

Las portadas de libros, un espacio para la adoración de la Eucaristía.

The book covers: a space for Eucharist's worship.

Juan Isaac CALVO PORTELA.

Doctor en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid.

juaniscportel6@hotmail.com

Recibido: 8 de enero de 2018

Aceptado: 25 de junio de 2018

RESUMEN:

En este artículo nos hemos centrado en el estudio de un conjunto de portadas de libros españoles de la primera mitad del siglo XVII, que tiene por motivo principal la Eucaristía, y más concretamente la adoración de las especies eucarísticas, por ser ellas el verdadero cuerpo y la verdadera sangre de Cristo. Siguiendo, por tanto, lo establecido en el Concilio de Trento respecto al Santísimo Sacramento.

Palabras clave:

Eucaristía. Adoración. Portada. Estampas. Concilio de Trento.

ABSTRACT:

In this article we are focused on the study of a set of book's covers of the first half of XVII century, what have as main motivation the Eucharist, and more specifically the adoration of the Eucharistic species, for being them the true body and the true blood of Christ. Following, therefore, the established in the Council of Trent about the Holy Sacrament.

Key words:

Eucharist. Adoration. Title page. Engravings. Council of Trent.

Introducción.

Que la Eucaristía constituyó una de las piedras angulares de la doctrina católica postridentina, lo prueba el hecho de que durante el Concilio se le dedicasen varios decretos a lo largo de los tres periodos de sesiones conciliares. En ellos se hizo hincapié en aquellos aspectos que los reformadores habían atacado abiertamente, puesto en duda o en los que habían introducido ideas contrarias a las de la Iglesia. Dos de ellos fueron la necesidad de adorar y venerar la Eucaristía, y la necesidad de la comunión frecuente. En el capítulo VIII del *Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía*, se dice:

“(...) crean y veneren estos sagrados misterios de su cuerpo y de su sangre, con fe tan constante y firme, con tal devoción de ánimo, y con tal piedad y reverencia, que puedan recibir con frecuencia aquel pan sobrenatural, de manera que sea verdaderamente vida de sus almas, y salud perpetua de sus entendimientos (...)”¹.

La importancia de la adoración de las especies eucarísticas se relaciona con el hecho de que para la Iglesia son el verdadero cuerpo y sangre de Cristo, en las que se contienen su divinidad y humanidad². La veneración al Santísimo tiene su máxima expresión en la fiesta del Corpus Christi, que aun siendo de origen medieval, va alcanzar su mayor desarrollo en estas centurias al calor de lo establecido en Trento³.

Como se desprende de las palabras del capítulo VIII del *Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía*, la veneración a las especies eucarísticas se relaciona con la necesidad del fiel de acudir frecuentemente a la comunión. Dicha preocupación no tuvo su origen en el Concilio, sino que ya había surgido a fines del medievo, a causa del abandono de la Comunión por parte de los fieles. Aunque en Trento tuvo una gran trascendencia, debido a la actitud de los protestantes ante la frecuencia de recibir el Sacramento y a ciertas costumbres que se habían extendido entre los católicos, como se indica en el prólogo del libro, *Tercera parte de las obras del Padre Maestro Juan de Ávila* (Juan de Ávila, 1603, Prólogo al lector, sin paginar).

También va a tener una gran trascendencia la aparición del Jansenismo a inicios del siglo XVII en los Países Bajos Meridionales, fundado por el teólogo de la Universidad de Lovaina y obispo de Ypres, Cornelio Jansenio, siendo heredero del agustinismo de su maestro, Miguel Baño. Jansenio basó su doctrina en las Sagradas Escrituras y en los Padres de la Iglesia, fundamentalmente en san Agustín, oponiéndose a las innovaciones de los jesuitas. El jansenismo tuvo una enorme presencia a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en los Países Bajos

¹ Iglesia Católica, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía, Capítulo VIII “Del uso de este admirable Sacramento”, Sesión XIII, el 11 de Octubre 1551. Traducción de Ignacio López de Ayala. París, Librería de Rosa y Bouret, 1857, p. 132.

² Iglesia Católica, *Op. Cit.*, Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía, Capítulo I “De la presencia real de Jesucristo nuestro Señor en el santísimo sacramento de la Eucaristía”, Sesión XIII, el 11 de Octubre de 1551. París, 1857, p. 123.

³ Iglesia Católica, *Op. Cit.*, Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía, Capítulo V “Del culto y veneración que se debe dar a este santísimo Sacramento”, Sesión XIII, el 11 de Octubre de 1551. París, 1857, p. 128.

Meridionales, en las comunidades católicas de las Provincias Unidas y especialmente en Francia, en torno a la abadía de Port-Royal, a pesar de las condenas papales. La postura del jansenismo respecto a la Eucaristía y la Comunión frecuente va a ser definida por el teólogo francés, Antoine Arnauld, en su libro, *De la Fréquente Communion où les Sentimens des Pères, des Papes et des Conciles, touchant l'usage des sacremens de Pénitence et d'Eucharistie, sont fidèlement exposez* (París, A. Vitré, 1644)⁴. En el que se opone a la postura expresada por los jesuitas que consideraban la Eucaristía una medicina celestial diseñada para curar las almas pecaminosas, luego cuanto más grave fuera el pecado, con mayor ahínco se debía acudir a la comunión (Kolakowski, 1996, p. 90). Arnauld considera que la comunión exigía una disposición del alma de los fieles, fundamentada en la verdadera penitencia, que el cristiano corriente no posee. En la práctica esto significaba que el fiel rara vez podía recibir la comunión, convirtiéndose en un premio a su virtud y no en una fuente o alimento de la misma (Tüchle, y Bouman, 1966, T. III, p. 265).

Como respuesta a las tesis de los reformadores y los jansenistas, a lo largo de estas centurias se publicaron un gran número de tratados, sermones y libros, en los que se insiste en la necesidad de frecuentar la Comunión. Podemos poner como ejemplo el libro de fray Alonso de Chinchilla, *Consideraciones theologicas y espirituales cerca de la frecuencia de la Comunión*, en el que se afirma:

« (...) se advierta quan saludable, y provechosa sea la comunión quotidiana que como experiencia cosnta, que es la que da conocimiento verdadero de muchas (cosas) se han visto soberanos efectos. Pues lo primero que vemos a los que frequentan la sagrada comunión muy devotos, humildes, caritativos, apartados de los vicios, y deseosos de emplearse en el servicio de nuestro Dios (...)» (Chinchilla, 1618, fol. 6).

El que fuera obispo primero de Tlaxcala, y posteriormente de Burgo de Osma, Juan de Palafox y Mendoza, dicen en su libro, *Año Espiritual, dividido en meses y semanas*:

«Quieres tener dentro de tu pecho a Dios con toda su Corte, y hazer a tu pecho Cielo? Pues recibe con frecuencia, y con pureza a este Señor Criador del Cielo, y suelo. Recibe con profunda humildad al que es la misma Humildad. Recibe con admirable pureza, al que es la misma Pureza. Recibe con ardiente caridad, al que es la Caridad misma: lo que recibes te da, y lo que buscas y deseas, y procuras hallas en esta Fuente de todos los bienes, remedio de nuestros males» (Palafox y Mendoza, 1662, Vol. 1, p. 230).

Los dogmas sobre la Eucaristía establecidos en el Concilio van a tener su reflejo en las distintas artes, debido a la concepción que la Iglesia tiene de la imagen, como se establece en el último decreto conciliar. Las estampas se van a convertir en un instrumento privilegiado para

⁴ Biblioteca Nacional de Francia, D-6297.

la defensa y difusión de estos dogmas (Carrete, 1987, p. 233; Matilla, 1991a, p. 64; Portús, y Vega, 1998, p. 214). Aquí vamos a estudiar un conjunto de estampas que se emplearon para ilustrar algunos libros impresos en España, en la primera mitad del siglo XVII, en las que se captan perfectamente las ideas acerca de la Eucaristía defendidas por la Iglesia postridentina.

Las portadas de los libros y la Eucaristía

Estas estampas son las portadas de los libros que además de su función simbólica de puerta de acceso al libro, sirven para compendiar el contenido del texto (Carrete, 1981, p. 26; Matilla, 1991b, p. 26). Todos estos principios tienen en común el motivo de la Eucaristía, que es su "Leit Motiv", en torno al cual se disponen todos los elementos: arquitectónicos, figurativos y decorativos. Podemos ver en ellas cómo la Eucaristía, representada bajo las dos especies, es adorada y defendida por diversos personajes.

