

Inquisición vs. arte: identificación de una imagen no tolerada por el Santo Oficio español en el siglo XVI¹

Rebeca Carretero Calvo²

Recibido: 25 de agosto de 2022 / Aceptado: 29 de diciembre de 2022 / Publicado: 28 de enero de 2023

Resumen. La pormenorizada descripción de una pintura prohibida por el Santo Oficio acusada de incurrir en herejía luterana recogida en un acuerdo del Consejo de la Inquisición española en 1571 ha permitido identificar su representación a través de un grabado de Harmen Jansz. Muller (h. 1538-1617) titulado *El rico y el pobre ante un crucifijo*. A partir de ello, el presente artículo estudia tanto la imagen de la pintura censurada gracias al documento inquisitorial como la estampa localizada, transcribiendo sus inscripciones y analizando su iconografía. Asimismo, se indaga en el origen de la obra contextualizándola en la producción de grabados de los Países Bajos y en su tensa relación con la España de Felipe II dominada por la lucha contra el protestantismo. Por último, se plantean las razones que pudieron llevar a los inquisidores a expurgar esta imagen. **Palabras clave:** Imagen censurada; Inquisición; 1570; España; luteranismo.

[en] Inquisition vs. Art: Identification of an Image not Tolerated by the Spanish Holy Office in the 16th Century

Abstract. The detailed description of a painting prohibited by the Holy Office accused of incurring in Lutheran heresy contained in an agreement of the Council of the Spanish Inquisition in 1571 has made it possible to identify its representation through an engraving by Harmen Jansz. Muller (c. 1538-1617) entitled *The Rich and the Poor before a Crucifix*. Based on this, this article studies both the image of the censored painting from the inquisitorial document and the localized engraving, transcribing its inscriptions and analyzing its iconography. Likewise, the origin of the work is investigated, contextualizing it in the production of engravings in the Netherlands and in its tense relationship with the Spain of Philip II, dominated by the struggle against Protestantism. Finally, the reasons that could have led the inquisitors to purge this image are considered.

Keywords: Censored image; Inquisition; 1570; Spain; Lutheranism.

Sumario: 1. Introducción. 2. Descripción de la pintura. 3. Identificación del grabado y análisis de su iconografía. 4. Aproximación a la contextualización del problema. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Carretero Calvo, R. "Inquisición vs. arte: identificación de una imagen no tolerada por el Santo Oficio español en el siglo XVI". *Eikón Imago* 12 (2023), 153-161.

1. Introducción

En 1979 el historiador Virgilio Pinto dio a conocer un acuerdo del Consejo de la Inquisición tomado en 1571 por el que se decidió prohibir dos pinturas, una con la representación de Cristo crucificado y otra con la de la

Santísima Trinidad, y varios grabados con escenas de la Pasión³, a los que se acusó de incurrir en errores luteranos⁴. En 2015 los historiadores del arte Borja Franco y Stefania Rusconi retomaron el documento aportando más información y una nueva interpretación a la iconografía descrita⁵. Ahora somos nosotros quienes nos ser-

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Grupo de investigación de referencia *Vestigium* (H19_20R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del conocimiento del Gobierno de Aragón (2020-2022).

² Universidad de Zaragoza
Correo electrónico: rcc@unizar.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1754-1597>

³ Virgilio Pinto Crespo, "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)", *Hispania Sacra* XXXI, no. 61-64 (1978-1979): 297-302.

⁴ Pinto Crespo, "La actitud", 297-298.

⁵ Borja Franco Llopis y Stefania Rusconi, "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", *Manuscripts. Revista d'Història Moderna* 33 (2015): 104-109.

vimos de dicho texto inquisitorial para analizar con detalle la primera de las imágenes censuradas: el lienzo del Crucifijo.

En primer lugar, expondremos la descripción de la obra y sus inscripciones transcritas en el documento del Santo Oficio; en segundo lugar, identificaremos un grabado que muestra exactamente esta representación, analizando su iconografía; y, por último, trataremos de contextualizar el problema.

2. Descripción de la pintura

El 23 de noviembre de 1571 las inquisiciones de la Corona de Aragón y Navarra recibieron un acuerdo del Santo Oficio acerca de

la qualificación y descripción de la pintura de ciertos lienzos que hemos entendido han entrado en estos reynos; y siendo aquellos tan perniciosos y de tanto inconveniente [...], ha parecido advertiros tengais particular cuydado de recogerlos donde los ubiere, no permitiendo que semejantes lienzos y pinturas entren en estos reynos⁶.

Según informa el documento, la evaluación de estas obras⁷ fue suscrita por teólogos de Salamanca y Alcalá, en concreto por el maestro Juan Ochoa, fraile dominico y regente del colegio de Santo Tomás de Salamanca; el maestro Francisco Sancho, decano del colegio de teólogos y comisario del Santo Oficio en Salamanca; el doctor Fernando de Balbás, abad de Alcalá; el franciscano Francisco de Orantes y Villena, que poco después sería nombrado confesor de don Juan de Austria (1575-1578) y obispo de Oviedo (1581-1584); y el dominico de Salamanca fray Juan de la Fuente.

Antes de describir la pintura con detalle, los inquisidores aseguraron que,

aunque podría tener alguna salida de buena representación, mas pone sospecha de dar a entender que la oración hecha en pecado mortal es siempre hipocresía y pecado; lo qual entendera el vulgo por esta pintura, y ansi se le dara ocasion al pecador que estando en tal estado no haga oración y antes piense offende a Dios en ella, por lo qual nos paresçe no se deve permitir ande esta pintura⁸.

Un poco más adelante refieren que en ella aparecían dos orantes delante de una imagen de Cristo crucificado rodeados de varias inscripciones, cuyo texto de reprobación transcribimos a continuación:

El lienzo del crucifijo tiene un crucifijo con un resplandor alrededor y a los pies un altar con dos candeleros. Entre el crucifijo y los candeleros del altar esta una letra

⁶ *Libro undécimo de cartas del Consejo de su Magestad de la Santa General Inquisición a las Inquisiciones de la Corona de Aragón y Navarra desde 23 de noviembre de 1571 hasta 9 de enero de 1576, en 313 foxas sin la tabla*, Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición, L. 326, f. 1v. Citado en Pinto Crespo, “La actitud”, 297.

⁷ No obstante, la expresión “que hemos entendido han entrado en estos reynos” puede plantear dudas acerca de si, realmente, estas obras llegaron a circular por nuestro país.

