

Representaciones de quemas de libros y destrucción de imágenes en el arte del Siglo de Oro

Margarita Ana Vázquez Manassero

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

Recepción: 22/11/2014, Aceptación: 18/05/2015, Publicación: 22/12/2015

Resumen

Las actuaciones del Santo Oficio en materia de censura de libros e imágenes artísticas fueron llevadas en ocasiones hasta sus últimas consecuencias, culminando en la destrucción de aquellas obras que transgredían los límites de la ortodoxia. El objetivo de este artículo estriba en analizar estas actuaciones de censura promovidas desde la Inquisición durante el Siglo de Oro, tanto en materia de imprenta como en cuestión de imagen artística, a través de una vía escasamente explorada por la historiografía hasta la fecha: las imágenes, tanto literarias como plásticas, en las que se representaron quemas de libros y destrucciones de imágenes. El análisis de este tipo de representaciones va a constituir el hilo conductor de este estudio; dichas representaciones, en tanto que concreciones visuales de los actos de reprobación inquisitorial, van a permitir analizar el fenómeno de la censura a través de las imágenes nacidas en ese mismo contexto cultural, permitiendo una aproximación a la cuestión, no únicamente fundamentada en la documentación inquisitorial, sino desde la óptica de la literatura y las artes, ofreciendo la visión que del fenómeno censor recogieron con sus plumas los escritores y con sus pinceles los artistas de la época.

Palabras clave

censura; Inquisición española; quema de libros; auto de fe; destrucción de imágenes; Siglo de Oro

Abstract

Book burning and image destruction representations in the art of the Spanish Golden Age
The activities of the Spanish Inquisition on censorship of both books and artistic images were often executed until their final consequences, such as the destruction of those works that transgressed the limits of orthodoxy. The aim of this paper is to analyze these

acts of censorship promoted by the Inquisition during Spanish Golden Age through a way rarely explored to date: images, both literary and plastic where book burning and image destruction acts are depicted. Thus, the analysis of these representations will be the theme of this study. The visual concretions of inquisitorial acts of disapproval, will allow a new analysis of the phenomenon of censorship through the images born in the same cultural context. Further, this method undertakes an original approach to the issue, overcoming the classical approach based on the inquisitorial documentation, adding the contributions of the perspective of literature and the arts, to the view of censorship and punishment acts, witnessed by Spanish Golden Age writers and artists.

Keywords

Censorship; Spanish Inquisition; book burning; auto-da-fe; destruction of images; Spanish Golden Age

Preliminares

La censura ejercida por el aparato inquisitorial ha sido un tema que, desde la aparición de los primeros estudios sobre la materia y desde el definitivo impulso experimentado por los mismos a partir de la década de los ochenta del pasado siglo, ha despertado gran interés en parte de los investigadores. No obstante, es preciso puntualizar que ni todas las épocas ni todas las áreas geográficas, así como el ámbito de aplicación de la actividad censora, han recibido una atención similar por parte de historiadores y especialistas.

En relación con el tema del presente artículo, interesa destacar cómo las investigaciones dedicadas al ámbito de aplicación de la acción censora promovida desde el Santo Oficio se han centrado, en la mayor parte de los casos, en el análisis de la censura de imprenta y los índices de libros prohibidos, lo cual se debe, en buena medida, a la abundante y rica documentación relativa a la cuestión que se ha preservado en los archivos.¹ Sin embargo, el análisis de la censura en

1. Sobre la censura de imprenta vid. Defourneax (1973), Lea (1993: 291-358) y Guibovich Pérez (2003). Sobre la censura ejercida por la Inquisición Española en los libros científicos, vid. Pardo Tomás (1991).

materia artística ejercida por la Inquisición española durante los siglos XVI y XVII ha sido una cuestión vagamente escrutada por la historiografía.²

La explicación de esta laguna historiográfica en el terreno de las artes plásticas habría que buscarla en el hecho de que en la documentación conservada se hallan muy pocas sanciones dictadas por el Consejo de la Suprema Inquisición en materia de censura de imágenes. Se trata, habitualmente, de disposiciones aisladas que pretenden dar solución a alguna polémica figurativa surgida en un contexto concreto. Así, se observa que de las obras de figuración artística del Siglo de Oro,³ prácticamente ninguna fue objeto de calificación, como tampoco fueron apenas procesados los artistas y, en el caso de que llegaran a serlo, se debió fundamentalmente a sus actitudes personales y críticas, casi nunca a su obra;⁴ pues no debe perderse de vista que durante nuestro Siglo de Oro la sociedad se hallaba imbuída en el celo religioso y operaba un compromiso más o menos explícito de todos los agentes sociales con el fin de preservar la ortodoxia religiosa.

No obstante, a pesar de estas sucintas y parciales menciones a la censura artística en la documentación inquisitorial coetánea y del escaso interés que ha suscitado en la historiografía histórico-artística la cuestión de la censura ejercida en torno a las imágenes, salvo en casos de excepcional relevancia, como el del Greco;⁵ es interesante constatar cómo las artes plásticas y la literatura de los siglos XVI y XVII se hicieron eco y reflejaron estas prácticas programáticas de control institucionalizado de libros e imágenes. Así, el objetivo principal de las líneas que siguen estriba en analizar la censura de libros e imágenes de época moderna a través de una vía escasamente explorada hasta la fecha como es la traducción en términos literarios y pictóricos de estas acciones de reprobación. Este análisis se ha organizado en torno a dos polos fundamentales. El primero consistirá en el estudio de las imágenes de quemas de libros en el arte del Siglo de Oro español a través de una triple vía: las relaciones de «autos de fe de libros», entendidas como «imágenes mentales» para suplir aquello que la vista no pudo contemplar; las imágenes literarias y, por

2. En la actualidad, contamos únicamente con unos pocos artículos en los que se abordan las actitudes y actuaciones emprendidas por el Santo Oficio en materia de imágenes. Se trata de estudios que ofrecen datos e interpretaciones sobre actuaciones concretas de la Inquisición frente a las imágenes, pero carecemos, a día de hoy, de una obra que ofrezca una visión de conjunto del panorama de relaciones entre arte e Inquisición. Sobre esta cuestión véanse: Pinto Crespo (1978-1979), Martínez Ripoll (1989), Scholz-Hänsel (1992, 1994), Sánchez Castro (1996), Cordero de Ciria (1997), Gil Vicent (1997).

3. Dado que los límites cronológicos del Siglo de Oro en el ámbito de la pintura y las artes plásticas no coinciden plenamente con los del Siglo de Oro de las letras españolas, y dado que en el presente estudio se van a abordar ambas cuestiones, el marco temporal del Siglo de Oro que aquí se va a considerar abarcará, de manera aproximada, buena parte del siglo XVI y casi la totalidad del siglo XVII.

4. Entre los pocos casos de artistas procesados por el Santo Oficio en la época que nos ocupa se encuentran los de Pietro Torrigiano, Esteban Jamete, estudiado por Domínguez Bordona (1933), o Simon Pereyng, cuyo proceso es analizado por Manuel Toussaint (1938).

5. Rodríguez G. de Ceballos (1984).

último, las representaciones pictóricas de quemas de libros. El segundo objeto de análisis serán las representaciones de destrucción de imágenes en el Siglo de Oro, tomando en consideración, asimismo, tanto las imágenes literarias como las imágenes plásticas que recogen estos actos de censura.

Imágenes de quemas de libros en el Siglo de Oro

Si hay un motivo iconográfico que recorre a modo de bajo continuo las representaciones, tanto literarias como artísticas, de quemas de libros, éste es, sin duda, el fuego. Sobre este elemento, Sebastián de Covarrubias comenta:

Ay una manera de sinificar alguno la certidumbre de lo que tiene por verdad, que suele decir: «Pondré las manos en un fuego», de cierta manera de purgación que se usava en los delitos y culpas impuestos, quando la parte acusada pretendía estar inocente y serle levantado falso testimonio [...] de la qual costumbre se hace mención en algunas de las leyes de los godos. Renovóla el rey don Alonso [...]; refiérello Ambrosio de Morales, en la *Crónica general de España*, lib. II, cap. 48, fol. 57, y dando la forma como se avía de hazer esta purgación [...]. (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, p. 610)

A pesar de que unas líneas más abajo el propio Covarrubias tildará de «bárbaras» estas prácticas «purgatorias» medievales, justificando así la prohibición de las mismas por parte del Papa Honorio III, he ahí una de las significaciones que en el Siglo de Oro, y más específicamente en las imágenes de quemas de libros que se van a abordar, vendrán asociadas al fuego entendido como elemento de purificación. Así, desde tiempos inmemoriales y hasta nuestros días, el fuego se codificará como un elemento vinculado a la purificación y a la erradicación de aquello innecesario, inconveniente. Lo «inconveniente» en la cuestión que aquí se aborda tomará el nombre de «herejía».

En cuanto al otro elemento co-protagonista de las imágenes de quemas de libros, esto es, «los volúmenes de hojas, o papel o pergamino ligado en quadernos y cubiertos»,⁶ éstos se han vinculado a la actividad intelectual y han constituido un atributo de legitimación de santos y de todo tipo de personalidades que, en el devenir de los siglos, han sentido inquietud intelectual y han consagrado sus vidas al estudio. Pensemos en la codificación del retrato de aparato de los siglos XVI y XVII en los territorios de la monarquía hispánica en los que la plasmación pictórica de las aspiraciones intelectuales de los retratados se transmitía situando al efigiado en su estudio, rodeado de libros o, en las versiones más simplificadas, sosteniendo un volumen entre sus manos.

De este modo, los libros se configuraban como elementos de legitimación al tiempo que constituían vehículos de circulación de ideas. El conflicto que subver-

6. Covarrubias (1943: 765).

tirá este orden de cosas surge cuando el libro —como objeto—, y su contenido o ideario contravengan los presupuestos de la ortodoxia instaurada por el poder establecido de cada época y territorio. Así, el libro se torna una amenaza para el *status quo* y la erradicación de la misma pasará por su eliminación mediante el fuego.

En este sentido, un pequeño repaso histórico resulta aleccionador, pues permite constatar cómo la lucha contra las ideas y contra los libros que son su vehículo es propia de todos los tiempos. Tras Constantino el Grande, quien prohibió la lectura de las obras de Arrio, y pasando por Luis XV (que renovó las ordenanzas promulgadas por sus predecesores y que amenazaban con la muerte a los autores y portadores de escritos sediciosos) hasta nuestro tiempo, son numerosos los ejemplos de persecución que ha dado el poder civil.

En el caso de España, el rey goda Recaredo, siguiendo el ejemplo del emperador Constantino, decretó la destrucción de libros arrianos después de su conversión y la de su pueblo a la fe nicena.

De este modo, la censura de libros quedará indisolublemente unida a las llamas purgatorias en las que arderán los ejemplares considerados «peligrosos» o «heréticos». Así, al citar los acontecimientos en los que se realizaban hogueras, Sebastián de Covarrubias comenta lo siguiente:

Muchas vezes se hazen por regocijo, otras, como en tiempo de peste, para purificar el ayre, y siempre que ay execución en autos de fe para quemar los cuerpos de los condenados al fuego. (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, p. 611)

Con estas palabras queda más que patente que el procedimiento inquisitorial —o mejor dicho, la pena máxima aplicada por el Santo Oficio— durante los siglos XVI y XVII va a quedar ligada invariablemente a las llamas del fuego eterno. Así, uno de los escenarios del auto de fe —en términos teatrales, el escenario del «último acto»— era precisamente el quemadero o brasero levantado para esta ocasión. Ambos términos, quemadero y brasero, se utilizan para aludir al punto donde se ejecuta la pena de relajación, pero el primero hace referencia al paraje donde se construye y el segundo al sitio preciso donde se ejecuta la sentencia, es decir, donde se quema al reo.⁷

De esta manera, quedan patentes las semejanzas entre las actuaciones inquisitoriales aplicadas contra la herejía y la heterodoxia: tanto en el caso de los reos como a otro nivel, el de los libros, la pena máxima pasaba por arder en el fuego. Nos encontramos, por tanto, ante autos de fe «al uso» en los que se leían y ejecutaban las sentencias de los reos condenados por el Santo Oficio, y con los «autos de fe de libros», en los que se leían los edictos y se ejecutaban las quemas públicas de volúmenes. Como veremos más adelante, ésta no será la única concomitancia entre ambos procedimientos.

7. Maqueda Abreu (1992: 186).

El precedente paradigmático, y más frecuentemente referido por la historiografía de estas quemaduras de libros en territorio peninsular durante época moderna, tuvo lugar en el año 1500 por orden del Cardenal Cisneros.⁸ Si bien en los siglos precedentes la coexistencia entre españoles, cristianos y musulmanes se había desarrollado en un ambiente de tolerancia, la reacción que se produjo en las postrimerías de la Edad Media contra las minorías étnicas y religiosas se vio acompañada, frecuentemente, por la destrucción de obras talmúdicas y coránicas. Según fuentes contemporáneas, Cisneros —que por aquel entonces era arzobispo de Toledo y, más tarde, pasaría a ser Inquisidor General— decretó la destrucción de más de un millón de volúmenes, muchos de ellos de gran valor.

No obstante, Juan Antonio Llorente, en sus *Anales de la Inquisición de España*, recoge el que considera el primer auto de fe de libros de la Inquisición moderna, el cual tuvo lugar en Toledo en 1490, celebrándose conjuntamente un auto de fe de libros con un auto de fe en el que se leyeron la friolera de cuatrocientos procesos:

Martes inmediato día 25 del propio mes⁹ hubo segundo auto de fe en la plaza de la ciudad, y dice Orozco¹⁰ que se leyeron cuatrocientos procesos de otras tantas personas muertas, cuyas estatuas quemaron. ¡Qué tales serían los procesos quando se podían leer más de cuatrocientos en una mañana! [...] En aquel auto de fe fueron entregadas al fuego muchas biblias hebreas y otros libros de judaizantes; siendo este exemplar en la Inquisición nueva el primero de su clase que nos conste, pero no el único de su tiempo, pues también quemaron en Salamanca mas de seis mil libros por auto público en la plaza de San Esteban, todos relativos a la incredulidad judaica, hechicerías, brujerías y cosas supersticiosas. (Juan Antonio Llorente, *Anales de la Inquisición de España*, v. 1, pp. 177-178)

Es interesante subrayar cómo en el caso del citado auto de fe de Toledo se produjo una estrecha relación entre el auto de fe en el que se leyeron los procesos de los reos y la ejecución tanto de las sentencias contra las personas como de las sentencias contra los libros. En el siguiente epígrafe se detallará, a partir del análisis de las imágenes, ya sean literarias o artísticas, cómo los puntos en común en el ceremonial de ambas tipologías de autos de fe son más que notables.

