

***La recepción de Dios a través del arte. El uso de la imagen sagrada en el Barroco***

***The reception of God through art. The value of the sacred art in the Baroque***

***A recepção de Deus através da arte. O uso da imagem sagrada no Barroco***

***La réception de Dieu par l'art. L'utilisation de l'image sacrée dans le baroque***

***Восприятие Бога через искусство.  
Использование сакрального образа в барокко***

***Calvo García, Laura\****

*Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea  
País Vasco, España  
laura.calvo@ehu.eus*

*Recibido: 19/03/23*

*Aprobado: 11/06/23*

---

\* Personal docente de la Facultad de Letras en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), España. Su línea de investigación es el arte de la época moderna (siglos XVI y XVIII), con especial interés en el patrimonio religioso del País Vasco. Perteneció a los equipos de investigación «Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis multidisciplinar (Historia, Arte, Literatura)», PID2020-114496RB-I00 y «Sociedades, procesos, culturas (siglos VIII-XVIII)» IT1465-22.

### **Resumen**

El objetivo de este artículo es mostrar la complejidad de la obra de arte en el período de la Contrarreforma. El texto se divide en tres apartados que analizan el concilio de Trento (1545-1563), el concepto del decoro y el uso y función del arte en el Barroco. La Iglesia triunfante y reformada de los años siguientes al concilio de Trento necesitaba el arte para poder hacer llegar y expandir su mensaje de fe. Aunque tras el sínodo de Trento no se definió un arte contrarreformista como tal, sí que se reafirmó la necesidad de seguir contando con el apoyo visual que ofrecía el arte sagrado. Los obispos quedaron encargados de controlar la producción artística y de vigilar para que se respetara el decoro. Estas pinturas y esculturas permitían educar al fiel en la fe, conmover su espíritu por el poder catártico del arte, superior al de la literatura, y mover su ánimo y sus acciones de acuerdo a los valores católicos romanos.

### **Palabras clave**

Contrarreforma, arte sacro católico, decoro, teoría de la recepción

### **Abstract**

*The aim of this article is to show the complexity of the work of art in the Counter-Reformation period. The text is divided into three sections that analyze the Council of Trent (1545-1563), the concept of decorum and the use and function of art in the Baroque. The triumphant and reformed Church of the years following the Council of Trent needed art to convey and spread its message of faith. Although after the Council of Trent a Counter-Reformation art was not defined as such, the need of the visual support offered by sacred art was reaffirmed. The bishops oversaw the artistic production and ensured that decorum was respected. These paintings and sculptures educated people in their faith, moved their spirit by the cathartic power of art, superior to that of literature, and influenced their minds and actions in accordance with Roman Catholic values.*

### **Keywords**

Counter-reformation, Catholic sacred art, decorum, reception theory

### **Resumo**

*O objetivo deste artigo é mostrar a complexidade da obra de arte no período da Contrarreforma. O texto se divide em três aparelhos que analisam o concílio de Trento (1545-1563), o conceito de decoro e o uso e função na arte Barroca. A Igreja triunfante e reformada dos anos seguintes ao concílio de Trento necessitava a arte para poder fazer chegar e expandir a sua mensagem de fé. Porém trás o sínodo de Trento não de definiu uma arte da contrarreforma como tal, mas foi reafirmada a necessidade de seguir contando com o apoio visual que oferecia a arte sagrada. Os bispos ficaram encarregados de controlar a produção artística e de vigiar para que se respeitara o decoro. Estas pinturas e esculturas permitiam educar o devoto na fé, comover o seu espírito pelo poder catártico da arte, superior ao da literatura, e mover o seu ânimo e as suas ações conforme os valores católicos romanos*

### **Palavras chaves**

*Contrarreforma, arte sacra católica, decoro, teoria da recepção*

### **Résumé**

*L'objectif de cet article est de montrer la complexité de l'œuvre d'art à l'époque de la Contre-Réforme. Le texte est divisé en trois sections qui analysent le Concile de Trente (1545-1563), le concept de bienséance, et l'usage et la fonction de l'art au baroque. L'Église triomphante et réformée des années qui suivirent le Concile de Trente avait besoin de l'art pour pouvoir transmettre et diffuser son message de foi. Bien qu'après le Synode de Trente un art contre-réformiste n'ait pas été défini comme tel, la nécessité de continuer à compter sur le support visuel offert par l'art sacré a été réaffirmée. Les évêques étaient chargés de contrôler la production artistique et de veiller au respect de la bienséance. Ces peintures et sculptures permettaient d'éduquer les fidèles dans la foi, d'émouvoir leur esprit par le pouvoir cathartique de l'art, supérieur à celui de la littérature, et d'émouvoir leur esprit et leurs actions conformément aux valeurs catholiques romaines*

### **Mots clés**

*Contre-réforme, art sacré catholique, bienséance, théorie de la réception*

### **Резюме**

*Цель данной статьи - показать сложность художественного произведения в период Контрреформации. Текст разделен на три раздела, в которых анализируется Тридентский собор (1545–1563), концепция приличия, а также использование и функции искусства в стиле барокко. Триумфальная и реформированная Церковь в годы после Тридентского собора нуждалась в искусстве, чтобы иметь возможность передавать и распространять свое послание веры. Хотя после Тридентского Синода искусство Контрреформации не было определено как таковое, была вновь подтверждена необходимость продолжать рассчитывать на визуальную поддержку, предлагаемую сакральным искусством. Епископы отвечали за контроль художественного производства и обеспечение соблюдения приличия. Эти картины и скульптуры позволяли воспитывать верующих в вере, двигать их дух катарсической силой искусства, превосходящей силу литературы, и направлять их умы и действия в соответствии с римско-католическими ценностями*

### **Слова**

*Контрреформация, католическое сакральное искусство, приличия, теория рецепции*

## ***Recepción de Dios a través del Arte en el Barroco. El uso de la imagen sagrada***

Adentrarse en el mundo de la imagen religiosa del siglo XVII en el ámbito católico es una tarea compleja, debido a que no hay que tener en cuenta solamente criterios de carácter artístico o estético, sino que es necesario estudiar el arte desde el punto de vista de la religión. La religiosidad impregnaba cualquier aspecto de la vida pública y privada. El nacimiento, la enfermedad o la muerte se relacionaban estrechamente con los santos, las reliquias, las procesiones, las tallas devocionales, los sermones o los retablos. Todo ello formaba parte de su vida. Entender el arte desde la religión, en época de la Contrarreforma, poniendo el foco en los receptores, es el objetivo de este artículo.