⁸ AHN, Inquisición, L. 326, ff. 1v-2r. Recogido en: Pinto Crespo, “La actitud”, 299-300.

que dize: *ego dominus, scrutans cor et probans renes*. Hieremias 17⁹.

Cabe el altar esta uno que ora sin capa, de la boca del qual sale un hilo colorado que se remata en un coraçon que cae debaxo del lado yzquierdo del crucifijo, con una letra ençima que dize: *spiritus est Deus et eos qui adorant eum in spiritu et veritate oportet adorare*. Joan 4¹⁰.

Tras este que asi adora esta uno otro que adora muy ataviado con la una sola rodilla ençima de coxin rico, de la boca del qual salen muchos hilos colorados que se rematan cada uno en su coraçon, puesto sobre diversas cosas o negocios mundanos y ninguno viene a parar al crucifijo. Tiene ençima una letra que dize: *nolite concupiscere divitiae si affluent nolite cor aponere*. Psal. 61¹¹. *Non potestis Deo servire*. Joan 4¹².

Y abaxo, detras del, otra letra en un quadro a la esquina del lienço, que dize: *bene prophetavit Esaias de vobis hypocritae sicut scriptum est populus hic labiis me honorat, cor autem eorum longe est a me*. Mar. 7¹³.

Aunque ninguna de las citas bíblicas reflejadas en esta pintura aparece recogida en la *Censura generalis contra errores quibus recentes haeretici Sacram Scripturam asperserunt...*, publicada en Valladolid (Francisco Fernández de Córdoba) en 1554¹⁴, los inquisidores insistieron en que tanto la escena representada como los textos escogidos eran lo suficientemente ambiguos como para ocultar herejías luteranas, pero no aportaron más argumentos. No obstante, interesa destacar que justamente fueron los maestros de las universidades de Salamanca y Alcalá, junto con otros intelectuales, como el ya citado Francisco Sancho, quienes participaron en la preparación de la mencionada *Censura* de 1554¹⁵. Además, desde 1569 el dicho maestro Sancho dirigía la

⁹ Jeremías 17: 10: “ego Dominus scrutans cor et probans renes [qui do unicuique iuxta viam et iuxta fructum adinventionum suarum]” (“Yo, Yahvéh, escruto el corazón, sondeo las entrañas [para dar a cada uno según su conducta, según el fruto de sus obras]”).

¹⁰ Juan 4: 24: “spiritus est Deus et eos qui adorant eum in spiritu et veritate oportet adorare” (“Dios es espíritu y los que lo adoran, tienen que adorarlo en espíritu y verdad”).

¹¹ Salmo 61: 11: “[nolite sperare in iniquitate et rapinas] nolite concupiscere divitiae si affluent nolite cor adponere” (“[No confiéis en la violencia, ni en la rapiña;] no os envanezcáis; si se aumentan las riquezas, no pongáis el corazón en ellas”). Se corresponde con el Salmo 62: 11 de la Biblia de Jerusalén.

¹² En realidad, este texto se encuentra en Mateo 6: 24 y Lucas 16: 13: “non potestis Deo servire [et mamona]” (“No podéis servir a Dios [y a las riquezas]”).

¹³ Marcos 7: 6: “[at ille respondens dixit eis] bene prophetavit Esaias de vobis hypocritis sicut scriptum est populus hic labiis me honorat cor autem eorum longe est a me” (“[Respondiendo él, les dijo:] Hipócritas, bien profetizó de vosotros Isaías, como está escrito: Este pueblo de labios me honra, mas su corazón está lejos de mí”).

En AHN, Inquisición, L. 326, ff. 2r-2v. Fragmento transcrito en: Pinto Crespo, “La actitud”, 298; e, incompleto, en Darío Velandía Onofre, “Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro” (Tesis doctoral: Universitat de Barcelona, 2014), 65, consultado el 21 de diciembre de 2022, <http://hdl.handle.net/10803/283166>.

¹⁴ *Censura generalis contra errores quibus recentes haeretici Sacram Scripturam asperserunt...* (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1554), consultado el 21 de diciembre de 2022, <https://books.google.es/books?id=Xg5QAAAACAAJ&dq=Censura%20generalis%20contra%20errores&hl=es&pg=PP11#v=onepage&q&f=false>.

¹⁵ Rafael Lazcano, “Lutero en España: los índices de libros prohibidos del siglo XVI”, *Analecta Augustiniana* LXXX (2017): 89.

elaboración de un nuevo índice de libros prohibidos que se publicaría en 1583¹⁶.

3. Identificación del grabado y análisis de su iconografía

Esta descripción tan pormenorizada nos ha permitido identificar la imagen de la pintura censurada por los inquisidores españoles en un grabado. Se trata de la estampa firmada por Harmen Jansz. Muller –*Harman Muller fecit*– titulada *El rico y el pobre ante un crucifijo* o *El rico y el pobre ante el altar* (fig. 1). Hasta ahora dicho texto inquisitorial y el grabado no habían sido relacionados.

Sin embargo, es preciso advertir que existen una serie de pequeñas diferencias entre la pintura descrita por el Santo Oficio y el grabado de Harmen Muller. En primer lugar, los inquisidores refieren que sobre la mesa de altar en la que se dispone la imagen del Crucificado había “dos candeleros”, que en la estampa no aparecen. Asimismo, en el letrero situado bajo el Cristo únicamente se anota “Ego dominus scrutans cor. Iere 17”, y no “ego dominus, scrutans cor et probans renes. Hieremias 17”, como decían que se leía en el lienzo.

La descripción de la figura del primer orante –con las dos rodillas en el suelo– se corresponde con la del grabado, con la obvia salvedad del color rojo del “hilo” que parte de los labios del personaje y alcanza a Cristo.

No obstante, pese a que la inscripción dispuesta sobre el Crucifijo es la misma en ambos casos, en la estampa no se identifica su procedencia. Durante la inspección del lienzo los inquisidores añadieron que había sido extraída del capítulo 4 del Evangelio de San Juan¹⁷.

