Daniel Cuesta Gómez SJ

Compañía de Jesús (Pontificia Universidad Gregoriana)

EL MARTIRIO DEL APÓSTOL SAN ANDRÉS EN UNA CRUZ LATINA EN EL RETABLO DE LA PARROQUIA DE SAN ANDRÉS DE SEGOVIA

Daniel Cuesta Gómez SJ
Compañía de Jesús (Pontificia Universidad Gregoriana)
danicuestasj@gmail.com

EL MARTIRIO DEL APÓSTOL SAN ANDRÉS EN UNA CRUZ LATINA EN EL RETABLO DE LA PARROQUIA DE SAN ANDRÉS DE SEGOVIA

Resumen: La cruz latina utilizada por Gregorio Fernández y Alonso de Herrera en el retablo de san Andrés de Segovia, lejos de ser un elemento anómalo y difícil de explicar, se convierte en un interesante testimonio desde el punto de vista hagiográfico, histórico y artístico. Así, descubrimos que los primeros relatos del martirio del apóstol hablan de la cruz latina y no de la de aspa o *decussata* a la que estamos acostumbrados, cosa que tendrá su reflejo en el arte. A partir del siglo XV comenzará a generalizarse el uso de la *decussata* asociada al martirio y a la iconografía de san Andrés, existiendo, sin embargo, algunos ejemplos que utilizan la cruz latina. Uno de ellos lo encontramos en la pintura de La crucifixión de san Andrés de Caravaggio que, al ser trasladada a Valladolid por Don Juan Alfonso de Pimentel, ejercería una influencia en el retablo de Segovia.

Palabras clave: Cruz Latina, Cruz *decussata*, san Andrés, retablo, Segovia, Gregorio Fernández, Alonso de Herrera, Caravaggio.

THE MARTYRDOM OF THE APOSTLE SAINT ANDREW ON A LATIN CROSS IN THE ALTARPIECE OF THE PARISH OF SAN ANDRÉS IN SEGOVIA

Abstract: The Latin cross used by Gregorio Fernández and Alonso de Herrera in the altarpiece of san Andrés in Segovia is not an anomalous element. Its presence is not difficult to explain, though it is noteworthy from a hagiographic, historical, and artistic point of view. The first accounts of the martyrdom of the apostle speak of the Latin cross, not the cross we are accustomed to see with a *decussata*, or cross-shaft; later art reflects these accounts.From the 15th century onward, the use of the *decussata* associated with the martyrdom and iconography of Saint Andrew became widespread, although some works still use the Latin cross. One such work is Caravaggio's Crucifixion of St. Andrew; this painting, transferred to Valladolid by Don Juan Alfonso de Pimentel would have influenced the altarpiece in san Andrés.

Key words: Latin Cross, *Decussata Cross*, Saint Andrew, altarpiece, Segovia, Gregorio Fernández, Alonso de Herrera, Caravaggio.

Fecha de recepción: 10/05/2021.
Fecha de aceptación: 2/07/2021.

Sumario: 1. El retablo mayor de la Parroquia de san Andrés de Segovia. 2. San Andrés crucificado en una cruz latina. 3. El martirio de san Andrés. 4. La cruz latina en el retablo mayor de san Andrés de Segovia. 5. Bibliografía

1. El retablo mayor de la Parroquia de san Andrés de Segovia

El retablo mayor de la Parroquia de san Andrés de Segovia (Figura 1) es uno de los mejores conjuntos del barroco clasicista de la ciudad. Se trata de una obra que viene a sustituir a otra anterior y que debió de realizarse entre los años 1610 y 1621, puesto que en estas fechas constan los pagos realizados a Nazario de la Vega por su ensamblaje. La gran máquina sigue las líneas del retablo mayor del Monasterio de El Escorial, adaptándose para ello a la curvatura del cascarón del ábside, mediante un quiebro que da lugar a sus tres calles. Éstas se encuentran delimitadas a su vez por columnas dóricas en su cuerpo bajo y compuestas en el superior y el ático, que siguen de este modo los cánones de Vitrubio en su interpretación de Vignola. Éste es un detalle muy interesante, puesto que deja patente que se trata de una obra barroca en la que prima el criterio clasicista, estando ausente de la misma la columna salomónica.

El banco del retablo está decorado con unos preciosos relieves, obra de Gaspar de Aldaba, que representan a Cristo Resucitado, ocho apóstoles, los cuatro padres de la Iglesia y cuatro santas que escoltan el sagrario (cuya decoración interior es de una notable finura y elegancia). Sobre él se ubicaba originariamente un expositor dorado con puertas giratorias, que fue desmontado en 1671 para albergar a la imagen titular de los Servitas: una Virgen de la Piedad obra de José Ratés y Dalmau. En el ático del retablo encontramos cuatro esculturas salidas de la gubia del escultor Felipe de Aragón. Representan a los apóstoles san Juan y Santiago y a las virtudes de la Fe y la Esperanza.

Pero, sin duda la parte más sobresaliente de todo el conjunto es aquella que se encuentra en sus calles laterales, en su cuerpo central y en su ático (Figura 2). En las primeras, se disponen cuatro magníficos lienzos del pintor segoviano Alonso de Herrera, correspondientes a episodios significativos de la vida de san Andrés: la vocación, la Ascensión de Jesús a los Cielos, la venida del Espíritu Santo en Pentecostés y el martirio del apóstol. Estas pinturas están firmadas en el año 1617 y se



Figura 1. El retablo mayor de la Parroquia de san Andrés de Segovia. Fotografía: Javier Román.

consideran las obras de plenitud del artista. En ellas, deja patente su formación y trabajo en el Monasterio de El Escorial, al realizar unas composiciones de corte manierista en las que conjuga el rico cromatismo veneciano, las grandes arquitecturas y paisajes renacentistas, y comienza a jugar con el claroscuro barroco. En el cuerpo central y el ático se ubican respectivamente el grupo escultórico de la oración de san Andrés ante la cruz y el Salvador, obras magistrales del escultor Gregorio Fernández (Figuras 10 y 11)[1].

Pero si dejamos de lado el análisis técnico y formal del retablo, para centrarnos en el estudio iconográfico e iconológico, lo cierto es que la contemplación de algunas de sus obras nos plantea una serie de enigmas e interrogantes. El primero de ellos lo constituye la cruz latina que se encuentra en el lateral izquierdo del relieve del cuerpo central, correspondiente a la oración de san Andrés ante el madero. Su presencia resulta extraña e incluso incómoda, puesto que pareciera lógico que ese lugar debería de ocuparlo la cruz de aspa con la que normalmente se representa al apóstol. Las explicaciones que se han dado tradicionalmente para este hecho son dos. La primera de ellas obedecería a motivos prácticos de la composición. Es decir, el uso de esta cruz latina estaría derivado a la estrechez o falta de puntos de apoyo para la ubicación de una cruz de aspa que, de incluirse en este relieve, ciertamente debería de adoptar una forma muy estrecha o sobresalir desmesuradamente de la hornacina central. La segunda de las explicaciones justifica el uso de la cruz latina enmarcándolo en el popular relato según el cual san Andrés, al igual que su hermano san Pedro, no se consideró digno de morir en el mismo patíbulo que su Señor, cosa que provocaría que sus verdugos lo crucificaran en una cruz de aspa o *decussata*. Siguiendo esta explicación, el relieve no estaría representando la oración de san Andrés ante la cruz, sino el momento en el que el apóstol se declara indigno de ella.

