían un instrumento de Fernando el Católico para minar los fueros aragoneses. Así pues, la oposición regional, antes de la acción violenta, había expresado en una forma legal su protesta en una carta a los Reyes Católicos, que estaban en Andalucía, y habían señalado que la tortura, la confiscación de bienes y el secreto de los testigos como elementos esenciales de los procesos inquisitoriales atentaban contra las normas jurídicas vigentes en Aragón. Pero, sobre todo, se puede testimoniar que el complot contra Arbués no era solamente la acción de algunos conversos temerosos, sino que, en su preparación, participaron, sobre todo, cristianos viejos nobles. Además, parece que Fernando el Católico tenía noticias de la conjuración y la aceptaba conscientemente para establecer mejor la Inquisición con la existencia de un mártir.

Se supone que más de quince personas dieron dinero para el atentado y que unas treinta participaron en su preparación. Además, ya antes se produjeron cuatro intentos, en los cuales los asesinos no se exponían a ningún peligro, porque Pedro Arbués, a diferencia de Torquemada, con no menos de doscientos hombres a caballo, no tenía guardia propia. En la noche del martirio,

el 14 de septiembre de 1485, el inquisidor apareció por lo menos protegido con un casco con cota de malla y modestamente armado con una lanza de media asta que dejó arrimada para ponerse a rezar de rodillas entre el altar mayor y el púlpito del lado de la epístola. Aquí le hirieron los asesinos encargados, primero en el cuello y después, cuando ya huyó en dirección al coro, le apuñalaron varias veces el cuerpo. Después de vivir una larga agonía de dos días y medio, la víctima murió entre la una y las dos el día 17 de septiembre.

Una consecuencia inmediata de estos acontecimientos fue un cambio del estado de ánimo en el pueblo, que ahora no solamente amenazaba a los conversos con la muerte, sino que quería tomar por asalto los barrios de los judíos y musulmanes. Además se derogaron por primera vez los fueros aragoneses para perseguir mejor a los asesinos. Solamente en los tres años siguientes se realizaron 31 Autos de Fe y 64 ejecuciones. El rey premió la muerte de su inquisidor ofreciendo en un decreto del 12 de enero de 1486 su Palacio de la Aljafería como sede del Tribunal aragonés y le otorgó varios derechos especiales. Las importantes fuentes escritas referentes a los acontecimientos surgieron relativamente tarde, a partir de la primera mitad del siglo XVII, y tienen como motivo esencial el intento de beatificación de Pedro Arbués que el papa retrasaba conscientemente, porque se advertían muy bien las implicaciones políticas de la acción. La vida escrita por el canónigo Vicenzio Blasco Lanuza, que se publicó primero en 1623 en latín y un año después en español, tuvo poca distribución.⁶ Parece que, por fin, la Inquisición misma decidió ocuparse de la propaganda de su santo, pues en 1647 Diego García de Trasmiera, miembro de la Suprema, tras una carrera larga en la Inquisición, presentó una segunda vida.⁷ Del trabajo de Ursula König-Nordhoff sobre la campaña de canonización de Ignacio de Loyola sabemos que ya en 1602 Clemente VIII ordenó la investigación de la veneración de personas no beatificadas ni canonizadas.⁸ Tras un período entre los años 1523 y 1588 en que no hubo ninguna canonización en el siguiente existieron irregularidades que durante varios años fueron motivo de una profunda reforma. Especialmente fue Urbano VIII quien decretó en 1625 y, finalmente, en 1634 normas

⁶ Vicenzio BLASCO LANUZA, *Peristephanon - sobre los mártires - seu de coronis sanctorum aragonensium, vita, morte, miraculis Beati Petri Arbuési...*, Zaragoza, 1623; Vicenzio BLASCO LANUZA, *Historia de la vida, muerte y milagros del siervo de Dios Pedro Arbués de Epila*, Zaragoza, 1624; nuevamente editado en 1986.

