

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**«NO TENER IMAGEN ES GRAN PÉRDIDA». LA IMAGEN
RELIGIOSA EN TIEMPOS DE REFORMAS.**

Iconoclasia protestante, reforma litúrgica, sátira y
teología visual en la Europa del siglo XVI.

Autor: Alejandro Aldavero Romero.

Tutor: Ramón Pérez de Castro.

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Julio de 2025

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| ÍNDICE | 1 |
| PARTE 1. INTRODUCCIÓN..... | 3 |
| 1. Objetivos..... | 5 |
| 2. Estructuración y ordenación del TFG..... | 6 |
| 3. Exposición y justificación de la/s metodología/s empleada/s y uso de las TIC..... | 6 |
| 4. Estado de la cuestión. | 7 |
| | 10 |
| PARTE 2. Entre el altar y la hoguera. La destrucción y defensa en el uso y discurso de la imagen religiosa tras Lutero y Trento | 10 |
| 1. Post multa, plurima restant. Disenso teológico en torno a la imagen religiosa: iconoclasia, sátira y regulación en el contexto de la Europa del siglo XVI. | 11 |
| 2. Donde reina la idolatría la sátira es evangelio: la imagen satírica y vejatoria en la guerra visual entre católicos y protestantes. | 19 |
| 2.1. Un retoño de raíces heréticas: La sátira visual antipapista y el árbol de las herejías. . | 21 |
| 2.2. Lutero, ¿santo o hereje?. La imagen enfrentada de Lutero en la estampa satírica católica y la propaganda protestante laudatoria. | 22 |
| 2.3 De vera religione. La imagen sacramental enfrentada en la estampa propagandística de reformados y católicos. | 25 |
| 2.4 Representación satírica del monacato. | 28 |
| 2.5 Sátira y fiesta popular: la apropiación del imaginario popular en la estampa propagandística de la Reforma. | 29 |
| 3. No se destruye una imagen sin herir al santo. La Passio imaginis en la imagen maltratada y reparada durante la iconoclasia protestante..... | 32 |
| 3.1. Un acercamiento a la concepción protestante de la imagen y la raíz de la iconoclastia. | 32 |
| 3.2. Permitió Dios, que padeciesse a manos de la barbaridad. Las imágenes ultrajadas como reliquia y la Monarquía Hispánica como reserva espiritual. | 35 |
| 3.3. O felix pugna, in qua Deus est in causa! La reparación por la imagen y la imagen reparada. Cuando la imagen profanada se convierte en instrumento al servicio de la causa. | 42 |
| 4. Las imágenes deben enseñar con pureza lo que predicen. El Decreto sobre las imágenes. Los grandes tratadistas posttridentinos y su repercusión en la tratadística e imagen españolas. | 47 |
| 4.1. De picturis et imaginibus sacri. Juan Molano y su relación con fray José de Sigüenza. | 48 |

| | |
|--|-----------|
| 4.2. Las <i>Instructionum fabricae</i> de Carlos Borromeo y su influencia en Juan de Arfe y Villafañe. | 51 |
| 4.3. <i>De imaginibus sacris et profanis</i>. Gabriele Paleotti y su proyección en la figura de Jaime de Prades. | 56 |
| 5. Nada debe haber en la casa de Dios que no inspire santidad. La Reforma Litúrgica en la suntuosidad tridentina frente a la limpieza cultural protestante. | 59 |
| 5.1. La reforma Litúrgica en la reforma protestante. La palabra como imagen, expresión de la Iglesia invisible. | 60 |
| 5.2. Los retablos de textos y el Altar de la Reforma de Wittenberg: signos del testamento visual, imagen de los sacramentos y expresión del espacio litúrgico. | 63 |
| 5.3. La reforma litúrgica de Trento en el espacio litúrgico católico: espacio celebrativo, dignidad y centralidad. | 65 |
| 5.4. Origen y difusión un crucifijo para la Iglesia. Los crucificados de Guglielmo della Porta, materialización de Trento. | 69 |
| | 73 |
| PARTE 3. CONCLUSIONES | 73 |
| ANEXOS..... | 77 |
| Bibliografía y fuentes | 78 |

IMPIA CALVINI QVOD FVRTO ET SAGVINE CONSTET
DOGMATA LVGDVN NI PICTA RVINA DOCET

PARTE 1. INTRODUCCIÓN

1. Objetivos.

Este trabajo surge del interés por temas recurrentes durante la carrera que marcaron un cambio en la comprensión del arte y la teología. Busca entender las causas profundas de la transformación en la relación imagen, teología y liturgia, partiendo de la idea de que las formas visuales elocuentes comunican significados más allá de los estilemas meramente estilísticos¹.

Personalmente, me interesa la función, uso y transformación de la imagen sagrada dentro del contexto específico del siglo XVI en los acontecimientos históricos del *Cisma* que propiciaron una comprensión, activación y formas diferentes de la imagen entre el mundo protestante y católico. Quiero profundizar en la capacidad de la imagen sagrada como herramienta persuasiva, de veneración o de violenta propaganda. Mi objetivo es entender cómo fue utilizada por unos y por otros, entre la ruptura y la continuidad de una tradición visual. Esto conduce a un mundo rico y complejo en el que destaco las reflexiones teológicas e identitarias: cómo la/s teología/s se tradujo en imágenes, las destruyó o conservó y el modo en que se pusieron al servicio de la liturgia en el espacio sagrado.

Otro eje gira en el análisis de la imagen satírica, materialización de la comunión entre palabra e imagen al servicio de un discurso apologético, persuasivo y ridiculizante y cómo penetró en las capas sociales. Abordaré el interés por la *passio imaginis*: la imagen ultrajada que tras ser mutilada se venera por su “martirio”, con el fin de entender si se puede hablar de una *passio imaginis* exterior y otra interior en el contexto de una monarquía hispánica defensora de la verdadera fe.

Bien conocido es el Decreto sobre las imágenes emanado por Trento, pero quizás menos el influjo en (y de) la tratadística posttridentina esenciales que materializaron el Concilio como fueron Molanus, Borromeo y Paleotti y su influencia en tratadistas españoles estrictamente contemporáneos.

Por último, creo fundamental la búsqueda de las *causas primeras* de la imagen religiosa del s. XVI para estudiar la reforma litúrgica en sus contextos visibles y/o internos. En definitiva, mi trabajo pretende abordar y aproximarse a diferentes temas,

¹ Casas Hernández 2011, 619.

aparentemente distintos, pero profundamente relacionados con los usos y significados de la imagen sagrada y un momento, la segunda mitad del s. XVI, de profundos cambios en la fe, el culto y el arte. Todo ello a través de ejemplos próximos y lejanos que nos permitan entender la compleja generalidad de un mundo en conflicto.

2. Estructuración y ordenación del TFG.

El texto examina la Reforma desde sus raíces históricas, teológicas y artísticas, prestando atención al papel de la imagen religiosa y su transformación, el uso apologético que de ella se hizo y la difusión por la imprenta. Se parte, en el primer capítulo, de los antecedentes y el debate terminológico actual (*reforma protestante vs. contrarreforma católica*), apoyándome en la idea de una *vía media* expuesta por algunos autores².

Analiza también el grabado satírico como medio propagandístico, el rechazo iconoclasta desde la categoría de la *passio imaginis* y la respuesta católica como defensa de sus dogmas. También aborda el Decreto tridentino sobre las imágenes, sus implicaciones en tratados y artistas, así como las reformas litúrgicas que dieron lugar a nuevas concepciones del arte y el espacio sagrado. Todo ello, para ahorrar espacio, estructurados en los capítulos señalados en el índice.

3. Exposición y justificación de la/s metodología/s empleada/s y uso de las TIC.

Este tema ha generado una copiosa bibliografía que he tenido que localizar, seleccionar y filtrar, todo desde un análisis crítico y personal sacando mis propias conclusiones y nuevas líneas.

Para ello me he valido del depósito de la Facultad de Filosofía y Letras y herramientas virtuales: *Almena* y bases de datos bibliográfica. También de herramientas académicas: *Dialnet*, *Internet Archive*, *Google Scholar*, la *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico* o la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* para el acceso e investigación de las fuentes documentales primarias como *De Captivitate Babylonica Ecclesiae* (Lutero), *Discurso de las imágenes sagradas y profanas* (Paleotti), *Instructionum supellectilis ecclesiasticae, Liber I* y *Instructionum supellectilis*

² Lutz 2009; Jones 2003.

ecclesiasticae, Liber II (san Carlos Borromeo), el segundo del original latino que inexplicablemente aún no está accesible en castellano, por citar algunas. También el manejo del préstamo interbibliotecario con otras universidades y el manejo de textos en castellano, inglés, italiano y latín con un ejercicio sinóptico.

Para los documentos teológicos oficiales del Concilio de Trento me he valido de una fuente fundamental: el *Enchiridion Denzinger* (actualizado del 2017) indispensable en cualquier estudio de este género.

En lo referente al análisis, selección de imágenes y fuentes gráficas: depósitos digitalizados accesibles en línea: *British Museum*, el *Museo Nacional del Prado* y otros, *Google Arts and Culture* o *Wikipedia Commons*. Pero nuestro interés por lo cercano nos ha hecho iniciar una investigación de campo personal y directa, documentando y fotografiando ciertas piezas: Alba de Tormes, Valladolid, Sevilla, Villagarcía, etc.).

El trabajo parte de una metodología interdisciplinar: el análisis histórico-artístico y teológico de diversos temas, enriquecido desde la cultura visual, la teoría y la historia de las imágenes. Aprovechando la variedad de enfoques de unos y otros, acercándonos especialmente hacia la teoría de la imagen, la retórica visual y *teología de la imagen*. Ello sin despreciar metodologías consideradas tradicionales como la atribucionista o el *método culturalista* en la exposición de los contextos históricos y de pensamiento. Una aproximación al *método iconográfico* nos permitió analizar las características formales y simbólicas de ciertas obras, agrupándolas por tipos iconográficos (especialmente las imágenes satíricas y las ultrajadas).

4. Estado de la cuestión.

Desde la Historia del Arte, se ha buscado una visión más plural de las imágenes por medio de su convergencia con otras disciplinas como la antropología y la literatura, dando lugar a una *historia de la cultura visual*. Se refleja así una crisis en los estudios tradicionales centrados solo en lo estético y formal, en favor de un análisis más profundo de las causas. Mi investigación participa de esta corriente actual circunscribiéndose al marco histórico de la inmediata post reforma religiosa. Mucho se ha escrito de este momento crucial y, aunque existen numerosas fuentes bibliográficas que tratan el marco histórico de los siglos XVI al XVII, he optado por partir desde la visión renovada

de finales del siglo XX abierta por historiadores como Heinrich Lutz³. Este destaca contextos previos como el del Humanismo, su repercusión, las tensiones filosóficas y el deseo de cambio en las instituciones eclesiás. Otros autores como Enno van Gelder, J.M Kittelson o Delio Cantimori, también han subrayado el papel del Humanismo en los inicios de los movimientos de reforma. El propio Lutz, A.D Wright o Martin Jones introducen el concepto de *vía media* que retomo en mi investigación como enfoque apropiado para este momento: valorar el deseo de una “sana reforma” presente en ambos antes de 1517 y en los primeros litigios. Por eso, asumo la reflexión y matizaciones de Salvador Castellotes sobre lo oportuno de seguir usando términos como reforma y contrarreforma. Es más, ¿debemos hablar de reformas y contrarreformas?

Entrando de pleno en la cuestión sobre las imágenes, me he decantado por trabajar a partir de las investigaciones más recientes, tanto en castellano como —dadas mis competencias— en inglés e italiano, reconociendo que el tema ha tenido un eco especial en el ámbito cultural anglosajón. La actualización historiográfica no excluye una revisión de obras esenciales como las de Emile Mâle o Santiago Sebastián, quienes abrieron la brecha de profundización en un estudio de la “historia del Espíritu”⁴, la perspectiva iconográfica e iconológica, así como sus fuentes literarias. Pero la necesidad de conocer los avances más actualizados nos ha aproximado a los trabajos de Elena Bonora sobre la contrarreforma (2023), Grégoire Extermann (2020) o Yonatan Glazer-Eytan (2020: imagen de culto ultrajada), y Rubén Gregori Bou (2020). Reconozco el interés que me ha suscitado los enfoques de Juan Luis González García (2020) y la capacidad de unir imagen sagrada y reflexión teórica para una mejor comprensión de esa “historia de las imágenes”.

Para poder entender mejor el espíritu de la época en la imagen religiosa, ha sido fundamental la investigación de amplia bibliografía extranjera, especialmente el estudio de la imagen protestante de Lee Palmer Wandel (2015) y su reflexión doctrinal; el profundo trabajo de Robert Scribner (1994) sobre la imagen propagandística en el mundo germano; Joseph Leo Koener (2004) con su exhaustivo estudio sobre la reforma de la imagen en el espacio litúrgico de la reforma; o el planteamiento de Alastrair Duke

³ Nos ahorraremos ahora las referencias bibliográficas específicas.

⁴ Sebastián 1985, 13.

y Andrew Spicer (2009) sobre las identidades disidentes dentro del propio protestantismo. Entre la historiografía italiana quisiera destacar los trabajos de Domizio Cattoi (2014) sobre los usos de la imagen sagrada después de Trento o su profundo estudio de tratadistas como Molanus, Borromeo o Paleotti.

La renovación de los estudios ha llevado también a ciertos proyectos expositivos de interés, también en España: *Extraña devoción: de reliquias y relicarios* (2021) profundizó en la relación entre imagen y reliquia ; *Metapintura: un viaje a la idea del arte en España* (2016-2017) para entender el uso de las imágenes sagradas en el arte español de los siglos XVI y XVII; la exposición *Durero y Cranach: arte y humanismo en la Alemania del Renacimiento* (2008) poniendo en sintonía sus producciones con el pensamiento de los principales reformadores o *Gregorio Fernández y Martínez Montañés: el arte nuevo de hacer imágenes* (2024-2025).

Con todo, creo que aún hoy la historiografía sigue adoleciendo en general de un débito con el pensamiento teológico del momento, base y motor que animó la evolución de la imagen, su destrucción o potenciación. Resulta interesante que para ciertos de los capítulos esenciales que desarrollaré no exista una amplia bibliografía española, lo que indica cierta desactualización con los intereses —especialmente anglosajones— que poco a poco han ido creciendo. Ello y mis intereses nos acercan a una *teología de la imagen* que parte de las fuentes esenciales: los tratados de Molanus, Paleotti, Borromeo, Jaime de Prades, etc., algunos desgraciadamente aun no accesibles al castellano. Pero también Lutero, Calvin, Zwinglio o Karlstadt.

PARTE 2. Entre el altar y la hoguera. La destrucción y defensa en el uso y discurso de la imagen religiosa tras Lutero y Trento

1. Post multa, plurima restant. Disenso teológico en torno a la imagen religiosa: iconoclasia, sátira y regulación en el contexto de la Europa del siglo XVI.

En 1563, apenas un año después del final del Concilio de Trento, santa Teresa de Jesús escribió en el carmelo de San José de Ávila una de sus grandes obras, *Camino de Perfección*. Expresaba con gran turbación lo que le movió a fundar monasterios observantes, pues le venían noticias de los daños y estragos que en Francia estaba causando el luteranismo y su expansión por doquier:

Lloraba con el Señor, y le suplicaba remediate tanto mal. Parecíame, que mil vidas pusiera yo, para remedio de un alma, de las muchas que allí se perdían, suplicando a sus hermanas que —por medio de la estrechez y virtud de sus vidas— orasen a Dios por los doctores, predicadores y letrados de la Iglesia que la defendían de aquellos que a Dios “tan apretado le traen, que parece le querrían tomar ahora a la cruz”⁵.

Podemos imaginarnos lo que acontecía en el ánimo de un cristiano cuando oía de viajeros que otros cristianos quemaban y laceraban imágenes, destruían crucifijos o mutilaban retablos. ¿Qué pensaría cuando escuchaban que en Alemania o Suiza la misa y otros sacramentos eran ridiculizados? ¿O que la veneración de la Virgen era ahora entendida como idolatría? Solo desde este desgarro cultural puede entenderse esta angustia de santa Teresa o la consagración de un Ignacio de Loyola tras la tentación de apuñalar a un compañero de ruta a quien no pudo convencer de la virginidad de María o el pesar de Clemente VII materializado en una de sus medallas cuya divisa reza: *Post multa, plurima restant*⁶. Así, cuando se estudian las obras de arte sacro entre los siglos XVI y XVII no podemos olvidar este debate sobre la imagen con el protestantismo como marco. El arte cristiano, cuya esencia es la contemplación, tomó parte en este combate. Unos y otros se valieron o fueron protectores de las artes como defensores del dogma⁷, materializando la controversia.

Al contextualizar nuestro estudio es importante atender a varias cuestiones tales como la propia denominación de *reforma y contrarreforma* que añaden rigor a ciertas lecturas simplistas. Hoy es difícil hablar sin más de *Reforma protestante* y

⁵ *Camino de Perfección*, cap. I, 1.

⁶ “después de todo, muchos permanecen”, Mâle 2001, 34.

⁷ Ibid, 35.

Contrarreforma católica pues, mientras que uno tiene un sentido subjetivamente positivo, el otro tiene un juicio un tanto negativo por falto de creatividad, como “reacción”. Ni una ni otra están exentas de reacción y creatividad, pues en ambos contextos —católico y protestante— hubo reformas y contrarreformas⁸. Además, no fue hasta el siglo XVIII cuando el concepto de “reforma” se limitó al ámbito religioso y en exclusiva al movimiento protestante, algo que se afianzó más en el siglo XIX especialmente desde la historiografía germánica⁹.

Desde finales del siglo XV, especialmente bajo los Reyes Católicos en los territorios hispánicos, se inició una renovación en el seno de la Iglesia centrada en la moral, la formación del clero y la corrección de los abusos. Estos valores se intensificaron tras la aparición del protestantismo, promoviendo la armonía entre carisma e institución, iglesia visible e invisible, concordia entre lo exterior y lo interior.

En cualquier caso, hoy se afirma que esta síntesis entre institución externa y renovación evangélica interior se empezó a dar antes de 1519¹⁰. Varias fueron las instancias que fomentaron esta renovación, además del interés de sus gobernantes: los grandes santos, las órdenes religiosas y —finalmente— el Concilio de Trento. Al hablar de la influencia renovadora de grandes santos antes y después de esa fecha, nos referimos también a figuras históricas como la de Agustín de Hipona, modelo de obispo, azote de herejes y creador de una regla que detonaría en la reforma de diversas órdenes hacia la observancia en el siglo XV, entre la que se encontraba aquella en la que ingresó el joven monje Martín Lutero¹¹ y que seguramente marcó sus categorías de pensamiento. Hoy, por tanto, no se puede sostener que la Iglesia Católica actuase solo *por reacción* tras 1519, pues incluso él es hijo de una corriente renovadora.

Superando simplicidades, tampoco podemos hablar de la *Reforma protestante* como simple “protesta” de los abusos del catolicismo. De hecho, se ha consagrado el presupuesto básico de que “sin humanismo no hay reforma”¹²: un humanismo religioso, con incidencias en la *devotio moderna* o la *religio docta*, un movimiento complejo y

⁸ Castellote 1997, 75.

⁹ Se expresa como una síntesis de reivindicaciones en el plano religioso, social, político... pero desembocó en la creación de una nueva estructura religiosa. En: Lutz 2009, 202-206.

¹⁰ Castellotes 1997, 76.

¹¹ Wright 2005, 163.

¹² Lutz 2009, 213.

trascendental para el tránsito a la Reforma. El atractivo cultural por lo clásico y la atracción espiritual por los *inicios* del cristianismo primitivo favorecieron al mismo tiempo la mundanidad y la renovación. Destacados humanistas se sumaron a Lutero como Melanchthon, Spolanti, Zwinglio o el propio Calvino, sin olvidar que otra buena parte permanecieron fieles a Roma y llegaron a ser padres conciliares en Trento. Un acontecimiento interesante a destacar fue el surgimiento de una pedagogía educativa humanista en el mundo protestante que asumieron los poderes políticos materializada en universidades como la de Estrasburgo, similar a la *ratio studiorum* jesuítica en el *lado romano* (1586-1599)¹³.

El mutuo traspase entre lo católico y lo protestante fue más común de lo que muchas veces se ha pensado en temas teológicos y artísticos. Recordemos cómo incluso se pensó en invitar a los protestantes al propio Concilio de Trento en lo que se conoce como *vía media*¹⁴. En los primeros debates reformistas observamos un consenso en varios aspectos como el rechazo al latín corrupto de Cisneros en el prólogo de su *Biblia Políglota Complutense* (1502), la popularización de la Biblia —también a los ignorantes en el *Paráclesis* de Erasmo o del canónigo Christian Pedersen—; la reforma del clero ansiada por el patriarca Lorenzo Giustiniani en *De Institutione et Regimene Praelatorum* (1542) o por el dominico arzobispo de Dublín Huge Inge; o el deseo del propio Adriano VI, quien en la Dieta de Nuremberg reconoció:

Hubo durante muchos años grandes abominaciones espirituales y abusos en esta Santa Sede [...]. Todos hemos sido víctimas de ello, pero ninguno de entre nosotros ha hecho lo que convenía [...] Debemos hacer todo lo que esté en nuestra mano por reformar primero esta Sede¹⁵.

Nadie pudo imaginar el desgarro que se avecinaba y que convulsionó la identidad occidental¹⁶ (Fig.1), a lo que ayudó la injerencia de los poderes políticos y su intereses, incluida la oportunidad de sacudirse a Roma e incautar sus bienes. El arte generado se puso al servicio del dogma, se contagió del espíritu religioso de la época obedeciendo al ideal de *lucha*¹⁷.

¹³ Ibid., 213-218.

¹⁴ Ibid. 216.

¹⁵ Jones 2003, 51.

¹⁶ Seguir con las causas y exponer las consecuencias nos llevaría lejos en un ámbito contextual ya muy trabajado, por lo que me limitaré sencillamente a mencionarlo.

¹⁷ Sebastián 1985, 145.



Fig. 1. Jan Luyken. *El rey Federico de Bohemia retira las estatuas de la Iglesia del Castillo de Praga en 1619*, 1698.
Dimensiones: hoja: altura 110 mm x anchura 153 mm. Fuente: RikjsMuseum.

La postura que Lutero, Calvin y sus seguidores tuvieron sobre las imágenes no puede reducirse simplemente a una aversión iconoclasta. Aunque sea un factor importante. Es esencial separar la imagen sagrada de la imagen retórico-propagandística pues, como veremos, el valor que los protestantes dan a una y otra difiere. Para Lutero su único valor dependía de su enseñanza para los *idiotae* —en términos de Gregorio Magno—, pues para los luteranos el sentido por antonomasia era el oído, no la vista: solo el Verbo es el vehículo de la Gracia. Así, en *La Cautividad Babilónica de la Iglesia* (1520), tras negar los sacramentos, justificó que solo es necesaria la predicación por la palabra pues «*las palabras divinas jamás podrán forzarse por hombres ni ángeles*». La Verdad «*solo la garantizan las palabras (...) es más importante la autoridad de la palabra de Dios que todas las capacidades del ingenio*»¹⁸. Por ello, si se recurre a la imagen es en la medida que ayude a los iletrados. Por el contrario, una imagen sacra hermosa puede mover a la falsa piedad y superstición¹⁹ como tantas veces afirman aludiendo a

¹⁸ Para Lutero el único sacramento verdadero es la Palabra de Dios “pacto, alianza y testamento del Señor” Lo demás son creaciones humanas sujetas a error. En: Lutero 1520.