El segundo de los interrogantes a los que me refería, lo plantea el lienzo del martirio de san Andrés, pintado por Alonso de Herrera (Figura 11). En él, el artista ensaya ya un estilo barroquizante, tanto en la composición de los personajes que contemplan al apóstol crucificado como en la iluminación a base de claroscuros que dota de un gran efectismo a la escena[2]. Sin embargo, lo realmente interesante del asunto es que, en este lienzo, Alonso de Herrera pinta a un san Andrés crucificado en una cruz latina, y no en una de aspa. En alguna ocasión he escuchado una justificación de este detalle que aludía a la reutilización de un lienzo precedente por parte de Alonso de Herrera, pero lo cierto es que nunca he encontrado una referencia escrita que lo reforzara. A mi modo de ver, la elección de la cruz latina en esta pintura está conectada con su homónima en el relieve de Gregorio Fernández. Así se excluye el

1 *Vid.* Ceán Bermúdez 1800, 273; Collar de Cáceres 2012, 157-197; *Id.* 1979, 377-386; Cuesta Gómez 2013, 181-202; Martín González 1980, 116-118; San Cristóbal Sebastián 2000, 30-44; De Vera 1951, 389-424.

2 *Vid.* Collar de Cáceres 1979, 382.



Figura 2. Relieve central del retablo (Gregorio Fernández) y pinturas de las calles laterales (Alonso de Herrera). Fotografía: Javier Román.

hecho de que los dos artistas llegaran de manera individual a la misma idea, y se pone sobre la mesa la evidencia de que ambos realizaron sus obras de una manera coordinada siguiendo para ello una fuente común.

2. San Andrés crucificado en una cruz latina

Por muy raro que pueda parecernos, lo cierto es que la crucifixión de san Andrés en una cruz latina no constituye un hecho aislado en la Historia del Arte cristiano. Es cierto que esta iconografía es bastante desconocida, pero esto no quiere decir que el caso del retablo de Segovia constituya un caso único, ni que su explicación deba buscarse en la casualidad, la adaptación al marco o la reutilización de lienzos anteriores. Sino que más bien debe apoyarse en razones más profundas.

Los ejemplos de san Andrés crucificado en una cruz latina, siendo, ciertamente menos abundantes que los de la cruz *decussata*, pueden rastrearse por diversas partes de Europa. Así, en la iglesia románica del siglo XII de san Andrés de Besse-et-Sain-Anastaise, en Francia, encontramos una representación del martirio del apóstol en una cruz latina (Figura 3). Ésta se ubica en uno de los capiteles de las columnas del templo. En ella aparece crucificado en una cruz vertical, que, si bien en



Figura 3. Martirio de san Andrés, iglesia de Besse-et-Sain-Anastaise (Francia) siglo XII. *https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Besse-et-Saint-Anastaise_-_%C3%89glise_Saint-Andr%C3%A9_20150820-05.jpg* (consulta el 5 de mayo de 2021).

sus formas es más cercana al tipo griego que al latino, no es para nada identificable con la cruz de aspa o *decussata*. El que el personaje de esta cruz no sea Jesucristo sino san Andrés, obedece en primer lugar a la titularidad del templo, a la que se suma el hecho de que el apóstol no está clavado en una cruz, sino atado a ella, tal y como se especifica en los principales relatos de su martirio y como será después común su representación. Como detalle curioso, estas cuerdas con las que se sujeta el cuerpo a la cruz aparecen entrelazadas entre sí conformando tres aspas.

El arte gótico también nos deja algunos ejemplos de la crucifixión de san Andrés en una cruz latina. En concreto, en el ámbito catalán encontramos al menos dos de estas representaciones realizadas en la segunda década del siglo XV por el pintor Lluis Borrassa. La primera de ellas fue pintada para el retablo de Gurb, en el entorno de Vic (Figura 4), mientras que la segunda procede de la capilla de san Andrés de la Catedral de Barcelona. Estas dos obras representan una curiosa y iconografía de la crucifixión de san Andrés que debió contar con otros ejemplos en el ámbito del gótico internacional. En ellas, el apóstol aparece atado con cuerdas a una cruz latina que no se encuentra clavada en el suelo por la parte de los pies del patíbulo, sino por el travesaño. De este modo, el cuerpo de san Andrés se encuentra colocado horizontalmente, dando lugar a una curiosa y artificiosa composición. Lo curioso



Figura 4. Crucifixión lateral de san Andrés, obra de Lluis Borrasa (1418). *https://arteenlasredes.blogspot.com/2019/01/crucifixion-de-san-andres-de-lluis.html* (consulta el 5 de mayo de 2021).

de esta escena, puede hacer pensar que se trata de una iconografía de transición entre la crucifixión de san Andrés en una cruz latina y la de aspa o *decussata*.

Hablar del arte renacentista significa aludir de un modo u otro a la península italiana. Y así, podemos encontrar algunas obras que representan a san Andrés crucificado en una cruz latina en varias de sus regiones. En primer lugar, tenemos el ejemplo de la pintura del milanés Carlo Braccesco que se conserva en la Galleria Giorgio Franchetti de la Casa de Oro de Venecia (Figura 5). Esta obra formaba parte de un políptico realizado para la iglesia de san Andrés de la localidad de Levanto hacia el año 1495. En ella, curiosamente, no se representa al apóstol crucifi-

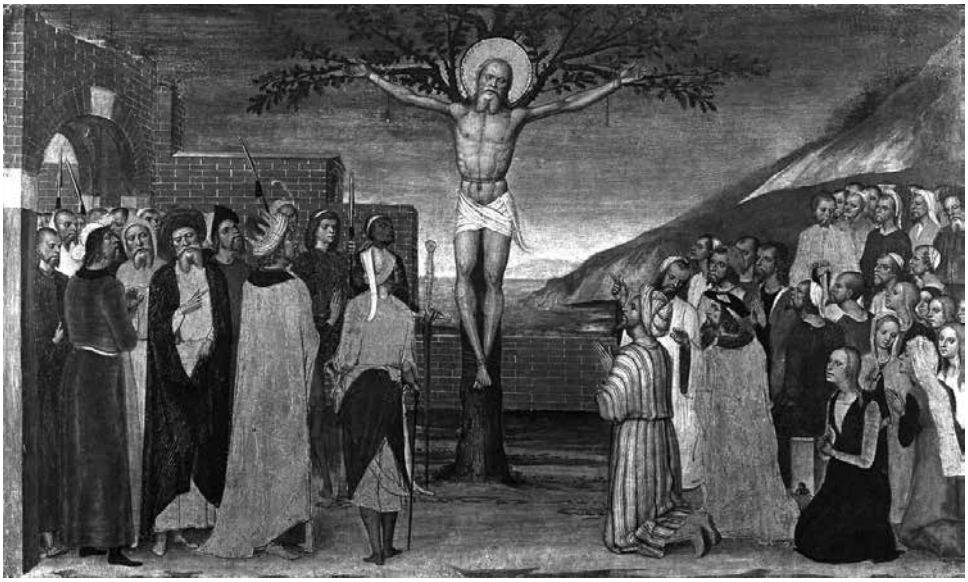


Figura 5. Martirio de san Andrés, obra de Carlo Braccesco (1495). *https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Standrew2.jpg*, (consulta el 5 de mayo de 2021).



