

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*

Borja Franco Llopis

Universidad Nacional de Educación a Distancia
bfranco@geo.uned.es

Stefania Rusconi

Universitat de Lleida. Centre d'Art d'Època Moderna
sterusconi@libero.it



Recibido: julio de 2014
Aceptado: marzo de 2015

Resumen

El temor a la llegada de doctrinas luteranas al territorio hispánico se zanjó con la censura de diversas obras literarias de temática controvertida que pudieran confundir a los fieles e infundirles ideas heréticas. El arte no estuvo exento de esta circunstancia. En nuestro artículo analizamos diversos textos donde se ve el temor por parte de los inquisidores a la transmisión de ideología anticatólica y también planteamos la subjetividad en la argumentación desarrollada en algunos de estos casos.

Palabras clave: protestantismo; censura; Inquisición; herejía; estampas.

Resum. *Sobre pintures deshonestes, llenços i naips protestants. Tres documents inquisitorials vinculats a la censura i tràfic d'imatges herètiques en el món hispànic del segle XVI*

El temor de l'arribada de doctrines luteranes al territori hispànic es va resoldre amb la censura de diverses obres literàries de temàtica controvertida que poguessin confondre els fidels i infondre'ls idees herètiques. L'art no va estar exempt d'aquesta circumstància. En el nostre article analitzem diversos textos on es veu el temor per part dels inquisidors a la transmissió d'ideologia anticatòlica, de la mateixa manera que plantegem la subjectivitat en l'argumentació desenvolupada en alguns d'aquests casos.

Paraules clau: protestantisme; censura; Inquisició; heretgia; estampes.

* Este trabajo se inscribe dentro del grupo de investigación Identidades en Conflicto: la Expresión Artística e Identitaria de las Minorías Religiosas en el Reino de Valencia Medieval y Moderno (ICEMM) GV/2014/048 (investigador principal: Borja Franco).

Abstract. *On indecent Protestant paintings, canvases and playing cards: Three inquisitorial documents related to censorship and the trafficking of heretical images in the Hispanic world of the sixteenth century*

The fear of the arrival of Lutheran doctrines to Hispanic territory was settled with the censorship of several literary works on controversial topics that may have confused the faithful and encouraged heretical ideas. Art was not exempt from this circumstance. In our paper, we analyze various texts which reveal how the inquisitors feared the transmission of anti-Catholic ideology and also examine the subjectivity of the arguments put forward in some of these cases.

Keywords: Protestantism; censorship; Inquisition; heresy; printed image.

Sumario

Introducción	De Madrid a México: modificaciones en el texto censor. A modo de conclusión
Sobre naipes y pinturas deshonestas	Referencias bibliográficas
Dudas y temores inquisitoriales en las denuncias artísticas. El caso de la <i>Schola cordis</i> y otras iconografías supuestamente heréticas. Análisis a través de un concordato inquisitorial	Anexo de textos

Introducción

En 1990 Carlo Ginzburg publicó uno de los estudios más interesantes, a nuestro parecer, sobre la actitud del historiador ante las fuentes escritas y su interpretación. Si bien no era la primera vez que se cuestionaba el problema de cómo encontrar «evidencias» a través de documentos que pueden ser falsos, modificados, pervertidos o parciales, en su texto «Checking the Evidence: The Judge and the Historian» (Ginzburg, 1991)¹ remarcó la dificultad de reconstruir todo un periodo histórico a través de comentarios escritos y criticó duramente al positivismo:

In the last twenty-five years words like proof, or even truth (connected to the former by a strong, albeit historical, nexus), have acquired in the social sciences an unfashionable ring, evoking positivist implications. This indiscriminate reaction implies, I think, a confusion, which needs to be clarified. There is an element in positivism that must be unequivocally rejected: the tendency to simplify the relationship between evidence and reality. In a positivist perspective, the evidence is analyzed only in order to ascertain if, and when, it implies a distortion, either intentional or unintentional. (Ginzburg, 1991: 83)

1. Este texto, como él mismo indica, podemos entenderlo como una continuación de sus reflexiones sobre el papel de las fuentes en la historia que plantea en Ginzburg (1990), más concretamente en el capítulo titulado «The Inquisitor as Anthropologist».

Para Ginzburg, los documentos, en muchos casos, son fruto de manipulaciones ideológicas que tergiversan lo que realmente sucedió o muestran solo parcialmente la historia. En tales situaciones, la «evidencia» deja de convertirse en «prueba» y nos aleja de la objetividad necesaria para un trabajo de investigación.

Partiendo de este problema, han sido diversos los estudiosos que han intentado mostrar que el arte puede ser a la vez una prueba y una evidencia del ambiente cultural en el que fue producido, ejemplo de conflictos religiosos o de tensiones sociales que deben ser analizados conjuntamente con los documentos para mostrar hechos plausibles y ciertos.²

Este problema se hace más complejo, si cabe, cuando hablamos de imágenes e Inquisición. Como bien es sabido, el papel del Santo Oficio fue el de mantener la ortodoxia religiosa a rajatabla tratando de evitar cualquier desviación frente a los cánones impuestos por la Iglesia, sobre todo tras el Concilio de Trento. Este comportamiento, que ya fue criticado por algunos autores,³ tenía como fin eliminar cualquier práctica que impidiera una adhesión total a la fe cristiana inmiscuyéndose en todos los aspectos de la vida cotidiana. Cada proceso inquisitorial correspondía a un recurso escrito por cualquier cristiano denunciando los casos de herejía de los cuales tuviera conocimiento, muchas veces falsos y fruto de la envidia, hecho que podría otorgar un cariz subjetivo a las afirmaciones que allí encontramos, pues no siempre fueron ciertas.⁴ Aun así, no podemos obviar que las fuentes inquisitoriales nos ayudan a reconstruir históricamente el convulso siglo XVI. En ellas podemos encontrar referencias a obras perdidas, destruidas por minorías sociales y políticas como repulsa a la imposición de culto, o, incluso, otras piezas que desaparecieron fruto de la censura católica, por defender falsos dogmas que podrían inducir a la población a incurrir en actitudes heréticas. Justamente de este segundo grupo de pinturas, las que desaparecieron por la actitud contrarreformista inquisitorial, es del que trataremos en las siguientes páginas.

Como analizara Pinto Crespo (1978-1979: 295), el objeto interceptado o delatado por la Suprema era entregado a una serie de expertos para un examen cuidadoso. Los textos resultantes eran analizados por el tribunal inquisitorial y el Consejo de la Inquisición tomaba la decisión definitiva sobre si debía o no censurarse, y transmitía al resto de los tribunales locales, posteriormente, mediante una disposición particular denominada Carta Acordada, cómo proceder ante las piezas que presuntamente portaban un mensaje herético.

2. Partiendo de los estudios de Ginzburg podemos remarcar, entre otros, los siguientes textos que analizan dicha problemática en el mundo moderno: Burke (2003) y Delbeke (2004).
3. «Con harto dolor vemos la substitución paulatina de la fe sincera por un fanatismo, chavacano á fuer de tal, que ahoga la sublime iniciativa de las grandes empresas llevadas á cabo durante el reinado de Isabel I, de aquella reina que asiste al sitio de Granada con la misma fe que había revelado al pedir al Papa el establecimiento del Santo Oficio.» Boronat (1992: 154).
4. No quisiéramos realizar un estado de la cuestión de todos los libros consultados para analizar el papel del Santo Oficio, sino tan solo indicar aquellos más significativos que tratan el problema de esta fuente escrita y sus vinculaciones con el caso valenciano: Alcalá (1984); Benassar (1981 y 2000); García Cárcel (1980); García Cárcel y Moreno (2000); Haliczzer (1993); Kamen (1999); Monter (1992); Pérez Villanueva y Escandell (1984); Llorca (1935); Thomas (2001); Ventura (1978).

Para realizar un análisis de cómo actuaron en el asunto de las imágenes, nos centraremos en tres documentos donde estudiaremos casos de pinturas heréticas censuradas y trataremos de contextualizarlas, tal y como recomendó Ginzburg. Para ello, antes de estudiar los textos en sí, creemos necesario reconstruir, muy brevemente, la sociedad y la cultura hispánica para entender cómo se desarrolló el pensamiento luterano en dicho territorio, conocer las disputas que ha plasmado la historiografía de los siglos posteriores en torno a cómo calaron las teorías heréticas y, con ello, contextualizar las decisiones de la Suprema al respecto.