⁷ Diego GARCÍA DE TRASMIERA, *Idea de inquisidores. El V. Pedro de Arbués...*, Monreale, 1647 y Madrid, 1664. Sobre el autor véase MARTINEZ RIPOLL (v. nota 2), p. 21, nota 5.

⁸ Ursula KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin, 1982.

serias prohibiendo exponer las imágenes de los fieles no aceptados por la iglesia, poner rayos, aureolas, o luces en sus sepulcros, e imprimir relaciones de sus milagros.⁹

Ya antes la Inquisición española había intervenido allí donde el pueblo había elegido espontáneamente como santos a diversas personas; por ejemplo, en 1614 quitó de las iglesias de Valencia representaciones de las visiones del monje Francisco Jerónimo Simón.¹⁰ Aunque García de Trasmiera había envidiado explícitamente a Blasco Lanuza por su posibilidad de publicar su trabajo antes del Breve de Urbano VIII, también él pudo conseguir en Madrid un permiso especial para continuar con sus esfuerzos dirigidos a la canonización.¹¹ Su libro, en el que encontramos todavía, tal vez como reflejo de la política liberal del Conde Duque de Olivares frente a los judíos un antisemitismo fuerte, se publicó de nuevo con ocasión de la beatificación en 1664. Un aumento de la propaganda se puede ver en la comparación entre Pedro Arbués en el momento del atentado y Cristo en el jardín de Gethsemani, ofrecida en la interpretación de la vida del inquisidor publicada por Fray Juan Gracián y Salaverte en 1690, un autor que se presenta como descendiente de la familia del santo.¹²

Aparte del hecho de que la beatificación del aragonés recibió un tratamiento privilegiado, porque la Inquisición estaba directamente implicada, nos tiene que interesar primeramente la gran importancia que desde el principio se dio a la imágenes en la recepción de su martirio. Ya en 1487, es decir, mucho antes de las primeras fuentes escritas, los Reyes Católicos encargaron a Juan de Salazar una escultura del inquisidor y un sepulcro ornado con relieves para su cadáver y mandaron ponerlo en La Seo en el lugar de su muerte.¹³ Un lado del sepulcro muestra un friso de tres escenas, donde la primera presenta al inquisidor de pie junto a dos personas armadas (il. 1). Después sigue su asesinato en la iglesia, apareciendo Arbués de rodillas y sin amparo, mientras por detrás uno de los conjurados se acerca con la espada sacada. Con referencia a representaciones posteriores, es llamativa la distancia entre asesino y víctima. En último lugar vemos el cuerpo del inquisidor sobre el suelo de



Fig. 1. Juan de Salazar, *Relieves del sarcófago de Pedro Arbués, hacia 1487, Capilla de San Pedro Arbués, La Seo, Zaragoza*

la iglesia, rodeado por tres testigos.

Ya en un artículo anterior he intentado demostrar que es necesario ver las imágenes de Zaragoza en el contexto del programa encargado por Torquemada para Avila y que “La Virgen de los Reyes Católicos” contiene una referencia al asesinato de Pedro Arbués por medio de la figura de S. Pedro mártir.¹⁴ Como este dominico fue asesinado en Verona en 1345 por ser inquisidor papal, su iconografía podía servir como modelo en Zaragoza.¹⁵ Conforme a esa relación, encontramos en la bibliografía su representación muchas veces confundida con la de Arbués, aunque hay muchas diferencias: las escenas muestran el atentado en un paisaje; los retratos le presentan con la espada en la cabeza.

Me parece importante destacar cómo en las fuentes escritas siempre se encuentran importantes referencias a las imágenes. En el comentario del Breve de Urbano VIII, García de Trasmiera da preferencia a éstas frente a los textos y en la nueva edición de 1664, al hablar de las celebraciones con motivo de su beatificación, ya no sólo se dice que se utilicen estampas con su retrato para difundir su culto, sino que el texto mismo comienza con la mencionada de Pedro de Villafranca (il. 3). Martínez Ripoll ha formulado la tesis de que esa estampa fue el modelo de todas las representaciones encargadas por la Inquisición, considerando que sólo las obras de Aragón

⁹ Así el resumen de GARCIA DE TRASMIERA (v. nota 7), p. 132.