8. Defourneaux (1973: 23).

9. La frase depende del contenido de la última del párrafo anterior, en el que se refiere a un auto de fe celebrado el 25 de noviembre de 1490.

10. En las informaciones que proporciona Llorente relativas a los acontecimientos vinculados a la Inquisición del año 1485, este autor explica que ha adquirido un tratado de la Inquisición de Toledo escrito por el licenciado Sebastián Orozco (de quien da noticias Nicolás Antonio en su *Biblioteca*) en el siglo xvi, el cual presenta, asimismo, los «apuntamientos históricos» de otro escritor del siglo anterior. Además, Llorente, en nota a pie de página, especifica que la copia que él posee de dicho tratado «está sacada de otra que se conserva en la biblioteca real de Madrid, estante Aa, códice 105, fol. 85». Vid. Llorente (1812-1813: vol. 1, 105).

Situándonos en ese contexto, a comienzos del siglo xvi, dos hechos van a determinar la organización sistemática de la lucha contra las obras sospechosas: la multiplicación de los libros gracias a la aparición de la imprenta y el advenimiento de la reforma protestante.

Las relaciones de autos fe de libros o cómo suplir lo que los ausentes no pudieron contemplar con la vista

Uno de los vehículos fundamentales de transmisión y fijación en el imaginario colectivo de este tipo de actuaciones promovidas desde el Santo Oficio, como son los autos de fe durante la época Moderna, fueron las relaciones de solemnidades. Estas relaciones constituyen la etapa de explicación o relato que sigue a la secular y arraigada experiencia ceremonial. Se trata del acto de escritura con el que, generalmente desde el poder establecido —en este caso, el Santo Oficio— se quiere recrear lo acaecido en el transcurso de una celebración con el fin de producir una imagen mental de la misma.

Sin entrar a analizar los pormenores de la evolución de este género de relaciones escritas que recogen las celebraciones de la Inquisición, es preciso notar cómo, mientras que en un periodo temprano del siglo xvi son escasos los ejemplos de relaciones de autos de fe, que se caracterizan por su brevedad, con el advenimiento del siglo xvii se asistirá a una más que notable proliferación de estas relaciones, al tiempo que éstas alcanzarán un grado descriptivo muy elevado. De este modo, las relaciones de autos de fe vinculadas a la Inquisición durante el Seiscientos, además de servir a los fines propagandísticos inherentes a este género de escritura, tendrán por fin último ofrecer una imagen literaria, lo más minuciosa posible, del desarrollo completo de la celebración, alcanzando unas cotas descriptivas (y, por ende, una extensión) inusitadas hasta la fecha, pues a comienzos del siglo xvii, «describir» no era otra cosa sino «narrar y señalar con la pluma algún lugar o caso acontecido, tan al vivo, como si lo dibuxara».¹¹ Esta finalidad apenas expuesta de las relaciones de solemnidades promovidas desde el Santo Oficio queda perfectamente sintetizada en las palabras de José del Olmo, autor de la relación del auto general de fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid el 30 de junio de 1680:

Esta es la idea de una obra que atento el tiempo, la materia y demas circunstancias, no es impropio llamarla maravilla descrita con el modo que pareció mas apto para su inteligencia; porque en semejantes asuntos, el primor de la elocuencia consiste en la claridad, y no se debe reparar en que las voces no sean mui sonoras á los oidos, con que lleguen á suplir la contemplación de los ojos. (José del Olmo, *Relación Histórica del Auto General de Fe que se celebró en Madrid este año de 1680*, p. 52)

11. Covarrubias (1943: 457).

De este fragmento se desprende cómo en este género de escritura, tan característicamente barroco, la palabra adquiriría valores visuales y, además, en algunas ocasiones, esta imagen literaria descrita en la relación se veía reforzada y refrendada a través de la inserción de una imagen gráfica en forma de estampa.¹²

La cuestión de las relaciones de autos de fe ha sido estudiada en profundidad por autores como Consuelo Maqueda Abreu¹³ o Francisco Bethencourt.¹⁴ Las encontramos impresas o manuscritas entre la documentación inquisitorial conservada en las principales instituciones en las que se custodian este tipo de fuentes. Sin embargo, no contamos con estudios relativos a las relaciones en las que se recogen estos autos de fe de libros, tal vez por tratarse de una tipología documental menos abundante que la anterior. En este sentido, la documentación que ha llegado a nuestros días es cuanto menos exigua o, en el mejor de los casos, permanece aún a la espera de que los investigadores la desempolven de algún archivo. En el trascurso de la investigación que ha dado lugar a este artículo se ha logrado localizar una de estas narraciones. Se trata de un documento en el que se recoge un *Edicto de la Inquisición y Auto de fe celebrado en Madrid el 29 de Junio de 1634 y en el que fueron quemados ciertos libros contra la compañía de Jesús*. Sin detenernos en el análisis de las obras que fueron objeto del celo de los inquisidores, interesa en este punto reproducir un fragmento en el que se dibuja el escenario y los actores implicados en este tipo de actos a comienzos del siglo XVII:

RELACION. YO Don Iuan de Mendoça Canonigo de la Santa Iglesia Cathedral de Leon, y Secretario del Secreto del santo Ofi /cio de la Inquisicion de Toledo. Certifico, y doy fee, de que el Iueues dia de la Festiuidad de san Pedro Apostol, que / se contaron veinte y nueue de Iunio de mil y seiscientos y treinta y quatro años, a las seis horas de la tarde, nos junta/mos en la posada del señor Licenciado don Iuan Dionisio Fernandez Portocarrero Inquisidor Apostolico del Reyno de Toledo, que es en la calle de Valverde desta Villa de Madrid, D. Iuan de Santacruz Alguazil mayor del dicho santo Ofi /cio de la Inquisicion de Toledo, y Luis Malo Familiar del dicho Santo Oficio, y Mayordomo de la Congregacion de los / ministros del dicho santo Oficio en esta villa, y mucho numero de Familiares: y estando todos a cauallo, y el dicho Ma-/ yordomo con el estandarte de la dicha Congregacion, puestos en orden, lleuando delante trompetas y atabales, y vna azemi / la cubierta con vn telliz de terciopelo carmesí, y encima della vna caja grande pintada con llamas de fuego, en que yuan / los tratados que por el auto de los Señores del Consejo de su Magestad de la santa General Inquisicion de nueue de Mar / ço deste dicho año de seiscientos y treinta y quatro, se mandan quemar, y antes de apartarnos de la puerta de la posada del dicho señor Inquisidor, se dio por voz de pregonero en altas, è inteligibles voces vn pregon del tenor siguiente.

12. En el caso de la relación del auto de fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid en 1680, redactada por José del Olmo y que acaba de comentarse, la narración escrita se complementaba con una estampa realizada por Gregorio Fosman e inserta en el interior del volumen en la que se representaba «toda la perspectiva del teatro, plaza y valcones».

13. Véase una exhaustiva relación de este tipo de fuentes en Maqueda Abreu (1992: 482-489).

14. Bethencourt (1992).

PREGON. Notorio y manifesto sea a todos, como el Santo Oficio de la Inquisición contra la heretica pueuded y apostasía, considerando los atreuimien / tos que estos dias se han visto, publicando libros sin Autor, lugar, ni impresor, contra la Religion de la Compañía de Jesus, y sus santos / institutos, imponiéndoles falsamente leyes, è instituciones políticas è indignas de tan Sagrada Religion, con animo de infamarla, y desacredi- / tarla con los fieles (a lo que parece) y estoruar el fruto que haze en seruicio de Dios y de su Iglesia; y para euitar de todo punto su memoria, y / castigar en ellos a sus Autores en lo que se puede. Ha mandado que el tratado intitulado, *Singulares y secretas admoniciones, & c.* Y otro / que se intitula, *Auisos secretos a los bien entendidos, & c.* Y el que vltimamente se ha esparzido, que comienza con medio renglón con caracteres Griegos, y luego dize: *Magister Francisci Roales. Hoc est manifestatio, & satisfactio in luce totius Ecclesiae sanctae Dei, & c.* Y al final està firmado con vna firma de la imprenta que dize, *Magister Franciscus Roales*, sean quemados públicamente por / impios, calumniosos, agenos de toda verdad, llenos de detracciones contra algunos Religiosos, y tan Santa Religion, benemerita de la Iglesia, / que tan conocidos beneficios le està haziendo: y para que venga a noticia de todos, se manda pregonar públicamente.

Y auiendose dado el dicho pregon fuimos en la dicha forma por la dicha calle de Valuerde adelante, y della passamos / a la de Fuencarral por donde llegamos a la Red de San Luys, y de allí a la puerta del Sol, y por la calle mayor adelante, y pas- / sando por la puerta de Guadalajara, llegamos a la plaça de San Salvador, que es la que llaman de la Villa: y en ella estaua / hecha vna grande hoguera de leña, junto a la qual se dio otro pregon semejante. Y auiendose dado, baxò vn verdugo la ca- / xa que yba sobre la dicha azemila, y auiendola abierto, fue echando en la dicha hoguera todos los dichos papeles q yuan / dentro, y luego la misma caxa, todo lo qual se quemò. Y de allí boluimos en la mesma forma hasta el Conuento de Santo Tomas de Aquino desta villa, donde se quedó el dicho Estandarte, por estar allí fundada la dicha Congregacion, y se dissol- / uiò el dicho acompañamiento. Y para que dello conste, doy este testimonio firmado de mi nombre, y sellado con el sello del / Santo Oficio, en Madrid a treinta dias del dicho mes de Junio de mil y seiscientos y treinta y quatro años. Don Iuan de / Mendoça. [...] (Archivo de la Real Academia de la Historia, Madrid, Sign. 9-3621, f. 121 r.)

De este modo, esta relación de un «auto de fe de libros» dibuja un preciso retrato de la función y el ritual celebrativo de este tipo de actos de censura. El objetivo de la quema pública de libros, al igual que sucediera con los autos de fe con reos, no era otro que el de ofrecer una imagen de castigo ejemplar a aquellos que transgudiesen la ortodoxia establecida, ofendiendo o injuriando a la Religión. Al mismo tiempo, este efectivo y persuasivo ritual se convertía en la representación no solo de la visión de una institución —la Inquisición—, sino también en la imagen del orden simbólico imperante en el mundo hispánico de la época.

Por otra parte, la liturgia celebrativa de estas quemas o autos de fe de libros, presenta un procedimiento análogo al de los autos de fe en los que se leían y ejecutaban las sentencias contra los reos. La celebración comenzaba con la publicación del auto y los principales actores implicados eran fundamentalmente los miembros del aparato inquisitorial, desde el Inquisidor del tribunal hasta el

Alguacil mayor, los ministros y un gran número de familiares del Santo Oficio. La puesta en escena del auto de fe de libros, si bien más simplificada que el de los autos de fe con reos, comenzaba, asimismo, con un recorrido procesional por las principales vías de la ciudad. La comitiva iba encabezada por trompetas y atabales que anunciaban el paso del séquito. A continuación, una acémila con un telliz de terciopelo carmesí portaba sobre su lomo una caja de grandes dimensiones en la que se encontraban los libros que habrían de ser pasto de las llamas. La comitiva se cerraba con las autoridades inquisitoriales y un gran número de familiares y ministros del Santo Oficio, estableciéndose, del mismo modo que en los autos de fe con reos, una dialéctica entre lo real y lo aparente en una espacialidad teatral como es la del entorno urbano.

En este sentido, del análisis de la documentación sobre las procesiones que tenían lugar en los autos de fe se desprende la gran preocupación de los tribunales y del Consejo de la Suprema por especificar y delimitar minuciosamente todos los detalles y el orden jerárquico de los actores implicados en el ceremonial.¹⁵ Es interesante subrayar cómo, en la procesión del auto de fe de libros de 1634, la acémila habría de ocupar el lugar que habitualmente estaría reservado a los reos condenados en los autos de fe al uso y, dado que este tipo de cortejos se regían por un rígido protocolo en el que cada uno de los actores implicados tenía un lugar y un orden establecido de antemano, esta «substitución» de los reos con sus sambenitos por la mula dista mucho de ser casual. De hecho, en los autos de fe con reos, la normativización del orden a seguir en este recorrido por las calles de la villa o procesión de la ignominia —momento culminante de la representación— disponía que los condenados debían aparecer siguiendo un estricto orden preestablecido en función del delito cometido, que se hacía visible a los asistentes a través de los sambenitos con los que iban ataviados. En cuanto a los sambenitos, se distinguen varios modelos de acuerdo con la gravedad de la pena impuesta: los sambenitos de media aspa solían utilizarse para los penitenciados con *abjuración de levi* e incluso *de vehementi*, pero cuyas causas exigían una mayor probanza o eran delitos leves; o los sambenitos de doble aspa y llamas, que indicaban que los reos iban a ser entregados al quemadero.¹⁶ En este sentido, las llamas que aparecen pintadas en la caja que porta la acémila conllevarían esa misma significación y la utilización de estos códigos visuales permitiría a cualquier asistente a la celebración identificar el contenido de la caja como el objeto de la ignominia.

15. Maqueda Abreu (1992) ha estudiado en profundidad el ceremonial del auto de fe y, en su estudio monográfico sobre la cuestión, ofrece un interesante apéndice en el que se incluyen los esquemas procesionales de los diferentes tribunales de Inquisición hispánicos, incluyendo, en aquellos casos en que ha sido posible descubrir el itinerario, los principales enclaves de las diferentes ciudades por las que transcurrían las procesiones.

16. Sobre las diferentes tipologías de sambenitos como señales externas de la ignominia, vid. Maqueda Abreu (1992: 235-246).

El recorrido de este auto de fe de libros culminaba en la plaza donde habría de ser ejecutada la pena máxima del fuego y, como sucedía en los autos de fe donde los reos eran entregados al brazo seglar, en este caso los libros fueron entregados a un verdugo encargado de arrojarlos al fuego. Finalizada la representación, la comitiva se dirigió, nuevamente siguiendo el estricto orden procesional, hacia el convento dominico de Santo Tomás de Aquino. Este convento, hoy desaparecido, constituía, asimismo, uno de los «escenarios» importantes en el recorrido procesional y en la liturgia de los autos de fe con reos celebrados en la Villa de Madrid: tras la ceremonia del auto, la Cruz Verde era llevada en procesión hasta allí y era depositada en el altar mayor de dicho convento.¹⁷

En relación con estos «autos de fe de libros» ha sido posible localizar otra referencia documental a los mismos a través de la cual el notario del Santo Oficio de Manila da cuenta a los inquisidores de la ciudad de México de la ejecución de una quema de libros en dicha ciudad a fecha de ocho de junio de 1781. Si bien esta noticia excede los límites cronológicos del presente estudio, daría a entender que este tipo de prácticas continuaron vigentes en el siglo XVIII.¹⁸

Así, la literatura y las artes plásticas coetáneas recogerían este tipo de actuaciones de reprobación inquisitorial valiéndose de los medios de expresión inherentes a cada disciplina para su representación.