Ciertamente, el conocimiento de los dogmas protestantes en nuestro territorio no fue excesivamente exhaustivo, salvo algunos casos concretos, como los núcleos de Valladolid y Sevilla o el de diversos miembros del círculo cortesano que viajó con Carlos V a Flandes y tuvieron encuentros con los judíos de Amberes (Thomas, 2001: 37 y ss.). Como han indicado diversos expertos en la materia, no podemos encontrar muchos más brotes verdaderamente luteranos, sino de corrientes espirituales afines que fueron, en ciertos casos, confundidas. González Novalín (1980: 170) resumió cuáles fueron los planteamientos protestantes conocidos en nuestro territorio, coincidiendo con las teorías que más tarde expone Congar (1983). Ambos destacaron la negación del primado del romano pontífice, así como del valor de la confesión. Estos brotes protestantes relegaron a la categoría de superstición los votos, los diezmos y cuanto tuviera carácter de expiación por los pecados. También conocían las posiciones innovadoras en relación con la única fuente de revelación (Sagrada Escritura), con el libre examen (al margen del magisterio eclesiástico) y con la Eucaristía (rechazo de la misa por su carácter sacrificial). Tanto Congar como González Novalín insistieron en el hecho de que los supuestos protestantes españoles no tenían demasiada idea de la doctrina sobre la justificación por la fe ni de su pretendido fundamento paulino, al menos durante las primeras décadas del siglo xvi, hecho que podríamos discutir a través del análisis de los documentos que aquí presentamos, o al menos de las conjeturas a las que llegaron los veedores y calificadores de las mismas.

Autores como Caro Baroja (1978: 210) defendieron que no era necesario, en el siglo xvi hispánico, haber leído u oído respecto a las ideas de Lutero para opinar sobre aspectos particulares de modo parecido a él, pues los rumores acerca de los vicios de Roma y el papado llegaban tan pronto allí como a cualquier parte y las conversaciones sobre tema religioso y moral fueron el pan de cada día. Además, la mayor parte de los investigadores que han analizado el problema de la incursión del protestantismo opinaron que la actitud de la corona fue más una reacción ante un posible enemigo (Tellechea, 1953; Fernández Terricabras, 1998, 1999 y 2000) que el pleno conocimiento del reformador alemán y su «secta» (Nieto: 1997), de ahí que se hable de un Lutero histórico y de uno imaginado (Egido, 1991: 21), idea que retomaremos más adelante, pues consideramos que gran parte de las piezas artísticas que aparecen citadas en los procesos inquisitoriales que transcribimos no son más que muestra del temor que suponía la incursión de teología presumiblemente herética en territorio hispánico, más que una realidad tangible, debido a los pocos casos similares que se han podido documentar en toda la península Ibérica.

De todos modos, y aunque quede demostrado que estas doctrinas no calaron hondo en la sociedad hispánica, y tampoco en la valenciana, hemos podido comprobar cómo este temor se hizo tangible en diversos aspectos. Uno de ellos sería el de la obsesión del posible tráfico de literatura escrita que podía entrar gracias al comercio marítimo en ciudades portuarias como Valencia o Barcelona. García Cárcel (1980: 39) marcó el inicio de dicha preocupación alrededor de 1524, año en que la Suprema procesó al mercader alemán micer Blay, aunque el primer caso de luteranismo autóctono fue el del agustino Martí Sanchís, ajusticiado el 26 de mayo de 1528. A partir de entonces, la Inquisición de esta zona se centró, principalmente, en el tema de los libros dada la efervescencia cultural de la ciudad de Valencia (Rausell, 2008), lo que produjo que en los años siguientes no solo se persiguieran las obras de Lutero, sino también las de sus adeptos, principalmente, en esta área geográfica, franceses que habitaban en las zonas costeras (Kahn, 2010).

Otro problema añadido sería que durante bastante tiempo se identificó erasmismo y luteranismo como una misma herejía, hecho que viene plasmado en numerosos procesos de finales del siglo xvi, donde se indicó que el reo fue apresado por ser «protestante o erasmista». Este error o asimilación, que se dio tras el Concilio de Trento, se mantuvo hasta bien entrado el siglo xx, como demuestran las palabras de advertencia de Américo Castro a Bataillon (1977: 362) en su prólogo a los escritos de Erasmo por la posible actitud del poder político español ante la publicación de su obra. Una de las razones que podrían haber ocasionado esta confusión es la cierta ambigüedad de las teorías erasmistas en algunos aspectos (Andrés, 1977: 275), o el haberse situado en medio de dos polos opuestos: protestantismo y papismo (Egido, 2002: 42). De hecho, el propio Erasmo fue consciente del peligro de navegar entre dos aguas, por lo que, reacio al espíritu inquisitorial y al cariz que tomaban los acontecimientos, decidió trasladarse de Lovaina a Basilea en 1521 y alejarse de la represión del luteranismo en la Europa central.

Este hecho se produjo también en el mundo artístico, pues hasta recientes fechas se defendía que tanto Erasmo como Lutero, ambos como binomio indivisible, fueron fervientes detractores del uso de la pintura con finalidad catequética, cuando eso no fue así, pues consideraban que las imágenes debían ser utilizadas para enseñar los dogmas cristianos.⁵

Partiendo de estas premisas, los procesos vinculados con los protestantes o con los erasmistas siguieron una estructura muy similar y crearon una imagen «ideal» (aunque fuera en sentido negativa) y estereotipada del «otro» como infiel, malvado y, en gran parte de los casos, destructor de iconos artísticos. Los apresados y juzgados como luteranos suelen describir las esculturas como «ymágenes de fusta» o de piedra a las que no se debe rendir culto⁶ ya que eran

5. Para un estudio detallado del tema véase Martínez Burgos (1990 y 2012) así como González Rodríguez (1986).

6. «Eran ymágenes de los santos que eran de fusta y que no tenían poder ni se havian de adorar sino solo Dios nuestro Señor.» Archivo Histórico Nacional (AHN). Inquisición. Leg. 531, núm. 13, Proceso contra Josepe Petripolli, 1568.

ídolos,⁷ siguiendo la doctrina expuesta por Cipriano de Valera (1597) o Calvino (1597) sobre el culto que se le debía realizar a una representación artística (Franco, 2011).⁸

Curiosamente, poco se ha publicado sobre la aparición de obra gráfica protestante en nuestro territorio y su censura, a diferencia de la cantidad de volúmenes que analizaron la llegada de libros heréticos o prohibidos dentro de nuestras fronteras (Bécares: 1999). Fontcuberta (2001 y 2011), en su tesis doctoral, se lamentaba de no encontrar en España obras visuales de carácter polemista que criticaran la Iglesia Católica, a través de las cuales intentarían convencer a los fieles hispánicos que debían abandonar su religión y unirse en contra de la supremacía papal. Esta investigadora, si bien analizó con gran detenimiento el uso de monedas o grabados censurados en otros territorios (2011: 147-158), expuso la ausencia de esas representaciones animalísticas del papa o de los reformadores, que sí se reprodujeron en los Países Bajos, y expuso que solo se pudo estudiar esta actitud hostil de los protestantes en nuestro territorio a partir de los actos iconoclastas.

Creemos que estas palabras deben ser matizadas o, al menos, completadas gracias a la documentación que en este artículo presentamos. Si bien no conservamos dichas obras de forma física, hemos localizado diversos textos inquisitoriales donde se critica la existencia de una serie de pinturas que pueden llevar a confusión doctrinal o que podrían inducir a los fieles a compartir ideas cercanas a la teología protestante debido a su iconografía, pues, como es bien sabido, el arte en dicho periodo tenía un carácter eminentemente didáctico, tal como los reformadores católicos y el Concilio de Trento recomendaron.

