EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA
FRANCISCO EGAÑA CASARIEGO



EL CONVENTO DE SANTA CRUZ LA REAL Y SU SANTA CUEVA

Real Academia de Historia y Arte de San Quirce

La Academia de Historia y Arte de San Quirce tiene una gran satisfacción al publicar la colección de Guías Especializadas de cuanto encierra en belleza, costumbre y vida la ciudad y la provincia de Segovia.

Con semejante iniciativa, cumple su noble tarea de proyección cultural bajo el lema de "Segovia al paso...".

Preténdese así identificarla con su lectura sosegada y expresiva del rigor en la exposición y comentario de los temas propuestos, respecto de los cuales, con espíritu alerta y abierto, se aspira a "desocultar" el misterio que encierran en el espíritu del vivir comunitario y de solidaridad en esta nuestra tierra segoviana.

A quien se asome a esta Colección de "Segovia al paso", y adquiera sus libritos, podemos augurarle su agradable lectura y nuestra gratitud por su asistencia y ayuda en esta iniciativa académica y cultural, que gracias a la generosa colaboración de sus autores y patrocinada por la Diputación Provincial de Segovia, la Academia de San Quirce emprende en nueva y venturosa andadura al servicio de Segovia.

CARLOS ROMERO DE LECEA

Colección de Guías Editadas por la
Real Academia de Historia y Arte de San Quirce,
Bajo el Patrocinio de la
Excelentísima Diputación Provincial
de Segovia.

© **Real Academia de Historia y Arte de San Quirce.**
Eduardo Carrero Santamaría - Francisco Egaña Casariego

Portada: José María Avrial y Flores: *El convento de Santa Cruz*

D.L.: SG-105/2008

Imprime: Gráficas CEYDE. Segovia.

EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA
FRANCISCO EGAÑA CASARIEGO

EL CONVENTO DE SANTA CRUZ LA REAL Y SU SANTA CUEVA

SEGOVIA AL PASO, Nº 14.
- SEGOVIA, 2008 -

Preliminares

Al declinar la Edad Media, el convento de Santa Cruz de Segovia era uno más entre los institutos dominicos castellanos, favorecido por la tradición que hacía a Santo Domingo de Guzmán –fundador de la orden– el primer habitante del mismo, hecho simbolizado en una cueva donde el santo se mortificó y que dio origen a su inmediata fundación, en los alrededores de 1218. En las últimas décadas del siglo XV, el monasterio edificado en el XIII fue reconstruido prácticamente en su totalidad, contemplando un radical cambio de orientación del complejo monástico de norte a sur. Si en un principio la iglesia ocupó el extremo norte y los edificios destinados a la vida diaria de la comunidad dominica se dispusieron hacia el sur, la nueva iglesia tardogótica se construyó en el lado meridional del conjunto, puntualmente al pie del monte

sobre el que se asienta la ciudad de Segovia (fig. 1). Esto significó que las dependencias monásticas replanteadas en las postrimerías del siglo XV quedaran dispuestas ahora al norte, hacia la ribera del Eresma. Así, se propició que parte de los elementos arquitectónicos del monasterio original y, en concreto, su iglesia, fueran reutilizados como basamento de las edificaciones del nuevo claustro, al asentarse en las cercanías del río, a una cota altimétrica inferior al resto del conjunto.

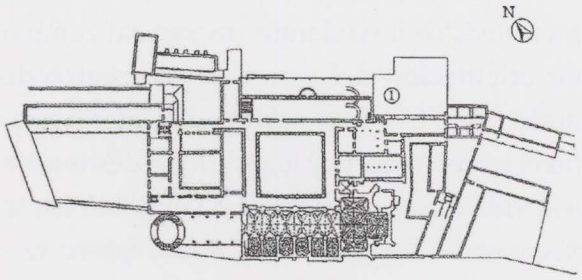


Fig. 1 Planta general del convento de Santa Cruz la Real (según E. Carrero)

En cuanto a las razones utilitarias para semejante giro de todo el conjunto monástico, éstas deben buscarse en la predicación dominica que condicionó la nueva topografía del monasterio y dictó la iconografía de sus portadas. Si Santa Cruz ya estaba lo suficientemente a desmano del núcleo urbano de Segovia, el hecho de que la zona del convento más cercana a la puerta de la muralla de la ciudad diera paso a las dependencias monásticas no hacía sino interrumpir todavía más la relación entre la comunidad y sus fieles. Con la monumental nueva iglesia se conseguía acercar el templo a las comunicaciones de la ciudad, convirtiéndose en un importante bastión de la predicación dominica segoviana. A la vez, los frailes pudieron pretender evitar en su templo un problema natural importante como era la proximidad del río y sus humedades, algo que a la larga tampoco se solucionaría con la nueva posición de la

iglesia, que recibía las aguas de escorrentía del monte segoviano.

Del primer monasterio sólo han llegado a nuestros días los restos de la cabecera de la iglesia, una sala cubierta con un tramo de crucería simple en la panda Este del claustro y un arcosolio vecino a la sala capitular. Deteniéndonos en los restos de la iglesia románica, una parte de la misma fue conservada hasta el siglo XIX, si atendemos al testimonio de J. M. Quadrado, quien señaló cómo ciertos vestigios del templo inicial habían sido destruidos en fechas recientes a su visita. Una vez desparecida, las primeras alusiones a la recuperación de la misma se deben a C. de Lecea y García, quien refirió las obras de 1908 que habían sacado a la luz un ábside. Junto a alguna mención al particular por autores segovianos, años más tarde, el Comisario Provincial de la Junta de Bellas Artes de Segovia L. F. Peñalosa también recogía la existencia de restos ro-

mánicos insertos en la fábrica tardogótica. Posteriormente, una serie de actuaciones arqueológicas en la sala paralela a la galería septentrional del actual claustro pusieron al descubierto dos ábsides románicos, en parte de cuyos muros se cimentaba la fábrica moderna.

Además de la iglesia, las dependencias que han llegado a nuestros días han sido profundamente diezmadas por las reformas posteriores en el conjunto. Del claustro reglar sólo hemos conservado sus muros perimetrales. Éstos nos permiten saber que sus actuales dimensiones son las originales, condicionadas al norte y al sur por los referidos restos románicos y la iglesia tardogótica y al este y oeste por la sala capitular, las oficinas adyacentes y el refectorio. Fuera del núcleo claustral principal, hacia el noreste se conservan un patio Quinientista de dos galerías y la Santa Cueva, la capilla relicario que marcaba el lugar donde estuvo la antigua iglesia románica en la

que, según la tradición, se había mortificado Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden. Mientras, hacia occidente, una sucesión de patios conduce a espacios que aún preservan parte de la estructura inicial, decorados con las enseñas de los Reyes Católicos, constituyéndose en los posibles restos del cuarto regio del monasterio.

El convento y su iglesia

Un cambio notable iba a afectar a Santa Cruz cuando, en 1474, fue designado prior fray Tomás de Torquemada, procedente de San Pablo de Valladolid. Fue en estos años cuando el dominico ya había hecho gala de su ambición política en la Corte de los Reyes Católicos, convertido en confesor real y, desde 1483, en Inquisidor General de las Coronas de Castilla y Aragón. Su influencia en la pareja regia puso al convento segoviano bajo protección monárquica y, recibiendo el título de Santa Cruz 'la Real', no se hicieron esperar las intervenciones destinadas a engrandecer su fábrica, administrando para ésta rentas procedentes de los procesos inquisitoriales y llegando a mostrar en sus portadas algunas de las más importantes imágenes escultóricas del proyecto de estado de los Reyes Católicos.

Desde 1472, se documenta activo en Segovia a Juan Guas, uno de los artífices más influyentes y prolíficos del tardogótico castellano. Con taller abierto en al menos dos focos arquitectónicos del entorno inmediato –la Catedral y el monasterio jerónimo de El Parral–, no sería muy difícil a Torquemada entablar relaciones laborales con él para trabajar en la nueva obra de Santa Cruz. En 1478 consta la presencia de la cuadrilla del maestro en el monasterio dominico, según los libros de obra de la catedral. El mismo Guas acudió a inspeccionar las obras de Santa Cruz al menos en los años 1482, 1485 y 1486. Por último, el 31 de mayo de 1497, tres operarios que trabajaban en el convento testificaban en un legajo sobre censos del convento.

En el plano estilístico, la obra tardogótica de Santa Cruz la Real presenta serias divergencias en los modos de trabajar y estilos de su arquitectura, heterogeneidad que puede

observarse tras un análisis de su fábrica. A simple vista, el bloque exterior de la iglesia es el producto de dos fases: la construcción del templo en sí y la posterior adición de capillas laterales en su fachada sur. Por último, la cornisa exterior de la nave central presenta una faja ornamental corrida con la inscripción TANTO MONTA y la representación de yugos y flechas entre rosetas, emblemas galantes de los Reyes Católicos (fig. 2).



Fig. 2 Lado sur-oeste de la iglesia

Entrando a la iglesia por su portada occidental y una vez superado el sotocoro, comprobamos que se trata de un edificio de amplio desarrollo vertical, de una sola nave con testero cuadrangular y acusado transepto. Está cubierta por ocho tramos de bóveda de crucería –incluyendo cabecera y crucero–, lo que la convierte en una de las iglesias más amplias de su época. Además del ingreso occidental, la iglesia tiene otras dos puertas, situadas en el muro norte, y comunicadas con los ángulos sureste y suroeste del claustro. La segunda es un simple vano adintelado, mientras la ubicada al Este, contemporánea a la fábrica, es un arco carpanel cubierto por otro conopial formando un tímpano rodeado por un alfiz. Un tercer ingreso se abre en el transepto norte, desde el que se desemboca en una sacristía. Por último, desde el muro septentrional del presbiterio se accede a una segunda sacristía cronológicamente posterior a

la construcción de la iglesia, con una planta ochavada condicionada por los contrafuertes esquinados del muro exterior de la capilla mayor y del transepto norte.

En lo tocante al muro sur de la iglesia, éste fue concebido con la premeditada intención de dar paso a capillas funerarias. La previsión en la apertura a estas futuras capillas privadas en batería condicionó que la iglesia muestre una sorprendente homogeneidad interior, muy distinta de las abiertas en otros monasterios como El Parral, donde la sucesión de fundaciones, la intervención de distintos artífices y el cambio de gustos estéticos condujo a que cada capilla gozase de un acceso de características arquitectónicas y decorativas particulares.

Respecto a la elevación de la iglesia, llegado el momento previo al arranque de los arcos que sostienen el abovedamiento, el templo está recorrido por una marcada línea

de imposta que, pasando sobre muros y soportes, fue destinada a albergar una inscripción, hoy perdida o nunca pintada. Su cubrición presenta dos soluciones constructivas de muy distinta factura. En primer lugar, en el presbiterio y transepto se voltearon bóvedas de terceletes con estrellas en su centro, trazadas por medio de combados rectilíneos y nervaturas finas de perfil cuasi triangular (fig. 3). Mientras, en la nave se utilizaron terceletes laterales y nervio de ligadura, en un esquema que, estilísticamente, señala claramente a una obra del siglo XVI.

A pesar de las referencias documentales sobre la intervención de Juan Guas en las trazas y construcción de la nueva obra de Santa Cruz la Real, no existen pruebas documentales fehacientes que permitan suponer la conclusión del convento por el maestro toledano, en tanto que la fábrica muestra disimilitudes suficientes con la obra conocida del cantero.

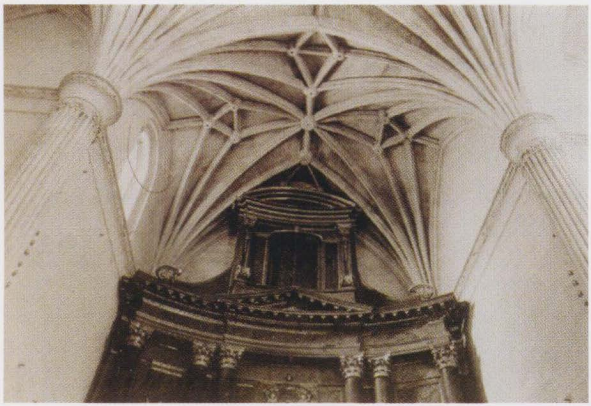


Fig. 3 Abovedamiento del presbiterio

Es bien cierto que varios elementos, como el trazado de las portadas medievales de la iglesia y la Santa Cueva recuerdan sobremanera los estilemas de Guas. Del mismo modo, el muro perimetral de la iglesia hacia el claustro vuelve a señalar su vinculación con el foco toledano. Allí, los paños murarios muestran el escudo de los Reyes Católicos, en tanto que los contrafuertes del templo

aparecen articulados mediante repisas y doseles, destinados a albergar figuras (fig. 4). Así se realizó también en la obra paradigmática de Guas, San Juan de los Reyes en Toledo, cuya iglesia y claustro debían hallarse fi-



Fig. 4 Panda meridional del claustro.

nalizadas en fechas cercanas a la muerte del maestro en 1496. En este convento franciscano, el claustro y buena parte de la iglesia es un gran panteón hagiográfico poblado por decenas de imágenes de santos que, situadas sobre peanas y protegidas por chambranas, cubren los muros perimetrales del claustro y sus arquerías, respondiendo a una misma tradición también visible en las reconstrucciones tardogóticas de los claustros de Nájera y San Salvador de Oña.

Reanudando el proceso constructivo del templo, la relación estilística y constructiva entre el abovedamiento de la cabecera y la nave es nula. El cambio es visible tanto en el tipo de trazado de bóvedas como en el empleo del arco de medio punto para su volteo, a diferencia de presbiterio y transepto, donde los arcos son plenamente apuntados. Del mismo modo, el diseño de las nervaturas carece de relación alguna con la complejidad

desplegada en la zona de la cabecera. Ambas cuestiones, unidas al estudio de la decoración en la línea de imposta, a la edificación del coro alto y a las etapas constructivas visibles en su zona occidental, delatan una última fase antes de concluir la iglesia, en la que se cubrieron los tramos de su nave y se finalizó la fachada de los pies, para elevarse después el actual coro alto. Éste es una obra plenamente moderna, a diferencia de otros coros como los de El Parral, San Juan de los Reyes o Santo Tomás de Ávila, coetáneos a las obras de sus respectivas iglesias y dentro de los cánones del tardogótico castellano. Por contra, el de Santa Cruz es una maciza estructura en los dos últimos tramos de la iglesia, con bóvedas de lunetos y elevada sobre pilastras adosadas a los muros del templo. La adopción del coro a los pies en los últimos años del gótico fue generalizada en la arquitectura monástica, contemplándose su construcción

en fundaciones ex novo o introduciéndose en fábricas preexistentes. Lógicamente, el de Santa Cruz debiera haberse proyectado y levantado, hecho que no se produjo hasta fechas tardías debido a la obra inacabada de la iglesia.