Imágenes de quemas de libros en la literatura del Siglo de Oro: el episodio del escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano

En la literatura del Siglo de Oro, y más concretamente en la novela cervantina por excelencia —*Don Quijote de la Mancha*— encontramos un episodio que constituye la trasposición literaria de este tipo de prácticas inquisitoriales. Se trata del capítulo de «El escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano»,¹⁹ del que a continuación se reproduce un fragmento:

17. Olmo (1680: 195).

18. Se adjunta la transcripción de dicha carta: «En dies, y ocho de Junio de mil setecientos ochenta, y / un año, en presencia del M. R. P. Fr. Carlos Mas vidal, yo, / m.º del Sto Offic.º en la Ciudad de Manila, se executo lo / mandado p.º los Yllms srs Ynq.ºs App.ºs de la Ciudad, è / Inq.ºm de Mexico, en carta de once de Hen.º del presente año, quemando, y dando al fuego todos los juegos de libros / q.º se hallaban recogidos en la Com.ª con el título de = / Pueb.º de Dios, reservando tres Juegos de ellos, los q.º que / dan existentes: Como tambien queda reservado, un to- / mo titulado: los siete príncipes. Vno de la Madre Gero- / nima, y los restantes expresados en dho orden, quedan / quemados los q.º se mandan quemar, y custodiados los q.º / se mandan reservar. Y para q.º conste de la observancia / de lo mandado p.º dho. Illms Srs, doy el presente Testimo- / nio, q.º firmò en la Ciudad de Manila, y Collegio de / S. Juan de Letran Fho ut supra. Fr. Vizte Texada / Not.º del Sto Offic.º =» (Archivo Histórico Provincial de Dominicos de Ávila, Inquisición, Leg. 8, 2).

19. La cuestión de la sensibilidad de Cervantes a la problemática del libro y la lectura ha generado una ingente bibliografía. En relación con el episodio que aquí se aborda vid. Peña (2005).

Pidió las llaves a la sobrina del aposento donde estaban los libros autores del daño, y ella se las dio de muy buena gana. Entraron dentro todos, y la ama con ellos, y hallaron más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños, y, así como el ama los vio, volvióse a salir del aposento con gran prisa, y tomó luego con una escudilla de agua bendita y un hisopo, y dijo:

—Tome vuestra merced, señor licenciado, rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de las que les queremos dar echándolos del mundo.

Causó risa al licenciado la simplicidad del ama y mandó al barbero que le fuese dando de aquellos libros uno a uno, para ver de qué trataban, pues podía ser hallar algunos que no mereciesen castigo de fuego.

—No —dijo la sobrina—, no hay para qué perdonar a ninguno, porque todos han sido los dañadores: mejor será arrojillos por las ventanas al patio y hacer un rimero dellos y pegarles fuego y, si no, llevarlos al corral, y allí se hará la hoguera, y no ofenderá el humo.

Lo mismo dio el ama: tal era la gana que las dos tenían de la muerte de aquellos inocentes; mas el cura no vino en ello sin primero leer siquiera los títulos. Y el primero que maese Nicolás le dio en las manos fue *Los cuatro de Amadís de Gaula*²⁰, y dijo el cura:

Parece cosa de misterio esta, porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España y todos los demás han tomado principio y origen deste; y, así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos sin excusa alguna condenar al fuego. (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 76)

Como se desprende de la lectura de este pequeño fragmento, Cervantes, perfecto conocedor de la realidad social de comienzos del siglo XVII, traspone en este episodio quijotesco las prácticas habituales del Santo Oficio y, más específicamente, ofrece una sátira del *modus operandi* de la Inquisición en materia de censura de imprenta, así como del proceder de los visitantes de librerías.

Las visitas de librerías y bibliotecas constituyeron uno de los primeros controles que funcionaron regularmente, un instrumento de vigilancia inquisitorial que en una época temprana del siglo XVI se realizaba únicamente en momentos muy concretos²¹ y por orden de los inquisidores pero que, a partir de 1612, iba a quedar institucionalizado y reglamentado de forma precisa. Incluso unos años

20. Como se apunta en la edición crítica de *Don Quijote de la Mancha* (1998: 76) que se ha manejado en la elaboración del presente artículo, *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, según los conocimientos de que disponía Cervantes, sería, como comenta el cura, el primer libro de caballerías impreso en España, puesto que no debía conocer la primera edición catalana de *Tirant lo Blanc* —solo habría visto la traducción castellana— ni la rarísima *Zifar*. En cualquier caso, a pesar de que *Los cuatro de Amadís de Gaula* no fue en sentido estricto el primer libro de caballerías, lo cierto es que sí sería aquel del que «tomaron principio y origen todos los demás».

21. Tomás Pardo (1991: 34) señala como momentos puntuales para la realización de visitas a librerías aquellos en los que llegaban a oídos de los inquisidores noticias alarmantes de entradas clandestinas de libros, o aquellos en que se había decidido la recogida de una obra antes autorizada, o cuando aparecía un índice inquisitorial con todo un repertorio de nuevas disposiciones censoras.

antes, en la carta acordada del 15 de julio de 1605, se estipula la obligación de los libreros de llevar un inventario de los libros que se hallasen en su tienda para responder de ellos en cualquier momento ante los ministros inquisitoriales. Así, se pasó de un sencillo control esporádico a una auténtica y sistemática injerencia del Santo Oficio en el comercio del libro.²²

De este modo, en el episodio del examen de la colección del ingenioso hidalgo, burlonamente procesada por herética o por demoníaca, Cervantes dibuja un retrato del celo típicamente inquisitorial inherente a este procedimiento: basándose en la denuncia de la sobrina, el cura actúa de juez eclesiástico y, asistido por el barbero, remite la ejecución de sus sentencias al brazo seglar del ama, quien se encarga con diligencia de echar a la hoguera los libros culpables.

Pero Cervantes va más allá y, además de ofrecernos una imagen del habitual modo de proceder inquisitorial, pone en boca del cura valoraciones críticas sobre los volúmenes que va escrutando en la biblioteca del hidalgo que bien podrían haber sido emitidas por un inquisidor de la época. Así, buceando en la documentación inquisitorial coetánea, encontramos juicios relativos a este género de literatura proferidos por los inquisidores, en los que probablemente debió inspirarse Cervantes para trazar el perfil del inquisitivo cura. En este sentido merece la pena transcribir el intransigente parecer que ofrece sobre los *libros de caballerías y profanidad* Luis de Guzmán, fraile de San Isidro del Campo, en Sevilla, en las delaciones que envió en 1609 al Consejo de la Suprema:

También V.S. modere quanto fuese posible los libros de cavallerías y profanidad, pues tan dulcemente corrompen las costumbres, donde se cumple lo del apostol: *corruptum bonos mores colloquia mala*, como son las Arcadías y otros a este tono y de semejante argumento, llenos de veneno y monstruosos en el arte. (Archivo Histórico Nacional, Inquisición, leg. 4472, 11)²³

Pero además de esta imagen literaria, durante el Siglo de Oro va a tener lugar la aparición de los primeros *Quijotes* ilustrados, en los que, además del relato apenas citado, el carácter visual de la narración se verá complementado por la inserción de un grabado. Como es bien sabido, el éxito de *Don Quijote de la Mancha* fue inmediato, y en esta recepción inicial de la novela cervantina habría que situar la aparición de la primera imagen específica de los personajes quijotescos: el grabado de un desfile celebrado en 1613 en Dassau (Alemania) con motivo del bautizo de Johann Georg II, de la casa de Sajonia, que sería publicado en Leipzig un año después.²⁴ No obstante, a pesar de que las primeras ilustraciones del Quijote fueron realizadas en el área germánica, la primera edición ilustrada de *Don Quijote de la Mancha* y que, además, determinaría los

22. Pardo Tomás (1991: 34).

23. La cita aparece transcrita en Pardo Tomás (1991: 279).

24. Lucía Mejías (2005: 39).

modos de leer y de ver a los personajes y aventuras ideados por Cervantes en sus primeros dos siglos de difusión sería la primera traducción de la obra al holandés realizada por Lambert van den Bosch e ilustrada con estampas de Jacob Savery, publicada en Dordrecht en 1657.²⁵

En relación con el episodio del escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano, es preciso señalar que será asimismo durante el siglo xvii cuando se incorporará esta imagen a los denominados *Quijotes de surtido*.²⁶ Tras la codificación de la edición ilustrada holandesa de 1657 en España, Diego de Obregón añadirá una nueva propuesta iconográfica y, más adelante, en los *Quijotes de surtido* se ampliará el número de imágenes. Entre las nuevas estampas que se insertarán en estas primeras ediciones ilustradas destaca la ejecutada por Jérôme David en París a mediados del siglo xvii, en el juego de estampas que promueve Jacques Laignet. En ella se representa, ocupando el lado derecho del primer término, el escrutinio, el momento en que el cura va leyendo los títulos de los volúmenes que le pasa el barbero y cómo se los va dando al ama, que los quemará en el patio, mientras en segundo término aparece el Quijote, «en sus voces y sus desatinos», con la espada en alto. No obstante, parece que la inserción de la quema de libros propiamente dicha en el marco de esta composición no tendrá lugar hasta la primera mitad del siglo xviii, con las xilografías de una edición madrileña de 1735, o más tardíamente, con las de José Camarón (1771).²⁷

La representación de la quema de libros en ciclos pictóricos hagiográficos: el milagro del libro respetado por el fuego de Santo Domingo de Guzmán

Del mismo modo que Cervantes debió estar familiarizado con estas prácticas de quemas de libros y el lenguaje inquisitorial de la época, las artes plásticas también se hicieron eco de ellas.

En los años que sucedieron a la reforma protestante, entre cuyas tesis figuraban la crítica al culto a los santos y la veneración a las santas imágenes, y tras el Concilio de Trento, la iglesia católica promovió una campaña visual sin precedentes encaminada a la exaltación de los santos como modelos de comportamiento; las órdenes religiosas fueron las principales abanderadas de esta cruzada. Además de constituir un modelo de comportamiento, las vidas de algunos de los santos se caracterizaron por su lucha contra la herejía y el mantenimiento de la ortodoxia

25. Lucía Mejías (2005: 41-42).

26. Los Quijotes de surtido constituirán el modelo habitual para la lectura popular de la obra de Cervantes en España desde mediados del siglo xvii hasta bien entrado el siglo xix. El formato en cuarto se verá modificado a octavo, siguiendo el modelo triunfante en el resto de Europa para las ediciones populares del Quijote. Como señala Lucía Mejías (2005: 90), los Quijotes de surtido no se van a limitar a copiar las estampas y la nueva interpretación iconográfica ofrecida por Diego de Obregón, sino que se ampliará su número.

27. Lucía Mejías (2005: 91-94).

católica. De este modo, algunas de estas hagiografías relatarían episodios de quemas de libros, los cuales tendrían su correspondiente traducción pictórica.

Un caso paradigmático en este sentido es el de Santo Domingo de Guzmán (Caleruega, 1170 – Bolonia, 1221) fundador de la Orden de Predicadores y considerado ya desde escritos tempranos primer inquisidor de la herética pravedad. Entre los numerosos milagros e historias recogidas por Santiago de la Vorágine en la hagiografía de Santo Domingo, interesa señalar, en relación con el tema que aquí es objeto de análisis, el relato del *Milagro del libro respetado por el fuego*:

Un día o una vez, estando Santo Domingo predicando contra la herejía, redactó por escrito los argumentos en que se apoyaba la doctrina que exponía en sus predicaciones; seguidamente entregó el opúsculo a uno de los herejes para que él y sus compañeros de secta lo leyeran y, a la luz de las razones que en el librito se contenían, advirtieran los errores que profesaban. Aquella misma noche el hereje mostró el opúsculo a un grupo de correligionarios que se hallaban sentados alrededor de la lumbre, y entre todos decidieron lo siguiente: arrojar el librito al fuego; si se quemaba, ellos continuarían en la fe de su secta; si no se quemaba, interpretarían el hecho como signo de que la doctrina de la Iglesia Romana que en él se contenía era la verdadera, la abrazarían y se convertirían en defensores y propagadores de la misma. Estupefactos quedaron quando tras arrojar a la lumbre el mencionado escrito vieron cómo éste permaneció un buen rato en ella sin quemarse y, al cabo de cierto tiempo, salió de entre las llamas despedido por el aire sin que el fuego hubiese producido en él ni la más leve chamuscadura. Uno de ellos, más empedernido que sus compañeros, les propuso: ‘Hagamos la prueba de nuevo y veamos si se repite o no el resultado; de ese modo sabremos mejor a qué atenernos.’ Echado el opúsculo por segunda vez a la lumbre, nuevamente salió de ella despedido e ileso. ‘Probemos una vez más’, exigió el pertinaz hereje, alegando que si en la tercera experiencia el fenómeno se repetía, no podrían razonablemente dudar de que la doctrina expuesta en el opúsculo era la verdadera. Hízose la prueba por tercera vez y por tercera vez el escrito saltó al aire despedido por las llamas sin la menor quemadura. (Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, pp. 441-442)

Fue en el ámbito hispano de finales del siglo xv donde se forjó una iconografía de Santo Domingo como claro defensor de la ortodoxia.²⁸ De este modo, con el precedente de la representación de esta escena del libro respetado por el fuego de mano de Pedro Berruguete (fig. 1) y de otros artífices del siglo xv —como la predela de Pere Nicolau (c.1403) del Museo de Bellas Artes de Valencia—, los artistas

28. Es preciso puntualizar que en el ámbito italiano existen, asimismo, numerosas representaciones del episodio del milagro del libro respetado por el fuego. Algunos ejemplos interesantes a destacar en este sentido son: la temprana tabla de altar de Beato Angelico, *Santo Domingo resucita al joven Napoleone Orsini*, *Disputa de Santo Domingo y Milagro del libro respetado por el fuego*, c. 1430-1440, Florencia, Museo Diocesano; la pequeña escena de idéntico asunto incluida en la predela del retablo de altar de Pietro di Lorenzo, *Virgen con el niño con San Pedro, Santo Domingo, San Juan Bautista y San Nicolás de Bari*, c. 1485-1490, Saint Louis (EEUU), Saint Louis Art Museum; en el siglo xvi, Domenico Beccafumi, *Santo Domingo quema los libros heréticos*, siglo xvi, Boston, Museum of Fine Arts o ya en el siglo xvii, Lionello Spada representa la misma escena en la Iglesia de San Domenico de Bolonia.



Figura 1.