¹⁹ González García 2020, 456.

Ex 20,14 (Fig.2). Frente a esta iconoclastia, la Iglesia tridentina intensificó la visualidad enfrentándose a la predicación de los *razonamientos abstractos* adversarios “haciendo ver” (*ante oculos ponere*). No se conceptualiza la imagen como en la reforma, sino que se dan los conceptos hechos imagen²⁰. En este sentido hablamos de un uso de la *imagen retórica* para enseñar y aleccionar. Lutero contó con la colaboración de artistas como Hans Holbein, Durero y sobre todo los Cranach quienes le ayudaron activamente en la propaganda reformista, en pleno auge de la estampa por la imprenta²¹. Se dará así una “guerra de imágenes” por Europa con diversas finalidades —incluidas la burlesca, llegando a comparar el papado con Mahoma—²² y que difundieron las ideas teológicas luteranas.

Roca Barea calcula que solamente el entorno luterano produjo alrededor de 3.183 panfletos hasta 1530 (2.645 en alemán y 538 en latín) frente a los 247 redactados por la propaganda católica, en su mayoría sesudamente teológicos²³. Los datos confirman que la Iglesia focalizó más su interés en aspectos como el arte sacro y la persuasión de la liturgia sacramental, como veremos.

Al destruir las imágenes religiosas se revivía el antiguo debate de la iconoclasia en el seno eclesiástico²⁴. Gracias a luteranos y calvinistas volvieron a la palestra añejas figuras como Coprónimo y León el Armenio, iconoclastas reconvertidos en apóstoles de

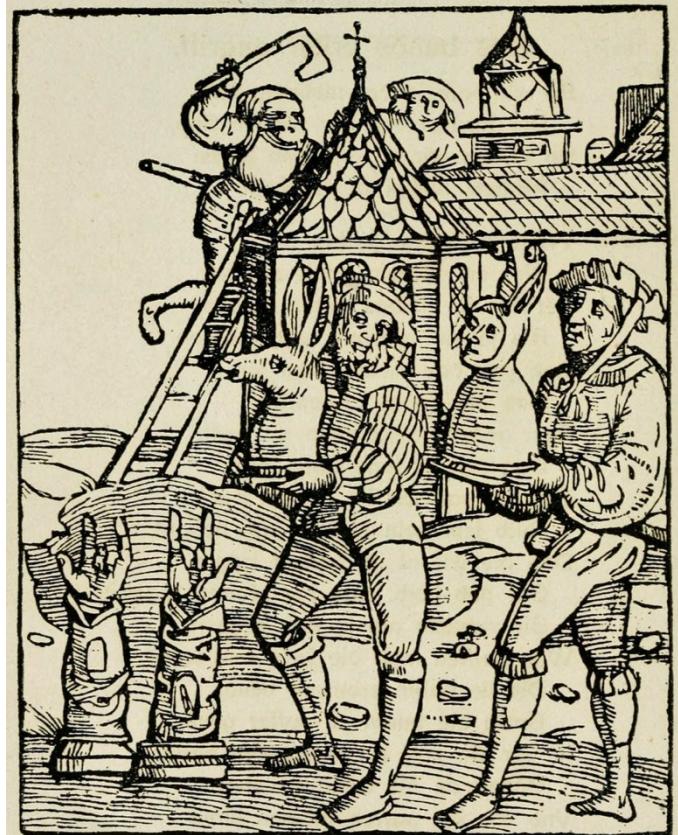


Fig. 2. Thomas Murner. *Le Grand Fou luthérien* (Sobre el gran tonto luterano). 1522, página 220. Fuente: Wikimedia commons.

²⁰ Ibid. 344.

²¹ Macario 2015, 5.

²² Es un constante alegato de Lutero y otros: la lucha ideológica contra la amenaza turca, patente en su obra *In Alcoranum Praefatio* (1543). González Muñoz 2016; Cordero 2019, 145-166.

²³ Roca Barea 2016, 203.

²⁴ La Iglesia resolvió el antiguo conflicto a través de la mistagogía sacramental al diferenciar la adoración a Dios (*latría*) de la veneración a las imágenes (*proskynesis*), permitida cuando esta conduce al sujeto representado. Macario 2015, 3-4.

la verdad y prefiguraciones de la reforma bebiendo de las fuentes antiguas y patrísticas²⁵. Ratzinger ofrece una reflexión interesante del contexto histórico de la iconoclasia al subrayar la importancia que en el Renacimiento había tenido el *hombre*, experimentado en toda su grandeza y el arte como expresión de esta. No se necesitaba así buscar otra belleza y se hacía difícil percibir la diferencia entre la representación de los mitos paganos y la historia cristiana; se representaban contenidos cristianos, pero no de manera “sacra” y atemporal en sentido estricto²⁶.

Por su parte, el catolicismo afrontó diferentes frentes sobre todo en el archiconocido *Decretum de invocatione, veneratione et quelliuii sanctorum necnon de imaginibus sacris*²⁷. Este confirma varios principios sin profundizar demasiado en ellos por ser, en parte, una doctrina establecida hacia siglos²⁸. De él emana el firme control sobre la producción artística, la dignificación del culto, la refutación de la iconoclastia protestante —en la línea de la lucha contra Diocleciano y, recientemente, los Husitas—²⁹ y dos principios artísticos vitales: el *decoro* (entendido como la aplicación de una iconografía avalada, clara e identifiable sin superfluidades) y la *decencia* (eliminación de todo vestigio de carácter profano)³⁰. Pero el concilio no elaboró una guía detallada, sino que se limitó a fórmulas vigorosas.

Sin perder de vista el marco del Decreto tridentino³¹, nuestro interés profundiza hacia cuestiones menos abordadas que permitan calibrar la influencia real del mismo: ¿Hubo una vigencia del *espíritu* medieval? ¿Cómo influyó? No es raro pensar que Trento haya supuesto un antes y después en la representación de las imágenes. Los artistas crearon modelos dotados del aura de la sobrenaturalidad para trasladar la *Historia Salutis*, representando hechos canónicos y escenas narradas en la Escritura. Pero al repasar la iconografía de este tiempo, nos damos cuenta de que se siguieron tomando escenas apócrifas, pero de gran efectismo emocional, como la Sagrada Familia o los dolores de

²⁵ Mâle 2001, 39.

²⁶ Ratzinger 2009, 168. Posiblemente la iconoclasia de la Reforma Protestante deba entenderse sobre este trasfondo histórico artístico; aunque sus raíces sean más profundas.

²⁷ Sesión XXV 3/12/1563, en: Denzinger 2017, n. 984-989.

²⁸ San Gregorio Magno y su visión del arte como la *Biblia* de los iletrados, el II Concilio de Nicea del 789, Sínodo VII, art. II.

²⁹ Movimiento herético del s. XV iniciado por Jans Hus. Roggero 1969, 157.

³⁰ Borromeo 1985, XVII-XX.

³¹ Creo que el tema sobre el Decreto está muy trabajado. No obstante, era ilógico obviarlo.

María³². La Edad Media había sido la edad de los símbolos³³; cada imagen expresaba una verdad moral, un aspecto de la Revelación o prefiguración del misterio. El simbolismo no desapareció, pero se amenoró. Así, seguimos encontrando las mismas composiciones tipológicas que conjugan la prefiguración del Antiguo Testamento en Cristo (Adán y Cristo, el Bautismo y el Diluvio, el sacrificio de Isaac y la crucifixión, etc.), que siguieron usando, siendo la manera *católica* de hacer exégesis bíblica. En la defensa de la eucaristía se mantuvieron alusiones antiguas de referencia patrística, con imágenes tan expresivas como *Cristo en el lagar*³⁴ y pervivieron obras como el *Speculum humanae salvationis* (1432) o la *Biblia pauperum* (1440).

Lo cierto es que, pese a las severas restricciones de los teólogos, se siguieron encomendando para las iglesias la historia de santa Ana y Joaquín o el nacimiento, la infancia y muerte de la Virgen, tomados de los apócrifos y leyendas, pese a que algunos pasajes hubieran sido cancelados por teólogos como Molanus³⁵. Lo mismo se puede decir sobre la representación de santos que bebían de fuentes dudosas recogidos en la *Leyenda Dorada*, si bien estas se cribaron o no volvieron a representarse. Y es que muchos de estos pasajes *no canónicos* fueron admitidos en sentido apolológico (por defender los sacramentos, la virginidad y maternidad divina de María, la veneración de los santos, etc.).

Esto nos lleva a preguntarnos de nuevo sobre la influencia real y práctica del —tan lacónico— decreto tridentino. Su génesis fue querida por sus promulgadores como un servicio para la lucha por la fe, de modo que muchos afirman que no tuvo en sí intención de dar una dirección concreta a los artistas³⁶. La Iglesia no descuidó el aspecto emocional enfatizando la honestidad de lo representado y encumbrando la emoción en representaciones de martirio, visión y éxtasis. La rigidez del Decreto no termina de conciliarse con la atracción de los fieles que la Iglesia buscaba, por lo que en muchas ocasiones se adaptaba a la piedad popular, necesitada de sensualidad³⁷. Además, en un momento en el que la religiosidad se llenaba de experiencias místicas y visiones, lo

³² Varios Autores, 2024 Cap. 3, 175-199.

³³ Principalmente: Mâle 2001, 313-360.

³⁴ Calvo Portela 2018, 526-539; Canalda et al. 2011, 187-207.

³⁵ Molanus no quería que se representase a la Virgen en el lecho de muerte, pues abandonó este mundo sin sufrir. Lib. II, cap. XXXII (Monalus 2017, 84-85).

³⁶ Roggero 1969, 162; Cañedo Argüelles 1982, 26-33; González García 2020, 605-608.

³⁷ Cañedo Argüelles 1982, 29, quien señala incluso que la aplicación del decreto pudo ser visto políticamente como una injerencia en pleno desarrollo del estado absoluto.

visible, canónico y escriturístico debía conjugarse con lo imaginado, espiritual e invisible en la representación de la *visio intellectualis*: el artista debía representar las experiencias de los santos místicos de la época conjugando todas estas realidades.

Por tanto, lo que debió ejercer una influencia específica sobre el arte no fue el generalista decreto, sino la interpretación que de él hicieron una serie de tratadistas (post)conciliares³⁸ y sínodos diocesanos —coetáneos y posteriores— que extendieron y concretaron tal doctrina conciliar, especialmente en lo referido al decoro y honestidad de las imágenes. Estos textos y autores han sido fundamentales para este trabajo y se desarrollarán más adelante.

Desarrollan elementos esenciales para la comprensión de la imagen sagrada como de la edificación moral por las imágenes. La pintura como vehículo que penetra la vista imprimiéndose en el alma y su fin pedagógico³⁹, la representación tradicional de los santos y la prohibición de injerencias profanas en las escenas sagradas⁴⁰. Las diócesis que fueron lugares “experimentales” de implantación⁴¹.

Es importante reparar en el desarrollo de la *Reforma Litúrgica* que previamente partía de un divorcio entre liturgia/predicación y liturgia/devoción⁴². La primera vino corregida con la aprobación de traducciones vernáculas del Nuevo Testamento, dirigidas con la intención de que los sacerdotes entendiesen y el pueblo gustase la liturgia. Así se

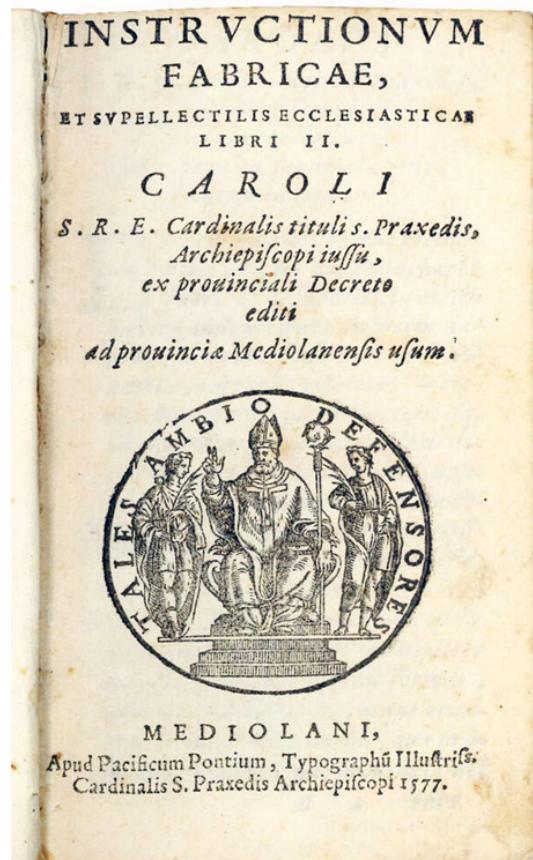


Fig. 3. Carlos Borromeo. *Instructionum fabricae, et suppellectilis ecclesiasticae libri II.* Milán: Pacifico da Ponte, 1577. Fuente: Librería Alberto Govi.

³⁸ Para su estudio he utilizado algunas ediciones traducidas recientemente como la realizada por Bulmaro reyes Coria para Juan Molano (Molanus 2017) y para Carlos Borromeo (Borromeo 1985) leyéndolas y profundizando; además de indagar en otras no traducidas como el *Liber II* de Borromeo y Paleotti. Siguen siendo fuentes poco conocidas y tratadas por los historiadores del arte generalistas.

³⁹ García Garrido 2006, 175.

⁴⁰ Roggero 1969, 163.

⁴¹ Cattoi 2014, 99.

⁴² La separación entre la predicación y la liturgia, por las órdenes mendicantes y sus sermones fuera de las celebraciones eucarísticas. El segundo, por el creciente énfasis de una piedad intimista que llevó al debilitamiento comunitario.

reformaba la predicación de discusiones escolásticas, fábulas o leyendas, buscando trasmitir la claridad evangélica pura y simple, desde lugares *ex profeso* para ello como el púlpito. La predicación católica se vinculó a la misa, frente a la importancia concedida a la palabra en lengua vernácula por los luteranos como vía de conversión⁴³.

La reforma litúrgica católica la representan fundamentalmente san Pío V (1566-1572), Gregorio XIII (1572-1585) y Sixto V (1585-1590). El primero publicó la nueva edición del breviario y del misal para fomentar el culto activo. Su *Missale Romanum* (1570) constituyó la base del rito romano en una unificación total sin disidencias, que pasaron a ser penadas por la Sagrada Congregación de Ritos (fundada en 1588). Paulo V se encargó de realizar el *Rituale Romanum* tiempo después, en 1614. Esta liturgia enfatizaba aquello que los protestantes negaban: la misa como sacrificio incruento, la doctrina de la transubstanciación y el principio nuclear de la presencia real de Cristo⁴⁴.

Importantes fueron también los cánones dedicados a la reserva del Santísimo Sacramento y su adoración: «*determinado día festivo, con singular veneración y solemnidad, llevándose en procesión por las calles y lugares públicos*»⁴⁵. Ello llevó a unas reformas del rito en todos sus aspectos, justificando la magnificencia, como dirá Molanus ante la iconoclasia de Erasmo: «*¿Por qué no adornarla con lo más precioso que existe?*»⁴⁶. La deriva protestante explica en parte la fastuosidad alcanzada en la liturgia tridentina, donde la palabra se ponía en acción re-presentada por el ministro, uniendo imagen, canto y rito y consiguiendo en el fiel un efecto de misterio y admiración multisensorial⁴⁷. La transustanciación dentro de la misa-sacrificio pasó a ser el elemento esencial donde espacio y obras se orientaron a la consagración, la *elevatio* de la Hostia y la *depositio* sobre el altar. Era en ese momento donde la autoridad “íónica” de las imágenes daban fe a la fe de los creyentes.

2. *Donde reina la idolatría la sátira es evangelio: la imagen satírica y vejatoria en la guerra visual entre católicos y protestantes.*

⁴³ García Viloslada 1960, 572.

⁴⁴ En la reflexión histórico-artística, quizás hayan pasado inadvertidas las fuentes canónicas sobre la eucaristía y su repercusión en la organización de los templos y la iconografía posterior.

⁴⁵ Denzinger 2017, n. 878.

⁴⁶ Molanus 2017, lib. II, cap. LIV.

⁴⁷ González García 2020, 470.

Una de las características definitorias de la cultura popular del siglo XVI radica en la importancia de lo visual, lo que hoy llamaríamos *cultura de la imagen*, coincidiendo con un renovado interés por mostrar visiblemente las nociones teológicas, los principios doctrinales y los misterios invisibles⁴⁸. Nos centraremos en la conjunción entre texto, imagen, propaganda y sátira cuya argamasa fue la reproductibilidad masiva por la invención de la imprenta de tipos móviles⁴⁹ en tono apologético.

El cristianismo, luterano y católico, asumió esta visión militante con profundo afán misionero⁵⁰. Las ideas debían penetrar hasta en los contextos más contrarios. Los ideólogos de las estampas propagandísticas entendieron la importancia de la transmisión oral y visual para difundir mensajes intra y extramuros, combinando imagen y palabra para llegar a todas las capas sociales. Aunque nos centramos en la propaganda satírica estampada, debemos apuntar a otros modos orales que las acompañaban y glosaban como *verbalis artefactum* (canciones, sermones, teatros, lecturas en público, debates, etc.) y que no desarrollaremos aquí.

Hemos mencionado la desproporción entre la producción de panfletos en el lado católico y en el protestante, por lo que atendemos principalmente a estos. Si el mayor número de imprentas favoreció la propaganda satírica protestante, la intensidad de publicación de tales obras favoreció la industria y estimuló su crecimiento. Lutero comprendió su eficacia, alcanzando una ofensiva sin parangón⁵¹. Además, se valió de artistas como Durero y sobre todo Lucas Cranach el Viejo⁵² que puso todo su talento en dibujos maravillosos⁵³. Podemos englobar esta ingente cantidad de imágenes satíricas en varios grupos temáticos: el papado, Lutero y los reformadores, la doctrina sacramental, el monacato y la sátira religiosa en la cultura popular.

⁴⁸ Scribner 1981, 3.

⁴⁹ González Sánchez 2017, 78.

⁵⁰ Belting 2009, 641.

⁵¹ Roca Barea 2016, 201.

⁵² Cranach fue crucial, en 1522 tenía destinada a este propósito y continuó diseñando grabados para libros, biblias e instrucciones protestantes propagadas desde 1528. Nelson 2024, 111; Price 2020, 86.

⁵³ Sagredo 2007.

2.1. Un retoño de raíces heréticas: La sátira visual antipapista y el árbol de las herejías.

La sátira de la institución **pontifica** es una de las más difundidas y creativas, generalmente recurriendo a pasajes evangélicos conocidos donde se incluía al pontífice como *Anticristo*⁵⁴, antagonista de Cristo que al final de los tiempos propagará errores y engaños. El propio Lutero, tras ser excomulgado por León X en su bula *Decet Romanum Pontificem* (1521) lo llamó *anticristo*. Su teología se centraba en la visión de Daniel 8,23 que habla de una institución con muchos anticristos: la Iglesia Romana “inspirada” por el demonio. Por eso son numerosas las estampas donde aparece bien el Papa, bien Lutero (en el caso católico) a quienes Satanás les insufla ideas de odio, muchas veces con un fuelle⁵⁵. A partir de aquí, se justifica toda mordacidad al papado con estampas grotescas como la famosa *El belvedere papal* (1545) de Cranach el Viejo (Fig. 4) donde se juega con la imagen de la famosa terraza y dos individuos enseñando su trasero al pontífice. De esa misma tirada y autor es *Adoratur papa deus terrenus* en el cual otra vez, dos individuos defecan dentro de una tiara. Con ese título vendría a ratificar la idea teológica del anticristo a quien no hay que adorar.



Fig. 4. Lucas Cranach el Viejo. *El belvedere papal* (*Hic oscula pedibus papae figuntur* o *Besando los pies del Papa*) Xilografía (contenida en la obra de Martín Lutero: Papstspotbilder, 1545). Fuente: Wikipedia Commons

⁵⁴ 1 Jn. 2,18; 2 Jn. 1,7; Mt. 24, 15; Mc. 13,14 y sobre todo Ap. 13,1; 19,20.

⁵⁵ Scribner 1981, 148.



Fig.5. H. Schrift . Biblia, *Das ist Die gantze* (detalle). Estrasburgo, 1625 (izda.) en comparación con el uso católico de una iconografía similar del árbol de las herejías en *El impostor Mahoma y Calvinio asaltado en Vaudois*. 1687 (dcha)

Tal vez menos conocida pero interesante y difundida por ambos bandos fue la idea satírica del *Árbol de las herejías* (Fig. 5) que figuraba al contrario como descendiente de la *secta de Mahoma*, amenaza que se cernían sobre Europa y que, según Lutero, terminaría en una gran tragedia espiritual que ya había comenzado⁵⁶. En muchas ocasiones, estos *arbores consanguinitatis* muestran en sus raíces a Satán como antitipo de Jesé, e incluso a Simón el Mago⁵⁷. Sus ramas las pueblan diferentes herejes de la historia del cristianismo, antitipos de los Padres de la Iglesia, culminando con los medallones de Mahoma y bien el papa o Lutero⁵⁸.

2.2. Lutero, ¿santo o hereje?. La imagen enfrentada de Lutero en la estampa satírica católica y la propaganda protestante laudatoria.

⁵⁶ Cordero 2019, 142.

⁵⁷ Figura antitética de san Pedro y los apóstoles, conocido como el primer hereje. Los Evangelios nos hablan que intentó comprar el don del Espíritu (Hch. 8, 9-13). González Muñoz 2016.

⁵⁸ Ibid. 204-228.

El rostro de Lutero fue uno de los tipos estampados más populares. Nos habla de los matices dentro del pensamiento teológico del momento. Vemos el retrato que le realizó Cranach el Viejo, que lo presenta como un monje agustino ascético y se difundió por miles en tres versiones diferentes⁵⁹ (Figs. 6a, 6b, 6c). Todas muestran una efigie sorprendentemente similar a las estampas de santos que se tiraban desde las imprentas católicas: un Lutero cercano a las Escrituras que sostiene con su mano y que hace referencia a su doctorado. En ellas Cranach suele repetir la leyenda *Aeterna ipse suaem mentis simulacra Luterus exprimit at vultus cera Lucae occiduos* relacionada con la capacidad de Lutero de crear imágenes eternas y espirituales, más importantes que las visibles y sensibles. Mas interesante aún es la estampa de Lutero como doctor de la Iglesia iluminado por el Espíritu Santo *per aurem* y un halo de santidad sobre su cabeza, replicando la iconografía de san Gregorio Magno. Además, en ellas se aplicaban visualmente a Lutero las virtudes del santo papa popularizadas en la cultura visual: reforma, sabiduría y santidad. Estas imágenes fueron criticadas como hipócritas por Molanus, quien ironizó sobre su posesión y uso por protestantes:

Que a mí no me parece que sea excesivo el rigor de la disciplina eclesiástica, si también se prohibiera que se tengan las efigies de los heresiarcas, como las de Lutero, Melanchthon y semejantes [...]. Y según lo que el Señor había mandado en el Antiguo Testamento: "quemarás con fuego sus estatuas, no anhelarás la plata y el oro de que fueron hechas".⁶⁰



Fig. 6a. Lucas Cranach el Viejo. *Retrato de Martín Lutero*. 1520-1523. Impresión. 169 x 116 mm. Fuente: lucascranach.org.