Figura 6. San Andrés siendo atado a una cruz latina, iglesia de Vitorio Venetto (s. XVI). *https://www.qdpconoscere.it/vittorio-veneto/568-gli-affreschi-di-sant-andrea-in-bigonzo-le-particolarita-della-piu-antica-chiesa-di-vittorio-veneto*, (consulta el 5 de mayo de 2021).

cado en ninguna cruz, puesto que su cuerpo está atado a un árbol, siguiendo, eso sí, los patrones formales y el simbolismo alegórico de la cruz latina.

De principios del siglo XVI son las pinturas renacentistas de la Iglesia de san Andrés en Vittorio Veneto (Figura 6). En una de ellas, se representa el momento en que el apóstol está siendo atado a la cruz por medio de sus verdugos delante de una multitud que parece burlarse de él. San Andrés aparece como un anciano barbado y nimbado que soporta impasible y pacientemente el martirio que le infligen sus verdugos. Su cuerpo está ligado a la cruz por medio de seis cuerdas, dos de ellas en cada brazo, una por debajo de las costillas y otra a la altura de los tobillos. Son precisamente estas dos las que están siendo atadas por los verdugos. La cruz, como ya se ha indicado, se encuentra en el suelo, a la espera de ser izada. Sin embargo, con el objetivo de que el cuerpo de san Andrés pueda ser observado por el espectador, se presenta inclinada y en una perspectiva tan poco lograda como en absoluto realista.

Un poco más adelante en el tiempo hay que ubicar la iconografía del martirio de san Andrés de la iglesia de san Massimo all'Adige de Verona. Ésta fue realizada por el pintor Hipólito Scarsella (el Scarsellino) activo entre los años 1559 y 1620. En ella se representa al apóstol anciano y barbado, atado a una cruz latina desde la que predica a las multitudes y recibiendo la corona del martirio de parte de los ángeles. Se trata, por así decirlo, de una representación más al uso que las anteriores (en el sentido de que sus elementos coinciden con aquellos a los que estamos acostumbrados), salvo por el hecho de que el santo está atado a una cruz latina.

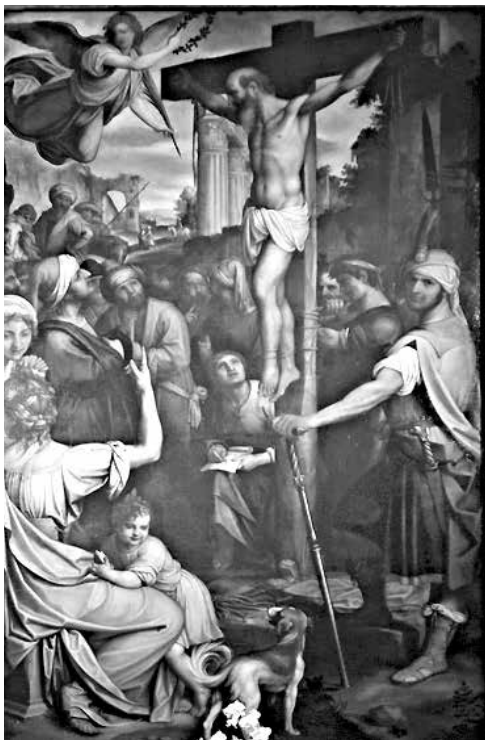


Figura 7. *Crucifixión de san Andrés* en la iglesia de santa María della Consolazione de Milán (1604). https://www.skyscrapercity.com/threads/monumental-churches-of-milan-milanese-area.1497363/page-51, (consulta el 5 de mayo de 2021).



Figura 8. Interpretación barroca del martirio por Alessandro Varotari (1631). *http://www.fondazionecreberg.it/la-nostra-storia/restauri/*, (consulta el 5 de mayo de 2021).

El pintor tardorrenacentista Enea Salmeggia pintó en 1604 una obra semejante para la iglesia de santa María de la Consolación de Milán (Figura 7). La pintura incluye todos los elementos de la del Secarsellino, es decir: el apóstol está crucificado en una cruz latina, rodeado de multitudes mientras un ángel baja del cielo para coronarle (lo que debe hacernos pensar en la existencia de algún grabado o precedente gráfico común). Sin embargo, se trata de una composición mucho más abigarrada y agitada que la anterior, imbuida ya claramente de las características del cambio estilístico.

Por su parte, es plenamente barroco el lienzo central del Tríptico de san Andrés de la iglesia del mismo nombre de Bérgamo, pintado por Alessandro Varotari en el año 1631 (Figura 8). En él, vuelven a aparecer todos los elementos citados anteriormente, pero el artista los conjuga con el movimiento y el dramatismo clásicos del momento. La composición está hecha desde abajo, utilizando la perspectiva *di sotto in su*, algunos personajes nos dan la espalda, la cruz latina a la que está atado

el apóstol es elevada por unos *ignudi* que tiran de unas cuerdas desde el alero de un templo clásico, mientras que los ángeles que portan la corona y la palma del martirio son contemplados desde lo alto por un perro que recorre la cornisa de ese templo.

Para cerrar este breve recorrido a vista de pájaro por algunas de las representaciones del martirio de san Andrés en una cruz latina a lo largo de la Historia del Arte, hay que trasladarse hasta la ciudad de Nápoles. Allí, durante una de sus estancias (en concreto la que va del año 1606 a 1607), el gran Michelangelo Merisi, más conocido como il Caravaggio, pintaría el famoso cuadro de *La crucifixión de san Andrés,* que hoy se encuentra en el Museo de Arte de Cleveland (Figura 9). En él, Caravaggio representa al apóstol agonizante, atado a una cruz latina, en presencia de varios personajes que lo miran y acompañado por un verdugo que, dando la espalda al espectador, intenta sin éxito desatar al apóstol de la cruz, tal y como narra la *Leyenda Aurea*[3]. Se trata de una obra impregnada del estilo del maestro del claroscuro, cuyas dudas sobre su autenticidad parecen haber quedado disipadas gracias a los estudios realizados en los últimos años[4]. Esta pintura, como se verá más adelante, tiene que ver con el uso de la cruz latina en el retablo de san Andrés de Segovia.