Por fin, esta etapa final de la construcción tuvo un importante papel en la articulación y remodelación de la fachada occidental del templo. En la zona media del frontispicio, existe un clarísimo cambio de materiales, de la blanca caliza de Bernuy se pasa a la de Zamarramala, de aspecto anaranjado y característica de los edificios segovianos. Este cuerpo se corresponde en el interior con el coro en alto, iluminándolo mediante un gran óculo. El cambio, además, tiene que ver con el abovedamiento de los últimos tramos de la nave de la iglesia, momento en el que debió cambiarse la estructura de la fachada, incorporando este nuevo cuerpo intermedio para

subsanar la diferencia de altura que requerían las bóvedas. El tercer y último cuerpo es el piñón, que vuelve a estar realizado en caliza de Bernuy, al igual que el inferior. Éste debió ser el que coronaba el cuerpo bajo cuando los seis primeros tramos de la iglesia quedaron sin abovedar hasta bien entrado el siglo XVI. Cuando se acometió el abovedamiento de los pies de la iglesia, el piñón se desmontó, volviéndose a colocar una vez concluidas las bóvedas, pero esta vez sobre el cuerpo intermedio correspondiente con el coro y la elevación de la nave y entre dos gruesos pináculos. El piñón está decorado por crestería vegetal y separado del cuerpo inmediatamente inferior por medio de una imposta de bolas. En su centro, se ubicó un gran escudo de los Reyes Católicos coronando la fachada y acompañado por leones tenantes, abanderados con las enseñas de los monarcas. El emblema presenta la particularidad de no llevar en punta

la granada, con lo cual, es de factura anterior a 1492 en que se añadió a la heráldica real en símbolo de la conquista de la ciudad andaluza. Por el contrario, la granada sí aparece en la portada del templo inmediatamente inferior, cuestión que vuelve a insistir en la utilización de distintos elementos esculpidos y en el reacondicionamiento de la fachada con el avance de las obras en la iglesia.

Finalmente, los paralelismos entre el abovedamiento del presbiterio y transepto de Santa Cruz y el de la iglesia de Santo Tomás de Ávila, han llevado a suponer la participación activa de Juan Guas en el convento dominico abulense. Respecto al primer punto, no hay objeción ninguna al particular, pero una cuestión de fechas invita a reconsiderarla. En primer lugar, la actividad constructiva de Juan Guas en Ávila se documenta entre 1471 y 1472, cuando fue contratado como maestro mayor de la catedral, encargándose de la re-

modelación de sus fachadas occidental y septentrional y de la construcción de una capilla en el claustro, que nunca se llegó a edificar. Las fechas de construcción de la iglesia de Santo Tomás –entre 1482 y 1492– distan más de diez años de la época de mayor relación de Juan Guas con Ávila. De hecho, se trata de años con una prolífica actividad desplegada entre Toledo, Segovia, Guadalupe, Guadalajara o El Paular –lugares donde sus cuadrillas se encontraban trabajando–, para documentársele una vez más en Ávila, en una fecha tan tardía como 1488 y frente a una obra aparentemente secundaria, como fue la capilla de la Piedad en el monasterio de San Francisco de dicha ciudad. De hecho, careciéndose de documentos claros y explícitos que impliquen a otros canteros en el proyecto, Santo Tomás fue construido bajo la maestría por Martín de Solórzano, iniciándose las obras del convento hacia 1482 y finalizándose al menos la iglesia

en los inicios de la década de los noventa del siglo XV. El impacto que ejerció Santo Tomás sobre el panorama arquitectónico de la época fue tal, que en la documentación de las siguientes obras contratadas por el maestro Solórzano se especificara insistentemente que, en la nueva obra, debía seguirse como modelo la iglesia de Santo Tomás. Llegados a este momento, entra aquí en juego la relación entre la obra, sus maestros y el responsable de ambas instituciones, el prior fray Tomás de Torquemada. Desde 1479, Torquemada actuó como procurador de la obra del nuevo monasterio dominico de Santo Tomás de Ávila, fundación sobre la que tuvo claros intereses personales y a la que se retiró en 1496. Es muy posible que, trabajando ya en Santa Cruz, Guas fuera requerido por el Inquisidor para dar una traza de Santo Tomás, que siguió al dedillo el planteamiento de conjunto de Santa Cruz previo en unos años. No fue éste el único caso en el

que el Inquisidor General estuvo tras la actividad de artistas en los dos conventos. El pintor Pedro de Berruguete realizó los retablos para la iglesia de Santo Tomás de Ávila y otro que conozcamos en Santa Cruz, recientemente puesto en valor. Por otro lado, fray Tomás actuó como catalizador en el reparto de los bienes requisados a la *herética prauidad* por la Inquisición, que fueron utilizados en buena parte de las obras reales, como los propios conventos de Santa Cruz y Santo Tomás, la remodelación del panteón regio de Poblet y la hospedería real de Guadalupe, cuestiones que le llevaron a entablar relaciones directas con los artífices que allí trabajaban. Consecuentemente, es más que posible que el patronazgo de Torquemada no se limitara a Berruguete y fuera él mismo el que gestionara la intervención de artífices cercanos para construir Santo Tomás siguiendo el esquema básico trazado por Guas para Santa Cruz. Como se docu-

menta en buena parte de la arquitectura monástica medieval, las similitudes planimétricas entre Santa Cruz y Santo Tomás se deben a la acción directa de su prior. Partiendo de la primacía cronológica del primer convento sobre el segundo, el modelo debe ser buscado en el segoviano y no en el abulense. Si Torquemada había quedado al frente de las obras de Santo Tomás inicialmente por designio de su fundador y luego por voluntad regia, parecería lo más lógico que el mismo prior se hubiera encargado de solicitar y transmitir unas trazas del de Santa Cruz –en el que era prior– para construir la nueva fundación abulense. De este modo, más que de un juego de idas y venidas de maestros entre ambos conventos, deberíamos hablar de un baile de trazas entre las dos instituciones, contando con un mensajero de excepción, fray Tomás de Torquemada, al fin y al cabo el último responsable sobre sus fábricas y partícipe directo en el desarro-

llo de las obras. De hecho, las similitudes planimétricas entre los dos conjuntos no se concentran en la iglesia. Un vistazo a la planta general de ambos conventos revela una idéntica disposición topográfica y volumétrica, con una batería de claustros que se van sucediendo junto al templo y que, si en Santo Tomás han llegado bien conservados hasta nuestros días, en Santa Cruz han sufrido los distintos avatares que impidieron la finalización de sus obras y, desde la Guerra de la Independencia y la Desamortización, acabaron con buena parte de su fábrica tardogótica. Como punto elemental en este discurso, en el extremo occidental de todo el conjunto de Santa Cruz se conserva un edificio en dirección norte-sur, cubierto de enseñas reales e inquisitoriales desde la entrada del patio que le precede hasta en su interior. Parece claro que, en paralelo con otros cuartos reales como los de Santo Tomás o San Juan de los Reyes, en Segovia po-

demos buscar el modelo inicial para la instalación de unas habitaciones regias entre las dependencias claustrales. Las diferencias entre uno y otro convento gravitan en la solución de capillas funerarias abiertas a ambos lados de la iglesia que se adoptó en Santo Tomás, mientras en Santa Cruz quedarían proyectadas únicamente en su lado meridional. Las similitudes de las que hablábamos acaban en la planimetría y topografía de ambos conjuntos, ya que su elevación muestra modos de hacer muy dispares. Citamos la austeridad decorativa en la iglesia de Santo Tomás frente a los 'barroquismos' de la fase inicial de Santa Cruz, tan propios de la órbita de Guas. Pasando a los claustros, si en Segovia se construyó el antecedente de la suntuosidad escultórica de San Juan de los Reyes, en Santo Tomás, la seriedad, mayor parquedad ornamental y, sobre todo, el uso de motivos decorativos muy dispares y la muy diferente forma de concebir

las arquerías del claustro marcan evidentes divergencias de dos formas de construir, que nada tienen que ver con el uso de materiales tan distintos como el granito abulense y la caliza segoviana.

El problema aquí ha sido considerar al monasterio abulense la cabeza de serie de un tipo eclesial que –si bien presenta algunas particularidades que le son casi exclusivas, como la elevación del presbiterio para salvar la colocación del sepulcro del infante don Juan en 1497 modificando el proyecto original–, en realidad, tuvo como modelo determinante a Santa Cruz la Real. Su plan fue seguido en el mismo Santo Tomás, utilizándose la traza proyectada por Guas para Santa Cruz. La conflictiva construcción y tardía finalización del monasterio segoviano, el triste estado de conservación en que estuvo hasta fechas recientes, así como la escasez bibliográfica sobre el mismo le arrebataron una primacía

en los modelos monásticos de Guas y su posterior incidencia en las copias inmediatas que de él se realizarían.

Volviendo a Santa Cruz, también debemos revalorar la actuación de Guas sobre toda la obra del conjunto que, frente a lo que pudiera parecer, quedó inacabada hasta el siglo XVI y con divergencias estilísticas en la fase que más nos importa: la realizada durante el Cuatrocientos. En primer lugar, a excepción de sus portadas, toda la obra interna de la iglesia carece del empeño decorativo visible en otros trabajos de Guas, como las iglesias monásticas de El Parral o San Juan de los Reyes. No en vano, carece de elementos ornamentales, a excepción de la discreta vegetación tallada en la especie de astrágalo de sus capiteles y en la línea de imposta que recorre el interior del templo. Junto a esto, otros espacios del monasterio nos están hablando de la participación de diferentes maestros. Nos re-

ferimos a la bóveda de la sala capitular que se planeó con dos tramos de crucería que repiten el esquema de las nervaturas de los brazos del transepto de la iglesia, que ahora apoyan sobre ménsulas de ángeles jalonando una cartela corrida, hoy en parte ciega (fig. 5). Toda la cubrición resulta de gran pesadez y, si el decorativismo de ménsulas y otros elementos ornamentales secundarios recuerda a la obra surgida del entorno de Guas, su abovedamiento en dos tramos se antoja un tanto tosca para un espacio cuadrangular que, además, se habría resuelto mediante una bóveda estrellada similar a la de la Santa Cueva, única zona de Santa Cruz que debió ser finalizada por completo en presencia del maestro toledano. ¿Podríamos estar tratando aquí de canteros instruidos en el entorno de Guas, pero sin la efectiva participación de éste? Si tenemos en cuenta la más que notable actividad constructiva de Guas y, sobre todo, su absorbente tra-



Fig. 5 Bóveda de la Sala Capitular

bajo en Toledo, sería lógico pensar en un abandono de las obras en Segovia, quedando éstas inconclusas o, al menos, ralentizadas.

De este modo, la participación del maestro toledano y canteros en Santa Cruz se limitaría a la traza del conjunto, construcción de ciertas zonas como la Santa Cueva, comienzo de la iglesia hasta cierta altura y la cubrición de presbiterio y transepto, la concepción de su portada occidental, el proyecto de un claustro

decorado a la manera de San Juan de los Reyes y otros elementos ornamentales secundarios dispersos en la fábrica. Un registro diplomático que vuelve a estrechar más las relaciones entre los maestros activos en Santo Tomás de Ávila y la arquitectura de Segovia en el Cuatrocientos ha sido rescatado recientemente. Nos referimos a la petición que Isabel y Fernando formularon en 1493 a fray Alonso de Valisa para que se supervisaran varias obras públicas en Segovia por el corregidor de la ciudad y dos innominados maestros que labraban en Santo Tomás de Ávila, canteros que se han identificado con los que también obraban en la librería catedralicia abulense. Parece claro que nos hallamos ante una relación de ida y vuelta en artífices y relaciones arquitectónicas entre ambas capitales castellanas.

La fachada occidental

La portada occidental de la iglesia de Santa Cruz la Real es una de las más ricas del tardogótico castellano (fig. 6). Fajada por dos largos y complejos pináculos laterales, la portada incluye sobre el vano de ingreso un tím-



Fig. 6 Portada de la iglesia

pano trebolado, cuyas molduras externas se desarrollan en una serie de curvas y contracurvas en el cuerpo superior de la misma, creando una serie de cinco espacios decorativos claramente delimitados. El conjunto escultórico no ha llegado completo a nuestros días, faltando las figuras menores que habrían ocupado los pináculos laterales de la portada. Por el contrario, el grueso de la escultura sí se ha conservado.

De toda la fachada, la única escena merecedora de análisis monográficos ha sido el tímpano, en el que se representó a los Reyes Católicos asistiendo al Llanto sobre Cristo muerto junto a los Santos Juanes, y del que se ha destacado su carácter programático dentro de la suma de imágenes regias creadas durante el reinado de Isabel y Fernando. Mientras, las figuras situadas en las jambas y la escena que remata la zona superior del conjunto han sido generalmente interpreta-

das como un repertorio de santos dominicos de especial relevancia, sin incidir en su efectivo alcance iconográfico. Centrándonos en éstas últimas, las figuras inferiores de las jambas representan a Santo Domingo de Guzmán –izquierda– y Santo Tomás de Aquino –derecha–, mientras en las superiores aparecen un desconocido personaje en hábito dominico a la derecha y San Pedro de Verona a la izquierda. San Pedro es el único que posee una cartela identificadora, escrita sobre la superficie del arma blanca utilizada para darle muerte, hendida aún en su cabeza y en la que se puede leer: SAN PEDRO MÁRTIR. Respecto a la tercera imagen a la derecha, aquélla vestida como dominico y haciendo juego con el anterior, se trata de San Vicente Ferrer. Desgraciadamente, la escultura ha perdido los brazos con los distintivos que nos pudieran haber aportado la clave para su identificación, es decir, la trompeta del Ángel del Apocalipsis,

el sol, los lirios, la paloma o el libro y la bandera, como en la tabla de Jacomart (1413-1461) de la catedral de Valencia. Por el contrario, de carecer cualquiera de estos elementos, entraría en la tradición de efigies de San Vicente Ferrer portando el libro en una mano mientras mantiene la segunda levantada en actitud de predicar, del mismo modo a como fue representado en sus inmediatas imágenes del Levante peninsular y el sur de Italia o, según se explica más adelante, en las portadas de otros dos conventos dominicos como Santo Tomás de Ávila y San Pablo de Valladolid.