Fig. 6b. Lucas Cranach el Viejo. *Retrato de Martín Lutero*. 1521-1526. Impresión sobre papel de trapo. 154 x 113/112 mm. Fuente: lucascranach.org.



Fig. 6c. Lucas Cranach el Viejo. *Retrato de Martín Lutero*. 1520-1523. Xilografía. 203x 154 mm. Fuente: lucascranach.org.

⁵⁹ Sagredo 2007, 123.

⁶⁰ Molanus, Lib. II, cap. II (2017, 36).

Para Lutero el único valor apreciable en la imagen religiosa dependía sobre todo de su didáctica. Nos interesa el testimonio del legado papal en la dieta de Worms cuando refiere que este tipo de estampas eran adquiridas y besadas por los fieles⁶¹, como cualquier imagen devocional católica. Por su parte, en el lado católico se presentó la imagen de Lutero a partir de las notas que sobre su personalidad se habían escrito —ya desde la bula *Exurge Domine* (1520)— como “perro” de impías doctrinas, “loco” y “demoniaco”⁶². Apelativos similares emanaron de la Dieta de Worms (1521) donde se le presentaba como “hijo de la desobediencia” y “enemigo del maligno con hábito de monje”⁶³. Testimonios como el del nuncio Vergerio al encontrarse con él en 1535 en Wittemberg terminaban por describirle:

*Y en verdad cuanto más pienso en lo que he visto y oído en ese monstruo y en la gran fuerza de sus malditas operaciones, y añadiendo lo que yo sé de su nacimiento y de toda su vida pasada por personas que fueron íntimos amigos suyos hasta el tiempo en que se hizo fraile, tanto más me inclino a creer que él tenga un demonio dentro*⁶⁴.

Esto se tradujo en imágenes como la que le representa en forma de gaita tañida por el demonio y difundiendo sus herejías de Erhard Schoen (1542), el reformador pactando con Satanás (1535) o, una de las más famosas: *Lutero de las siete cabezas* o *Septiceps Lutherus* de Hans Brosamer (1529) (fig. 7), en la que cada cabeza lleva un título distinto (doctor, Martinus, Lutero, clérigo, entusiasta, deambulante y Barrabás), combinando una caricatura de él con una representación del anticristo vestido de fraile.

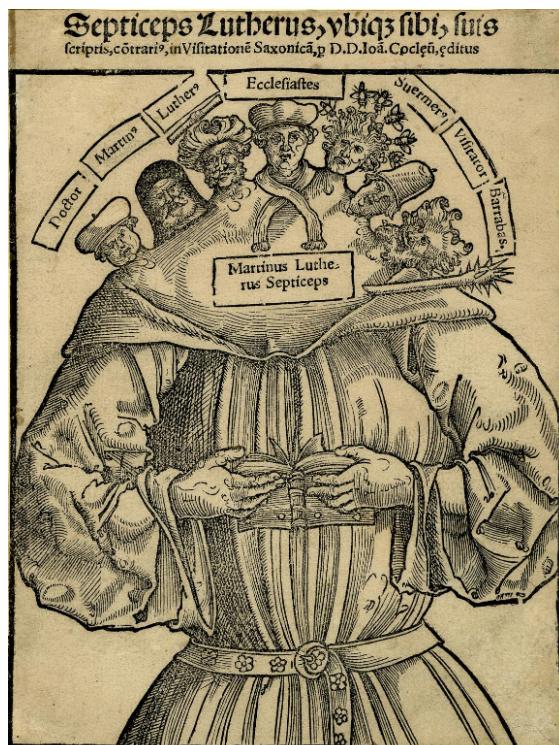


Fig. 7. Hans Brosamer. *Septiceps Lutherus*. 1529. Impresión tipográfica. 178 x 135mm. Fuente: Britishmuseum.org.

⁶¹ González García 2020, 486.

⁶² La demonización de la imagen de Lutero ha formado parte de la militancia de la identidad católica desde el controversista Juan Cocco (1479-1552), fuente principal de la imagen de Lutero durante 400 años. Para una visión más profunda de las fuentes iconográficas: Madrigal Terrazas 2018, 352-356.

⁶³ Navarro Sorní 2017, 44.

⁶⁴ Ibid. 47.

2.3 De vera religione. La imagen sacramental enfrentada en la estampa propagandística de reformados y católicos.

En este debate satírico no podía faltar el de **la doctrina sacramental**. En ocasiones cuando contemplamos los panfletos que reflejan la concepción doctrinal del adversario atendemos únicamente al sentido burlesco, pero es importante detenernos en el cómo y el qué representan pues en última instancia su objetivo también fue señalar esos principios a los fieles. La retórica visual de estas publicaciones se basa en categorías de pensamiento dicotómicas (bien/mal) y subrayan los hechos diferenciales teológicos y características religiosas propias⁶⁵.

En muchas imágenes aparece a un lado un predicador que enseña a la asamblea, por medio de la palabra señalando a Cristo crucificado, el verdadero fruto de la conversión. En ocasiones, de su pie fluye un arroyo que representa las aguas del bautismo. Este crucifijo es el único signo visible mediador. A menudo el mensaje es expresivo pero limitado; por ello, interpela a quien lo ve a juzgar qué enseñanza es verdadera sostenida por unas líneas con el contenido de los sermones.



Fig. 8. Georg Pencz. *Predicación protestante y católica*. 1529. Xilografía y tipografía. 16,4 x 37,9 cm.
Fuente: Google Arts and Culture.

⁶⁵ Scribner 1981, 190.

Es el caso de la famosa estampa del grabador Georg Pencz (Fig. 8) asociada a un texto de Hans Sachs, *Predicación protestante y predicación católica* (1529) muy reproducida con diversas variaciones. El espectador que lo ve debe discurrir si prefiere a los pastores buenos o malos: uno predica la Palabra de Dios, mientras que el otro solo busca explotar a las ovejas⁶⁶.

Otras formas de grabados doctrinales con tintes satíricos muestran los dos sacramentos aceptados por los protestantes: la *Cena del Señor* y el bautismo. Por el mayor tamaño de estas estampas intuimos que estaban realizadas para ser colgadas de los muros, con el fin de aleccionar de forma más clara. Uno de los más interesantes es el realizado por Lucas Cranach el Joven, *Diferencia entre la verdadera religión de Cristo y las falsas enseñanzas idólatras (...)* (1546) (Fig. 9). En el lado protestante se muestra la comunión bajo las dos especies –contraria a la doctrina católica de la concomitancia– ofrecidas no por un sacerdote, sino por dos ministros laicos bajo un sencillo y vacío altar que preside el crucifijo, que es quien ofrece el *Testamento*⁶⁷ (Fig. 9).



Fig. 9. Lucas Cranach el Joven. *Diferencia entre la verdadera religión de Cristo y las falsas enseñanzas idólatras del Anticristo en las partes más importantes*, 1546. Xilografía coloreada. 35,1 x 58,5 cm. Fuente: Google Arts and Culture.

⁶⁶ Ibid. 198.

⁶⁷ El crucifijo y la comunión bajo las dos especies son elementos constantes e indispensables. El crucifijo aparece siempre en las representaciones de la predicación, situado entre el predicador y los fieles, como aparece en los altares de Weimar (1555) o de Wittenberg (1574) de los Cranach. Es la materialización de *De captivitate babylonica ecclesiae*: «Hay otras muchas realidades que se podrían considerar como sacramentos: todas las que son depositarias de alguna promesa divina, como la oración, la palabra, la cruz». La comunión «no se les puede negar — a los laicos — bajo ambas especies. Y si se niega a quienes lo solicitan, se está obrando impíamente». Lutero 1520, 49.

En la esquina derecha, Lutero predica inspirado por el Espíritu, única vía aceptable por la Reforma para alcanzar la gracia: pues por la sola fe en la Palabra se accede a la justificación. El lado católico, simétrico, a diferencia del menos polemista grabado de Pencz, se llena de signos emotivos y satíricos, como por ejemplo la inscripción en la bula del Papa, que critica los aspectos fiscales católicos (indulgencias especialmente)⁶⁸, lo absurdo de las peregrinaciones o las procesiones⁶⁹, etc. Además, utiliza signos culturales populares, como el diablo con un fuelle, el monje demoniaco que preside la misa, vicios asociados con la locura y picardía en los monjes que escuchan el sermón⁷⁰. Todo refleja la fatalidad y desolación, simbolizada por la lluvia de fuego y azufre y el terreno pedregoso e inerte, referenciando la conocida parábola.



Fig. 10. Jacobus Vitelio. *Anatomía de Martín Lutero*. 1567. Xilografía y grabado tipográfico. 41,5 × 28,6 cm. Fuente: Researchgate.net

En contraposición, quisiera destacar la estampa católica — llamativa por su burda y satírica representación— que realizó Jacobus Vitelio en 1567 (Fig. 10) y que muestra el cadáver desnudo de Lutero, expuesto como el de un criminal ejecutado y reemplazando el cuerpo de Cristo Eucaristía. Sugiere una profanación del rito y critica la deificación de Lutero por sus seguidores. La imagen anticipa la

discordia interna del luteranismo, como se describe en el poema de Nasus: «*lleno de divisiones, completamente desgarrado, conflictivo, desunido, malvado, al revés*»⁷¹, especialmente en la interpretación de la Última Cena, con los principales antagonistas del debate protestante como caníbales (Calvino, Zwinglio y Pierre Vivet entre otros).

⁶⁸ Nelson 2024, 110.

⁶⁹ Scribner 1981, 203.

⁷⁰ Koener 2004, 270.

⁷¹ Ibid., 397.

2.4 Representación satírica del monacato.

La vida conventual también fue objeto de la burla protestante. Es irónico que la imagen más popular de Lutero en los primeros años fuera la de un monje, ya que estos fueron sus principales oponentes. La propaganda inicial se centró en criticar la institución monástica y sus laxitudes, siguiendo una tradición muy anterior. Así, la imagen de Lutero como un hombre piadoso contrastaba con la de los vicios asociados al monacato, objeto preferente de las críticas del “ex fraile”⁷². La propaganda vinculada a la vida disoluta, la inmoralidad conductual y las excesivas riquezas acumuladas en los monasterios fue muy importante y se dirigía de modo particular a enardecer el descontento campesino creando una serie de tópicos exagerados. Por eso la sátira optó también por temas como los del clero ocioso, glotón, borracho y avaricioso. Así, la corriente de crítica social anticlerical fue focalizada y potenciada por el luteranismo.

Fig. 11. Sebald Beham.
Alegoría del Monacato.
1521. Xilografía.
9.5x16.2 cm
Fuente: Google Arts
and Culture.



Las estampas satíricas recogen este descontento social uniéndolo a otro nivel de lectura de carácter más doctrinal. Así, en 1521 se fecha la sátira de Hans Sebald Beham, discípulo de Lutero que apoyó entusiastamente la Reforma: en su publicación contra los monjes *Alegoría del monacato* (1521) (Fig. 11) aparece un fraile rodeado de mujeres, alegoría de los vicios ya expresados y que se repiten en muchas otras: soberbia, lujuria y avaricia. Mientras tanto, la pobreza empuja a un campesino a hacer tragar al fraile los evangelios para sanar su ignorancia⁷³. Seguir tratando la sátira sobre el monacato nos

⁷² Checa Cremades 2007, 379.

⁷³ Ibid.

llevaría tan lejos como la crítica al papado, valgan estos ejemplos como figuración de unas temáticas convergentes en las mismas estampas.

2.5 Sátira y fiesta popular: la apropiación del imaginario popular en la estampa propagandística de la Reforma.

Esta sátira se vale de fiestas, tradiciones o leyendas comprensibles para la sociedad iletrada, mostrando uno de los valores, en gran medida novedoso, que tomó la imagen en el siglo XVI: el de la perfecta comprensión de un mensaje claro, sencillo, donde la trasmisión de una idea contundente prevalecía frente a la búsqueda de belleza. Las palabras se convertían y eran sustituidas por las imágenes⁷⁴.

La propaganda se movía en el límite del juego y la seriedad, usando juegos populares para trasmitir mensajes que el público entendía por la escena y reglas. Un ejemplo es el *Strebkatz*, donde dos jugadores competían por un artefacto con cuerdas que rodeaban sus cuellos y mordían ilustrando simbólicamente las tensiones y conflictos. Esto aparece en la difundida estampa del *Die Luterisch Strebkatz* (Peter Schöffer, 1524) (Fig. 12)⁷⁵ que ilustraba un libro anónimo de unas cuarenta páginas recogiendo la enseñanza del juego. En la contienda, Lutero se enfrenta al Papa, con la única ayuda del crucificado mientras el pontífice es ayudado por una multitud de partidarios (Eck, Emser,

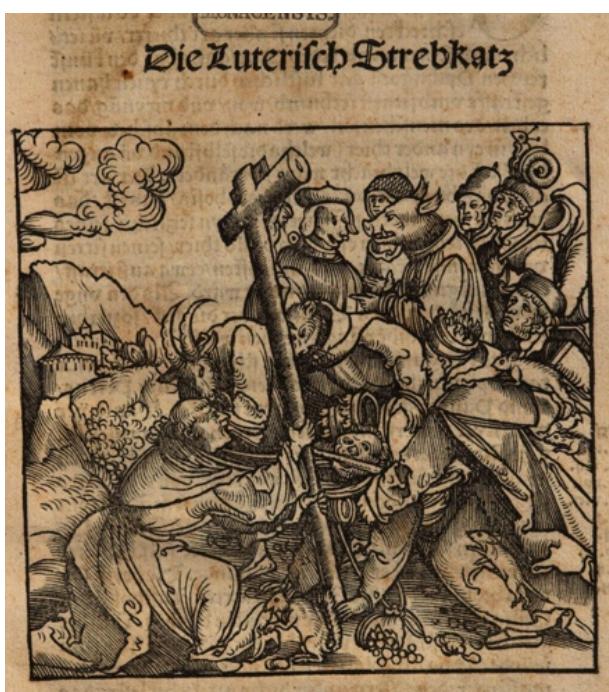


Fig. 12. Peter Schöffer. *Die Luterisch Strebkatz*, 1524. Fuente: Münchener Digitalisierungs Zentrum

⁷⁴ Koerner 2004, 394-399.

⁷⁵ Scribner 1981, 61.

Cochleus, etc.). Aunque la lucha parece desigual, Lutero vence con tal fuerza que su tiara cae y su bolsa de dinero explota.

Similares fueron las parodias de las cacerías carnavalescas anticlericales donde los muchachos debían “cazar” a las damas. En 1525, en Zwickau, los estudiantes organizaron una *caza de carnaval* en la que demonios cazaban monjes⁷⁶.

Otras parodias inspiradas en fiestas profanas fueron las entradas triunfales, con sus amplios cortejos y arquitecturas efímeras. Ejemplo de ello es el panfleto *Triumphus Veritatis* (Hans Heinrich Freiermut, 1524) (Fig. 13) donde se representa la entrada de una procesión en la ciudad, encabezada por el Arca de la Escritura, seguida por apóstoles y prisioneros atados, entre los que se encuentran un papa, un cardenal, un obispo y varios oponentes de Lutero. Al final, Cristo desfila sobre un carro tirado por los evangelistas, acompañado por Lutero y Karlstadt⁷⁷.



Fig. 13. Hans Heinrich Freiermut, *Triumphus veritatis* (*El triunfo de la verdad*), 1524. Xilográfía. 18,6 x 42,5 cm. Fuente: danakrehnblog.wordpress.com

Se ha señalado como hipótesis que se aprovechara la celebración de determinadas festividades para distribuir entre la población las estampas o publicar los folletines, en algunos casos de manera anónima. Ello aumentaría su impacto. Así, para

⁷⁶ Ibid. 63.

⁷⁷ Es común en las caricaturas la “animalización” del enemigo como deshumanización; imagen de vicios, degradación de costumbres y humillación. Una interesante reflexión en Rehn 2022.

el *Triunphus* citado se ha señalado la influencia del grabado que Durero realizó para la conmemoración de la entrada triunfal de Maximiliano I (1512).

Aparte de los datos cuantitativos sobre la producción de esta propaganda gráfica, deberá profundizarse más sobre su eficacia e impacto concreto. Las estampas variaban en tamaño y forma: las más pequeñas se distribuían como viñetas volantes, mientras que las más grandes se colocaban en lugares de culto y puertas. Lo cierto es que estas imágenes debieron de tener una gran difusión y llegaron a los lugares más recónditos, suponiendo un quebradero de cabeza para las autoridades eclesiásticas y civiles de estados tan católicos como España. Así lo indica un proceso inquisitorial de 1575 al descubrir estas estampas en cartas de naipes:

*Estando jugando a los naipes unos les dixeron que les daria otros mejores que havia traydo de Francia y los traixo, los quales estavan figurados de figuras en innomia del pontifice y nuestra religión porque en el uno havia pintado un papa y en el otro una muger con un titulo que dezia esta es la papesa y en otro una yglesia ladeada como que se queria caher y los de copas era una custodia y las demas un caliz con una ostia ensima.*⁷⁸

Podemos conocer sus efectos en el *humus* cultural, incluso actual, en constructos ideológicos –valga la conocida como *Leyenda Negra*– vigentes. Prueba de ello es el fracaso de la propaganda antiluterana que ha dejado poca huella cultural en los países anglosajones y germanos. La única prueba fiable es, pues el impacto en el *universo simbólico* del momento. Como indica Roca Barea:

*En esto fue un visionario. El uso de las imágenes será decisivo en todos los frentes de propaganda y servirá para levantar el mito de la Inquisición, vincular intolerancia,残酷 y barbarie al nombre de España y, en definitiva, para «crear la imagen» (la expresión lo dice todo) que del mundo hispanocatólico se tiene dentro y fuera del protestantismo*⁷⁹.

La producción de estas imágenes satíricas fue de tal cantidad, riqueza y complejidad que es imposible abarcar aquí toda su amplia variedad iconográfica. Valgan los anteriores bloques para comprender los principales destinatarios de la sátira y su influencia. Lo más probable es que la Iglesia católica estuviese más interesada en afianzar la fe de los creyentes por medio de los modelos de santidad, los sacramentos y la piedad popular. Los jesuitas fueron muy activos en esto con personajes como san Francisco de Borja que encargó gran cantidad de estampas para repartirlas por todo el

⁷⁸ Llopis 2015, 103.

⁷⁹ Roca Barea 2016, 201.

mundo, enviándolas a España y las Indias⁸⁰. San Juan de Ávila las tuvo en gran estima recomendando que misioneros y predicadores, junto a rosarios, cartillas y libros devotos llevaran «*algunas imágenes del santo Cristo, nuestra Señora, para que los predicadores las diesen (...) hay menester de todas estas salsas para comer su manjar: rosarios, imágenes han de ser muchos*»⁸¹.

Unos y otros, católicos y protestantes penetraron en las filas ajenas llegando a todos los estratos sociales por medio de las nuevas formas de reproductibilidad de la imagen.

3. No se destruye una imagen sin herir al santo. La Passio imaginis en la imagen maltratada y reparada durante la iconoclasia protestante.

El ultraje a las imágenes sagradas revela un intento de agredir no solo lo representado, sino los fundamentos mismos de la fe católica. Este ataque puede agruparse en tres grandes ejes: las imágenes, especialmente marianas y cristológicas; las reliquias, como rechazo a la santidad y a su representación física; y la eucaristía, centro doctrinal de máxima división entre católicos y reformados.

3.1. Un acercamiento a la concepción protestante de la imagen y la raíz de la iconoclastia.

Aunque posterior, es elocuente para el tema en el que nos introducimos —las *imágenes maltratadas* o, como diría Kretzenbacher, las *imágenes de culto heridas*⁸²— el testimonio de fray Pedro de Loviano, recogido en *Historia y milagros del Santísimo Christo de Burgos*, refleja el sentir de protestantes provenientes de diferentes partes de Europa, cuando veían la talla:

*A muchos hereges luteranos, calvinistas y hugonotes que en nuestros tiempos han vivido prisioneros en esta ciudad y a otros que han pasado, hemos oído alabar mucho al santo crucifijo (...) suspirando repetidas veces a vista de la efigie sagrada, en demostración del torpe error con que niegan ellos el culto de las sagradas Imágenes*⁸³.

⁸⁰ González García 2020, 403-404.

⁸¹ Ibid.

⁸² Belting 2009, 9.

⁸³ Loviano 1740, 56.

Ello nos muestra que en las posiciones acerca de la veneración de las imágenes en el sentir del fiel reformado hay muchos matices y diferentes sensibilidades en su relación con la representación de lo sagrado.

La negación del culto a las imágenes como contraria a la *latría* que debía darse a Dios y el reconocimiento en ellas de una privilegiada presencia en la vivencia de la fe, trajo consigo posturas encontradas. En los ambientes más beligerantes de la Reforma se extendió un movimiento contra las imágenes desde 1530, especialmente en los Países Bajos, Hungría o Inglaterra, pasando por la disolución y expolio de los monasterios, como Enrique VIII entre 1536 y 1540⁸⁴.

La cuestión de las imágenes es más profunda cuando se tiene conciencia de que están creadas precisamente para manifestar visiblemente realidades invisible: la divinidad, la santidad. Por ello toma otro cariz allí donde la iconoclasia no se reduce a estar a favor o en contra de las imágenes, sino que se rivaliza por una hermenéutica *correcta* o *incorrecta*: la pureza de la misma fe⁸⁵ (Fig. 14).

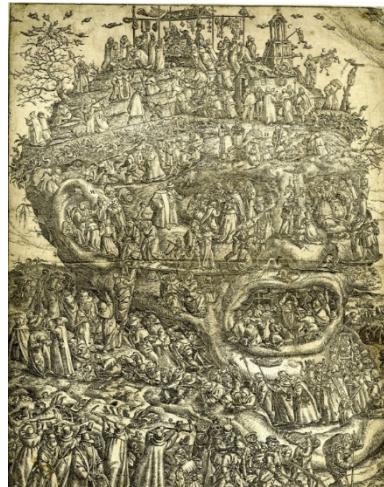


Fig. 14. Marcus Gheeraerts I, *Cabeza de monje podrida como alegoría de la iconoclastia*, 1560 y 1570. 43,5 cm; ancho: 31,5 cm. Londres, British Museum. Fuente: [Britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org). Representa la cabeza en descomposición de un monje que emerge de un afloramiento rocoso, infestada de pequeñas figuras que pululan sobre ella; se está llevando a cabo una misa diabólica dentro de la boca abierta, y sobre la coronilla se sienta una figura del papa entronizado bajo un dosel con indulgencias clavadas en las duelas. Además de varios rituales y procesiones, en primer plano los iconoclastas protestantes están limpiando pedazos de retablos, esculturas religiosas, diversas vanidades y otros objetos litúrgicos de la iglesia y arrojándolos al fuego.