¹⁰ Neil MACLAREN, *The Spanish school*, London, 1970, S. 86-91; David MARTIN KOWAL, *Ribalta y los Ribaltescos. La evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, 1985, p. 210 y pp. 248-250.

¹¹ El permiso se encuentra recogido en GARCIA DE TRASMIERA (v. nota 7), p. 132.

¹² Juan GRACIAN y SALAVERTE, *Triunfo de la fe*, Zaragoza, 1690.

¹³ Cfr. también: Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pp. 34-41.

¹⁴ Michael SCHOLZ-HÄNSEL, Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición. El Auto de Fe de Pedro Berrugete en el contexto de su tiempo, en: *Norba*, 1993, pp. 69-83.

¹⁵ M. LECHNER, Petrus Martyr en: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (v. nota 5).

¹⁶ Wilfredo RINCON y Alfredo ROMERO, *Iconografía de los santos aragoneses*, 2 tomos, Zaragoza, 1982, tomo 2, pp. 47-58 han recogido treinta y tres imágenes. - Además, GRACIAN Y SALAVERTE (v. nota 12) incluye un cobre de artista anónimo, que presenta una iconografía singular. El nuevo santo aparece con una espada en la espalda, que nos hace pensar en el modelo de Pedro mártir y posiblemente refleja una tradición propia de imágenes populares.



Fig. 2. Bartolomé Esteban Murillo, *San Pedro de Arbués*, 1664, óleo sobre lienzo, 292 x 206 cm, Museo del Ermitage, Leningrado

surgieron sin control inquisitorial. Además constata una contradicción entre la intensa influencia de la Inquisición en la iconografía del santo y el rechazo de su culto por la mayoría de la población, es decir, que el intento de propaganda debió tener un efecto contraproducente.

Por el contrario, quiero destacar que la recepción artística comenzó mucho antes de Pedro de Villafranca y que, por lo menos, los ejemplos conocidos en Aragón son bastante más numerosos de lo que dice Martínez Ripoll.¹⁶ Además, según mi opinión no podemos reducir la discusión del tema Arte e Inquisición sólo a los encargos directos del Tribunal.¹⁷ También la iglesia española - y de vez en cuando incluso el rey - utilizaba la propaganda inquisitorial para la disciplina social;¹⁸



Fig. 3. Pedro Villafranca, *Beatus Petrus de Arbués*, 1664, grabado, 10,5 x 15,1 cm, Sala Goya, Biblioteca Nacional, Madrid

esas obras tuvieron una difusión más amplia de la que nos dan la impresión los pocos ejemplos conservados y, en este sentido, sí que tuvieron éxito. En comparación con otros países europeos, las imágenes alcanzaron en España un papel más importante, porque las posibilidades de leer y, por tanto, la distribución de libros y estampas disminuyeron a causa de una política muy restrictiva de la enseñanza y de las medidas de censura, hasta que a finales del siglo XVII quedó reducida, a una publicación de pequeña envergadura, que probablemente nos explica el escaso interés por el libro de Blasco Lanuza.¹⁹

Con motivo de su beatificación en 1664, se trasladó el cadáver de Pedro Arbués a una capilla propia en La Seo junto con los relieves del sarcófago antiguo y su

¹⁷ Véase sobre este punto mi artículo: Von Spanien nach Sarajevo. Wege inquisitorischer Intoleranz und ihre Folgen jenseits von Goya, en: *kritische berichte*, tomo 22, 1994, núm. 2, pp. 4-17.

¹⁸ Sobre el uso del término disciplina social en el campo de una historia social cfr.: Heinrich RICHARD SCHMIDT, *Konfessionalisierung im 16. Jahrhundert*, München, 1992.