Pedro Berruguete, *El milagro del libro respetado por el fuego*, 1493-1499, Madrid, Museo Nacional del Prado.

del Siglo de Oro también recrearán este episodio de quema de libros, integrándolo en los ciclos pictóricos de pasajes de la vida de Santo Domingo de Guzmán.

Entre los ejemplos más destacados hay que señalar el lienzo de Bartolomé de Cárdenas (Portugal, 1575 – Madrid, 1628), destinado a decorar el claustro del convento de San Pablo de Valladolid, donde se colocaría entre un zócalo de azulejos y otra hilera de lienzos semicirculares con efigies de mártires dominicos y encargado por el Duque de Lerma, patrono del convento.²⁹ Los dos grupos protagonistas, bien diferenciados, se disponen a ambos lados de la hoguera, instrumento del prodigio, mientras que en las ventanas se agolpan los observadores curiosos. La particularidad de esta escena reside en el personaje situado junto a

29. Bartolomé de Cárdenas, *El milagro del libro respetado por el fuego*, c. 1610-1615, Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

Santo Domingo, ataviado con un lujoso atuendo y con un rostro con la concreción del retrato que llevó a identificarle como el Duque de Lerma, aunque finalmente la historiografía más reciente parece haber descartado esta posibilidad.

Esta articulación espacial de la escena, basada en la confrontación de dos masas de personajes separadas por el fuego, es análoga a la de las primeras representaciones plásticas del episodio del *Milagro del libro respetado por el fuego*, ejecutadas en fecha precedente por Pedro de Berruguete (fig. 1). De este modo, la oposición de dos grupos, uno encabezado por Santo Domingo, el otro integrado por los herejes, va a constituir una constante en las representaciones pictóricas de este hecho milagroso. Además, en el lenguaje visual del Seiscientos será frecuente la articulación, tanto literaria como plástica, de las composiciones a partir de conceptos antitéticos. En el caso que nos ocupa, la imagen del *Milagro del libro respetado por el fuego*, queda reflejada la dualidad entre la ortodoxia y heterodoxia, entre el bien y el mal, de un modo prácticamente análogo a lo que sucedía en la distribución escénica de los graderíos del teatro destinado a albergar los autos de fe. En dichos tablados o teatros se disponían habitualmente dos gradas enfrentadas: una, destinada a las autoridades eclesiásticas y civiles, presidida por los inquisidores, la otra, situada en frente de la primera, habría de ser ocupada por los reos, siendo descrita en las relaciones de autos de fe como «un túmulo de horrores y lástimas»³⁰ o «grada de la infamia». De hecho, algunos escritores contemporáneos apologetas de la Inquisición, como es el caso de Luis de Páramo, llegaron a afirmar que el auto de fe representaba el terrible drama del Juicio Final.³¹ Se trataba, por tanto, de una teatralización ritual en la que se recreaba en términos simbólicos el Día del Juicio Final, en que los pecadores serán llevados ante el trono divino de Dios.

Idéntica disposición de la escena del milagro la encontramos en otro cuadro que recrea el asunto, del que se ha tenido conocimiento en el transcurso de esta investigación, el cual, como sucediera con los anteriores ejemplos, se integraba en un ciclo de pinturas dedicadas a la vida de Santo Domingo realizadas en el siglo XVII (fig. 2). En esta serie de cuadros se representaban los siguientes episodios de la vida del santo: *Santo Domingo salva a unos naufragos*, *El milagro del libro respetado por el fuego*, *Auto de fe presidido por Santo Domingo*, *Muerte de Santo Domingo*, *La moneda milagrosa* y, por último, el *Episodio de la batalla de Muret*.³² A partir de las fototipias incluidas en los Cuadernos titulados *Los Dominicos y el arte*, compilados por el R. Padre Fray Vidal Luis Gomara en 1922-1923, en la monografía dedicada al convento de Santo Domingo el Real de Madrid aparece reproducido este ciclo del que la historiografía histórico-artística reciente no se ha

30. Con estas palabras se refiere José del Olmo a la grada ocupada por los reos en el auto de fe celebrado en 1680 en Madrid. Vid. Olmo (1680: 105).

31. Páramo (1598).

32. Vid. Gomara (1922-1923), láminas 187-191.

hecho eco, probablemente al darlos por perdidos durante la Guerra Civil. Según la noticia del Padre Gomara, a comienzos de la década de 1920 el ciclo todavía se hallaba en el convento de Santo Domingo el Real y lo atribuía a los pinceles de Rizi —sin especificar de cuál de los miembros de esta saga de artistas se trataba—.



Figura 2.

¿Rizi?, *El milagro del libro respetado por el fuego*, siglo XVII, Madrid, Convento de Santo Domingo el Real.

Actualmente, cuatro de las seis pinturas que originariamente componían el ciclo permanecen en la nueva sede del citado convento madrileño, sita en la calle Claudio Coello número 112, y han sobrevivido a los convulsos acontecimientos del siglo XX, tal como pude comprobar personalmente. Estos cuatro lienzos se encuentran situados en los áticos de otros tantos retablos de piedra situados en las paredes laterales más cercanas al presbiterio (dos a cada lado) de la nave de

planta octogonal de la iglesia.³³ A pesar de estar situados a gran altura, lo que impide efectuar un análisis ocular pormenorizado de las obras, entre las pinturas que han subsistido se encuentra el episodio que aquí nos ocupa, esto es, el *Milagro del libro respetado por el fuego* (fig. 2), recreando una disposición análoga a la de los ejemplos anteriormente citados, hecho que permite constatar cómo durante el siglo xvii esta iconografía continuaría gozando de plena vigencia.³⁴

Representaciones de destrucción de imágenes en el Siglo de Oro

En relación con la cuestión de las representaciones de destrucción de imágenes, antes de comenzar el análisis de la traducción tanto literaria como plástica de estas prácticas inquisitoriales es preciso realizar algunas consideraciones previas sobre las actuaciones del Santo Oficio en materia de censura artística.

En primer lugar, hay que señalar las notables diferencias existentes entre las disposiciones emanadas del Santo Oficio en materia de censura de imprenta, por una parte y, por otra, las disposiciones dictadas en relación con las imágenes, pues el tratamiento divergente de cada una de estas cuestiones va a redundar en el reflejo literario y plástico tanto de los actos de quemas de libros como de destrucción de imágenes.

En cuanto a las disposiciones en materia de censura de libros, la normativización formulada sobre este aspecto fue minuciosa y, por ende, la documentación que ha llegado a nuestros días es abundantísima (edictos de la fe, índices de libros prohibidos, etc.). La vigilancia sobre los libros y la ortodoxia de sus contenidos se hizo especialmente intensa desde el reinado de Felipe II. Así, el 7 de septiembre de 1558 se promulgaba una ordenanza en virtud

33. En el lado del Evangelio, en el retablo situado en la pared más cercana al presbiterio, aparece coronando el ático del retablo que la ocupa el episodio de la *Muerte de Santo Domingo*. En la siguiente pared lateral de ese mismo lado, algo más alejado del altar, en el ático del correspondiente retablo se sitúa la pintura en la que *Santo Domingo salva a unos náufragos*. En el lado de la Epístola, en el ático del retablo que ocupa la primera de las paredes del perfil octogonal de la planta, se encuentra la representación de un *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* y, en el cuerpo superior del retablo de la pared contigua, se sitúa la pintura del *Milagro del libro respetado por el fuego*, tema que aquí nos ocupa.

34. Además del episodio del *Milagro de libro respetado por el fuego* de Santo Domingo, en las hagiografías de otros santos de la Iglesia Católica se relata cómo su ferviente celo les llevó a quemar los ejemplares heréticos durante sus predicaciones. Éste es el caso de San Pablo, quien durante su predicación en Éfeso propició la conversión de los magos que quemaron sus libros de brujería en la hoguera. No obstante, el análisis de las pinturas en las que se recrea la quema de libros heréticos durante la predicación en Éfeso de San Pablo requeriría dedicarle un capítulo aparte, que por cuestiones de extensión no es posible abordar en el presente artículo, ya que se trata de un caso interesantísimo de estudio en cuanto a la apropiación de este asunto, pues a partir del siglo xvi la figura de San Pablo —tradicionalmente considerado como apóstol de los gentiles y a quien el papado se había complacido en asociar a San Pedro desde la fundación de la Iglesia Romana— iba a ser anexionado tanto por la Reforma como por la Iglesia anglicana (Réau: vol. 4, 10).

de la cual declaraba pena de muerte contra los que vendiesen, comprasen o solamente leyesen los libros prohibidos, cuyo catálogo aumentaba considerablemente cada año.³⁵

Sin embargo, la censura ejercida en materia de imágenes por parte del Santo Oficio parece distinta. Tras la celebración del Concilio de Trento (1545-1563), quedó aprobado en su última sesión el decreto *De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y sobre las sagradas imágenes*. Este decreto constituyó la respuesta a las críticas vertidas por las iglesias reformadas, y en él se recogían, por un lado, los fundamentos doctrinales de la veneración a los santos y del culto a sus imágenes como *exemplum virtutis* y, por el otro, se prohibía la introducción de nuevas representaciones que pudieran dar pie a escándalo o a la ridiculización de la Iglesia Católica. Además, se establecía que las competencias en materia de vigilancia sobre la corrección de las imágenes recaerían en los obispos.

De este modo, en las Constituciones Sinodales se dispondrá que no se haga pintura o escultura en las iglesias de la diócesis sin previa aprobación del ordinario, al tiempo que se establecen visitas que velarán por las ya hechas.³⁶ Sobre el alcance de tales visitas en materia de arte no hay ningún estudio de conjunto.

En este sentido, el papel de la Inquisición en esta materia fue subsidiario al ejercido por los obispos y se canalizó fundamentalmente, a través de las normas generales de los Índices, hacia cuestiones de fe, herejía y superstición.³⁷ De este modo, fueron relativamente pocos los casos en los que tuvo que intervenir el Santo Oficio en materia de imágenes y en la sucinta bibliografía dedicada a la censura figurativa en el Siglo de Oro suelen citarse los mismos ejemplos.³⁸

En todos los casos en que las imágenes fueron objeto de delación y calificación, lo que habitualmente se disponía desde el Santo Oficio era la prohibición y recogida de las mismas, o, como en el caso de algunas instrucciones relativas a los vestidos de las imágenes, la «corrección» de determinadas costumbres que se desviaban de la ortodoxia. Éste es el caso del *Edicto de las Inquisiciones sobre la reforma de los vestidos de las imágenes* dirigido al tribunal siciliano:

Emos observado con gran sentimiento nuestro que en las / Iglesias y Altares públicos y privados de poco tiempo a / esta parte, contra lo prohibido por los

35. Llorente (1835: vol. 4, 184)

36. Cordero de Ciria (1997: 29).

37. Cordero de Ciria (1997: 30).

38. Un caso recurrente en la historiografía sobre censura artística es la delación anónima presentada contra las pinturas del colegio de las Madres agustinas de Doña María de Aragón en Madrid, vid.: Sánchez Esteban (1989), Sánchez Castro (1996) y Cordero de Ciria (1997: 68). Otro episodio habitualmente citado es el de la denuncia interpuesta en 1644 ante la existencia de seis o siete cuadros de pintura con los *Siete Arcángeles* a la venta en la Calle Mayor de Madrid por el pintor Francisco Barreda. Para una recopilación de los casos de censura artística en la documentación inquisitorial del Archivo Histórico Nacional, vid. Paz y Meliá (1947).

sagrados canones, con / çirios y reglas de nuestro expurgatorio, se a introduzido / exponer la imagen del niño Jesus y de su purissima e / inmaculada Madre con havito mundano i desigual / a su Vida y acciones. Y por que este modo de Vestidos no / sea obieto de profanidad, ocassion de errores, ni motivo / de irreverencia, Ordenamos y mandamos que de las Ima / genes sagradas se quite totalmente qualquier genero de / abuso que pueda motivar supersticion, sensualidad, o que / repugne a su santidad Vida i acciones; como son enaguas, / guarda infante, copete guedesas, ligas, rosetas, i otros abu / ssos semejantes con que la piedad indiscreta se suele / vestir y componer. (Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Libro 1252, 34)

En el proceso de investigación previo a este artículo tan solo se ha hallado un episodio en el que el Santo Oficio se plantea la destrucción de imágenes — pinturas y esculturas— y, en ese caso en particular, podría decirse que fue por «causas de fuerza mayor»: a raíz de una epidemia de peste que asoló la ciudad de Ronda en 1679, los diputados de dicha ciudad escriben al Tribunal de la Inquisición de Granada para consultar qué debían hacer con las pinturas y esculturas que se hallaban en las casas de los que morían y que tanto los miembros del consistorio como los inquisidores de aquella ciudad sospechaban que podían constituir focos de contagio. En su respuesta, los miembros del Santo Oficio del Tribunal de Granada establecen que, de llevarse a cabo la quema de las imágenes sospechosas, ésta debería realizarse con el mayor sigilo posible, quemando los cuadros y crucifijos «en parte oculta y sin dar escándalo». ³⁹ Pero incluso en estas graves circunstancias, y aun a riesgo de expandirse la epidemia, parece que los inquisidores adoptan una actitud prudente y ordenan que, en primera instancia, únicamente se recojan «en parte separada y con razón y nota de los Dueños aquienes tocan, hasta que se ordene otra cosa». ⁴⁰

En resumen, como sostiene Cordero de Ciria, es posible afirmar que, por las sucintas menciones contenidas en la documentación inquisitorial que han

39. Se adjunta la transcripción de la respuesta ofrecida por parte de los miembros del Tribunal de Inquisición granadino: «En el s^{to} off^o de la Inq^{on} de Granada a once dias del / mes de Julio de mil y seis cientos y setenta y nueve / años estando en aud^a de la mria los sr^{es} Inq^{otes} / don Balthasar de Loarte y Heredia y thomas de / Cosio rubin de elis, y de Juan Bautista de Arzamendi / aviendo visto la carta deesta otra parte del L^{do} don / Alonso zerrada Reynoso comisario de este s^{to} off^o en la / çidad de Ronda – el dho Inq^{or} Loarte / dijo que se escriba a dho comiss^o de Ronda les puede / decir a los diputados de dha çidad no tiene inconbenien / te el q se quemen los Cuadros y crucifijos q refiere / como sea en parte oculta y sin dar escandalo – / y el dho s^r Inq^{or} Cosio / Dijo que pues los diputados an propuesto a dho comiss^o q se / a de hacer de las pinturas y crucifijos en ocasión que de / terminan quemar la ropa de los apestados, es justo / tienen sospecha de dhas pinturas y crucifijos y asi es de / parecer q en p^e oculta con asistencia de dho comiss^o y di / putados solamt^e quemen dhas pinturas y crucifijos = / y el dho s^r Inq^{or} Arzamendi – / Dijo q se escriba a este comiss^o q por ahora procure se reunan / Las pinturas y crucifijos q fueren de sospecha de averles / Tocado el contajio, en parte separada, hasta q se orde / ne otra cosa, y para tomar resolución en lo q a de obrar / Y ejecutar y lo rubricaron[...].», Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Leg. 2653, 188.

40. Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Libro 619, f. 298 r.

llegado a nuestros días y por la escasa relevancia de la mayor parte de los casos conocidos de intervención en materia de imagen religiosa, todo apunta a que el Santo Oficio no debió tener serias dificultades para atajar la propaganda herética a través de la imagen, ya que ésta apenas existió en los territorios hispánicos.⁴¹ A ello se añade otro factor relevante y que en buena medida explicaría las contadas intervenciones de la Inquisición en este ámbito: la autocensura. En otras palabras, podría decirse que durante los siglos XVI y XVII se dio un compromiso más o menos explícito de todos los agentes sociales con el fin de preservar integridad de la fe, por lo que difícilmente ni artistas ni clientes «atentarían» contra la ortodoxia establecida.

En el marco contextual apenas expuesto, la vigilancia y, en último extremo, la destrucción de imágenes parece perfilarse de un modo distinto a las actuaciones en materia de censura de libros y, por ende, en su ulterior representación plástica. A diferencia de lo que sucedía en el caso de los libros considerados «heréticos», cuyo castigo ejemplarizante culminaría en no pocas ocasiones en la quema pública de centenares de volúmenes en las plazas, llegando incluso a organizarse en torno a estos autos de fe de libros todo un ritual celebrativo; en el caso de las pinturas y esculturas no se ha tenido constancia de que desde el Santo Oficio se convocaran quemas públicas de las mismas, ni mucho menos que se desarrollara una grandilocuente puesta en escena, como sucedió en el caso de algunas quemas de libros.

Esta casuística permite comprender por qué en época moderna en los territorios de la monarquía hispánica las representaciones de destrucción de imágenes constituirán un tema minoritario y su plasmación en la literatura y el arte se asociará fundamentalmente a dos cuestiones: la presentación de determinados santos como vencedores de la idolatría y la ilustración de determinados hechos históricos, como es el caso de episodios relativos a la conquista de América o las revueltas iconoclastas que tuvieron lugar en los Países Bajos durante la segunda mitad del siglo XVI.

Así, las representaciones en las que se recrea la destrucción de pinturas y esculturas nos obligan a realizar algunas consideraciones en torno al propio concepto de «imagen» en el periodo que nos ocupa. Este análisis permitirá comprender el porqué de la existencia de estas tipologías de representación plástica de destrucciones de imágenes, al tiempo que quedará patente cómo el acto de censura que estos testimonios gráficos documentan no es exactamente la destrucción de una «imagen», sino que esos objetos de la ignominia se encuadrarían en la categoría, más precisa, de «falsas imágenes», esto es, de ídolos. Por lo tanto, puede adelantarse que la razón que propiciará la destrucción de una imagen en el Siglo de Oro no se deberá tanto a que ésta incurra en algún «error» cuanto en el hecho de que ocasione idolatría.

41. Cordero de Ciria (1997).

Algunas consideraciones en torno a la imagen: de las imágenes de Dios y de los ídolos

Nuevamente, será Covarrubias quien ofrezca una elocuente explicación de lo que el hombre moderno entendía en tanto que imagen:

Comunmente entre fieles Catolicos llamamos imágenes las figuras que nos representan a Christo nuestro Señor, a su benditissima Madre y Virgen santa Maria, a sus Apostoles, y a los demás santos, y los misterios de nuestra Fê, en quanto pueden ser imitados, y representados para que refresquemos en ellos la memoria y q la gente ruda que no sabe letras les siruen de libro, como al que las sabe la historia, y de aquí viene que los libros que tienen figuras, que sinifican lo que contienen cada vno, y cada capitulo, se llaman libros historiados, y las estampas historias. (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, p. 732)

En base a esta definición, las imágenes, por una parte, se asociarán fundamentalmente a la representación religiosa y su contemplación deberá inspirar en los fieles verdaderos ejemplos de conducta. Por otra parte, hallamos de nuevo esa concepción dual al tiempo que unitaria según la cual las imágenes reciben la consideración de historias, y los libros y la palabra adquieren valores visuales.

En torno a esta consideración de las imágenes, no debe perderse de vista el contexto cultural en el que ésta se inserta. Así, en el periodo de la Contrarreforma, la cuestión de las imágenes devino en la piedra angular de la reflexión teórica emanada de las plumas de los miembros de la Iglesia Católica y, en el clima ambiental «tridentino», las imágenes, además de constituir una respuesta a la reforma luterana, adquirirán un papel fundamental como instrumento de adoctrinamiento de los fieles y del mantenimiento de la ortodoxia.

Entre la ingente literatura que suscitó la cuestión de la imagen, resulta de especial interés para el tema que aquí se analiza la obra del jesuita Martín de Roa (Córdoba, c. 1560 – Montilla, 1637) titulada *Antigvedad, veneración y fruto de las Sagradas Imagenes, i reliquias*, en la cual dedica su primer capítulo, precisamente, a la cuestión del «Origen de la Idolatria, diferencia entre Idolos, è Image-nes». En este capítulo introductorio, realiza un recorrido sobre los comienzos de la idolatría que, fruto de la necedad de los gentiles, les llevó a adorar ciegamente como Dioses a los hombres, e incluso a «criaturas sin sentido» como son los astros o los elementos, ignorantes de la verdadera fe en un único Dios:

De los Gentiles, vnos ignoraron totalmente auer un solo Dios à quien deuian la suprema reuerencia, i adoracion. Assi la repartian ciegamente entre muchos, como escriue el glorioso Padre S. Agustín en el libr. 8. de la Ciudad de Dios, cap. 14. Quales tuuieron por Dioses à los onbres, i à estos leuantaron aras, consagraron Estatuas, i ofrecieron sacrificios como à Dioses. Otros mas engañados, aun à las criaturas sin sentido tuuieron por tales, al Sol, la Luna, las Estrellas, los Elementos, como lo escriue el Sabio en el Cap. 13. De la Sabiduria. Otros finalmente fabricaron sus imaginaciones en varias formas, y las reuerenciauan por Dioses, ò bien

parando en solo aquello, que vian en la figura; ò bien pasando a los Demonios que hablauan en ellos; à quien adorauan como su Dios. Tales eran los Dioses de los Egypcios, i Griegos, los Esfinges, Tritones, Centauros, los Satyros, Faunos, con otros semejantes; quales vemos en nuestros tiempos entre los Indios; que ni tienen ni pueden tener otro ser, del que les diò la mano, que los hizo. Del mismo talle son muchos de los Dioses de los Romanos, la Fortuna, la Victoria, con tantos otros como se ven estampados en los Autores. (Martín de Roa, *Antigvedad, veneracion y frvto de las Sagradas Imágenes, i Reliquias*, pp. 2-3)

Finalmente, el jesuita proporciona una definición de lo que se entendía en la época por ídolo, una falsa imagen, un engaño, ligado indisolublemente a imágenes demoníacas; en contraposición a la verdad inherente a las verdaderas imágenes, las cuales, por tanto, sí merecerán ser objeto de adoración y alabanza:

Parece pues, q los Idolos son vnas falsas Imágenes, ò semejanças, que representan cosas que no son, o no son lo que representan, ò quales se fingen: como sagrado lo que es profano, i santo lo que es abominable. Las que son propias, i verdaderas Imágenes siempre representan la verdad; esto es, la persona à cuya imitacion se hazen de tal excelencia, que justamente merece veneracion. I reduziendolo a mayor breuedad digo; que Ídolo es vna Imagen hecha à fin de dar alguna onra no deuida à quien se haze; de tal manera, que si la Imagen es de alguna cosa, o persona digna por su calidad, i meritos de alguna veneracion, esta tal no se llamarà Ídolo; como ni las que se fabrican para entretener à la vista, ò para otros fines. (Martín de Roa, *Antigvedad, veneracion y frvto de las Sagradas Imágenes, i Reliquias*, p. 3)

De este modo, Dios debe ser el único objeto de adoración, y el pecado de la idolatría estribará en honrar a todo aquello que no es Dios. Más adelante, especifica que, dentro de esa categoría de *Imágenes de Dios*, deben incluirse también las imágenes de los santos, pues representan verdaderas personas que tienen divinidad y excelencia sobrenatural.

Por lo tanto, la lucha contra la idolatría será la que tendrá como última consecuencia la destrucción de ídolos, que en su origen, como se ha visto, se asocian a otros contextos culturales que en base a los pareceres de teólogos y eruditos de la época era menester adoctrinar. Este proceso evangelizador llegará al extremo de destruir los ídolos paganos, pues éstos no eran otra cosa que «imágenes de los demonios» para el hombre del Siglo de Oro. De ahí que, como se ha anunciado con anterioridad, entre las escasas representaciones plásticas de estos ataques contra imágenes ejecutadas en la época, éstas se asocien fundamentalmente a la presentación de santos triunfantes frente a la idolatría o a determinados hechos históricos, como es el caso de la conquista de las Indias y la «reducción» y evangelización de los indios, pero no se vincularán de forma directa a actos promovidos desde la Inquisición.

A continuación, el análisis de estas representaciones de destrucción de imágenes se va a estructurar de forma análoga al de las quemas de libros plan-

teado en el epígrafe anterior. En primer lugar, se expondrá el correlato de estas acciones reprobatorias contra la imaginería reflejada en la literatura. Concretamente, se realizará una propuesta interpretativa del episodio de *Don Quijote de la Mancha* de la destrucción del retablo de Maese Pedro. A continuación, se abordará la cuestión de las representaciones de algunos santos en cuya tradición hagiográfica se recogieron pasajes en los que destruyen ídolos paganos y, por último, se analizarán las imágenes de destrucción de ídolos que ilustran algunos episodios históricos: la conquista de América y las revueltas iconoclastas en los Países Bajos.

Representaciones de destrucción de imágenes en el Siglo de Oro: el episodio de las memorables adivinanzas del mono adivino y la destrucción del retablo de Maese Pedro en el Quijote

Cervantes y su *Don Quijote de la Mancha* vuelven a ser el espejo en el que se miran los males y los vicios de la sociedad coetánea envueltos en un halo de sátira. Así, en el capítulo xxv de la segunda parte de la obra, «Donde se apunta la aventura del rebuzno y la graciosa del titiritero, con las memorables adivinanzas del mono adivino», el ingenioso hidalgo, acompañado por su fiel escudero, al llegar a la venta se encuentran con una pareja de singulares personajes: un mono con poderes adivinatorios y un titiritero, de quien el ventero dice:

Este es un famoso titerero, que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón enseñando un retablo de la libertad de Melisendra, dada por el famoso don Gaiferos, que es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto. Trae asimismo consigo un mono de la más rara habilidad que se vio entre los monos ni se imaginó entre hombres, porque, si le preguntan algo, está atento a lo que le preguntan y luego salta sobre los hombros de su amo y, llegándosele al oído, le dice la respuesta de lo que preguntan [...] (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 840)

Más adelante, don Quijote, al no quedar demasiado satisfecho con los vaticinios del animalejo y desconfiando de él, le dice a Sancho:

—Mira, Sancho, yo he considerado bien la estraña habilidad deste mono, y hallo por mi cuenta que sin duda este maese Pedro su amo debe de tener hecho pacto tácito o espreso con el demonio. (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 841)

Maese Pedro viendo el descontento de don Quijote y de Sancho, decide deleitarles con la representación de su afamada obra. Prácticamente desde el comienzo de la teatralización, don Quijote comienza a apostillar los «desvíos» que de la historia canónica están efectuando maese Pedro y su ayudante hasta que se produce el momento de mayor tensión dramática de la historia y el progresivo proceso de disconformidad de don Quijote cristaliza en un ataque de ira que culmina con la destrucción del retablo:

Quisiera yo tener aquí delante en este punto todos aquellos que no creen ni quieren creer de cuanto provecho sean en el mundo los caballeros andantes. Miren, si no me hallara yo aquí presente, que fuera del buen don Gaíferos y de la hermosa Melisendra: a buen seguro que esta fuera ya la hora que los hubieran alcanzado estos canes y les hubieran hecho algún desaguisado. En resolución, ¡viva la andante caballería sobre cuantas cosas hoy viven en la tierra!» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 850)

Sobre este episodio de *Don Quijote de la Mancha* se han formulado interpretaciones desde los ámbitos más distintos. Lo que aquí brevemente se va a esbozar es una interpretación en clave iconológica de la imagen literaria, apenas expuesta y que, como se verá, presenta un planteamiento similar al de los fenómenos coetáneos de censura de imágenes. El primero de los actores en entrar en escena —el simio—, al que Cervantes describe como «un mono grande y sin cola, con las posaderas de fieltro, pero no de mala cara»,⁴² ha sido tradicionalmente identificado como símbolo de la necedad. No obstante, sin desdecir este atributo, es preciso notar que este animalejo ha sido considerado desde el Medievo en el imaginario cristiano como símbolo del diablo, por medio del cual se personificaba la herejía y el paganismo.⁴³ Fue Hugo de San Víctor (c. 1096 – 1141) quién en sus escritos había hecho del mono una figura del demonio. En la práctica, la iconografía abunda en demonios simiescos y la literatura piadosa insistió en considerar, a su vez, al demonio «el simio de Dios». Buen ejemplo de esta simbología lo encontramos en el grabado de *La Virgen del mono* de Alberto Durero, conservado en la Biblioteca Nacional (Madrid).

Así, en este episodio, a la personificación del diablo se une la superchería de maese Pedro, quien valiéndose de «vanas imágenes» de su teatrillo es capaz de cometer «abusos contra la historia canónica», desvirtuándola, convirtiéndola prácticamente en herética para don Quijote. Ante ello, el ingenioso hidalgo, como si de una figura de santidad se tratara, enarbolará su espada para propiciar la caída de los ídolos y de la falsedad.

Además, como sucediera en el caso del episodio de «El escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano» anteriormente comentado, este capítulo del Quijote también contará con su correspondiente estampa a partir de la publicación de los primeros *Quijotes* ilustrados. Sin embargo, parece que la inserción del grabado en el que se recrea la escena en que *don Quijote destruye el retablo de Maese Pedro* tuvo lugar en un momento más tardío, ya entrado el siglo XVIII, y que en la codificación de esta imagen jugaría un papel determinante el modelo establecido por Charles Antoine Coppel alrededor de 1733.⁴⁴

42. Cervantes (1998: 841).

43. Hall (1991: 22).

44. Sobre el éxito de la nueva propuesta iconográfica formulada por Coppel y la nueva lectura cortesana de las aventuras de don Quijote durante el siglo XVIII, vid. Lucía Mejías (2005: 161-174).