La controversia de las imágenes y la iconoclasia de la Reforma se superponen a un proceso de mayor trascendencia, que artistas como el propio Durero explicaron como «el redescubrimiento del arte»⁸⁶ y que entrañó una controversia de tintes teológicos-religiosos-políticos que se unía a una iconolatría presente en la Edad Media tardía. Para *las reformas*, el acercamiento a las imágenes fue divergente. Así, para

⁸⁴ Freedberg 2009, 431.

⁸⁵ Belting 2009, 10.

⁸⁶ Schoch 2007, 118.

Karlstadt⁸⁷ y Zwinglio la prohibición de las imágenes tenía absoluta vigencia desde la ley mosaica, pues Dios se había revelado al hombre como Palabra y la veneración de las imágenes conducía a la idolatría⁸⁸. Su pensamiento iconoclasta puso las bases para los acontecimientos de Wittenberg (diciembre de 1521-enero 1522)⁸⁹. Por otro lado, para Lutero las imágenes no eran «ni buenas ni malas», y centró el debate en el uso que se hacía de ellas, pues podían ser un *símbolo* piadoso para ignorantes. Lutero no rompió con la tradición que hasta entonces se tenía de las imágenes⁹⁰, pero tampoco se opuso a ella –como Calvin⁹¹– sino que delegó la *limpieza* en manos de las autoridades civiles competentes⁹².

La acción de los iconoclastas reformados queda patente en una estampa (Fig. 15)⁹³ —de las pocas inherentes a la reforma⁹⁴— que presenta a ciudadanos armados con hachas y picos, irrumpiendo en una iglesia para eliminar las imágenes religiosas. Son dirigidos por una figura de autoridad marcada con una viga en el ojo —en alusión a la Parábola de la viga y la mota de Mateo—, refleja la crítica de Schön (en línea con la postura de Lutero) hacia la iconoclasia calvinista extrema de doble moral respecto a las imágenes. De ahí la representación de una serie de personas que, esquivando la hoguera, conducen unas imágenes a una estancia contigua como quien quisiera poner a buen recaudo su botín⁹⁵.



Fig. 15. Erhard Schön. *Lamento por los pobres ídolos e imágenes del templo perseguidos*, 1530. Xilográfia sobre papel.

Fuente: Wikimedia Commons.

⁸⁷ Karlsdat, en Zurich, inició una política de destrucción de imágenes religiosas, basada en su crítica teológica hacia la legitimidad de su uso. Su postura, conocida por su conflicto con Lutero, rechaza la materialización de lo sagrado. Álvarez Solís 2011, 10-12; Canalda et al. 2011, 85-91.

⁸⁸ Catecismo Mayor de Westminster, *Pregunta 109*: «*¿Cuáles son los pecados contra el segundo mandamiento? Todo lo que sea inventar algún culto religioso [...] representación de todas o de alguna de las Tres Personas, sea en nuestra inteligencia, exterior o imagen de criatura; toda adoración de Dios en ella*», Estándares de Westminster. 2010, 225.

⁸⁹ Michalski 2013, 44.

⁹⁰ En: Freedberg 2009, 445.

⁹¹ Para comprender mejor el pensamiento de Calvin sobre las imágenes, Belting 2009, 716-718.

⁹² Schoch 2007, 120.

⁹³ Erhard Schön (1491-1542) fue un grabador alemán luterano en Núremberg.

⁹⁴ Canalda et al. 2011, 90.

⁹⁵ Belting 2009, 15.



Fig. 16. Anónimo, *El saqueo de Lyon por los calvinistas en 1562*. 1565. Museo de Bellas Artes de Lyon. Fuente: Wikimedia Commons. En estos dos fragmentos del cuadro se representa la puja y venta de casullas en una subasta improvisada en la plaza de Lyon (izq.) y la venta de diferentes objetos litúrgicos de valor por sus materiales (drcha.) mientras que al fondo se queman y destruyen imágenes religiosas.

Tras perder su función religioso-litúrgica, muchas obras, objetos sacros y vestiduras⁹⁶ tuvieron una segunda vida en el nuevo contexto de las colecciones privadas seculares, se aprovecharon sus materiales o se vendieron a los países católicos (Fig. 16). Ello fue duramente criticado por autores como Molanus, quien ironizó:

*Y según lo que el Señor había mandado en el Antiguo Testamento: "quemarás con fuego sus estatuas, no anhelarás la plata y el oro de que fueron hechas, ni tomarás nada de ella para ti, para que no ofendas, porque es abominación del Señor tu Dios"*⁹⁷.

3.2. Permitió Dios, que padeciesse a manos de la barbaridad. Las imágenes ultrajadas como reliquia y la Monarquía Hispánica como reserva espiritual.

La reacción en el mundo católico ante la destrucción y profanación de las imágenes sagradas fue respondida con actos de desagravio y reparación que en muchos casos terminaron por resignificarlas como reliquias devotas, simbólicas e identitarias. Por ejemplo, María Estuardo combatió en Escocia a los calvinistas alentados por John Knox y en su alcoba mandó colgar un retrato donde la familia aparecía venerando una imagen de Cristo⁹⁸.

Dentro del mundo católico, existían variadas sensibilidades hacia las imágenes. Los teólogos Molanus y Paleotti —en su afán por profundizar el conciso decreto

⁹⁶ Véase el famoso *Opus Anglicanum*, muchas vestiduras acabaron en otros países como Francia o España. Fleming 1989, 603.

⁹⁷ Molanus, 2017, 36.

⁹⁸ Porres Benavides 2003, 1003.

tridentino— las dotaron de una fundamentación teológica y normativa integral y sólida. En el contexto español Jaime Prades, defendió aquellos artificios humanos pero criticó la consideración de ser obras divinas o *per se* adorables⁹⁹. Santa Teresa de Jesús recurrió a ellas, pues le «*parecía pobreza no tener ninguna* (imagen) *sino de papel*», recomendaba su uso como ayuda para la contemplación de Dios en sus *Moradas* e incluso tuvo experiencias místicas ante algunas (caso del *Cristo muy llagado* que «*representaba muy bien lo que pasó por nosotros*»)¹⁰⁰. De la misma manera, san Juan de la Cruz las propuso como un medio en su *Subida al Monte Carmelo*, alertando del inconveniente de que el cristiano se quedase fijo en ellas sin aspirar a otros grados más elevados de la visión beatífica¹⁰¹. Juan de Yepes tallaba y dibujaba pequeños crucificados pero también criticó el “uso abominable” e irrisorio de adornar las imágenes según las modas y «*el traje que la gente vana por tiempo va inventando para el cumplimiento de sus pasatiempos y vanidades*»¹⁰².

Para muchos teólogos y autoridades católicas la profanación de las imágenes reafirmaba su propio valor: los iconoclastas parecían no comprender que su odio a las imágenes era un acto de idolatría pues ¿para qué, si no, ensañarse si no reconocían en ellas un alma?, ¿no era rendir homenaje a su poder?¹⁰³. Parecía esperarse una reacción de las imágenes ante su maltrato. Un claro ejemplo es la actitud de los iconoclastas de Basilea en 1529, quienes al arrojar el crucificado de la catedral al fuego gritaban: «*si eres Dios, defiéndete; si eres hombre, sangra*»¹⁰⁴. Al atacar los símbolos materiales de la fe, como la imagen, la reliquia y la hostia, los iconómacos destruían la unidad¹⁰⁵ y las imágenes maltratadas por los herejes se convertían en reliquias que habían padecido el *martirio* por la verdadera fe.

Ya existían imágenes tenidas por milagrosas por haber sido hechas *non manufacta* (*acheiropoietai*). Teóricos como fray Alonso de Espina habían puesto las bases para su renovada devoción demostrando la voluntad expresa de Jesús de ser venerado en imágenes. La más antigua que se utilizaron como prueba fue el rostro del

⁹⁹ Velandía Onofre 2017, 186 y 189.

¹⁰⁰ Ibid. 1011.

¹⁰¹ González García 2020, 459.

¹⁰² Juan de la Cruz, Lib. III, cap. XXXV, n. 3-4. (2019).

¹⁰³ González García 2020, 445.

¹⁰⁴ Michalski 2013, 78.

¹⁰⁵ Belting 2009, 10.

Mandylion del rey Abgar en Edessa¹⁰⁶ y las impresiones milagrosas del lienzo de la Verónica (*vera-icona*)¹⁰⁷ o el Sudario de Turín. Como reacción, estas se potenciaron y se replicaron por *reliquiae ex contactu*, circulando por Europa y América¹⁰⁸. Su utilidad fue defendida, entre otros, por el citado franciscano Alonso de la Espina¹⁰⁹ y teólogos como Molanus las colocaron en la cimentación de su argumento apologético en defensa de las imágenes¹¹⁰: la imagen/reliquia que se difunde por ser «*la imagen de nuestro Señor Jesús Cristo, no hecha con la mano*»¹¹¹.

Partiendo de ellas, nos interesan representaciones que fueron veneradas especialmente por haber sido acuchilladas, mutiladas o vejadas por los *herejes* y que se conservaron como reliquias para despertar la fe (y las reacciones) de los católicos hispánicos. Gracias a sus virtudes devocionales e identitarias, contribuyeron también a la construcción y la unificación espiritual de los territorios y a la refutación de los herejes¹¹². Por eso las *imágenes ultrajadas*¹¹³ adquieren un papel estratégico, por la elocuencia de su *martirio*, más si además habían reaccionado a los ataques llorando y sangrando como si tuvieran vida¹¹⁴. Entre los antecedentes más conocidos (y repotenciados) está la *Passio Imaginis* del crucificado de Beirut



Fig. 17. Juan de la Abadía el Viejo, *Profanación del Cristo de Beirut*, h. 1500. Óleo sobre tabla, 83,6 x 69,8 cm. Nueva Orleans, The New Orleans Museum of Art.

¹⁰⁶ Pereda 2007, 278.

¹⁰⁷ Ibid. 267.

¹⁰⁸ González García, 2021, 62. Destacamos las tempranas enviadas a Felipe II (El Escorial) o las Descalzas Reales de Madrid.

¹⁰⁹ Pereda 2007, 127-131.

¹¹⁰ Molanus, Lib. IV, cap. I-II (2017, 248-250).

¹¹¹ *Non manufactae imagines Domini nostri Jesu Christi*. En: ibid. 249.

¹¹² González García, 2021, 71.

¹¹³ Me valdré, en parte, del catálogo de *Extraña Devoción* del Museo Nacional de Escultura. En: Arias Martínez 2021, 76-93.

¹¹⁴ Belting 2009, 10.

(Fig. 17), un ícono pintado por Nicodemo que mutó en escultura de bulto y que, tras ser profanado en el s. IV por judíos, sudó agua y sangre en una suerte de *recrucifixión*¹¹⁵. Convertidos ofensores, la sinagoga de Beirut se convirtió en iglesia y su sangre se distribuyó como reliquia. En el mundo latino la historia de la *Passio Imaginis* tuvo su epicentro en Roma, especialmente en la Basílica de san Juan de Letrán¹¹⁶. En época moderna a este relato se incorporaron los nuevos iconoclastas, como moriscos y protestantes¹¹⁷.

A través de las *Passio Imaginis* modernas se evidenciaba un conflicto que con la Reforma se hizo internacional. Los territorios hispánicos actuaron como *reserva espiritual* y *templo expiatorio* para todas ellas. Pero también existió una *passio imaginis* interior: aquellos ataques realizados por judíos o moriscos “intramuros”. Estos y los protestantes en cierto modo conformaban la otredad.

Un hito en este contexto de la *passio imaginis interior* y coetáneo dentro del marco cronológico que nos interesa fue el acontecido en la Rebelión de las Alpujarras (1568-1571)¹¹⁸. El maltrato a imágenes religiosas durante su desarrollo tuvo un amplio eco, por ejemplo:

(...) entraron en la iglesia, y delante de los clérigos que tenían presos y maniatados se vistió uno de ellos una casulla, y se puso un pedazo del frontal en el brazo [...] escupían la cruz y a los cristianos en las caras. Y por más escarnio asetearon y acuchillaron las cruces y las imágenes de bulto, y poniendo los pedazos de todo ello y de los retablos en medio de la iglesia, le pegaron fuego [y] lo quemaron¹¹⁹.



Fig. 18. Cristo De las Batallas de Luis de Quijada, ejemplo de una imagen ultrajada en la Revuelta de las Alpujarras y que fue adquiriendo nuevos “motivos” para su veneración como reliquia. Villagarcía de Campos (Valladolid), excolegiata de San Luis. Fuente: propia.

¹¹⁵ Gregori Bou 2020, 181. Destacamos la reciente obra de Glazer-Eytan 2020, 47. Su historia ya se recoge en el II Concilio de Nicea (787), siendo una de las fuentes contra la iconoclasia.

¹¹⁶ Henriet 2024, 3015-317; Glazer-Eytan 2020, 47.

¹¹⁷ Interesantes aportaciones en Arciniega García 2012, 71-94.

¹¹⁸ Incluimos esta referencia al conflicto con los moriscos dado su paralelismo con el de reforma-contrarreforma.

¹¹⁹ Destacamos los relatos de Luis del Mármol Carvajal, Francisco de Hitos (1568, 1999) o Hurtado de Mendoza que describen idénticos ritos destructivos; además Pereda 2007, 352-353; 355-356.

Encontramos algunas como la *Virgen del Martirio* de Ugíjar (Granada) profanada, echada al fuego y tirada a un pozo¹²⁰. O el *Cristo de las Batallas*, rescatado de la hoguera por Luis de Quijada (Fig. 18), mayordomo de Carlos V, quien se quemó la mano en el rescate¹²¹, recogería el último aliento de don Juan de Austria en Namur «*cerrados los ojos, inerte el cuerpo, con el Cristo de los moriscos sobre el pecho*»¹²².

Paralelamente, en los Países Bajos se estaba viviendo la llamada *Tormenta de las Estatuas (Beeldenstorm)*¹²³ (Fig. 19). Aunque se inició en Suiza cuarenta años antes, el término se refiere a los altercados y agresiones iconoclastas que tuvieron lugar durante el verano de 1566 y que se extendieron con rapidez por los territorios españoles de los Países Bajos, hasta ser sofocados por el duque de Alba¹²⁴.



Fig. 19 Arriba: Frans Hogenberg, *Destrucción en la Iglesia de Nuestra Señora en Amberes por los calvinistas*, el "acontecimiento emblemático" de la Beeldenstorm (20/08/1566).

Abajo: *Violencias y Sacrilicios que los Herejes usaron contra las Imágenes de Cristo y de los Santos en la iglesia Cathedral de Amberes* (1566)



¹²⁰ Porres Benavides 2023, 1005.

¹²¹ El crucifijo de Villagarcía comparte leyenda lepantina con otros como el de la catedral de Barcelona, Pérez Picón 1982, 269.

¹²² El Español 2024.

¹²³ Porres Benavides 2023, 1004.

¹²⁴ Ibid.

En el imaginario católico —especialmente el español—, estos actos adquirieron una fuerte carga político-propagandística y apologética. A diferencia de episodios anteriores, los protestantes estaban en permanente conflicto con los monarcas católicos, lo que hizo aún más urgente identificar al enemigo, aislarlo, denunciarlo y canalizar el rechazo hacia su completa erradicación.¹²⁵.

Los católicos se ocuparon de expiar tales profanaciones. Así, san Juan de Ribera —según su hagiógrafo— hizo de «*Valencia el refugio de todas las Imágenes que maltrató la infidelidad y profanó la Herejía, según las muchas que oy tenemos*»¹²⁶. Destaca la veneración del crucificado alemán salvado de la iconoclastia calvinista, reconvertido en reliquia (Fig. 20), que colocó en el retablo del Seminario del *Corpus Christi*, velado tras un telón móvil que se descubre todos los viernes del año¹²⁷.

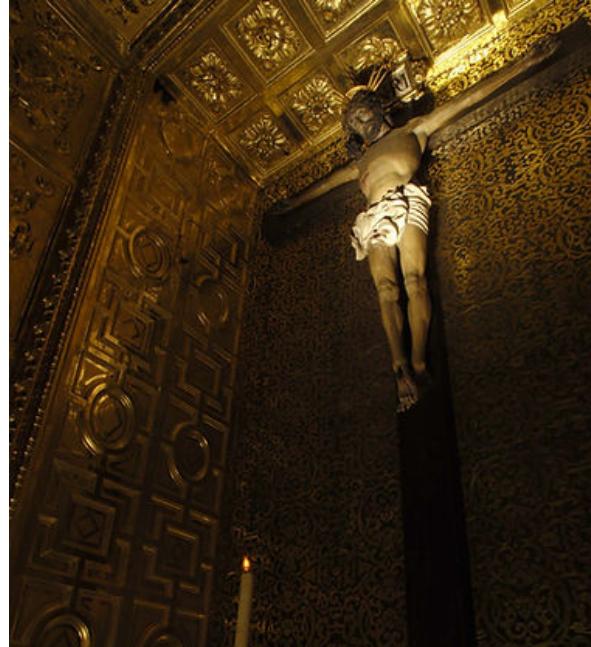


Fig. 20 Crucifijo del retablo mayor del Seminario del *Corpus Christi* de Valencia, regalo de Margarita de Cardona a Juan de Ribera en 1601.

Fuente: Seminariocorpuschristi.org.

Muchas veces estas imágenes habían quedado hechas pedazos y sus despojos se recogieron como tesoros sacros en los relicarios, perpetuando la memoria visual de tan triste acontecimiento y signo de la ignorancia herética:

*Permitió Dios, que padeciese el respecto de sus amigos a manos de la barbaridad; pero fue para su mayor culto, y veneración, pues las imágenes ultrajadas se celebran ahora con mayor afecto, y ternura; y los fragmentos de las deshechas se buscan, y guardan con religiosísima reverencia*¹²⁸.

Destacamos algunos ejemplos próximos, como el conservado en la iglesia parroquial de san Miguel y san Julián de Valladolid, vinculado a un ambiente como el jesuítico sensible a estos postulados apologéticos tridentinos y que utilizó

¹²⁵ Arciniega García 2012, 85.

¹²⁶ Ibid, 87.

¹²⁷ González García 2020, 569.

¹²⁸ Arias Martínez 2021, 88.

fervientemente tales objetos en la autoafirmación del carisma de sus postulantes. En su capilla relicario —cámara de maravillas *ad divinis*—, entre bustos y microarquitecturas que materializan los cánones tridentinos respecto a la exposición digna de las reliquias¹²⁹, se custodia una de estas imágenes maltratadas. Se trata de un estuche (Fig. 21) con un fragmento mutilado de la cabeza y el torso de un crucificado de alabastro, de hechura anónima. Su procedencia se aclara en las portezuelas —*EN LA SEDICION DE ANVERES A 20 DE AGOSTO DE 1567*— referenciando los acontecimientos sediciosos de esa ciudad en pleno conflicto de la *Beeldenstorm* y cuyos templos sufrieron oleadas de ataques desde agosto de 1566, en el contexto de las revueltas de las provincias holandesas contra la Monarquía Hispánica. La otra puerta del relicario recoge el Salmo 68, 27: «*porque acosan al que tú heriste y/aumentan el dolor del que tú golpeaste*»¹³⁰ y aclara que la imagen se ha transformado en reliquia por su *imitatio* con la Pasión. El martirio de Cristo en el Calvario quedaba actualizado y acentuado a través de la profanación de la imagen, como en persona viva. Ambos conceptos (imagen y reliquia) quedan unificados en una misma cosa¹³¹.



Fig. 21 Imagen de la hornacina completa (26x15x8,5 cms) (centro) y detalle del cristo (17x9x7,4cms) (izda) conservado en el relicario de la iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid. A la dcha: pie de lo que puede ser un niño Jesús y que, dado el formato de su hornacina, apunta a una cronología e historia paralela. Fuente: propia

¹²⁹ Denzinger 2017, nn. 984-986.

¹³⁰ *Quoniam quem tu percussisti persecuti sunt, et / super dolorem vulnerum meorum addiderunt.*

¹³¹ Arias Martínez 2021, 90.

3.3. *O felix pugna, in qua Deus est in causa!* La reparación por la imagen y la imagen reparada. Cuando la imagen profanada se convierte en instrumento al servicio de la causa.



Fig. 22. Diego Díez Ferreras. Soldados ingleses mutilando a la Virgen Vulnerata en el asaqueo de Cádiz. Óleo sobre lienzo. 1679. Valladolid, Real Colegio de Ingleses. Fuente: sanalbano.org.

Continuando con nuestra reflexión, tratamos un ejemplo que evidencia aún mejor el nexo entre la iconoclasia exterior e interior, intencionalidad política, propaganda antiprotestante e imagen hecha reliquia: la conocida y venerada Virgen *Vulnerata*¹³² del Real Colegio de san Albano de Valladolid (Fig. 22), institución para la formación de sacerdotes ingleses ligado a la corona y a los jesuitas¹³³. Se esperaría que fuera profanada en el extranjero, pero fue ultrajadas en el mismo corazón de la católica España por protestantes ingleses y holandeses durante el saqueo de Cádiz de 1596 por Robert Devereux. Durante la profanación de su catedral:

*Los baldones injuriosos la traxeron a la plaza más pública, para executar el sacrilegio; lo primero que hicieron fue adorarla fingidamente con escarnio. Con furia y cólera sacaron luego las espadas y probaron sus filos en tan sagrada figuración, dándole a la imagen muchas cuchilladas, con que la dividieron, y separaron los brazos hasta los codos, afeando también la hermosura de su rostro*¹³⁴.

La escultura fue recuperada por Luisa de Padilla, pasando a los seminaristas ingleses y trasladándose a Valladolid como acto de desagravio, con el apoyo del padre Antonio de Padilla y la corona —especialmente Margarita de Austria— ante el inminente

¹³² Villafaña 1726. Además, Burrieza Sánchez 2008.

¹³³ Glazer-Eytan 2020, 161-163.

¹³⁴ Villafaña 1726, 579.

traslado de la corte.¹³⁵ El P. Villafaña describe minuciosamente los detalles de la llegada y fiestas celebradas en la ciudad, así como el impacto en los seminaristas que «*fue tal la conmoción tierna y abundantes lágrimas que apenas podían pronunciar palabra, ni acabar, ni aun seguir la letanía*», contagiando su llanto a la propia reina¹³⁶. Valladolid veía nacer una nueva devoción al tiempo que preparaba su capitalidad. El Colegio de los Ingleses materializó la *paternidad* que el monarca católico ejercía sobre ellos: la Monarquía Hispánica había recogido «*las reliquias de la Fe dando(las) seguro puerto*»¹³⁷ con la esperanza de ver «*tornar a renacer y florecer la Iglesia en Inglaterra*»¹³⁸. Por ello, la escultura ultrajada se convertía también en un reactivo de intensidad fluctuante en función de lo político. Así, con la llegada como embajador a la corte vallisoletana en 1605 de Charles Howard —almirante de la flota inglesa contra Cádiz— la ciudad sirvió como marco para un giro político de la monarquía: la paz con Londres llevó a que se atenuara el “poder propagandístico” de la *Vulnerata*¹³⁹.