Figura 9. La crucifixión de san Andrés, de Caravaggio (1607). *https://es.wikipedia.org/wiki/La_crucifixi%C3%B3n_de_San_Andr%C3%A9s* (consulta el 5 de mayo de 2021).

3. El martirio de san Andrés

Después de constatar que la iconografía del martirio de san Andrés en una cruz latina no es algo fortuito en el retablo de la parroquia de la que es titular en Segovia, ni tampoco una invención del libre genio de Caravaggio, surge la pregunta de

3 Santiago de la Vorágine 2007, 43.

4 *Vid.* López Simal 2005, 30-49; Spear 2018, 354-356; Spinosa 2005, 354-356.

por qué existen estos ejemplos aparentemente anómalos de su crucifixión, cuando desde la Baja Edad Media lo normal es encontrar la representación de su martirio en una cruz de aspa o *decussata*. Para encontrar la respuesta a estos interrogantes es necesario acudir a la literatura a través de la que nos ha sido narrado su martirio, en la que sobresalen los *Hechos de Andrés (Acta Andreae)* y el conocido texto de la *Leyenda Aurea*.

Comenzando por los *Hechos Apócrifos de Andrés,* hay que decir que se trata de una narración compuesta en torno al año 150 y el 200 de nuestra era. Es un escrito que contiene el relato de algunos episodios de la vida del apóstol, así como de su predicación y martirio. En origen debió de tratarse de una obra bastante larga y completa, sin embargo, hoy día se conserva dividido en varios fragmentos que nos dan una idea de lo que debió ser su conjunto. El hecho de que, por diversas razones no fuera incluido dentro del canon de los escritos neotestamentarios, también acentuó la división de sus partes, haciendo difícil una reconstrucción de la unidad del conjunto[5]. Sin embargo, en algunas de estas colecciones fragmentarias encontramos una descripción del martirio de san Andrés que nos da algunos datos muy interesantes para el análisis de la iconografía de su martirio en una cruz latina:

> *Y como habló esto y mucho más todavía a Estratocles y a ellos que estaban con él, llegaron al lugar donde iba a ser crucificado: y (viendo la cruz establecida en el borde de la arena por la orilla del mar) él los dejo a ellos y fue a la cruz y le habló (como a una criatura viva, con una voz alta): ¡Salve, oh cruz, se tu contenta en verdad! Yo sé que tú vas a estar en reposo de ahora en adelante, tú que por mucho tiempo has estado cansada, al ser armada y esperarme. Yo he venido a ti a quien yo conozco pertenecerme a mí. Yo he venido a ti que has anhelado por mí. Yo conozco tu misterio, por la cual tú has sido establecida, porque tú eres plantada en el mundo para establecer lo que es inestable: y una parte de ti se extiende hacia el cielo para que puedas dar a conocer la palabra celestial (...) y otra parte de ti se extiende a la mano derecha y la izquierda para que pueda poner a huir la envidia y negativos poder del malvado, y reunir en uno a las cosas que se encuentran dispersas en el mundo: Y otra parte de ti está plantada en la tierra, y con seguridad ubicada en la profundidad, para que puedas unir las cosas que están en la tierra y que están bajo la tierra a las cosas celestiales (...).*
>
> *Pero, ¿cuánto me demoro yo, hablando así, y no aceptar la cruz, que por la cruz yo pueda ser hecho vivo, y por la cruz ganar la muerte común de todos y marcharme de la vida? Vengan acá ministros de alegría a mí, ustedes siervos*

5 Piñero y Gonzalo del Cerro 2004, 217-231.

de Aegeates: cumplan con el deseo de nosotros dos, y aten al cordero en el madero del sufrimiento, el hombre a é creador, el alma al Salvador. Y el bendito Andrés acabado de hablar así, de pie sobre la tierra, miró fijamente en la cruz, y le pidió a los hermanos que los verdugos debieran venir y hacer lo que se les mandó, porque ellos se detuvieron a la distancia. Y ellos se vinieron, le ataron las manos y los pies y no los clavaron, porque tal cargo ellos tenían de Aegeates, porque él quería castigarlo colgándolo, y que en la noche él podría ser devorado vivo por los perros. Y ellos lo dejaron colgado y se apartaron de él (...).
Y el procónsul al oír esto se quedó sin habla y a como si fuera de sí mismo, pero como toda la ciudad hizo un alboroto que él soltara a Andrés, él se acercó a la cruz para soltarlo y bajarlo. Pero el bendito Andrés clamó a gran voz, diciendo: No sufras Señor, a tu Andrés que ha sido vinculado a tu cruz, para ser desatado de nuevo, no me des a mí que estoy sobre tu misterio para que el desvergonzado diablo; O Jesu Cristo, no permitas que tu adversario suelte a él que está colgado sobre tu gracia, oh Padre, no dejes que esto signifique un humilde nada más él que ha conocido tu grandeza. Pero has tú de hacer, Jesu Cristo, a quien he visto, a quien yo tengo, a quien yo amo, en quien soy y seré, recíbeme en paz en vuestro tabernáculo eterno, que al yo ir allá fuera pueda ser una de entrar en ti de los muchos que se parecen a mí, y que puedan descansar en tu majestad. Y habiendo dicho esto, y aún más glorificado al Señor, él entregó el espíritu, mientras que todos llorábamos y nos lamentábamos en nuestra despedida de él.[6]

Como se puede imaginar, este texto es muy importante en lo que a la iconografía de la crucifixión de san Andrés se refiere. Pese a su ya aludida fragmentación y a su carácter legendario, lo cierto es que se trata del escrito más antiguo que alude al martirio del apóstol y como tal tuvo su influencia en su primitiva hagiografía e iconografía. Al leer con atención el relato, se advierte que en ningún momento se alude al rechazo de la cruz latina por parte de san Andrés, ni tampoco al empleo de la cruz de aspa o *decussata*. Contrariamente, el apóstol saluda con deseo reverencial a la cruz en la que había muerto su Señor, que es para él misterio de salvación y que le espera más de lo que él la ha esperado. Y así, en esa oración en la que alude al misterio de la cruz, el texto de las *Acta Andreae* nos da un detalle muy importante: que la cruz en la que va a ser colgado es una cruz latina que extiende su patíbulo entre el cielo y la tierra y su travesaño de derecha a izquierda, tal y como puede verse en el relieve central del retablo de san Andrés de Segovia.

Posteriormente, el texto relata el episodio que está en origen del cuadro de Caravaggio, es decir, el momento en el que el pueblo clama por el perdón de san Andrés

6 James 2013, 21-25.

y su descenso de la cruz, mientras el apóstol asume decididamente su destino y su martirio por Jesucristo. Sin embargo, todavía habrá que esperar para que se desarrolle la historia del milagro de la parálisis del brazo de los verdugos, puesto que, en los *Hechos de Andrés,* el apóstol muere antes de que éstos puedan siquiera llegar hasta él para desatarlo de la cruz.