La presencia de San Vicente ilustrando una fachada dominica en Castilla parece muy lógica. Por una parte, Segovia fue una de las ciudades castellanas en las que San Vicente predicó entre 1399 y 1412, dejando una profunda huella que afectaría a las artes plásticas. Por otra, no debemos olvidar que, desde

su canonización en 1455, Ferrer se convirtió en uno de los santos más destacados de la Orden dominica, llegando a ocupar un puesto propio en el desarrollo durante el cuatrocientos de una iconografía dominica que hundía sus raíces en el siglo XIV, como veremos en las siguientes páginas. Existe una tradición que sitúa al santo en el convento de Santa Cruz durante su estancia en Segovia, visita lógicamente motivada por tratarse del instituto dominico en la ciudad, cuestión a la que debemos unir un hecho importante: la memoria del fundador de la orden Santo Domingo de Guzmán como patrono del convento y, lo que es más, el recuerdo de sus mortificaciones en el mismo allá por 1218. En el relato de Colmenares sobre la llegada a Segovia de Vicente Ferrer en 1411, se describe la multitud que lo acompañó y que el tema de su sermón fue precisamente la Santa Cruz. También cita unas disciplinas públicas de noche, quizás relacio-

nables con su supuesta penitencia en la Santa Cueva, en el mismo lugar donde el Santo fundador oró ante la imagen del crucificado, según los relatos hagiográficos. Esta Santa Cueva no era otra que la iglesia tardorrománica perteneciente a la fundación inicial que el propio Santo Domingo de Guzmán realizó en el siglo XIII y que, a partir del último tercio del siglo XV, fue parcialmente conservada mediante una capilla-relicario. Según veremos, ésta fue dotada de un complejo programa iconográfico en el que se reunían la memoria del Santo fundador, la protección de los Reyes Católicos y una llamada a la labor inquisitorial cumplida por los dominicos. La presencia y mortificación de Vicente en la Santa Cueva segoviana –que en su momento era únicamente la vieja iglesia conventual– se convertiría en un lugar común de la tradición de la capital castellana, repitiéndose después con Santa Teresa de Jesús.

La representación de San Vicente Ferrer en la portada de Santa Cruz la Real podría parecer extraña y fuera de contexto respecto al panorama iconográfico castellano de la época, en contraposición a su lógica aparición centrando varios retablos en el área mediterránea. De hecho, no fue Segovia el único lugar de la Corona de Castilla donde se representó al santo valenciano en la Edad Media tardía. En la fachada del convento de San Pablo de Valladolid, de fechas parejas a la de Santa Cruz, San Vicente está entre las cuatro figuras que se sitúan en las jambas de la puerta de acceso a la iglesia, precisamente junto a Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino y San Pedro Mártir de Verona, en idéntica disposición al convento segoviano.

Además de los ejemplos descritos, tengamos en cuenta el talante personal del santo valenciano, inteligente político y azote verbal de herejes e infieles, perfectamente acorde

con el ideario iconográfico que se desplegó en toda la escultura monumental de Santa Cruz de Segovia, con seguridad pensado por fray Tomás de Torquemada. En cualquier caso, de la portada de Santa Cruz y de sus personajes interesa destacar otra serie de cuestiones en conexión con la historia iconográfica de la Orden de predicadores y en la que San Vicente Ferrer jugó un interesante papel. Nos estamos refiriendo a la conformación de una imagen compacta de los dominicos, un fenómeno gestado en el seno de la misma comunidad, coincidiendo con la venturosa resolución del complicado proceso de canonización de Santo Tomás de Aquino en 1323. A partir de aquí, asistimos a un interesante proceso en el que se requirió la representación de la prosapia sacra de la orden en complejas composiciones en las que todos los santos o beatos dominicos aparecen en un mismo plano, formando parte de un panteón hagiográfico

común. Trayendo algunos ejemplos a colación, pensemos en la tabla de los Santos y bienaventurados dominicos, atribuida al denominado 'Maestro de las figuras dominicas', conservada en Santa María Novella y datada poco antes de 1336. También es parte de este episodio el ciclo de la sala capitular o capilla de los Españoles del mismo instituto florentino. Este proceso de creación de una glorificación hagiográfica dominicana concluyó generando algunas imágenes especialmente significativas, como fue la conformación de un árbol genealógico de la orden, basado en la iconografía del árbol de Jesé. El tronco del árbol dominico no estuvo ocupado únicamente por Santo Domingo de Guzmán, sino que éste se acompañó por los otros tres basamentos de la orden: Santo Tomás de Aquino, el Mártir Pedro de Verona y, como podíamos esperar, San Vicente Ferrer. El ejemplo más evidente lo encontramos en la genealogía dominicana grabada en la Alta

Renania en 1473 (Londres, British Museum, Schreiber nº 1776), donde de un yacente Domingo de Guzmán nace el tronco de la orden cuyos frutos personificados en santos y protosantos dominicos se disponen entre las ramas del árbol. Fuera de éste y acompañando a Domingo están Santa Catalina de Siena, Santa Margarita Ebner, el místico Heinrich Suso, San Pedro Mártir, Santo Tomás de Aquino, y, claro, San Vicente Ferrer. Una disposición muy similar y más cercana a nuestras portadas castellanas es la que sirve como base a la representación de la entrega por la Virgen del manto de la orden a Réginald de Orleans, en una de las tablas del políptico de la iglesia de los dominicos de Frankfurt, realizada por Hans Holbein el Viejo en 1501. La exaltación mariana de Réginald de Orleans en la tabla superior se sitúa sobre un ascendente tallo, florido con las figuras de doctos y santos dominicos y que parte del vientre de

la figura sedente de Santo Domingo de Guzmán, custodiado por Santo Tomás, San Pedro Mártir y San Vicente Ferrer. Es decir, la base de la genealogía de la orden dominica se formaba por sus tres pilares junto al fundador: Santo Tomás, San Pedro y el predicador valenciano. El tipo de imagen presenta una clara significación en San Pablo de Valladolid y en Santa Cruz de Segovia donde, además, el resto de los santos de la orden se habrían acogido a las peanas menores sitas en los contrafuertes de la fachada, dentro del mismo canon de imágenes de los santos de la Orden formando un compacto cuerpo místico materializado en sus figuras y que, al modo de un árbol de Jesé, rematan en la Cruz que corona la fachada Segoviana.

Por el contrario, la interpretación de la zona superior de la portada de Santa Cruz la Real tiene una dificultosa solución, debido a la pérdida de la epigrafía original que la ilus-

traba y a los problemas que presentan los relatos hagiográficos dominicos, propensos a la transmisión de hechos milagrosos entre las vidas de unos y otros santos. Mientras las porciones escultóricas menores recibieron el escudo de los Reyes Católicos sostenido por el águila de San Juan y el emblema de la orden presentado por ángeles, nos interesará aquí la escena enmarcada por un espacio en curva y contracurva bordeado de cardinas, en la que se figuró una Crucifixión entre dos dominicos arrodillados (fig. 7). Con referencia a la figura del dominico orante ante la Cruz, la obsesiva meditación ante ésta y, según veremos, la tradición dominicana de conversaciones con Cristo crucificado suscitó una rápida difusión de la imagen del fraile dominico, arrodillado o postrado ante la Cruz. Una fuente religiosa e iconográfica de primer orden en la Orden fueron los célebres "Nueve modos de orar de Santo Domingo", al pa-

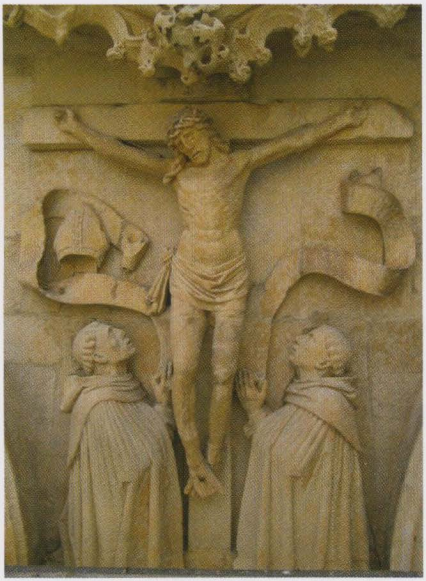


Fig. 7 Detalle de la zona superior de la portada de la iglesia.

recer redactados por un monje desconocido entre 1260 y 1288. La obra recoge en dos niveles –literario y visual– la ascesis dominicana, presentando en sus miniaturas los diversos grados de la oración, siempre realizada frente a la figura del Crucificado e insistien-

do, tanto desde el punto de vista de la práctica religiosa, como en la iconografía de las viñetas que lo ilustran, en la imagen del monje orante. La difusión del culto dominico a la Cruz alcanzaría un hito importantísimo en la serie de escenas dedicadas a la oración de los frescos de Fra Angelico en San Marcos de Florencia. Mientras, en Castilla, fueron prácticamente coetáneas las tablas de Berruguete y la portada segoviana, aunque no hay la menor duda sobre la existencia de códices miniados con escenas similares.

El escollo para la interpretación de la escena representada en el convento segoviano está, precisamente, en la personalidad de los dos frailes que oran ante la Cruz. Las filacterias que se despliegan desde sus manos fueron pintadas y no talladas, habiendo perdido el texto que esclarecería la imagen, hoy reducido a una sombra. Desechadas las filacterias, las únicas señales que tenemos para conocer

su identidad son dos mitras, una a los pies del personaje derecho y la otra suspendida en el aire sobre el izquierdo. Lógicamente, no se trata de obispos dominicanos, sino de dos santos dominicos que, al igual que Torquemada, rehusaron la promoción al episcopado en un momento determinado de su carrera eclesiástica.

Dejando las mitras para más adelante, centrémonos en la escena de la oración ante el Crucificado, que goza de especial relevancia en una institución monástica dedicada a la Santa Cruz. Todos los relatos hagiográficos dominicanos inciden en la meditación cristológica ante la Cruz de sus santos más ilustres, tema que ocupa un lugar de excepción en nuestra portada y que afectó a los santos que más nos interesan aquí, es decir, el mismo fundador Santo Tomás de Aquino, San Pedro Mártir y San Vicente Ferrer, que siempre tuvieron una expresión figurada en el entorno

monástico de Torquemada: Santa Cruz de Segovia, Santo Tomás de Ávila y San Pablo de Valladolid. Exceptuando a Santo Domingo, cuyo diálogo con Cristo simplemente se deduce de sus mortificaciones y del tono que toman todos sus biógrafos al relatar sus noches en oración ante la Cruz, los otros tres pilares de la Orden –Santo Tomás, San Pedro y San Vicente– tuvieron conversaciones en meditación frente al Crucificado, cuestión que impide señalar la personalidad de los dos dominicos de Santa Cruz, que bien pudieran ser cualquiera de los cuatro, dada la falta de los textos correspondientes a sus respectivas filacterias, cuya ilegible huella ha salido a la luz tras su reciente restauración.

La serie de imágenes del Crucificado con un dominico orante se multiplicaron en la orden. Pedro Berruguete pintaría para Santa Cruz la Real una tabla representando precisamente a un crucificado. El círculo parece ce-

rrarse con el descubrimiento de una reproducción tardía de la tabla de Berruguete que, en realidad, formó parte del retablo de la Santa Cueva, como tendremos ocasión de ver. Lo que aquí nos interesa de la imagen de Berruguete es, precisamente, que se tratara de un crucificado y el aspecto devocional del mismo, quizás vinculado a la meditación de los propios hermanos de la comunidad segoviana en la Cueva, siguiendo las recomendaciones de la orden.

Hasta aquí, la identificación de los dos frailes que aparecen orando ante Cristo crucificado se hace difícil, dado el descrito capítulo del éxtasis místico ante la Cruz en las vidas de los cuatro santos pilares de la Orden dominica, aunque el esclarecimiento de los personajes que protagonizan la imagen podría realizarse a través de las mitras que aparecen acompañando a los santos. Una vieja tradición hagiográfica mendicante y predicadora

–claramente inspirada en las vidas e iconografías de San Bernardo de Claraval– tendió a subrayar la piedad de sus santos al rechazar las dignidades eclesiásticas que se les ofrecieron en vida, ya fueran episcopales o cardenalicias. Rápidamente, esta generosidad fue adaptada a la iconografía de cada santo, que pasó a tener a sus pies una mitra representando la dignidad rehusada y, en algunos casos, un número variable de mitras en función de la cantidad de episcopados para los que hubiera sido propuesto. Así ocurrió con Santo Domingo de Guzmán y las mitras de Cousserans, Comminges y Béziers, con Santo Tomás de Aquino que rechazó su promoción a la dignidad episcopal napolitana, o con San Vicente Ferrer que declinó las ofertas del papa Benedicto XIII para los episcopados de Lérida, Valencia y un cardenalato. Por último, San Pedro Mártir es el único de los cuatro pilares dominicos que no recibió la propuesta de promoción a la cá-

tedra. Alguna tradición local lo pudo proponer, debido a la contaminación entre las vidas de los cuatro santos que se produjo durante las últimas décadas de la Edad Media. Por otro lado, un hecho que consideramos vital a la hora de añadir a Pedro de Verona como posible candidato a ser representado junto a una mitra en Santa Cruz es el de su carácter como inquisidor. Si los otros tres dominicos rehusaron la dignidad episcopal, a San Pedro Mártir el cargo inquisitorial le fue impuesto ante su inicial rechazo, llegando a aparecérsele la Virgen para que aceptara la responsibilidad de Inquisidor, según se recoge en la vida redactada por Tomás de Lentino. A partir de su nombramiento como inquisidor, el trabajo de Pedro de Verona se centró en la lucha contra la herejía cátara que afectaba al arzobispado milanés y, especialmente, a sus obispos.

Podríamos suponer que uno de los dominicos orantes de la portada de Santa Cruz

fuera el mismo fundador Santo Domingo de Guzmán, cuya imagen estaría siendo dirigida por fray Tomás de Torquemada hacia sus propios intereses. Respecto al otro, tanto Santo Tomás como San Vicente Ferrer fueron tentados con la promoción al obispado y los dos mantuvieron diálogos con el Crucificado durante sus penitencias, por lo que tampoco se puede ofrecer una contestación segura al asunto, más que a la efectiva representación de los santos virtuosos en oración. Como vemos, nos encontramos ante una auténtica mezcolanza de tradiciones hagiográficas, contaminadas unas de otras, yendo lo más lejos a la vida del Santo fundador de la Orden, y que se convirtió en una generalizada característica de las órdenes dominicana y franciscana, según revela para la primera un cotejo entre las vidas de Santo Domingo, San Pedro Mártir, Santo Tomás de Aquino, Santa Catalina de Siena o San Vicente Ferrer, por citar a los san-

tos que más nos interesan aquí. Por lo tanto, en la fachada occidental de Santa Cruz, la imagen regia del tímpano fue rodeada de una apoteosis de la orden dominica de considerables dimensiones, en la que se sentaban los pilares de sus santos mayores –Santo Domingo, Santo Tomás, San Pedro Mártir y San Vicente Ferrer–, acompañados por otros diez que no han llegado a nosotros sitos en las peanas menores de los contrafuertes exteriores y rematados por dos cabezas visibles de la orden en oración ante la Cruz, que supieron dejar de lado las dignidades eclesiásticas para dedicarse al apostolado y a la predicación de base.