Detrás de él se sitúa el segundo orante “muy ataviado”, es decir, vestido con lujosas vestimentas, con una sola rodilla apoyada directamente en el suelo en el grabado y “encima de coxin rico”, según decían, en la pintura. En ambos casos, como relataban los inquisidores, de su boca parten “muchos hilos colorados [evidentemente, el color solo en el lienzo] que se rematan cada uno en su corazón, puesto sobre diversas cosas o negocios mundanos y ninguno viene a parar al crucifijo”¹⁸. Dichas “cosas o negocios mundanos” se representan mediante las escenas reflejadas en el fondo de la composición del grabado que aluden al cuidado y control que el personaje rico debe tener –y tiene– de todas sus posesiones que, de derecha a izquierda desde el punto de vista del espectador, son: el funcionamiento de su negocio de carpintería plasmado en el trabajo de dos carpinteros en el exterior del taller; su faceta de terrateniente con la cosecha de sus campos de trigo por una pareja de campesinos; el comercio marítimo o fluvial al que también se debía dedicar y al que se hace referencia con la presencia de varios barcos en la costa; y el gobierno de su vivienda, de al menos tres pisos y bodega a través de cuyas ventanas vemos algunos de sus bienes, y que también dispone de jardín, y de su familia con la



Figura 1. Harmen Jansz. Muller, *El rico y el pobre ante un crucifijo*, h. 1570. Impresor Gerard de Jode.

Fuente: <https://www.invaluable.com/auction-lot/muller-harmen-jansz-224-c-d964396b06#>

¹⁶ Virgilio Pinto Crespo, *Inquisición y control teológico en la España del siglo XVI* (Madrid: Taurus, 1983), 69-77.

¹⁷ AHN, Inquisición, L. 326, f. 2v.

¹⁸ AHN, Inquisición, L. 326, f. 2v.

representación de su esposa y su hija de pie en el exterior de la casa.

Sin embargo, pese a que la inscripción dispuesta sobre este segundo personaje ha sido tomada del Salmo 61: 11 de la *Vulgata*, no refiere la misma parte en las dos obras: según los teólogos del Santo Oficio, la anotación del lienzo “nolite concupiscere divitiae si affluant nolite cor aponere” se corresponde con la segunda parte de dicho salmo, mientras que en la estampa puede leerse “nolite sperare in iniquitate et rapinas nolite concupiscere” que es el comienzo. No obstante, la inscripción “Non potestis Deo servire”, extraída según la Inquisición del capítulo 4 del Evangelio de San Juan –si bien lo es del Evangelio de San Mateo (6: 24) o del de San Lucas (16: 13), pero no del de San Juan–, no se refleja en el grabado de Muller.

De igual modo, hallamos otras dos discrepancias: la primera radica en la inscripción del ángulo inferior izquierdo de la pintura –desde el punto de vista del espectador–, pues, en palabras de los inquisidores, se podía leer “bene prophetavit Esaias de vobis hypocritae sicut scriptum est populus hic labiis me honorat, cor autem eorum longe est a me”, tomada del Evangelio de San Marcos (7: 6)¹⁹. Sin embargo, en la estampa, aunque se alude al mismo episodio bíblico en el que Jesús denunció a los escribas y fariseos, se hace referenciando el Evangelio de San Mateo (15: 7-8) –“Hypocritae bene prophetavit de vobis Esaias dicens populus hic labiis me honorat, cor autem eorum longe est a me. Math: 15”²⁰.

La segunda y última diferencia se encuentra en la inscripción del ángulo inferior derecho del grabado en la que se lee “venit hora et nunc est quando veri adoratores adorabunt Patrem in spiritu et veritate nam et Pater tales quærit qui adorent eum” (Juan 4: 23)²¹. No obstante, esta anotación, que los teólogos de la Inquisición no recogen, sí debía aparecer en la pintura censurada pues se registra en la *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*, fechada el 3 de octubre de 1571 en Madrid y relacionada con este mismo tema, dada a conocer por los investigadores Borja Franco y Stefania Rusconi en 2015²². Esta carta nos obliga a adelantar la llegada de la pintura a nuestro país al menos a comienzos de octubre de 1571.

La tela debía mostrar una última inscripción que el grabado no reproduce extraída del Salmo 77 (36-37)²³

¹⁹ “Non potestis Deo servire [et mamona]” (“No podéis servir a Dios [y a las riquezas]”).

²⁰ “Hipócritas, bien profetizó de vosotros Isaías cuando dijo: Este pueblo me honra con los labios, pero su corazón está lejos de mí”.

²¹ “Llega la hora (ya estamos en ella) en que los adoradores verdaderos adorarán al Padre en espíritu y en verdad, porque así quiere el Padre que sean los que le adoren”.

²² Franco Llopis y Rusconi, “Sobre pinturas”, 117, doc. no. 3.

²³ “[...] y una letra con que se remata todo el lienzo en un ringlon proseguido que dise et dilexerunt eum in ore suo et lingua sua mentiti, cor autem eorum non erat rectum cum eo [nec fideles habiti sunt in testamento eius], Salmo 27” [en realidad, se trata del Salmo 77: 36-37 de la *Vulgata*]. Que se corresponde con el Salmo 78: 36-37 de la Biblia de Jerusalén: “Pero le lisonjaban con su boca, y con su lengua le mentían, pues sus corazones no eran rectos con él [ni estuvieron firmes en su pacto]”.

que, igualmente, conocemos gracias a la misiva recibida por la Inquisición valenciana localizada por Llopis y Rusconi²⁴.

Como avanzamos, la estampa está firmada por Harmen Jansz. Muller (h. 1538-1617) que fue un grabador, librero y editor de libros y estampas establecido en Ámsterdam. Continuó el negocio creado por su padre, Jan Ewoutsz. Muller (act. 1534-1564), con el que se formó a una edad muy temprana. Tras su muerte en 1617 fue su hijo Jan Harmensz. Muller (1571-1628) quien se puso al frente del taller familiar²⁵.

Harmen imprimió y publicó más de un centenar de libros, así como una importante cantidad de obras para las autoridades holandesas, entre los que se encuentran decretos, estatutos y ordenanzas. Sabemos que fue miembro de la guilda de San Lucas de Ámsterdam y que en 1570 se hizo cargo de la imprenta de su familia convirtiéndose en el único impresor de la ciudad hasta 1577. Muller editó muchos de sus propios grabados y también los de su hijo Jan²⁶.

La fecha del edicto de la Inquisición española (octubre-noviembre de 1571) indica que Muller tuvo que confeccionar la estampa antes de 1571. En efecto, se trata de un grabado en cobre –de 21 x 25,3 cm–, que ha sido datado hacia 1570 (fig. 1)²⁷. Además, está firmado por el holandés nacido en Nimega y afinado en Amberes Gerard de Jode (1516/1517-1591)²⁸ que actúa como impresor –*G. de Jode excudebat*–, y que fue marchante de arte desde 1570²⁹. Aunque de Jode también fue grabador, destacó sobre todo como editor y cartógrafo. De hecho, publicó una gran cantidad de álbumes y estampas sueltas entre 1550 y 1591³⁰.