Para comprender la necesidad, por parte de la Iglesia, de vigilar la producción artística desde antes incluso de su creación, se debe estudiar el ambiente cultural del siglo XVI, la publicación del decreto correspondiente a la sesión vigésimo quinta del Concilio de Trento (1563) y las implicaciones que tuvo para las obras de arte religiosas, así como la función de las imágenes, el respeto del decoro, la recepción de los decretos tridentinos a través de la literatura artística y ascético-mística, sin olvidarnos de la normativa que se generó a partir de ese tipo de escritos. Al fin y al cabo el arte era un mecanismo más que ayudaba al control social y por ello era necesario supervisar todo tipo de representaciones, para que fueran adecuadas, es decir, que fuera mensaje ortodoxo y decoroso.

## 1. El decreto de la Sesión XXV del Concilio de Trento

El 3 y 4 de diciembre de 1563 se celebró la vigésimo quinta y última sesión del concilio de Trento, que trató «De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes». Este decreto va a ser el que regule la producción de arte sacro a partir de ese momento<sup>119</sup>.



Fig. 1. Sesión del concilio de Trento. (Atribuido a) Tiziano.  
Museo del Louvre<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> «De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», en *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Barcelona, Imprenta de Ramón Martín Indar, 1847, 328-333. <https://archive.org/details/BRes111445>. Traducción al castellano de Ignacio López de Ayala, del texto en latín publicado en 1564.

<sup>120</sup><https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Tridentinum.jpg>



Fig. 2. *Concilio de Trento*. Pasquale Cati, 1588, *Santa Maria in Trastevere, Roma*<sup>121</sup>

<sup>121</sup>[https://en.wikipedia.org/wiki/Pasquale\\_Cati#/media/File:Council\\_of\\_Trent\\_by\\_Pasquale\\_Cati.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Pasquale_Cati#/media/File:Council_of_Trent_by_Pasquale_Cati.jpg)

Siguiendo la línea marcada por el segundo concilio de Nicea (787), en el que se enfrentaron los partidarios y los enemigos de las imágenes –iconoclastas versus iconódulos–, en Trento se aclaró la conveniencia del uso de imágenes, su triple funcionalidad para «educar, conmover y propagar»<sup>122</sup> y la necesidad de que los obispos llevaran un control de la imagen sagrada<sup>123</sup>. En el caso de los

---

<sup>122</sup> Darío Velandia Onofre, «Definir y regular la imagen sagrada y sus receptores: entre teología y política en la aurora del siglo XVI», en *Destrucción y Culto. Políticas de la imagen sagrada en América y España (1563-1700)* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2021), 27. María del Mar Ramírez Alvarado, «Narrativa y representación icónica. ¿Qué nos cuentan las imágenes? La época de la Contrarreforma en España como ejemplo», en «*Para la reforma del clero y pueblo cristiano...*». *El Concilio de Trento y la renovación católica en el mundo hispánico* (Madrid: Silex, 2020), 26. María del Mar Ramírez Alvarado, «Narrativa y representación icónica. ¿Qué nos cuentan las imágenes? La época de la Contrarreforma en España como ejemplo». *Admira*, n.º 1 (2009): 23-32. <https://idus.us.es/handle/11441/76045>

<sup>123</sup> El sacerdote y estudioso del Concilio de Trento Hubert Jedin, fundamenta el origen del uso de las imágenes en los Padres de la Iglesia y explica la defensa del arte sacro por parte de la Iglesia Católica tras el sínodo tridentino como reacción frente a la iconoclastia de la Reforma protestante. En cuanto a investigaciones sobre la influencia de los decretos tridentinos en el arte, además de Hubert Jedin, «Genesi e portata del Decreto Tridentino sulla venerazione delle Immagini» en *Chiesa della Fede, Chiesa della Storia* (Brescia: Morcelliana, 1972), 348-349, contamos con los estudios de Giuseppe Scavizzi, «La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo»; *Storia dell'arte*, 18 (mayo-agosto de 1974), 171-213. Louis Hautecoeur, «Le Concile de Trente et l'art», en *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti del convegno storico internazionale*, vol. I (Roma: Herder, 1965), 345-362; para España se puede consultar: Crescenciano Saravia Escudero, «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*,

territorios de la corona española, hay que tener en cuenta, además, los procesos de reforma que comenzaron en las últimas décadas del siglo XV en el entorno del cardenal Cisneros. Algunas exigencias conciliares, que ya se venían aplicando en la Península Ibérica antes del concilio, no supusieron grandes novedades, sino la confirmación ecuménica que les apoyaba para seguir trabajando en la misma línea.

Como puntualiza la profesora Palma Martínez-Burgos, al menos en el ámbito hispano, es importante resaltar que gran parte de los postulados se refieren a los receptores de las obras, a los feligreses. En el concilio de Toledo de 1536 los obispos «Tavera, Silíceo, Ribera, García de Loaysa y Girón, Sandoval y Rojas, y un largo etcétera son un ejemplo de ese nuevo perfil en el que más que atender a la formulación plástica de la imagen, se centraron en el comportamiento de la sociedad respecto a esa imagen con el fin de erradicar de su culto la faceta más espectacular,

---

n.º 26 (1960): 129-143; Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», *Studies in the History of Art*, n.º 13 (1984): 153-159; Diego Suárez Quevedo, «De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, n.º 8, (1998): 257-290; Jesús Criado Mainar, «El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII: claves metodológicas para una primera aproximación al problema», en *Discurso religioso y Contrarreforma* (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2005), 273-327; y con una visión más global, incluyendo el caso de América: Darío Velandia Onofre, *Destrucción y Culto. Políticas de la imagen sagrada en América y España (1563-1700)* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2021).

supersticiosa y exaltada de la religiosidad vivida durante el siglo XVI<sup>124</sup>.» Esta teoría de la recepción de las obras de arte, que proviene de la historia de la cultura visual y que está de plena actualidad, aporta una mirada nueva y descentrada al arte y se convierte en otra manera posible de abordar el estudio de las imágenes, a través del receptor, que la observa y para comprender los procesos que suceden en la mente del fiel a partir de ese momento<sup>125</sup>. Las

---

<sup>124</sup>Palma Martínez-Burgos García, «Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El Cardenal Tavera y el Concilio Provincial de Toledo de 1536», en *Ensayos humanísticos: Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1997), 299. La profesora, ahora citada, Palma Martínez-Burgos, que ha centrado su investigación a analizar la cultura visual del arte de los siglos del Renacimiento y del Barroco, atendiendo a los procesos de reforma y a la ortodoxia católica, es autora de otras muchas publicaciones sobre cuestiones relacionadas con la imagen religiosa en tiempos de Felipe II como por ejemplo: *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español* (Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990); «El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II», en *Reales Sitios*, n.º 135 (1998): 38-45; «La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro», en *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000), 215-240 y «El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma», *Boletín de arte*, n.º 24 (2003): 13-34.