Así, este *topos* tan característicamente barroco entre realidad y apariencia, y la dicotomía entre la ortodoxia y la heterodoxia, entre la devoción y la idolatría, serán fenómenos que se encontrarán también como telón de fondo en las representaciones de destrucciones de imágenes paganas que se van a analizar continuación.

Representaciones de destrucción de imágenes en el Siglo de Oro: imágenes de santos como vencedores de la idolatría

Desde la aparición más acreditada de la idolatría en el Antiguo Testamento, la de aquellos «filisteos» que carecían del conocimiento de la «verdad», se ha considerado que ésta ha sido algo practicado por otros.⁴⁵ Por su parte, los evangelios, en concreto el evangelio apócrifo del Pseudo-Mateo, narran la caída de los ídolos durante la huida a Egipto. Según ese relato, al llegar la Sagrada Familia a la ciudad de Sotinen, buscando refugio, entraron en un templo llamado «el Capitolio de Egipto», donde había trescientos sesenta y cinco ídolos. Al entrar María en dicho templo con el niño en sus brazos, todos los ídolos caerían al suelo quedando hechos añicos. Así, la recreación de este asunto se convertiría en un tema recurrente en los ciclos pictóricos medievales de la infancia de Cristo.⁴⁶

Sin embargo, la caída y destrucción de los ídolos durante el pasaje de la huida a Egipto no pondría fin al paganismo. De ahí que el triunfo de Cristo sobre las falsas imágenes pasara a convertirse en una lucha constante que debía ser emprendida por todo cristiano y que quedaría ejemplificada con aquellos elegidos que contaron con la *potentia* para destruir imágenes, esto es, los santos.

Si bien las imágenes en las que se representa a determinados santos destruyendo ídolos paganos no constituyen, como se ha señalado, un motivo iconográfico demasiado frecuente, encontramos, sin embargo, este tipo de ilustraciones en algunos episodios hagiográficos que estuvieron presentes en los territorios hispánicos desde la Edad Media. Algunos ejemplos de ello se hallan en el ciclo de pinturas murales de la iglesia de San Bartolomé de Fompedraza (Valladolid), en el que se incluye la representación de *San Bartolomé arrojando al suelo el ídolo del templo*⁴⁷ o en las tablas conservadas en el Museo del Prado en las que aparecen *San Sebastián y San Policarpo destruyendo los ídolos* (fig. 3).

45. El concepto de «lo otro» ha sido utilizado en las últimas décadas en estudios históricos. Sobre el desarrollo teórico y crítico del concepto, vid. M. Theunissen, *The other: studies in the social ontology of Husserl, Heidegger, Sartre and Buber*, Cambridge, Mass., 1986.

46. Camille (2000: 15).

47. La escena en que San Bartolomé arroja al suelo al ídolo del templo podría interpretarse como la expulsión de los ídolos de los templos abogada por el propio San Bartolomé, el cual se convierte en el auténtico defensor de la religión y la fe cristiana. De acuerdo con esta interpretación, San Bartolomé derriba al ídolo situado en lo alto de una columna del templo con la mano izquierda. Es interesante la forma de representar el nimbo del santo, puesto que mientras en el resto de escenas es dorado, en este caso del nimbo surgen rayos, pretendiendo destacar la figura victoriosa de San Bartolomé como defensor de la doctrina cristiana frente al paganismo representado por el ídolo.



Figura 3.

Pedro García de Benabarre, *San Sebastián y San Policarpo destruyendo los ídolos* (detalle), siglo xv, Madrid, Museo Nacional del Prado.

De este modo, las figuras de determinados santos se asociarán a este tipo de escenas de defensa de la ortodoxia, como es el caso de San Benito de Norcia (Norcia, c. 480 – Montecasino, 547), fundador de la orden benedictina. A pesar de que la representación del pasaje de la vida de San Benito en el que éste destruye un ídolo de Apolo no constituye una imagen demasiado frecuente en los ciclos dedicados a este santo,⁴⁸ en el siglo xvii el pintor por excelencia de la orden benedictina —Fray Juan Andrés Rizi (Madrid, 1600 – Montecasino, 1681)— reflejará, en su ciclo dedicado al patrón de la orden, este episodio de su hagiografía (fig. 4).⁴⁹

48. Réau (1997: 196-203), en el capítulo que dedica a la iconografía de San Benito de Norcia, recoge entre las escenas de la vida del santo representadas más frecuentemente: el milagro del tamiz, el milagro del hacha, un romano provee a San Benito en la gruta de Subiaco, la tentación de San Benito, el milagro del veneno, San Mauro salva a San Plácido de ahogarse en un estanque, la curación de un leproso, la liberación de un monje perseguido por el demonio, la resurrección del hijo del jardinero, la visión del globo luminoso, San Benito descubre el engaño del rey Totila, San Benito escribe la regla, la muerte de San Benito y la invención y traslación de las reliquias de San Benito. Sin embargo, entre los episodios citados no aparece mencionado el que aquí nos ocupa.

49. Sobre el ciclo de pinturas dedicadas a la vida de San Benito para el monasterio de San Martín de Madrid en el que se integraba este lienzo, vid. García López (2010: 176-189).



Figura 4.

Fray Juan Andrés Rizi, *San Benito destruye el ídolo de Apolo*, siglo XVII, Madrid, Museo Nacional del Prado.

La codificación de esta escena del santo como vencedor de la idolatría parece haberse forjado durante la Edad Media, periodo del que se conservan algunas representaciones. Un ejemplo significativo de la ilustración de este pasaje realizado en el siglo XIII lo encontramos en un relieve perteneciente al retablo de San Benito procedente del coro de St. Denis, hoy conservado en el Museo de Cluny. En la escena puede verse a San Benito entrando triunfante sobre un asno en Montecasino, mientras se destruye el templo de Apolo que habría de ser reemplazado por el famoso monasterio. Por otra parte, el Santo realiza el gesto de bendecir, lo que abate al ídolo situado en lo alto de una columna.⁵⁰

El lienzo ejecutado por Fray Juan Andrés Rizi de idéntico asunto parece hundir sus raíces en ese sustrato medieval, pero además de presentarse en un soporte material distinto —pintura de caballete—, el planteamiento compositivo se aleja de las representaciones de épocas precedentes: mientras que en las imágenes medievales en las que se recrea a San Benito destruyendo el ídolo la «falsa imagen» se sitúa habitualmente en lo alto de una columna, en esta pintura del siglo XVII el ídolo de Apolo aparece situado sobre un ara. Además, en la pintura de Rizi la asociación del ídolo con la imagen del demonio resulta todavía más

50. Camille (2000: 132-133).

explícita, pues alrededor de la peana y los restos resquebrajados de las piernas de Apolo aparece enroscándose a su alrededor una enorme serpiente, animal que completamente derrotado no es sino la personificación del diablo, y de cuyos ojos y boca de lengua viperina surgen unos encendidos rayos (fig. 4).

Por otra parte, como sucediera en el mencionado relieve de Cluny, el gesto de San Benito en actitud de bendecir es el causante de la destrucción de la imagen. No obstante, si bien en el Medioevo la bendición realizada por el santo se traducían al lenguaje visual presentándolo simplemente con un brazo alzado y uno o dos dedos de la mano erguidos, en la pintura de Rizzi, por el contrario, San Benito sostiene en su mano derecha un crucifijo, mientras que con la izquierda sostiene una pintura de pequeño formato de la Virgen con el Niño Jesús, que enfrenta al ídolo provocando su destrucción. Del mismo modo que en el relato de la Huida a Egipto la entrada de la Virgen con el Niño en brazos en el templo pagano provoca la caída de los ídolos, San Benito, en este caso, se servirá de la imagen de Nuestra Señora con el Niño como intercesora del prodigio.

Para concluir este epígrafe, es preciso notar que, como sucediera en el episodio de la vida de Santo Domingo de Guzmán, *El milagro del libro respetado por el fuego* (figs. 1 y 2) anteriormente expuesto, la escena de *San Benito destruye el ídolo de Apolo* (fig. 4) se organiza a partir de la contraposición de elementos: de un lado, la figura del Santo acompañada de las imágenes «verdaderas»; del otro, un ídolo pagano, del que queda más que patente su condición demoníaca a través de la inclusión de una agonizante serpiente, enroscada alrededor de los pedazos de la escultura derruida. De este modo, podría decirse que las representaciones de santos derrocando a la idolatría no son más que la trasposición de la victoria de Cristo en Egipto sobre los ídolos, el triunfo de la verdad sobre la falsedad.

Representaciones de destrucción de imágenes en el Siglo de Oro. La ilustración de acontecimientos históricos: la destrucción de ídolos paganos en la Historia de la Conquista de América y la figura de Hernán Cortés como vencedor de la idolatría

El otro ámbito en el que se van a codificar este tipo de representaciones de destrucción de ídolos paganos durante el Siglo de Oro va a ser en los territorios coloniales hispánicos. Así, la necesidad de rescatar la memoria «originaria» y la utilización del pasado como argumento de legitimación del presente de las colonias, especialmente de las americanas, va a propiciar el establecimiento de tres grandes dominios iconográficos durante los siglos XVI y XVII: los temas de la conquista militar y espiritual, a los que se unirán las representaciones de las devociones locales.⁵¹

Como se verá, la tradición historiográfica, tanto la desarrollada por los cronistas reales como la crónica provincial novohispana, ejercerá un papel funda-

51. Cuadriello (1999: 77).

mental en la codificación de imágenes, tanto literarias como plásticas, en las que se representaba el fin de una época de tinieblas y gentilidad, en definitiva, el fin de la época de la idolatría, y se exaltaba el advenimiento de la nueva ley evangélica, de las imágenes de la «verdad».

En este sentido, la empresa cortesiana se establecerá como uno de los ciclos iconográficos que gozarán de mayor difusión para satisfacer los fines apenas expuestos: por una parte, se elevará el episodio de la conquista de América a la categoría de gesta y, por otra, directamente relacionada con el tema que aquí es objeto de análisis, se presentará a la figura de Hernán Cortés como salvador y vencedor de la idolatría.

De ahí que, durante el Siglo de Oro, sea relativamente frecuente la representación de destrucciones de ídolos paganos vinculada a episodios de la historia de la conquista de América. Un ejemplo que ilustra a la perfección el impacto literario e ideológico de las crónicas novohispanas, entre las que destaca la de Antonio de Solís, y en el que se incluye la representación de la quema de ídolos, es el ciclo de veinticuatro tablas enconchadas en las que se reproduce la historia de la conquista de México.⁵²

Estas veinticuatro tablas «enconchadas» que forman esta serie de tema histórico configuran un conjunto de gran singularidad dentro del catálogo de las obras realizadas con esta técnica. En primer lugar, forman uno de los pocos conjuntos cuya trayectoria histórica es perfectamente conocida desde que llega a su primer destino hasta la actualidad.⁵³ Por otra parte, es preciso notar que, sobre estas obras, la historiografía ha hecho especial hincapié en aspectos relativos a las particularidades de la técnica del enconchado, siendo menos frecuente el análisis en clave iconográfica de todas y cada una de ellas.

Interesan especialmente, en relación con el tema que aquí se aborda, la escena treinta en la que *Los indios intentan derribar la Cruz de enfrente de los ídolos, y no pueden conseguirlo* (fig. 5); y la última de las escenas en la que *Hernán Cortés ordena quemar y destrozarse los ídolos que habían quedado en pie* (fig. 6).⁵⁴

52. Juan y Miguel González, *La conquista de México* (serie de veinticuatro tablas enconchadas), 1698, Madrid, Museo de América (depósito del Museo Nacional del Prado).

53. Pintadas en 1698 en México por dos pintores especializados en la técnica del «enconchado» o «embutido de nácar», Juan y Miguel González, fueron enviadas a la metrópoli entrando a formar parte de la colección real que se guardaba en el Alcázar de Madrid, y allí fueron inventariadas ya en 1701 al realizarse la testamentaría del recién fallecido Carlos II, al que probablemente le fueron enviadas por su virrey en la corte novohispana, el conde de Moctezuma.

54. Es preciso notar que en la composición de algunas estas tablas se representará sobre una única superficie pictórica una doble escena. A pesar de que no se establecerá una división de los planos en cada una de estas tablas, las dos escenas representadas resultarán fácilmente reconocibles gracias a la inserción en la parte superior central de una cartela con inscripciones que las identifican.

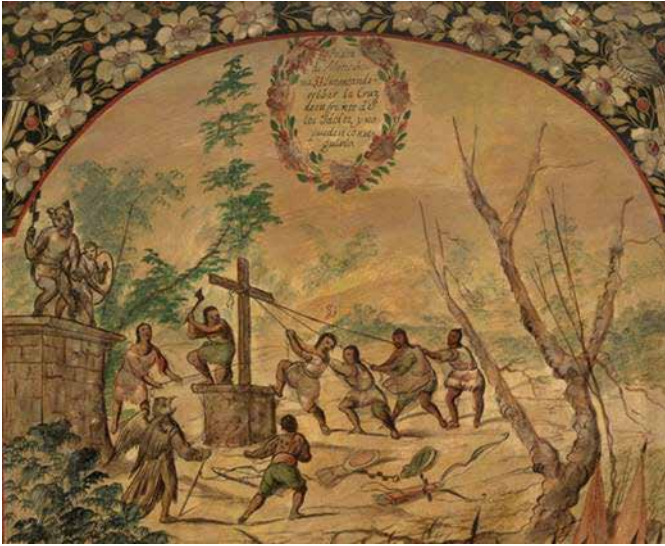


Figura 5.

Juan y Miguel González, *La conquista de México* (detalle de la escena treinta de la serie de veinticuatro tablas enconchadas, parte superior de la tabla donde se representa a *Los indios tratando de derribar la Cruz de enfrente de los ídolos*), 1698, Madrid, Museo de América (depósito del Museo Nacional del Prado).

En cuanto a la primera imagen, en la que los indios atacan la Santa Cruz (fig. 5), es interesante el retrato que sobre este hecho dibujan las fuentes de la época, en particular, la versión más popular y más difundida en todas las lenguas, la *Historia de la Conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, escrita por el cronista mayor de Indias, Antonio de Solís, en 1684:

Quedó en Tlascalca, cuando salieron los españoles de aquella ciudad, una cruz de madera, fija en un lugar eminente y descubierto [...] y Hernán Cortés no quiso que se deshiciese, por mas que se tratasen como culpas los excesos de su piedad, antes encargó á los caciques su veneración; pero debía de ser necesaria mayor recomendación para que durase con seguridad entre aquellos infieles: porque apenas se apartaron de la ciudad los cristianos, cuando á vista de los indios bajó del cielo una prodigiosa nube á cuidar de su defensa.