La proximidad de las fechas de las dos obras que nos ocupan –grabado de h. 1570 y pintura ya ejecutada en octubre de 1571– nos lleva a plantear dos interrogantes. El primero es si fue la estampa la que sirvió de modelo al lienzo o, por el contrario, fue la pintura la que motivó

²⁴ Franco Llopis y Rusconi, “Sobre pinturas”, 118, doc. no. 3.

²⁵ Ernst Wilhelm Moes, *De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw* (Amsterdam: C. L. van Langenhuysen, 1900), I: 285-341; José Bouman y Paul Vriesema, “Harmen Janszoon Muller, Printer and Publisher in Amsterdam, c. 1538-1617”, *Quaerendo* 8, no. 3 (1978): 221-259; y Jan Piet Filedt Kok, “Jan Harmensz. Muller as Printmaker – I”, *Print Quarterly* 11, no. 3 (1994): 223.

²⁶ Nadine M. Orenstein, *Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland* (Rotterdam, Sound & Vision Interactive, 1996), 18.

²⁷ Jan Piet Filedt Kok y Erik Hinterding, *The Muller Dynasty: Jan Ewoutsz., Harmen Jansz. Muller*, en *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700* (Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1999), I: 174-175; y *Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, consultado el 21 de diciembre de 2022, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/989717>.

²⁸ Acerca de este grabador puede consultarse: Peter Van Der Coelen y Marjolein Leesberg, “Depicting the Bible and Mapping the World: Gerard de Jode and his Legacy”, en *The De Jode Dynasty (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700)* (Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 2018), I: XXVIII-XXIII.

²⁹ Filip Vermeylen, *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age* (Turnhout: Brepols, 2003), 195.

³⁰ Concha Huidobro, “Familias de grabadores-editores: los álbumes de estampas”, en *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, catálogo de exposición coord. Concha Huidobro y Consuelo Tomé Virseda (Madrid: Biblioteca Nacional, 2004), 144.

la composición del grabado. La segunda cuestión es dónde fue pintada y cómo llegó a España.

La primera pregunta no resulta fácil de responder pues cualquiera de las dos opciones podría ser viable. En muchas ocasiones, los grabadores encargaban a pintores la preparación de dibujos para estampar o, directamente, labraban las composiciones pictóricas ya existentes con la intención de difundirlas³¹, aunque en el caso que nos ocupa el nombre de este posible tercer agente –el supuesto pintor o dibujante– no aparece reflejado en la obra.

La respuesta al segundo interrogante tampoco es sencilla. No obstante, la contemporaneidad de la pintura censurada y el grabado de Muller hace sugerir que ambas podrían compartir también lugar de origen. Como se recordará, Harmen Muller –el grabador– tenía su negocio en Ámsterdam, mientras que Gerard de Jode –el impresor– estaba afincado en Amberes. En 1570-1571 ambas ciudades pertenecían a los Países Bajos Españoles, para entonces ya envueltos en la Guerra de los ochenta años (1568-1648)³².

La producción de grabados en los Países Bajos a lo largo de todo el siglo XVI fue prácticamente monopolio de Amberes y durante este periodo se desarrolló allí una auténtica profesionalización de la industria de la impresión. Una de las imprentas más importantes de la ciudad fue la *officina* de Cristóbal Plantino que mantuvo tratos intensos con los principales impresores de Amberes, como Hans Liefrinck, Gerard de Jode, Jeroen Cock y Philip Galle. Estos editores producían gran cantidad de grabados a partir de diseños de artistas italianos y holandeses y Plantino, con sus contactos internacionales, exportaba las estampas a España, Portugal, Francia, Inglaterra y Alemania³³.

En efecto, durante el siglo XV y a lo largo del XVI y XVII llegaron a nuestro país un gran número de productos manufacturados, entre los que se incluyen objetos artísticos, fruto de un incesante intercambio de mercancías procedentes de los Países Bajos. Brujas, Malinas, Bruselas y sobre todo Amberes³⁴ fueron las ciudades

más activas comercialmente con España a través de mercaderes castellanos establecidos en ellas o de flamencos instalados en Castilla³⁵. Este tráfico mercantil arribaba a los puertos más importantes de la costa cantábrica –Laredo, Castro Urdiales, Santoña, Portugaete, Bilbao³⁶ y San Sebastián– y se repartía por toda la península gracias a sus mercados y ferias³⁷, en particular las vallisoletanas celebradas a lo largo del año en Medina del Campo, Medina de Rioseco y Villalón³⁸. No obstante, tampoco podemos descartar que se trate de una adquisición directa realizada por algún personaje que, de viaje en Flandes, regresara a nuestro país con la pintura entre su equipaje o, incluso, que fuera propiedad de un extranjero asentado en tierras españolas.

Estas son algunas de las posibles vías por las que la pintura censurada por la Inquisición pudo llegar a España antes de octubre de 1571 desde –quizá– los Países Bajos, sin poder precisar –al menos hasta el momento– si la composición grabada inspiró el lienzo o viceversa.

A todo esto debemos añadir que la Biblioteca Nacional de España custodia un ejemplar de esta misma estampa (Invent/3605) idéntica a la anterior salvo porque presenta la inscripción *P. Firens excu.* –situada en primer plano en el centro de la composición–, bajo el orante humilde (fig. 2). Esta firma indica que el impresor de esta reproducción fue Pierre Firens I (h. 1580-1638), grabador, editor y marchante de estampas nacido en Amberes hacia 1580, donde se formó, y fallecido en París en 1638, ciudad en la que se instaló a comienzos del Seiscientos³⁹.

El borrado que, a simple vista, se detecta en la estampa en el lugar donde se situaba la firma de Gerard de Jode demuestra que Firens tenía en su poder la plancha original. Para la reimposición, primero hizo desaparecer el nombre del impresor anterior y plasmó el suyo a la izquierda.

El hecho de que la Biblioteca Nacional de España guarde un ejemplar de esta obra atestigua que, pese a la prohibición de su representación en nuestro país desde

³¹ David Gimilio Sanz, “Los grabados de reproducción como elemento de identificación de pinturas del Museo de Bellas Artes de Valencia”, *Ars Longa* 19 (2010): 117-119.