<sup>125</sup> En esta línea se pueden consultar las interesantes publicaciones de: David Freedberg, David, *El poder de las imágenes* (Madrid: Cátedra, 2009). Antonio Urquizar Herrera, «Modelos y principios. Canales de difusión del arte en la Edad Moderna y transformaciones en la recepción de la práctica artística» en *Actas XV Congreso Nacional del CEHA* (Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2008), 507-522. Darío Velandia Onofre, *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de*

imágenes convertían en visible lo invisible e invitaban «a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad»<sup>126</sup>.

El decreto tridentino exige que «Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención», ya que «expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos»<sup>127</sup>. Es decir, incide en que el arte tiene una función didáctica clara y es un medio útil y eficaz que debe ser empleado en todas las diócesis católicas. Por ello es fundamental que las imágenes se representen de forma decorosa, que no haya «nada profano y nada deshonesto», que «no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa» y «que nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente»<sup>128</sup>. Dada su finalidad pedagógica, las obras de arte sacro deben respetar fielmente las fuentes y la iconografía tradicional y no incluir la representación de «nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias»<sup>129</sup>.

---

*Oro* (Universitat de Barcelona, 2014)

<https://www.tdx.cat/handle/10803/283166#page=156>. Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro* (Madrid: Akal, 2015). Carlos Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma* (Madrid: Cátedra, 2017). Darío Velandia Onofre, «Definir y regular la imagen sagrada y sus receptores: entre teología y política en la aurora del siglo XVI», 21-66.

<sup>126</sup> «De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», 331.

<sup>127</sup> «De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», 330, 331.

<sup>128</sup> «De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», 332.

<sup>129</sup> «De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», 332.

Es gracias a la «aprobación del Obispo» como se va a controlar a partir de la segunda mitad del siglo XVI que todo se realice según las normas de Trento. Por ello no se puede colocar «ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno» sin antes solicitar permiso episcopal<sup>130</sup>. El peso del control y regulación del arte sacro, así como su coste económico, debía pasar por una primera autorización del representante episcopal. Además, cobra especial importancia la celebración de sínodos diocesanos, donde los arciprestes o delegados parroquiales recibían instrucciones de forma directa a través del obispo y ellos, a su vez, gracias a la estructura jerárquica de la Iglesia, se aseguraran de que el mensaje llegara a los párrocos y a todos aquellos que se encargaban de contratar las obras religiosas en cada una de las parroquias y ermitas de la diócesis, por muy alejadas que estuvieran de la sede episcopal<sup>131</sup>.

Además de esto, el hecho de que los reformadores protestantes se opusieran a la veneración de las imágenes religiosas por considerarla idolatría llevó a la Iglesia romana a reflexionar sobre el valor de la imagen sagrada y a marcar claramente la diferenciación con ellos en este aspecto, fomentando de esta manera el arte religioso. Hay que añadir el caso particular de los territorios peninsulares recién conquistados por los Reyes Católicos, en los que

---

<sup>130</sup> «De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», 332.

<sup>131</sup>Diego Suárez Quevedo, «De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo», 259.

estaban presentes los judíos y los musulmanes, fieles de religiones monoteístas en las que la ausencia de imágenes era la norma<sup>132</sup>. La profesora Palma Martínez-Burgos afirma que «La eficacia de la imagen no se plantea bajo unos criterios artísticos, sino en virtud de una justificación eminentemente teológica puesto que, en última instancia, se trata de aclarar la legalidad de la representación figurada de Dios<sup>133</sup>.» Por ello el decreto les recuerda a los fieles cristianos que a las imágenes «se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos»<sup>134</sup>. Desde este punto de vista, rechazar la veneración de esas imágenes supondría negar la naturaleza humana de Cristo y atentaría contra el dogma de la encarnación. Los protestantes, sin embargo, veían la veneración como un acto de idolatría y sus predicadores

---

<sup>132</sup>Felipe Pereda, «El debate sobre la imagen en la España del siglo XV: Judíos, cristianos y conversos», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte: Universidad Autónoma de Madrid*, n.º 14 (2002): 59-79, así como otra de sus publicaciones titulada: *Las imágenes de la discordia: Política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos* (Madrid, Marcial Pons, 2007), 339-373.

<sup>133</sup>Palma Martínez-Burgos: *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, 11.

<sup>134</sup>«De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», 330.

insistieron en la imperiosa necesidad de destruir las imágenes<sup>135</sup>.



Fig. 3. Gerard Houckgeest, *Interior de una iglesia en pleno proceso de destrucción de imágenes*<sup>136</sup>

En línea con este pensamiento, Hubert Jedin, sacerdote y gran investigador y estudioso del concilio de Trento, incide en la larga historia de defensa y ataque a las imágenes,

---

<sup>135</sup>María del Mar Ramírez Alvarado, «Narrativa y representación icónica. ¿Qué nos cuentan las imágenes? La época de la Contrarreforma en España como ejemplo», *Admira*, n.º 1 (2009): 26.