La Santa Cueva

Uno de los elementos más interesantes que vinieron a integrar la reconstrucción tardogótica de Santa Cruz la Real fue la capilla denominada Cueva de Santo Domingo. Se ubica en el entorno nororiental del conjunto monástico y está compuesta por dos edificaciones paralelas, con sus altares orientados al sur y un acceso directo e independiente del resto del complejo monástico, abierto en el muro Este mediante un tímpano decorado (fig. 8). La primera estancia es obra del siglo XV, ampliada en su lado norte con una sacristía remodelada en la segunda mitad del siglo XVI, decorada con azulejos y muros enfoscados. Desde este ámbito se accede a la cueva real a través de una portada clasicista de grandes dimensiones. Se trata de una obra muy alterada desde el siglo XVII, pero que formó parte del convento original, a tenor de

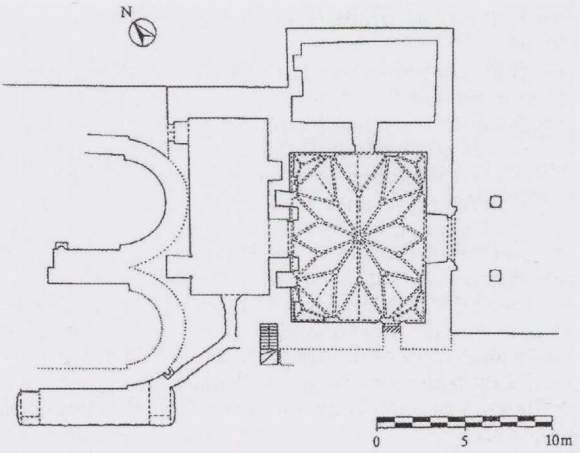


Fig. 8 Planta de la Santa Cueva (según E. Carrero)

la puerta apuntada que se abre en el extremo norte de su muro occidental, hacia la vega del Eresma. En lo tocante a la antecapilla bajomedieval, es un espacio rectangular cubierto mediante una bóveda estrellada, sobre un ochavo de tramos angulares con crucería de tres nervios (fig. 9). Una de sus características más sobresaliente es la iconografía desplega-

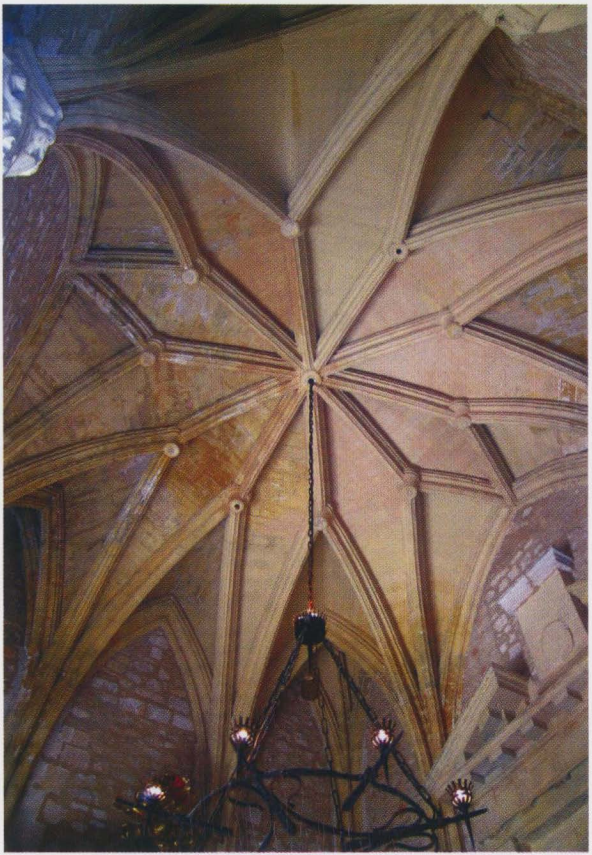


Fig. 9 Bóveda estrellada de la antecapilla de la Cueva.

da sobre sus soportes, doce ménsulas de gran tamaño, todas ellas esculpidas y con restos de policromía. Podemos establecer una triple división en función del tema representado: las destinadas a loa de la pareja soberana, las piadosas y las de exaltación de la Orden de los predicadores y de la Inquisición. Las dedicadas a los reyes son un total de siete. Dos de ellas con las respectivas cifras reales sostenidas por ángeles, ubicadas en los ángulos sureste y suroeste. Una en cada muro, hay cuatro con el escudo real rodeado de cardina y animales y las dos restantes, en los muros Este y oeste, son ángeles sosteniendo el yugo y las flechas. Las ménsulas de tipo piadoso representan a dos ángeles con atributos que podemos relacionar con Santo Domingo: La del ángulo noroeste representa a un ángel sosteniendo el báculo prioral, mientras en la del ángulo noreste, aparece otro ángel que lleva en su mano izquierda los restos del ra-

mo de azucenas dominicano y en la derecha la estrella del escudo predicador. Por último, las situadas en los muros sur y norte vuelven a incidir en la labor inquisitorial de los dominicos. En ambas se representa la escena de perros con la palabra INCISICIO tallada en el collar, que atacan a raposas revolviéndose entre filacterias con las palabras HERETICA PRAUITAS.

El apelativo de "Cueva" para este espacio aparece por primera vez en algunas fuentes del siglo XVI, entendiendo por tal el ámbito que existía tras la antecapilla tardogótica y del que como hemos tenido ocasión de ver, se difundió la idea según la cual el fundador de los dominicos había sufrido allí penitencia antes del fundar el convento. Teniendo en cuenta esta afirmación, los restos materiales allí conservados aconsejan apuntar algunas matizaciones al respecto. Adosados a occidente del conjunto de la Cueva, se hallan los

restos de dos ábsides pertenecientes a una iglesia románica, junto a los cuales se edificó el nuevo edificio a fines del siglo XV. La creación de la capilla tardogótica de la Santa Cueva fue motivada por la reconstrucción tardogótica del convento, que haría desaparecer la iglesia en la que Santo Domingo se había mortificado. Por lo tanto, se buscó la fundación de un espacio de índole conmemorativo, dedicado al mismo Santo Domingo y ubicado tras la cabecera de la inicial iglesia conventual. La Cueva señalizaba el lugar donde se encontró el templo original, en el que el santo fundador inició la andadura de sus fundaciones hispanas, adquiriendo la connotación sacro-recordatoria que conlleva una reliquia, en este caso arquitectónica.

En cuanto a su época de construcción, la documentación al respecto es nula. Gracias a la decoración esculpida en las ménsulas de su bóveda podemos establecer unas fechas apro-

ximadas que rondarían los comienzos de la remodelación del conjunto. La heráldica que aparece en las descritas ménsulas de su interior es clara, en ésta se representa el escudo del reino sin incluir la granada en su vértice inferior, por lo cual es anterior a 1492, fecha de conquista de la ciudad andaluza de la que es emblema. Este hecho, unido a su función junto a los ábsides de la iglesia, indica que se trata de la primera reforma llevada a cabo por iniciativa real en el convento y en consonancia con las noticias sobre canteros del entorno de Guas trabajando en Santa Cruz, hacia 1478.

Además de su evidente significación como capilla-relicario, su análisis desde el prisma de una iconografía de la arquitectura del período no deja dudas sobre su relación con las capillas funerarias centralizadas e independientes de su entorno que, desde el siglo XIII, se fundaron en las iglesias hispanas, alcanzando su máxima suntuosidad en la deci-

moquinta centuria. De esta función funeraria dio cuenta a comienzos del siglo XVII el cronista fray Juan López, afirmando que la cueva de Santo Domingo fue utilizada como sepultura común de los integrantes de la comunidad monástica. En el mismo sentido vuelve a insistir una anécdota vinculada a Felipe II. Al parecer, dichas características formales de la Santa Cueva debieron animar al Conde de Chinchón a elegirla como capilla privada para su enterramiento. Según la leyenda, el monarca ordenó retirar el sepulcro afirmando que *Aún para mí era mucho tener tumba en tan santo sitio*. Por otro lado, el contexto conmemorativo de la misma y, según veremos, su dedicación iconográfica al santo fundador, la hacían el espacio perfecto para la creación de un panteón prioral y monacal, en busca de la cercanía del santo fundador. Traigamos aquí a colación el relato según el cual, en 1566, el prior Pedro Fernández abrió

a golpes de pico el fondo de la Santa Cueva –el que se comunica con los ábsides de la primera iglesia–, hallando allí frescas las gotas de sangre de la mortificación a la que se sometió Santo Domingo en su interior. Mojando un paño en aquéllas, se engastó en un relicario que fue a parar al monasterio de dominicas de Sancti Spiritus de Toro.

No se debe desligar la iconografía de la portada principal de la capilla de sus funciones conmemorativa y funeraria. Situada tras un espacio monumentalizado en el siglo XVIII, la portada se halla protegida por un tejaroz sustentado en soportes de madera que descansan sobre basas facetadas de granito. La puerta se compone por dos arcos, el superior, de trazado conopial, es doble y alberga en su doblatura decoración vegetal representando una parra con sus racimos de uva saliendo de dos cestas situadas a media altura de las jambas. El arco inferior y que da acceso

a la capilla es de tipo deprimido y está decorado en su intradós por hojas y frutos. La zona superior alberga, en el interior del conopio, un tímpano en el que se desarrolla un complejo programa iconográfico, en plena conexión con las descritas ménsulas del interior. Como figura central, aparece Santo Domingo sosteniendo la Cruz (fig. 10). A sus pies, dos perros –los *domini canes*– acosan a dos raposas que se postran a los pies del santo. En los cos-

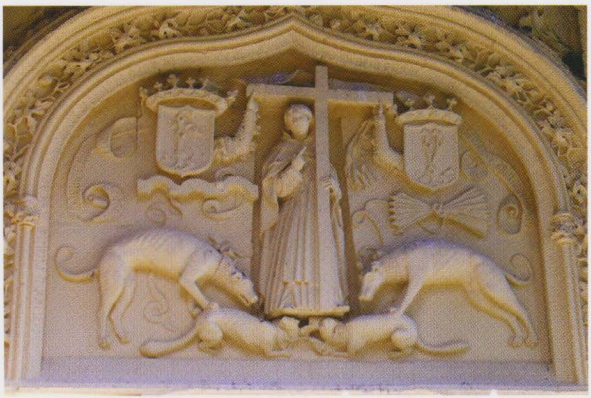


Fig. 10 Tímpano de la Santa Cueva

tados superiores, a ambos lados de la efigie del fundador, se hallan dos escudos coronados representando la 'F' y la 'Y', que se corresponden a la inversa con las divisas galantes de la pareja regia, el yugo y las flechas, esculpidos debajo. De los escudos reales emergen los respectivos brazos soberanos, vestidos con paños y brocados, que ayudan a Domingo de Guzmán sosteniendo los brazos de la Cruz. El conjunto se ve completado por una serie de inscripciones en diversos puntos del tímpano. En el intradós del arco conopial y bordeando su perfil se puede leer un texto latino perteneciente a los laudes de la fiesta de Santo Domingo. Sobre el dintel, aparece el mismo texto traducido al castellano, seguido de una llamada a la función regia: LA DOCTRINA EN ANGÉLICA ESPARSIDA POR EL MUNDO: (M)AN(I)ATA EN EL PROFUNDO · LA PRAUEDAD HERÉTICA (escudo de la Inquisición con la Cruz sobre el Gólgota y una

palma) / PUES DIOS CON LOS SANTOS A UOS F(ernando) E Y(sabel) ES IQUALA EN EL TENER: MANDADOS FAUORESCER · SU FE CATÓLICA LOS DOS. El texto continúa en una filacteria que recorre toda la escena de izquierda a derecha, en diversos tramos: : NOS PRE/DICAMUS : CRISTUM / CRUCI/FIXUM / IUDEIS QUI/DEM SCAN/DALUM GENTIL STUL/TICI/AM. Por último y al igual que en las ménsulas inquisitoriales del interior de la capilla, bajo los zorros, otra filacteria alude a su simbología: HERETICA / PRA/UITAS. Y por último, los collares de los dos lebreles aclaran su función: INCISICIO.

Obviamente, una alegoría monárquica tan poco habitual debe enlazarse a la estrecha relación entre la corona, los dominicos y la Inquisición. Tanto la escultura del tímpano como las sentencias labradas en su dintel y cartelas no son más que el reflejo intencionado de

una realidad político-religiosa concreta. En primer lugar, la frase perteneciente a la festividad litúrgica de Santo Domingo fue deliberadamente completada con una llamada de atención a la labor de los Reyes Católicos como instauradores de la Inquisición, tallándose en latín y en castellano, para aclarar su contenido. En segundo, la cita *...nosotros predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos, locura para los gentiles...*, perteneciente a la primera epístola de San Pablo a los Corintios (I Cor, 1, 23), completa las intenciones de la portada. Se trata de un texto del Apóstol loando la labor de la predicación e imprecando a los judíos, que aquí es utilizado en su nexo con la ocupación principal de la orden dominicana. Por último, las constantes alusiones a la herética pravedad, tanto en la portada como en las ménsulas que sostienen la bóveda del interior, remiten a la función con que inicialmente se instauró la Inquisición castellana: reprimir la

herejía, materializada en los perros dominicanos. Literariamente, los biógrafos de Domingo Jordán de Sajonia, Pedro Ferrando, Constantino de Orvieto o Esteban de Salagnac ya utilizaron la metáfora del perro y su ladrido acusador para referirse al santo. Pronto, la alusión al fundador se trasladó también a sus seguidores, mediante un juego de palabras latinas: los seguidores de Domingo –*Dominicus*– y los *domini-canes*, los perros del señor. Esta concordancia pronto halló su traducción iconográfica en los perros blancos y negros con que se simbolizó a la orden. La representación del perro atacando a una alimaña, como alegoría de la predicación de Santo Domingo frente a la herejía, irrumpió en los frescos de Andrea Bonaiuto en la sala capitular de Santa María Novella, en la Florencia del siglo XIV.