Sobre naipes y pinturas deshonestas

El primero de los procesos que estudiaremos, ya citado por Cordero de Ciria en 1997, está dedicado a la aparición de unos naipes con contenido crítico religioso. Datado en 1568 (documento 1), expone cómo un grupo de ciudadanos de Cuenca fueron sorprendidos jugando con unas cartas decoradas con una iconografía que «parece en yrrision de nuestra religión cristiana», y remarca que los que fueron enviados a la Suprema (perdidos a día de hoy, pues no se encuentran adjuntos al texto del proceso) no serían los únicos que en dicha urbe existían, pues «en esta ciudad avia visto jugar con otros semejantes» y se ordenó que «si algunos de los dichos nayses se hallaren en esta ciudad y distrito se recojan todos, y nos los

7. En el proceso a Matheo Alari podemos leer: «Que las ymagenes de los templos heran ydolos y hera falso dezir que hazian milagros» AHN. Inquisición. Libro 937. *Relación de causas de fe desde el año 1587 hasta el año de 1595*, fol. 43.
8. Este debate no se dio solo frente a posturas protestantes, también se discutió ante la dificultad de asimilación de los moriscos y su visión artística sobre la idolatría o incluso en otros círculos no menos problemáticos como el de los alumbrados. Para un estudio detallado véanse la introducción y los dos primeros capítulos del ensayo de Felipe Pereda (2007) sobre la imagen sagrada en España durante los siglos xv y xv. También recomendamos, vinculado con asuntos artísticos y el Santo Oficio la lectura de las investigaciones de Bustamante (1995; 1997), Scholz-Hänsel (1994; 2009) o Cordero de Ciria (1992; 1994).

ynvieis aquí para que se provea lo que convenga». En ningún lugar del texto aparece la palabra «protestante» ni «luterano», pero obviamente no podía relacionarse con la otra facción disidente en este territorio, los moriscos, pues no era tradición suya la de crear imágenes irrisorias en naipes, y sí con los protestantes, como defienden autores como la anteriormente citada Fontcuberta o, sobre todo, Scribner (1981), Etienvre (1990) y Jonckheere (2012).

Además, no se trataría del único proceso inquisitorial hispánico en el que se habla de la existencia de unos naipes infamantes, pues encontramos otro texto, en este caso de Cataluña (Franco, 2011-2013: 144-166), en el que se denuncia que, en 1575, Joan Gorgoll, natural de la villa de Palamós, perteneciente al obispado de Gerona, «estando jugando a los naipes unos les dixeron que les daría 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 dezía esta es la papesa y en otro una yglesia ladeada como que se quería caher y los de copas era una custodia y las demas un caliz con una ostia ensima».⁹ Con ello podemos plantearnos la más que posible existencia de este tipo de obras contrarias al catolicismo, hecho hasta ahora poco conocido y, como indicamos, mínimamente analizado, más allá de los interesantes estudios de Cordero de Ciria, desde el punto de vista artístico. El comercio de naipes en las clases altas o aristocráticas era muy habitual; de hecho, era un regalo diplomático típico, en muchos casos con valor moralizante (Étienvre, 1990).¹⁰ Pero, por el contrario, no fue un vehículo común, al menos en la península Ibérica, de transmisión de ideas heréticas, como en sí lo fue en otros territorios, de ahí que consideremos realmente significativas estas dos noticias que aquí aportamos.

Como complemento a ellas, adjuntamos dos más mucho más jugosas en torno a la censura de imágenes en territorio hispánico a finales del siglo XVI. La primera de ellas (documento 2), inédita, es, como sucedía en el caso de los naipes en Cuenca, algo más parca en las explicaciones y de nuevo no indica la procedencia de las pinturas que critica. El texto solo denuncia que unos lienzos «han entrado en estos reynos y siendo aquellos tan perniciosos y de tanto inconveniente como señores podreis entender por la dicha qualificacion ha parecido advertiros tengais particular cuidado de recogerlos».

El control de las imágenes, según recogió el Concilio de Trento, estaba vinculado al propio obispo, que podía delegar en los veedores. De ellos dependía que esa imagen con falsos dogmas fuera extirpada. Ante cualquier duda debían dirigirse al metropolitano con el fin de evitar confusiones o la difusión de falsos dogmas. Esta labor de control se solía realizar durante las visitas pastorales o mediante denuncias ante la Inquisición, como sucedió en este caso. De todos modos, Marías (1989: 589) opinó que los cauces jurídicos de aplicación no fue-

9. AHN. Inquisición. Libro 730, 1540-1585, f. 193 v.

10. Por citar un ejemplo, Jorge Sebastián (2010: 84) ha estudiado el envío de naipes moralizantes entre san Francisco de Borja y distintas damas de la corte para la difusión de sus doctrinas entre ellas.

ron muy estrechos, que esta minuciosidad literaria no fue mantenida por los veedores de imágenes en sus inspecciones y que, más bien, la Suprema se centró más en disposiciones dirigidas a controlar la importación de piezas con contenido herético que en revisar la producción nacional, tal y como sucede en nuestro caso, en el que se habla de imágenes importadas sin indicar su procedencia. Esto parece confirmarlo la falta de denuncias sobre pinturas u otras obras de arte locales contemporáneas realizadas por habitantes peninsulares. Además, hay que insistir que la primera normativa creada expresamente para el control de las imágenes por parte de la Inquisición procede de 1583,¹¹ vinculada con el jesuita Juan de Mariana, es decir, se promulgó bastantes años más tarde del nacimiento de los tribunales del Santo Oficio y, también, posteriormente a los procesos que aquí adjuntamos. En ella se indicaba que se debía prestar atención a «todas cualesquier imágenes, retratos, figuras, monedas, empresas, invenciones, maxcaradas, representaciones y medallas, en cualquiera materia que estén estampadas, pintadas, debuxadas, labradas, texidas, figuradas o hechas que sean irrision de los santos y en desacato e irreverencia suya y de sus imágenes y reliquias o milagros, hábito, profesión o vida» (Index, 1583: 5),¹² por lo cual debemos de intuir en qué errores incurrían, habitualmente, las pinturas que fueron confiscadas por este organismo.

Vinculado con el control de dichas obras, Marías (1992: 187) añadió que también es probable que visitadores y veedores diocesanos y provinciales no intervinieran con sus exámenes en talleres o mayordomías parroquiales; de ahí la escasez de denuncias y el valor de haber localizado estos procesos que nos ayudan a reconstruir el sentir del momento y sus miedos.

Dudas y temores inquisitoriales en las denuncias artísticas. El caso de la *Schola cordis* y otras iconografías supuestamente heréticas. Análisis a través de un concordato inquisitorial

No solo conservamos distintos procesos sobre censura de imágenes y pinturas deshonestas, sino también algunos memoriales en los que se prohíbe la entrada de diversas obras debido a su posible ilicitud. En el tercer texto inquisitorial que adjuntamos podemos encontrar uno de esos casos. Se trata de un acuerdo del Consejo de la Inquisición donde se narra cómo, tras diversas consultas realizadas a los distintos tribunales locales, se decidió vetar una serie de pinturas por poder incurrir en falsos dogmas. Dicho concordato, conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid,¹³ fue estudiado, desde el punto de vista histórico, por Pinto Crespo (1978-1879: 285-322), pero consideramos, sin embargo, que sus apreciaciones deberían ser revisadas y analizadas desde el prisma de la historia del arte, pues las pinturas citadas presentan una iconografía muy interesante que no es,

11. Anterior a ella podemos encontrar algunas referencias interesantes, por ejemplo en el índice de 1551, donde se escribió una cláusula prohibitoria que hacía alusión al tema «Omnis pictura, figura aut efigies opprobiosa vel injurios sacratissimae Virginis Mariae dominae nostrae aut santi». *Catalogus...*, 1551, apéndice letra 0.

12. Nos basamos en la traducción realizada por Fernando Marías (1989: 590).

13. AHN. Inquisición, libro 326, fol. 1v-3r.

consideramos, realmente herética y que confirmaría, como él mismo expuso, refiriéndose a las inscripciones que poseía, una muestra de los conflictos del siglo XVI a través de las preocupaciones de los propios calificadores que la examinaron. Estas preocupaciones estuvieron basadas, principalmente, en la defensa de la oración oral y los ritos externos que se plasmaron visualmente de forma ambigua. Para completar dicho análisis hemos cotejado este texto con el ejemplar previo al concordato que se envió a la Inquisición valenciana, que presenta algunas diferencias y que puede consultarse en el Archivo Histórico de la Universitat de València,¹⁴ y hemos comparado, además, ambos documentos con otras copias que llegaron a territorios de ultramar.

El texto inquisitorial (Documento 3) comienza indicando, con un fragmento latino, cómo solía proceder el tribunal ante los posibles errores luteranos.¹⁵ En él se insinúa que las pinturas que se van a analizar podrían estar vinculadas con una ideología heterodoxa. No habla de herejía en sí o de postura anticatólica latente, sino que es mucho más ambiguo, demuestra ya serias dudas sobre la propia decisión que se va a dictaminar y actúa más por precaución que por un claro hecho de anticatolicismo. Entendemos, por la lectura del documento, que se trata de dos lienzos, uno con el tema de Cristo crucificado y otro donde se representa la Trinidad, que llegaron acompañados de una serie de estampas de la pasión de Cristo con letras latinas y francesas en su reverso;¹⁶ se comprende así el temor de la Suprema al estar vinculados con Francia, país de donde procedieron gran parte de las ideas heterodoxas que arribaron a territorio hispánico.