Pero, volviendo al tema de la cruz latina de san Andrés, lo cierto es que la narración de las *Acta Andreae* no es un testimonio aislado, sino que es una constante en la literatura sobre el martirio del apóstol. Así, ni en el *Breviarium Romanum,* ni en el *Liber de miraculis beati Andreae apostoli,* de Gregorio de Tours (s. VI), ni en los escritos de san Pedro Damián (s. XI), ni en los de Alfonso X el Sabio (s. XIII), ni en los de santo Tomás de Aquino (s. XIII), ni en tantos otros testimonios se habla del martirio de san Andrés en una cruz de aspa o *decussata,* ni a su rechazo de la cruz latina, sino que se habla sencillamente de que fue crucificado en una cruz. Únicamente el *Martyrologium metricum Ecclesiae Graecae* (s. XII), habla de una "crucifixión volteada", que probablemente deba entenderse como la de san Pedro, pero, con todo no hace ninguna mención a que esta cruz tuviera forma de aspa[7]. Esta cita podría estar en la base de las curiosas representaciones góticas de Lluis Borrassa, en las que, como ya se vio, el apóstol aparece crucificado de lado en una cruz latina.

Estos y otros tantos escritos, junto con las *Acta Andreae* y los testimonios artísticos vistos hasta el momento, nos dan una clave de lectura diversa del martirio de san Andrés en la *Leyenda de los santos, Leyenda Aurea,* o *Dorada* de Santiago della Voragine. Éste es uno de los textos más importantes e influyentes en lo que a la devoción a los santos y a su iconografía se refiere del medioevo en adelante. Se trata de una compilación de relatos de vidas escritos entre 1252 y 1265 por este fraile dominico que, no obstante, sería posteriormente ampliada por parte de otros autores que incluirían en ella detalles y añadidos diversos[8]. Como no podía ser de otra manera, la *Leyenda Dorada* contiene un capítulo dedicado a *La vida e acabamiento del bienaventurado sant Andrés apóstol, e de sus milagros,* en el que se narra su martirio con estas palabras:

> *Entonces mandó Egeas a veynte e un hombres que lo açotassen, y que lo colgasen, y que le atassen los pies e las manos a la cruz, porque recibiesse mayor martyrio. (...).*
> *E viendo sant Andrés la cruz alexos, saludóla diciendo estas palabras: Dios te salve, cruz preciosa que en el cuerpo de Cristo fuyste consagrada, y recebiste ornamento de los sus miembros en lugar de aljófar. Ca ante que Jesú Xristo*

7 *Vid.* Ruiz de Elvira 1993-1994, 184-194.

8 *Vid.* Santiago de la Vorágine 2007, IX-XVIII.

fuesse puesto en ti, todos te havían miedo, e agora eres amada y querida por todos. E por ende, seguro e gozoso vengo a ti. E por gracia del mi Señor Jesú Xristo tu me queras recebir, ca siempre te deseé e amé. Y agora recibe, y dame al my Maestro que en ti me redimió, etc.

Y diciendo esto, sant Andrés desnudóse e dio los vestidos a los carniceros. Y así lo pusieron en la cruz, en la qual estuvo dos días bivo. Estando allí, predicó e convertió veynte mil hombres. Y entonces amenazaron las gentes a Egeas, e dixeron que lo matarían, e daban bozes, e dezían que tal hombre como aquel que no era mereciente ni merecía tal pena sufrir como aquella.

Y entonces mandó Egeas que lo tirasen de la cruz. Y quando vido sant Andrés a Egeas e a las gentes venir, temió que lo querían quitar de la cruz, e dixo señaladamente a Egeas: ¿A qué viniste acá? Si eres en Jesu Xristo, perdonarte ha. Si no, sepas que si me quieres tirar de la cruz que no descendiere della bivo. Ca yo veo al mi rey, que me espera.

Y ellos que lo querían quitar e soltar de la cruz, porque lo havía ganado de Jesu Xristo no pudieron alcanzar a la cruz, ca luego los sus braços dellos se fizieron mortezidos e sin fuerça, ca él fizo su oración a Dios temiendo que lo decenderían de la cruz bivo: Ma vaya el cuerpo a la tierra, que gran tiempo ha que lo he guardado. E lidie con él, ca, Señor, paréceme que es muy pesado de traher, e mucho enfermo de mantener. E así endomiéndolo a la tierra, porque no me venga más trabajo dél, ni aya más de penar con él, ni me embargue de venir a ti, que eres fuente de gozo que nunca falleces.

E después que esto ovo dicho el Apóstol, luego vino una claridad del cielo muy hermosa e muy grande, e cubrió el cuerpo del Apóstol. E una dueña que llamavan Maximila, mucho amiga de Jesú Christo, muger de Egeas, tomó el cuerpo del Apóstol con muchas especias que le convenían, e metiólo en un monumento, e púsolo en el mejor lugar que ella entendió[9].

Como se puede apreciar en la lectura, el texto de Santiago de la Vorágine es heredero de la narración de las *Acta Andreae*, pero incluye sobre ellas algunas modificaciones y anécdotas fruto del paso de los siglos. La primera de las coincidencias está en el modo de fijación del apóstol a la cruz, que es por medio de cuerdas. Sin embargo, si en las *Acta Andreae* éstas ligaban el cuerpo por las axilas y los pies, aquí se expresa que fue atado de pies y manos al madero. La segunda de las coincidencias es el saludo de san Andrés a la cruz. Un saludo gozoso en el que no se identifica explícitamente con una cruz latina, pero se hace de una manera implícita al afirmar que ésta recibió el cuerpo de Jesucristo. En este punto es interesante ver que Santiago de

9 Santiago de la Vorágine 2007, 42-43.

la Vorágine alude a que los miembros del cuerpo de Cristo adornaron la cruz como si fuera aljófar. Se trata de una leyenda añadida que ya debía ser conocida al menos un siglo antes, puesto que el Abad Suger de Saint Denis alude a ella en su libro *De Administratione* datado hacia el año 1150[10]. La tercera de estas coincidencias es la petición del indulto de san Andrés por parte del pueblo y la orden de Egeas de bajarlo de la cruz. Sin embargo, si en el relato de las *Acta Andreae* esto se solucionaba con la muerte del apóstol, en la *Leyenda Dorada,* aparece el prodigio de que los brazos de los verdugos se vuelven mortecinos y sin fuerzas, quedando así impedidos de lograr su objetivo de desatar al santo de la cruz antes de su muerte.