Al estudiar estas portadas hemos de tener presente que son obras pensadas para un público muy determinado, aquel que podía acceder al libro, es decir, los monarcas, el clero, la nobleza y la incipiente burguesía. Esto propició el uso de un complejo lenguaje iconográfico unido al contenido del libro, que requiere la participación del lector que debe interpretarlo (Matilla, 1991b, p. 28). Luego nos hallamos ante unas obras que no están destinadas a un público masivo, sino a las élites socio-culturales.

A nivel técnico todas ellas fueron abiertas por medio de la talla dulce, que fue el procedimiento más habitual empleado en el siglo XVII para este tipo de estampas, siendo el introductor del mismo en la Península, el grabador flamenco Pedro Perret, del que vamos a estudiar varias estampas. Mientras que la entalladura durante esta centuria se empleó en las estampas populares (Gallego, 1990, p. 136; Carrete, 1987, p. 243).

En estas portadas podemos apreciar perfectamente la evolución que se produce en la primera mitad del siglo XVII en los principios de los libros españoles, desde aquellas que habría que enmarcar en el lenguaje tardo-manierista, como las abiertas por Pedro Perret, a las que se encuadran en el lenguaje plenamente barroco como son las de María Eugenia de Beer, Josephus Valles y Jan Jansen.

El criterio que hemos seguido para clasificar estas portadas se basa en quién aparece en ellas adorando o defendiendo al Santísimo Sacramento. Así hallamos un primer grupo en el que este papel está reservado a las jerarquías terrenales, sobre todo a la Monarquía, representada por el rey o en su defecto por el escudo regio. En un segundo grupo, incluimos aquellas en las que se representan a ángeles o santos adorando a las especies eucarísticas. En el último grupo este papel lo realizan unas figuras alegóricas.

Desde Felipe II la Monarquía Hispánica de los Austrias se va a convertir en la gran defensora de la Iglesia, teniendo una especial devoción por la Eucaristía. A este fervor alude fray

Andrés de Ocaña en la dedicatoria de su obra, *Primera parte de la de los Discursos Eucharísticos*, con estas palabras:

« (...) es de V. Magestad esta obra, por ser el santissimo Sacramento del Altar, cuyo culto y veneración a su Real casa estuvo siempre dedicada y por ser tan singular la Religión que sus antecessores han reverenciado, y honrado este divino misterio (...)»
(Andrés de Ocaña, 1621, Dedicatoria a Felipe III, sin paginar).

Este fervor de los Austrias españoles por la Eucaristía va a tener su reflejo en las artes, como vamos a poder ver en las portadas aquí estudiadas. En ellas se representa a los monarcas hispanos Felipe II y Felipe III defendiendo la Eucaristía, aunque también vamos a poder observar como en algunos casos se sustituye la figura del monarca por su escudo.



Fig. 1. Pedro Perret, “Felipe II defensor de la Verdadera Religión”, en Luis Cabrera de Córdoba, *Filipe Segundo Rey de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1619.

La primera estampa a la que nos vamos a referir se debe al grabador flamenco Pedro Perret, e ilustra el libro, *Filipe Segundo Rey de España*, de Luis Cabrera de Córdoba (Madrid, Luis Sánchez, 1619)⁵ (Fig. 1). Algunos han señalado que esta obra, más que concebida como un frontis, parece haberlo sido como una estampa independiente (López Serrano, 1963, p. 712; López Torrijos, 1985-1986, p. 78; Civil, 1992, p. 24). López Torrijos ha sugerido, la posible colaboración de Pedro Perete, el hijo de Perret, en la misma, basándose en la rigidez de las figuras y la mala disposición del conjunto (López Torrijos, 1985-1986, p. 78). Sin embargo, para Pierre Civil, Pedro Perret no fue sólo el grabador de esta estampa, sino también su inventor (Civil, 1992, p. 24). En ella se muestra al monarca como defensor de la Iglesia, y por ende de la Eucaristía. Como afirma Bouza, un aspecto de suma importancia en la construcción retórica de la imagen de Felipe II fue presentarlo como el auténtico Defensor de la Fe y el valedor ejecutivo de la Republica Cristiana (Bouza, 1998, p. 139), tal y como aparece en esta estampa.

Este grabado se estructura en dos partes claramente diferenciadas. En la parte superior en el centro aparece Felipe II de cuerpo entero como adalid de la Religión. El rey está representado en su plenitud física y política (Voinier, 2009, p. 288). En esta imagen se funden elementos característicos del retrato cortesano con elementos emblemáticos con un fuerte sentido simbólico (Civil, 1992, p. 25). El monarca va ataviado con armadura, gorguera, con un yelmo con penacho sobre la cabeza, en una mano porta el bastón de mando y en la otra la espada desenvainada, que son elementos característicos de los retratos áulicos. En España, desde época de Felipe II, este tipo de retrato funde la influencia veneciana de Tiziano, con el influjo flamenco de Antonio Moro y Jorge van der Straeten. Los dos máximos exponentes del retrato cortesano fueron Sánchez Coello y Juan Pantoja de la Cruz (Checa, 2005, pp.349-350). Es posible que Perret tuviera presente estos retratos del difunto monarca, pues desde 1595 era criado de Su Majestad y había trabajado en El Escorial.

El representar al monarca con una espada desenvainada, alzándola ante un grupo de soldados que están en el extremo de la izquierda y que simbolizarían a los herejes que se alzan contra la Verdadera Religión, que es defendida por el rey, no es novedosa. El brazo armado de Felipe II con la espada de la Justicia, luchando contra el monstruo de la herejía, lo encontramos en uno de los emblemas del *Diálogo llamado Philipino donde se refieren congruencias concernientes al derecho que Su Magestad del Rey don Philippe Nuestro señor tiene al reino de Portugal*⁶ (López Torrijos, 1985-1986, p. 59; Civil, 1992, p. 15). Para Voinier, es muy interesante que Felipe II dirija su mirada hacia el lector, puesto que en este caso es un lector muy concreto, su nieto Felipe, el futuro Felipe IV, al que el autor dedica el libro. De esta manera se presenta a Felipe II como ejemplo para su nieto de la defensa de la Verdadera Religión (Voinier, 2009, p. 288). Sin embargo, no se hace ninguna alusión a Felipe III, el monarca reinante. Quizás porque al final de su reinado, la Corona vive una profunda crisis política y económica, al tiempo que se ve envuelta en la Guerra de los Treinta Años que va debilitando poco a poco su poder exterior.

⁵ Biblioteca Nacional de España (a partir de ahora BNE), Sala Cervantes, [2/18067]. 178x275 mm.

⁶ Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, [Mss. K-III-31].

Ante esta situación muchos intelectuales, como el propio Cabrera de Córdoba, pusieron sus esperanzas en el joven príncipe (Voinier, 2009, p. 288).

Detrás del difunto rey hallamos la figura alegórica de la Religión Católica, representada como una mujer ricamente vestida, con sus atributos convencionales, en una mano la cruz y en la otra las especies eucarísticas que eleva al cielo. Que la figura de la Religión se represente con las especies eucarísticas no resulta novedoso, pero en estos momentos adquiere una mayor relevancia, puesto que la Iglesia trata de destacar la importancia de la Eucaristía frente a las tesis de los reformadores y los jansenistas. Así que Felipe II aparece como defensor de la Eucaristía y campeón de la Iglesia. Bajo el codo del brazo que porta la espada, leemos este lema: “Suma ratio pro religione”, que condensa perfectamente todo el sentido de la portada (Civil, 1992, pp. 24-25; Bouza, 1993, p. 129), muestra al monarca como verdadero príncipe de la contrarreforma, cuya política debe regirse por la suprema razón de la defensa de la Religión, y no por las ideas maquiavélicas de la razón de estado (Bouza, 1993, p. 129). En el centro de la parte superior, hay una nube de la que descienden unos rayos que iluminan al rey, para señalar cómo fue escogido por Dios para defender a su Iglesia de los herejes.

Uno de los aspectos que más poderosamente llama la atención de esta estampa es el paisaje en el que Perret demuestra su gran dominio de la talla dulce, y en el que observamos al fondo una vista en perspectiva del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, que se inspira en la Perspectiva general del Monasterio, abierta por el propio Perret en 1587, según diseños del arquitecto regio Juan de Herrera, para la serie de *Estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial*⁷ (Bouza, 1993, p. 129; Blas et alii, 2011, p. 288). Esta representación del Real Monasterio adquiere un sentido simbólico, ya que se nos presenta como el mayor monumento del programa contrarreformista de Felipe II (López Torrijos, 1985-1986, p. 78; Civil, 1992, p. 25; Matilla, 2000, p. 96; Voinier, 2009, p. 288), en cuyo centro se eleva la Basílica de San Lorenzo en donde se encuentra su famoso conjunto del altar que está destinado a la celebración eucarística.