¹⁹ Cfr.: Sara T. NALLE, Literacy and culture in early modern Castile, en: *Past and Present*, 1989, núm. 125, pp. 65-96.



Fig. 4. Giuseppe Maria Crespi, *El martirio de Pedro de Arbués*, hacia 1736, óleo sobre lienzo, 270 x 182 cm, Collegio di Spagna, Bologna

escultura.²⁰ A esto se unió también un relicario donado por el canónigo Sorbés por este motivo y tres pinturas al óleo con escenas de la vida del inquisidor, que Francisco Jiménez Maza ya había terminado en 1655, es decir, durante un tiempo en el que teóricamente todavía existía la prohibición de su representación, aunque con el permiso especial pedido por García de Trasmiera había perspectivas para el reconocimiento del martirio por parte del papa. Pero la obra más importante e influyente con referencia a Pedro Arbués no vio la luz en Zaragoza, sino en Sevilla, lo que subraya la importancia del santo para la Inquisición en general.²¹

Bartolomé Esteban Murillo muestra en su pintura una escena de composición clásica (il. 2). Pedro Arbués está de rodillas frente a un altar y expresa con su mirada al cielo y su mano derecha sobre el corazón su disposición

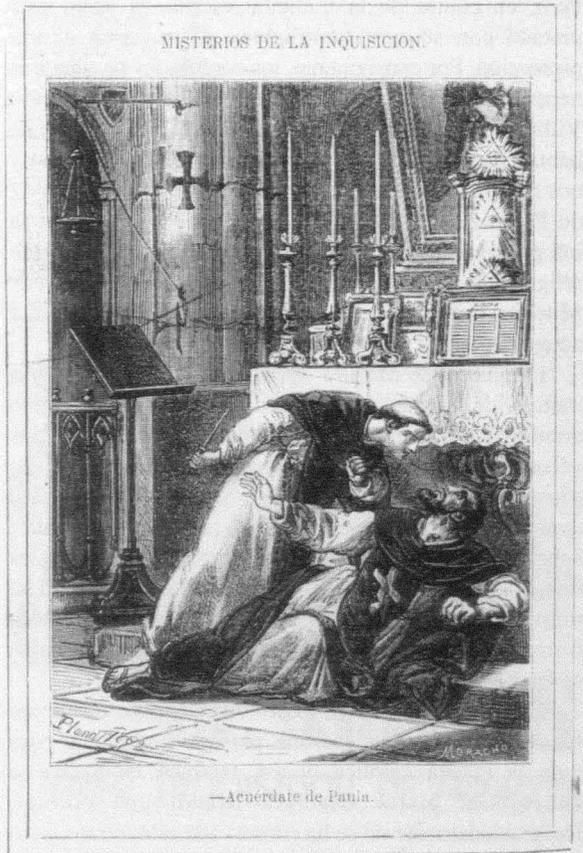


Fig. 5. Eusebio Planas, *Acuérdate de Paula*, ilustración de "Misterios de la Inquisición de España", 1869

a ser víctima, tal y como la encontramos también en sus supuestas últimas palabras: "Loado sea Jesu Christo, que yo muero por su Santa Fe." Un nimbo hace referencia a la reciente aprobación papal. Pero también los conjurados muestran una anatomía y unos gestos para los que podemos fácilmente mencionar como modelos esculturas clásicas. Junto con los agudos instrumentos del asesinato, sus brazos estirados encierran la cabeza de la víctima en un triángulo. Además, el brazo de la persona que se acerca por detrás prolonga la mirada del santo hasta un ángel que aparece sobre el fondo del cielo en el lado izquierdo y que, a su vez, señala por encima de sí. Como si fuera un bodegón, encontramos frente al inquisidor, como atributos, su birreta, un libro cerrado y una lámpara que descubrió su presencia a sus enemigos y que por esto se convirtió posteriormente en su principal símbolo.

²⁰ Francisco ABBAD RIOS, *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, Madrid, 1957, pp. 53-54; Wifredo RINCON GARCIA, *La Seo de Zaragoza*, León, 1987; Guillermo FATAS (editor), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1991.