Como se apuntó más arriba, la escena representada en el cuadro de Caravaggio tiene como base esta narración. De ella, toma también el pintor toma el hecho de que el santo aparezca crucificado en una cruz latina. Aunque, probablemente el origen milanés del artista le hizo conocedor de algunas de las obras vistas anteriormente e influiría a la hora de elegir la forma del madero en que se encuentra crucificado el apóstol. Pero, lo cierto es que, pese a que Caravaggio optara por este tipo de cruz, la tónica general en el arte del momento era la representación de san Andrés en una cruz de aspa o *decussata*. Así lo encontramos en las grandes obras de Juan de Borgoña, el Greco Rubens, Murillo, Mattia Preti, Guiaume Cortois, Guido Reni, Francisco Duquesnoy o Francesco Trevisani. Y, en definitiva en la mayoría de las imágenes que representan al apóstol. Sin ir más lejos, en la ciudad de Segovia, contamos con varios ejemplos notables. Uno de ellos es el de la capilla de san Andrés de la Catedral, donde aparecen tanto el martirio del santo en una cruz de aspa, como la imagen del apóstol portando la *decussata* como atributo. Los retablos de la Parroquia de santo Tomás y de la capilla sacramental de la Parroquia de san Miguel, también lo representan de esta manera. Y la propia Parroquia de san Andrés también cuenta con varios ejemplos de esta iconografía tanto entre sus ricos ornamentos sagrados, como en su escudo.

Antes estas evidencias, surge la pregunta de a qué se debe esta duplicidad iconográfica, así como dónde y cuándo se encuentra su origen. Antonio Ruiz de Elvira después de haber estudiado abundantemente el tema, llega a la conclusión de que la asociación de la cruz de aspa o *decussata* para la iconografía de san Andrés apóstol no es anterior al año 1450 y habría sido introducida en el arte por Jean Fouquet para el *Libro de horas de Étienne Chevalier*[11]. Sin embargo, pese a la seguridad del autor en la defensa de sus argumentos, en el texto quedan abiertas una serie de dudas a que algunas de las representaciones anteriores del martirio del apóstol también pudieran haber utilizado esta cruz. Ante ello, surgen otras hipótesis, como la de que

10 *Habíamos hecho hincapié, con toda la devoción de nuestro espíritu (…) que la preciosa y vivificante cruz (…) debía ser adornada (…) y saludada con las palabras del apóstol san Andrés: "Salve Cruz, consagrada al cuerpo de Cristo y adornada con sus miembros como si fueran perlas"*, Panofsky 2004, 62.

11 *Vid.* Ruiz de Elvira 1993-1994, 198-199.

la decussata fuera en realidad una derivación de la cruz con forma de horca (*furca*) o "Y", en la que aparecen clavados muchos crucifijos del gótico del siglo XIV. Esta explicación entendería que al aparecer el apóstol portando una cruz de este tipo oculta en su parte baja por sus vestiduras, habría dado lugar al imaginario de que el santo hubiera sido crucificado en una cruz *decussata*.

Para otros[12], la adopción de la *decussata* como cruz de san Andrés podría deberse a una derivación de las cuerdas ligadas en forma de aspa con las que el apóstol aparece atado en la ya aludida representación de Besse-et-Sain-Anastaise. De este modo, la cruz de aspa habría pasado a convertirse en el atributo de san Andrés, hasta el punto de identificarse con su martirio y transformarse al mismo tiempo en un potente elemento heráldico. Esto nos liga con otra posible explicación que une la adopción de la *decussata* con la fundación de la Orden del Toisón de Oro y su puesta bajo la protección del apóstol. En este caso, quedaría en el aire si fue la casa de Borgoña la que adoptó la cruz de san Andrés como emblema, o si, por el contrario, la cruz *decussata* pasó a representar al apóstol por influencia de la casa de Borgoña. Sin embargo, el hecho de que Felipe el Bueno hubiera recibido de Constantinopla una reliquia de la cruz de san Andrés con la forma *decussata*, parece ser más bien el motivo por el que ésta fue adoptada para su emblema.

Sin embargo, otros autores como Charlotte Denoël sitúan el origen de la *decussata* algo más lejos tanto en lo que al tiempo como al espacio se refiere. Así, la génesis de estas representaciones podría encontrarse en el siglo XII, en las islas británicas, donde esta iconografía podría haberse generalizado ya en el siglo XIII para pasar desde allí al continente. No es baladí recordar que, por esta época ya Escocia había sido puesta bajo el patronazgo del Apóstol San Andrés. Según esta hipótesis, la aparición de la *decussata* en la iconografía del martirio del Apóstol se debería a una interpretación que los artistas locales habrían hecho de la expresión "per traversum" que, como ya se apuntó, aparece en algunos textos de la época como el *Martyrologium metricum Ecclesiae Graecae,* aludiendo a una crucifixión volteada. A partir de ella, habría nacido la iconografía del martirio de San Andrés en una cruz de aspa que conocemos hoy día[13].

Como se puede intuir, no es fácil establecer el origen del uso de la *decussata* como cruz del martirio de san Andrés. Puesto que, por un lado, existen ejemplos previos a Fouquet que presentan serias dudas sobre el modo del martirio al que se está aludiendo para el apóstol[14]. Y, por otro lado, ni el momento ni la razón de esta adopción parecen quedar absolutamente claros, pese a las investigaciones. Pero, dando la razón a Antonio Ruiz de Elvira, lo cierto es que parece que no existen alusiones textuales explícitas a la *decussata* con anterioridad a un texto de Justo Lipsio

12 *Vid.* Reau 2000, III, 78, 80.
13 *Vid.* Denoël 2004, 120-122.
14 *Vid. Ibid.,* 76-85.

del año 1593. Por ello, pudiera ser plausible que tanto la generalización del uso de la cruz de aspa o *decussata* para san Andrés como su expansión, tuvieran lugar en el siglo XV, muy probablemente ligadas a la Casa de Borgoña y a la Orden del Toisón de Oro[15]. Muy presumiblemente a partir de todo lo visto comenzara a crearse en torno a la crucifixión de san Andrés una historia que, en el fondo es muy semejante a la de la del martirio de su hermano san Pedro en Roma. Según esta historia, el apóstol al ver la cruz latina, la habría rechazado al no sentirse digno del mismo suplicio de su Señor, haciendo que sus verdugos lo crucificaran en una cruz *decussata*.

Todo este proceso es muy interesante puesto que condicionó no solo las representaciones artísticas de san Andrés, sino también el modo como nos acercamos a sus textos hagiográficos previos al siglo XV. En lo referente a las representaciones artísticas, creo que no es necesario especificar que, salvo algunos pocos ejemplos como el del retablo de san Andrés de Segovia, y los vistos en este artículo, lo cierto es que la representación de san Andrés ligado a la cruz de aspa o *decussata* (sea como atributo o en el momento de su martirio) es algo totalmente generalizado en la iconografía cristiana. Y, en lo que atañe a los textos, es interesante analizar cómo tendemos a leer los relatos de las *Acta Andreae,* la *Leyenda Dorada,* introduciendo en ellos de manera inconsciente la cruz *decussata* de la que no hablan, incluso cuando éstos presentan alusiones implícitas y explícitas a que la forma de la cruz de san Andrés era latina.