³² Véase, por ejemplo, Geoffrey Parker, *España y la rebelión de Flandes* (Madrid: Nerea, 1989); y Federico Gallegos, “La guerra de los Países Bajos hasta la Tregua de los Doce Años”, *Aequitas* 4 (2014): 167-252.

³³ Vermeylen, *Painting for*, 92.

³⁴ Jan Denucé, *Exportation d'oeuvres d'art en 17e siècle à Anvers. La firme Forchondt* (Amberes: De Sikkel, 1931); Raymond Fagel, “*Divide et impera*. Las vías de comunicación entre España y Flandes durante la época de Carlos V”, en *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*, dir. Bernardo José García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000), 253-268; y Jahel Sanzsalazar, “El comercio de pinturas entre Flandes y España en el siglo XVII a través del caso de Gabriel Franck (†1638): Catálogo preliminar de un pintor poco estudiado”, en *La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, coord. Pedro Antonio Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella (Jaén: Universidad de Jaén, 2019), 126-165. Para una visión general sobre el contexto de los Países Bajos y la mentalidad e intercambio de ideas a través del arte y la literatura véase Silvia Cazalla Canto, *Redes emblemáticas y cultura visual en la Edad Moderna: la vanidad del mundo (1574) de fray Diego de Estella, origen de Het Voorhof der ziele (1668) de Frans van Hoogstraten* (Pamplona: Euna, 2021), 51 y ss.

³⁵ M.ª Antonia Fernández Del Hoyo, “Sobre el comercio de obras de arte en Castilla en el siglo XVI”, *BSSA: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 61 (1995): 363-364; Hilario Casado Alonso, “‘Al uso de Flandes’. Cultura material y comercio artístico de la oligarquía burgalesa de los siglos XV y XVI”, en *Estudio de Historia y Arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, coord. Lena S. Iglesias Rouco, René Jesús Payo Hernanz y M.ª Pilar Alonso Abad (Burgos: Universidad de Burgos, 2005), 155-159; y M.ª Paz Aguiló Alonso, “El papel de los mercaderes en el comercio de arte entre España y los Países Bajos”, en *Comunidades transnacionales: colonias de mercaderes extranjeros en el mundo atlántico (1500-1830)*, coord. Ana Crespo Solana (Madrid: Ediciones Doce Calles, 2010), 209-249.

³⁶ Para el puerto de Bilbao puede consultarse, por ejemplo, José Ángel Barrio Loza, “El comercio internacional del arte en el Bilbao del Antiguo Régimen”, *Bidebarrieta* 17 (2006): 185-198.

³⁷ Fernández Del Hoyo, “Sobre el comercio”, 365; y Ana Diéguez-Rodríguez, “The Artistic Relations Between Flanders and Spain in the 16th Century: An Approach to the Flemish Painting Trade”, *Journal Art Market Studies* 2 (2019): 16, <https://doi.org/10.23690/jams.v3i2.90>.

³⁸ Fernández Del Hoyo, “Sobre el comercio”, 365.

³⁹ Alexis Merle Du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France 1600-1640* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2004), 119 y 240.



Figura 2. Harmen Jansz. Muller, *El rico y el pobre ante un crucifijo*, 1600-1636. Impresor Pierre Firens I. Biblioteca Nacional de España. Fuente: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000025403>

octubre-noviembre de 1571, este grabado se reeditó posteriormente –antes de 1638, año del fallecimiento del impresor–⁴⁰, llegando a la colección hispánica en fecha y circunstancias que desconocemos.

Como ya apuntamos, los protagonistas tanto de la obra censurada por el Santo Oficio como del grabado son dos personajes, uno humilde y otro ricamente ataviado, postrados ante un altar presidido por una imagen de Cristo Crucificado. De los labios de ambos parten unas líneas rematadas en corazones que, en el caso del primero es solo una que alcanza directamente a Jesucristo, mientras que en el segundo son varias, dirigidas únicamente a sus bienes y posesiones y ninguna al Señor.

Además, la pintura y la estampa aparecen repletas de inscripciones extraídas de las Sagradas Escrituras. Todas ellas aluden a la forma en la que se debería adorar a Dios, esto es, en espíritu y con verdad, como hace el personaje pobre, y que se puede resumir en la cita reflejada en ambos casos –tomada de Mateo 15: 7-8 [en el grabado] y de Marcos 7: 6 [en la tela expurgada]–: “Este pueblo de labios me honra, mas su corazón está lejos de mí”, que es lo que muestra el rico, más pendiente y preocupado de su hacienda y fortuna que de glorificar a Dios.

4. Aproximación a la contextualización del problema

Como mencionamos al principio, el Santo Oficio, pese a que prohibió con contundencia esta iconografía, no profundizó en las razones de su censura limitándose a referir que su representación era “perniciosa” y que daba “a entender que la oración hecha en pecado mortal es siempre hipocresía y pecado”, por lo que podría llevar “al pecador que estando en tal estado no haga oración y antes piense offende a Dios en ella”⁴¹. No obstante, al final del texto documental manifestaba con total claridad que tanto esta como el resto de obras expurgadas en ese mismo momento incurrieran en “heregias lutheranas”⁴².

A nuestro modo de ver, es esta última y no la anterior –un tanto vaga– la verdadera razón por la que los inquisidores no toleraron esta imagen. De hecho, consideramos que, efectivamente, se trata de una representación próxima al luteranismo al menos por tres motivos: en primer lugar, como es sabido, Martín Lutero (1483-1546) defendía un arte para la devoción privada y no para el culto público⁴³, destino que, sin duda, debía tener esta pintura; en segundo lugar, Lutero solía meditar delante de una imagen de Cristo crucificado, igual que los

⁴⁰ En la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España se propone su ejecución entre 1600 y 1636: *Biblioteca Digital Hispánica*, consultado el 21 de diciembre de 2022, <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000025403>. El grabado, que mide 20 x 24,9 cm, está disponible en: *Biblioteca Digital Hispánica*, consultado el 21 de diciembre de 2022, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000025403>.

⁴¹ AHN, Inquisición, L. 326, ff. 1v-2r.

⁴² AHN, Inquisición, L. 326, f. 2r.