²¹ Diego ANGULO INIGUEZ, *Bartolomé Esteban Murillo*, 3 tomos, Madrid, 1981, tomo 2, núm. 366; tomo 3, il. 190 y 191.

Pero, en contra de la tradición escrita, el santo está pintado con su vestido religioso y sin casco u otra protección. Por consiguiente, los conjurados no tienen la necesidad de herirle en el cuello. Aparentemente, Pedro Villafranca, de acuerdo con una verdad más profunda, había representado este último aspecto en su grabado y nos mostró la espada apuntando directamente a la cerviz de Pedro Arbués (il. 3). La violación del límite de la integridad corporal, que se acentúa por el uso del vestido religioso, la han utilizado Pedro de Villafranca y también Murillo como metáfora de la monstruosidad del acontecimiento.

La pintura de Murillo se presentó públicamente con motivo de la beatificación en el sevillano convento dominico de San Pablo, que ya antes había servido varias veces como escenario de tribunales inquisitoriales.²² Su presentación bajo un dosel y una descripción contemporánea de 1664, que destaca su vivacidad,²³ subrayan otra vez la gran importancia concedida a las imágenes en España.²⁴ Por otra parte, Martínez Ripoll ha mostrado, que las representaciones de Pedro Arbués formaban parte integrante de la decoración de varias sedes de la Inquisición.²⁵

Con su beatificación, Pedro Arbués pasó de ser un fenómeno regional a ser una persona importante para toda la iglesia católica, y así, también en Roma se encargó al pintor Giacinto Brandi una pintura. Desgraciadamente no se ha conservado este retrato, pero otra obra italiana hecha hacia 1736 por Giuseppe Maria Crespi hace suponer que en Italia se había formado una iconografía propia (il. 4).²⁶ Esta última obra nació probablemente bajo la mediación del cardinal Lambertini como retablo para el Collegio di Spagna in Bologna, donde había estudiado Arbués. Las figuras centrales parecen inspiradas en el dramatismo de una lapidación. En comparación con el cuadro de Murillo, se nota primero cómo el Santo se dirige ahora fuera del altar hacia el espectador. Mientras podemos interpretar sus brazos abiertos como un típico gesto patético del arte renacentista, los asesinos han perdido todas las

características de una anatomía clásica y parecen trasladados de uno de los cuadros de género que habían hecho famoso a Crespi. Estos cuerpos regordetes con sus miembros toscos y las fisionomías formadas solamente por ojos y bocas anticipan figuras de los Caprichos de Goya. Para esto hay que tener en cuenta la costumbre obligatoria del siglo XVII de representar a los heréticos siempre con rostros desfigurados.²⁷ También encontramos el mismo fenómeno si comparamos el modo de ver a los reos en dos Autos de Fe del siglo XV y XVII: el de Berruguete los presenta todavía como personas individuales, mientras Francisco Rizi elige una forma de extrema difamación. Por añadidura, Crespi da un decisivo paso adelante cambiando los ideales corporales del Renacimiento por su contrario. El caracteriza a los asesinos como monstruos, cuya ejecución debe celebrar el espectador. Como ya hizo Murillo, el artista incorporó el grupo en una composición triangular clásica, pero la fijó de manera sencilla al suelo y puso como vértice la corona del martirio. Completamente dentro de la tradición verista de Villafranca, Crespi dramatiza la puñalada en la cerviz, aunque tampoco presenta casco y cota de malla del santo como explicación de este tipo de ataque. Finalmente, jerarquiza la representación mediante la inclusión de la Virgen, entendiendo al ángel con la corona del martirio como pendant del de 1664.

Existe un estudio al óleo del cuadro, en el que el grupo principal se dispersa más, el altar se simplifica y la virgen con el ángel es demasiado pequeña.²⁸ Aunque aquí los asesinos ya aquí tienen rostros feos, no nos dan la impresión desfigurada de la versión final, lo que indica que, en este aspecto, Crespi en buscó conscientemente intensificar los sentimientos.