Si toda la reforma del convento de la Santa Cruz en el siglo XV fue producto del apoyo de los soberanos a dicha institución,

encarnada en el prior del convento fray Tomás de Torquemada, los dos brazos regios esculpidos tras los emblemas reales son, de forma clara, la representación del respaldo real a la labor inquisitorial llevada a cabo por la orden de Santo Domingo. Se trata de una representación alegórica, con sus cifras coronadas y dos brazos emergentes de éstas sosteniendo la cruz del Santo, en un aniconismo regio de difícil parangón. Los reyes se presentan como respaldo y servidores de su Iglesia, cuestión sobre la que se ha insistido como forma de propaganda regia, pero que aquí se ve limitada al beneficio del Santo Oficio. La cúspide de esta asimilación monárquico-religiosa es el texto que sigue al perteneciente a la festividad dominicana, en el que asemeja directamente a los reyes con los santos al ser elegidos como defensores de la fe, por mandato divino: *Pues Dios con los Santos, a vos Reyes, iguala en el tener.*

En este mismo sentido, debe descartarse la intención propagandística de la portada frente al pueblo. Al igual que veíamos en la portada occidental de la iglesia, la imagen es lo suficientemente compleja como para facilitar una lectura rápida. Por otro lado, el grueso del texto en las filacterias no sólo está en latín, sino que además se sitúa a una altura muy considerable, haciendo muy dificultosa su lectura a los ojos del espectador, aún más si consideramos que las dos únicas frases en castellano –las situadas en el dintel– son de imposible visualización, dado que su superficie está inclinada hacia el interior del tímpano. Estas constantes llevan a suponer que no existió función catequética alguna, sino que más bien se trata de un programa iconográfico dedicado al ámbito privado de los frailes e, incluso, de los mismos reyes, quienes de verdad conocían el significado de la escena, podían leer su texto y asimilar su ta-

rea social a llevar a cabo. Las inscripciones son claras, la lucha contra la herejía. La significación político-religiosa de la portada de la Santa Cueva debe situarse en el contexto de una Inquisición triunfante. A pesar de la infructuosa campaña de Torquemada por someter al Colegio episcopal a la autoridad del Santo Oficio, en 1490 el obispo segoviano Juan Arias Dávila optaba por recurrir en Roma la acusación de judaizante que se había lanzado sobre él y su familia, no volviendo jamás a la capital castellana. Escasos años antes, en 1485, el asesinato del inquisidor Pedro Arbués en la Seo de Zaragoza fue perfectamente instrumentalizado en una variación de manifestaciones rigoristas como el auto de fe que suscitó y las casi inmediatas expresiones literarias, escultóricas y pictóricas. La implicación de la pareja regia en los hechos produjo elocuentes muestras plásticas como el retrato familiar de la Virgen de los Reyes Católicos

o la misma fachada occidental de la iglesia monástica de Santa Cruz. En la primera, los Reyes aparecen rodeados por los Santos de la Orden, Tomás de Aquino y Domingo de Guzmán, además de custodiados respectivamente por dos personajes que han sido indistintamente identificados con San Pedro Mártir o Pedro Mártir de Anglería y el ínclito Torquemada o Pedro Arbués. Un reciente estudio ha solucionado definitivamente el problema. El personaje en cuestión no es otro que el prior de Santa Cruz, retratado junto a la familia real y los santos dominicos.

Las dos portadas de Santa Cruz entrarían claramente dentro de la consideración de obras programáticas del proyecto inquisitorial de los Reyes Católicos, más allá del posible carácter devocional privado que seguramente se halla tras la Virgen de El Prado.

En el caso del tímpano de la Santa Cueva –un espacio privado para el culto monástico y

regio en contraposición a la pública puerta de la iglesia–, se fue mucho más lejos, recurriéndose a una lectura anicónica de la autoridad soberana mediante la única aparición de sus emblemas y brazos. Lo propuesto es mucho más complejo que la simple señalización de la presencia de la monarquía en la fábrica monástica, hecho que sí es visible en otras zonas del monasterio, como los emblemas colocados en las enjutas del ingreso a la sala capitular o en las dependencias de la zona occidental del conjunto monástico. La extravagante aparición de los brazos reales emergiendo tras sus emblemas para sostener la cruz de Domingo de Guzmán y los textos esculpidos en las filacterias y dintel reclaman el apoyo de la monarquía a la Inquisición, reflejada en la figura de Santo Domingo de Guzmán y, lógicamente, en el deseo del mismo Torquemada.

En otro orden de cosas, el hallazgo en 1965 en un desván del convento de una tabla

que representa a Cristo crucificado y su posterior atribución por F. Collar a Pedro Berruguete han permitido situar al maestro palentino en el entorno de Santa Cruz (fig. 11). Desde entonces su asignación ha sido mantenida de forma unánime por los expertos en

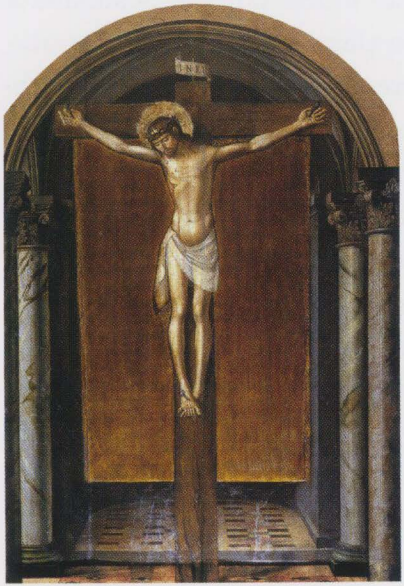


Fig. 11 Pedro Berruguete. *Cristo en la cruz,* h. 1485-1490. Óleo sobre tabla, 186 x 131 cm. Excma. Diputación Provincial de Segovia.

su pintura, surgiendo las principales discordancias en torno a su función y emplazamiento. Mientras J. R. Buendía sugirió que se trataba del resto de un retablo mayor encargado por el Inquisidor General fray Tomás de Torquemada para el convento, la mayoría de especialistas coincidió en considerarla una obra devocional independiente destinada a la sacristía. Avalaba esta postura el tratamiento pictórico de la tabla, muy cuidado, lo que indicaría que fue concebida para ser contemplada a corta distancia. El estudio de una deteriorada pintura del siglo XVII, arrumbada en el coro de la iglesia conventual desde la desamortización, que representa el *Éxtasis de Santa Teresa en la Cueva* y que por fondo muestra un retablo de pincel, ha permitido documentar gráficamente que se trataba de la tabla central de un retablo realizado por el maestro paredeño para la parte más emblemática del cenobio: la Santa Cueva (fig. 12).



Fig. 12 Anónimo. *El éxtasis de Santa Teresa en la Cueva,* siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 227 x 293 cm. Excma. Diputación Provincial de Segovia.

El tema representado es el éxtasis de Santa Teresa en la Cueva, tal y como lo recoge la tradición. Según ésta, la reformadora carmelita, que vino a Segovia a fundar un convento, visitó la Cueva el 30 de septiembre de 1574. Entrando en la capilla interior se postró ante el altar y permaneció largamente en éxtasis,

apareciéndosele el Santo patriarca en el lado de la epístola y Jesucristo en el del evangelio. Cuando volvió en sí reveló a fray Diego de Yanguas, su confesor en Segovia y prior de Santa Cruz, que se le había aparecido Santo Domingo, con el que estuvo hablando, y que éste le dio su palabra de ayudarle en todas sus fundaciones al tiempo que le reveló los tormentos de la Pasión de Cristo allí sufridos. Esta es precisamente la escena que describe este anónimo pintor del siglo XVII y el testimonio gráfico incontestable que da la clave sobre el destino original del *Crucificado* de Berruguete hallado en el convento de Santa Cruz. En primer término, y postrada ante el altar, se representa a Santa Teresa en actitud extática, con los brazos extendidos y la mirada perdida hacia lo alto. En el lado de la epístola Santo Domingo en pie, vistiendo el hábito bicolor de la Orden y con su atributo más característico, el perro portando en su boca

una antorcha encendida conforme a la visión que tuvo su madre, Juana de Aza, antes de nacer Domingo. En el lado del evangelio, conforme al relato, la aparición de Cristo con halo luminoso, vistiendo túnica roja y manto azul, y con los brazos extendidos. Cierran la composición por este lado, arrodillados, los religiosos que acompañaron a la Santa en su visita a la Cueva. El ramo de lirios floridos que aparece en la parte derecha de la composición corresponde al atributo original portado por la venerada imagen de Santo Domingo que cobija la hornacina abierta en el muro occidental de esta capilla. Parece bastante claro, en consecuencia, que el espacio descrito, conforme a la más estricta tradición, es la capilla interior de la Santa Cueva.

El retablo incorporado como fondo de este maltratado cuadro que representa el éxtasis de la santa abulense se alza tras el altar de la capilla interior o "cueva". Sobre este altar, ele-

vado sobre una grada y en cuyos extremos lucen dos largos cirios sobre sendos candeleros, aparece este retablo de perfil semielíptico adaptado al testero semicircular de esta capilla cubierta con bóveda de cañón. Consta de un solo cuerpo de cinco calles, la central de mayor anchura y altura que las laterales. Ésta muestra claramente al *Cristo crucificado* de Berruguete, con todas las características que individualizan la tabla dada a conocer por el profesor Collar. Así, bajo el arco escarzano que enmarca la composición se aprecian claramente un par de columnas pseudorintias de mármol a cada lado –de claro sabor renacentista– y una bóveda de crucería que sugiere el espacio de una pequeña capilla u oratorio. Sobre este marco arquitectónico, que concilia elementos renacientes y medievales, destaca la efigie del Crucificado perfilada sobre un tapiz dorado que anula el espacio del fondo. Cristo muestra en su esquema general idénti-

cas características a las de la tabla conservada, como son los tres clavos con los que se halla sujeto a la cruz, la posición del cuerpo con la cabeza inclinada hacia su lado derecho, el *perizonium* sin vuelo sujeto a la derecha, la corona de espinas, el nimbo dorado y el remate de la cruz con la inscripción "INRI". No cabe la menor duda de que se trata del célebre *Crucificado* de Berruguete hallado en el convento, ubicado en su emplazamiento original y en su contexto preciso.

A la derecha de Cristo aparece Santo Domingo arrodillado en un entorno rocoso –que constituye la primera alusión gráfica a la "cueva"- y con el hábito desceñido hasta la cintura, representado en el acto de la flagelación. Aureolada y luciendo amplia tonsura, la figura del Santo se presenta de perfil, dirigiendo su mirada hacia el Crucificado. Desde el punto de vista iconográfico esta imagen adquiere el valor de constituir el primer testimo-

nio pictórico en España de este nuevo tema. La fuente iconográfica principal del Santo disciplinándose la constituyen los citados códices que recogen los modos de orar del patriarca. En ellos, y sobre la base de testimonios contemporáneos –fundamentalmente las declaraciones de los testigos del proceso de canonización de Bolonia– se describen y representan gráficamente las distintas posturas y ejercicios que acompañaron a su oración. La flagelación es el tercero de los nueve modos de orar: es la oración de la sangre (*modus flagelationes*). La contemplación de algunas de estas miniaturas (fig. 13) parece confirmar que el pintor –o su mentor iconográfico– tuvieron presentes estas narraciones gráfico-literarias a la hora de ordenar la iconografía principal de este retablo. Por lo demás, la representación de esta novedosa escena –Santo Domingo disciplinándose ante el Crucificado– adquiría plena significación en este lugar santificado



Fig. 13 Anónimo castellano, siglo XIV. *Codex Rossianus 3* (Biblioteca Vaticana). Miniatura ilustrativa del tercer modo de oración de Santo Domingo.

por la sangre del fundador de la Orden durante su estancia en Segovia.

A la izquierda del Crucificado aparece representada, en posición de tres cuartos y vistiendo el hábito blanco y negro de la Orden dominicana, Santa Catalina de Siena (1347-1380), coronada de espinas y portando

en su mano derecha la maqueta de una iglesia. Lo insólito de este atributo, que anticipa en varios siglos su elevación al rango de Doctora de la Iglesia, induce a pensar nuevamente en fray Tomás de Torquemada como inspirador de la iconografía de este retablo. La asociación de esta terciaria de la Orden con el Santo fundador resulta frecuente y, en cualquier caso, muy oportuna en el contexto de una iconografía penitencial dominica ya que, deseosa también de imitar los padecimientos de Cristo, vio reproducidos en su propia carne algunos de ellos como la imprimación de las llagas y la coronación de espinas. De esta manera, el grupo central del retablo quedaba constituido por Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena a los pies de Cristo en la cruz. Para mayor realce, estas tres figuras ostentan nimbos dorados y sus paneles se hallan guarnecidos por una rica decoración de tracerías en madera dorada.

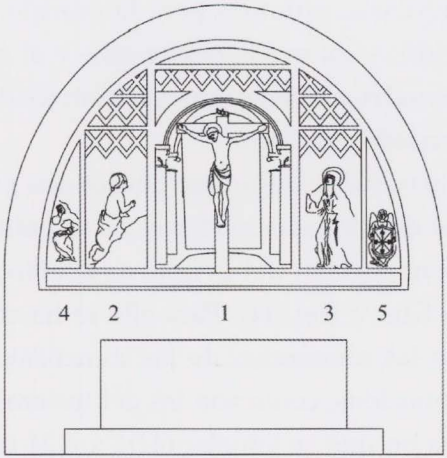
La última tabla del lado del evangelio muestra a San Pedro Mártir de Verona (1205-1252), primer inquisidor de la Orden, sentado –para adaptarse al tamaño decreciente de la tabla– de cara al espectador, vistiendo el hábito dominico y sujetando un libro abierto en su mano izquierda. Esta versión iconográfica fue empleada por Berruguete en uno de los tres retablos realizados para el convento de Santo Tomás de Ávila a instancias de Torquemada. Así, en el retablo dedicado a San Pedro Mártir (Museo del Prado) la tabla del santo titular muestra, entre otros atributos, un libro abierto en su mano izquierda en el que se lee el comienzo del Credo para significar que, cuando cayó asesinado a manos de los herejes, escribió con su propia sangre en el suelo la palabra "Credo". Por lo demás, la figura del protomártir de la Orden dominicana, al igual que el resto de las que integran este retablo, se recorta sobre un fondo abstracto, intemporali-

zando de este modo la escena. Cierra el retablo por el lado de la epístola una quinta tabla que representa a un ángel sosteniendo el emblema de la Orden, tema repetido en otras zonas del convento como es el caso de las ménsulas que soportan los nervios de la bóveda de la sala capitular o en las albanegas de la portada occidental de la iglesia.

De todo lo hasta aquí expuesto puede concluirse que este retablo perdido –o disperso– de Berruguete para la Cueva de Santo Domingo constituye la obra de mayor austeridad y emoción religiosa de cuantas se conocen del maestro palentino. Tan lejos del sentido narrativo como de la riqueza y suntuosidad de sus retablos, el carácter rigurosamente conceptual de las figuras que lo integran se adecua plenamente a este espacio evocador de la oración penitencial del Santo fundador. Un lugar emblemático, visitado diariamente en procesión solemne por la co-

munidad como estímulo para la oración, la meditación –y tal vez la penitencia– y al que los fieles, salvo en determinadas festividades, tenían vedado el acceso.

Partiendo del testimonio gráfico que procura este deteriorado cuadro se ha intentado una reconstrucción del primitivo retablo de la Santa Cueva (fig. 14). Para ello se ha contado con las referencias de las dimensiones reales conocidas, como son las del testero de la capilla en que se situaba (4,34 x 4,24 m.), las de la tabla conservada (1,86 x 1,31 m.) y las del actual altar (0,96 x 2,38 m.), que no difieren sustancialmente de las de un altar convencional. De esta manera el retablo quedaría a una altura más bien baja (entre dos y cuatro metros) y su contemplación resultaría rigurosamente frontal y bastante próxima, dado el reducido largo de la capilla (9,55 m.). En este angosto espacio (4,34 x 9,55 x 4,24 m.), y presidiendo el oscuro testero de la ca-



Reconstrucción del primitivo retablo de la Santa Cueva (según F. Egaña). Muro sur de la segunda capilla.

1.- Cristo crucificado (186 x 131 cm.)

2.- Santo Domingo disciplinándose.

3.- Santa Catalina de Siena.

4.- San Pedro Mártir.