<sup>136</sup>[https://www.europeana.eu/es/item/90402/RP\\_P\\_1885\\_A\\_9026](https://www.europeana.eu/es/item/90402/RP_P_1885_A_9026)

valora la confirmación desde los Padres de la Iglesia y explica la defensa del arte sacro por parte de la Iglesia Católica tras el sínodo tridentino como forma de diferenciarse de la oposición protestante<sup>137</sup>. Por ello, aunque el decreto tridentino no aporta un listado de características estilísticas que una obra religiosa debe cumplir, sí que incide en la utilidad de las «imágenes de Cristo, de la Virgen, madre de Dios, y de otros santos» que se «deben tener y conservar, principalmente en los templos», para que los fieles puedan adorarlas y, de esta manera, constituirse como el camino mediante el que llegar a Dios<sup>138</sup>, reafirmando de esta manera el papel intermediario del objeto de culto que poseían las imágenes sagradas. El profesor Diego Suárez Quevedo repara en la importancia de otro factor, el cuándo y dónde, es decir el «ensamblaje de imagen sacra y su adecuado *locus*, es decir, su exposición en un lugar apropiado –retablo, capilla, o/y ámbito del templo interior o exterior– para mover a la piedad, a la reflexión íntima, a la oración, al éxtasis religioso. En otras palabras, las imágenes en sus *loci*, persuasivamente dispuestas y presentadas al fiel»<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup>Hubert Jedin, «Genesi e portata del Decreto Tridentino sulla venerazione delle Immagini», 348-349.

<sup>138</sup>«De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», 330.

<sup>139</sup>Diego Suárez Quevedo, «De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo», 258.

## ***2. Sobre el decoro, un nuevo concepto de carácter moral***

El *decoro* es un concepto fundamental en la teoría contrarreformista del arte, ya que la finalidad de cualquier obra de arte religiosa era fomentar una devoción ortodoxa<sup>140</sup>. El término 'decorum' se utilizaba tanto en la Antigüedad pagana como en el Renacimiento cristiano, aplicado tanto a obras literarias como a arquitectónicas o gráficas. Horacio lo emplea en su *Ars poetica* y Vitrubio en su célebre tratado de arquitectura. Este último entendía el término como la correcta adecuación que debe tener una obra a su función. Es la misma idea que tenían en el Renacimiento los italianos Leon Battista Alberti, Leonardo y Palladio, o el tratadista Francisco de Holanda, que a mediados del XVI teorizó sobre el arte en su libro *De la pintura antigua*. El decoro es un término difícil de definir, que semánticamente se relaciona con términos como conveniencia, adecuación o dignidad<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup>Elena Vázquez Dueñas, «Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, n.º 9 (2015): 436. <https://studiaaurea.com/article/view/v9-duenas/150-pdf-es>. Juan Manuel Monterroso Montero, «Entre el dogma y la devoción. Pintura, literatura sacra y vida conventual franciscana», *Quintana*, n.º 4 (2005): 165-182.

<sup>141</sup>Ha sido estudiado por Bialostocki, Bertelli, Rensselaer y Blunt, entre otros. Schlosser puntualiza que el decoro es un principio dominante de la crítica del arte durante el periodo manierista. Palma Martínez-Burgos García, «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 2 (1988): 91-97. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieVII-12C730B7-4AA9-8940-2381-4670EC7201F9/Documento.pdf>

Sin embargo, en el siglo XVI la palabra sufre una importante variación en cuanto a su semántica. Uno de los primeros que añade al vocablo algunas pinceladas de decencia y moralidad es el teólogo suizo reformista Huldrych Zwinglio, quien advirtió el peligro de que a veces las imágenes mostraran partes poco decorosas. El humanista veneciano Ludovico Dolce<sup>142</sup>, en Italia, y Felipe de Guevara<sup>143</sup>, en España, destacaron la gran relación que existía entre el decoro, la prudencia y la honestidad, como se aprecia en el *Comentario de la pintura y pintores antiguos* de 1560, dedicado al rey Felipe II, en el que exigía que los santos «se pintaren y esculpiesen con el decoro, decencia y honestidad, gravedad y santidad que conviene y como el asunto merece...»<sup>144</sup>. La defensa, a veces incluso acérrima, de las ideas tridentinas tenía como finalidad que se mantuviera la carga devocional en todas las obras religiosas, sin excepción<sup>145</sup>. El decoro no era, por lo tanto, solo algo estético, sino que era un concepto que estaba

---

<sup>142</sup>*L'Aremino o Dialogo della pittura* (1557).

<sup>143</sup>Felipe de Guevara tenía una importante colección, heredada de su padre, Diego de Guevara, embajador de Felipe el Hermoso y Carlos V, con obras de Patinir o El Bosco. Elena Vázquez Dueñas, «Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España», 436.

<sup>144</sup>Palma Martínez-Burgos García, «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», 93.

<sup>145</sup>Elena Vázquez Dueñas, «Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España», 434, 456. Anteriores al Concilio de Trento son el señalado *Comentario de la pintura y pintores antiguos* (1560) de Felipe de Guevara y *De la pintura antigua* de Francisco de Holanda (1548, traducida a castellano en 1563).

ligado a lo moral. Como ejemplo, la Capilla Sixtina: la falta de decoro fue la razón por la que, nada más terminar el concilio de Trento, se decidió disimular los desnudos, más que justificados, que Miguel Ángel había pintado en el Juicio Final. Fueron Paulo IV y Pío IV quienes mandaron retocar los frescos del genio florentino con el objetivo de que los pechos femeninos y los órganos sexuales masculinos se taparan convenientemente.



*Fig. 4. Giorgio Ghisi, Detalle de la capilla Sixtina con el diseño original de Miguel Ángel<sup>146</sup>*

---

<sup>146</sup>[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Sts\\_Blaise\\_and\\_Catherine\\_and\\_St\\_Sebastian%2C\\_British\\_Museum%2C\\_London.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Sts_Blaise_and_Catherine_and_St_Sebastian%2C_British_Museum%2C_London.jpg)

El *Dialogo degli errori della pittura*, publicado en 1564 por Giovanni Andrea Gilio da Fabriano<sup>147</sup>, las instrucciones que para la creación y decoración de los templos publicó san Carlos Borromeo con el título de *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577) o el *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) del cardenal Gabriele Paleotti ponían en valor el decoro como principio fundamental del arte de la reforma católica. Para el monje jerónimo fray José de Sigüenza la carga devocional de una imagen dependía de su decoro y por ello advertía sobre el peligro de las imágenes que se hacen en Italia de «santos que quitan la gana de rezar en ellas»<sup>148</sup>. Parte de la intelectualidad académica española incluso llegó a redactar un escrito en 1632 «sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpiras y tenerlas patentes donde sean vistas»<sup>149</sup>. Otro aspecto a tratar era el lugar en

---

<sup>147</sup>Este autor no justificaba los desnudos de Miguel Ángel pese a que la escena representada lo requiriera. Desde su punto de vista la decencia y la dignidad estaban por encima de la fidelidad a las fuentes escritas. Palma Martínez-Burgos García, «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», 94.