En la parte inferior hallamos un emblema dirigido al príncipe Felipe, al que acompaña la dedicatoria al mismo. Dicho emblema consiste en un olmo en el que se enrosca una vid de la que cuelgan unos racimos de uvas y en cuyo tronco leemos esta inscripción: “Segura”. Este emblema se inspira en el emblema 159 de la obra de Alciato, que tiene por lema: “Amicta etiam post mortem durans” (La amistad que dura aún después de la muerte). De una de las ramas del olmo cuelga el escudo de la Casa de Austria. Voinier da este emblema un sentido político, ya que serviría para resaltar la fidelidad póstuma del pueblo a su rey, al tiempo que con los racimos de uvas expresa la fertilidad y prosperidad de su reinado. El lema del tronco del olmo, alude a la fuerza de la unión simbólica del monarca con su pueblo, de la que se puede esperar el rebrotar de la política triunfante frente a los vientos contrarios (Voinier, 2009, p. 289). También podría adquirir un sentido religioso, enfatizando la idea de la defensa de la Religión, representada por

⁷ Real Biblioteca, IX/M/243 (1-11).

la vid con los racimos de uvas que aludirían al vino eucarístico, por parte de la Casa de Austria, representada por el olmo con el escudo. En los extremos se ubican unas nubes tormentosas de las que caen unos rayos contra los árboles, que resisten impasibles, que sugerirían los ataques de los enemigos de la Verdadera Fe. Quizás este emblema haga referencia a los vientos de guerra que resonaban en esos momentos en Europa, y en la que Felipe III y Felipe IV van a tener un papel muy activo en la defensa de la Iglesia.



Fig. 2. Pedro Perret, "Portada" del libro de Andrés de Ocaña, *Primera parte de los Discursos Eucharísticos*, Madrid, Imprenta Real, 1621.

La siguiente portada ilustra el libro de fray Andrés de Ocaña, *Primera parte de los Discursos Eucharísticos* (Madrid, Imprenta Real, 1621)⁸ (Fig. 2). Fue abierta nuevamente por Pedro Perret, cuya firma se encuentra en el basamento (P. Perret sculp. Regis fe.), en la que figura como grabador real, cargo que ostentó desde 1595 (López Serrano, 1963, p. 8; McDonald, 2000, p. 37). En esta portada vemos la fecha de 1622 en el ángulo inferior derecho del basamento, que no coincide con la que figura en el colofón del libro, que señala el año 1621. Para López Serrano, es posible que este principio se hiciera entre finales de 1621 y comienzos de 1622; además en la fecha que figura en dicha portada, parece que el último 2 es un 1 que ha sido modificado (López Serrano, 1963, p. 25).

En este caso nos hallamos ante una portada arquitectónica, que van a ser muy habituales en los libros españoles desde finales del siglo XVI y durante gran parte del XVII. Pedro Perret jugó un papel crucial en la introducción y difusión de este tipo de portadas en España. Presenta una estructura arquitectónica a modo de fachada de tres cuerpos que sirven de elemento sustentante a una iconografía centrada en homenajear a Felipe III y en reconocer la protección que la Casa de Austrias brindó a la Eucaristía (Blas et alii, 2011, p. 173). Como señala Ocaña en la dedicatoria:

« (...) es de V. Magestad esta obra, por ser el Santissimo Sacramento del Altar, cuyo culto y veneración a su Real Casa estuuo siempre dedicada, y por ser tan singular la Religión con que sus antecessores han reverenciado y honrado este divino misterio (...)» (Ocaña, 1621-1622, "Al Católico Rey Nuestro Señor Don Felipe III", sin paginar).

Esta portada se estructura a modo de un retablo, con un vano central, que se levanta sobre un alto basamento corrido con pedestales en los extremos, y remata en un frontón. Las formas y elementos arquitectónicos de esta portada se enmarcan dentro del lenguaje tardo-manierista, definido por los tratadistas italianos Serlio, Vignola y Palladio (Cacheda, 2000, pp. 29-30; Cacheda, 2006, pp. 250-252). En ello tuvo un papel fundamental la Imprenta Plantiniana de Amberes, que fue una de las primeras en emplear este tipo de portadas a modo de retablo, y cuyos libros tuvieron una gran difusión en los distintos territorios de la Monarquía.

Algunos de los elementos de la misma, hacen referencia al autor, como el escudo franciscano que se dispone en el centro del basamento, pues pertenecía a dicha orden. El cuerpo principal presenta un recuadro central en el que figuran parte de los datos del libro. A los lados, a izquierda y derecha, se ubican Rodolfo I y Felipe III de pie sobre los pedestales del basamento, en los que se inscriben sus nombres: "Rodulphus Imp" y "Philippus Tercius". La presencia del Conde Rodolfo se justifica por el famoso pasaje de su vida en el que se encontró con un monje en un bosque yendo de cacería al que donó su caballo para que llevase la comunión a un enfermo, como narra Ocaña en la dedicatoria del libro (Ocaña, 1621-1622, "Al Católico Rey

⁸ Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [BH FLL 13386]. 178x252 mm.

Nuestro Señor Don Felipe III”, sin paginar). Como él mismo señala, esta veneración del conde Rodolfo a la Eucaristía fue la que propició su designación como Emperador, sucediéndole siempre miembros de la Casa de Austria que heredaron su fervor por el Sacramento (Ocaña, 1621-1622, “Al Católico Rey Nuestro Señor Don Felipe III”, sin paginar), siendo ejemplo de ello Felipe III, que como su padre, Felipe II, fue un ardoroso defensor de la Eucaristía.

Ambos van ataviados con armaduras y capa, con un cetro en sus manos y corona sobre sus cabezas, que en el caso de Rodolfo es la imperial. De esta manera se trata de incidir en la defensa que ambos hicieron de la Eucaristía. Estos dos monarcas conforman la base de un triángulo iconográfico cuyo vértice se ubica en el escudo de la Casa de Austria, que está en el centro del ático y que remata en un Cáliz con la Hostia, mostrando a los Habsburgo como defensores del Sacramento (Blas et alii, 2011, p. 173). Sobre la corona del escudo hay una leyenda que dice: “Custodia – Custodita”, que nuevamente aludiría a los Austrias como custodios de la Eucaristía, y por tanto de la Iglesia. Las especies eucarísticas están acompañadas de una filacteria con una inscripción latina, que reza: “Ex quo omnia in quo omnia per – quem omnia ipsi gloriam secula” (Desde todo y en todo, por quien todo fue hecho, gloria por los siglos).

El ático en el que se dispone el escudo de la Casa de Austria con la Hostia y el Cáliz, tiene unos aletones laterales, en una solución inspirada en el tratado de Serlio. En cuyos extremos hay unos pedestales en los que vemos unas espadas en las que se enroscan la palma alusiva a la victoria en la de la izquierda, y una rama de olivo, símbolo de la paz, en la de la derecha, que hacen alusión a esos premios que Dios ha dado a los Austrias por su celo por la Eucaristía.

Resulta imposible comprender este principio sin tener muy en cuenta el contexto en el que se abrió, que es el de la Guerra de los Treinta Años, en la que las dos ramas de la Casa de Austria se aliaron con el propósito de defender a la Iglesia Católica, lo que se va a identificar con la defensa de la Eucaristía que fue uno de sus pilares fundamentales frente a las ideas de los protestantes.

Las dos siguientes portadas presentan ciertas semejanzas a nivel compositivo e iconográfico. Son las que ilustran el libro del jesuita Francisco Aguado, *Sumo Sacramento de la Fe. Tesoro del nombre christiano* (Madrid, Francisco Martínez, 1640), y la edición de 1643 del libro del arzobispo de Zaragoza, Pedro de Apaolaza, *Mensa Eucharistica Paraeneticis Excursibus Illustrata* (Zaragoza, Typis Regii Xenodachii Virginis Mariae de Gratia, 1643). En ambas se ha abandonado la tipología de portada arquitectónica a modo de retablo de raigambre tardo-manierista, optándose por una composición en dos partes: la terrenal y la celestial, que se unen por medio de un eje central. En ellas podemos apreciar la ampulosidad y teatralidad propias del Barroco. Esta tipología deriva del mundo flamenco, concretamente se toman como modelos algunas portadas de libros salidos de la Imprenta Plantiniana, como la portada del libro del obispo de Cremona, *Luitprandi Subdiaconi Tolentani Ticinensis Daconi tándem Cremonensis Episcopi*

*Opera*⁹, que está firmada por Rubens como pintor, Erasmo de Quellin como dibujante y Cornelis Galle como grabador (Santos, 2015, p. 314). A estos mismos artistas debemos la portada del libro del agustino Bartolomé de los Ríos y Alarcón, *De Hierarchia Mariana. Libri Six* (Amberes, Imprenta Plantiniana, 1641)¹⁰. En estas portadas se sustituye la figura del monarca por su escudo con el águila bicéfala que sustenta las especies eucarísticas, incidiéndose en el papel del rey español como defensor de la Eucaristía y de la Iglesia.