5.- Ángel sosteniendo el escudo de la Orden de Predicadores.

Fig. 14 Reconstrucción del primitivo retablo de la Santa Cueva (según F. Egaña)

pilla interior, adquiriría protagonismo incuestionable la figura central del Crucificado, tal y como acontece en otras importantes partes del convento como es el caso de la zona superior de la portada occidental de la iglesia. El hecho de que se presentase recortada sobre un amplio fondo dorado le confería mayor volumetría y solemnidad, efecto que aumentaría a la luz de velas y candiles.

La cultura visual en Santa Cruz la Real a fines del medievo

En resumidas cuentas, no parece una cuestión al azar que todas las obras aquí señaladas procedieran de dos centros monásticos concretos en relación con el prior de Santa Cruz. La Virgen de los Reyes Católicos y las tablas de Berruguete son originarias de Santo Tomás de Ávila, de Santa Cruz de Segovia el retablo de la Cueva y la monumentalización escultórica en sus fachadas de los motivos pictóricos representados para el convento abulense, hecho al que también debieron unirse piezas hasta hoy perdidas, como el retablo cuya memoria se ha recuperado ahora. Es evidente que en la portada de la Santa Cueva se tomó a Santo Domingo como emblema inquisitorial, de la misma forma a como escasos años después se haría en el Auto de fe (Museo del Prado) del pintor palentino

para Santo Tomás de Ávila, con el fundador de la orden presidiendo el evento. La interacción entre la imagen del Santo, la reliquia del lugar en que se mortificó materializada en los ábsides románicos de la primera iglesia monástica, la presencia real y los textos que la ilustran nos ofrecen una segunda lectura en la que subyace la misma intención de exaltación inquisitorial, que se ha destacado en la tabla del pintor de Paredes de Nava. Al igual que en el conjunto de los retablos de Berruguete para Santo Tomás, en la Cueva y en su retablo indudablemente se halló un iconógrafo de excepción, el mismo Torquemada. Éste no dudó en instrumentalizar la figura del fundador de la orden mediante sorprendentes anacronismos –como en el Auto de Fe– o hacerlo figura central de un tímpano de exaltación de la Inquisición como el de la Santa Cueva, en el cual Santo Domingo de Guzmán representa la quintaesencia del proyecto inquisitorial,

aunando a la orden dominica y la monarquía en el mismo objetivo de estado.

En el caso de la fachada de la iglesia, tres portadas dominicas se aúnan a un tiempo con ciertas conexiones iconográficas: las de Santa Cruz de Segovia, la de Santo Tomás de Ávila y la de San Pablo de Valladolid. La de San Pablo, terminó siendo producto de una compleja sucesión de transformaciones estudiadas por C. J. Ara Gil. Sólo en su parte baja se puede destacar una ecléctica reunión de santos alrededor de la Coronación de la Virgen con el donante fray Alonso de Burgos, situada en el tímpano. Mientras, las cuatro figuras mayores a ambos lados de la puerta vuelven a figurar a Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino, San Pedro Mártir y San Vicente Ferrer. En Santo Tomás de Ávila se siguieron esquemas parejos. Erróneamente datada en el siglo XVII, sus imágenes son una muestra de escultura tardogótica que reune a

una serie de santos alrededor de la Anunciación, dispuesta en las jambas de acceso a la iglesia. Las ocho figuras muestran, por una parte, el tradicional juego entre Catalinas –la de Alejandría y la de Siena–, y entre los santos Juanes –el Bautista y el Evangelista–, y por otra a Santo Domingo de Guzmán, a Santo Tomás de Aquino y a dos santos dominicos más que, a pesar de su difícil identificación al sólo llevar libros en sus manos, pasarían por tratarse de San Pedro Mártir y de San Vicente Ferrer, de modo similar a las portadas de Segovia y Valladolid. Por delante de ambas portadas, sólo Santa Cruz de Segovia fue proyectada con programa visual y simbólico tan significativo y con una lectura tan clara, tanto en la fachada principal de la iglesia, como en la de la Santa Cueva. En ambas podemos ver el ideario de la propia orden, su genealogía culminando en la Cruz de Cristo con los dominicos genuflexos y el papel de la Inquisi-

ción personificado en el propio Santo Domingo, a los que se unía a la presencia de los Reyes Católicos en ambos tímpanos.

Quizás pudiéramos ir más allá en la interpretación iconográfica de este conjunto escultórico. En las fechas de su realización, la orden dominica se encontraba inmersa en un proceso de cambios que se agudizaría con la aparición de la congregación de la observancia en la llamada "crisis de la claustra". La orden de Santo Domingo pronto comenzó a experimentar las dificultades que conllevaba conjugar convenientemente oración, estudio, observancia regular y apostolado. Algo hay de todo esto en las portadas de Santa Cruz y en su desmembrado retablo. Si en la Santa Cueva se invocaba el papel regio en la labor inquisitorial hispana –de la que se situaba como anacrónica cabeza al fundador de la Orden–, en la fachada de la iglesia y en las tablas de Berruguete para la Cueva se situaba un

doble programa en el que los santos pilares dominicos eran ensalzados desde las jambas en su papel de predicadores, se destacaba su ascesis ante la Cruz y se volvía a requerir la presencia de los Reyes Católicos sobre el tímpano de la fachada, ahora como partícipes del Drama de la Pasión de Cristo. Los restos de imaginería de Santa Cruz la Real de Segovia, es decir, sus dos portadas esculpidas, la propia Santa Cueva y el retablo que la vestía son una clara muestra iconográfica de las preocupaciones de la Orden al finalizar el siglo XV: el establecimiento de la Inquisición y la monarquía protectora, el apostolado, la predicación dominicana y la tradicional vida interior contemplativa, de la que hicieron gala el Santo fundador y sus sucesores, convirtiéndose, por lo tanto en las imágenes del célebre 'rigor de la observancia sin menoscabo del apostolado' que requeriría la institución dominica.

El Convento y la Santa Cueva en los siglos modernos

Si bien la veneración a la "Cueva" arranca según todos los indicios de los tiempos mismos de la fundación, las primeras referencias escritas datan del siglo XVI, poco después del priorato de Torquemada y de la reedificación del convento por los Reyes Católicos. En su *Historia general de Santo Domingo y de su orden de Predicadores* (1584), el historiador dominico Hernando del Castillo emplea ya el término "cueva" para referirse al espacio evocador de las mortificaciones del Santo durante su estancia en Segovia. Por su parte el Museo del Prado conserva una tabla del pintor lombardo Ambrosius Benson (*c.* 1530) procedente de un retablo de la iglesia conventual que, hasta la puesta en valor del retablo de Berruguete, constituía la primera representación gráfica de la gruta penitencial

(fig. 15). Muestra en primer término a Santo Domingo en pie, mientras se extiende al fondo un paisaje boscoso, que evoca vagamente la ribera del Eresma, en el que se aprecia al Santo disciplinándose frente a un crucifijo situado bajo un sencillo pórtico situado a la en-



Fig. 15 Ambrosius Benson, ***Santo Domingo de Guzmán, c.*** 1539. Óleo sobre tabla, 104 x 57 cm. © Museo Nacional del Prado.

trada de la gruta. Todo parece indicar que el deseo de potenciar la dimensión simbólica del espacio evocador de la oración penitencial del patriarca durante su estancia en la ciudad convirtió en "áspera cueva" lo que en principio no debió de ser sino parte de una casa donada a orillas del Eresma, sobre la que se llevó a cabo la primera fundación.

El aprecio de los monarcas hacia el convento de Santa Cruz y la veneración a la Santa Cueva fue mantenida por los sucesores de los Reyes Católicos. De Carlos V y su madre doña Juana conservaba el archivo de Santa Cruz una Real Cédula dirigida al Convento y su Santa Cueva fechada en Toledo en 1525 por la que se comprometían, en su nombre y en el de sus sucesores, a no enajenar ni hacer merced de la capilla mayor a ningún prelado ni caballero y a mantener en todo tiempo el patronato regio sobre el convento. En este mismo documento reconoce el Emperador

haberle hecho algunas mercedes y auxiliado en sus obras, al tiempo que recuerda que sus abuelos *gastaron en él mas de cuarenta mil ducados, y les dieron muchas Cruces, Calices, e Reliquias, y Ornamentos de brocado, y seda, como a obra, que tenian por suya, como lo era.* Algunos de estos objetos artísticos donados por los Reyes Católicos al convento, aunque dispersos, se conservan. Tal es el caso del famoso cáliz que ostenta sobre su pie el escudo de los Reyes Católicos y el de la Orden y que tras la Desamortización fue a parar al convento de MM. Dominicas de Santo Domingo el Real, o la arqueta de San Corbalán –actualmente en la Diputación de Segovia– que contenía las reliquias de muchos santos y el cuerpo de San Corbalán, primer prior del convento tras la fundación de Santo Domingo, y que el P. Navamuel, principal historiador del convento, afirma fue colocada en un nicho sobre la puerta de la sacristía por el inquisidor Tor-

quemada (fig. 16). Felipe II se distinguió especialmente por su apoyo al convento, visitándolo con frecuencia. Según refiere Navamuel, patrocinó el retablo mayor de la iglesia en 1567 –*que es de los mejores que se han visto de aquel tiempo*– y la reja grande de hierro sobredorado que separaba la capilla mayor del resto de la iglesia. También Felipe IV favoreció al convento. A través de un confesor suyo, el Maestro fray Juan Martínez de Prado, que era hijo de Santa Cruz, creó en 1663 la Cátedra de



Fig. 16 ***Arqueta de San Corbalán,*** finales del siglo XV. Excma. Diputación Provincial de Segovia.

Sagrada Escritura y amplió los estudios del convento, que eran los únicos generales que había en Segovia en aquella época. Carlos II mantuvo especial devoción por Santa Cruz y su Santa Cueva, otorgándole un título que, beneficiado, contribuyó a la realización de grandes reparos en su fábrica. Los monarcas de la nueva dinastía borbónica mantuvieron su veneración a la Santa Cueva, favoreciendo la proximidad de la real residencia veraniega de La Granja la asiduidad de las visitas. En reconocimiento a este Real patronato, la comunidad de Santa Cruz descendía diariamente a la Santa Cueva en procesión solemne después de Completas cantando salmos [salm. *Exaudiat te Dno.* 19 y *Deus miseatur nostri,* 66] para llevar a cabo las rogativas por sus patronos, los monarcas, en el rito eclesiástico reservado para las personas reales y finalizar ante la imagen del Santo, ceremonial que se mantuvo hasta la desamortización.

La hagiografía dominicana moderna hizo de la Santa Cueva el escenario de numerosos prodigios y maravillas, que el P. Navamuel, ex prior del convento, recogió pormenorizadamente en su libro. Entre ellos figuran, en primer lugar, los padecimientos del propio Domingo de Guzmán o que, en 1556, se conservara cuajada y fresca la sangre derramada por el Santo, como hemos tenido ocasión de referir. Objeto de singular devoción a lo largo de la historia, la Santa Cueva se convirtió en centro de peregrinación de santos y ascetas de paso por la ciudad. Uno de ellos, el valenciano Vicente Ferrer, tuvo ocasión de emular allí las mortificaciones nocturnas del Santo fundador. Teresa de Jesús, que vino a Segovia a fundar un convento, visitó la Cueva el 30 de septiembre de 1574, donde permaneció largamente en éxtasis, como hemos señalado. El P. Navamuel alude en su libro a la existencia en el convento de *un gran lienzo de buen pincel*

que ilustra esta escena, cuadro que, aunque muy deteriorado, se conserva actualmente y que, como hemos visto, ofrece el interés de documentar gráficamente el primitivo retablo de Pedro Berruguete para la Santa Cueva.

La devoción a la Santa Cueva y a su imagen, de profundo arraigo en la ciudad, se vio incrementada con el paso del tiempo. Este santuario se abría a la veneración popular durante la celebración de la novena de Santo Domingo. Con tal motivo la Santa Cueva permanecía abierta desde primeras vísperas del Santo hasta el día doce de agosto en que finalizaba su novena, viéndose abarrotada por el gran concurso de fieles que bajaban para orar ante la imagen del patriarca y asistir a las misas que se celebraban en sus dos altares. En junio de 1726 el prior de Santa Cruz dirigió un memorial al Rey solicitando su intercesión ante su Santidad el Papa para alcanzar algunos jubileos para cuantos visita-

sen su imagen y capilla durante los días que duraba la novena. Con esta petición, apoyada por la ciudad de Segovia, se pretendía acrecentar la devoción y culto tributado al patriarca desde su llegada a la ciudad. En años sucesivos resultará frecuente la edición a expensas de altas dignidades eclesiásticas de grabados con la imagen del Santo, concediendo indulgencias a aquellas personas que tomaran parte en su culto (fig. 17).

En el curso de los siglos modernos el conjunto de la Santa Cueva fue objeto de sucesivas remodelaciones y añadidos que han modificado sustancialmente el aspecto que debió de mostrar bajo el priorato de Torquemada y el patrocinio de los Reyes Católicos. Así, en el muro meridional que flanquea el jardín de acceso a la Santa Cueva se aprecian los restos de un pórtico columnado de granito del siglo XVI. De principios del siglo XVII data la portada clasicista de acceso a la segunda capilla,



Fig. 17 Santo Domingo de Guzmán, h. 1796-1800. Archivo de la Catedral de Segovia.

probable traza de Pedro de Brizuela, cuya actividad en el convento ha sido documentada por el historiador Juan de Vera. El hecho de que hasta la fecha nadie haya hecho la menor referencia a esta interesante portada herreriana se justifica por la circunstancia de haber permanecido oculta hasta hace unos años por

el retablo que actualmente se halla adosado al muro Sur de la primera capilla. Todos los historiadores de la Cueva sitúan este altar con la efigie del Crucificado frente a la puerta de entrada, precisando que el acceso a la segunda capilla se realizaba a través de dos huecos o aberturas situadas a ambos lados del retablo. Así lo confirma el P. Carrión al escribir, en 1908, que *frente a la puerta de ingreso hay un altar con el redentor en la Cruz; dos puertas, una a cada lado del altar, abierto en el ancho muro divisorio, permiten la entrada a la sagrada capilla.* Estas "dos puertas colaterales" a las que aluden todos los testimonios se corresponderían con los dos huecos bajos que ostenta esta portada y que, en su día, permanecerían a la vista y practicables. Con respecto a este altar barroco que enmarca un calvario del siglo XVI, y que actualmente se halla adosado al muro meridional de esta primera capilla ocultando el vano que iluminaba la escalera interior que comuni-

ca con la clausura, poco se sabe. Cabe reseñar, como dato anecdótico, que la figura del Crucificado fue secuestrada temporalmente en 1908 por el pintor Ignacio Zuloaga para servir de modelo para su cuadro *Los flagelantes* (Hispanic Society de Nueva York).