<sup>148</sup>Fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial* (Madrid, 1963), 381, discurso XVII. Palma Martínez-Burgos García, «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», 95.

<sup>149</sup>*Copia de los pareceres y censuras de los reuerendissimos padres maestros y señores catredaticos [sic] de las insignes vniuersidades de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas sobre el abuso de las figuras y pinturas lasciuas y deshonestas* (Madrid: Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1632). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000054267&page=1>. Sobre este tema ver Javier Portús Pérez, «Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n.º 8 (1995): 55-88.

el que se podían depositar las imágenes que representaran temas sagrados: «Las Imagenes, è historias Diuinas son de grandisimo fruto espiritual, por la mucha deuocion que causan: mas acuerdase que se deuen tener en partes decentes, adonde se les guarde el respeto, y reuerencia deuida...»<sup>150</sup>. San Ignacio de Loyola insistía en sus *Ejercicios Espirituales* en la importancia de la contemplación de las imágenes sagradas y en la colocación de la obra sagrada en un lugar adecuado para mover al fiel a la reflexión, la oración o la piedad<sup>151</sup>.

El binomio cuerpo humano desnudo y decoro es otro de los temas debatidos en la Contrarreforma. En la cultura cristiana la desnudez siempre se ha asociado al pecado, ligado a la imagen de Adán y Eva, cubriéndose, tras probar el fruto prohibido. Los artistas deseaban poder pintar y esculpir figuras desnudas si el tema lo requería, pero la exhibición gratuita del cuerpo humano era vigilada y corregida por la Iglesia. Algunos autores, como Nicolás Sandero, justificaban los desnudos en ciertos casos: «...las imágenes de los Santos han de representarse en los actos de su vida y será suficiente cuando se le propone desnuda o casi sin ropa, con que tenga motivo...»<sup>152</sup>. Fray Francisco

---

<sup>150</sup>*Copia de los pareceres y censuras de los reuerendissimos padres maestros y señores catredaticos [sic] de las insignes vniuersidades de Salamanca y Alcala y de otras personas doctas sobre el abuso de las figuras y pinturas lasciuas y deshonestas*, f. 4r.

<sup>151</sup>Diego Suárez Quevedo, «De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo», 258.

<sup>152</sup>Nicolao Sandero, *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione* (Lovaina, 1569); cap. III, libro I,15, citado en la página 94.

Cornejo, teólogo y académico de la universidad de Salamanca, consentía el desnudo tanto en recintos sagrados como civiles o privados: «no condenara yo a quien tuuiera estas pinturas, porque desta suerte huuieramos de desterrar de las Iglesias, y Oratorios a Adan, y Eua, como se pintan en el Parayso, y a otros Santos que pintan hermosos, y desnudos, como san Sebastian, y san Lorenço, y otros. Solo condenamos aquellas pinturas, que por estar descubiertas impudicamente, o por feas posturas, o otros accidentes son peligrosas para todos los que pusieren los ojos en ellas»<sup>153</sup>.

En el ámbito cortesano, la severidad con la que se entendía el decoro se aprecia en los comentarios del padre Sigüenza, quien veía en *La expulsión de los mercaderes del templo* del claustro bajo del monasterio de El Escorial «alguna demasiada licencia en inducir personas desnudas, que con la afición del arte y la gana de mostrarla, se pierde muchas veces el decoro y la prudencia»<sup>154</sup>. Otro ejemplo de rectitud moral y decencia se aprecia en las palabras del monarca Felipe III, que mandó incluso quitar una imagen de «de santa Susana [...] diciendo: No soy amigo de pinturas

---

Palma Martínez-Burgos García, «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», 91-102.

<sup>153</sup>*Copia de los pareceres y censuras de los reuerendissimos padres maestros y señores catredaticos [sic] de las insignes vniuersidades de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas sobre el abuso de las figuras y pinturas lasciuas y deshonestas*, f. 12v.

<sup>154</sup>Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. II. (Consejería de Educación y Cultura, 2000), Tercera Parte, libro IV, discurso IV, 580, citado en: Elena Vázquez Dueñas, “Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España», 447.

desnudas», por tratarse de «Figuras deshonestas»<sup>155</sup>. Como se apreciaba en este caso, si bien el rigor histórico era fundamental, primaba por encima de él la moralidad, el respeto de los interiores sacros y la búsqueda de la pureza y la castidad.

Justo lo contrario a presentar las imágenes desnudas, pero igual de poco recomendable, era la extendida costumbre de vestir las tallas, sobre todo las de uso procesional, con todo tipo de telas lujosas, joyas, tocados o cualquier otro tipo de aderezo. Era otra de las tradiciones a evitar, porque «algunas personas [...] adornan a las imágenes con el traje»<sup>156</sup> y «estos ornatos y atavíos exteriores [...] engolfan el sentido»<sup>157</sup>. Las tallas acababan siendo «ornato de muñecas, no sirviéndose algunos de las imágenes más que de unos ídolos»<sup>158</sup>. Era preciso respetar el decoro histórico y elegir «aquéllas que más se conforman con lo divino que con lo humano, conformándolas a ellas y a sí en ellas con el traje del otro siglo y su condición, y no con éste, porque no solamente no le mueve el apetito la figura de este siglo, pero

---

<sup>155</sup>*Copia de los pareceres y censuras de los reuerendissimos padres maestros y señores catredaticos [sic] de las insignes vniuersidades de Salamanca y Alcala y de otras personas doctas sobre el abuso de las figuras y pinturas lasciuas y deshonestas*, f. 5v.

<sup>156</sup>San Juan de la Cruz, *En una noche oscura. Poesía completa y selección de prosa* (Barcelona: Penguin Clásicos, 2018), cap. 35, s. f. [https://books.google.es/books?id=Nb5IDwAAQBAJ&pg=PT32&hl=es&source=gbs\\_toc\\_r&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=Nb5IDwAAQBAJ&pg=PT32&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false)

<sup>157</sup>San Juan de la Cruz, *En una noche oscura. Poesía completa y selección de prosa* (Barcelona: Penguin Clásicos, 2018), cap. 35 y 38, s. f.