Decían públicamente que aquella santa señal encerraba dentro de sí alguna deidad, y que no en vano la veneraban tanto sus amigos los españoles: procuraban imitarlos, doblando la rodilla en su presencia, y acudían a ella con sus necesidades sin acordarse de los ídolos [...] fue creciendo con tanto fervor de nobles y plebeyos, que los sacerdotes y agoreros entraron en zelos de su religión, y procuraron diversas veces arrancar y hacer pedazos la cruz, pero siempre volvían escarmentados. (Antonio de Solís, *Historia de la conquista, población y progresos de la América septentrional*, p. 290)

De este modo, en la tabla enconchada número treinta, perteneciente al ciclo de la *Conquista de Méjico* ejecutado por Juan y Miguel González, se representa una doble escena: en el primer plano se recrea el episodio de la prisión de Moctezuma y, en el segundo término, a los indios tratando de derribar la cruz (fig. 5). La trasposición plástica de la imagen dibujada por Solís en su crónica es inequívoca: en la parte central aparece la cruz en el momento en que cuatro indios tratan de provocar su caída tirando de ella con cuerdas, mientras un quinto intenta derribarla encaramado al pedestal con un hacha. El grupo de infeles aparece orquestado por la figura de un chamán que aparece representado de espaldas, bastón en mano, ataviado con un ropaje con alas que simulan las de un pájaro y la cabeza cubierta por una máscara de ave. Así, la pintura recoge de nuevo de manera literal el relato de la crónica, en el que se señala como instigadores de estos ataques contra las verdaderas imágenes a los «sacerdotes y agoreros». Además, en esta tabla enconchada queda patente, una vez más, la contraposición inherente a este tipo de representaciones de destrucción de ídolos que se han venido analizando, esto es, la sistemática confrontación entre las verdaderas imágenes —la cruz— y el ídolo pagano, representado nuevamente aquí bajo una apariencia monstruosa, demoníaca.

Además de la crónica de Solís, es reseñable otro aspecto que, si bien es el único que no aparece representado en el correlato plástico de la escena que acaba de ser objeto de análisis, se va a convertir, asimismo, en un tema recurrente en la pintura novohispana de la época: la aparición desde el cielo de una «nube prodigiosa» que, en este caso, velará por las imágenes verdaderas en ausencia de los cristianos, pero que, con mayor frecuencia, esta aparición divina no será otra que la de la propia Virgen que intervendrá en favor de los españoles, llegando incluso derrocar a los ídolos. Un buen ejemplo de este tipo de representaciones de la Virgen como vencedora de la idolatría se encuentra en el biombo de dos caras, en una de las cuales se representa la Conquista de Méjico conservado en el Museo Franz Mayer de México.⁵⁵

En lo que respecta a la segunda escena, en la que Hernán Cortés ordena la destrucción de ídolos (fig. 6), esta tabla enconchada recrea el momento en que tras la toma de Tenochtitlan los soldados españoles destruyen y queman los ídolos mexicanos. La representación muestra en su parte central el momento en que el ídolo, que aparece situado sobre un pedestal, arde en llamas, mientras algunos soldados españoles la emprenden a arcabuzazos contra él y otros dos se ensañan a espadazos con la figura de un águila, símbolo de la cultura azteca. A pesar de que la imagen del colosal ídolo apenas se puede entrever bajo el fuego que la consume, se trata de una figura humana, y su destrucción

55. Anónimo mexicano, *Vista de la ciudad de México y conquista de México* (dos caras), siglo xvii, Ciudad de México, Museo Franz Mayer. Sobre este biombo vid. Cuadriello (2000: 153-157).

conlleva el derrocamiento de lo abominable,⁵⁶ la derrota de la idolatría y el establecimiento de un nuevo orden evangélico.



Figura 6.

Juan y Miguel González, *La conquista de México* (detalle de la última tabla de la serie, parte superior de la tabla dónde se representa la *Quema y destrucción de los ídolos que habían quedado en pie*), 1698, Madrid, Museo de América (depósito del Museo Nacional del Prado).

Pero no fue únicamente en el contexto colonial novohispano donde se perpetrarían estas acciones de destrucción de ídolos paganos, sino que esta práctica

56. Las descripciones de los ídolos locales en las diferentes crónicas de la conquista de América que vieron la luz entre los siglos XVI y XVII, proporcionan retratos precisos de estas imágenes de la ignominia y en las descripciones de estas figuras idolátricas se hará habitualmente hincapié en lo abominable y monstruoso de su aspecto. La imagen literaria que ofrece de los ídolos el cronista Antonio de Solís es muy elocuente en este sentido: «Era el ídolo de figura humana; pero de horrible aspecto y espantosa fiera, en que se dejaba conocer la semejanza de su original. Observóse esta misma circunstancia en todos los ídolos que adoraba aquella gentilidad, diferentes en la hechura y en la significación; pero conformes en lo feo y abominable: ó acertasen aquellos bárbaros en lo que fingían; ó fuese el demonio se les aparecía como es, y dejaba en su imaginación aquellas especies con que sería primorosa imitación del artífice la fealdad del simulacro», Solís (1840: 70).

parece ser común en la lucha de los conquistadores hispánicos para erradicar la idolatría en los diferentes territorios que colonizaron. Una vez más, serán las crónicas de la historia colonial —nacidas de las plumas de eruditos y escritores perteneciente al «bando colonizador»— las que proporcionarán no solo testimonios de hechos similares a los acaecidos durante la conquista de América en otros lugares del orbe, sino que también ofrecerán una precisa descripción del modo de proceder de los evangelizadores. Un buen ejemplo en este sentido se encuentra en la *Vida y martirio de el Venerable Padre Diego Lvis de Sanvitores*, en el que se narra el procedimiento seguido por este jesuita en las labores de evangelización de los habitantes de las Islas Marianas, las cuales pasaban, asimismo, por la destrucción de sus ídolos:

Antes de bautizar los adultos, desterraua el Venerable Padre de sus coraçones, y casas toda supersticion, y sombra de idolatria, no sin muchas contradicciones, y ruegos. Haziales enterrar las calaveras, huesos de sus mayores, y quemava las imagenes que de ellos tenian algunos pocos en cortezas de palo, y bultos de palo [...] (García, *Vida y martirio de el Venerable Padre Diego Lvis de de Sanvitores*, p. 221)

En otro orden de cosas, resulta interesante advertir cómo esta imagen del conquistador como defensor de la ortodoxia y vencedor de la idolatría codificada en el Siglo de Oro será elevada prácticamente a la categoría de santidad. O, dicho en otras palabras, la figura del conquistador —el caso más notorio será el de Hernán Cortés— replicará literalmente la victoria, primero de Cristo y, más tarde, de los santos sobre los ídolos, lo que propiciará la asimilación de Cortés en el imaginario colectivo a la del héroe con halo de santidad, triunfante sobre la idolatría. De este modo, a través de las crónicas y de las representaciones plásticas, esta imagen de Cortés será perpetuada en épocas posteriores. Así, en la reedición de la *Historia de la conquista, población y progresos de la América septentrional*, se incluye la siguiente poesía «Naves de Cortés destruidas» de Nicolás Fernández de Moratín (Madrid, 1737 – Madrid, 1780):

Los ídolos de Méjico temblaron
al gran rimbombo, y que á su culto aguarde
mudanza triste, absortos recelaron
ciegos ministros con terror cobarde.
Si las musas mi verso eternizaron
mientras el fiero león de España guarde
con las terribles zarpas ambos mundos,
a pesar de enemigos furibundos.
Heroico Hernan Cortés, será cantada
tu acción por cuantos doblan la rodilla
al monarca español, que en fe acendrada [...]
(Antonio de Solís, *Historia de la conquista, población y progresos de la América septentrional*, p. 444)

Además de esta imagen literaria, tanto la pintura como el grabado decimonónico recrearán con cierta asiduidad esta imagen triunfal de Cortés sobre la idolatría y el paganismo.⁵⁷

La otra cara de la moneda: representaciones de ataques a las sagradas imágenes católicas en el ámbito de los Países Bajos

Como contrapunto a estas imágenes recién analizadas, promovidas desde el ámbito católico, en las que se representa la destrucción de ídolos paganos por parte de los defensores de la ortodoxia, a continuación se efectuará un breve recorrido por aquellas imágenes que vieron la luz durante el Siglo de Oro en las que son los herejes o no cristianos los que destruyen o atacan contra imágenes consideradas sagradas por el catolicismo, lo que constituye el reverso de los ejemplos utilizados en este trabajo.

En este sentido, debe ponerse de manifiesto que la mayor parte de la producción de imágenes en las que se retrata a grupos «no católicos» atacando o destruyendo imágenes⁵⁸ en el marco cronológico en el que nos movemos tendrían su origen en el ámbito de los Países Bajos y su finalidad sería la ilustración de las revueltas iconoclastas acaecidas a finales del siglo XVI en ese ámbito geográfico.

Así, los ecos de la Reforma protestante⁵⁹ muy pronto se dejaron sentir en los antiguos Países Bajos. En sus principales núcleos de población se inició un intenso debate entre los eruditos sobre los diferentes posicionamientos religiosos, entre los cuales destacaban el anabaptismo y el calvinismo. De este modo, en los Países Bajos se iría configurando paulatinamente un complejo mosaico confesional: de una única Iglesia católica a comienzos del siglo XVI se pasaría a un panorama religioso totalmente cambiado a finales de esa misma centuria.

Si bien la mayoría de los reformistas holandeses de principios de siglo, recogiendo la herencia erasmiana, no dieron muestras de fanatismo ni atacaron las imágenes católicas, en las revueltas iconoclastas de 1566 se producirá un estallido de violencia que culminará con la destrucción de las imágenes defendidas por el catolicismo.⁶⁰

57. Resultan muy ilustrativas en este sentido dos estampas conservadas en el Museo de América (Madrid) en las que bajo el título *Hernán Cortés da la espalda al paganismo* se representa, en una de ellas (Núm. Inv. 00311), al conquistador victorioso con el pie sobre la cabeza de un ídolo azteca derribado; y en la segunda (Núm. Inv. 00324), aparece nuevamente Cortés, alzando triunfalmente la espada, pero esta vez con el pie sobre la figura de un indio que implora clemencia desde el suelo, mientras que, en el segundo término, un religioso señala con una de sus manos el crucifijo que sostiene con la otra, aludiendo a la victoria de Cristo sobre la idolatría.

58. Fontcuberta i Famals (2011) analiza en profundidad el concepto de «imágenes de ataque» durante los siglos XVI y XVII en todas sus vertientes, entendidas en tanto que imágenes que poseen una marcada hostilidad, más allá de categorías o tipologías artísticas.

59. Sobre el debate que se establece en un momento inicial de la Reforma protestante en torno a la cuestión de la iconoclastia, vid. Rasmussen (2014).

60. Freedberg (1986) dibuja un completo panorama del contexto teológico, político-cultural y

Fueron los predicadores calvinistas los que promovieron los primeros actos contra las imágenes de iglesias y conventos en agosto de 1566. Esta violencia iconoclasta se iría extendiendo desde el 10 de agosto en Steenvorde (Flandes occidental) hasta octubre de aquel mismo año, dejándose sentir en la mayor parte de las provincias.⁶¹

En este contexto de lucha contra el catolicismo y contra la dominación española de los Países Bajos, las imprentas holandesas se convirtieron en un importante instrumento de difusión, comunicación y codificación de un imaginario anticatólico y antiespañol. De este modo, proliferaron una gran cantidad de estampas que acompañaron la rebelión —tanto iconoclasta como política— de imágenes propagandísticas.

Centrándonos en los grabados que ilustraron la destrucción de imágenes sagradas,⁶² hay que destacar, en primer lugar, la ilustración de la revuelta iconoclasta que tuvo lugar en la ciudad de Amberes el 20 de agosto de 1566, realizada por Franz Hogenberg (Malinas, 1538 – Colonia, 1590) y que forma parte de la serie titulada *Hojas Históricas* (*Geschichtsblätter*). En este grabado se muestra una sección abierta de un templo en cuyo interior aparecen representados grupos de iconoclastas atacando y destruyendo las imágenes sagradas. En la nave izquierda del templo, una nutrida cuadrilla va derribando las estatuas de piedra con cuerdas. En el último término de la nave central se aprecia cómo un grupo de individuos destruye a hachazos un retablo. En la nave lateral derecha aparecen representados dos personajes que, encaramados sobre el mobiliario litúrgico y sobre escaleras, golpean con mazas las vidrieras del edificio. Por último, mientras tiene lugar la destrucción de la imaginería en el interior del templo, se aprecia cómo en el extremo derecho del grabado diversas personas van saliendo del edificio portando enormes sacos y canastos que parecen contener los pedazos resultantes de la furia iconoclasta contra las imágenes.

Más de un siglo después, el grabador Jan van Luyken (Amsterdam, 1649-1712), representaría la revuelta iconoclasta acaecida en 1568 en Flandes y Brabante (fig. 7) como parte de una serie de estampas que ilustraban la obra de Pieter Bor titulada *Las*

social en el que germinaron las revueltas iconoclastas, poniendo especial atención a los ataques contra las imágenes que tuvieron lugar en los Países Bajos del Norte.

61. Es preciso señalar que estos ataques contra el catolicismo deben ser leídos en estrecha relación con la lucha contra los españoles que estaba teniendo lugar en esos mismos años en el campo de batalla. Si bien en el presente trabajo el análisis se va a centrar únicamente en la cuestión de las representaciones de los ataques a las imágenes católicas, no debe perderse de vista que este fenómeno se encuadra en el marco más amplio de la lucha por la libertad política y religiosa en los Países Bajos.

62. En el presente trabajo, por motivos de extensión, se ha articulado el análisis de las representaciones de ataques a las sagradas imágenes católicas en el ámbito de los Países Bajos en torno a dos ilustraciones grabadas, dada la notable difusión y reproductibilidad que permitía la estampa. No obstante, es preciso notar que existen, asimismo, no pocos ejemplos de pinturas —ya sea sobre tabla o lienzo— en las que se recogen las actuaciones de destrucción de imágenes perpetradas por grupos iconoclastas en el ámbito de los Países Bajos. Sirvan como ejemplo de este tipo de representaciones pictóricas: Dirk van Delen, *Iconoclastas en una iglesia*, 1630, Amsterdam, Rijksmuseum; Hendrick van Steenwijck (II), *Interior de una iglesia con iconoclastas*, c. 1595-1649, Amsterdam, Christie's (10-11-2008, lote nr. 20).

guerras holandesas.⁶³ Valiéndose de una composición similar a la utilizada por Hogenberg, Luyken nos muestra el interior de una iglesia. El artista sitúa como principal centro de interés iconográfico de la composición un altar sobre el que se erige una monumental escultura de Cristo crucificado al que una cuadrilla de iconoclastas está tratando de derribar mediante cuerdas. Alrededor de dicho altar se representa un variado repertorio de ataques contra las distintas imágenes que custodia el templo: en primer término, un grupo se dedica a hacer añicos con mazas aquellas estatuas que ya han sido derribadas; en la nave central, vemos cómo un individuo encaramado sobre una escalera procede a destruir las pinturas que cuelgan sobre las paredes, etc.