Fig. 3. María Eugenia de Beer, "Portada" del libro de Francisco Aguado, *Sumo Sacramento de la Fe. Tesoro del nombre christiano*, Madrid, Francisco Martínez, 1640.

⁹ BNE, Salón General [1/23262].

¹⁰ BNE, Salón General [3/65579].

La portada de *Sumo Sacramento de la Fe. Tesoro del nombre christiano* (Fig. 3)¹¹, se debe a la grabadora María Eugenia de Beer, hija del también artista, grabador y editor de Utrecht asentado en Madrid, Cornelio de Beer (Ceán, 1800, T. I, p. 123; Gallego, 1990, p. 169; Barrio, 2000, p. 11; Lizagarra, 2010, sin paginar; Blas, y Matilla, 2010, p. 18). A esta grabadora se la enmarca en la segunda generación de grabadores extranjeros asentados en España (Gallego, 1990, pp.169-170; García, 1984, T. I, p. 86). Posiblemente se formó con su padre y con Pedro Perret, con el que su padre tuvo mucho contacto a nivel profesional (Barrio, 2000, p. 11). Fue una de las grabadoras más importantes en el ámbito madrileño a mediados de la centuria, destacando su destreza para fundir en sus obras la delicadeza del trazo y el buen hacer técnico de su origen flamenco, con el espíritu español. Sin embargo, su producción fue bastante escasa y se concentra entre 1640 y 1645 (Blas, y Matilla, 2010, p. 22).

La portada de este libro debió de ser una de sus primeras obras, pues la abrió el mismo año que el frontis del libro de fray Francisco de Rojas, *Tomo segundo de los opprobios q. en el árbol de la cruz oyo Xpo. Qdº dixo las siete palabras* (Madrid, s.n. 1640)¹², que es una de sus primeras obras documentadas, cuando contaba unos 19 años (Blas, y Matilla, 2010, pp. 21-22). Siendo muy probable que su padre tuviera un importante papel, en que lograra este y otros encargos.

Esta estampa se estructura en dos partes, la terrenal y la celestial, que se unen por medio del águila bicéfala con el escudo de la Casa de Austria que se dispone en el centro de la composición. Presenta un claro eje de simetría que va desde la parte inferior y remata en las especies eucarísticas dispuestas en medio de un rompimiento de gloria.

En el centro de la parte terrenal se levanta un podio, en cuyo frente se disponen algunos de los datos del libro, mientras que las referencias editoriales del mismo figuran en un recuadro bajo este pedestal. A cada lado del podio se ubican las figuras alegóricas de la Fe y del Poder Real, dispuestas de pie a izquierda y derecha respectivamente. A los pies de cada una de ellas hallamos unas inscripciones latinas en unos recuadros. La Fe se representa como una mujer vestida con una túnica y con un largo velo que le cae desde la cabeza y parece hincharse con el viento. Con la mano derecha sostiene la cruz, uno de sus atributos más comunes, en la que se enrosca una filacteria en la que leemos esta leyenda latina: "Mane nobiscum domine" (Quédate con nosotros Señor), y en la otra sostiene un edificio que apoya en el pedestal central, que se puede identificar con el Real Alcázar de Madrid. La presencia del Real Alcázar no es fortuita y se relaciona un hecho histórico, acaecido un año antes, cuando Felipe IV ordenó trasladar en procesión el Santísimo Sacramento a la Capilla Real, como indica el autor en la dedicatoria:

"El segundo titulo es la ocasión, en que sacò à luz esta obra, que es, quando con tan sabio consejo ha colocado V.M. este santissimo Sacramento en su Real Capilla, accion sin duda, si no la mas, de las mas gloriosas, que en España ha tenido este Dios

¹¹ Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, [BH FLL 1181], 183x286 mm.

¹² BNE, Sala Cervantes [RI/138].

sacramentado. Quiso la divina Magestad seruirse de mí, para representar las conveniencias, que esta acción tenía, las cuales vistas por orden de V.M. se probaron, y parecieron eficaces, para que no faltase del engaste de su Real Capilla aquella piedra preciosa que avía de ser su ornamento y gloria” (Aguado, 1640, dedicatoria “A la Real Magestad de nuestro muy católico Rey Filipe IV. El Grande”, sin paginar).

Resulta muy interesante que fue durante esta procesión, cuando el príncipe Baltasar Carlos fue presentado ante sus súbditos; haciéndose hincapié en la idea de la continuidad dinástica y en la devoción de la Casa de Austria por la Eucaristía, como dice Vincencio Tortoreti, en su libro *Maximiliano socorrido y Fragmentos Eucharísticos* (Madrid, Francisco Martínez, 1639)¹³:

«En este año de 1639, en 10, de Marzo resolvió V. Magestad llevar el Santísimo Sacramento a su Palacio Real. El aparato fue conforme al día, aunque el mayor se estimó ver acompañada la piedad de V. Magestad del Serenísimo Baltasar-Carlos, Principe de España, primera vez que aya salido en publica procession, tierno, devoto, gozo de los vassallos» (Tortoreti, 1619, pp. 4-6).

A los pies de la Fe, en un recuadro, hay una inscripción latina que reza: “Pietati colit” (Cultiva la piedad).

A la derecha se dispone el Poder Real, representado como una joven ataviada con una coraza y una túnica, sobre su cabeza tiene un yelmo con cimera del que cae un largo velo. En una mano sostiene un escudo que apoya en el suelo junto al podio, y en la otra porta una lanza en la que se enrosca una filacteria en la que leemos: “Aprehen-do arma et scutum” (Prender arma y escudo), que como podemos observar el autor vincula con el pan y el vino eucarísticos: “(...) Gozaràn tus ojos del Dios sacramentado, que será escudo de tu socorro y espada de tu gloria (...)” (Aguado, 1640, dedicatoria “A la Real Magestad de nuestro muy católico Rey Filipe IV. El Grande”, sin paginar). Un poco más adelante continúa, diciendo:

“Escudo será siempre este Santísimo Sacramento de V.M. como siempre lo ha sido, y escudo de oro, que arrojarà llamas de fuego; y ungido de oleo, porque ha de ser siempre el luzimiento de España, y el que rechazará los golpes de sus enemigos, sin peligro de herirse con ellos (...) assi este Dios sacramentado, qual escudo, nos defiende en este mūdo de los enemigos visibles e invisibles, y en el otro nos corona con eterna gloria” (Aguado, 1640, dedicatoria “A la Real Magestad de nuestro muy católico Rey Filipe IV. El Grande”, sin paginar).

Resulta paradójico que aquí se incida en la idea de que el Sacramento defiende a la Monarquía y a España de sus enemigos, como si fuera un escudo, cuando es la propia Monarquía, como venimos viendo, la que trata de identificarse como la protectora de la

¹³ BNE, Salón General [3/33006].

Eucaristía. Hay que tener en cuenta que este libro se escribe en un momento muy delicado para la Monarquía Hispánica, involucrada en la Guerra de los Treinta Años que acabará con su hegemonía en Europa en favor de Francia, la independencia de Portugal, la guerra en Cataluña y la situación en torno al Conde Duque, que acabará con su caída en 1643. Francisco Aguado hace referencia a esta difícil situación y a cómo la disposición del Sacramento en la Capilla Real es lo único que puede salvarla:

«Y considerando, S^{or}, el aprieto en que V. M. de presente se halla combatido de tantas guerras, que le hacen los enemigos de su Corona, no puedo dexar de admirarme de la grande conveniencia, que ha sido traer a su Palacio a quien puede acudirle con tantos socorros» (Aguado, 1640 dedicatoria “A la Real Magestad de nuestro muy católico Rey Filipe IV. El Grande”, sin paginar).