Un atributo interesante, más marcado todavía en el estudio preparatorio, es el turbante que se insinúa en la cabeza del asesino que asesta a Pedro Arbués el golpe decisivo en la cerviz. Probablemente tienen razón en el catálogo de Stuttgart al interpretarlo como símbolo de la herejía.²⁹ Si tenemos en cuenta que en España este motivo se encontraba con frecuencia en el contexto de

²² La beatificación de Pedro Arbués formó parte de las grandes fiestas de Sevilla en el siglo XVII: Jorge BERNALES BALLESTEROS, *Fiestas de Sevilla en el siglo XVII: Arte y espectáculo*, en: *Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba sobre el Barroco en Andalucía*, 2 tomos, Córdoba, 1984, pp. 221-234; aquí: p. 229. - Las fiestas en otras ciudades las resume MARTINEZ RIPOLL (v. nota 2), p. 26, nota 22.

²³ RELACION SUMARIA de las festivas demostraciones con que...la Inquisición...la beatificación del inclito Martyr Pedro de Arbués...el 17 de septiembre de 1664, Sevilla, 1664.

²⁴ Cfr.: Victor STOICHITA, *Imago regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez*, en: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, tomo 49, 1986, pp. 165-189; v. ibíd. su análisis del cuadro de Juan Bautista Maino, *Recuperación de Bahía de Brasil*.

²⁵ MARTINEZ RIPOLL (v. nota 2), pp. 23-24.

²⁶ Cat. *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, Pinacoteca Nazionale de Bologna y Staatsgalerie Stuttgart, 14.12.1990-17.2.1991, núm. 103 y 104.

²⁷ Sobre la imagen cambiante del reo en la justicia cfr.: Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris, 1975.

²⁸ Cat. *Crespi* (v. nota 26), Nr. 103.

²⁹ *Ibid.*, p. 456. - Aparentemente la idea tuvo su origen en Winckelmann, que, en efecto, consideraba a los musulmanes, junto con los hebreos, como participantes en el asesinato. Los autores del catálogo habrían podido corregir fácilmente esa falta, así como la fecha equivocada del año en el que comenzó Pedro Arbués su carrera de inquisidor.

descripciones de la vida cotidiana, destacando la convivencia de cristianos y moriscos todavía normal, porque estos últimos, hasta su expulsión en 1609, formaban parte integral y un grupo muy numeroso de la población, aquí tenemos un significado contrario.³⁰ Lo que antes era indicio de la diversidad de culturas en un mismo estado, sirve ahora para excluir a un grupo de hombres sospechosos de herejía.

El inquisidor Pedro Arbués había estudiado en una universidad italiana marcada por una atmósfera humanística. Uno de sus compañeros fue posiblemente co-fundador de la universidad sevillana y seguramente tuvo que escribir para su doctorado un texto culto.³¹ Asimismo, Bartolomé Esteban Murillo, además de ser un "instrumento" de la intolerancia, introdujo en el arte español nuevos temas, jugando con la censura como indican recientes investigaciones.³² Por último, tampoco podemos ver en el italiano Crespi a un antisemita y un racista en sentido moderno y, sin embargo, todos ellos apoyaban con mucho éxito una propaganda inquisitorial, cuya ideología incluía la hostilidad contra todo lo foráneo y nuevo.