Los inquisidores denunciaron que era «grandemente sospechoso de representar que por sola fe somos iustos y gratos a Dios y que no ay ya que temer muerte, demonio ne peccados porque Christo a satisfecho por todos sin que sea menester nostra satisfacción y nos ha asegurado el camino del cielo, lo qual todo es lutheranismo».¹⁷ Esto es, parte de la consabida «sospecha» —que no realidad cierta— para considerar que podría vincularse con la doctrina de la «justificación por la fe» que los protestantes defendían. Los inquisidores, para argumentar su postura,

14. Archivo Histórico de la Universitat de València (AHUV), *Varia*, caja 16, *Carta de la Suprema a los inquisidores de la ciudad de Valencia en que se describen unos lienzos que supuestamente entraron en el reino y se recomienda recogerlos para que no sigan circulando*, f. 272r-274v.
15. *In doctrina imaginum, latino sermone posita, in voluntur velut in suma errores lutheranorum praecipui quorum nonnulli versute implicantur, alii non tam obsciere, et haec epitome eadem est, cum heí quae iussu dominorum, qui in supremo senatu iudices sunt contra hereticam pravitatem et sacris bibliis detracta est, sicut videre est sub finem prefactionis in censuram bibliorum*. Cuya traducción sería: «Según la doctrina de las imágenes impuesta por el sermón latino, los errores de los principios luteranos a veces se insinúan maliciosamente y otras no tanto, y esto es el resumen hecho por decreto de los señores jueces en el supremo consejo contra la perversidad de la herejía y la detracción de la sagrada Biblia, como se puede ver bajo el final de la prefacio de la censura de la Biblia».
16. «Unas ymagines del papel y molde [...] a las spaldas aquella epitome que sea censurado aquí unas en latín [y otras] en francés».
17. Esta idea se completa cuando se indica que «Este lienço aunque podría tener alguna salida de buena representación mas, pone sospecha de dar a entender que la oración hecha en peccado mortale es siempre hypocresía y peccado, lo qual entenderá el vulgo por esta pintura y ansi se le dará ocasión al peccat que estando en tal estado no haga oración».

se basan principalmente en los textos que aparecen en diversas filacterias dentro de la composición, que extractan diversos fragmentos de las Sagradas Escrituras que podrían estar vinculados con teorías heréticas, ya que, al menos formalmente, no vemos ciertamente una iconografía netamente disidente más que por los extractos que a continuación analizaremos. De esta dicotomía «texto vs. imagen» partimos para preguntarnos si realmente nos encontramos ante pinturas heréticas, o si debemos recordar las palabras de Ginzburg que hablaban de la disociación entre «prueba» y «evidencia» y, con ello, retomar la idea expuesta anteriormente de ese Lutero o luteranismo real y aquel imaginado, constructo de una metáfora del «otro».

El proceso inquisitorial va describiendo las escenas por partes y hace hincapié en que el crucifijo presentaba un resplandor alrededor suyo, que escapaba a la tradición católica, si bien este recurso no es, para nada, novedoso ni vinculado únicamente con el luteranismo, ni tan solo la posición en que se encontraría la paloma del Espíritu Santo en la composición, que también es criticada. Esa idea de un crucifijo que emana luz está en los propios orígenes de esta religión e iconografía sacra, en la que se insiste que Él es la luz del mundo (Jn: 8, 12).

Si nos centramos en los fragmentos textuales que acompañan dichas imágenes, comienzan extractando las palabras que estaban a los pies del Salvador: «ego, Dominus scrutans cor et provans renes», frase procedente del libro de Jeremías (17: 10),¹⁸ en el que se eliminó la parte final del versículo, que hablaba del verdadero significado de las obras para la salvación. Tal vez fuera esta omisión de las últimas palabras del pasaje bíblico lo que les hiciera sospechar, juntamente con las inscripciones francesas, que pudiera tratarse de un caso de protestantismo, pues insistía en la importancia de las «obras», cuando los protestantes creían en el valor de la fe por encima de todo. De todas maneras, debemos recordar que fraccionar partes de las Sagradas Escrituras en la pintura es, por otro lado, un procedimiento habitual con el fin de no interferir en demasía en la propia representación artística y en las figuras que la acompañan una vez ya expuesta la idea.

Más adelante continúa criticando que se represente una figura masculina a los pies, suponemos el donante, sin tener la cabeza cubierta, del cual partían dos inscripciones más extraídas del Evangelio de Juan (4: 24) «Spiritus est, Deus et eos qui adorant eum in spiritus et veritate oportet adorare»¹⁹ y «sed venit hora, et nunc est, quoniam veri adoratores adorabunt Patrem in Spiritu et veritate» (4: 23).²⁰ En ambas, ciertamente, se insiste en el papel de la fe para la salvación, pues remarca la necesidad de orar en espíritu como verdadero culto a la divinidad, por lo que si unimos los textos de dichas filacterias junto con la que se encontraba a los pies de la cruz podemos intentar entender la postura de crítica que los inquisidores tomaron ante la pintura, pues se insinúa cierto atisbo de heterodoxia.

18. «Yo, el señor, escudriño el corazón, pruebo los pensamientos, para dar a cada uno según sus caminos, según el fruto de sus obras» (Jer 17: 10).

19. «Dios es Espíritu y los que le dan culto deben hacerlo en espíritu y de verdad» (Jn 4: 24).

20. «Pero llega la hora, ya ha llegado, en que los que dan culto auténtico darán culto al Padre en espíritu y de verdad» (Jn 4: 23).

Siguiendo la descripción de la pintura, esta vuelve a criticar la actitud de otro personaje que aparece en la misma que no se inclina totalmente ante la cruz, y cuyo cuerpo reposa sobre un cojín. De dicho cojín partían varias líneas ninguna de las cuales desembocaba en la cruz, sino cada una «en su corazón». Pinto Crespo entiende, con ello, que se produce un rechazo al culto idolátrico de la cruz y remarca el poder del corazón en la salvación. Este planteamiento puede resultar impreciso. Para completar el verdadero significado de la pintura debemos centrarnos en esos corazones de los que se habla, que se encuentran situados, a su vez, frente a otras representaciones visuales de elementos mundanos que no aparecen descritos de manera minuciosa en el proceso. Para entender su significado hay que recurrir a una lectura pormenorizada de las filacterias que los acompañaron. En la más cercana a la cruz se podía leer: «nolite concupiscere, divitie si affluent, cor apponere» del Salmo 61,²¹ y «non potestis Deo serviere Joan 4». Es significativo señalar que en la segunda cita encontramos un error, pues no se refiere al capítulo cuarto del Evangelio de Juan, como indica el proceso, sino al de Mateo, mucho más vinculado con el significado citado, pues el evangelista escribió: «No podéis servir a Dios y al dinero» (Mt 6: 24), una de las frases que más se repite en aquellas pinturas donde se critica el exacerbado culto al dinero y a las glorias terrenales.

De hecho, la aparición de los corazones conjuntamente con las escenas de *vanitas* (los citados elementos mundanos) es clave en la interpretación de la obra, hecho que obvia Pinto, que se centra más en la exegesis bíblica.²² Podríamos relacionar este lienzo con la representación de la conocida iconografía de la *Schola cordis*. Este es el título de la obra del benedictino Benedicto van Haeften, que vio la luz en Amberes en 1629.²³ Aunque sea una publicación de las primeras décadas del siglo xvii, sustancialmente recoge gran parte de la tradición tardomedieval y renacentista. Narra la peregrinación del alma cristiana acompañada en su camino por la figura del amor divino exponiendo uno de los axiomas principales del asceta o del místico, propio de la espiritualidad de la *devotio moderna*, como es la mortificación y el abandono del mundo y todas las veleidades que ofrece, las cuales son un pesado lastre en la búsqueda de la verdadera felicidad, que se halla solamente en Dios. Sigue, además, la línea de otras composiciones, como los *Tratados de la vanidad del mundo* (Toledo, 1562) de Diego de Estella (1524-1578), donde ya se indicaba la importancia de la meditación y del menosprecio de los bienes terrenales para la salvación.