Refiriéndose al Santísimo Sacramento como espada, el autor dice:

“Es justamente gloriosa espada de V.M. para pelear y conseruar en su Reyno la Religion Christiana. (...) que este Santissimo Sacramento, ha de hazer juntamente oficio de sello y espada; de sello para autorizar las leyes de la Religion Christiana, y espada para defendella” (Aguado, 1640 dedicatoria “A la Real Magestad de nuestro muy católico Rey Filipe IV. El Grande”, sin paginar).

Sobre el podio central en el extremo de la derecha, junto a la figura del Poder Real, vemos un ramo de flores, que hace referencia a la abundancia que la Monarquía ha recibido de Dios por su fervor por la Eucaristía. En el recuadro que hay a los pies del Poder Real, leemos esta inscripción: “Potestate defendit” (El poder defiende).

En el centro de la composición, en un pedestal que se levanta sobre el podio, leemos: “Maiestate extolli”. Sobre este pedestal se encuentra el águila bicéfala con el escudo regio de Felipe IV, con una cadena con el tosió de oro, con la corona y dos cetros entrecruzados bajo ésta, como símbolo de la Monarquía. Sobre este emblema se dispone el orbe con los continentes con unas leyendas que permiten identificarlos, quizás tratando de hacer hincapié en como los dominios de los Austrias se extienden por todo el orbe, que para Aguado se debió a su fervor por la Eucaristía, como se desprende de estas palabras de la dedicatoria al monarca:

« (...) la Augustissima Casa de Austria, como siempre ha reconocido, que debe a este santissimo Sacramento el Imperio y la Corona, a su culto el aumento de su poder (...)» (Aguado, 1640 dedicatoria “A la Real Magestad de nuestro muy católico Rey Filipe IV. El Grande”, sin paginar).

Esta figura del águila con el escudo y el globo terráqueo es la que sirve de nexo entre la parte terrenal y la celestial.

En la parte celestial, en medio del rompimiento de gloria hay una custodia, en la que se encuentra un Cáliz sobre el que está la Hostia. Alrededor del ostensorio hay una orla de rayos

que se extienden a los lados, para simbolizar que la Eucaristía es el sol que ilumina el orbe. La custodia descansa en la bola del mundo, y entre ambos hay una filacteria en la que leemos: “Scabellum pedum tuorum” (Escabel de sus pies), que se toma del Salmo 110, que aludiría a cómo la Eucaristía tiene su escabel en la Monarquía Hispánica que extiende sus dominios por todo el globo. Alrededor hay una banda de nubes, en la que distinguimos las cabecitas de unos querubes.

En esta estampa se incide de manera muy directa en el papel de la Monarquía Hispánica como la defensora y la divulgadora de la Fe católica, fundamentalmente de la Eucaristía, por todo el globo por donde se extienden sus dominios. Tal vinculación se explicita en la parte inferior con las figuras de la Fe y el Poder Real (Blas et alii, 2011, p. 669). Al mismo tiempo, se hace hincapié en como la Casa de Austria extendió sus dominios por todo el orbe por su fervor por la Eucaristía, como se indica en la dedicatoria (Aguado, 1640 dedicatoria “A la Real Magestad de nuestro muy católico Rey Filipe IV. El Grande”, sin paginar).



Fig. 4. Juan Felipe Jansen, "Portada", del libro de Pedro de Apaolaza, *Mensa Eucharistica. Paraeneticis Excursibus Illustrata*, Zaragoza, Typus Regii Xenodichii Virgis Mariae de Gratia, 1643.

La portada del libro del arzobispo de Zaragoza, Pedro de Apaolaza, *Mensa Eucharistica. Paraeneticis Excursibus Illustrata* (Zaragoza, Typus Regii Xenodichii Virgis Mariae de Gratia, 1643), fue abierta por Juan Felipe Jansen (Fig. 4)¹⁴. Sobre este grabador no se poseen muchos datos biográficos. Ceán afirma que era flamenco y que trabajó principalmente en Sevilla (Ceán, 1800, T. II, p. 307), mientras que Espín da a entender que nació en Valencia, pero no especifica la fecha (Espín, 1931, p. 193), y Ferrán Salvador afirma que nació en dicha ciudad en 1629 (Ferrán, 1949, p. 106). Es indudable que se trata de un artista de origen flamenco, aunque de momento no se sabe si vino a España desde Flandes como hicieron muchos de sus compatriotas, o si nació aquí. Fue un artista muy prolífico, con una vida itinerante, puesto que trabajó primero en Zaragoza, posteriormente en Valencia, y finalmente se trasladó a Sevilla, donde al parecer vivía hacía el año 1698 (Gestoso, 1899, T. I, p. 403).

Esta estampa no figura entre las obras que Páez de los Ríos recoge de este artista (Páez de los Ríos, 1982, T. II, pp. 49-50), a pesar de que tiene su firma en la parte inferior derecha de la cartela (Jan F. Jansen f.). En el frontispicio aparece la fecha de 1642, mientras que las censuras y la portada con los datos editoriales del libro están fechadas en 1643. Esta portada se estructura en dos secciones: la terrenal y la celestial, en torno a un eje de simetría central presidido por las especies eucarísticas. En ella se incide nuevamente en el papel de la Monarquía Hispánica como defensora de la Eucaristía frente a los ataques de los herejes. En la dedicatoria del libro, que se debe a Rochus de Unzirizaga, se insiste en el fervor de los monarcas aragoneses por el Sacramento (Apaolaza, 1642-1643, dedicatoria de Rochus de Unzurrunzaga, "Philippe Quarto Hispanorum, et Indiarum Magno Regi. Regum Maximo, fol. 3-4), que hereda la Casa de Austria, y concretamente Felipe IV.

En el centro de la parte inferior hay una cartela en la que figuran los datos del libro y la dedicatoria al monarca. En la parte inferior de la misma se encuentra el escudo del arzobispo Apaolaza. A cada lado de esta cartela observamos a unos hombres, en medio de la penumbra, que tratan de cubrirse los rostros con los brazos o miran con horror al cielo, abriendo las bocas y los ojos desmesuradamente. Estos personajes representarían a los herejes que tratan de cubrirse ante la visión gloriosa del Santísimo Sacramento defendido por la casa de Austria.

Sobre la cartela, en el centro de la composición se ubica el águila bicéfala con el escudo de Felipe IV, sobre el que hay una pareja de cetos entrecruzados bajo una gran corona. De las garras del águila surgen unas llamas que se dirigen contra los herejes dispuestos a los lados de la cartela, haciendo por tanto hincapié en el papel de los monarcas españoles como vencedores

¹⁴ BNE, Salón General, [6/824], 134x201 mm.

de las herejías. Alrededor de las patas de la rapaz se despliegan unas filacterias con unas leyendas que incide en esta misma idea. En la de la izquierda leemos: “In adve(rs)arios tela et fulmina iaciebant ex quo et”, mientras que en la de la derecha: “Caecitate confusiet rei leti perturbati (one/gadeb/anis)”, que hacen hincapié en la confusión generada entre los enemigos de la Verdadera Fe. La cabeza izquierda del águila sostiene con su pico un mástil con una banderola, en la que vemos el rostro de Cristo con la corona de espinas, alrededor del mástil se enrosca una filacteria, en la que se lee: “Vexillatum est super nos lump(vu)ltus tui. Psal. 8~A. Fruct-(e)rumentum”. La cabeza de la derecha sostiene con su pico una larga espada, en la que se enrolla una filacteria en la que leemos esta leyenda: “Non est hoc aliud nsi gla-di-us gedeonis”, que hace referencia a la espada de Dios y de Gedeón, mencionada en el libro de los Jueces¹⁵.

La parte celestial conforma un rompimiento de gloria en cuyo centro se ubican las especies eucarísticas, con una patena sobre la que hay un hermoso Cáliz y sobre él la Hostia en la que se distingue una escena del Calvario como es habitual. El pan y el vino eucarísticos están sobre un altar que se erige sobre el escudo de la Casa de Austria, remarcando su papel como protectora de la Eucaristía y de la Iglesia. Alrededor de las especies se dispone una leyenda latina, que reza: “PARASTI IN GON SPECTI MEO MENSAM ADVERSVS EOS QUI TRIBVLANT ME”, y de ellas manan unos rayos que se extienden a los lados. Rematando la portada hay una filacteria en la que se recogen unos versículos del Salmo 18, que dicen: “In Sole posuit tabernaculum suum. Psal 18”, que claramente hace alusión a las Especies Eucarísticas como el sol que deslumbra y vence a los herejes. A los lados hay unas bandas de nubes y en los ángulos superiores hay unas cabecitas de querubines que miran al Cáliz y la Forma.