Por consiguiente, lo típico de España no es una propaganda agresiva de imágenes y la creación de instituciones de control religioso en una época de cultura humanista,³³ sino la persistencia de la Inquisición hasta 1834 y, en consecuencia, un clisé difundido por toda Europa. Sólo sobre este fondo podemos entender el epílogo literario que el asesinato de Pedro Arbués tuvo en el siglo XIX. En 1844 se publicó bajo el seudónimo de Madame de Suberwick - Victor de Féreal "Les mystères de l'Inquisition et autres sociétés secrets d'Espagne". Esta obra escrita probablemente por un liberal francés con una intención anticlerical, tuvo mucho éxito en Europa.³⁴ Uno de los protagonistas es Pedro Arbués, que, elevado al cargo de Inquisidor General, reside en Sevilla. Dos mujeres juegan el papel de adversarios; a una, Dolores Argoso, que es hija del gobernador de Sevilla la persigue un voluptuoso Arbués, mientras la otra, Paula, le busca para vengarse de su anterior violación. La última, disfrazada como José, se hace pasar por su discípulo preferido y al final le puede asesinar en la catedral. Es justo la excepcional similitud de la novela con los acontecimientos históricos lo que



Fig. 6. Portada del libro: Francisco Izquierdo Trol, *San Pedro Arbués, primer inquisidor de Aragón, Zaragoza 1941*.

despierta el interés por las diferencias. Paso por alto la típica unión de erotismo y abstinencia monacal, tal como la encontramos en otras novelas góticas de la época, por ejemplo en "The monk" (1796) de Matthew Gregory Lewis, tan estimada por los surrealistas, que seguramente proporcionó el modelo para los "Misterios", y voy a ocuparme de lo específico. El cambio de Zaragoza a Sevilla refleja el hecho de que, junto con Granada, la ciudad del Guadalquivir formaba la quintaesencia del clisé español; por el mismo motivo, el novio de Dolores Argoso es descendiente de moros. Pedro Arbués, como

³⁰ Cfr. como ejemplo: Cat. *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Monasterio de Prado, Valladolid, 20.4. - 30.6.1994, portada y p. 118. - Parece que los Reyes Católicos tenían mucho interés en la integración social de los musulmanes convertidos al cristianismo. Por lo menos esto indica su protección de Jerónimo de Palacios (activo desde 1495 - muerto 16.6.1524) y de Sebastián Palacios (activo entre 1501 y 1524); cfr.: Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, pp. 75-82.

³¹ Véase ALCALA GALVE (v. nota 4), p. 41.

³² Jonathan BROWN, Murillo, pintor de temas eróticos. Una faceta inadvertida de su obra, en: *Goya*, 1982, núm. 169-71, pp. 35-43.

³³ Warburg, más que Panofsky, defendía el carácter Janus de la época del Renacimiento, aparentemente ideal. Véase Margaret IVERSEN, *Retrieving Warburg's tradition*, en: *Art History*, vol. 16, diciembre 1993, núm. 4, pp. 541-553.

³⁴ Edward Peters, *Inquisition*, Berkeley y Los Angeles 1989 (1988), S. 220-221 und S. 338.

Inquisidor General, se hace ahora totalmente responsable de las persecuciones del Tribunal y en este papel es representado con una crueldad especial. Parece interesante que en la novela los judíos no tengan gran importancia, lo que se corresponde con las últimas investigaciones de Angel Alcalá, así como también el hecho de que, en el texto, el inquisidor utilice la armadura documentada en las fuentes antiguas. Por último, se concede mucho espacio a la descripción de escenas de tortura y ejecución.