Además de las esculturas ultrajadas —dada la preeminencia de este arte para la religiosidad hispánica—¹⁴⁰, con la pintura ocurría algo semejante. En el mismo Saqueo de Cádiz, se profanó una réplica de la *Salus Populi Romani* de Santa María Maggiore (Fig. 23), por ser símbolo de Roma. El hecho conmocionó a la ciudad y su culto se potenció a través de una capilla elevada sobre la puerta¹⁴¹.

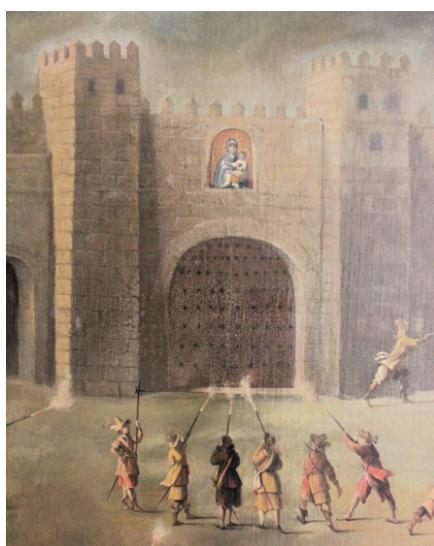


Fig. 23. Anónimo. *Asalto a Cádiz*. Óleo sobre lienzo. Museo Catedralicio de Cádiz, s. XVII. Se muestra la ciudad en el momento de su destrucción, destacando la Casa Consistorial (actual plaza de San Juan de Dios), la Cruz de humilladero donde se celebró una misa por el fin del asalto y el arco del Pópulo con la imagen de la Virgen (detalle a la izda), que fue ultrajada. Fuente: Ramón Pérez de Castro.

¹³⁵ Ibid. 580.

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ Burrieza Sánchez 2008, 162.

¹³⁸ Ibid., 163.

¹³⁹ Ibid. 194-200.

¹⁴⁰ González García 2020, 255-256. Recientemente Arias Martínez, 2024.

¹⁴¹ ManuDevesa 2019.

Un relevante caso de imagen pictórica maltratada, reliquia e instrumento político de propaganda internacional lo ejemplifica el ícono –tal vez poco conocido hoy– de *Santa Maria della Vittoria*, vinculada al Carmelo Descalzo. Su nombre procede de la victoria de la liga católica sobre los protestantes en la Batalla de la Montaña Blanca (8/11/1620) con amplia difusión en pintura y grabado más allá de Roma, especialmente en los territorios católicos. Se trata de una pintura de la Natividad hallada durante el conflicto por fray Domingo de Jesús María (Calatayud, 1559-Viena, 1630), conocido como el venerable P. Ruzola¹⁴² a la que habían perforado los ojos de María y de José en Strakonice. Como atestigua el P. Buslidius, reunido el consejo de guerra en la tienda ante el peligro de perder la campaña, el carmelita se plantó en ella:

Yy, movido de un celo ardiente por el honor de Dios, de su Santísima Madre y de la religión católica, habiendo fijado en lo alto de su bastón el crucifijo que llevaba en la mano, mostrando sobre su pecho la imagen de la Virgen, en voz alta y sonora, con palabras llenas de fuerza, exhorto al consejo a la batalla: “¡Ah, hijos de la Iglesia! ¿Es este momento para dudar? [...] O felix pugna, in qua Deus est in causa! Esta es la causa del Señor, vayamos y defendámolas con energía pongamos de nuestra parte las pocas fuerzas que tenemos, y Él suplirá lo que falta y nos dará la victoria”¹⁴³.

Así, cuando los protestantes acariciaban la victoria Fr. Domingo se presentó a caballo en plena batalla —como un nuevo Constantino o Santiago— portando la imagen profanada colgada del cuello, invocando su favor y exhortando a los católicos con salmos. Al galope atravesó las líneas enemigas y, poco después, los católicos (alemanes, italianos, franceses y polacos) triunfaron¹⁴⁴ (Fig. 24). La imagen rápida se tuvo como milagrosa y fue acogida y dio un nuevo nombre a esa basílica romana *De la Victoria*¹⁴⁵.



Fig. 24. Fray Domingo de Jesús María arenga a las tropas católicas con crucifijo y portando en el pecho el ícono ultrajado. Detalle de la serie conservada en el Convento de los Carmelitas de Múnich. Fuente: Sebastián Mediavilla, 2023.

¹⁴² Sobre su figura y su participación en la Guerra: Sebastián Mediavilla, 2023.

¹⁴³ Ibid. 88.

¹⁴⁴ Ibid. 89.

¹⁴⁵ Se replicó en Praga para conmemorar el milagro y en su ábside se narran los acontecimientos.

Nos interesa este caso pues exemplifica el papel de la imagen/reliquia profanada en pleno ambiente bélico, su influencia mística e intervención milagrosa, la retórica de la propaganda y, cómo no, el desarrollo de un discurso expansivo con la difusión de copias y verdaderos retratos directamente desde el epicentro católico romano. El papel de los carmelitas en ello y el propio origen español de Ruzola contribuyó a que se difundiera por España y América.

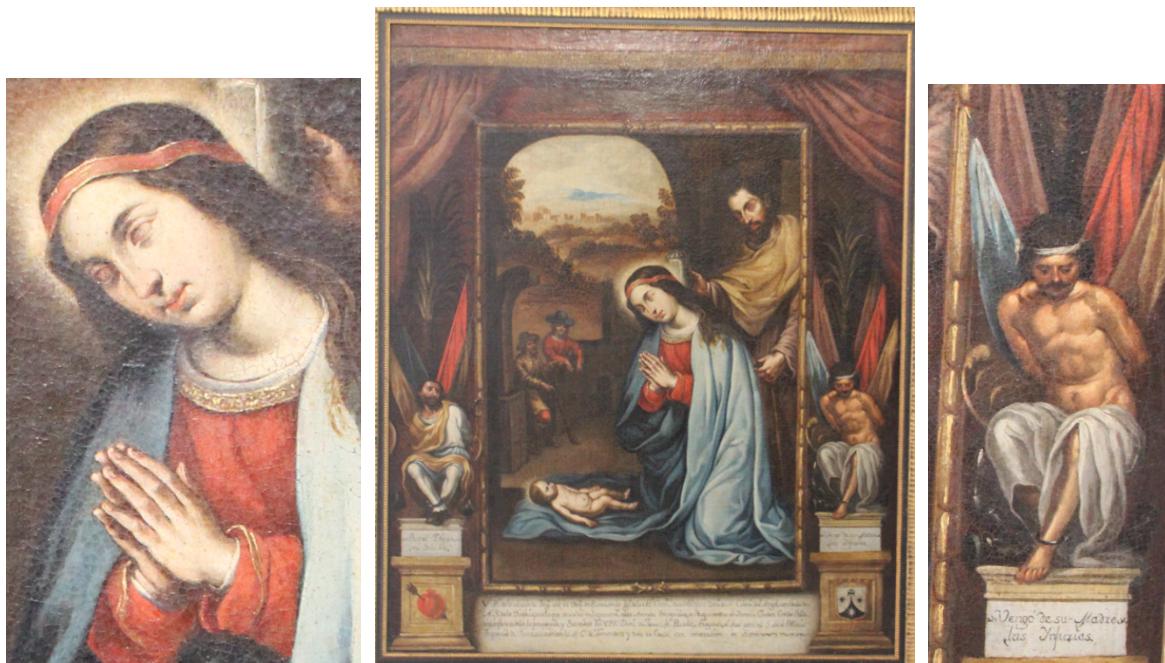


Fig. 25 Anónimo. *Verdadero retrato de Santa María de la Victoria*. Óleo sobre lienzo. Sevilla. Museo del Santo Ángel.

Por supuesto, hemos de señalar cómo en este momento de litigios iconoclastas, una de las *imágenes* más recurrentemente ultrajadas es el propio Cristo eucaristía, presencia real y permanente para los católicos; *imagen* para los protestantes, por lo que su adoración podría considerarse para ellos como la mayor muestra de idolatría¹⁴⁶. Por ello habría que dar cabida en este somero conjunto de ejemplos al milagro eucarístico conservado en la sacristía del Monasterio de san Lorenzo de El Escorial¹⁴⁷: una Hostia que fue profanada en Gorkum en 1572 por seguidores de Zwinglio, uno de los más iconoclastas reformadores. La Forma fue pisoteada por las tropas del príncipe de Orange

¹⁴⁶ Gregori Bou 2020, 181.

¹⁴⁷ En su obra analiza el esfuerzo de los Habsburgo por rescatar y autentificar objetos profanados por los protestantes. Glazer-Eytan 2020, 201.

y de sus orificios manó sangre. Arrepentidos, la pusieron a salvo¹⁴⁸. Felipe II, a través de su hermana María de Austria, gestionó su llegada al Escorial. No hay que olvidar que los intercambios y donaciones de reliquias, no era solo símbolo de magníficente generosidad, sino también instrumento de acción política en la familia de los Habsburgo. En 1597 llegó a España, tras un periplo que discurrió por Malinas, Amberes, Praga y Viena¹⁴⁹ involucrando a grandes personajes (Rodolfo II, María de Austria, Margarita, gobernadora de los Países Bajos y el nuncio Speciano). Revisada a petición del monarca por una comisión de cinco teólogos que duró veintidós años, la reliquia ultrajada se mantuvo en el relicario de la basílica hasta que, finalmente, Carlos II la solemnizó en la Sacristía tras la máquina barroca con el cuadro de Claudio Coello que recoge ese momento¹⁵⁰.

En definitiva, la violencia iconoclasta, reafirmó en el ámbito católico el poder de las imágenes, especialmente en los territorios de la Monarquía Hispánica (Fig. 26). El ensañamiento de los herejes con los íconos —su destrucción ritual, su mutilación simbólica— fue interpretado por muchos teólogos como una paradójica forma de idolatría: esperando una respuesta de las imágenes ante su vejación, los iconoclastas

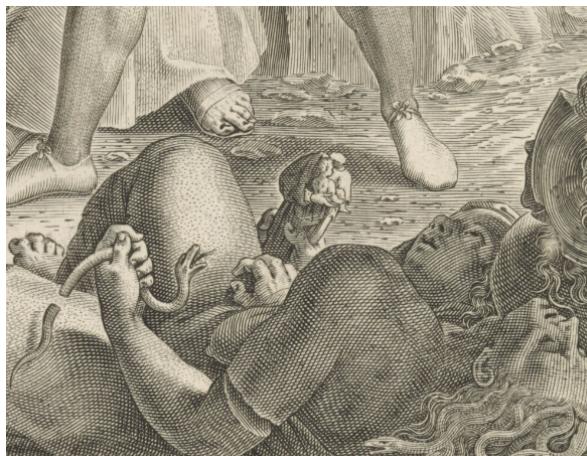


Fig. 26 Gijsbert van Veen (según diseños de Otto van Veen). *Retrato alegórico de Alessandro Farnese, duque de Parma*, 1585. British Museum.

Se representa al duque como Hércules guiado por la Iglesia hacia el templo de la Virtud, mientras yacen derrotados la Envidia o la Impiedad, representada con una imagen rota de la Virgen y el Niño

¹⁴⁸ Conserva, 2025.

¹⁴⁹ González García, 2021, 67-69.

¹⁵⁰ Redacción 2024.

revelaban, sin quererlo, su creencia inconsciente en el poder de lo representado. Esta actitud confirmó para los católicos el valor espiritual de las imágenes facilitando su resignificación como testigos de este conflicto sacro. Las imágenes ultrajadas se trasformaron en reliquias cargadas de sentido espiritual como poderoso vehículo de identidad emocional y política: a veces piezas insignificantes hasta el momento de ser atacadas, sus restos pasaron a ocupar un lugar privilegiado en los relicarios de iglesias y en colecciones de piadosos nobles.

Los territorios hispánicos asumieron un triple papel: reserva espiritual de la cristiandad, restauradores del orden vulnerado y espacio expiatorio para imágenes martirizadas. Estos episodios avivaron el debate sobre las imágenes sagradas llevando a la Iglesia de la Contrarreforma a reafirmar su valor mediante una retórica de santidad y devoción que superó el mero *decoro*: *eccitare la devozione*¹⁵¹.

4. *Las imágenes deben enseñar con pureza lo que predicen.* El Decreto sobre las imágenes. Los grandes tratadistas postridentinos y su repercusión en la tratadística e imagen españolas.

Como dijimos, el Decreto *De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y sobre las imágenes sagradas* del Concilio de Trento no buscó en sí mismo dar una respuesta concreta a la *questio disputata* de las imágenes, sino que se centró en trazar líneas generales que partían en gran medida del II Concilio de Nicea acorde a la nueva problemática:

*Manda el Santo Concilio a todos los obispos y a los demás que tienen cargo y cuidado de enseñar que, de acuerdo con el uso de la Iglesia católica y apostólica, recibido desde los primitivos tiempos de la religión cristiana, de acuerdo con el sentir de los Santos padres y los decretos de los sagrados concilios: instruyan y enseñen (...)*¹⁵².

Este fue el trabajo que se realizó posteriormente, en las diferentes diócesis y jurisdicciones eclesiásticas, con las nuevas congregaciones como la Compañía de Jesús; un ejercicio de instrucción y enseñanza y verdadera *implantatio* del decreto por los

¹⁵¹ Álvarez Solís 2011, 16. La coherencia entre la doctrina escrita, los ultrajes difundidos y el tipo de imágenes que se producían es destacado por Pereda 2007, 19.

¹⁵² Denzinger 2017 n. 984-989.

sínodos diocesanos¹⁵³ uniformando. En cierto modo esa uniformidad nace de la plasmación de un conjunto de tratados teológico-teóricos que exploraremos.

4.1. *De picturis et imaginibus sacri*. Juan Molano y su relación con fray José de Sigüenza.

Jean Ver-Meulen (Lille 1533- Lovaina 1585), conocido con el nombre latino *Molanus* se inició en las vidas de los santos a través de su maestro Nicolaus Eschius. Estudió humanidades, filosofía y teología en Lovaina, fue profesor en su universidad, canónigo y censor real de Felipe II. Para él elaboró un índice de libros prohibidos para los territorios hispánicos siguiendo el modelo del *Index Romano*. Testigo de las guerras civiles entre católicos y protestantes, así como de la iconoclastia en Francia (1562) y los Países Bajos (1566)¹⁵⁴. Ello le movió a tomar la pluma en defensa de la Iglesia Católica y la memoria de los santos¹⁵⁵. Su obra principal más difundida fue *De picturis et imaginibus sacris*, (Lovaina, 1570; reed. y ampliada en 1594), tanto que muy pronto otras autoridades como el cardenal Borromeo o Paleotti la incluyeron en sus bibliotecas¹⁵⁶. El libro es un exhaustivo y sistemático tratado, práctico y de fácil consulta, donde se trata de resolver eventuales problemáticas en torno al arte sacro. La motivación principal que le lleva a realizar tan ingente obra, más allá de la apologética, es la de entender que las imágenes son *ζωγραφία: escritura viva*¹⁵⁷ y «libros no solamente de laicos e ignorantes, sino también de los varones más doctos y santos que confiesan»¹⁵⁸.

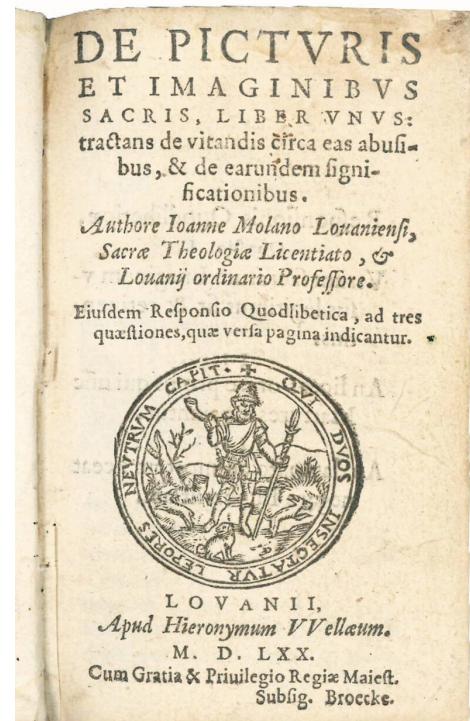


Fig. 27 Juan Molanus. *De picturis et imaginibus sacris*, Liber I. Tipógrafo: Hieronymus Welleus. Lovaina, 1570.
Fuente: Lobria Alberto Govi.

¹⁵³ Criado Mainar 2005, 300.

¹⁵⁴ Cattoi 2014, 142.

¹⁵⁵ Molanus 2017, XVIII.

¹⁵⁶ Cattoi 2014, 142.

¹⁵⁷ Lib. II, cap. II (Molanus 2017, 35).

¹⁵⁸ Lib. II, cap. XVII (Ibid., 59).

Su contenido se articula en torno a los pilares de la Tradición¹⁵⁹, Escritura y Magisterio. Así, partiendo de la memoria de la iconoclasia de la Iglesia de Oriente, afronta diferentes respuestas que la Iglesia de Roma dio a la cuestión sobre las imágenes (lib. I, cap. 1-5) para posteriormente tratar cuestiones directamente ligadas a la representación de las imágenes –casi a manera jerárquica– con la intención de afirmar, purificar o cancelar las representaciones antiguas de la Trinidad, la Santa Cruz, el Espíritu Santo y la Virgen (lib. II, cap. 3-9). Le siguen la cuestión de las imágenes de los patriarcas, profetas, apóstoles, mártires y confesores (cap. 10-16). El orden de los capítulos y la jerarquización de los temas parece prefigurar las Letanías Lauretanas que en breve serían fijadas. No faltan capítulos sobre errores doctrinales, falta de *honestidad* en las pinturas, abusos y peligros en algunos temas iconográficos por impuros¹⁶⁰ o el peligro de la superstición, esenciales en el decreto tridentino. Todo con la finalidad de respetar la imagen sagrada y la solidez de las historias sacras.

Otro concepto importante que desarrolló Molanus fue el del *decoro* (cap. 18-38)¹⁶¹. Algunos autores consideran que cayó en cierta contradicción en su enfoque riguroso sobre el arte sacro, especialmente en el capítulo 24, donde sugiere que, en lugar de modificar una pintura que carece de honestidad o decoro, puede bastar con cambiar su título o significado para hacerla aceptable¹⁶². Este pudo ser el caso de la *Última Cena* del Veronés (1573) que fue juzgada negativamente por la Inquisición de Venecia al representar «*bufones, borrachos, alemanes, y otras indecencias [...] que en Alemania y en otros lugares infectados de herejía, con pinturas estrañarias, llenas de indecencias y de otros ardides, suelen reírse y despreciar*»¹⁶³.

Molanus se ocupó especialmente de la representación de los santos según el calendario litúrgico, ordenándolos por su festividad mensual y purificando su iconografía de elementos heterodoxos¹⁶⁴. De ahí que obras como el *Arte de la Pintura* de Pacheco (1649) no se puedan concebir sin su influencia; de hecho el sevillano lo

¹⁵⁹ Para Molanus es central la figura de Beda el Venerable (672-735).

¹⁶⁰ Martínez-Burgos García 1988, 94.

¹⁶¹ Cattoi 2014, 143.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Sobre el proceso de Veronese (1573) ver Jones 2003, 107-108.

¹⁶⁴ González García 2020, 477.

parafrasea literalmente, copiando afirmaciones como que «*la lengua habla a los oídos, la pintura habla a los ojos; mucho más persuade la pintura que la oración*»¹⁶⁵.

Molanus no se muestra como un contrarreformista reaccionario o puntilloso, pues dio más importancia a las cuestiones espirituales que a las formales. Esta forma tridentina aún muy renacentista calará en figuras españolas como fray José de Sigüenza, Pacheco o Carducho. Su *Historia de la Orden de san Jerónimo* (1599) recoge muchos de los temas tratados por Molanus evidenciando el permeable e italianizante ambiente escurialense. Las ideas de Sigüenza sobre la pintura sagrada se mueven en un plano también didáctico-moral por el que «*los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción*»¹⁶⁶; y lo mismo ocurre respecto al decoro, con una postura menos inflexible que Borromeo o Paleotti. A la manera de Molanus, Sigüenza considera «*gente ignorante o hypocrita*» a los que criticaban que en El Escorial hubiera demasiadas pinturas profanas pues «*a cada cosa se ha de guardar su decoro*», siendo las imágenes sagradas «*para el claustro, sacristía, capítulos, coro y otras piezas propias*»¹⁶⁷. La influencia de Molano se evidencia en su postura crítica respecto a pinturas como el *Martirio de san Pedro Mártir* (Fig. 28) de Tiziano por tener «*una intolerable falta en el decoro, pues parece el Santo se excusaba y aún escudaba por no morir, y junto con eso está muy descompuesto* —además del fraile



Fig. 28. Johann Carl Loth. *Martirio de san Pedro mártir*, 1691. Venecia. Iglesia de san Giovanni e Paolo (copia del original de Tiziano que se conservaba en El Escorial). Fuente: MeisterDrucke.

¹⁶⁵ Pacheco y Fajardo 1649 y Molanus Lib. II, cap. XLII. En: ibid. 448.

¹⁶⁶ Cañedo Argüelles 1982, 42.

¹⁶⁷ Ibid. 43.

que—*echa huir tan desatinadamente que no le quedó apariencia ni forma de religioso*»¹⁶⁸. Así, Sigüenza se muestra un gran conocedor de los principios tridentinos y de la tratadística italiana, introduciendo también los principios arquitectónicos de san Carlos Borromeo, con quien comparte la necesidad de que la arquitectura exalte la brillantez de la celebración: «*aunque sea uno de piedra, se ponga gusto del cielo porque parece un retrato de la gloria*»¹⁶⁹.

4.2. Las *Instructionum fabricae* de Carlos Borromeo y su influencia en Juan de Arfe y Villafañe.

Carlos Borromeo (Arona 1538-Milán 1584), modelo de obispo tridentino y seguramente uno de los que materializó más acertadamente las directrices del Concilio, especialmente en lo arquitectónico. Su libro más difundido e influyente es *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577), a pesar de lo cual la historiografía española no lo ha prestado mucha atención. En él, de forma pragmática, el edificio religioso se adecúa a las necesidades litúrgicas¹⁷⁰.

Miembro de una noble familia milanesa, tras estudiar derecho canónico en Pavía fue nombrado cardenal con 22 años por su tío Pío V. De vida ascética, apoyó a órdenes religiosas y participó en la redacción del *Cathecismus Romanus*. Tuvo una influencia duradera en el arte sacro desde una perspectiva reformista. Algunos



Fig. 29 Orazio Borgianni. *San Carlos Borromeo*. Óleo sobre lienzo, 1610. Fuente: Golitsyn Museum.

¹⁶⁸ Ibid. 45.

¹⁶⁹ Ibid. 40-41.

¹⁷⁰ Su sobrino Federico sí que se ocupó de otros aspectos como *De pictura sacra libri duo*. (1624). Borromeo 1985, XI.

expertos atribuyen parte de su obra a diversos colaboradores, dada su intensa labor pastoral y las dificultades que encontró con la Peste de 1577¹⁷¹.