21. Se trata, de nuevo, de una reducción del párrafo completo de dicho salmo, cuya traducción en castellano sería: «No confiéis en la opresión, no pongáis ilusiones en el robo; y aunque crezcan vuestras riquezas, no les deis el corazón».
22. Por ejemplo, estudia cómo los fragmentos bíblicos están relacionados con escenas donde se habla de una renovación espiritual, que podría venir dada por el nuevo giro que el luteranismo quiso darle a la religión o la invalidez sobre el rito externo frente al verdadero, que se aprecia en los textos extractados y en las dos posiciones de los personajes que aparecen representados.
23. El título original era: *Schola cordis sine aversi a Deo cordis ed eumdem reductio et instructio*. Para un estudio detallado de su influencia en la pintura, véase González Martínez (2004: 411-424) y Sebastián (1981: 322 y ss).

De la lectura de todo ello se desprende que en las representaciones de esta iconografía los corazones suelen estar vinculados con escenas mundanas, tal y como describe el proceso inquisitorial que nos ocupa.²⁴ Además, también el texto de van Haeften estaba plagado de citas bíblicas y de imágenes,²⁵ muchas de ellas similares a las que hemos citado en este texto inquisitorial, por lo que se ratifica que realmente el Santo Oficio estaba prohibiendo un tipo de representación que era habitual en los Países Bajos y en la Europa central; de ahí que pudiera estar relacionado con esas letras francesas que acompañaban a las pinturas y grabados en su parte posterior, pues era tradicional de dicho territorio. En esencia, se trataba de una iconografía vinculada con el menosprecio de la vida terrenal y el valor de la oración, base fundamental del pensamiento barroco que ya en el siglo XVI se estaba gestando. Se defendía una devoción en que el hombre se dirigía directamente a Dios en el ámbito cotidiano. Tal vez partiendo de la propia tradición formal y conceptual podamos entender mejor cómo analizar el proceso, no solo como un acto de censura, sino también como una muestra del temor desmedido a aquello que no se conoce o que no corresponde a la propia tradición local artística.

Volviendo a la obra en sí y a las últimas inscripciones que el texto inquisitorial describe, en la esquina del lienzo se podía leer: «bene propheticavit Esayas de vobis hypocritis, sicut scriptum est: populus hic labys me onorat, cor autem eorum longe est a me. Marco 7»,²⁶ idea que sería completada con otra, que proviene del Salmo 78 y no del 27 como marca la misiva inquisitorial, donde se lee «et dilexerunt eum in ore suo et lingua sua mentiti, cor autem eorum non erat rectum cum eo. Salmo 27», esto es: «Lo adulaban con la boca, le mentían con la lengua; su corazón no era constante con él ni eran fieles a su alianza».²⁷ Es muy importante reseñar que esta sentencia descriptiva sobre el lienzo solo aparece en la versión de Valencia, pues en el acuerdo definitivo, conservado en el Archivo Histórico Nacional, es obviado, de ahí que Pinto Crespo no reparara en dichos errores.

24. Desgraciadamente, la narración sobre la pintura no es más explícita en su descripción, pues la situación exacta de cada elemento nos podría ayudar a entender mejor el significado de la misma. Según González Martínez (2004: 418), el desorden en el que se solían disponer los objetos de vanidad en esta iconografía se podía considerar una metáfora del amor desordenado por lo material que tiene el alma, además de materializar la dialéctica entre lo superior y lo inferior, símbolos de la especulación, el amor celeste frente a la materialidad terrena. Este autor considera, tal y como ocurre en esta pintura, que no es casual que el propio corazón, abandonado en el fondo de la imagen, suela ocupar un eje central, como establecía Diego de Estella en sus meditaciones al tratar los grados del amor divino, separando el plano terrenal del celestial.
25. Como el propio Haeften (1864: 11-13) escribió en su *Schola cordis*, «hay entre esta y el arte de la pintura tal proporción, que lo que una explica con palabras, tropos y galanura de frases, la otra pone á la vista con diversidad de líneas, sombras y colores [...] Por lo cual me pareció que haría una cosa útil si pudiese conciliar en mi obra estas dos artes hermanas, proponiendo a la vista en estampas los mismos conceptos que comprenden las redondillas, para que así se juntasen el provecho y el gusto santo que perciben en el aspecto de las figuras».
26. «Qué bien profetizó Isaías de vuestra hipocresía cuando escribió: Este pueblo me honra con los labios, pero su corazón está lejos de mí» (Mc 7:6).
27. En el trabajo de Pinto este fragmento no está transcrito y consideramos que es de sumo interés, pues comete, de nuevo, otro error en la atribución de los fragmentos bíblicos.

Esta eliminación de fragmentos (erróneos en atribución bíblica) del supuesto lienzo podría explicar, además, que fuera rechazada la presente iconografía, tal vez por un deficiente conocimiento de las cuestiones artísticas representadas (nos planteamos incluso si todos los veedores la analizaron con detenimiento) o por un temor relacionado con la importación de pintura de territorio europeo, tal y como el propio proceso indica.²⁸ Volvemos a insistir en que estos eclesiásticos quizás proyectaron sobre la pintura sus propias preocupaciones teológicas. O, aún más ilustrador para entender su controvertida actitud en la censura y castigo por parte de la Suprema, serían las críticas que intelectuales como Juan de Butrón (1626: 14-18) realizaron a los calificadores que se dedicaban a juzgar las pinturas: «Pues qué razón hay para que los que conocemos legos en la pintura, den su censura, y voto en ella, sólo porque manejan algunas copias o originales de valientes pintores que estiman por lo que dellos les han dicho, no porque sepan ponderar su quilates... No puede ser buen juez sino es aquel que es docto en la materia que juzga».

De todas formas, y volviendo a estas líneas que (supuestamente) acompañaban a las figuras, es necesario insistir en que la imagen y el texto lo que debieron querer transmitir era la falsedad del pueblo que oraba externamente y no de corazón, la necesidad de la comunión espiritual y el menosprecio de los bienes terrenales; se completaba así el significado de las inscripciones que decoraban la parte central del lienzo donde se habló de las glorias terrenales, lo que daba a todo el conjunto una visión crítica del comportamiento de la feligresía hispánica, totalmente acorde al sentir propio del momento.

Respecto a la segunda pintura que se analiza en el texto, Pinto Crespo presentó un estudio bastante más acertado en este sentido, en el que remarcaba la vinculación de la Trinidad descrita con evocaciones apocalípticas, principalmente basándose en la aparición de un triángulo de siete ojos que bien pudiera corresponderse con lo que leemos en el fragmento del texto bíblico (capítulo 5, versículo 6): «Y miré; y he aquí en medio del trono y de los cuatro animales, y en medio de los ancianos, estaba un Cordero como inmolado, que tenía siete cuernos, y siete ojos, que son los siete Espíritus de Dios enviados en toda la tierra». Pinto opinó que son elementos utilizados «libremente por el autor» (Pinto, 1978-1979: 301), pero, en esencia, la elección no fue tan peregrina como supone este historiador, pues en el texto hace referencia no escrita pero sí implícita a la conocida «trinidad económica», la más próxima a la herejía en cuanto a su representación. Esta puede plasmarse mediante un triángulo con siete ojos, en relación con los dones del Espíritu Santo, representación que desembocó, en el siglo xvii, en otra iconografía más conocida, que es la de esta misma forma con un solo ojo, préstamo tomado por los francomasones a la corporación de albañiles, que estaba bajo el patronato de la Trinidad, y que era un emblema corriente en la arquitectura religiosa (Reau, 1996: 40; Pamplona, 1970 y Boespflug, 2004).

28. «Este lienzo, aunque podría tener alguna salida de buena representación, mas pone sospecha: dará a entender que la oración hecha en pecado mortal es hipocresía y pecado. Lo cual entenderá el vulgo por esta pintura y así se le dará ocasión al pecador que estando en tal estado no haga oración y antes piense ofende a Dios en ella».