Juan Felipe Jansen demuestra un gran dominio del procedimiento de la talla dulce, presentando una gran variedad de trazos que le permiten obtener una amplísima gama cromática, que va desde los intensos negros en el cuerpo del águila, a los blancos de los rayos de luz que manan de las Especies, pasando por los grises de la penumbra que envuelva a los herejes que flanquean la cartela de la parte inferior.

En el segundo conjunto de portadas hemos incluido aquellas en las que son los santos y los ángeles los que adoran al Cuerpo y la Sangre de Cristo. La primera a la que nos vamos a referir es la que ilustra el libro del jesuita Hernando Chirino de Salazar, *Practica de la frecuencia de la Sagrada Comunion* (Madrid, Luis Sánchez, 1622)¹⁶ (Fig. 5), que fue abierta por el grabador francés asentado en Madrid, Juan de Courbes, cuya firma aparece en la parte inferior del pedestal derecho (I. de Courbes Sculpsit). La elección de este artista no fue fortuita, puesto que su hermano, Jerónimo de Courbes, figura como editor del mismo. Jerónimo de Courbes fue el mercader francés de libros más importante establecido en Madrid en estos momentos (Matilla, 1991, p.1; Agulló y Cobo, 1992, p. 40; Agulló y Cobo, 2007-2008, p. 241). Tuvo una estrecha relación con algunos de los más importantes libreros europeos, como Juan Queerbergio de

¹⁵ Jc. 7, 20

¹⁶ Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [BH DER 13815], 83x130 mm.

Amberes, Juan Bonardo de Venecia, Juan Osmond de Rouen o Gabriel Boissat de Lyon (Agullo y Cobo, 2007-2008, p. 243). En España estuvo en contacto con los principales libreros y mercaderes de libros (Agulló y Cobo, 1992, p. 40; Agulló y Cobo, 2007-2008, pp. 242-243). Hay que poner de relieve su relación con el impresor Luis Sánchez, con el que colaboró en la edición de la *Psalmódia Eucharística*, de fray Melchor Prieto¹⁷, que es uno de los libros impresos con estampas más importantes que se hicieron en toda la centuria en Madrid y en la Península, y en el que participaron los grabadores, Alardo de Popma, Juan de Courbes y Juan de Schorquens. Volviendo a la obra que aquí nos ocupa, la elección de Juan de Courbes para abrir esta portada, también pudo deberse a la amistad de su hermano con el jesuita.



¹⁷ BNE, Salón General, [3/55946].

Fig. 5. Juan de Courbes, "Portada", del libro de Hernando Chirino de Salazar, *Practica de la frecuencia de la Sagrada Comunión*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.

Se trata de una portada arquitectónica de tipología mixta de puerta y arco del triunfo de inspiración clásica (Blas et alii, 2011, p. 345). A nivel iconográfico en esta portada se funden elementos alusivos a la dedicataria, al autor y a los temas principales del libro, como son la importancia de la veneración de la Eucaristía y la necesidad de la Comunión frecuente, que por otra parte, son dos aspectos cruciales de la espiritualidad jesuítica frente a las tesis de los reformadores y jansenistas. Tiene un alto zócalo, en cuyo centro se ubica el escudo de la Condesa de Olivares, D^a Inés de Zúñiga, a quien se dedica el libro. El cuerpo principal presenta un gran vano central en forma de arco de medio punto, donde se disponen los datos del libro. Flanqueándolo están san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier, a izquierda y derecha respectivamente, y a los pies de cada uno leemos su nombre. La presencia de estos dos santos se debe a que el autor era miembro de la Compañía de Jesús, y además se les trata de poner como ejemplos al lector de la veneración al Sacramento y de la comunión frecuente, puesto que como afirma el autor, estos dos santos comulgaban cada ocho días (Chirino de Salazar, 1622, p. 214). Además como indica Réau, estos dos santos suelen aparecer asociados en la decoración de las iglesias jesuíticas, pone como ejemplos la del Gesù de Roma y la del Gesù Nuovo de Nápoles, donde aparecen en la decoración de la fachada (Réau, 1997, T. 2, Vol. 3, p. 570). Esta misma solución la encontraremos en otras portadas de libros, abiertas por este grabador, como la del libro de Valentín de Erice, *Quatuor Tractatus in In^{ptem} S. Thomae* (Pamplona, Ex Officina Caroli a Labaien, 1623)¹⁸.

San Ignacio porta en una mano el libro de las *Constituciones* de la Compañía, y en la otra el emblema de la misma rodeado de rayos (Réau, 1997, T. 2, Vol. 3, p. 102); mientras que san Francisco Javier lleva una vara de azucenas como símbolo de su pureza. Coronando este arco triunfal hay una pareja de ángeles mancebos que sostienen y adoran un cáliz con la Hostia rodeados de un halo luminoso. Las especies eucarísticas constituyen el vértice de un triángulo iconográfico formado por los dos santos jesuitas. De esta manera se trata de poner a estos dos santos como modelos al lector, sobre todo en dos aspectos estrechamente relacionados y de gran importancia para los jesuitas, la adoración de la Eucaristía y la comunión frecuente.

La siguiente portada es la que ilustra el libro, *Tercera parte de las Obras del Padre Maestro Juan de Ávila, Predicador en Andaluzia. Trata del SS^o Sacramento y del Spū Santo* (Sevilla, Bartolomé Gómez, 1603)¹⁹ (Fig. 6). En esta portada encontramos una de las primeras efigies del maestro Juan de Ávila, junto a la entalladura que acompaña a su libro, *Primera Parte del*

¹⁸ BNE, Salón General, [3/64525].

¹⁹ BNE, Sala Cervantes, [R/35304], 180x255 mm.

Epistolario espiritual para todos los estados, que editó el impresor francés asentado en Madrid, Pierre Cosin, en 1578²⁰ (Galera, y Serrano, 2014, pp. 53-54).



Fig. 6. Anónimo, "Portada", del libro de Juan de Ávila, *Tercera parte de las Obras del Padre Maestro Juan de Ávila, Predicador de Andalucía. Trata del SS^o Sacramento y del Spu. Santo*, Sevilla, Bartolomé Gómez, 1603.

²⁰ BNE, Sala Cervantes, [R/17714 V.1; R/17715 V.2].

En esta portada, como en la estampa del impreso del francés, se insiste en el fervor del maestro Ávila por la Eucaristía, como recogen sus biógrafos y de modo particular en el Proceso de Beatificación, en el que se indica que tuvo varias visiones de la misma:

« (...) que se le apareció a este Venerable Varón el Santísimo Sacramento en la Custodia en una aflicción que tuvo, y se le apareció de medio cuerpo arriba desnudo como estaba entre sus Apóstoles, porque fue mui devoto del Santísimo Sacramento del Altar y de la Virgen María su Santísima Madre (...)»²¹.

En el “Prólogo al Lector” de la *Tercera parte de las Obras del Padre Maestro Juan de Ávila*, que se debe a Juan Díez, se hace hincapié en la importancia de la predicación para el maestro Ávila, vinculándolo con su fervor por la Eucaristía:

«Mas quando el demonio y sus malos ministros sembravan esta cizaña, el piadoso S^{or} Dios leuanto en la Yglesia Santa Romana al P. M. Auila, varón Apostólico y escogido (cuya doctrina es la que se contiene en este libro) para plantar y renovar la devoción deste Sacramento» (Juan de Ávila, 1603, Juan Díez, “Prólogo al Lector”, sin paginar).

No hay que pasar por alto la importancia que la Iglesia prestó a la predicación, no sólo en el Nuevo Mundo o en los territorios donde había calado la reforma, sino que se llevaron a cabo importantísimas misiones en los territorios que habían permanecido católicos, para evitar que por ellos se extendiese el germen de la herejía y para eliminar ciertas desviaciones de la doctrina que se venían produciendo desde hacía tiempo. Uno de los más destacados predicadores en la España del siglo XVI fue Juan de Ávila, predicador de Andalucía, como se indica en el título de este libro que recopila algunos de sus tratados.