Figura 7.

Jan van Luyken, *Ataques iconoclastas en Flandes y Brabante en 1568* (*Het stormen der beelden, in Vlaanderen en Brabant A.º 1568*), 1679, Londres, British Museum.

Este análisis de algunas de las representaciones de destrucción de imágenes —esta vez orquestadas por los «enemigos» de la ortodoxia católica— pone de

63. El título original de la obra de Pieter Bor Christiaensz es *Nederlandsche Oorlogen* y fue publicada en Amsterdam entre 1679 y 1684 por la viuda de Joannes van Someren, Abraham Wolfgangh y Hendrick en Dirck, vid. Hollsteins (1955: 118).

manifiesto una serie de actitudes y posicionamientos ante la imagen de aquellos que desde la Iglesia católica eran tildados de «herejes». De este modo, frente al planteamiento profundamente «icónico» defendido por la religión católica y que cobrará aún más relevancia si cabe tras el Concilio de Trento; en el ámbito de la Iglesia reformada tendrá lugar un proceso inverso: las críticas iniciales sobre el uso y abuso de las imágenes por parte de la Iglesia romana acabarán conduciendo a su definitiva eliminación —muchas veces no exenta de violencia— de los templos y lugares de culto. Además, los grabados que ilustran esta furia iconoclasta ponen de manifiesto el «concepto» de imagen predominante en el ámbito de los Países Bajos a finales del siglo XVI: como se advierte en estas estampas, no sólo fueron destruidas las pinturas o esculturas que adornaban los templos sino que la iconoclastia atacó, asimismo, otros elementos como son las vidrieras, las ricas telas que colgaban de los muros de los templos, el mobiliario litúrgico o las piezas de orfebrería y relicarios que se custodiaban en el interior de las iglesias. Como resultado de este proceso, los templos de los antiguos Países Bajos que abrazaron los preceptos protestantes más radicales contra las imágenes terminarían por presentar un aspecto interior desprovisto de imaginería —entendida, como hemos señalado, en el sentido más amplio de la palabra— del que las artes plásticas, nuevamente, nos dejarían numerosos testimonios visuales (fig. 8).⁶⁴



Figura 8.

Pieter Saenredam, *Interior de la iglesia de Sint Jans en Utrecht*, c. 1650, Rotterdam, Museum Boijmans.

64. En el marco del progresivo proceso de especialización experimentado por la pintura flamenca en el cambio de los siglos XVI al XVII, uno de los géneros que comenzaría a desarrollarse en esas fechas es el de las representaciones de espacios arquitectónicos, especialmente vistas de interiores de iglesias. Este tipo de imágenes, especialmente aquellas nacidas de los pinceles de artistas de las provincias del norte, permiten asomarnos a la desnudez de las iglesias holandesas del siglo XVII, vid., Ayala Mallory (1995: 90-95).

Conclusión

Con todo lo expuesto a través de este breve recorrido por las representaciones de quemas de libros y destrucción de imágenes que vieron la luz en los siglos XVI y XVII se ha podido constatar cómo, a pesar de que la documentación inquisitorial constituye una fuente inestimable de conocimiento de estas prácticas reprobatorias del Siglo de Oro, el análisis de las imágenes tanto literarias como artísticas se postula no solo como un complemento, sino como una vía indispensable para obtener una visión de conjunto de la cultura de una época y para el estudio de las actitudes coetáneas en materia de censura literaria y artística.

De un lado, por medio del análisis de las imágenes de quemas de libros, ha quedado patente cómo tanto la literatura como las artes plásticas de la época se hicieron eco de estas prácticas de reprobación auspiciadas por el Santo Oficio y dejaron constancia de ellas a través de los códigos de representación inherentes a cada una de estas disciplinas. Al mismo tiempo, estos testimonios visuales permiten constatar cómo tanto la censura de libros como los actos de quema de los ejemplares condenados promovidos desde la Inquisición fueron objeto de gran preocupación por parte de los inquisidores, quienes elaboraron periódicamente con sumo celo los Índices de libros prohibidos, al tiempo que la celebración de quemas públicas llegó a alcanzar cierto desarrollo y una codificación específica en tanto que ritual sistemático y acto propagandístico del Santo Oficio.

Por su parte, la censura ejercida en materia de imagen artística y el correlato plástico de los episodios de destrucciones de imágenes en la época parece perfilarse con un matiz distinto. Como ha quedado demostrado, la causa que motivará la destrucción de las imágenes promovida desde el ámbito católico se vinculará fundamentalmente a la consideración de las mismas en tanto que ídolos o falsas imágenes. Hasta la fecha, no se ha tenido constancia ni documental ni gráfica de que la Inquisición auspiciase grandes quemas públicas de imágenes similares a los autos de fe de libros que tuvieron lugar durante los siglos XVI y XVII ni de que, por tanto, dichas destrucciones de imágenes contaran con una normativización y una estructura celebrativa medianamente establecida como sucediera en el caso de los libros.

Por otra parte, hay que subrayar que las pinturas o esculturas que fueron condenadas a la pena máxima del fuego no eran creaciones nacidas en el ámbito católico hispánico, sino realizaciones materiales ejecutadas en otros ambientes culturales. Los ídolos destruidos por los santos, como en el ejemplo de San Benito, procedían de culturas consideradas paganas, en ese caso, del mundo greco-romano. Asimismo, los ídolos derrocados en el contexto colonial eran el objeto de adoración de los pobladores nativos de aquellas tierras. Por lo tanto, las medidas más severas y la intransigencia para con las imágenes no fue sino el reflejo de las actitudes intolerantes de la Iglesia Católica en un sentido amplio —y no específicamente del Tribunal del Santo Oficio— frente a la «alteridad» y su voluntad de evangelización en contextos geográficos coloniales. De este

modo, la educación en la fe de los gentiles pasaba por la destrucción de aquellas «vanas y demoníacas imágenes» en las que se sustentaban sus creencias y su cultura para, una vez hecha *tabula rasa*, poner los cimientos de un nuevo orden evangélico. De ahí que esa necesidad de construir un «nuevo orden» propiciara la codificación y la enorme difusión de pinturas que ilustrasen episodios de la conquista de América en el contexto colonial novohispano, ciclos en los que se incluyeron representaciones de destrucción de ídolos como instrumento visual para legitimar los orígenes de esa nueva sociedad colonial.

De este modo, desde el ámbito católico, la producción de imágenes en las que se representa la destrucción de ídolos paganos por parte de los defensores de la ortodoxia católica es relativamente escasa en nuestro Siglo de Oro. Con la excepción de las imágenes en las que se destruyen los ídolos indios en el contexto colonial, parece claro que en el ámbito de la Península Ibérica no hubo necesidad de promover amplios programas iconográficos en los que se recreara el ataque a los ídolos del paganismo, ya que éste era inexistente en los antiguos reinos de la monarquía hispánica. En contraposición, es preciso notar cómo aquellas *otras* confesiones religiosas que adoptaron un claro posicionamiento iconoclasta —en concreto, las corrientes del protestantismo de los Países Bajos— realizaron y promovieron una gran cantidad de representaciones en las que se recreaban las revueltas iconoclastas y la destrucción de la imagería religiosa como campaña propagandística e ilustración de su rebelión contra una Iglesia católica profundamente «icónica». Además, en este sentido, es de notar que, mientras en el ámbito católico las representaciones de destrucción de ídolos paganos tuvieron como soporte el lienzo o la tabla, por su parte, los holandeses, conscientes de las posibilidades de reproductibilidad inherente a la imprenta, materializaron las representaciones de ataques contra las imágenes —y, por extensión, contra el catolicismo— fundamentalmente a través del grabado, en aras de lograr una mayor propagación de su ideario. Así, la enorme difusión alcanzada por este tipo de representaciones en el contexto holandés se debió en buena medida a la consideración del «aniconismo» como factor diferenciador de la Iglesia católica y, en el proceso de construcción de su identidad nacional, acabaría convirtiéndose en la imagen y símbolo de su resistencia y disidencia.

En conclusión, todo apunta a que la heterodoxia durante el Siglo de Oro se desarrolló principalmente en el ámbito de lo escrito, de la palabra, y de ahí que éste fuera el principal campo de batalla y el objeto fundamental de las actuaciones censoras promovidas desde la Inquisición. En cambio, en el terreno de las imágenes no parece tan claro que las pinturas y esculturas creadas en el contexto hispano supusieran una amenaza de tan gran magnitud como fueron los libros y, por ende, la vigilancia en torno a las imágenes resultó menos densa y las actuaciones de reprobación y censura de las mismas no alcanzarían tan alto grado de normativización y sistematización.

Bibliografía

- AYALA MALLORY, Nina, *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma, 1995.
- BETHENCOURT, Francisco, «The Auto da Fé: Ritual and Imagery», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55 (1992) 155-168.
- CAMILLE, Michael, *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes, 1998.
- CORDERO DE CIRIA, Enrique, «Arte e Inquisición en la España de los Austrias», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 70 (1997) 29-86.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española. Según impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1614. Edición preparada por Martín de Riquer*, Barcelona, Horta, 1943.
- Cuadriello, Jaime, «El reino y la construcción del pasado», en Brown, Jonathan, *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 77-88.
- DEFOURNEAUX, Marcelin, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1973.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Ja-mete*, Madrid, 1933.
- FONTCUBERTA I FAMADAS, Cristina, *Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona-Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2011.
- FREEDBERG, David, «Art and iconoclasm. 1525-1580. The case of the Northern Netherlands», en Filedt Kok, J. P.; Halsema-Kubes, W.; Kloek, W. T., *De eeuw van de beeldenstorm: de Noordelijke Nederlanden in de zestiende eeuw: zeven tentoonstellingen tussen september en december 1986*, Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam, 1986, pp. 69-84.
- GARCÍA, Francisco, *Vida y martirio de el Venerable Padre Diego Lvis de Sanvitores de la Compañía de Iesus, primer apostol de las Islas Marianas, y sucesos de estas islas, desde el año de mil seiscientos y sesenta y ocho, asta el de mil sesicientos y ochenta y vno*, Madrid, Imprenta de Iván García Infanzón, 1683.
- GARCÍA LÓPEZ, David, *Arte y pensamiento en el Barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010.
- GIL VICENT, Vicente, «El control de la obra artística por la Inquisición: revisores de imágenes de escultura, pintura y grabado en el tribunal de Valencia (1701-1797)», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 73 (1997) 357-372.

- GOMARA, Vidal Luis, «Convento de Santo Domingo el Real de Madrid», *Los Dominicos y el arte*, 8 (1922-1923) 1-6.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro M., *Censura, libros e inquisición en el Perú colonial*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003.
- HALL, James, *Dictionary of subjects and symbols in art*, Londres, John Murray Publishers, 1991.
- HOLLSTEINS, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700. Heer – Kuyl*, vol. 9, Amsterdam, Menno Hertsberger, 1953.
- , *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700. Leyster - Matteus*, vol. 11, Amsterdam, Menno Hertzberger, 1955.
- LEA, Henry Charles, *Historia de la Inquisición Española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- LUCÍA MEJÍAS, José Manuel, *Los primeros ilustradores del Quijote*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005.
- LLORENTE, Juan Antonio, *Anales de la Inquisición de España*, 2 vols., Madrid, Imprenta de Ibarra, 1812-1813.
- , *Historia crítica de la Inquisición de España*, 8 vols., Barcelona, Imprenta de Oliva, 1835.
- MAQUEDA ABREU, Consuelo, *El Auto de Fe*, Madrid, Ediciones Istmo, 1992.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, «Control inquisitorial y figuración artística: Villafranca mejorado por Murillo», *Cuadernos de arte e iconografía*, 2, 4 (1989) 20-29.
- OLMO, José del, *Relación Histórica del Auto General de Fe que se celebró en Madrid este año de 1680 con asistencia del Rey N.S. Carlos II, y de las majestades de la Reyna N. S., y la augustísima Reyna Madre siendo inquisidor general el excelentísimo señor D. Diego Sarmiento Valladares*, Madrid, Imprenta de Domingo Blanco, 1680.
- PÁRAMO, Luis de, *De origine et progressu officii sanctae Inquisitionis*, Madrid, Imprenta Regia, 1598.
- PARDO TOMÁS, José, *Ciencia y censura: La Inquisición Española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- PAZ Y MELIÁ, A., *Papeles de Inquisición: catálogo y extractos*, Madrid, Patronato del Archivo Histórico Nacional, 1947.
- PEÑA, Manuel, «El ‘donoso y grande escrutinio’ o las caras de la censura», *Hispania: Revista española de historia*, 65, 221 (2005) 939-956.
- PINTO CRESPO, Virgilio, «La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación», *Hispania Sacra*, 31 (1978-1979) 285-322.
- RASMUSSEN, Tarald, «Iconoclasm and Religious Images in the Early Lutheran Tradition», en Kolrud, Kristine; Prusac, Marina (eds.), *Iconoclasm from antiquity to modernity*, Farnham (Surrey, England), Ashgate, 2014, pp. 107-137.

- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- ROA, Martín de, *Antigvedad, veneracion y frvto de las Sagradas Imágenes, i Reliquias. Historias i exenplos a este proposito*, Sevilla, Imprenta Gabriel de Ramos Vejarano, 1623.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «La repercusión del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», *Studies in the History of Art*, 13 (1984) 153-159.
- SÁNCHEZ CASTRO, José, «La censura en la figuración artística en España (1487-1820)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 65 (1996) 37-98.
- SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad, «Pinturas del colegio de doña María de Aragón: Problemas Inquisitoriales», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2 (1989) 106-116.
- SCHOLTZ-HÄNSEL, Michael, «Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición: EL Auto de Fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo», *Norba Revista de arte*, 12 (1992) 67-82.
- , «Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 6 (1994) 205-212.
- SOLÍS, Antonio de, *Historia de la conquista, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España. Nueva edición ilustrada con notas por D. Wenceslao de Linares y Pacheco, y adornada con los retratos del Autor y de Hernán Cortés*, Barcelona, Imprenta de D. Francisco Oliva, 1840.
- TOUSSAINT, Manuel, «Proceso y denuncias contra Simon Pereyng en la Inquisición de México. Con una introducción por Manuel Toussaint», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2 (1938) 1-38.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1982.