Otro elemento significativo de la obra es la inscripción que aparece encima de la doncella (que bien pudiera no ser en sí una doncella sino una representación del propio san Juan, autor del Apocalipsis, que solía representarse con aspecto andrógino), cuyo texto rezaba: «*Evangeli[um] lex gratiae*». No hemos podido localizar esta sentencia más que en un escrito, aunque muy posterior a las pinturas que analizamos. Se trata del Libro xx, capítulo 12, de la obra del fraile eremita agustino Ioannis Laurentii Berti, titulada: *Librorum de Theologicis disciplinis* (1740), texto, por otra parte, bastante polémico publicado en el siglo XVIII sobre legislación eclesiástica, que fue atacado duramente por los obispos franceses Salcon y Languet por estar vinculado con cierta ideología jansenista basada en una interpretación personal de la teoría de la gracia expuesta en los textos de san Agustín de Hipona (Berault, 1854). Obviamente, entendiendo el contenido de la obra de Berti, podemos comprender, a pesar de que el lienzo fuera anterior en cronología, por qué fue considerado sospechoso de esconder un mensaje herético, ya que remitía a uno de los pasajes más polémicos de las escrituras del santo de Hipona, donde se consideraba que la salvación procedía más de la gracia divina que de nuestros actos.²⁹

Por último, la Suprema describía la existencia de tres enemigos: el demonio, la muerte y los pecados,³⁰ y relacionaba, además, a dicho demonio con el mundo árabe a través de unas supuestas grafías en dicha lengua así como una luna menguada. Esta identificación del Islam con lo demoníaco era un hecho habitual no solo en la teología católica sino también en la protestante (Segesvary, 1978: 95; Tolan, 2007: 72 y ss). Además, la aparición de dichos tres elementos nos remite a una iconografía bastante habitual en la Europa central que Durero plasmó a la perfección en su conocidísimo grabado *El caballero, la muerte y el diablo* (1513), conservado en varios museos, como el del Louvre en París. Creemos que la unión de una Trinidad un tanto particular, esta iconografía plasmada por un artista defensor de la causa luterana (Durero) y las letras árabes y la media luna no son más que un collage creado por los inquisidores para considerar herético el lienzo, ya que no hemos podido encontrar ninguna obra, ni tan solo en territorio germánico o francés, que encaje con lo que aquí viene descrito, y dudamos, pues, de la veracidad de los calificadores.

Por otro lado, volviendo de nuevo al texto en sí, el conservado en Valencia recomienda, para finalizar el documento —a diferencia del consultado perteneciente al Archivo Histórico Nacional, que lo obvia— que se controlaran todas estas pinturas para que no entraran en la corona hispánica y así evitar el contagio herético.³¹

29. Pinto Crespo lo relacionó con otro pasaje bíblico, exactamente: Rom. 6, 14: «porque el pecado no tendrá ya dominio sobre vosotros, pues que no estáis bajo la ley sino bajo la gracia». Esta opción también se debe considerar, si bien no se corresponde literalmente con la inscripción expuesta, como en el caso que hemos citado.

30. «Y a otro lado están los tres enemigos, el demonio y la mue[r]te y los peccados representados por personas con sus insignas particular[es]. Arriba, casi al remate del lienço, una luna menguada con u[n] res]plandor casi oscuro alrededor y una letra encima de la muerte y [del de]monio en arabigo.»

31. «Reverendissimos señores inquisidores. Con ésta será la qualificación y descripción de la pintura de caertos lienços que hemos entendido han entrado en estos reynos y siendo aquellos tan pertu-

De Madrid a México: modificaciones en el texto censor.

A modo de conclusión

La trascendencia de estos lienzos y estampas fue tal que el peligro de «contagio» llegó a América años más tarde, pues el 28 de abril de 1574 se publicó en Nueva España un edicto del Santo Oficio donde se prohibía una serie de obras entre las cuales están las dos que hemos analizado. Este documento, transcrito por Alberto María Carreño (1927: 91-114),³² muestra cómo se simplificó la advertencia inquisitorial referida a los dos lienzos (aunque manteniendo los errores bíblicos), pero se le añadió una apostilla que nos parece muy interesante, referida a las estampas de la pasión, que en ambos textos, el de Madrid y el de Valencia, apenas fueron esbozadas. En el caso mexicano podemos leer:

que por todas son doce imagenes y tienen a las espaldas unas en latin y otras en frances, una epitome y suma de los errores de Lutero que son y vienen a ser los mismos que por mandado del Supremo Consejo de la General Inquisicion se han mandado quitar y quitado de los sumarios, indices y repertorios de las Biblias sagradas, las cuales dichas letras y pinturas de por si y junto lo uno con lo otro eran muy significativas de las herejias de estos tiempos, y las estaban representando tan al vivo, y por otra parte con tanto artificio, que muchos podrian ser engañados de su significacion viendo alegadas para la prueba, autoridades de la escritura sagrada; por tanto, que nos pedia y pidio mandasemos proveer acerca de lo susodicho, como mas conviniese, para que los dichos libros y pinturas no entrasen en esta tierra, y los que hubiesen, fuesen recogidos y los fieles cristianos no tuviesen ocasion para ser engañados como lo podian ser, y por Nos visto ser cosa justa y conveniente, digna de remediar con particular estudio en estas partes donde tanto conviene advertir a los muchos libros nuevos y lienzos de pinturas que en la tierra entran cada año, acordamos dar y dimos la presente, por la cual ordenamos, prohibimos y exhortamos y mandamos a todos e cualquier personas de cualquier estado, orden y dignidad que sean, vecinos y moradores y residentes en estas dichas provincias, que ninguno tenga ni lea los dichos libros ni lienzos de pinturas, sino que luego que de esta nuestra carta tuvieren noticia, los exhiban y traigan ante Nos y den noticia si hubieren sabido y entendido que hayan entrado en esta tierra o que persona alguna los haya metido publica o secretamente con buena fe o sin ella, y que ningun impresor, librero ni mercader los pueda traer ni vender, so pena de sentencia de excomunion mayor y de doscientos ducados para gastos del Santo Oficio. (Cfr. Carreño, 1927: 111)

Esta ampliación o apostilla de la versión mexicana del proceso nos ayuda a entender la relatividad y adecuación de la prohibición a cada territorio que llegaba, pues si ya en las dos versiones peninsulares se encontraron diferencias signifi-

ciosos y de tanto ynconviniente. Como señores podreis entender por la dicha qualificación ha parcado advertiros tengais particular cuidado de recogerlos, donde los ubiere, no permettendo que semejantes lienzos y pinturas entren en estos reynos.»

32. Es curioso como Pinto Crespo obvia este estudio anterior de Carreño en el cual se ven las significativas modificaciones que se hacen del texto inquisitorial en versiones posteriores, pues, en parte, gracias a ellas se puede conocer mejor el sentir de los inquisidores que las censuraron.

cativas, en el caso de la americana aún son mayores, tal vez por el paso de tres años de la publicación de la censura y, también, por la propia implicación del inquisidor, que, una vez más, proyectó sus miedos o dudas para ratificar el problema que podría suponer para la Iglesia Católica que fueran difundidas tales imágenes.³³

Así pues, concluyendo, además de presentar dos procesos inquisitoriales sobre naipes moralizantes y pinturas deshonestas, en nuestro artículo hemos querido reflexionar, siguiendo la estela de Ginzburg, sobre la dificultad de análisis de los textos emanados por la Suprema, pues, si bien pueden parecer muestras de una posible llegada masiva de estampas o lienzos protestantes, no son más que evidencia, parafraseando al investigador citado, de un temor común que traspasó el Atlántico. Un temor común por el que cada teólogo que transcribió la pragmática la personalizó añadiendo o variando algún elemento autóctono para que fuera más efectiva la erradicación del problema en el territorio bajo su control. Tal vez nunca sabremos si realmente estas pinturas fueron creadas con una ideología protestante, si bien el tema, como hemos analizado, era totalmente habitual (y no herético) en la Europa central, ligado a la *Devotio moderna*, pero sí que hemos podido conocer el alcance que tuvieron y mostrar el revuelo que ocasionaron poniendo en «estado de sitio» a todos los tribunales dependientes de la corona hispánica. Las sucesivas modificaciones anotadas en cada uno de los envíos de misivas muestran que las inscripciones o incluso la iconografía podían variar en cada uno de los textos, fruto de esa creación «imaginaria» del «otro» que ratifica el carácter subjetivo de las fuentes inquisitoriales; pero, a su vez, nos permite aproximarnos a la psicología de los inquisidores y la censura de algunas imágenes dependiendo de su procedencia o tipología figurativa.