Una de las intervenciones más decisivas tuvo lugar en la capilla interior a finales del siglo XVII o principios del XVIII en que, siguiendo la moda del momento, se sustituyó el retablo de pincel de Pedro Berruguete por el actual de talla, se revistió la bóveda de cañón con una armadura churrigueresca de madera dorada y policromada y se talló el camarín del mismo estilo que cobija la venerada imagen de Santo Domingo. La búsqueda de documentación de archivo relativa a esta importante remodelación –y que tal vez hubiera aportado alguna referencia escrita al primitivo retablo– ha resultado hasta la fecha infructuosa. El actual retablo, que se abre en su cen-

tro para simular una gruta, alberga un grupo escultórico –de cronología algo anterior al retablo- que representa a Santo Domingo disciplinándose ante el Crucificado, perpetuando de este modo la iconografía central del desmembrado retablo de Berruguete (fig. 18). Insertados de manera muy precaria en este retablo aparecen dos bajorrelieves romanistas en mármol que representan la *Flagelación* y la



Fig. 18 Retablo churrigueresco de la capilla interior de la Santa Cueva

Piedad. El medallón de la *Piedad*, aunque bastante deteriorado, muestra una excelente factura en el paisaje topográfico incorporado como fondo de la composición. A falta de documentación pudiera conjeturarse que se trata de fragmentos procedentes del retablo mayor de la iglesia, del que sabemos que sobrevivió una parte al incendio de 1809. De esta manera pudiera tratarse de dos de los *baxo relieves* que Antonio Ponz mencionó al describir y ponderar el retablo en su *Viaje* (1787). En el muro occidental de esta capilla se abre la hornacina que cobija la venerada imagen de talla del Santo fundador (fig. 19). Es la imagen que, tras su éxtasis, Teresa de Jesús encomendó a los religiosos venerasen mucho por ser muy parecida al Santo cuando derramó allí su sangre y que el marqués de Lozoya atribuyó a Sebastián de Almonacid, colaborador habitual de Juan Guas. Esta talla policromada ostenta en su mano izquierda como atributo

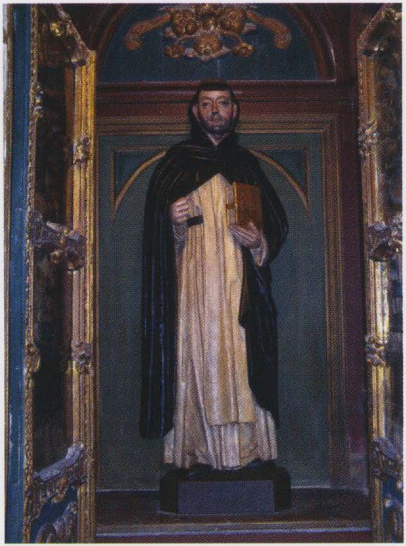


Fig. 19 Sebastián de Almonacid (atrib.). *Santo Domingo de Guzmán,* finales del siglo XV (altura 150 cm.)

iconográfico un libro cerrado, el de la Regla, y en su derecha, semicerrada y despegada del cuerpo, sujetaba un ramo de lirios floridos, símbolo de su pureza. Los muros de esta segunda capilla se hallaban cubiertos hasta una

altura de más de un metro por un zócalo de azulejos de Talavera con escudos de la Orden. Ambas capillas se hallan soladas por laudes graníticas correspondientes a enterramientos realizados en el siglo XVII. Así, en la primera de ellas se halla sepultado, entre otros, el muy venerado fray Juan Martínez de Prado, confesor de Felipe IV y fundador de un Seminario de Predicadores en el convento, fallecido en Santa Cruz en 1668. En la segunda capilla yace el ilustre segoviano fray Juan del Pozo, hijo de Santa Cruz, que fue Obispo de Lugo, de León y de Segovia, fallecido en 1660.

Muchas fueron las obras de arte que ornaron la Santa Cueva como testimonio de la munificencia de los reyes y del fervor de los segovianos y cuya existencia conocemos a través de cronistas y viajeros. El P. Navamuel (1752) menciona los retratos de los Reyes Católicos que se situaban a la puerta de la Cueva, alabando en ellos *la valentía del pincel.*

Palomino (1715) hace referencia a dos cuadros del pintor Juan Carreño de Miranda en la primera capilla –*sobre las puertas colaterales del retablo*– que representaban a *Santo Domingo con la Virgen del Rosario* y a *Santo Tomás*. El hallazgo de un Inventario General de las Pinturas existentes en el convento el 18 de julio de 1836 ha permitido completar este panorama. Así, las obras inventariadas con los números 54 al 57 se ubicaban en las distintas dependencias que conforman la Santa Cueva. Se trataba de los cuadros siguientes: *La Ilte. Familia de Santo Domingo*, de una vara; *pintura con cristal*, de una vara; *San Bernardo orando ante la Virgen*, pintura en tabla de más de una vara y *San Gregorio*, lienzo de dos varas colgado en la escalera interior de acceso a la Santa Cueva. A esta relación habría que añadir *un oratorio compuesto de un centro que tiene un pasaje de la vida de S. Bernardo y dos puertas con otros dos de la de S. Pablo*, que aparece con-

signado con el n.º 42 en el inventario elaborado por don José Castelaro y Perea, comisionado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando tras la desamortización para la recogida en la provincia de los objetos artísticos de mayor mérito y su traslado a Madrid.

El Convento y las exclaustraciones. Los establecimientos provinciales de beneficiencia

La Guerra de la Independencia acarreó para el convento de Santa Cruz consecuencias desastrosas. Tras la ocupación francesa de la ciudad en 1808 las tropas invasoras se alojaron en el edificio, llevando a cabo toda clase de expolios y destrozos. En el saqueo se distinguió una unidad de polacos que al decir del P. Manuel Herrero, profesor de Teología en Santa Cruz al principio de la ocupación, *robaron a su sabor, destrozando lo que no podían llevar consigo*. A pesar de los denodados esfuerzos de la comunidad por ocultar los objetos de valor, perecieron muchas alhajas de plata y ornamentos sagrados. El convento de Santa Cruz sirvió de prisión para recluir a los militares españoles que hacían escala en el convento antes de ser conducidos a Francia. El P. Herrero, testigo directo de los sucesos, dejó

constancia del comportamiento heroico de los frailes de Santa Cruz, quienes, a riesgo de sus propias vidas, liberaron a un gran número de cautivos.

Con la instauración de la monarquía napoleónica se produjo la primera exclaustración, suprimiéndose por decreto de 8 de agosto de 1809 todas las órdenes religiosas y declarando sus posesiones bienes nacionales. Poco después, el 15 de septiembre, los dominicos abandonaron el convento, que siguió haciendo las veces de prisión. En la noche del 4 de diciembre de 1809 el cenobio fue incendiado por unos prisioneros españoles confinados en su iglesia. A excepción de la Santa Cueva, que permaneció providencialmente intacta, el fuego arrasó casi por completo el edificio reduciéndolo a escombros. Muchas valiosas obras de arte, de las que tenemos noticia a través de las crónicas de viajeros, perecieron bajo las llamas.

La restauración fernandina (1814) anuló todas las medidas anteriores, devolviéndoseles a los conventos los bienes incautados. De esta forma, el 2 de junio de 1814 concluía la exclaustración de los dominicos iniciada el 15 de septiembre de 1809. Al volver éstos al convento de Santa Cruz lo encuentran completamente arruinado. Así lo manifiesta en 1814 su prior, fray Antonio Eguizábal, en un memorial dirigido al Ayuntamiento de la ciudad: *Con motivo de haber sido incendiado el convento, según voz popular por los prisioneros españoles alojados en él con objeto de escaparse de las manos de los enemigos que los conducían a Francia, sólo han quedado de él, como se ve, sus paredes maestras, parte de las bóvedas de la iglesia y la sagrada Cueva,* al tiempo que solicita *se les franquease algún edificio para que puedan habitarlo y vivir en la observancia de su regla.* En su escrito arguye el prior los innumerables servicios prestados en beneficio no sólo de la ciudad

sino de la nación, como aconteció en los fatídicos días de la ocupación francesa en los que *muchos de los individuos de esta casa se expusieron a perder sus vidas a manos del enemigo por facilitar la libertad a algunos miles de españoles prisioneros en ella.* Lamentando el Ayuntamiento no disponer de un edificio apropiado para destinarlo a la comunidad, los dominicos se ven obligados a albergarse provisionalmente en otras dependencias. La comunidad estableció temporalmente el culto en la iglesia de San Román, que les fue cedida por el cura párroco de San Facundo. En estas circunstancias los dominicos decidieron la reedificación del convento. El 9 de marzo de 1816 fray Isidro Villa, prior de Santa Cruz, remitió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el plan de reedificación formado por el maestro de obras don Alberto García Pintado con arreglo a un presupuesto de 135.900 reales. La Comisión de Arquitectura

de la Academia aprobó en su Junta Ordinaria de 9 de junio de ese mismo año los diseños, dando así comienzo la reconstrucción del maltrecho edificio. Las obras afectaron al conjunto conventual, al punto de que puede hablarse de una segunda reedificación. Se habilitó la Cueva, se restauraron la iglesia y demás dependencias y se reconstruyó el claustro neoclásico que sustituyó al antiguo en 1805.

Con el pronunciamiento de Riego se instauró el Trienio constitucional (1820-1823), iniciando las Cortes la reforma de los regulares. El convento de Santa Cruz subsistió a esta segunda exclaustración al hallarse habitado por 27 religiosos ordenados *in sacris*, tres más de los que exigía la ley para su permanencia. De esta forma concluyeron las obras de reedificación del edificio en 1828. Mas poco iba a durar la vida reglar entre sus remozados muros. A la muerte de Fernando VII cuajó definitivamente la tendencia desamor-

tizadora, disponiendo el nuevo gobierno por R. D. de 8 de marzo de 1836 la extinción de las órdenes regulares y declarando en venta sus bienes. No hizo falta esperar a la publicación del decreto, pues los religiosos de Santa Cruz abandonaron el convento el 1 de febrero de 1836, procediendo el Estado a la incautación del edificio y de todos los bienes propiedad del convento.

En un principio el convento de Santa Cruz quedó sin destino. En el año 1843, y dado que el inmueble permanecía aun sin vender, la Diputación de Segovia solicitó del Gobierno su cesión para el establecimiento de un Hospicio. El Gobierno preguntó a la Diputación si eran precisos para tales fines la huerta y la Cueva de Santo Domingo, cuya desmembración había propuesto la Junta de Bienes Nacionales de Segovia. La corporación acordó contestar no necesitar *la capilla del Santo* –nombre con el que también se co-

nocía a la Cueva de Santo Domingo- por disponer de una iglesia muy amplia –la iglesia conventual- pero sí la huerta, por ser útil para el Hospicio que trataba de establecerse. De esta forma, por Real Orden de 15 de diciembre de 1843, el Estado concedió el edificio del antiguo convento para Hospicio y Servicios Provinciales de Beneficencia *exceptuando de esta gracia la huerta adyacente y la capilla.* Paralelamente, la recién constituida Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Segovia (1844) remitió un informe al Presidente de la Comisión Central con fecha 28 de diciembre de 1884 en el que, entre otros asuntos, abordaba el destino del convento de Santa Cruz. Tras dejar constancia de su perfecto estado de conservación –llegando a calificarlo de *brillante-*, advirtió que *podrá subsistir en adelante si se realiza la erección de un Hospicio a cuyo objeto lo tiene el Gobierno Central concedido.* Pocos meses después, el 23

de marzo de 1845, tenía lugar la apertura del citado establecimiento benéfico con doce ancianos.

Por estos años el franciscano exclaustrado Tiburcio Arribas (1815-1876) trataba de establecer una escuela y asilo de niños pobres en la capital. En 1853 se dirigió a la Reina solicitando para tal fin la cesión de la parte del convento de San Francisco que sirvió de noviciado. Su petición, trasladada al Ayuntamiento por Real Orden de 5 de septiembre de 1853, fue desestimada al hallarse destinado el edificio a cuartel del arma de Artillería, proponiéndole desde el consistorio para tan laudable objeto Santa Cruz o los Carmelitas Descalzos. La Comisión Provincial de Monumentos, por su parte, veía con buenos ojos la creación de una casa de huérfanos desamparados en el edificio de Santa Cruz, pues supondría *una protección más eficaz que la que ha tenido hasta ahora al no haber alcanzado el hospi-*

cio creado en 1845 el grado de desarrollo esperado. De esta forma, el 25 de marzo de 1856 se inauguró el Asilo de Huérfanos Desamparados en el antiguo convento de Santa Cruz, siendo nombrado director del mismo Tiburcio Arribas. El asilo, tutelado por la Junta Provincial de Beneficencia, nacía con el piadoso fin de acoger huérfanos de entre 6 y 16 años. En 1861 las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl firmaron un contrato con la Junta Provincial de Beneficencia, haciéndose cargo de la Residencia de Niños Expósitos y, poco después, de la Inclusa, una vez que ésta fue trasladada del Hospital de Convalecientes al convento de Santa Cruz en 1868. Por estos años la casa de expósitos de Segovia y Sepúlveda y el asilo de huérfanos y ancianos se refundieron en un solo establecimiento, el Hospicio Provincial de Segovia, inaugurado en 1867. De esta manera el nuevo centro quedó dividido en las secciones de casa-inclusa, huérfa-

nos, departamento de maternidad, asilo de ancianos y departamento de observación de presuntos alienados.

La Santa Cueva tras la Desamortización

La exclaustración de 1836 significó un durísimo golpe para la vida espiritual de este importante santuario dominicano. Los dominicos exclaustrados, desperdigados por nuestra ciudad y provincia, harán de capellanes de la comunidad de religiosas dominicas de Santo Domingo el Real o de párrocos en las iglesias segovianas, haciéndose cargo del cuidado de la Cueva y manteniendo vivo el culto al patriarca. Uno de los religiosos más destacados en estos difíciles momentos de la historia de los dominicos de Segovia fue el P. Claudio Sancho de Contreras (1811-1886). Al comenzar la exclaustración el P. Claudio se llevó las llaves de la Cueva, logrando salvar también algunos importantes objetos artísticos del convento de Santa Cruz. Entre ellos cabe destacar el célebre cáliz, ya mencionado, donado por los Reyes Católicos al convento,

joya artística que las MM. Dominicas han conservado con esmero hasta nuestros días. Nombrado vicario del convento de religiosas de Santo Domingo el Real, el P. Claudio se hizo cargo de la limpieza y arreglo de la Santa Cueva para la celebración de la octava de Santo Domingo, manteniendo la tradición conventual de abrirla a los fieles desde la víspera de la festividad del Santo por la tarde hasta el día diez por la mañana.

En 1856, con motivo de la inauguración de un hospicio en el convento de Santa Cruz por el franciscano exclaustrado fray Tiburcio Arribas, éste solicitó del Gobernador las llaves de la Cueva, viéndose el P. Claudio en la obligación de entregarlas. Un año después, a proposito de la visita anual que la reina Isabel II realizaba a la Cueva y Establecimientos Provinciales de Beneficencia, el P. Claudio aprovechó la ocasión para referirle el hecho. Enterada de ello, ordenó allí mismo al Gober-

nador la inmediata devolución de la llave a los dominicos. De esta forma los dominicos exclaustrados prosiguen con el cuidado de tan importante centro espiritual.