Después de que ya en 1850 el público de lengua española pudiera leer la novela gracias a una edición mejicana,³⁵ por fin aparecieron los “Misterios” en España en 1872, justo en el reinado liberal de Amadeo de Saboya.³⁶ Junto a muchos comentarios que ponen el contenido en relación con la figura histórica de Pedro Arbués, que ya estaban en la edición mejicana, también hay varias ilustraciones ideadas por Eusebio Planas (Barcelona, 1833 - Barcelona, 13.3.1897) y trasladadas a estampas por E. Gómez. La fecha de 1869 al lado de la firma indica que los diseños habían visto la luz tres años antes. La representación del asesinato (il. 5) que más nos interesa en nuestro contexto se tiene que ver en relación con otras dos ilustraciones, de las cuales una muestra a la asesina en el momento solitario de su decisión y la otra su terrible ejecución.³⁷ Esta última forma parte del capítulo “El juicio de los hombres”, mientras que la escena principal aparece bajo el título antitético “La justicia de Dios”. De acuerdo con la tradición más antigua de las imágenes, vemos al asesinato otra vez frente a un altar y a la víctima sin protección especial; incluso los brazos abiertos y la mirada al cielo encuentran una cierta repetición. Pero es sobre todo la representación de la asesina, la que nos ofrece una perspectiva completamente distinta: José/Paula aparece ahora con un vestido monacal, es decir, el de los dominicos. Ella se inclina hacia abajo y mira directamente a los ojos de su víctima, ya sobre el suelo, mientras tiene preparado el cuchillo detrás de su espalda para el último y decisivo golpe. Parece que también el Arbués de Féreal tiene una visión en el momento de su muerte. Pero ya no se trata de la imagen de la virgen premiando su martirio con un sitio en la reunión de los santos, sino que comprende la gravedad de su culpa. De acuerdo con esto el título de la imagen dice: “Acuerdate de Paula”.

Finalmente, sobre el fondo de esta nueva interpretación de la historia de Arbués, las ilustraciones que en 1941 publicó Francisco Izquierdo Trol junto con su resumen de los acontecimientos dan una impresión completamente anacrónica (il. 6).³⁸ El contexto histórico lo da la Guerra Civil Española con sus numerosas víctimas entre los clérigos. Ya la portada confronta de nuevo el martirio del santo con los asesinos desfigurados conforme al modelo de Crespi. El naturalismo se intensifica más añadiendo sangre - de lo que había poco en la estampa de Pedro de Villafranca - como medio de una mejor captación emocional. Los dibujos del libro, con un estilo de líneas simples, siguen este esquema y no son tolerables en sus exageraciones: así tenemos cinco asesinos con armas peligrosas que atacan a Pedro Arbués y su ejecución es celebrada por un grupo de hombres que levantan sus manos con el saludo fascista.

La recepción artística de la historia de Pedro Arbués testimonia la gran importancia que las imágenes tuvieron en la difusión de una mentalidad inquisitorial en España y muestra que, conscientes de su propósito, Iglesia e Inquisición sabían utilizarlas. Con su ayuda se consiguió primero la beatificación del inquisidor y después la propagación de su culto. Hemos podido observar que las representaciones obedecían a una tradición y retórica propias, al contrario de la idea oficialmente defendida por la iglesia, de que las pinturas debían seguir en su iconografía los contenidos históricos. Si pensamos solamente en la renuncia a la armadura del santo, que se encuentra descrita en las fuentes antiguas, se descubre que una manipulación eficaz siempre permitía alteraciones.

Por último las representaciones de Crespi del siglo XVIII prueban que la polémica contra los herejes, es decir, contra los “otros”³⁹ todavía aumentó e incluso en el propio siglo XX se intentó legitimar las persecuciones políticas de la época acudiendo al martirio de Pedro Arbués. Al contrario, los “otros” tenían pocas posibilidades de defender su posición; y si una crítica de la Inquisición tenía éxito, como en el caso de las ilustraciones de los “Misterios”, también había en ella referencias a la tradición iconográfica de las imágenes encargadas por la Inquisición.

³⁵ Victor DE FERREAL, *Misterios de la Inquisición y otras sociedades secretas de España*, Mejico 1850.

³⁶ *Misterios de la Inquisición de España* de M. De FERREAL con notas históricas de Manuel Cuendias, ilustrada con magníficas láminas del reputado artista Eusebio Planas, Barcelona 1872

³⁷ *Ibid.*, pp. 722-739: “La justicia de Dios”.

³⁸ Francisco IZQUIERDO TROL, *San Pedro Arbués, primer Inquisidor de Aragón (Bosquejo biográfico novelado)*, Zaragoza 1941.

³⁹ Sobre la vista de los “otros” en las ciencias históricas cfr.: Josep FONTANA, *Europa ante el espejo*, Barcelona 1994.