Este principio, como ha señalado García Vega, se puede englobar en el tipo de portada escenario (García, 1984, T. II, p. 241), que aunque deriva de modelos manieristas va a tener su apogeo en el Barroco. Presenta un alto basamento dividido en tres partes, con la central levemente retranqueada, en donde se disponen los datos del libro: título, dedicatoria a Beatriz Ramírez de Mendoza y los datos de impresión. En los extremos de este basamento hay unos pedestales en los que descansan las columnas del cuerpo principal. En sus frentes se representan a san Juan Evangelista y al arcángel san Miguel, a izquierda y derecha respectivamente, cada uno acompañado con una inscripción con su nombre y con algunos de sus atributos. La presencia del discípulo amado se debió a que era su patrono, mientras que la del arcángel se explica por la profunda devoción que sintió el maestro Ávila por él, como dice Muñoz en su biografía:

²¹ Proceso en Almodóvar del Campo, Antonio Jiménez del Arcediano (citado por Martínez Gil, 2004, pp. 138-139)

«En esta vida tan ardua, tan superior a las fuerzas del hombre, en estos trances tan fuertes, le ayudava el Arcangel san Miguel, de quien fue devotissimo» (Muñoz, 1635, fol. 86v).

El cuerpo principal se estructura en tres partes, con un gran recuadro central flanqueado por unas columnas de orden compuesto de inspiración manierista. Este compartimento central recuerda al escenario de un teatro, en el que san Juan de Ávila con sus discípulos y D^a Beatriz Ramírez de Mendoza con sus damas, están reverenciando al Sacramento que es sostenido y adorado en el cielo por unos ángeles mancebos. A nivel compositivo presenta cierta semejanza con la famosa estampa editada por Adriaen Collaert, en la que se representa la Eucaristía venerada por las jerarquías políticas y eclesiásticas, y por los ángeles²². Al igual que ésta, se estructura en dos partes: la terrenal y la celestial. En la parte terrenal a la izquierda está san Juan de Ávila arrodillado, dirigiendo su mirada al Cielo y uniendo las manos en actitud de adoración. Sus rasgos fisionómicos son muy genéricos, de ahí la necesidad de introducir la frase: “Este es el padre M^o Juan de Ávila con sus discípulos” (Galera, y Serrano, 2014, p. 55). Va ataviado con una sotana negra con unos profundos plegados y una sobrepelliz. Le siguen un nutrido grupo de sus discípulos con la misma actitud, vestidos con unas capas oscuras y unas gorgueras características de la moda española de comienzos del siglo XVII. En el prólogo del libro, se dice de este santo, que:

« (...) inflamó y encendió con su exemplo y dotrina un fuego tan grande, que ilustrò en gran manera las Provincias donde sembrò su santa dotrina, con grande ganancia de almas: y criò muchos discípulos que siguiendo la devoción deste divino Sacramento han sido varones de mucha perfección y prouecho en la Santa Yglesia Romana, auiendole seguido en la predicación deste divino misterio, y han ganado muchas almas para Dios Nuestro S^{or}» (Juan de Ávila, 1603, Juan Díez, “Prólogo al Lector”, sin paginar).

A la derecha se dispone D^a Beatriz Ramírez de Mendoza, Condesa del Castillar, arrodillada, elevando su cabeza y su mirada hacia el Cielo. Detrás de ella vemos a algunas de sus damas en la misma actitud. En la dedicatoria Juan Díez afirma que cuando la condesa enviudó, se fue a vivir a un convento de la Concepción Jerónima, donde no sólo veneraba frecuentemente al Santísimo, sino que comulgaba con asiduidad (Juan de Ávila, 1603, Juan Díez, “A doña Beatriz Ramírez de Mendoza, Condessa del Castellar”, sin paginar). Como ya hemos señalado, la veneración de la Eucaristía y la frecuencia de la Comunión fueron dos aspectos cruciales de la religiosidad posttridentina, sobre todo, a raíz de la aparición del Jansenismo a inicios de la centuria en los Países Bajos Meridionales. En segundo plano atisbamos una balaustrada que genera la sensación de que las figuras se disponen en un balcón o en un palco, desde donde miran al Cielo donde están las Especies Eucarísticas.

²² Bibliothèque Royale de Belgique. Cabinet des estampes, [S.l.642].

En la parte celestial, en un rompimiento de gloria, se ubican sobre un altar el cáliz y la Sagrada Forma, rodeados de unos halos de luz. En la hostia vemos a Cristo en la cruz, de cuya herida del costado surge un chorro de sangre a modo de rayo luminoso que ilumina la cabeza del santo, sirviendo de nexo entre ambas partes, e incidiendo en la importancia que tuvo para este santo la Eucaristía. A cada lado del altar hay unos ángeles mancebos arrodillados en unas nubes, adorando el Sacramento. Alrededor de las especies eucarísticas hay cuatro cabecitas de querubines. De esta manera se insiste en la idea de que el pan eucarístico, es decir, el verdadero cuerpo de Cristo, es el pan de los ángeles, concepto que se basa en diversos pasajes bíblicos.

La portada remata en un ático muy desarrollado. En el centro tiene un arco de medio punto, en cuyo tímpano está la paloma del Espíritu Santo en medio de un rompimiento de gloria, quizás porque uno de los tratados del maestro Juan de Ávila que se recopilan en este libro está centrado en la tercera persona de la Trinidad. En el extradós del arco hay un versículo del Evangelio de san Juan: "HIC EST PANIS QVI COELO DESCENDI. IO 6", que hace referencia al pan eucarístico, como aquél que ha bajado del Cielo. En los extremos hay unos recuadros en los que se representa a san Pedro y a san Pablo, a izquierda y derecha respectivamente, con unas leyendas con sus nombres y algunos de sus atributos como las llaves y la espada respectivamente. La presencia de estos dos santos viene a incidir en la ortodoxia que siempre guio al maestro Ávila. Fray Luis de Granada, que debe de ser considerado el primer biógrafo de Juan de Ávila, nos dice de él:

«Fue nuestro Predicador muy devoto del Apostol San Pablo, y procuro imitarle mucho en la predicación, y en la desnudez, y en el grande amor que a los próximos tuvo. Supo sus Epístolas de coro. Fueron maravillosas las cosas que deste Santo Apóstol predicaba, y enseñaba. Teniale singularissimo amor, y reverenciaba, y assi en las Epístolas que Nuestro Predicador escribió, le imitaba maravillosamente (...)» (Luis de Granada, 1711, pp. 382-383)

De manera parecida se expresa Muñoz:

«Determinó por primer fundamento para acertar este camino buscar una guía a quien pudiesse seguramente seguir, no hallò otra mas conveniente que el Apostol san Pablo, dado por predicador de las gentes, à quien procurò imitar en obras y palabras en el largo discurso de su vida» (Muñoz, 1635, fol. 12v)



Fig. 7. Pedro Perret, "Portada", del libro de Gerónimo Gracián de la Madre de Dios, *Obras del Padre Maestro fray Gerónimo de Gracián de la Madre de Dios*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1616.

A Pedro Perret debemos el principio del libro, *Obras del Padre Maestro fray Gerónimo de Gracián de la Madre de Dios* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1616)²³, que para López Serrano, es una de las más perfectas salidas de su mano (López Serrano, 1963, p. 21) (Fig. 7). En ella se emplea una estructura arquitectónica de clara inspiración manierista, que deriva de las estampas del tratado de Serlio. Presenta un alto basamento, en cuyo centro se dispone el escudo del Colegio del Corpus Christi de Madrid, fundado por sor Juana de Corpus Christi, a quien está dedicado el libro, y que sostienen unos infantes con unas coronas de laurel en sus manos. En los extremos hay unos pedestales con unas piezas que imitan el mármol, que va a ser

²³ Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [BH FLL 12806], 295x200 mm.

característico de Perret y reflejan su trabajo en El Escorial (López Serrano, 1963, p. 21). El cuerpo principal está formado por un vano central donde figuran los datos del libro, flanqueado por unos nichos-hornacinas donde hallamos las figuras de la Fe y la Caridad. Pedro Perret ya había empleado anteriormente esta solución, sírvanos de ejemplo la portada del libro de Francisco de Jesús Jodar y Gallegos, *Cinco discursos con que se confirma la antigua tradición que el apóstol Santiago vino i predico en España defendiéndola de lo que algunos autores anescrito de nuevo contra ella*²⁴.

Las figuras de la Fe y la Caridad parecen inspirarse en el famoso tratado de Cesare Ripa Perugino, *Iconologia o vera Descrittione dell Imagini universali cavate dall'antichita et da altri luoghi*. Ambas van acompañadas con algunos de sus atributos más comunes. La Fe se representa como una mujer que en una mano lleva la Cruz y en la otra el Cáliz con la Forma, asemejándose a la descripción que Ripa da en su libro de la Fe Cristiana:

«Mujer que aparece puesta en pie, sobre una peana, revestida de blanco. Con la siniestra sostendrá una Cruz, y con la diestra un Cáliz (...)