⁴³ Véase Miguel Ángel Rodríguez Lorenzo, “Del capricho de Dios a la voluntad de los gobernantes (El pensamiento religioso-político de Erasmo de Rotterdam, Martín Lutero y Juan Luis Vives sobre las guerras y la paz)”, *Procesos Históricos*, no. 8 (2005): 35-59.

protagonistas de la obra que nos ocupa; y, por último, es necesario destacar que para Lutero solo los buenos actos permitían la salvación del alma, no el mecenazgo –financiación de iglesias o de su exorno artístico– que Roma recompensaba con grandes indulgencias⁴⁴, cuestión que, en definitiva, queda sugerida en la imagen censurada por el Santo Oficio.

De hecho, la cita extraída de los evangelios (Mt 6: 24 y Lc 16: 13) “Non potestis Deo servire [et mamonaē]”, es decir, “No podéis servir a Dios [y a las riquezas]” –que aparecía en la tela pero no se refleja en el grabado–, resume a la perfección el sentido de esta iconografía de raíz protestante⁴⁵.

Pero, insistimos, ¿a quién pertenecía este lienzo? ¿Cómo llegó a manos de la Inquisición? Como hemos podido comprobar, todas las inscripciones reflejadas están escritas en latín, lo que lleva a concluir que el tema representado no podía ser comprendido en profundidad por todos los públicos. En consecuencia, nos debemos preguntar quién era el propietario de esta imagen, ¿se trataba de una persona instruida que pudiera llegar a advertir sus insinuaciones luteranas o el Santo Oficio se dejó llevar por un exceso de celo teológico censurándola?

Esta cuestión nos lleva a reflexionar sobre si reaccionaría igual un católico y un protestante ante la contemplación de esta imagen. Aunque el mensaje puede ser válido para ambas religiones –y así lo admitieron, de hecho, los propios inquisidores cuando se refieren a que la pintura podría tratarse de “buena representación”–, la insistencia en que la oración del fiel debe ser sincera, verdadera y auténtica lo aproxima a la creencia luterana. Como ya afirmaba Erasmo de Rotterdam (1466-1536), y siguiendo a la profesora Martínez-Burgos, la fe debía “ser interiorizada y basada en una profunda meditación de la palabra de Cristo, contenida en los Evangelios y en el Antiguo Testamento” y todo lo que “distraigiera, entorpezca o camufle este sentimiento ha de ser nocivo para su buen entendimiento y en absoluto acorde con la doctrina cristiana”⁴⁶.

Además, la imagen venerada en la obra es un Cristo crucificado que, como se recordará, era la devoción predilecta del propio Lutero.

Igual que para Erasmo, para Martín Lutero la Biblia era “la principal autoridad en materia de Salvación”⁴⁷

–*Sola Scriptura*⁴⁸, que es, como hemos visto, de donde han sido tomadas todas las inscripciones reflejadas tanto en el grabado como en el lienzo expurgado.

Aparte de ello, hay un aspecto más que podría indicar que la estampa constituyó la fuente de inspiración de la pintura: Lutero apoyó el desarrollo del grabado para promocionar una imagen religiosa libre del naturalismo y la sensualidad del arte italiano. De hecho, prefirió el dibujo sobre el color, que sería para él símbolo de riqueza⁴⁹.

En consecuencia, una vez más la religiosidad influyó de manera muy intensa en los temas de las obras, en el modo que los artistas tuvieron de tratarlos e incluso en la técnica artística empleada⁵⁰.

5. Conclusiones

Aunque los inquisidores reconocieron que la pintura “podría tener alguna salida de buena representación”, no dudaron en prohibirla para evitar la difusión de los errores luteranos en los que, según ellos, incidía. Como es bien sabido, el reinado de Felipe II (1556-1598) se caracterizó por el rígido control teológico, convirtiéndose este monarca en el defensor a ultranza de la ortodoxia católica⁵¹. Acciones como la que aquí nos ha ocupado que llevaron a perseguir una pintura por detectar en ella la sombra de Lutero forman parte de este complejo contexto⁵².

A partir de 1520 toda la península Ibérica se puso en alerta ante la llegada de la herejía luterana. Los obispos debían ordenar la detención de sospechosos en sus diócesis, así como controlar a sus predicadores. Los superiores de las órdenes religiosas tenían que asegurarse de que sus confesores descubrieran posibles dudas en la fe católica, además de evitar la existencia de libros prohibidos en las bibliotecas de monasterios y conventos. Por su parte, los nobles debían vigilar sus territorios y visitar periódicamente las imprentas de su jurisdicción. De igual modo, las mercancías llegadas a los puertos debían ser inspeccionadas con cuidado para no introducir lec-

⁴⁴ Palma Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990), 29; Palma Martínez-Burgos García, “El arte frente a la Europa de las religiones”, en *Los realismos en el arte barroco*, coord. Victoria Soto Caba, Palma Martínez-Burgos García, Amparo Serrano de Haro Soriano, Antonio Perla de las Parras y Javier Portús Pérez (Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2016), 25-26; y Palma Martínez-Burgos García, “Cisneros, Erasmo y Lutero: el uso de las imágenes en el Reformismo cristiano”, en *La memoria de un hombre: el burgalés Francisco de Enzinas en el V Centenario de la Reforma Protestante*, coord. Cristina Borreguero Beltrán y Asunción Retortillo Atienza (Burgos: Universidad de Burgos, 2019), 290-291.

⁴⁵ Franco y Rusconi, basándose únicamente en la descripción de la obra, consideraron que este lienzo se podía relacionar “con la representación de la conocida iconografía de la *Schola cordis*”, vinculación que, a la luz de lo que exponemos, no parece probable. En Franco Llopis y Rusconi, “Sobre pinturas”, 107-108.

⁴⁶ Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes*, 23.

⁴⁷ María Magdalena Ziegler, “La Reforma luterana y la transformación de la imagen religiosa en las artes”, *Vivat Academia. Revista de Comunicación* 146 (2019): 6, <https://doi.org/10.15178/va.2019.146.1-20>.

⁴⁸ Sobre este concepto puede consultarse Pedro Zamora García, “*Sola Scriptura*: La evolución de una divisa inamovible”, en *Martín Lutero: perspectivas desde el siglo XXI. Actas del Congreso Internacional Martín Lutero: 500 años de la Reforma Protestante*, coord. José Luis Alonso Ponga, Fernando Joven Álvarez, Luis A. Fajardo Vaquerro y M.ª Pilar Panero García (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018), 273-277.

⁴⁹ Martínez-Burgos García, “Cisneros, Erasmo y Lutero”, 290-292.

⁵⁰ Concha Huidobro, “Los primeros grandes creadores del grabado en los Países Bajos”, en *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, catálogo de exposición coord. Concha Huidobro y Consuelo Tomé Virseda (Madrid: Biblioteca Nacional, 2004), 22.