San Carlos Borromeo impulsó la reforma litúrgica al reorganizar presbiterios de iglesias de las que fue titular como Santa María Maggiore y Santa Práxedes en Roma o la propia catedral milanesa, donde instaló un nuevo tabernáculo y ciborio donado por Pío IV¹⁷² (Fig. 30), elemento que él impulsó y propagó junto a las *Constituciones* (1542) del reformador litúrgico y obispo de Verona Gian Matteo Giberti.

El libro recoge los mismos principios de orden y decoro en la organización de los espacios sagrados, practicidad y severidad, prescribiendo aquellas cosas «*oportunas para el uso y ornato más frecuente de las iglesias*» atendiendo al ornato y aparato eclesiástico y «*en el porvenir al esplendor y al culto de todas las iglesias simultáneamente*»¹⁷³.

Las *Instrucciones* parten de la afirmación doctrinal en los cánones sobre el sacramento de la eucaristía¹⁷⁴ y la denuncia protestante sobre el lujo exagerado de las iglesias católicas. Borromeo legitima una arquitectura grandiosa y preciosa sustentándose en el Antiguo Testamento y la tradición de los Padres de la Iglesia, especialmente san Ambrosio y san Agustín. Minuciosamente va desgranando el templo ideal, dando directrices sobre el lugar de la iglesia, su forma y hechura o fábrica arquitectónica (caps. 1-9), para luego centrarse en aspectos parciales como la



Fig. 30 El *Tempietto* o ciborio de Pellegrini, que se alza en el interior del tabernáculo cilíndrico de una torre, regalo en 1591 del Papa Pío IV Medici a su sobrino san Carlos Borromeo. Fuente: Milanosegreta.net.

¹⁷¹ Latinistas y liturgistas de la diócesis de Milán colaboraron con Borromeo en la diócesis, Cattoli 2014, 144.

¹⁷² «diocesiportosantarufina.it» 2025.

¹⁷³ Borromeo 1985, 2.

¹⁷⁴ *Decretum de eucharistia*, Sesión XIII (11/10/1551). Cap. 8, can. 1-7. En: Denzinger 2017.

organización del presbiterio (caps. 10-15) *cabeza de la iglesia*¹⁷⁵, atendiendo al altar mayor, a la imagen del crucificado y al tabernáculo. Además de las sagradas imágenes y pinturas, llega a detalles litúrgicos minúsculos como el clavo para la birreta o las campanillas consagratorias (caps. 15-18).

Otros puntos relevantes y que confrontan con los protestantes se encuentran en las partes dedicada al baptisterio (cap. 19), al sagrario (cap. 20), al púlpito (cap. 22) y al confesionario (cap. 18), espacios objeto de verdaderas disputas. Y no se olvida de los oratorios (caps. 30-31), la importancia de las sacristías, las iglesias y monasterios femeninos (caps. 32-33), etc.

Su obra influyó en la claridad de los elementos arquitectónicos del templo, la teatralidad de la capilla mayor y los elementos presentes en ella, especialmente el tabernáculo¹⁷⁶, ordenando que este se colocara en el centro del altar mayor¹⁷⁷, no en una capilla secundaria o en un lateral, y que el altar se destacara en el centro del ábside; elevado para ser visible por los fieles. De esa forma el *sacrarium* y el altar simbolizaban la presencia de Dios entre los hombres, el Arca de la Alianza y Tienda del Encuentro del Éxodo¹⁷⁸ o —como dice Michael Lang— *como el corazón en el pecho*¹⁷⁹. Defendió la planta de cruz latina pues la liturgia tridentina preveía una procesión hasta la cabecera, punto culminante del templo; y en cuanto al coro, este se situaba frente al altar o, preferentemente en el ábside, liberando la nave y acercando a los fieles al altar¹⁸⁰.

Borromeo escribió una segunda parte dedicada a los bienes muebles cultuales que tituló *Instructionum supellectilis ecclesiasticae, Liber II*¹⁸¹ abordando lo necesario para la misa pontifical, así como el ajuar de canónigos y ministros en misas conventuales. Estos principios se extienden progresivamente a colegiatas, parroquias e iglesias sencillas, culminando con un capítulo sobre la adecuación de las vestimentas litúrgicas,

¹⁷⁵ Borromeo 1985, 15.

¹⁷⁶ Moreno Cuadro 2014, 372.

¹⁷⁷ Borromeo potenció esta localización según el canon séptimo del Concilio de Trento.

¹⁷⁸ Serrano Estrella 2014, 202.

¹⁷⁹ *Tamquam cor in pectore*: «diocesiportosantarufina.it» 2025.

¹⁸⁰ De Ceballos 1991, 44.

¹⁸¹ El libro II no está traducido, lo que obliga a trabajar personalmente del original latino utilizando una edición revisada: Borromaeus 1859.

todo según «*la razón y dignidad de las iglesias*»¹⁸² o la solemnidad del día: una vez más la importancia del calendario litúrgico.

Borromeo repara en la solemnidad de las vestimentas pues «*la celebración solemne de la misa sacrificial proviene, en parte, de las vestiduras que utilizan los ministros de la iglesia que sirven al obispo solemnemente*»¹⁸³. Por ello desgrana cada uno de los elementos del ajuar que corresponden a cada celebración y, bien en el orden de los ternos (casulla, capas pluviales, dalmáticas, tunicelas...) o en el ornato del altar (número de candelabros, cruz...), buscando la uniformidad y unificación del culto.

Uno de aportes más innovadores fue el cambio tipológico en los objetos litúrgicos, detallado en la *Pars Secunda, Libri II: De forma suppellectilis (forma de los muebles)*. Destaca los tipos de las cruces procesionales y de altar, candelabros, incensario, sacras, palias, mantel, vestiduras litúrgicas, etc. Ejemplificamos la trascendencia de Borromeo destacando únicamente el cáliz, por su visibilidad durante la celebración, su proximidad al sacramento. Los cambios y evolución que tuvo en este momento llegaron también a los territorios hispánicos¹⁸⁴:

el cáliz está hecho de oro puro, o si no es posible por la escasez de recursos, creo que debería ser de plata pura por todas sus partes. Se puede realizar su pie en latón si, por la pobreza, no se fabricara en oro o plata. El pie debe ser bastante ancho, para poder agarrarse firmemente y no caer, octogonal o hexagonal.

*Sobre la superficie pueden aparecer imágenes de la Pasión que, sin embargo, no estorben la mano. El nudo del medio, bello y correctamente decorado, no debe tener ninguna parte saliente [...] que haga el cáliz incomodo en el momento en que la mano lo sostiene con el dedo índice y el pulgar unidos durante la misa. El batidor debe ser algo estrecho en la parte inferior, pero debe estrecharse en la parte superior. El labio (del cáliz) no debe plegarse ni externa ni internamente*¹⁸⁵.

Borromeo quiso regular la tradición en función de las posibilidades concretas; sus textos tuvieron gran eco en los ceremoniales y tratados litúrgicos posteriores. Nos habla de tres principios: materialidad, ornamentación y función, todo ello tocante a la

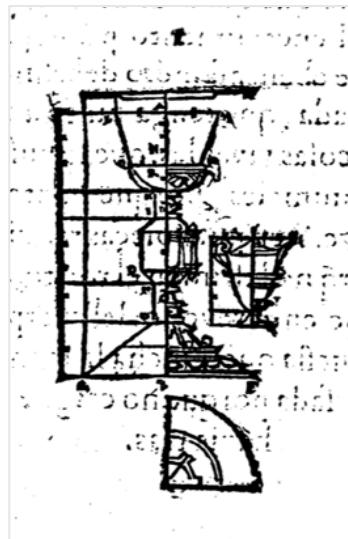
¹⁸² Ibid. 169.

¹⁸³ Ibid. 171.

¹⁸⁴ P. II, lib. II, *De calice*. En: ibid. 286-288. También en: De Leo Martínez, 2021.

¹⁸⁵ Ibid.

solemnidad del culto. En relación con la materialidad, prevalece el sentido simbólico del oro, advirtiendo – desde un sentir pastoral– en la posibilidad de otros materiales dependiendo de la precariedad: plata y bronce bruñido¹⁸⁶. El cáliz es una imagen simbólica de Cristo en el sacrificio de la Misa, incluso por su materialidad¹⁸⁷. En cuanto a la forma, primaba la practicidad sobre la ornamentación a través de un sentido táctil de los nudos del astil para poder agarrarlo fácilmente, eliminando el doblez en el borde del labio para evitar el peligro de derramar el vino. Este cambio formal introducido por Borromeo, llegará a grandes tratadistas de las artes suntuarias como Juan de Arfe y Villafañe puntualizando en *De varia commensuracion para la escultura, y arquitectura* que el cáliz (Fig. 31):



no permite obra en la copa, si no es tallada y esmaltada por causa de las reliquias [partículas de la sangre de Cristo], ni en la pieza que recibe la mançana se debe poner obra de mucho relieve por causa de las manos que siempre andan por allí, los sacerdotes quando consagran y por esa razón se debe, en un cáliz, más que en otra pieza poner toda diligencia en la lisura de la copa¹⁸⁸

Fig. 31. Tamaño, medida, forma y partes de un cáliz tipo del tratado de Juan de Arfe. *De varia commensuracion para la escultura, y arquitectura* (1585). Lib. IV, cap. II, pg. 27.
Destaca la simplificación y claridad de las formas fruto de la reforma litúrgica.

Las concomitancias entre el *escultor de oro y plata* español y Borromeo son evidentes y su consecuencia es una homogeneización formal basada en la limpieza decorativa propia de Borromeo. No es una mera cuestión de “gusto” pues se vincula a las circunstancias post Tridentinas y a la búsqueda de unidad del ritual romano¹⁸⁹ (Fig. 32).

¹⁸⁶ Sentido simbólico del material: «sus pies (los de Cristo) parecían de bronce bruñido» (Ap. 1,15).

¹⁸⁷ De Leo Martínez 2021, 222.

¹⁸⁸ Lib. IV, cap. II (De Arfe 1585, 268).

¹⁸⁹ De Leo Martínez 2021, 225.



Fig. 32. Cálices del ajuar de la sacristía de los carmelitas descalzos de Alba de Tormes (Salamanca). Responden todos a un arco histórico que va desde finales del s. XVI hasta mediados del s. XVII. En ellos podemos destacar la simplificación en las formas hasta casi seguir un modelo tipo que bebe de la tratadística posttridentina y de la reforma litúrgica de ese momento. Fuente: propia.

De esta manera, aunque en la historiografía española se habla constantemente de un tipo de cáliz hispánico conforme al gusto difundido desde la Corte de Felipe II, del *tipo de Arfe o escurialense*, vemos que su raíz formal se encuentra en los principios tridentinos de los decretos y tratados como el de Borromeo¹⁹⁰. Dicho de otro modo: la forma responde a una normatividad y no tanto a una moda, aunque quien los adquiría, seguramente vinculase sus gustos a las corrientes tridentinas, como pudo ser el ambiente cortesano del rey, obispos y órdenes religiosas. De ahí que subrayemos de la importancia de conocer estas otras fuentes teóricas.

4.3. De imaginibus sacris et profanis. Gabriele Paleotti y su proyección en la figura de Jaime de Prades.

Otro aspecto clave de la reforma eclesial fue la reflexión sobre las imágenes sagradas, tema central del decreto tridentino, pero poco tratado por la historiografía artística. En este contexto, destacamos la figura del cardenal Paleotti, uno de los más influyentes en este terreno (Fig. 33).

¹⁹⁰ Felipe II fue conocido bien lo que Trento había dicho, especialmente con relación a las artes que el monarca más valoraba. En: De Ceballos 1991, 45.

Gabriele Paleotti (Bolonia 1522- Roma 1597), obispo de Bolonia, cercano a Borromeo, consejero de legados pontificios en Trento y miembro de la Congregación del Concilio. Recibió formación humanista en el ambiente académico boloñés y participó en los debates sobre las artes figurativas de intelectuales y artistas¹⁹¹. Su *Discurso acerca de las imágenes sagradas y profanas* (1582), insta al lector y a los fieles a instaurar un diálogo amigable con los representantes de las diferentes disciplinas artísticas. Su obra trata los abusos cometidos en algunas imágenes de culto, acometiendo la reforma del decreto según los criterios de *honestidad y conveniencia*, pues las imágenes, especialmente la pintura está llamada a *delectare et movere*. Las imágenes sagradas son «*instrumentos para unir al hombre con Dios*» y sirven para «*persuadir a personas a ser piadosa y someterse a Dios*»¹⁹². Arte sacro y arte profano son valiosos, pero no confluyentes en el espacio eclesiástico, pues ello lleva al escándalo y superstición, dando alas a la supuesta idolatría que denunciaba la Reforma.

Así, defiende la nobleza y liberalidad de la pintura, no por sí misma, sino gracias de los temas representados: es la obra la que debe dignificarse, por lo que las artes sacras se colocan en la cúspide¹⁹³. Paleotti se lamentaba de las imágenes poco decorosas y ataviadas mundanamente de las que tanto se aprovechó la burla y crítica protestante. No poner remedio tajantemente era como «*confirmar la afirmación protestante del carácter supersticioso de las imágenes*»¹⁹⁴. Según él, una pintura se debe condensar cuando expresa falsamente un dogma o caiga en peligrosos errores, de modo que la *inventio* artística de la imagen sagrada debe atenerse a la Tradición, a las fuentes



Fig. 33 Retrato de Gabriele Paleotti . Grabado conservado en el Palacio de Versalles. Fuente: images d'art.

¹⁹¹ Cattoi 2014, 148.

¹⁹² Melion 2015, 98.

¹⁹³ González García 2020, 105.

¹⁹⁴ Roggero 1969, 164-165.

eclesiásticas y a su principal utilidad: *delectare, insegnare y commuovere*; el artista sacro debe ser un «*mudo predicador*»¹⁹⁵.

En España sus principios teóricos fueron replicados por personalidades como el teólogo Jaime de Prades, apodado *el Paleotti español*. Entre sus escritos destaca *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud* (Valencia, 1596), capital para conocer la religiosidad española posttridentina y el uso de las imágenes sagrada. Interesa que el libro se dirija a Felipe II y que su publicación fuera dictaminada positivamente por el celoso obispo Juan de Ribera (fig.34). Aunque algo posterior, no se puede negar que su tratado es un claro precedente de los realizados por Carducho y Pacheco¹⁹⁶. En línea con los italianos, buscó ampliar el escueto decreto, usando seguramente el tratado de Paleotti como fuente. El concepto que mejor aborda su teología de la imagen es el principio de *latria*, diferenciándola de la *doulia* al decir que «*significa veneración y honra que le debemos* (a los santos) *porque fueron amigos de Dios favorecidos del*» concluyendo «*contra el error de gentiles, que no hay en tales imágenes deidad, y que no son Dios, ni participan de sentido [...] pero por medio dellas habemos de adorar primero a Dios*»¹⁹⁷. Apuntala esta afirmación en el principio de la Encarnación¹⁹⁸, y para ello se basa en *veras efigies* citadas como la de Edessa o la Verónica. Quien venera una imagen (*doulia*), venera su prototipo, pues la adoración (*latria*) es solamente debida a Dios¹⁹⁹. Cristo es la *imagen* del Padre, y por ello es lícito representar imágenes de la Divinidad, aunque la producción de estas se basa en el principio de artificio humano y, por ello, nunca podrán ser consideradas obra de Dios y objetos adorables. Curiosamente, como Molanus, repara en la idea de la imagen sagrada como *escritura viva*, afirmando que las imágenes «*sirvieron como escritura, para darnos noticia y traernos memoria lo por ellas figurado*»²⁰⁰, de modo que su contemplación no es más que la lectura de una historia²⁰¹.

Los principios de adoración, veneración e imagen como *escritura viva* conjugan en Jaime de Prades los tratados italianos de Paleotti y Molanus. Su obra seguramente

¹⁹⁵ Cattoi 2014, 150.

¹⁹⁶ Velandía Onofre 2017, 186.

¹⁹⁷ Prades 1597, 176-178.

¹⁹⁸ Ibid, 54.

¹⁹⁹ Afirmación del II Concilio de Nicea (787), dominará la teología de la imagen posterior sostenida por Prades. Velandía Onofre 2017, 187; Gil Saura 2005, 12.

²⁰⁰ Prades 1597, 17.

²⁰¹ Gil Saura 2005, 11.

influyera en teóricos posteriores como Pacheco. Su *Arte de la pintura* (Sevilla 1649) ejemplifica cómo un artista se aproxima a las cuestiones teológicas sobre la adoración de las imágenes sagradas y la nobleza del arte ocupado «*en cosa más honrada ni más digna que levantar a los que son participantes de la divina existencia*»²⁰².



Fig. 34 Interior de la iglesia del seminario del *Corpus Christi* en Valencia, llamado también *El Patriarca*. Fundación del obispo san Juan de Ribera (1532-1611). Templo que destaca por ceñirse rigurosamente a los preceptos tridentinos de centralidad del rito y lugar de formación para el futuro clero secular del momento. Aún hoy brilla por ser uno de los lugares que mejor materializa los preceptos tridentinos por expreso deseo de su fundador, tanto en su arquitectura como en la liturgia y las diferentes celebraciones. Fuente: seminariocorpuschristi.org.

5. *Nada debe haber en la casa de Dios que no inspire santidad. La Reforma Litúrgica en la suntuosidad tridentina frente a la limpiedad protestante.*

Hay decretos que tuvieron un mayor impacto en las imágenes como aquellos centrados en cuestiones fundamentales de la fe tales como los sacramentos — especialmente la Eucaristía —, cuya comprensión en el espacio litúrgico influyó profundamente en el arte posterior.

Partiendo de que la *eucaristía* (*εὐχαριστία*) —acción de gracias como memorial de la Última Cena— constituye el acto central del cristianismo, su manifestación ritual es distinta entre las diferentes corrientes cristianas²⁰³. La *Reforma Litúrgica* que se vivió

²⁰² Velandía Onofre 2017, 192.

²⁰³ González Torres 2009, 63.

tanto en los ambientes protestantes como en el seno de la Iglesia desde san Pío V (1566-1572) condensa todos los principios que unos y otros remarcaban en la cuestión de las imágenes. Por ello nos detendremos en el espacio litúrgico, su evolución y transformaciones.

5.1. La reforma Litúrgica en la reforma protestante. La palabra como imagen, expresión de la Iglesia invisible.

Lutero en 1521 escribió contra sus detractores que «*invisible pero comprensible para la fe es la Iglesia que se llama cielo y tierra nuevos*» remarcando una categoría fundamental para entender el espacio litúrgico protestante. En 1545 recalcaría en un sermón que «*el Reino de Cristo es un reino de audición, no de la vista*»²⁰⁴. Lo esencial estaba, por tanto, en la importancia de la palabra escuchada (*fides ex auditu*) que a través de la predicación conducía a esa meta invisible y espiritual. Desde esta categoría teológica de la importancia de lo invisible y la palabra se entiende que la iconoclasia blanqueara los espacios litúrgicos protestantes en busca de una sencillez denominada *original*. Espacios blancos, sin imágenes, pero llenos de palabras y sonidos que eran la nueva “imagen invisible”. Ello explica que los protestantes solían colocar dentro de las iglesias cuadros con textos bíblicos, saturando aquellos recintos de palabras²⁰⁵. Sin embargo, dadas las distintas sensibilidades respecto al uso de las imágenes, lo más común en realidad fue la alternancia de la imagen y el texto. Y así la más afín a Lutero fue más laxa, pues él mismo dijo no tener «*nada en común con los iconoclastas*»²⁰⁶ y permitió su presencia siempre que la imagen se explicase²⁰⁷.

Sobre las paredes enfoscadas solían copiarse versículos bíblicos según la traducción ilustrada de Lutero. En su reacción con la iconoclasia de Wittenberg en 1522, aconsejó explícitamente que «*toda la Escritura fuese representada visualmente ante los*

²⁰⁴ Koener 2004, 41.

²⁰⁵ Ibid. 42.

²⁰⁶ Macario 2015, 4.

²⁰⁷ Schoch 2007, 117.

*ojos de todos, con los mandamientos escritos en letras doradas sobre un fondo negro»²⁰⁸, materializando el principio teológico de *sola fides et sola Scriptura*²⁰⁹.*

Lo expuesto quedan bien reflejados en un grabado titulado *Imagen verdadera de la antigua Iglesia Evangélica Apostólica* (Fig. 35). El uso del término *apostólica* identificaba a ese espacio litúrgico como el propio de la iglesia primitiva, antes de la corrupción romana: muros blancos, poca decoración, las Tablas de la Ley y el Evangelio al fondo. En el templo solamente se celebran el bautismo y la comunión bajo las dos especies pero lo esencial es la predicación desde el púlpito, hacia donde se giran bancos y asistentes. Con ello se nos muestra que los sacramentos –signos visibles– dependen de la eficacia de la Palabra, son la *imagen de la palabra*.



Fig. 35a. (izda) Emanuel de Witte. *Interior de la Nieuwe Kerk en Amsterdam, durante el oficio*. Hacia 1658. Óleo sobre lienzo. 57,2 x 65,5 cm. Colección Carmen Thyssen (izda). Fuente: museothyssen.org.

Fig. 35 b (dcha) Robert de Baudous. *Vera imago veteris ecclesiae apostolicae*. H. 1600-1620. Rijksmuseum

Si para Lutero la importancia estaba sobre todo en la palabra dicha y escrita, la imagen –en el sentido amplio del término– quedaba devaluada, así como otras ceremonias litúrgicas²¹⁰, en una llamada a la interioridad y a la sencillez, dice:

*No olvidemos que tanto más cristiana será la misa cuanto más cercana y parecida a la primera que Cristo celebró en la cena. Pues bien, la misa de Cristo fue de lo más sencillo, sin ropaje peculiar, sin gestos especiales, sin cantos, sin la pompa de otras ceremonias*²¹¹.

²⁰⁸ Koener 2004, 42.

²⁰⁹ Para una visión más amplia de estos principios teológico-artísticos: Ziegler Delgado 2019, 12-15.

²¹⁰ Checa Cremades 2007, 49

²¹¹ Lutero 2025, 16.

Fernando Checa interpreta por ejemplo la estampa de Durero *La Última Cena* (Fig. 36) desde esta llamada a la sencillez influenciada por Lutero en lo que se referiría a la institución del sacramento de la Eucaristía²¹².



Fig. 36. Alberto Durero. *Última Cena*, 1523. El grabado destaca por la desnudez y limpieza espacial del lugar donde se celebra. En la mesa solamente aparece el cáliz. De esta manera tan visual se nos muestra la visión de Lutero sobre la liturgia eucarística: que sea como aquella que se celebró en el Cenáculo.

Pero, ¿una fe invisible, sencilla, desprovista de imágenes y exterioridad litúrgica no se hacía demasiado abstracta a los fieles?, sobre todo comparando con la «*imagen del cielo en la tierra: Dios la llena por completo*» que defiende Molanus²¹³. Así, muy frecuentemente las iglesias luteranas entre los siglos XVI y XVII no eran tan blancas e inmaculadas, y se conservaron o ejecutaron abundantes retablos. Lo que cambiaba sin duda era la disposición del espacio litúrgico con la reorientación hacia el púlpito. Lutero, llegó a señalar:

*Considero que lo referente a las imágenes, los símbolos y vestiduras litúrgicas (...) y cosas semejantes, se deje a la libre elección. Quien no los quisiere, los deje de lado, aunque las imágenes inspiradas en la Escritura o en historias edificantes me parecen muy útiles (...) No tengo nada en común con los iconoclastas*²¹⁴.