En 1875 falleció el último dominico exclaustrado de Santa Cruz en Segovia, viéndose privada la Cueva de su cuidado. A consecuencia de ello, pocos años después se hicieron precisas importantes obras de conservación en su interior. Sin fondos para acometerlas, la comunidad de religiosas de la Orden de esta ciudad promovió en 1892 a través de su capellán una cuestación entre diferentes casas y colegios de la Orden con objeto de arbitrar recursos para evitar su irremediable ruina, reuniendo un total de 12.600 reales invertidos en dichas obras. Por su parte el cronista de la ciudad, don Carlos de Lecea, quiso sumarse a tan noble iniciativa publicando en 1895 un libro sobre la Santa Cueva con el propósito de recaudar fondos para su me-

jor conservación, pues eran evidentes, a su juicio, los daños causados por la humedad en su interior.

El 17 de julio de 1893, tras la marcha del capellán dominico, la llave de la Cueva y su cuidado fue confiada temporalmente por el Obispo a don Demetrio Laínez, hermano terciario de la Orden y Director del Hospicio Provincial. Dos meses después, y a petición de las MM. Dominicas de Santo Domingo el Real, fue nombrado capellán y confesor de la comunidad un dominico, quien volvió a hacerse cargo de la llave y de la conservación de la Cueva. En junio de 1903 el Prior Provincial, fray Vicente Álvarez Cienfuegos, se dirigió al obispo de Segovia solicitando permiso para establecer una residencia de PP. Dominicos en la ciudad. Con ello se pretendía impulsar la tarea docente emprendida por el capellán de las monjas de Santo Domingo el Real, P. Nicolás Aguínaco, quien tres años atrás había ini-

ciado en la vicaría de las MM. Dominicas la educación de algunos niños de la ciudad, y conservar el culto tributado al patriarca en la Santa Cueva. Otorgado el permiso, en 1906 se procedió a la adquisición del Palacio de los Marqueses de Miranda de Ebro, situado en la Plaza de la Trinidad, frente a la iglesia de las MM. Dominicas, para sede del colegio y de la residencia. Uno de los religiosos de esta residencia que más se distinguió en su empeño por mantener la Cueva fue el P. Antonio Carrión. En 1908 publicó un opúsculo sobre la Cueva en el que volvía a insistir sobre su mal estado de conservación al señalar que *se halla sumamente maltratada por la inclemencia del tiempo,* aprovechando la ocasión para solicitar una limosna para adecentar tan emblemático lugar. Poco después se abría una suscripción para las obras de reparación de la Santa Cueva a través de la revista *El Santísimo Rosario.* De este modo se llevaron a cabo diversas

obras, concluidas en 1911. En adelante los PP. Dominicos de la residencia velarán por sostener con brillantez el culto al patriarca. La celebración de la festividad del Santo alcanzó en los años sucesivos inusitado esplendor. Especial solemnidad revestía la procesión del Rosario de la Aurora, celebrada el domingo de la infraoctava del Santo fundador, que partiendo del convento de Santo Domingo el Real concluía con la celebración de una misa solemne en la iglesia conventual y el ejercicio de la novena en la Santa Cueva (fig. 20).

A pesar del buen funcionamiento del Colegio de PP. Dominicos de Segovia, en 1923 se decidió su traslado a Valladolid. Con ello la ciudad quedó privada no sólo de este reputado centro docente sino de la residencia de la Orden, excepción hecha del capellán dominico que permaneció en la vicaría de las monjas de Santo Domingo el Real. En 1948 el Prior Provincial se dirigió al Presidente de la Dipu-



Fig. 20 Procesión del Rosario de la Aurora, h. 1910-1920. Col. Juan Francisco Sáez Pajares.

tación de Segovia para tratar de retornar los hábitos de Santo Domingo al extinguido convento de Santa Cruz. En su escrito solicitaba la mediación de la corporación para conseguir la sustitución de las Hijas de la Caridad de San Vicente por las Hijas de la Caridad de Santo Domingo. De esta forma, argumentaba, podría abrirse la escalera interior que da acceso a la Santa Cueva –tapiada a raíz de la desamor-

tización- y cuidar con el mayor esmero de tan venerado lugar, aumentando las visitas y peregrinaciones al santuario dominicano. La comisión gestora acordó por unanimidad participar al P. Provincial seguir manteniendo su buena disposición para que las peregrinaciones que visitaban la Santa Cueva no encontraran dificultad alguna, inhibiéndose sobre la petición de sustitución de la Orden al hallarse la corporación profundamente agradecida a las Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paúl por los diligentes servicios prestados en los Establecimientos Provinciales de Beneficencia desde 1861. En consecuencia, la comisión consideraba que la cuestión debía ser resuelta por las comunidades afectadas. Pero esta y otras tentativas posteriores similares resultaron vanas.

En 1970 se conmemoró en Segovia el VIII Centenario del nacimiento de Santo Domingo. Los actos, presentados por el marqués de

Lozoya, descendiente de don Gaspar Gonzáles de Contreras, primer patrono del convento, y muy devoto del Santo, dieron comienzo el día 7 de octubre. Con tal motivo, los entonces Príncipes de España, don Juan Carlos y doña Sofía, se desplazaron a Segovia el jueves 8 de octubre de 1970, presidiendo los actos centrales del centenario y visitando la Santa Cueva.

A finales de los setenta la situación de deterioro en que se hallaba la Santa Cueva era más que evidente, reclamando una vez más la atención de la familia dominicana. Para remediar esta situación, a comienzos de los ochenta se llevaron a cabo distintas reparaciones, entre otras el retejado y el afianzamiento de los muros de la segunda capilla que, por efecto de la humedad, comenzaban a desmoronarse. La eliminación del importante zócalo de azulejos de Talavera que ornaba los muros de la capilla interior se produjo en este mo-

mento, así como la retirada del retablo que ocultaba la portada herreriana de acceso a esta misma capilla. Los interesantes relieves romanistas –próximos al círculo de Juan de Bolonia– que se hallan insertos en el retablo de la capilla interior fueron recubiertos inexplicablemente de purpurina, lo que alteró sustancialmente su fisonomía. También se colocaron los apliques y lámparas de hierro forjado, así como las vidrieras de ambas capillas. El importe invertido en dichas obras de mejoramiento ascendía en 1983 a la cantidad de 4.599.507 ptas. Para hacer frente a los gastos fue abierta de nuevo una suscripción pública a la que se sumaron la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia y la Excma. Diputación Provincial, corriendo por cuenta de ésta última el arreglo de los accesos a la Santa Cueva. Al irse el último capellán dominico en enero de 1986, éste entregó la llave de la Cueva a la comunidad de monjas domini-

cas de Santo Domingo el Real, que desde entonces se han ocupado de su cuidado material así como de facilitar el acceso a los devotos que deseen visitarla.

Bibliografía

ANÓNIMO: "Restauración de la Cueva de Santo Domingo", *El Santísimo Rosario*, Vergara, 1911, s.p.

ANÓNIMO: "Segovia religiosa. La fiesta de Santo Domingo", *El Adelantado*, Segovia, 5 de agosto de 1915.

ANÓNIMO: "Suscripción pro Cueva", *Familia Dominicana*, 13 y 15 (1983), Madrid.

BARRIO GOZALO, Maximiliano: *Segovia, ciudad conventual. El clero regular al final del Antiguo Régimen (1768-1836)*, Universidad de Valladolid, 1995.

BOSARTE, Isidoro: *Viaje artístico a varios pueblos de España* (1786), Madrid, 1977.

CABALLERO ESCAMILLA, S.: "La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 173 (2007), pp. 20-41.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo: "Patrocinio regio e Inquisición. El programa iconográfico de la Cueva de Santo Domingo, en Santa Cruz la Real de Segovia", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 447-462.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo: "Un panegírico de la predicación. La exaltación de la

Cruz y la iconografía de los dominicos en Segovia", *Actas del Simposium Internacional "Pedro Berruguete y su entorno"*, Palencia, 2003, pp. 361-370.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo: "El convento de Santa Cruz la Real de Segovia. De los orígenes románicos a la fabricación tardogótica", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XCI (2003), pp. 143-163.

CARRIÓN, Antonio, O.P.: *Cueva de Santo Domingo de Guzmán*, Segovia, 1908.

COLMENARES, Diego de: *Historia de la Insigne ciudad de Segovia y compendio de las Historias de Castilla*, 3 vols., Madrid, 1637, reed. Segovia, 1982.

COLLAR DE CÁCERES, Fernando: "Un Cristo de Berruguete en el convento de la Santa Cruz de Segovia", *Archivo Español de Arte*, L (1977), Madrid, pp. 141-145.

CONTRERAS, Juan de (Marqués de Lozoya): "Santo Domingo en el arte", *Álbumes Dominicanos*, I (1967), Madrid.

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *Arte y arquitectura en tiempos de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993.

EGAÑA CASARIEGO, Francisco: "El Cristo crucificado de Berruguete del convento de Santa Cruz de Segovia y el primitivo retablo de la

Cueva de Santo Domingo de Guzmán", *Estudios Segovianos*, XLVI (2003), pp. 107-128.
EGAÑA CASARIEGO, Francisco: "Inventario de las pinturas existentes en el convento de Santa Cruz la Real de Segovia el 18 de julio de 1836", *Estudios Segovianos*, XLVII (2004), pp. 427-432.
EGAÑA CASARIEGO, Francisco: "Informe del prior del convento de Santa Cruz la Real de Segovia al secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre la construcción de cuatro lienzos de su claustro por un maestro de obras no aprobado por la Academia. 1805", *Estudios Segovianos*, XLVII (2004), pp. 433-441.
EGAÑA CASARIEGO, Francisco: "Una obra desconocida de Pedro Berruguete en Segovia: El primitivo retablo de la Cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real", *Goya*, 309 (2005), pp. 323-338.
EGAÑA CASARIEGO, Francisco: "Los siglos XIX y XX", en *El convento de Santa Cruz la Real*, Universidad Internacional SEK, Segovia (en prensa).
FUEYO SUÁREZ, B., O. P.: *Modos de orar de Santo Domingo*, Salamanca, 2001.
GARCÍA HERNANDO, Julián: "Apuntes para una historia de la Diócesis de Segovia", *Estudios Segovianos*, XXII (1970), Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, pp. 119-144.

HERNÁNDEZ, Arturo: "Juan Guas, maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491)", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XIII, 1946-1947, pp. 57-100.

HERRERO, Manuel, O. P.: "Reseña de lo que hicieron y sufrieron los dominicos de la Provincia de España durante la Guerra de la Independencia", *El Santísimo Rosario*, IV (1889), s.p.

HOYOS, Manuel María de los, O. P.: "Santa Cruz de Segovia. Documentación", *Registro documental dominicano*, III, Valladolid, 1963, pp. 286-306.

ITURGAIZ CIRIZA, Domingo, O. P.: "Inquisición e iconografía. La cueva de santo Domingo en Santa Cruz la Real, de Segovia", *La Ciencia Tomista*, 123 (2004), pp. 189-215.

LECEA Y GARCÍA, Carlos de: *La Cueva de Santo Domingo de Guzmán*, Segovia, 1895.

LÓPEZ DÍEZ, María B.: *Los Trastámara en Segovia: Juan Guas, maestro de obras reales*, Segovia, 2006.

LLORENTE TABANERA, María Josefa: "El convento de Santa Cruz", *Estudios Segovianos*, XI (1961), pp. 27-67.

Memorial del prior de Santa Cruz la Real al Rey pretendiendo unas gracias espirituales de su Santidad para la Real Capilla, Imagen y Altares de la Cueva de su Glorioso Patriarcha

Domingo, Segovia, junio de 1726. Archivo de la Catedral de Segovia [Sig. L-194.].

MOLINA, Joaquín de: *Apuntes históricos de Segovia*, Segovia, 1888.

NAVAMUEL, Juan de: *Cueba de Santo Domingo en Segovia, mystica Jerusalén y Sagrado Calvario del Patriarcha Santísimo*, Madrid, 1752.

ORDUÑA REBOLLO, Enrique: *Evolución histórica de la Diputación Provincial de Segovia. 1833-1990*, Segovia, 1991.

PALOMINO, Antonio: *El Museo Pictórico y la Escala Óptica* (1715), Madrid, 1947.

PALOMO, Crescencio, O. P.: "El P. Claudio Sancho de Contreras, dominico exclaustrado (1881-1886), *Estudios Segovianos*, XX (1970), pp. 81-85.

PEÑALOSA, Luis Felipe: "Santo Domingo en Segovia", *Álbumes Dominicanos*, V (1968), Madrid.

PONZ, Antonio: *Viaje de España* (1787), Madrid, 1972, t. X.

RUIZ HERNANDO, José Antonio: *Historia del urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*, Madrid, 1982 (2 vols.).

RUIZ HERNANDO, José Antonio: "La arquitectura medieval en Segovia", en *Segovia 1088-1998. Congreso de historia de la ciudad*. Actas, Segovia, 1991, pp. 127-171.

SANTA CATALINA CEREZO, Jacoba de, O. P.: Crónica del convento de Santo Domingo el Real (ms), Archivo MM. Dominicas de Santo Domingo el Real de Segovia.

SILVA MAROTO, Pilar: *Pedro Berruguete*, Valladolid, 1998.

VERA, Juan de: "Los Suárez de la Concha y su capilla de Santa Cruz", *Estudios Segovianos* V (1953), Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, pp. 129-180.

YARZA LUACES, Joaquín: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993.

ÍNDICE

Preliminares 5

El convento y su iglesia 11

La fachada occidental 35

La Santa Cueva 56

La cultura visual en Santa Cruz a fines del medievo. Algunas conclusiones 90

El convento y la Santa Cueva en los siglos modernos 96

El convento y las exclaustraciones. Los Servicios Provinciales de Beneficiencia 114

La Santa Cueva tras la Desamortización 124

Fuentes y bibliografía 135

COLECCIÓN
SEGOVIA AL PASO

TÍTULOS PUBLICADOS

1.- El Acueducto de Segovia

2.- La Comunidad de Villa y Tierra de Maderuelo

3.- El Monasterio de Santa María y San Vicente el Real

4.- Ermitas y Santuarios de Segovia

5.- La Iglesia de la Vera-Cruz de Segovia

6.- Las Comunidades de Villa y Tierra en Segovia

7.- La Universidad Popular Segoviana 1919-1936

8.- Arquitectura rural de la sierra de Segovia

9.- Patios porticados de Segovia

10.- Antiguos esquileos y lavaderos de lana en Segovia

11.- El Monasterio de Santa María de Sacramenia

12.- El Convento de Santo Domingo el Real

13.- Sepúlveda

14.- El Convento de Santa Cruz la Real y su Santa Cueva