⁵¹ Véase, por ejemplo, Borja Franco Llopis, “Arte y represión. Cuestiones sociales sobre el uso del arte en el control de los protestantes en territorio hispánico durante los siglos XVI y XVII”, en *Reforma y disidencia religiosa. La recepción de las doctrinas reformadas en la península ibérica en el siglo XVI*, ed. Michel Bøeglin, Ignasi Fernández Terricabras y David Kahn (Madrid: Casa de Velázquez, 2018), 146.

⁵² Un interesante panorama de este contexto se encuentra en James Tanis y Daniel Horst, *Images of Discord. A Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Years' War* (Pennsylvania: Bryn Mawr College Library, 1993).

turas protestantes en el país, mientras que las universidades tenían la obligación de impedir la propagación de las ideas luteranas dentro y fuera de las aulas. Todo ello creó un clima de nerviosismo general en el que el Santo Oficio multiplicó sus actuaciones⁵³.

El momento más álgido de condenados por luteranismo por la Inquisición española se desarrolló entre 1559 y 1575⁵⁴, coincidiendo con los años en los que se debieron ejecutar la pintura y el grabado objeto de este estudio.

De esta manera, aparte del libro, el arte fue otro de los vehículos difusores de una ideología o creencia religiosa. El Santo Oficio hispánico se percató de ello incluyendo sistemáticamente a las imágenes en sus censuras a partir de 1583⁵⁵.

En nuestro caso, independientemente de que el lienzo prohibido pudiera haber existido antes que el grabado, el documento gráfico ha pervivido convertido en testigo de una pintura desaparecida.

Sabemos que el grabador Harmen Muller era católico, pero hizo todo lo posible por ocultar sus convicciones religiosas en una ciudad, Ámsterdam, que era de

mayoría protestante⁵⁶. El impresor Gerard de Jode también “jugó al despiste” pues variaba su creencia según le conviniera para no verse obligado a abandonar Amberes. Así, aparece registrado como católico o protestante según fuera oscilando la autoridad civil de la ciudad. En la década de 1570 parece que había abrazado el catolicismo, pero entre 1584 y 1585, durante el asedio dirigido por Alejandro Farnesio, estaba inscrito como calvinista⁵⁷. Otros grabadores coetáneos como Hans Vredeman de Vries, Michiel Coxie y Ambrosius Francken eran católicos, mientras que Maarten de Vos, Crispijn van den Broeck, Gilles Coignet y los hermanos Wierix fueron luteranos⁵⁸. Como de Jode, Marteen de Vos o Crispijn van den Broeck no tuvieron ningún problema en convertirse al catolicismo para cumplir las reglas impuestas por Felipe II⁵⁹. Además, hubo grabadores que trabajaron para ambas iglesias⁶⁰.

Esta ambigüedad en la fe de los artistas y en el mensaje de esta obra, unida a la inestabilidad religiosa y política de los Países Bajos durante aquellos años, no hace más que ayudar a explicar la prohibición de esta imagen por la Inquisición española.

6. Fuentes y referencias bibliográficas

- Aguiló Alonso, M.^a Paz. “El papel de los mercaderes en el comercio de arte entre España y los Países Bajos”. En *Comunidades transnacionales: colonias de mercaderes extranjeros en el mundo atlántico (1500-1830)*, coordinado por Ana Crespo Solana, 209-249. Madrid: Ediciones Doce Calles, 2010.
- Barrio Loza, José Ángel. “El comercio internacional del arte en el Bilbao del Antiguo Régimen”. *Bidebarrieta* 17 (2006): 185-198.
- Bouman, José, y Paul Vriesema. “Harmen Janszoon Muller, Printer and Publisher in Amsterdam, c. 1538-1617”. *Quaerendo* 8, no. 3 (1978): 221-259.
- Casado Alonso, Hilario. “‘Al uso de Flandes’. Cultura material y comercio artístico de la oligarquía burgalesa de los siglos XV y XVI”. En *Estudio de Historia y Arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, coordinado por Lena S. Iglesias Rouco, René Jesús Payo Hernanz y M.^a Pilar Alonso Abad, 155-160. Burgos: Universidad de Burgos, 2005.
- Cazalla Canto, Silvia. *Redes emblemáticas y cultura visual en la Edad Moderna: la vanidad del mundo (1574) de fray Diego de Estella, origen de Het Voorhof der ziele (1668) de Frans van Hoogstraten*. Pamplona: Eunsa, 2021.
- Denucé, Jan. *Exportation d'oeuvres d'art en 17e siècle à Anvers. La firme Forchondt*. Amberes: De Sikkel, 1931.
- Diéguez-Rodríguez, Ana. “The Artistic Relations Between Flanders and Spain in the 16th Century: An Approach to the Flemish Painting Trade”. *Journal Art Market Studies* 2 (2019): 1-17. <https://doi.org/10.23690/jams.v3i2.90>.
- Fagel, Raymond. “Divide et impera. Las vías de comunicación entre España y Flandes durante la época de Carlos V”. En *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*, dirigido por Bernardo José García García, 253-268. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000.
- Fernández Del Hoyo, M.^a Antonia. “Sobre el comercio de obras de arte en Castilla en el siglo XVI”. *BSAA: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 61 (1995): 363-368.
- Filedt Kok, Jan Piet. “Jan Harmensz. Muller as Printmaker – I”. *Print Quarterly* 11, no. 3 (1994): 223-264.
- Filedt Kok, Jan Piet, y Erik Hinterding. *The Muller Dynasty: Jan Ewoutsz., Harmen Jansz. Muller*. Parte I. En *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1999.
- Franco Llopis, Borja. “Arte y represión. Cuestiones sociales sobre el uso del arte en el control de los protestantes en territorio hispánico durante los siglos XVI y XVII”. En *Reforma y disidencia religiosa. La recepción de las doctrinas reformadas en*

⁵³ Werner Thomas, *La represión del protestantismo en España, 1517-1648* (Lovaina: Leuven University Press, 2001), 229-235.

⁵⁴ Thomas, *La represión*, 235-271.