Esta ambigüedad respondía al principio de *disimulatio*, de modo que en principio un católico no percibiese diferencia alguna con sus templos y fuese más fácil la

²¹² Checa Cremades 2007, 50.

²¹³ Molanus, Lib.II, cap. LIV.

²¹⁴ Macarios 2015, 4.

conversión por la predicación²¹⁵. En ningún lugar esta ambivalencia estratégica es tan patente como en los retablos.

5.2. Los retablos de textos y el Altar de la Reforma de Wittenberg: signos del testamento visual, imagen de los sacramentos y expresión del espacio litúrgico.



Fig. 37. Izq. *Retablo de Textos*, deformato alado de la iglesia Ludgeri de Norden, 1577. Considerado el más antiguo hasta hoy conservado. Dcha. *Retablo de Textos* en la iglesia de San Fabiano, Ringstedt, principios del s. XVII. Fuente: University of Oregon.

Al hablar de la *palabra hecha imagen* destacan los llamados *textaltarbilder* o retablos de texto (Fig. 37) que trasladaban los principios teológicos al espacio litúrgico. Muchos reaprovecharon retablos anteriores contenido pasajes —con letras doradas sobre fondo negro— de las Escrituras, del Catecismo o las palabras de la Última Cena, la *palabra de la promesa* donde «radica la fuerza, naturaleza y sustancia entera de la misa»²¹⁶. Guiaban a los fieles en su respuesta al sacramento del altar y servían para catequizar con el *Padrenuestro* la oración central²¹⁷. Muchos terminarían perdiéndose por las luchas internas entre calvinistas (sus principales defensores) y los luteranos, que los consideraban excesivamente radicales.

²¹⁵ Koerner 2004, 64-68.

²¹⁶ Lutero 2025, 9.

²¹⁷ Koerner 2004, 300.

Una vía media en esta *reforma litúrgica* protestante la representan los retablos pictóricos dedicados a los sacramentos aceptados donde se efigian el bautismo, la *cena del Señor*, los retratos de los reformadores y la predicación. Así se mostraba que antes de recibir la Comunión debemos aprehender su significado a través de la predicación y el catecismo, los cuales enseñan la salvación por Cristo. Todo comienza y termina en la enseñanza, ahora auxiliada por esa imagen visible.



Fig. 38 Lucas Cranach el Viejo, Lucas Cranach el Joven y taller. Retablo de Wittenberg (frente), 1547. Óleo sobre tabla. Fuente: Nelson 2024, 12.

El ejemplo paradigmático es el Altar de Wittenberg pintado por Lucas Cranach el Viejo y su hijo (Fig. 38) y que fue aplaudido como el *retablo de la Reforma*²¹⁸. Terminado poco después de la muerte de Lutero —y poco antes de la derrota de Mühlberg— muestra en imágenes la doctrina nuclear a preservar en el espacio litúrgico. Son imágenes didácticas pensadas no para su veneración, sino para interactuar con el espacio al representar la comunidad de Wittenberg celebrando la fe en los tres sacramentos aceptados tras la Confesión de Augsburgo (bautismo, Última Cena y

²¹⁸ Nelson 2024, 13.

penitencia)²¹⁹. En el panel de la Última Cena, entre retratos conocidos de los reformadores²²⁰, Cristo ofrece el pan desde la izquierda mientras un copero externo al acontecimiento apostólico ofrece el vino a un apóstol parecido a Lutero. Así se reflejaba la administración luterana de la comunión bajo las dos especies también por ministros laicos²²¹. Una idea similar aparece en la *Última Cena*-epitafio que pintó Cranach el Joven para el príncipe Joachim de Anhalt (Iglesia de san Juan en Dessau-Roßlau, 1565), donde los reformadores reemplazan a los apóstoles y un laico vuelve a ofrecer el vino. En el panel de la derecha vemos la confesión: un hombre con dos llaves absuelve a uno y rechaza a otro, pues a los pecadores impenitentes, se les negaba la Comunión.

La Reforma desprovee al altar de todo carácter sacrificial, por lo que aunque en la predela se representa la cruz –recurrente en otros altares reformados–, el mensaje central no implica adoración²²². El altar de Cranach muestra un movimiento unidireccional de Dios al hombre, y el crucificado del banco representa la recepción de la predicación y la palabra, cuya gracia es acogida por el pueblo en ese “signo”²²³ que es el *testamento*. El Retablo de Wittenberg conjuga todo lo comentado. Desde la *disimulatio* hace visible la Iglesia invisible y sus imágenes son respuestas visuales al qué catequético, especialmente la predicación. Tal como Cranach las representa, las prácticas de la iglesia parecen explicarse por sí mismas²²⁴.

5.3. La reforma litúrgica de Trento en el espacio litúrgico católico: espacio celebrativo, dignidad y centralidad.

La Iglesia Católica respondió en el Concilio de Trento con los tres grandes dogmas eucarísticos que mostraban la presencia real de Cristo en las especies del pan y el vino: la transubstanciación (Sesión XIII caps. I-IV), el dogma de la concomitancia (la sustancia de la sangre de Cristo lo estaba también bajo la especie del pan y viceversa, Sesión XXI, caps. I-IV) y la misa como sacrificio inacrucio que re-presenta el de Cristo sobre la cruz

²¹⁹ Ibid. 16.

²²⁰ Ozment 2012, 265.

²²¹ Para Lutero era uno de los abusos mayores de la Iglesia (Lutero 2025, 1-18) y uno de los temas iconográficos protestantes más representados. Una reflexión muy interesante en Wandel 2013, 405-409.

²²² Očenášová 2023, 1-16.

²²³ Koerner 2004, 328; Ozment 2012, 267-269.

²²⁴ Checa Cremades 2007, 50; Koerner 2004, 328.

(Sesión XXII caps. I-IX)²²⁵. La visualización de este último fue clave en las transformaciones posteriores del espacio litúrgico católico.

Frente a Lutero, la Iglesia Católica potenció los símbolos litúrgicos por el arte/imágenes y gracias a la liturgia, con una exterioridad que ayudaba a santificar y justificar al hombre²²⁶. El camino era el opuesto: experimentar lo invisible por lo visible, activando simbólicamente las imágenes de culto así como la capacidad del espacio litúrgico para «penetrar los sentidos de todos los que lo vivían»²²⁷: persuasión, educación y propaganda. Si bien no se habló de ningún estilo concreto a seguir, quedaba claro que el renovado espacio sacro debía mostrar la claridad del mensaje dogmático²²⁸. Esto se inició durante el pontificado de san Pío V (1565-1572) con la emanación del *Misale Romanum* (1570), labor continuada por sus sucesores.

El tema es muy amplio, de modo que lo exemplificaremos a través de la trasformación del espacio presbiteral tras la reforma posttridentina²²⁹, lugar donde se renovaba permanente del sacrificio de Cristo en la cruz. La reforma del templo buscaba un espacio más unitario, colocando el altar al comienzo del ábside y acercándolo más a los fieles²³⁰ para que participaran mejor en las celebraciones litúrgicas y del culto al Santísimo Sacramento que exigía el Concilio²³¹.

La solución general para la unidad fue la de colocar el coro detrás del altar mayor, a imagen de las iglesias mendicantes. La idea medieval, criticada por Lutero, de multiplicar las misas privadas con sus respectivos altares secundarios oscureció la noción originaria de un único sacrificio y altar. Aunque los altares laterales no desaparecieron, se subrayó la idea de *altar maior* respecto a los *altaribus minoribus* que podían edificarse «cuando fuera menester»²³².

²²⁵ Denzinger 2017, nn. 873a-956.

²²⁶ Sánchez 2023, 67.

²²⁷ Jones 2003, 105.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Rodríguez G. de Ceballos (1991).

²³⁰ En los territorios hispánicos el altar mayor permaneció unido al retablo, haciéndose más monumental que el ara. El ejemplo innovador lo encontramos en el diseño de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid. Rodríguez G. de Ceballos 1991, 46-47; Criado Mainar 2005, 3004.

²³⁰ Rodríguez G. de Ceballos 1991, 49.

²³¹ Ibid. 44. También Lang 2009 16.

²³² Borromeo 1985, 20. De Blaauw 2006, 33.



Fig. 39 Tabernáculo del altar mayor del Monasterio del Escorial. Diseñado por Juan de Herrera, 1579 y materializado por Jacopo da Trezzo, 1586. Fuente: Wikimedia Commons.

El otro elemento esencial en la reforma del presbiterio católico fue potenciar el tabernáculo, lugar de la *reserva*. Debía ocupar el lugar central del propio templo y las celebraciones, pues hasta entonces la reserva del Santísimo Sacramento se había hecho bien en la sacristía o en un lateral del presbiterio²³³. Así, los diferentes sínodos provinciales acogieron el concilio decretando que el tabernáculo se colocara en el altar mayor, que estuviera brillantemente elaborado y unido al altar²³⁴, subrayándolo por un ciborio o baldaquino que lo cubriese según los *pronotanda* del Ritual Romano de 1616. Su presencia sobre el altar mayor enfatizaba la idea de *reserva* fomentando la celebración de procesiones eucarísticas; algo que redundó en la creación o potenciación de capillas

eucarísticas, trasagrarios y grandes custodias procesionales de asiento. Destacan algunos como el sagrario de la catedral de Astorga de

Gaspar Becerra (1558-1563) —cosa apartada y miembro en sí— o, el más impactante e influyente de El Escorial²³⁵ (Fig.39).

Si el presbiterio tridentino acogía la teología de la presencia real y el sacrificio, no podía faltar la presencia del Crucificado sobre el altar. Borromeo exhortaba a colocar su imagen de manera que estuviera fijo «perpetuamente en lugar de otra *sacra imagen* en la parte alta del tabernáculo»²³⁶. De manera casi performativa, en el momento de la consagración se imprimía en los fieles el concepto de *sacrificio* gracias a la imagen que replicaba lo que se ejecutaba en el ara del altar. Además, en distintos momentos el sacerdote se dirigía al crucifijo en una suerte de *sacra conversatione* (en la *incensationis altaris*, en momentos de oración secreta o dirigiendo hacia él el cáliz y la patena

²³³ Lang 2009, 20.

²³⁴ Borromeo 1985, 19.

²³⁵ Criado Mainar 2005, 300-302.

²³⁶ Borromeo 1985, 19.

entonando el *suscipe*, *Sancte Pater* o el *Te igitur*), acciones en los que la oración se dirige a Dios²³⁷ a través del crucificado. La Iglesia no descuidó la palabra en el Sermón, aunque no podamos dedicarle aquí el espacio que merece. Lo que el fiel veía en los retablos, pinturas, esculturas o reliquias se reforzaba gracias al estímulo de la palabra y la imaginación, en una exégesis óptica²³⁸. Por ello la predicación acabó teatralizándose, como casi todo lo litúrgico:

*Si se alza los ojos a los altares, ven las imágenes de muchos Santos: quedarse mirándolos a ellos en ellas, con la acción en que están figurados, representan vivísima mente muchas de sus virtudes. El templo se vuelve teatro, y teatro del cielo.*²³⁹

La liturgia es la palabra en acción, contrariamente a lo que entendían los protestantes. El sacerdote (que encarnaba otro de los sacramentos negados) era el encargado de activar toda esta liturgia visual que hemos descrito por el *ars celebrandi*. Palabra, oración, canto... repicaban cada día en los oídos de los fieles y se reflejaban en el presbiterio, las vidrieras, retablo, vestiduras y ternos, etc²⁴⁰, que en este tiempo adquieren una importancia visual esencial (Fig. 40) como vemos en el *El entierro del señor de Orgaz* (1586-1588) y en descripciones tan detalladas como las de fray José de Sigüenza en su *Historia de la Orden de san Jerónimo*.



Fig. 40 Aunque de cronología algo posterior, en este cuadro (drch) y en su detalle (izq.) podemos ver primorosamente representados diferentes escenas evangélicas decoran las casullas y dalmáticas y distintos elementos del ajuar como expresión del “todo” litúrgico. *La misa de san Juan de Mata*, 1666. Juan Careño de Mirando y Francisco Rizi. Fuente: Museo del Louvre.

²³⁷ Fiedrowicz 2021, 90, 96, 104, 141, 155-157, 207-218.

²³⁸ González García 2020, 560.

²³⁹ Juan de Zabaleta, *El día de fiestas por la tarde*. En: González Sánchez 2017, 112.

²⁴⁰ González García 2020, 565.

5.4. Origen y difusión un crucifijo para la Iglesia. Los crucificados de Guglielmo della Porta, materialización de Trento.

Entre las muchas las imágenes y elementos vinculados con el presbiterio tras la reforma litúrgica tridentina que pudieran analizarse me limitaré a ejemplificar uno que resume la idea de sacrificio incruento y presencia real: la ubicación del crucifijo sobre el altar, deteniéndome en el crucificado para altar que ideó Guglielmo della Porta (1515-1577) y su influencia, tema sobre los que queda mucho por aportar²⁴¹. Estos crucifijos derivan de una serie de modelos generados por Della Porta y su círculo durante el pontificado de Pío V y cuyo *cursus* simbólico los hizo relacionarse con acontecimientos como la batalla de Lepanto (1571), siendo reproducidos desde Italia durante varios siglos siendo fuente de inspiración para otros artistas²⁴².

Della Porta se formó en Milán y Génova apareciendo en Roma ya en 1537. Este periplo le llevaría a conocer las aportaciones teóricas sobre al arte sacro de teóricos y teólogos como el cardenal Borromeo, Paleotti o Giovanni Andrea Gilio entre otros²⁴³. Protegido por los Farnesio —fue su escultor y restaurador de cabecera—, abrió un gran taller dedicado a mármoles y bronce, entrando en competencia con otros grandes escultores como Leone Leoni (1509-1590). Es en este momento cuando crea sus primeros crucificados, entregando uno de ellos al papa san Pío V, el gran reformador litúrgico. Los suyos estaban «esculpidos todos conforme al parecer y juicio de buenos teólogos y hasta ahora no he sacado ninguno fuera excepto uno a su Santidad»²⁴⁴.

Ese modelo se convirtió así en una suerte de imagen cristífera *canónica* y atemporal, de anatomía suaves, *contrapposto* armonioso y miembros cuidadosamente trabajados, con un característico modo en el perizonium que deja la cadera desnuda. Se ha barajado que el prototipo de estos crucifijos se conserva en el monasterio de clarisas en Medina de Pomar (Burgos) (1570): una pieza de marfil que perteneció a Pío V (Fig. 41) y que fue “sacado” para su Santidad, quien incluso le concedió indulgencias²⁴⁵. Además, la obra alcanzó el status de reliquia pues estuvo presente en la Batalla de

²⁴¹ Extermann 20019, 12; Riddick (n.d.).

²⁴² Extermann 2020, 12.

²⁴³ Cattoi 2014, 20.

²⁴⁴ Extermann 2020, 16.

²⁴⁵ Ibid., 18.

Lepanto (1571), la gran victoria cristiana relacionada también con una revelación divina al pontífice. El Cristo estaba tutelado por un fraile capuchino que murió durante la contienda, pasando sucesivamente a manos de Marcantonio Colonna, Michele Bonelli (sobrino del papa) y, finalmente al Condestable Juan Fernández de Velasco, embajador de España ante la Santa Sede que lo llevó a Medina de Pomar.

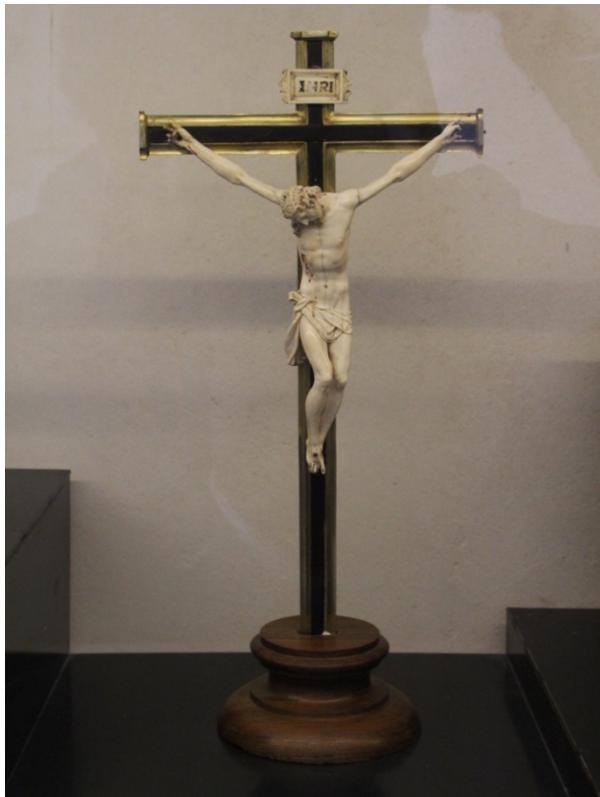


Fig. 41 Jacob Cobaert (?) siguiendo modelos de Guglielmo della Porta. *Crucificado*, 1570. Monasterio de Santa Clara, Medina de Pomar (Burgos). Fuente: Ramón Pérez de Castro.

El crucificado de Della Porta se vinculó con la figura del papa reformador Pío V incluso en su propia iconografía papal. En obras como la de Pulzone (Fig. 42) se le representa con el misal reformado (1570) y junto a este crucificado, reiterando la *prenotanda* del misal que remarcaban el carácter sacrificial de la misa²⁴⁶.



Fig. 42. Scipione Pulzone. *Pío V con el misal y el Crucificado*, 1570, colección particular. Fuente: Extermann 2020, 19.

²⁴⁶ «Sobre el altar debe haber una Cruz bastante grande con un Crucifijo en el medio, y los candelabros que se requieran según la naturaleza de la Misa», Missale Romanum 1962, XXXVI, XI, 527.

Así, este modelo escultórico quedó vinculado con la renovación tridentina en lo estético (al responder al decoro «*conforme al parecer y juicio de buenos teólogos*») y en lo litúrgico (misal romano reformado)²⁴⁷. Incluso Extermann señala que la elección del marfil para el prototipo se relaciona con cierto vínculo matérico de la imagen con el cristianismo primitivo, paleocristiano y medieval²⁴⁸.

Por todas estas razones, el modelo tuvo una amplia difusión. Por ejemplo, fue muy utilizado por El Greco (Fig. 43), quien llegó a Roma en 1570, tuvo un contacto seguro con Della Porta a través del cardenal Alejandro Farnesio²⁴⁹ y participó de ese contexto estético y de difusión de la imagen.



Fig. 43 Diversas obras de El Greco que representan el crucificado de Della Porta, de izquierda a derecha: *San Francisco en oración*, 1580-1585. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Joslyn. Fuente: Wikimedia Commons. / (centro): *Santo Domingo de Guzmán en oración*, 1586-1590. Óleo sobre lienzo. Colección privada. Fuente: Wikimedia Commons. / (dcha) *Crucifixión*, 1575-1577, El Greco. Óleo sobre lienzo. Museo El Greco, Toledo. Fuente: Finestresull'Arte.

A partir de finales del XVI su modelo se reprodujo de manera casi seriada, con sutiles variaciones en el prototipo y materialidades, pero triunfando sobre todo el ejemplar de Pio V, dado se entendió como una suerte de imagen-relicia que aportaba un simbolismo triunfante en la celebración hasta convertirse en un elemento habitual del ajuar litúrgico de las grandes iglesias de todo el orbe²⁵⁰, y como objeto de regalo

²⁴⁷ Pérez de Castro 2021, 141.

²⁴⁸ Extermann 2020, 19.

²⁴⁹ Riddick (n.d), 3-20; Extermann 2020, 23-24; Pérez de Castro 2021, 141.

²⁵⁰ Extermann 2020, 26.

áulico. En España encontramos réplicas de altísima calidad en lugares como Valladolid, Segovia, Palencia, Jaén, El Escorial (Fig. 44), muy especialmente en ambientes jesuíticos, defensores de los postulados tridentinos (y de Pío V). También su modelo influyó en no pocos crucificados en madera de mayor tamaño, como ocurre con Francisco del Rincón en Valladolid y su *Cristo de las Batallas* (1607-1608) o el *Cristo de los Carboneros* (1606) e incluso en los crucificados de caña novohispanos.

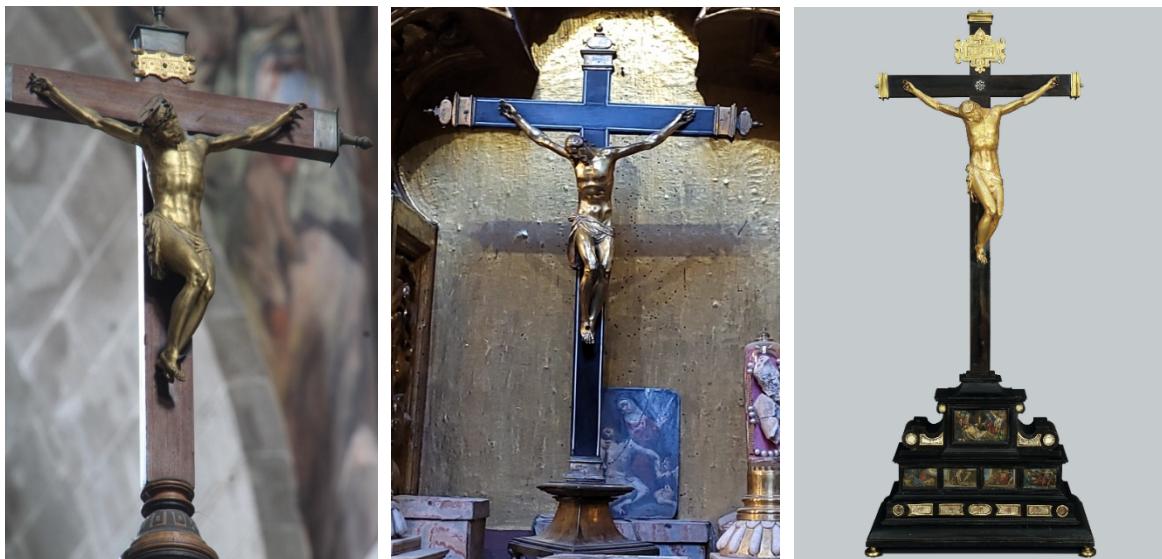


Fig. 44 a España llegaron diferentes cristos según el modelo de Della Porta como regalo áulico y como imagen canónica para el ajuar de los altares tridentinos. De izquierda a derecha: Cristo sobre el facistol (detalle), diseñado por Juan de Herrera, del Monasterio de El Escorial. Fuente: Ramón Pérez de Castro. Cristo en el relicario de la iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid. Fuente: Propia. Cristo de la Santa Iglesia Catedral de la Asunción de la Virgen, Jaén. Fuente: Extermann 2020, 12.