Referencias bibliográficas

- ALCALÁ, A. (1984). *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*. Barcelona: Ariel.
- ANDRÉS, M. (1977). *La teología española en el siglo xvi*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- BATAILLON, M. (1977). *Erasmus y el erasmismo*. Barcelona: Crítica.
- BÉCARES BOTAS, V. (1999). *Arias Montano y Plantino: el libro flamenco de la España de Felipe II*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- BENASSAR, B. (1981). *Inquisición española: poder político y control social*. Barcelona: Crítica.
- (2000). «La Inquisición en tiempos de Felipe II, frente a una nueva coyuntura: los retos protestantes y musulmán». En: *La monarquía de Felipe II a debate*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 351-358.
- BERAULT-BERCASTEL, A. H. (1854). *Historia General de la Iglesia*. Madrid: Ancos.
- BERTI, I. L. (1740). *Librorum de Theologicis disciplinis*. Roma: Antonius de Rubeis.
- BOESPFLUG, F. (2004). «La Trinidad en el arte: un balance teológico». En: *La Trinidad en el Arte. Lenguajes simbólicos del misterio*. Salamanca: Secretariado Trinitario.

33. Para un estudio detallado de la vinculación entre arte y protestantismo en el Nuevo Mundo véase López Baralt (1990).

- BORONAT BARRACHINA, P. (1992). *Los moriscos españoles y su expulsión*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- BURKE, P. (2003). «Images as evidence in Seventeenth Century Europe». *Journal of the History of Ideas*, 64-2, 273-296.
- BUSTAMANTE, A. (1995). «El Santo Oficio de Valladolid y los artistas». *Boletín del seminario de arte y arqueología*, LXI, 455-466.
- (1997). «Alboraque. Un dato iconográfico». *Archivo español de arte*, 280, 419-426.
- BUTRÓN, J. de (1626). *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura. Que es liberal y noble de todos los Derechos*. Madrid: Luis Sánchez.
- CALVINO, J. J. (1597). *Institución de la religión cristiana*. Rijswijk: Fundación Editorial de Literatura Reformada.
- CARO BAROJA, J. (1978). *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Akal.
- CARREÑO, A. M. (1927). «La imprenta y la Inquisición en el siglo XVI». En: *Estudios eruditos in memoriam de Alfonso Bonilla y San Martín*. Madrid: Imprenta Viuda e hijos de Jaime Ratés, 91-114.
- Catalogus librorum preprobatorum*. Toledo: Ioan Aiala, 1551.
- CONGAR, Y. M. (1983). *Martin Luther, sa foi, sa réforme*. París: Le Cerf.
- CORDERO DE CIRIA, E. (1992). «Notas sobre el escultor José Martínez, discípulo de Martínez Montañés y colaborador de Pereira, procesado por la Inquisición». *Archivo Español de Arte*, 258, 234.
- (1994). «Proceso inquisitorial contra Gabriel Ximénez Donoso, pintor». *Archivo Español de Arte*, 266, 171-172.
- (1997). «Arte e Inquisición en la España de los Austrias». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 70, 29-86.
- DELBEKE, M. (2004). «Art as evidence, evidence as art. Bernini, Pallavicino and the paradoxes of Zeno». En: *Estetica Barocca*. Roma: Campisano, 343-360.
- EGIDO, T. (1991). *Las claves de la Reforma y la Contrarreforma*. Barcelona: Planeta.
- (2002). «Las relaciones de Lutero y Erasmo en el marco de la Reforma». En: *Erasmo en España*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- ETIENVRE, J. (1990). *Márgenes literarios del juego: una poética del naipe: siglos XVI-XVII*. Londres: Tamesis Books.
- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I. (1998). «Catalunya, frontera d'heretges. Reformes monàstiques i reorganització dels recursos eclesiaístics catalans per Felip II». *Pedralbes*, 18-1, 547-556.
- (1999). «Primeros momentos de la Contrarreforma en la Monarquía Hispánica: recepción y aplicación del Concilio de Trento por Felipe II (1564-65)». En: *V Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna*. Vol. 2. Cádiz: Universidad de Cádiz, 455-462.
- (2000). *Felipe II y el clero secular: la aplicación del Concilio de Trento*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- FONTCUBERTA, C. (2001). *L'art crític a l'Època Moderna. Condicions de producció, difusió i recepció*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesis doctoral.
- (2011). *Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII*. Barcelona, Memoria Artium.
- FRANCO LLOPIS, B. (2011). «En defensa de una identidad perdida: los procesos de destrucción de imágenes en la diócesis de Valencia». *Goya*, 335, 116-125.
- (2011-2013). «Consideraciones sobre el uso y abuso de la imagen en la Península Ibérica en el siglo XVI a través de los procesos inquisitoriales. Una visión multicultural del arte: moriscos, protestantes y cristianos viejos». *Sharq al Andalus*, 20, 143-166.

- GARCÍA CÁRCEL, R. (1980). *Herejía y sociedad en el siglo xvi: La Inquisición en Valencia. 1530-1609*. Barcelona: Península.
- GARCÍA CÁRCEL, R. y MORENO, D. (2000). *Inquisición: historia crítica*. Madrid: Temas de Hoy.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E. (2004). «El tema de la *vanitas* en la *Schola Cordis*: la emblemática al servicio de la teología ascética». En: López Poza, S. (ed.). *Florilegio de Estudios de Emblemática*. Vigo: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 411-424.
- GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L. (1980). «La Inquisición española». En: García Villoslada, R. (coord.). *Historia de la Iglesia en España*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 107-268.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, P. J. (1986). «Los reformadores del siglo xvi y el arte». *Goya*, 191, 264-271.
- GINZBURG, C. (1990). *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (1991). «Checking the Evidence: The Judge and the Historian». *Critical Enquiry*, 18-1, 79-92.
- JONCKHEERE, K. (2012). *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566-1585*. New Heaven: Yale University Press.
- HAEFTEN, B. (1864). *Escuela del Corazón que escribió en lengua latina el R.P. D. Benito Haeften, de la orden de San Benito*. Barcelona: Imprenta del Heredero de Pablo Riera.
- HALICZER, S. (1993). *Inquisición y sociedad en el Reino de Valencia (1478-1834)*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- Index et catalogus librorum prohibitorum...* Madrid: Apud Alphonsum Gomezium, 1583.
- KAHN, D. (2010). «*Et ne sub specie pietatis impietas disseminetur...*» *L'Inquisition espagnole au temps de Charles Quint (1516-1556) : des innovations structurelles à l'épreuve des nouvelles menaces*. Montpellier: Universidad de Montpellier III. Tesis doctoral.
- KAMEN, H. (1999). *La Inquisición Española: una revisión histórica*. Barcelona: Crítica.
- LÓPEZ BARALT, M. (ed.) (1990). *La iconografía política del nuevo mundo: el mito fundacional en las imágenes católica, protestante y nativa*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- LLORCA, B. (1935). «La Inquisición española en Valencia». *Analecta Sacra Tarraconensis*, 9, 37-61.
- MARÍAS, F. (1989). *El largo siglo xvi: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.
- (1997). *El siglo xvi. Gótico y Renacimiento*. Madrid: Sílex.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. (1990). *Ídolos e imágenes. La controversia en el siglo xvi español*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- (2012). «Erasmo y las imágenes de la heterodoxia (anotaciones a La Historia de los heterodoxos españoles)». En: Teja, R. y Acerbi, S. (eds.). *Historia de los heterodoxos españoles: estudios*. Santander: Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Cantabria, 177-198.
- MONTER, W. (1992). *La otra Inquisición*. Barcelona: Crítica.
- NIETO, J. C. (1997). *El renacimiento y la otra España. Visión cultural socioespiritual*. Ginebra: Droz.
- PAMPLONA, G. de (1970). *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval español*. Madrid: CSIC.
- PEREDA, Felipe (2007). *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons.