<sup>158</sup>San Juan de la Cruz, *En una noche oscura. Poesía completa y selección de prosa*, cap. 35, s. f.

aun no se acuerda por ella de él, teniendo delante los ojos cosa que a él se parezca» y representar la imagen en su contexto, también en lo relativo a la moda y a la cultura, por lo que no se podía engalanar a la Virgen María con lujosos vestidos a la moda del Renacimiento o del Barroco por haber una importante discordancia temporal, además de cierto transvase de lo sacro hacia lo profano<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup>San Juan de la Cruz, *En una noche oscura. Poesía completa y selección de prosa*, cap. 35, s. f. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», 156. Borja Franco Llopis, *Espiritualidad, Reformas y Arte en Valencia (1545-1609)* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009), 81. [https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2014/FBFL\\_TESIS.pdf](https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2014/FBFL_TESIS.pdf)



*Fig. 6. Juan Fernández de Navarrete, San Pedro y San Pablo, Monasterio de El Escorial<sup>160</sup>*

---

<sup>160</sup>[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/San\\_Pedro\\_y\\_San\\_Pablo-Fern%C3%A1ndez\\_Navarrete.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/San_Pedro_y_San_Pablo-Fern%C3%A1ndez_Navarrete.jpg)

Antes de ejecutar una obra, Francisco de Holanda recomendaba al artista que comprobara la ortodoxia del tema «en el catálogo de los Santos para saber sus vidas, y en qué tiempos y costumbres y provincias o ciudades son pintados»<sup>161</sup>.

Era fundamental que la imagen sagrada se adecuara a verdad histórica. Las fuentes en las que se narraban los episodios de la vida de Jesús debían ser canónicas y la historia o milagros, en el caso de los santos, verosímiles y basados en fuentes aprobadas previamente<sup>162</sup>. En 1566, Felipe II, viendo el vacío normativo que existía nada más terminar el concilio de Trento y pensando en su gran obra de El Escorial, creyó necesario encargar una serie de notas «para hazer con acertamiento las lecciones de los santos», tarea que encomendó a Ambrosio de Morales, buscando que los personajes fueran representados como figuras heroicas, aludiendo a la Iglesia militante y fuerte que deseaba crear Felipe II<sup>163</sup>.

Por último, otro punto que debía ser cuidado a la hora de representar una escena era la gestión emocional de los personajes, sobre todo en el caso de la María, quien tenía que ser ejemplo de entereza moral, incluso en los momentos más dramáticos de la pasión y muerte de Jesús. La

---

<sup>161</sup>Francisco de Holanda, *De la pintura antigua y El diálogo de la Pintura* (Madrid: Visor Libros, 2003) 41.

<sup>162</sup>Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, «Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán», *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 2, n.º 4, 111 (1989): 97-105.

<sup>163</sup>Elena Vázquez Dueñas, «Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España», 445.

transferencia del dolor a la naturaleza era un recurso y un modo de compensar la contención en la expresión de los sentimientos de los personajes. De esta manera se permite que el paisaje asista a la escena como un ser vivo más, y que en momentos de dolor se muestre sufriente y empático, porque «hasta el cielo se debe pintar nublado y cubierto cuando la imagen fuere llorosa y triste»<sup>164</sup>.

### **3. El uso de las imágenes**

Los decretos del concilio de Trento, los obispos, los tratadistas y todos aquellos que escribieron sobre el papel de las imágenes sacras no se centraron en fijar una serie de características estilísticas que las obras religiosas tuvieran que cumplir. El concepto que primaba era otro: la principal función que una pintura, escultura o estampa tenía era la de poder servir de agente catequetizante porque, gracias al arte, «se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe», sin introducir ningún elemento «profano» ni «deshonesto»<sup>165</sup>. El humanista portugués Francisco de Holanda valoraba de forma positiva los múltiples niveles de lectura que una obra de arte podía ofrecer, ya que es «viva escritura y doctrina para los indoctos; más, a los contemplativos e letrados

---

<sup>164</sup>En palabras de Francisco de Holanda, citado por Elena Vázquez Dueñas, «Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España», 437.

<sup>165</sup>«De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», 330-331. José Julio García Arranz, «El Concilio de Trento y el uso didáctico-doctrinal de la imagen religiosa en el primer Barroco hispano (1600-1640)», *Campo abierto: Revista de educación*, n.º 24 (2003): 199-228.

acrecentamiento es de saber»<sup>166</sup>. David Freedberg, quien se ha preocupado por analizar la relación existente entre las imágenes y las personas que las observan, así como por sus reacciones emocionales o físicas, cree que hay «Tres razones para la existencia institucionalizada de imágenes en la Iglesia: primera, la instrucción de los analfabetos, que podrían aprender en ellas como en los libros, la segunda, el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los santos podrían perdurar más firmemente en nuestra memoria viéndolos representados ante nosotros a diario; y tercera, las emociones se estimulan más eficazmente con cosas de vistas que con cosas oídas». De hecho ya «San Buenaventura mantuvo esta triple justificación para la introducción y el uso de imágenes».

El predicador agustino fray Antonio Osorio de San Román (1540-1621)<sup>167</sup>, en su libro *Consuelo de penitentes o mesa*

---

<sup>166</sup>Francisco de Holanda, *De la pintura antigua y El diálogo de la Pintura*, VI, 33. Elena Vázquez Dueñas, «Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España», 435.

<sup>167</sup>Antonio Osorio de San Román entró al convento agustino de Salamanca en 1565, pasando después por los de Burgos y Sevilla. Marchó como misionero a Nueva España en 1575. En México escribió la obra *Consuelo de penitentes o mesa franca*, acabándola en 1581. La primera edición del libro se imprimió en Salamanca en 1583 y la segunda, corregida y aumentada, en Sevilla dos años más tarde: Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes ò Mesa Franca de spirituales manjares*. Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585. [https://books.google.es/books?id=h4ni3LxL114C&hl=es&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.es/books?id=h4ni3LxL114C&hl=es&source=gbs_navlinks_s), Rafael Lazcano González, «Antonio Osorio de San Román», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, <https://dbe.rah.es/biografias/83724/antonio-osorio-de-san-roman>. Para profundizar en su figura consultar la «Introducción» de M. González Velasco, en Antonio Osorio de San Román, *Consuelo de*

*franca*,<sup>168</sup> concluido en 1581, dedica uno de los capítulos a tratar «Del modo que se deue tener, para sacar gran fruto de la veneracion de las sanctas imagines, por el orden de este tratado»<sup>169</sup>. Ya que son «muchos pouechos, que las imagines hazen a la iglesia»<sup>170</sup> y que «Todas estas imagines y las demas hazen milagros en los coraçones»<sup>171</sup>, considera de gran importancia la «veneracion de las sanctas imagines, usandolas con piedad, con arte, y buen saber» porque las «historias de los hechos de Dios» están «llenas de divinos auisos» y son «sermon encendido y viuio reprehensor de nuestros coraçones, y despertador efficaz de dormidos»<sup>172</sup>.