⁵⁵ Concretamente, en la regla 12 del *Índice de libros prohibidos del Inquisidor General Quiroga*: “Assi mesmo se prohiben todas y qualquier imagenes, retractos, figuras, monedas, empresas, invenciones, mascarar, representaciones y medallas, en qualquier materia que esten estampadas, pintadas, debuxadas, labradas, texidas, figuradas o hechas, que sean en irrisión de los sanctos y en desacato e irreverencia suya y de sus imagenes y reliquias o milagros, habito, profession o vida. Y assi mesmo, las que fueren en desacato de la Sancta Sede Apostolica, de los Romanos Pontifices, cardenales y obispos y de su estado, orden, dignidad y autoridad, claves y poderio espiritual”. Citado en Enrique Gacto, “El arte vigilado (sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)”, *Revista de la Inquisición* 9 (2000): 7-8.

⁵⁶ Filedt Kok y Hinterding, *The Muller Dynasty*, 22.

⁵⁷ Amand K. Herrin, “Chapter 7. Recycling and Reforming Origins: The Double Creation in Claes Jansz. Visscher’s *Theatrum Biblicum* (1643)”, en *Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500-1800*, ed. Feike Dietz, Adam Morton, Lien Roggen, Els Stronks y Marc Van Vaec (London: Routledge, 2016), s. p.

⁵⁸ Van Der Coelen y Leesberg, “Depicting the Bible”, XXXV-XXXVI.

⁵⁹ Herrin, “Chapter 7. Recycling”, s. p.

⁶⁰ Consuelo Tomé, “Artistas flamencos: el siglo de oro de Amberes”, en *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, coord. Concha Huidobro y Consuelo Tomé Virseda (Madrid: Biblioteca Nacional, 2004), 66; y Consuelo Tomé, “Entre la tradición y la renovación: grabado holandés en el siglo XVI”, en *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, coord. Concha Huidobro y Consuelo Tomé Virseda (Madrid: Biblioteca Nacional, 2004), 251.

- la península ibérica en el siglo XVI*, editado por Michel Bœglin, Ignasi Fernández Terricabras y David Kahn, 145-161. Madrid: Casa de Velázquez, 2018.
- Franco Llopis, Borja, y Stefania Rusconi. “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”. *Manuscripts. Revista d’Història Moderna* 33 (2015): 97-118.
- Gacto, Enrique. “El arte vigilado (sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)”. *Revista de la Inquisición* 9 (2000): 7-68.
- Gallegos, Federico. “La guerra de los Países Bajos hasta la Tregua de los Doce Años”. *Aequitas* 4 (2014): 167-252.
- Gimilio Sanz, David. “Los grabados de reproducción como elemento de identificación de pinturas del Museo de Bellas Artes de Valencia”. *Ars Longa* 19 (2010): 115-124.
- Herrin, Amand K. “Chapter 7. Recycling and Reforming Origins: The Double Creation in Claes Jansz. Visscher’s *Theatrum Biblicum* (1643)”. En *Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500-1800*, editado por Feike Dietz, Adam Morton, Lien Roggen, Els Stronks y Marc Van Vaeck. London: Routledge, 2016.
- Huidobro, Concha, y Consuelo Tomé Virseda, coords. *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2004.
- Lazcano, Rafael. “Lutero en España: los índices de libros prohibidos del siglo XVI”. *Analecta Augustiniana* LXXX (2017): 73-110.
- Martínez-Burgos García, Palma. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- Martínez-Burgos García, Palma. “Cisneros, Erasmo y Lutero: el uso de las imágenes en el Reformismo cristiano”. En *La memoria de un hombre: el burgalés Francisco de Enzinas en el V Centenario de la Reforma Protestante*, coordinado por Cristina Borreguero Beltrán y Asunción Retortillo Atienza, 279-296. Burgos: Universidad de Burgos, 2019.
- Merle Du Bourg, Alexis. *Peter Paul Rubens et la France 1600-1640*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- Moes, Ernst Wilhelm. *De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw*. Tomo I. Amsterdam: C. L. van Langenhuysen, 1900.
- Orenstein, Nadine M. *Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1996.
- Parker, Geoffrey. *España y la rebelión de Flandes*. Madrid: Nerea, 1989.
- Pinto Crespo, Virgilio. “La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)”. *Hispania Sacra* XXXI, no. 61-64 (1978-1979): 297-302.
- Pinto Crespo, Virgilio. *Inquisición y control teológico en la España del siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1983.
- Rodríguez Lorenzo, Miguel Ángel. “Del capricho de Dios a la voluntad de los gobernantes (El pensamiento religioso-político de Erasmo de Rotterdam, Martín Lutero y Juan Luis Vives sobre las guerras y la paz)”. *Procesos Históricos* 8 (2005): 35-59.
- Sanzsalazar, Jahel. “El comercio de pinturas entre Flandes y España en el siglo XVII a través del caso de Gabriel Franck (†1638): Catálogo preliminar de un pintor poco estudiado”. En *La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, coordinado por Pedro Antonio Andreu Galera y Felipe Serrano Estrella, 126-165. Jaén: Universidad de Jaén, 2019.
- Soto Caba, Victoria, Palma Martínez-Burgos García, Amparo Serrano de Haro Soriano, Antonio Perla de las Parras y Javier Portús Pérez. *Los realismos en el arte barroco*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2016.
- Tanis, James, y Daniel Horst. *Images of Discord. A Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Years’ War*. Pennsylvania: Bryn Mawr College Library, 1993.
- Thomas, Werner. *La represión del protestantismo en España, 1517-1648*. Lovaina: Leuven University Press, 2001.
- Van Der Coelen, Peter, y Marjolein Leesberg. “Depicting the Bible and Mapping the World: Gerard de Jode and his Legacy”. En *The De Jode Dynasty (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700)*. Parte I. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 2018.
- Velandia Onofre, Darío. “Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro”. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2014. Consultado el 21 de diciembre de 2022. <http://hdl.handle.net/10803/283166>.
- Vermeylen, Filip. *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp’s Golden Age*. Turnhout: Brepols, 2003.
- Zamora García, Pedro. “Sola Scriptura: La evolución de una divisa inamovible”. En *Martín Lutero: perspectivas desde el siglo XXI. Actas del Congreso Internacional Martín Lutero: 500 años de la Reforma Protestante*, coordinado por José Luis Alonso Ponga, Fernando Joven Álvarez, Luis A. Fajardo Vaquero y M.ª Pilar Panero García, 273-293. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018.
- Ziegler, María Magdalena. “La Reforma luterana y la transformación de la imagen religiosa en las artes”. *Vivat Academia. Revista de Comunicación* 146 (2019): 1-20. <https://doi.org/10.15178/va.2019.146.1-20>.