4. La cruz latina en el retablo mayor de san Andrés de Segovia

El recorrido por algunos de los ejemplos de la iconografía del martirio de san Andrés en una cruz latina y la lectura de fuentes como los *Hechos Apócrifos de Andrés* y la *Leyenda Dorada* nos han hecho entender el que la elección del madero vertical en el retablo mayor de la iglesia san Andrés de Segovia no obedece a la casualidad. Más bien se ajusta a la que presumiblemente fue su primitiva iconografía, estando de este modo en consonancia con las fuentes literarias que marcaron su hagiografía originaria, al menos hasta el siglo XV. Ahora bien, esto no aclara la pregunta de por qué tanto Gregorio Fernández como Alonso de Herrera decidieron utilizar esta iconografía en un momento en el que la cruz *decussata* estaba ya completamente generalizada y asociada con el martirio del apóstol. De hecho, como ya se vio, en la misma ciudad de Segovia existen ejemplos contemporáneos que utilizan la *decussata* para representar a san Andrés. Por esta razón se puede intuir que la presencia de la cruz latina en el retablo de esta parroquia debió ser algo cuanto menos sorprendente, no contando por ello con otros ejemplos posteriores que siguieran su estela en la ciudad.

15 *Vid.* Ruiz de Elvira 1993-1994, 183-209.



Figura 10. La oración de san Andrés ante la cruz (Gregorio Fernández). Fotografía: Javier Román.



Figura 11. El martirio de san Andrés (Alonso de Herrera). Fotografía: Javier Román.

En mi opinión, la razón por la que Gregorio Fernández y Alonso de Herrera se decidieron por este tipo de representación está relacionada con la obra de Michelangelo Merisi, il Caravaggio, que hoy día se encuentra en el Museo de Arte de Cleveland, después de que el Gobierno de España autorizara su venta en el año 1973, al pensar que no se trataba de una obra original del artista milanés. Hoy por hoy, la mayoría de los estudios coinciden en afirmar que esta obra fue pintada en torno al año 1607 en Nápoles y allí sería adquirida por el que entonces fuera su virrey, es decir, el quinto duque de Benavente, Juan Alfonso Pimentel de Herrera. Éste concluyó sus servicios en dicha ciudad en el año 1610, trasladándose a Valladolid, portando consigo algunas de las obras de arte que había adquirido en Italia. Por las citas de varios inventarios de los años 1652 y 1653, así como por la descripción que del mismo hace el pintor Diego Valentín Diaz, sabemos que el cuadro fue expuesto en el conocido Palacio de Pimentel de la ciudad del Pisuerga, causando una gran fascinación en ella[16].

Este hecho no debe de pasar por alto, puesto que, como vemos, las fechas coinciden con aquellas en las que se contrató el retablo de san Andrés de Segovia, siendo por tanto muy probable que la obra de Caravaggio ejerciera su influjo sobre Fernández, Herrera y, probablemente, sobre quien fuera el perito intelectual y espiritual de la iconografía del retablo. El que Gregorio Fernández conociera el lienzo de Caravaggio es algo prácticamente seguro, puesto que, por aquel entonces era una de las mayores personalidades en el ámbito artístico del Valladolid de la época y, al igual

16 *Vid.* Spinosa 2005, 345-356.

que su colaborador Diego Valentín Díaz, debió admirarlo en el Palacio de Pimentel. Pero no descarto tampoco que Alonso de Herrera conociera esta pintura, puesto que el artista visitó la ciudad de Valladolid (en cuyo convento de la Merced había profesado su hijo Diego). Además, no hay que olvidar que su yerno, el pintor Tomás de Prado, colaboró con Gregorio Fernández en la realización de la pintura de alguna de sus obras (hecho que pudiera explicar la colaboración de Fernández y Herrera en el retablo de Segovia). Por todo ello, no es del todo improbable que el propio Alonso de Herrera no sólo conociera la obra de Caravaggio por medio de referencias, sino que también la hubiera admirado en el Palacio de Pimentel. De hecho, propiamente es su lienzo el que iconográficamente es heredero de la pintura del italiano.

El conocimiento del cuadro de Caravaggio haría a Gregorio Fernández realizar un proceso semejante al que se ha hecho en estas páginas al acercarse a los relatos de la hagiografía de san Andrés. Lo más probable, es que el escultor consultara las páginas de la *Leyenda Dorada*, puesto que se trataba de una de las obras espirituales más difundidas en la época y que figura entre los inventarios de diversos artistas. Así, al releer sus páginas teniendo como marco el lienzo de Caravaggio, Fernández advertiría que el apóstol estaba en realidad saludando a la cruz de su Señor, es decir, a una cruz latina, y no a la cruz *decussata*, decidiendo por ello plasmarlo así en el relieve que le había sido encargado para la parroquia segoviana. Dicha decisión la tomaría probablemente en coordinación con Alonso de Herrera puesto que, no en vano, a ambos correspondía la realización de las partes principales de dicho retablo.

Pero no debemos pensar que esta elección se debió únicamente a una fascinación por la obra de Caravaggio o que atendió solamente a criterios artísticos. Más bien hay que tener en cuenta que estamos en la época inmediatamente posterior al Concilio de Trento, es decir, de la llamada Reforma Católica, en la que se buscaba la ortodoxia de las obras de arte sacro, así como su carácter didáctico y devocional. Por lo tanto, en primer lugar, la iconografía del retablo de san Andrés de Segovia debió de contar con la aprobación de la autoridad eclesiástica competente y no obedecer únicamente a una libre interpretación de los artistas. Y, en segundo lugar, el objetivo de la elección de esta cruz estaría dentro de una intencionalidad catequética y devocional de la que están llenos tanto el arte de Gregorio Fernández, como el ambiente espiritual de la época. Con todo, el que este ejemplo sea realmente algo anecdótico y marginal en el arte castellano y español, nos muestra que, pese a todo, la obra no debió ser acogida con demasiado entusiasmo. De hecho, como ya se ha aludido, pocos años después, se elige la cruz de aspa para la representación de la misma iconografía en el retablo de la Capilla de san Andrés de la Catedral de Segovia.