De la lectura de su tratado se deducen claramente una serie de ideas. En primer lugar, que apuesta por la veneración de las imágenes religiosas, tal y como había quedado refrendado por el sínodo tridentino. En segundo lugar, que el fin del arte no era exclusivamente didáctico, sino que las

---

*penitentes o mesa franca de espirituales manjares*, con la preparación del texto y notas de M. González Velasco (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999), 7-57.

<sup>168</sup>El libro consta de dos partes; la primera versa sobre los nombres de la Trinidad, la Virgen María. La segunda parte se dedica a temas variados, entre los que nos interesa el dedicado a las imágenes: Parte II, Tratado II, Cap. VIII.

<sup>169</sup> Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes ò Mesa Franca de spittuales manjares*. (Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585) f. 334v. y siguientes.  
[https://books.google.es/books?id=h4ni3LxL14C&hl=es&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.es/books?id=h4ni3LxL14C&hl=es&source=gbs_navlinks_s),

<sup>170</sup>Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes ò Mesa Franca de spittuales manjares*, f. 336r.

<sup>171</sup>Ibidem, f. 339r.

<sup>172</sup>Ibidem, ff. 340v.-341r.

representaciones de temas sagrados tenían el poder de provocar en el feligrés una respuesta de piedad y de profunda devoción. Todos los autores católicos romanos y los textos de la época van en esa misma línea. Giuseppe Scavizzi, por su parte, llama la atención sobre la llamada a la imitación de Cristo, a través de su imagen, con la misma percepción y visión que en la Antigüedad se tenía de los héroes clásicos<sup>173</sup>. El fiel debía fundirse con Cristo: «asi tambien conuertid mi entendimiento en el de Christo para que yo piense lo que a el le agrada, mi voluntad en la de Christo, para que yo quiera lo que el, mis ojos, oydos, y lengua en los de Christo, para que yo mire, oyga y hable, como el quiere, desuerte que ya no viua yo en mi, sino Christo en mi, el mire por mis ojos, hable por mi lengua, y oyga por mis oydos, no quiera yo sino lo que el quiere, y assi quede yo todo suyo»<sup>174</sup>.

Volviendo a la obra de fray Antonio Osorio de San Román (1540-1621), en la que encontramos pasajes de gran relevancia, seleccionamos unos fragmentos en los que recuerda a sus lectores que el concilio de Nicea (787) fue el momento clave para la validación de las imágenes sagradas. De igual forma, sus palabras destacan el carácter estético de las obras, que contribuyen a resaltar el carácter del templo como recinto sagrado, facilitan el conocimiento y la

---

<sup>173</sup>Giuseppe Scavizzi, *The controversy on images from Calvin to Baronius* (Nueva York: Peter Lang Publishing, 1992), 64-67.

<sup>174</sup>Juan de Beriayn, *Tratado de cómo se ha de oyr missa, escrito en romance y bascuence, lenguages de este Obispado de Pamplona* (Pamplona: Carlos de Labayen, 1621), f. 52r., <https://books.google.es/books?id=pztRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

comprensión de los temas del calendario litúrgico y poseen un eminente carácter narrativo que aporta valores morales y ejemplos de vida. Cita como argumento de autoridad al papa san Gregorio Magno, doctor de la Iglesia y notable figura de la historia eclesiástica del medioevo, para subrayar el carácter didáctico del arte religioso:

«Adornan la Iglesia, y hazen señalado lugar de magestad divina en la tierra. Lo qual enseña el Spiritu sancto por la boca del concilio Niceno diziendo; Las historias euangelicas se pintan en la Iglesia para que los hombres sin letras, que no pueden reboluer los libros sagrados den gloria, y gracias a Dios por las mercedes que reciben, según les cuentan las imagines, y para que vean en ellas como viuió el hijo de Dios en la tierra, y aprendan ellos, como han de viuir. Cerca de lo qual dize sant Gregorio el Magno, que fue sabiduria de Dios el uso de las imagines, para doctrinar a los pequeñitos de la Iglesia: pues no era possible ser todos letrados para poder tratar las letras sagradas y aprender los diuinos hechos, para ellos se inventassen las imagines»<sup>175</sup>.

El religioso cree que hay que situar las imágenes por delante de los textos escritos, «Pues como la imagen es tan vezina al caso q representa, siempre el coraçon se halla mas viuamente en la cosa que pretende saber, si la imagen se lo dize, que si la letra se lo significa. Y por ello como la

---

<sup>175</sup>Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes ò Mesa Franca de spirituales manjares*, f. 336v.

imagen ajusta mas el entendimiento con lo que passa, assi se mueue mas efficazmente por la imagen, que por la sola palabra»<sup>176</sup> y su carácter evocador y explicativo, capaz de hacer visibles y accesibles al entendimiento humano los conceptos teológicos más complejos: «No ay duda, sino que la imagen sacra es la lecion mas general, mas viua, y efficaz que se puede encarecer, y assi es vtilissima sobre manera: porque despiertan tan de repente, y queda tan fixa la verdad, que comunican, que hazen casi euidentes las cosas inuisibles que contienen pintadas»<sup>177</sup>; «la figura visible, persuade, clara y suauemente mysterios de ineffable difficultad»<sup>178</sup>.

No solo eso, sino que las imágenes logran conectar profundamente con el espectador de una manera muy eficaz y le mueven a la devoción y al amor a Dios. Por eso «para reformar, y fortalecer los actos interiores del alma son de gran fruto las imagines»<sup>179</sup> porque «la imagen visible, le pone nuevo semblante, y le arrayga en el amor de lo inuisible que adora»<sup>180</sup> y la emotividad de las imágenes es tan grande que consiguen provocar un efecto profundo en el fiel, especialmente con algunos temas pasionales, porque, como se pregunta el fraile agustino, «Quien hara un, Ecce homo, tan sentido con palabras como un pintor le saca de un buen pinzel?»<sup>181</sup> y «Quien no oye las voces, y ve

---

<sup>176</sup>Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes ò Mesa Franca de spituales manjares*, f. 337r.