PARTE 3. CONCLUSIONES

Ortega y Gasset en su Meditación de El Escorial, tras circundar el gran monasterio concluyó que era un «*esfuerzo sin nombre, sin dedicatoria, sin trascendencia*», una mole exuberante que materializaba «*nuestra penuria de ideas*»²⁵¹.

Se ha entendido el arte católico que surge tras la reforma protestante como escuetamente reformista o contrarreformista. Un arte que perdía genialidad encerrándose en lo sacro, renegando de lo hecho hasta entonces desde lo mejor del espíritu humano, más allá del arrebato sentimental.

Hemos profundizado en ciertos aspectos del contexto de la reforma protestante y católica del s. XVI donde la imagen artística jugó un papel esencial. Momentos en los que la imagen religiosa refleja las distintas reflexiones teóricas. De ello extraemos varias conclusiones que giran en torno a una idea nuclear: las imágenes, su culto o negación, uso propagandístico o reflexión intelectual en los tratados muestran que la cuestión sobre las imágenes es más profunda que una simple oposición reforma/contrarreforma. Nos habla de creaciones que entrevén una realidad invisible y divina; más allá de estar a favor o en contra del uso, se rivalizó por la correcta o incorrecta hermenéutica de la fe y la verdadera latría. Esta primera conclusión es esencial y llevó a diversas corrientes de reformas que, incluso en el protestantismo, veían la imagen sagrada como medio apto u óbice.

La imagen no se proscribió al ámbito cultural, sino que, en muchos casos esta se difundió enormemente, llevando los temas teológicos y doctrinales a los ambientes culturales cultos y populares. Esto lo ha demostrado la utilización de la imagen estampada en los grabados propagandísticos, haciendo de cuestiones y personajes teológicos una sátira elevada y vulgar al mismo tiempo. Cantidad, riqueza y complejidad, por medio de la reproductibilidad de la imagen con el fin de imprimir en la *mens communis* de unos y otros los nuevos paradigmas en torno a los sacramentos, las figuras de autoridad y la fe.

Protestantes y católicos profundizaron en las fuentes icónicas cristianas para apuntalar la interpretación auténticamente doctrinal. Los primeros afirmando el aniconismo como verdadera interpretación de la Escritura y como una vuelta al

²⁵¹ Ortega y Gasset, 2025, 159-166.

cristianismo primitivo limpio, sencillo. En el caso católico no hubo una negación del pasado icónico primitivo y medieval, sino un resurgimiento corrigiendo al adversario en lo viciado, recurriendo a iconos tradicionales (Cristo de Beirut) o renovando temas (*passio imaginis*). Las imágenes de culto heridas mostraban la elocuencia del martirio y el deseo de Dios de ser representado haciéndose reliquias que incoaban en el corazón de los católicos el ideal por defender los dogmas. Los territorios hispánicos se alzaron como reserva espiritual y espacio expiatorio en un interesante proceso de acción política identitaria contra el adversario.

También destacamos que partiendo de la centralidad del decreto sobre las imágenes, debe prestarse atención a los teóricos contemporáneos que terminaron las líneas de actuación y a aquellos que las aplicaron en obras. Esto marcó la evolución y depuración de las imágenes sagradas bien por desarrollar términos tridentinos como el decoro y la honestidad como Molanus; bien, como Paleotti por resaltar aspectos fundamentales como el *delectare et movere* (escritura viva que enseña); bien por evidenciar que el arte posttridentino se movió no tanto por un *cambio de gusto* estético sino, sobre todo, en la esfera de los cambios tipológicos razonados y teorizados por personajes como Borromeo. Todo se canalizó por los artistas, aplicando estos principios teóricos, generando imágenes sagradas que se difundían por todos los territorios católicos como modelo correcto y definitivo a seguir. Esto lo hemos visto en el caso del ajuar litúrgico con el modelo del cáliz difundido hasta Hispanoamérica o los crucifijos de Della Porta.

Ello nos lleva finalmente a subrayar la relevancia de aspectos menos tratados, pero centrales para entender la evolución de la imagen más allá de la reducción “iconoclastia” vs. “decreto tridentino” católico. Esto es, la preeminencia de otras reflexiones teológicas: las disputas sacramentales, las reformas litúrgicas (misa como sacrificio o como testamento), la comunión bajo las dos especies o concomitancia, así como la eucaristía como presencia real o como memoria. Estos pilares teológicos se materializaron en espacios litúrgicos concretos y definidos, haciendo de la *lex credendi* el marco para el *ars celebrandi*, abandonando todo lo superfluo a través de la imagen invisible de la palabra (protestantes) o en el caso católico resaltando la centralidad de la

eucaristía y todo un repertorio figurativo que apuntalaban de manera efectiva y afectiva la *fides quae creditur*, en un escenario que unía imagen, oratoria y ceremonial.



ANEXOS

Bibliografía y fuentes

Álvarez Solís, Ángel Octavio. 2011. "Iconoclasmo e imaginario de Santidad. Las políticas de la imagen en tiempos de la Contrarreforma". *Hybris: revista de filosofía* 3 (vol. 2): 7-19.

Arciniega García, Luis. 2012. "La Passio Imaginis y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano". *Ars longa* 21, 71-94.

Arias Martínez, Manuel. 2021. "Un juego de reflejos: de imágenes convertidas en reliquias y de reliquias hechas imággenes". En *Extraña devoción: de reliquias y relicarios*, [catálogo de la exposición], eds. Juan Luis González García et al, 77-93. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.

Arias Martínez. 2024. *Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Belting, Hans. 2009. *Imagen y culto : una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.

Bonora, Elena. 2023. *La Contrarreforma*. Madrid: Alianza.

Borromeo, san Carlos. 1985. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (ed. Bulmaro Reyes Coria). México: Universidad Nacional Autónoma de Mexico.

Borromaeus, Carolus. 1859. *Instructionum fabricae ecclesiasticae et supellectilis ecclesiasticae. Libro duo*. Tarragona: Francisco Aris.

Burrieza Sánchez, Javier. 2008. *Virgen de los ingleses, entre Cádiz y Valladolid: una devoción desde las guerras de religión*. Valladolid: Real Colegio de Ingleses.

Caballero, Ana Belén. 2022. «Encontradas las Constituciones del Sínodo de san Juan de Ribera del año 1565». *Arzobispado de Mérida-Badajoz*. septiembre 12. <https://www.meridabadajoz.net/encontradas-las-constituciones-del-sinodode-san-juan-de-ribera-del-ano-1565/>. [consultado el 10/03/2025]

Calvo Portela, Juan Isaac. 2016. *La iconografía de la eucaristía tras el Concilio de Trento, a partir de las estampas*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense

(<https://docta.ucm.es/entities/publication/3bacd38d-61d2-4348-902c-ae2728e9f8e9>, consultado el 15/01/2025)

Canalda, Sílvia, Narváez, Carme y Sureda, Joan (eds.). 2011. *Cartografías Visuales y Arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII.* Barcelona: Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona.

Cañedo Argüelles, Cristina. 1982. *Arte y teoría: la Contrarreforma y España.* Oviedo: Universidad de Oviedo.

Casas Hernández, Mariano. 2011. *Memoria de la cena de Jesús: aportaciones al estudio de la Eucaristía en el arte español.* Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre

Castellote, Salvador. 1997. *Reformas y Contrarreformas en la Europa del siglo XVI.* Madrid: Akal.

Cattoi, Domizio; y Doménica Primerano, (eds.). 2014. *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il Consiglio di Trento.* Trento: Museo Diocesano Tridentino-Temi.

Checa Cremades, Fernando (coord.) 2007. *Durero y Cranach. Arte y humanismo en la Alemania del Renacimiento.* Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza

Checa Cremades, Fernando. 2007. “Lo que no se puede pintar: ideas, modos y temas en la pintura alemana de la época de Durero”. En *Durero y Cranach: arte y humanismo en la Alemania del Renacimiento*, 17-53. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza - Librer.

Conserua, Altar Donde se. 2025. “Aunque El Prodigio Se Verificó En Holanda, La Reliquia de Este Milagro Eucarístico Se.” [The real presence.org.](http://www.therealpresence.org/eucharst/mir/spanish_pdf/Gorkum-spanish.pdf) Accessed April 5.

http://www.therealpresence.org/eucharst/mir/spanish_pdf/Gorkum-spanish.pdf.

[consultado el 10/03/2025]

Coppel, Rosario et al. 2012. *Guglielmo della Porta, a Counter-Reformation Sculptor,* 2012. Madrid: Coll&Cortés.

Cordero, Macarena, y Cid, Jorge (eds.). 2019. *Contrarreforma católica, implicancias sociales y culturales : Miradas interdisciplinarias.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. <https://elibro-net.ponton.uva.es/es/lc/uva/titulos/190919>

Criado Mainar, Jesús. 2005. “El Impacto Del Concilio de Trento En El Arte Aragonés de La Segunda Mitad Del Siglo XVI y Comienzos Del XVIII. Claves metodológicas para una

primera aproximación al problema” *Discurso Religioso y Contrarreforma*, eds. Eliseo Martín Serrano, Antonio Cortés Peña y José L. Beltrán Moya, 273–328. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

De Arfe, Juan. 1585. *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura. Dirigida al Excelentísimo Señor don Pedro Giron, Duque de Ossuna, Conde de Urueña, y Marqués de Peñafiel [...]*. Sevilla:Andrea Percioni, y Juan de León.

De Blaauw, Sibile. 2006. “Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e cinquecento: La perdita dell’orientamento liturgico e la liberazione della navata”. En *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, ed. Jörg Stabenow, 25-51. Venezia: Marsilio Editori.

De Leo Martínez, Andrés. 2021. *La platería religiosa del obispado de Puebla de los Ángeles: desde los referentes hasta la distinción*. Tesis doctoral. Ciudad de México: Universidad nacional Autónoma de México. https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5879 (consultado 7/05/2025)

Denzinger, Heinrich. 2017. *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Barcelona: Herder.

«diocesipertosantarufina.it». 2025. Accedido marzo 9. http://www.diocesipertosantarufina.it/home/news_det.php?neid=2114. [consultado el 10/03/2025]

Duke, Alastair, y Spicer, Andrew. 2009. *Dissident Identities in the Early Modern Low Countries*. Oxford: Routledge (<https://doi.org/10.4324/9781315257587>).

Fernández Terricabras, Ignasi. 2010. “La aplicación del Concilio de Trento en las catedrales: el cabildo de Plasencia y el concilio provincial compostelano de 1565”. *Semata: Ciencias Sociales e Humanidades* 22: 195-212

El Español, «La verdad detrás del misterioso crucifijo que hizo un milagro en la batalla de Lepanto». 2024. marzo 26. https://www.elespanol.com/historia/20240326/verdad-detrás-misterioso-crucifijo-hizo-milagro-batalla-lepanto/841916051_0.html.

Estándares de Westminster. 2010. *Los estándares de Westminster y la forma de gobierno de Westminter: La confesión de fe, catecismos menor y mayor y la forma de gobierno con citas bíblicas completas*. Guadalupe, Costa Rica: Editorial CLIR,

Extermann, Grégoire. 2013. "Copies anonymes et copies volées: la difusión des modèles de Guglielmo della Porta (1510-1577) à Rome et en Europe". En *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, coord. Ana Gil Carazo, 247-268. Valladolid: Museo Nacional de Escultura

Extermann, Grégoire. 2019. "El « Crucificado» de la catedral de Jaén. Origen y difusión de una obra clave de la Contrarreforma romana". En *La Catedral de Jaén a examen II*. En: López, Mercedes Simal, et al. 2020. *La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, coords. Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella, 12-34. Jaén: Editorial Universidad de Jaén.

Fiedrowicz, Michael. 2021. *La Misa tradicional: historia, forma y teología del rito clásico romano*. Fohren-Linden: Carthusianus Verlag.

Fleming, John y Honour, Hugh. 1989. *The Penguin dictionary of decorative arts*. Londres: Allen Lane.

Franco Llopis, Borja. 2011. "En defensa de una identidad perdida Los procesos de destrucción de imágenes en Valencia durante la Edad Moderna". *Goya: Revista de arte* 335: 116-125.

Franco Llopis, Borja, y Rusconi, Stefania. 2015. "Sobre pinturas deshonestas, lienzos y naipes protestantes : tres documentos inquisitoriales vinculados a la censura y tráfico de imágenes heréticas en el mundo hispánico del siglo XVI". *Manuscrits. Revista d'Història Moderna* 33: 97-118.

Freedberg, David. 2009. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.

García Garrido, Manuela Águeda. 2006. "La imagen predicada: La virtud como camino hacia la salvación en los Retratos de Francisco Pacheco (1564-1644)". *Etiópicas: revista de Letras Renacentistas* 2: 172-201.

García Villoslada, Ricardo y Bernardino Llorca. 1960. *Historia de la Iglesia Católica. III. Edad nueva: la Iglesia en la época del Renacimiento y de la reforma católica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Gil Saura, Yolanda. 2005. *La Historia de la Adoración de las Imágenes*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Glazer-Eytan, Yonatan. 2020. *Transgressing the Sacred: The Crime and Cult of Sacrilege in the Spanish Catholic Monarchy, 1558-1632*. Tesis Doctoral. Baltimore: Johns Hopkins University, 191-97 (<https://jscholarship.library.jhu.edu/items/d2827606-f65f-4ca7-908b-8b9ecc901242>). Consultado 10/02/2025)

Gregori Bou, Rubén. 2020. *Imagen, conversión y devoción. València entre finales del siglo XIV y el primer tercio del XVI*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat de València (<https://roderic.uv.es/items/4d536cdf-d4ea-4ead-ba2c-fa82c78dbc5e>). Consultado 20/12/2024)

González García, Juan Luis. 2020. *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Akal.

González García, Juan Luis. 2021. “«Celestiales tesoros». Coleccionismo y circulación de reliquias en la monarquía hispánica”. En *Extraña devoción: de reliquias y relicarios*, [catálogo de la exposición], eds. Juan Luis González García et al, 61-76. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.

González de Zárate, Jesús María. 2006. “*De La Eucaristía en algunas de sus imágenes*”. *Trasdós* 8: 8-29.

González Muñoz, Fernando. 2016. “Papismo, mahometismo y el árbol de las herejías”. *Medievalia* 19-2: 203-228.

González Sánchez, Carlos Alberto. 2017. *El espíritu de la imagen: arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Ed. Cátedra.

González Torres, Javier. 2009. *Emblemata Eucharistica. Símbolos Animados de La Iconografía Cristológica y Sacramental*. Málaga: Universidad de Málaga.

Henriet, Patrick. 2024. “La segunda Pasión de Cristo a mano de los judíos. Algunas observaciones sobre el conocimiento y los usos de la *Passio imaginis* en la Península Ibérica”. En *Violencia interconfesional. Modalidades y percepciones en la Península Ibérica, siglos VIII-XV*, coords. C. de Ayala Martínez de Ayala, J. Santiago Palacios Ontalva y Javier Albarrán. Granada: Editorial Universidad de Granada, 311-334.

Jones, Martin D. W. 2003. *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid: Akal.

- Juan de la Cruz, San. 2019. *Subida al Monte Carmelo*. Bogotá: Editorial Paulinas.
- Koener, Joseph Leo. 2004. *The reformation of the image*. London: Reaktion Books.
(<https://archive.org/details/reformationofima0000koer> consultado 20/03/2025)
- Lang, Uwe Michael. 2009. "Tamquam cor in pectore: the Eucharistic tabernacle before and after the Council of Trent". En *Tridento visuotinio Bažnyčios susirinkimo (1545-1563) įtaka Lietuvos kultūrai*, 16-24. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas
<https://www.lituanistika.lt/content/21492>
- Loviano, Pedro. 1740. *Historia y milagros del Santissimo Christo de Burgos con su novena*. Madrid: Imprenta del Venerable Padre Fray Alonso de Orozco.
- Lutero, Martín. 1520. *La cautividad babilónica de la iglesia*.
<https://alatinacolonia2013.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/05/cautividad-babilonica.pdf>. (consultado 12/02/2025)
- Lutz, Heinrich, y Antonio Sáez Arance. 1992. *Reforma y Contrarreforma: Europa entre 1520 y 1648*. Madrid: Alianza.
- Macario, María Teresa, et al. 2015. *La retórica del luteranismo*. En *I Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: JEIDAP.
<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73247> (consultado 10/12/2024)
- Madrigal Terrazas, Santiago. 2018. "Variaciones históricas en la imagen católica y evangélica de Martín Lutero". *Estudios eclesiásticos* 93,365: 335-73
<https://revistas.comillas.edu/index.php/estudioseclesiasticos/article/view/8850/8335>
- Mâle, Emile. 2001. *El arte religioso de la contrarreforma*. Madrid: Encuentro.
- ManuDevesa. 2019. «La Virgen del pueblo gaditano que fue disparada por los ingleses». <https://laazoteadecadiz.com/2019/11/16/la-virgen-del-pueblo-gaditano-que-fue-disparada-por-los-ingleses/>
- Martínez-Burgos García, Palma. 1990. *Idolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid : Universidad de Valladolid
- Martínez-Burgos García, Palma. 1988. "El decoro: la invención de un concepto y su proyección artística". *Espacio, Tiempo y Forma* 2: 91-102

McNair, Bruce. 2017. "Martin Luther and Lucas Cranach Teaching the Lord's Prayer." *Religions* 8, 4: 63 (2017): 63-. <https://doi.org/10.3390/rel8040063>

Melion, Walter S., y ; Lee Palmer Wandel (eds.). 2015. *Image and Incarnation: the early modern doctrine of the pictorial image*. Boston: Editorial Board.

Michalski, Sergiusz. 2013. *Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*. London: Routledge.

Missla Romanum. 1962. *Missale Romanum: ex decreto ss. Concilii Tridentini restitutum Sumorum Pontificum cura recognitum*. Roma.

Molanus, Johannes. 2017. *Historia de imágenes y pinturas sagradas*. (ed. Bulmaro Reyes Coria). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas

Moreno Cuadro, F. 2014. "Tesis grabadas. La estampa en la recepción de la doctrina eucarística posttridentina". *Anuario de Historia de la Iglesia* 23: 371-387.

Navarro Sorní, Miguel. 2017. "La personalidad histórica de Martín Lutero en las fuentes contemporáneas". *Anales Valentinos* 4, 7: 31-62.

Nelson, Jennifer. 2024. *Lucas Cranach: From german myth to Reformation*. Londres: Reaktion Books.

Očenášová, Kristína. 2023. *The role of the art of Lucas Cranach the Elder during the Protestant Reformation*. University of Aberdeen. <https://doi.org/10.4324/9780203414255>

Ozment, Steven. 2012. *The Serpent and the Lamb: Cranach, Luther, and the Making of the Reformation*. Yale University Press.

Pacheco, Francisco. 1649. *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas : descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella, assi antiguos como modernos ... y enseña el modo de pintartodas las pinturas sagradas*. Sevilla: Simon Faxardo. <http://archive.org/details/HArteR03T09>. (consultado 16/01/2025)

Pereda, Felipe. 2007. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons Historia.

Pereda, Felipe. 2017. *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons Historia

Pérez de Castro, Ramón. 2021. “Acervo escultórico emigrado: sobre algunas esculturas del Sagrario de Málaga y la obra de Juan Sáez de Torrecilla”. *BSAA arte* 87: 115-154.

Pérez Picón, Conrado. 1982. *Villagarcía de Campos. Estudio histórico-artístico*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.

Porres Benavides, Jesús. 2023. “La imagen devocional en los territorios de la monarquía hispánica después de Trento”. *Cauriensia. Revista anual de Ciencias Eclesiásticas* 18: 997-1023.

Prades, Jaime. 1597. *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la fuente de la salud...por el maestro layme Prades*. Valencia: Felipe Mey.

Price, David H. 2020. *In the beginning was the image: art and the reformation bible*. Londres: Oxford University Press.

Ratzinger, Joseph. 2009. *El espíritu de la liturgia: una introducción*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Redacción. 2024. «La Sagrada Forma de la Basílica del Real Monasterio». *CRÓNICA DE ABANTOS*. octubre 1. <https://cronicadeabantos.es/la-sagrada-forma-de-la-basilica-del-real-monasterio/>.

Rehn, Dana. 2022. *Satirical Animal-Headed Portrayals of Martin Luther's Theological Opponents*. <https://danakrehnblog.wordpress.com/2022/01/30/satirical-animal-headed-portrayals-of-martin-luthers-theological-opponents/> (consultado 30/01/2025)

Riddick, Michael. 2017. “El Greco’s roman period and the influence of Guglielmo della Porta”. En *Renaissance bronze. Concerning the study of plaquettes, paxes, crucifixes*. Londres: Colnaghi Studies
https://www.academia.edu/34465860/El_Grecos_Roman_Period_and_the_Influence_of_Guglielmo_della_Porta

Roca Barea, María Elvira, y Arcadi Espada. 2022. *Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*. Madrid: Siruela.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1991. “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”. *Anuario del*

Roggero, Anastasio. 1969. "Il decreto del Concilio di Trento sulla venerazione delle immagini e l'arte sacra". *Teresianum: Rivista della Pontificia Facoltà Teologica e del Pontificio Istituto di Spiritualità Teresianum* 20, 1: 150-167.

Sánchez, Rafael García. 2023. "La postura luterana frente a las imágenes de culto". *Liño* 29: 63-76.

Schoch, Rainer. 2007. "La imagen y las imágenes. Alberto Durero y la controversia de las imágenes en la época de la Reforma". En *Durero y Cranach. Arte y humanismo en la Alemania del Renacimiento*, coord. Fernando Checa Cremades, 117-125. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza

Scribner, Robert W. 1994. *For the sake of simple folk: popular propaganda for the German Reformation*. Londres: Oxford University Press.

Sebastián Mediavilla, Fidel. 2023. *El venerable Ruzola. Calatayud 1559 - Viena 1630*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos.

Sebastián, Santiago. 1985. *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza.

Sigaut, Nelly. 2014. "El arte en la sacristía de la catedral y la sala capitular." En *La Catedral de México*, México, D.F.: Fundación BBVA Bancomer.

Varios autores. 2024. *Gregorio Fernández, Martínez Montañés. El nuevo arte de hacer imágenes*. Valladolid: Fundación las Edades del Hombre.

Velandia Onofre, Darío. 2017. "Jaime Prades y las imágenes sagradas. La defensa de su adoración y uso". *Hispania sacra* 69, 139: 185-194.

Villafaña (S.I.), Juan de. 1726. *Compendio Histórico en que se da Noticia de las ... Imágenes de ... María Santísima ... en los ... Santuarios de España: Refierense sus principios y progresos con los principales milagros... y ... Aparecimientos*. Valladolid: Imprenta de Eugenio García de Honorato.

Wandel, Lee Palmer. 2013. *A Companion to the Eucharist in the Reformation*. Boston: Brill.

Wright, Anthony D. 2005. *The Counter-Reformation. Catholic Europe and the Non-Christian World*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.

Zeri, Federico. 1957. *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Turín: G. Einaudi

Ziegler Delgado, María Magdalena. 2019. "La Reforma luterana y la transformación de la imagen religiosa en las artes". *Vivat Academia* 146: 1-20. (<https://doi.org/10.15178/va.2019.146.1-20>)