- PÉREZ VILLANUEVA J. y ESCANDELL BONET, B. (1984). *Historia de la Inquisición en España y América*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- PINTO CRESPO, V. (1978-1979). «La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación». *Hispania Sacra*, 31-32, 285-322.
- RAUSELL GUILLOT, H. (2008). «Tiempos de cortes, de letras y de herejía. La cultura valenciana en los inicios de la época moderna». *Estudis*, 34, 151-172.
- REAU, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Serbal.
- SCHOLZ-HÄNSEL, M. (1994). «¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y la propaganda inquisitorial». *Boletín del Seminario de arte y arqueología*, LX, 301-317.
- (2009). *Inquisition und Kunst. Convivencia in Zeiten der Intoleranz*. Berlín: Frank & Timme.
- SCRIBNER, R. W. (1981). *For the sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*. Oxford: Oxford University Press.
- SEBASTIÁN, S. (1981). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza.
- SEBASTIÁN, J. (2010). «Francisco de Borja, de criado a maestro espiritual de las mujeres Habsburgo». En: *San Francisco de Borja Grande de España*. Catarroja: Afers, 67-90.
- SEGESVARY, V. (1978). *L'Islam et la Réforme. Étude sur l'attitude des réformateurs zurichois envers l'Islam (1510-1550)*. Lausana: L'Age d'Homme.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. (1953). «Lutero desde España». *Revista de Occidente*, 29, 5-32.
- THOMAS, W. (2001). *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrarreforma*. Lovaina: Leuven University Press.
- TOLAN, J. V. (2007). *Sarracenos. El Islam en la imaginación medieval europea*. Valencia: Universitat de València.
- VALERA, C. de (1597). «A todos los fieles de la nación española. Prólogo de la traducción de la *Institución de la Religión cristiana* de Calvino». En: Calvino, J. *Institución de la religión cristiana*. Rijswijk: Fundación Editorial de Literatura Reformada.
- VENTURA, J. (1978). *Inquisició espanyola i cultura renaixentista al País Valencià*. Valencia: Eliseu Climent.

Anexo de textos³⁴*Documento 1*

1568, agosto, 25. Madrid.

Carta de la Suprema a los inquisidores de la ciudad de Valencia advirtiendo de tener precaución con unos naipes heréticos que ya se encontraron en Cuenca.

Archivo Histórico de la Universitat de València (AHUV). Caja 16, Varia, fol. 74r.

Los reverendos inquisidores de la ciudad de Cuenca han scripto al Consejo lo que veréis por el capítulo de su carta que con ésta se los embía sobre ciertos naipes que se llevaron a aquel Santo Oficio con algunas figuras hechas según parece en yrrisión de nuestra religión cristiana. Y porqué los dichos inquisidores advierten aver entendido de la persona que les lleva aquellos que en esta ciudad avia visto jugar con otros semejantes ha parecido advertiros d-ello para que lo sepáis y hagáis la provisión y diligencias que os parecerán convenir, para que si algunos de los dichos naipes se hallaren en esta ciudad y distrito se recojan todos, y nos los ynvieis aquí para que se provea lo que convenga. Guarde nuestro Señor vuestras reverendas personas. En Madrid, xxv de Agosto de 1568.

Documento 2

1571, octubre. Madrid.

Carta de la Suprema a los inquisidores de la ciudad de Valencia advirtiendo de la entrada en el reino de lienços «inconvenientes».

AHUV. Caja 16, Varia, fol. 274r.

Reverendos señores con ésta será la qualificación y descripción de la pintura de ciertos lienços que hemos entendido han entrado en estos reynos y siendo aquellos tan perniciosos y de tanto inconveniente como señores podréis entender por la dicha qualificación ha parecido advertiros tengáis particular cuidado de recogerlos, donde los viere, no permitiendo que semejantes lienços y pinturas entren en estos reynos. Guarde nuestro Señor vuestras reverendas personas de Madrid. Dada Madrid, octubre de 1571.

34. Transcripción integral de todos los documentos.

Documento 3

1571, octubre, 3. Madrid.

Carta de la Suprema a los inquisidores de la ciudad de Valencia en que se describen unos lienzos que supuestamente entraron en el reino y se recomienda recogerlos para que no sigan circulando.

AHUV. Caja 16, Varia, fols. 272r-274v.

In doctrina imaginum, latino sermone posita, in voluntur velut in suma errores lutheranorum praecipui quorum nonnulli versute implicantur, alii non tam obscurere, et haec epitome eadem est, cum hei quae iussu dominorum, qui in supremo senatu iudices sunt contra hereticam pravitatem et sacris bibliis detracta est, sicut videre est sub finem prefactionis in censuram bibliorum.

Del lienço del Crucifixo.

Este lienço aunque podría tener alguna salida de buena representación mas, pone sospecha de dar a entender que la oración hecha en peccado mortal es siempre hipocresía y peccado, lo qual entenderá el vulgo por esta pintura y ansi se le dará ocasión al peccat que estando en tal estado no haga oración y antes piensa ofende a Diós en ella. Por lo qual nos parece³⁵ no se deve permitir ande esta pintura.

Del lienço de la Trinidad.

Este lienço es grandemente sospechoso de representar que por sola fé somos iustos y gratos a Diós y que no áy ya que temer muerte, demonio ne peccados porque Christo á satisfecho por todos sin que sea menester nostra satisfacción y nos ha asegurado el camino del cielo, lo qual todo es lutheranismo y esto se colige lo uno de la novedad de la pintura y lo otro porque todo lo que en ella está pintado y el orden y el spiritu parece va endereçado a significar y a enseñar al pueblo por esta pintura las heregias lutheranas arribadhas. Por lo qual la misma y un mayor [...] nos parece no se deve permitir ande esta pintura como la primera.

El lienço del Crucifixo tiene un crucifixo con un resplandor alrededor y, a los pies, un altar con dos candeleros e, entre el crucifixo y los candeleros, en el altar está una letra que dice «*ego, Dominus, scrutans cor et provans renes*» Hieremias 17.

Cabe el altar está uno que ora sin capa de la bola, dal qual sale un hilo colorado que se remata en un coraçón que cae debaxo al lado izquierdo del crucifixo con una letra encima del que ora que dise: «*Spiritus est, Deus et eos qui adorant eum in spiritu et veritate oportet adorare*», Joan 4, abaxo del otra letra que dice: «*sed venit hora, et nunc est, quoniam veri adoratores adorabunt Patrem in Spiritu et veritate*», Joan 4.

Tras este que assí adora, está uno otro que adora muy ataviado con la una sola rodilla encima de cojín muy rico, de la voca del qual salen muchos hilos colora-

35. Repetido: «por lo qual nos parece».

dos que se rematan cada uno en su coraçón, puesto sobre diversas cossas o negocios mundanos y ninguno viene a parar al crucifixo, tiene encima una letra que dise: «*nolite concupiscere, divitie si affluent, cor apponere*», Psalmo 61, «*non potestis Deo servire*», Joan 4, y abajo, detrás del otra letra, en un quadro a la esquina del lienço que dice «*bene propheticavit Esayas de vobis hypocritis, sicut scriptum est: populus hic labys me onorat, cor autem eorum longe est a me*», Marco 7, y una letra con que se remata todo el lienço en un ringlón prosiguido que dise «*et dilexerunt eum in ore suo et lingua sua mentiti, cor autem eorum non erat rectum cum eo*», Psalmo 27.

El lienço de la Trinidad tiene en medio en lo alto a Diós Padre e non resplandor y luego una paloma y luego un triangulo dentro del qual están siete ojos y devajo una espada, y él está con una calba, cruçado los [dos] b[ra]ços sobre los pechos. Al lado izquierdo de Diós Padre y al nostro derech[o, es]tá una ymagen de doncella que con un dedo señala a Diós Padre y vuelta [el] rostro a una compania de gentes como llamandolos, será allí que ponga[n] los ojos en Diós Padre, y todos están como absortos y colgados miran[do] lo que la doncella les señala y una letra encima que dise «*Evangelium] lex gratiae*». Y, a otro lado, están los tres enemigos, el demonio y la mue[rte] y los peccados representados por personas con sus insignas particular[es]. Arriba, casi al remate del lienço, una luna menguada con u[n res]plandor casi oscuro alrededor y una letra encima de la muerte y [del de]monio en arabigo.

Unas ymagines del papel y molde que prosegue la historia de la Pas[ión de] Christo començando desde la entrada de Señor del día de ramos y feniçen [...] santos padres de lymbo que son por todas doçe ymagines, estas [...] a las spaldas aquella epitome que sea censurado aquí unas en latín [y otras] en francés.

[f. 274] Reverendissimos señores inquisitores. Con ésta será la qualificación y descripción de la pintura de caertos lienços que hemos entendido han entrado en estos reynos y sieno aquellos tan pertuciosos y de tanto ynconviniente. Como señores podreis entender por la dicha qualificación ha parcado advertiros tengais particular cuidado de recogerlos, donde los ubiere, no permettendo que semejantes lienços y pinturas entren en estos reynos. Guarde nostro Señor vestra reverendisimas personas.

Dada Madrid, III de octubre, 1571.

Ad mandatta per vos,

el literado don Ramón de Castro, el literado Francisco Soto Salnar, el literado Hernado de Vega de Fonseca.

[*en el verso*] A los reverendisimos señores inquisitores apostolicos en la ciudad y reyno de Valencia y su distrito.