Teniendo delante el texto de la *Leyenda Dorada* y como trasfondo el de las *Acta Andreae,* entendemos mejor que el relieve central del retablo no quiere representar el rechazo de la cruz latina por parte de san Andrés. Sino más bien, el momento en el que el apóstol saluda al madero diciendo: ¡*Dios te salve, cruz preciosa que en el cuerpo de Cristo fuyste consagrada, y recebiste ornamento de los sus*

miembros en lugar de aljófar![17], ante el asombro de sus verdugos. En el relieve, éstos están representados por tres personajes. Dos se encuentran en la parte baja. Están caracterizados y ataviados al modo de la época y, tanto en sus gestos como en su fisionomía recuerdan a algunos de los pasos procesionales de Gregorio Fernández[18]. Uno de ellos agarra fuertemente al santo por el cuello, cosa que se ha identificado con el expolio de sus vestidos. Sin embargo, el hecho de que las fuentes hablen de que el apóstol se desnudó solo y entregó sus ropas a los verdugos, me hace pensar que quizá este sayón esté sujetando con fuerza a san Andrés, o incluso empujándolo con la violencia que es habitual en este tipo de personajes en la escultura de Fernández. El otro de los sayones tiene una actitud mucho más sosegada, que incluso podría calificarse de distraída, por el hecho de que, pese a tener al apóstol delante, su mirada se dirige hacia el lado contrario, sin fijarse en ningún punto concreto. Tras ellos, se encuentra un personaje montado en un caballo que pareciera esbozar una leve corveta, aunque también pudiera ser que el artista hubiera querido ubicarlo evocando un desnivel. Viste uniforme y armadura militar con yelmo emplumado y porta en su mano derecha un pendón adamascado de formas vegetales entre las que destaca la flor de lis. En líneas generales, sigue las líneas trazadas por Fernández en la imagen de san Martín de Tours, para esta parroquia vallisoletana[19]. Su atuendo y su posición nos da la pista de que se trata de un personaje de un rango superior en la escala militar, encargado de supervisar que la condena del apóstol se lleve a término.

Si dirigimos ahora la mirada hacia el lienzo del martirio de san Andrés, podremos advertir que, en él, Alonso de Herrera también siguió las líneas de la *Leyanda Dorada*. Así, vemos como representó claramente el momento en el que Egeas (o Estratocles), después de escuchar el clamor del pueblo, da la orden a los verdugos de descolgar a san Andrés de la cruz, encontrándose éstos milagrosamente imposibilitados para hacerlo. Egeas se encuentra a la izquierda de la composición, de espaldas al espectador, vestido con un rico y elegante atuendo tocado con un turbante. Está en actitud de dar órdenes a un soldado que, si nos fijamos, viste un atuendo muy similar al jinete del relieve de Gregorio Fernández, al que también se asemeja por su fisionomía y por sus característicos bigote y perilla. Esta coincidencia me lleva de nuevo a pensar en el acuerdo entre ambos artistas a la hora de realizar la escultura y la pintura del retablo. Con todo, existe también un detalle diverso como es el de que, en lugar de pendón, el soldado de Alonso de Herrera lleva una alabarda en su mano derecha mientras empuña una espada con la izquierda. Tras estos dos personajes se ubica en medio del claroscuro una multitud que dirige su mirada hacia el apóstol, y eleva sus manos con gestos que expresan la aceptación de su predicación, su desacuerdo con la condena a muerte, así como su deseo de que sea descendido de

17 Santiago de la Vorágine 2007, 43.

18 *Vid.* Collar de Cáceres 1979, 380.

19 *Ibid.*

la cruz. san Andrés por su parte, dirige su mirada hacia Egeas, en el momento en el que le dice estas palabras: "*¿A qué viniste acá? Si eres en Jesu Xristo, perdonarte ha. Si no, sepas que si me quieres tirar de la cruz que no descendiere della bivo. Ca yo veo al mi rey, que me espera*"[20]. Es interesante advertir el detalle de que, encima del apóstol, a la izquierda, se abre una discreta a la paz que luminosa gloria que alude a su tránsito hacia el Cielo por medio del martirio. Por último, a la derecha del santo aparece representado un verdugo que, mira maravillado a san Andrés y tiene su mano diestra a la altura del pecho, como signo de la milagrosa parálisis que le impide bajar su cuerpo de la cruz. Todo ello, como se ve, siguiendo con bastante fidelidad el relato de la *Leyenda Dorada*.

Todo ello nos lleva a concluir en que la iconografía del retablo de san Andrés de Segovia no obedece al azar, a la adaptación al marco o a la reutilización de composiciones existentes. Por el contrario, se trata de un testimonio importantísimo de relectura de la iconografía del martirio de san Andrés que nos ayuda a conocer y ahondar en las fuentes más antiguas de este relato, así como a ahondar en ellas. Además, a todo ello se une la importancia del hecho de que esta obra nos lleva hasta la pintura de Caravaggio, dándonos noticia de la admiración que efectuó su obra entre los artistas locales, hasta el punto de que Gregorio Fernández y Alonso de Herrera decidieran seguir la iconografía marcada por el maestro napolitano. Todo ello, no hace sino añadir todavía más valor a una obra que ya de por sí lo tiene, por su belleza, armonía y por la autoría de los artistas que la hicieron posible.

5. Bibliografía

Ceán Bermúdez, A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, t. II.,* Madrid.

Collar de Cáceres, F. (2012): "La ornamentación barroca de la Iglesia de San Andrés y las Celebraciones catorcenistas", *Estudios Segovianos* LIV, 111, 157-197.

– (1979): "Los retablos mayor y colateral de la Iglesia de San Andrés, en Segovia", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XLV, 377-386.

Cuesta Gómez, D. (2013): "La Orden de los Servitas y sus Terciarios en la Ciudad de Segovia", *Estudios Segovianos* LV, 112, 181-202.

James, M. R. (2013): *El Nuevo Testamento Apócrifo,* Madrid (Oxford, Imprenta de Clarendon, 1924; traducción del inglés al español por Carlos Polanco, 2013), en línea: http://www.eldadoquebrado.com/Los-hechos-de-Andres/Los-hechos-de-Andres.pdf, (consulya el 20-4-2021).

20 Santiago de la Vorágine 2007, 43.

López Simal, M. (2005): "Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el Coleccionismo de Antigüedades: Inquietudes de un Virrey de Nápoles (1603-1610)", *Reales Sitios* XLII, 164, 30-49.

Martín González, J. J. (1980): *El escultor Gregorio Fernández,* Madrid, 116-118.

Panofsky, E. (2004): *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos,* Madrid.

Piñero y Gonzalo del Cerro, A. (2004): *Hechos apócrifos de los apóstoles. Hechos de Andrés, Juan y Pedro,* Madrid.

Reau, L. (2000): *Iconografía del arte cristiano,* Barcelona.

Ruiz de Elvira, A. (1993-1994): "La Crux Decussata y el martirio de San Andrés Apóstol", *Cuadernos de Investigación Filológica* XIX-XX, 183-209.

San Cristóbal Sebastián, S. (2000): *Parroquia de San Andrés de Segovia,* Mondoñedo.

Santiago de la Vorágine (2007): *Leyenda de los Santos (que vulgarmente Flos Santorum llaman). Introducción, transcripción y anotaciones por Félix Juan Cabasés, S.I.,* Madrid.

Spear, R. (2018): "Caravaggio's Crucifixion of St Andrew´and the problem of autograph replicas", *The Burlington Magazine* CDL, 454-461.

Spinosa, N. (2005): *Caravaggio. L'ultimo tempo, 1606-1610, Catalogo della Mostra,* Nápoles.

De Vera, j. (1951): "El pintor Alonso de Herrera", *Estudios Segovianos* III, 389-424.

– (1967), "José de Ratés y la imagen de Nuestra Señora de la Piedad de la Iglesia de San Andrés", *Estudios Segovianos* IX, 9, 281-283.