<sup>177</sup>Ibidem, f. 337v.

<sup>178</sup>Ibidem, f. 337v.

<sup>179</sup>Ibidem, f. 338.

<sup>180</sup>Ibidem, f. 338.

<sup>181</sup>Ibidem, ff. 337r-337v.

las lagrimas, y contempla la sangre, que representa una imagen de Christo en el huerto?»<sup>182</sup>.

Aunque el ciclo de la pasión resultaba altamente emotivo, cualquier pasaje bíblico, como la Natividad o una representación de un santo o un apóstol representaba unos valores y un modelo de conducta a imitar y, por lo tanto, su representación era necesaria y recomendable: «En vna imagen del nascimiento cercada de angeles, de virgines, de animales, luego te despojas de toda altiuez. Viendo la calidad de los discipulos de Christo, alli aprendes su pobreza, y abominas todo fausto, y pompa del siglo»<sup>183</sup>. Por eso era de suma importancia que las representaciones se realizaran de forma adecuada, ya que si no, como advertía el cardenal Paleotti, la pintura y la escultura no podrían cumplir su función principal, la edificación de las almas, sino que conseguirían el efecto contrario, es decir, la condena de su espíritu: «in molti luoghi la pittura e la scoltura poco servono per edificio delle anime ad onore di Dio, ma sì bene per molto incitamento alla propria dannazione, in gloria di Satana»<sup>184</sup>.

Para finalizar y a modo de conclusión, se puede afirmar que en tiempos de la Contrarreforma se produjo un tipo de arte

---

<sup>182</sup>Ibidem, f. 339r.

<sup>183</sup>Ibidem, f. 339r.

<sup>184</sup>«En muchos lugares la pintura y la escultura sirven de poco para la edificación de las almas en honor de Dios, pero sí para incitar a la propia perdición, en gloria de Satanás» (traducción propia de un fragmento del) Libro II, cap. I del *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, del cardenal Paleotti de 1582.  
[http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti\\_paleotti.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf)

sacro con unas particularidades especiales. La idea principal es que la forma debía ser coherente con el mensaje y que de esta manera permitía hacer llegar hasta los feligreses ideas o conceptos complejos. El fiel es el receptor, a quien la obra religiosa le permite y facilita acercarse a Dios, a la Virgen y a los santos, y le hace visible y presente «el amor de lo invisible que adora»<sup>185</sup>. Aunque la publicación del decreto de la sesión vigesimoquinta (1563) del concilio de Trento no proporcionó una serie de características estilísticas que marcaran el futuro del arte contrarreformista, sí que reafirmó la conveniencia del uso de imágenes sagradas, su triple funcionalidad para educar, conmover y propagar la religión católica y la necesidad de que los obispos llevaran un control de la producción artística. Los textos y los tratados de estos siglos inciden en la obligatoriedad del respetar el decoro, para que las imágenes sagradas de parroquias, oratorios privados o grandes catedrales fueran adecuadas y para que transmitieran un mensaje claro, ortodoxo y decoroso, en el sentido moral del término. Por ello se evitó relacionar el desnudo con el arte de temática religiosa, las vestimentas de los personajes y su ornamentación se cuidó y se vigiló y atendió al paisaje y el fondo. Igualmente se analizó dónde sí y dónde no podían tenerse representaciones de Dios, de los santos o de la Virgen. Todo ello generó numerosos tratados, algunos destinados a los artistas y otros para el clero, así como literatura devocional que ayudaba a los creyentes a iniciar, mejorar o profundizar en su relación íntima con la divinidad. En todos ellos se incide en el papel

---

<sup>185</sup>Antonio de San Román, *Consuelo de penitentes ò Mesa Franca de spirituales manjares*, f. 338.

fundamental del arte y en su catártica capacidad para mover  
la sensibilidad y la emoción de los sentidos de los fieles.

### **Bibliografía**

«De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», en *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 328-333. Barcelona: Imprenta de Ramón Martín Indar, 1847. <https://archive.org/details/BRes111445>

Beriayn, Juan de. *Tratado de cómo se ha de oyr missa, escrito en romance y bascuence, lenguages de este Obispado de Pamplona*. Pamplona: Carlos de Labayen, 1621. <https://books.google.es/books?id=pztRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Cardenal Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, 1582. [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti\\_paleotti.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf)

*Copia de los pareceres y censuras de los reuerendissimos padres maestros y señores catredaticos [sic] de las insignes vniuersidades de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas sobre el abuso de las figuras y pinturas lasciuas y deshonestas*. Madrid: Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1632. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000054267&page=1>.

Criado Mainar, Jesús. «El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII: claves metodológicas para una primera aproximación al problema». En *Discurso religioso y Contrarreforma*, editado por Eliseo Serrano Martín, 273-327. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2005.

Cruz, San Juan de la. *En una noche oscura. Poesía completa y selección de prosa*. Barcelona, Penguin Clásicos, 2018. [https://books.google.es/books?id=Nb5IDwAAQBAJ&pg=PT32&hl=es&source=gbs\\_toc\\_r&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=Nb5IDwAAQBAJ&pg=PT32&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false).

Franco Llopis, Borja. *Espiritualidad, Reformas y Arte en Valencia (1545-1609)*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009.

[https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2014/FBFLI\\_TESI.pdf](https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2014/FBFLI_TESI.pdf)

Freedberg, David: *El poder de las imágenes*. Madrid, Cátedra, 2009.

García Arranz, José Julio. «El Concilio de Trento y el uso didáctico-doctrinal de la imagen religiosa en el primer Barroco hispano (1600-1640)». *Campo abierto: Revista de educación*, n.º 24 (2003): 199-228.

González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2015.

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

Hautecoeur, Louis, «Le Concile de Trente et l'art», En *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti del convegno storico internazionale*, vol. I., 345-362. Herder: Roma, 1965.

Holanda, Francisco de. *De la pintura antigua y El diálogo de la Pintura*. Madrid: Visor Libros, 2003.

Jedin, Hubert. «Genesi e portata del Decreto Tridentino sulla venerazione delle Immagini». En *Chiesa della Fede, Chiesa della Storia*, 340-390. Brescia: Morcelliana, 1972.

Lazcano González, Rafael. «Antonio Osorio de San Román». En *Diccionario Biográfico electrónico*.