Se representa subida sobre una basa o peana para demostrar que esta virtud, como dice San Ambrosio en el Libro de los Padres, Abr. Cap. II., tom. IV., es la Reina sobre la que se apoyan todas las restantes; pues sin ella es imposible complacer a Dios, como les dice San Pablo a los Hebreos, cap. II (...)

(Ripa, 1987, p. 401).

Ripa termina su descripción de la Fe Cristiana de esta forma:

«Y como los dos principales extremos de nuestra Fe, como dice San Pablo, son el creer en Cristo Crucificado, y el creer además en el Sacramento del Altar, por lo dicho se pinta con su Cruz y su Cáliz» (Ripa, 1987, p. 402).

La figura de la Caridad también se inspira en el tratado de Cesare Ripa que la describe como una mujer, que:

«Sostiene a un niño con su brazo izquierdo, mientras lo está amamantando, mientras otros dos chiquillos aparecen a sus pies. Uno de ellos ha de estar sujetando la mano derecha de la figura» (Ripa, 1987, pp. 162-163).

Estas dos figuras van vestidas con hábitos monacales y tienen sus pies descalzos, quizás para identificarlas con las monjas jerónimas descalzas, orden a la que pertenecía el Colegio del Corpus Christi de Madrid, cuyo escudo se dispone en el basamento. Para Cacheda, estas figuras aluden a la conducta virtuosa que todo fiel debe de seguir en su camino hacia la Salvación,

²⁴ Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [BH DER 11831].

sirviendo de ejemplo sor Juana del Corpus Christi, a quien está dedicado el libro (Cacheda, 2006, pp. 178-179).

Rematando la portada hay un rompimiento de gloria, dominado por un altar en el que están las especies eucarísticas flanqueadas por unos cirios. Alrededor de las mismas, entre las bandas de nubes, distinguimos cabecitas de querubines que dirigen sus miradas al Sacramento. A los lados, sobre la cornisa de ambas hornacinas, hay unos ángeles mancebos y ángeles niños arrodillados adorando la Eucaristía. En un segundo plano, detrás de los ángeles, podemos reconocer unas figuras que miran al Santísimo, que según López Serrano, son personajes contemporáneos, aunque no indica quienes son (López Serrano, 1963, p. 21).

En el último grupo de portadas, en las que son figuras alegóricas las que veneran y adoran la Eucaristía, incluimos únicamente la de la edición de 1641 del libro del arzobispo de Zaragoza, Pedro de Apaolaza, *Mensa Eucharistica* (Zaragoza, Typis Regii Nosocomii Virginis de Gratia, 1641) (Fig. 8)²⁵. Este principio está firmado en el ángulo inferior izquierdo por José Valles (Iosephus Valles fecit). Las primeras noticias que tenemos sobre él, nos las da Ceán, que afirma que era hermano de Juan Valles (Ceán, 1800, T. V, p. 121). Se desconoce el lugar y la fecha de su nacimiento, también con quien pudo formarse. Se le considera uno de los grabadores más importantes establecidos en Zaragoza a mediados de la centuria (Gallego, 1990, pp. 190-191; García, 1984, T. 1, p. 92). En sus estampas se aprecia claramente la influencia flamenca, en el caso de la portada del libro de Pedro de Apaolaza, se sigue directamente el modelo de la del libro de Vicentio Moles, *Philosophia Naturalis Corporis Jesu Christi* (Bruselas, Hendrick Aertssens, 1639)²⁶, abierta por Pieter de Jode, a partir de un diseño de Abraham van Diepenbeeck (Fig. 9).

²⁵ Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [BH FLL 13233].

²⁶ Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [BH DER 9619].



Fig. 8. Juan Valles, "Portada", del libro de Pedro de Apaolaza, *Mensa Eucharistica. Paraeneticis Excursibus Illustrata*, Zaragoza, Typis Regii Nosocomii Virginis de Gratia, 1641.



Fig. 9. Pieter de Jode (grabador) y Abraham van Diepenbeeck (dibujante), "Portada", del libro de Vicentio Moles, *Philosophia Naturalis Corporis Jesu Christi*, Bruselas, Hendrick Aertssens, 1639.

En esta portada encontramos una representación alegórica de la Iglesia consagrando las Especies Eucarísticas. Incidiéndose en la idea de que la Iglesia recibió del propio Cristo la potestad para consagrar y administrar los Sacramentos, como señaló el Concilio en el Decreto de la Comunión Sacramental, en julio de 1562:

«Declara además, que en la administración de los Sacramentos ha tenido siempre la Iglesia potestad para establecer o mudar, salvo siempre la esencia de ellos, cuando ha juzgado ser más conducente, según las circunstancias de las cosas, tiempos y lugares, a la utilidad de los que reciben los Sacramentos o a la

veneración de estos (...). Por tanto, reconociendo la Santa Madre Iglesia esta autoridad que tienen en la administración de los Sacramentos (...)»²⁷.

Este principio de José Valles podemos enmarcarlo en el pleno barroco, se abandona el tipo de portada arquitectónica a modo de retablo inspirado en modelos tardo-manieristas. Podríamos considerarlo una evolución de las portadas de tipo escenario, que ya hemos visto en el principio del libro, *Tercera parte de las Obras del Padre Maestro Juan de Ávila* (Fig. 6). En este caso los elementos arquitectónicos se reducen a unos pilares laterales sobre los que hay unos fragmentos de entablamento, que enmarcan una única escena que presenta un fuerte sentido teatral, en el que el lector-observador juega un papel muy activo. En esta portada no hay una clara separación, que veíamos en algunas de las anteriores estampas, entre la parte terrenal y la celestial, sino que la parte celestial invade literalmente la terrenal.

Dominando la composición hay un gran altar que se levanta sobre un escalón. En la parte frontal de este altar vemos algunos de los datos del libro: título, autor y la dedicatoria al rey Felipe IV, mientras que en el frente del peldaño figuran los datos de impresión. Detrás del altar hay una mujer que representaría a la Iglesia, ataviada con una túnica, con unos largos y ondulados cabellos que le caen sobre los hombros y la espalda. Sobre la cabeza tiene una peculiar corona de plumas de aire mesoamericano. Delante de esta figura, en el centro del altar se dispone un cáliz con la Forma, acompañados por esta leyenda latina: "Proposuit Menssam", que alude a la exposición del Santísimo, que fue un aspecto en el que hizo hincapié la Iglesia postridentina. Esta mujer extiende sus dos brazos, con la mano derecha escancia vino desde una jarrita a una copa dispuesta en el extremo de la mesa, que está acompañada de esta leyenda, "Miscuit vinum", que hace referencia al vino de la Eucaristía. Mientras que con la zurda agarra un cuchillo con el que va a sacrificar al cordero que está sobre el altar, al que acompaña esta inscripción: "Immolavit victimas suas", que señalaría el aspecto sacrificial de la Eucaristía. Estos elementos hacen referencia al Sacramento, en concreto a la potestad de la Iglesia para consagrar las especies y administrar la Comunión, así como su carácter de sacrificio redentor. Esta figura de la Iglesia se inspira directamente en la que vemos en la estampa de Abraham van Diepenbeeck y Pieter de Jode.

Este tipo de representación alegórica de la Iglesia como mujer, y más concretamente, como Esposa de Cristo tuvo un gran desarrollo en el arte postridentino, aunque hunde sus raíces en los escritos de los Padres de la Iglesia y en los primeros Concilios. En la Edad Media surgió la representación personificada de la Iglesia que generalmente se representaba en oposición a la Sinagoga flanqueando a Cristo, como se hizo en una de las portadas de la catedral de Estrasburgo y fue muy frecuente en las iglesias del Sacro Imperio. Estas representaciones van a ser muy comunes en el siglo XVII, debido a los ataques de los reformadores que criticaron

²⁷ Concilio de Trento, Cap. 2. "De la potestad de la Iglesia para dispensar el Sacramento de la Eucaristía", *Doctrina de la Comunión en ambas especies, y de la de los párvulos*, Decreto de la Comunión Sacramental. 16 de julio de 1562. López de Ayala, 1857, pp. 223-224.

abiertamente la pontificalidad, romanidad y la potestad de la Iglesia para administrar los Sacramentos. En esta idea incide san Ignacio de Loyola, al final de sus *Ejercicios Espirituales*:

« (...) depuesto todo juicio, debemos tener ánimo aparejado y prompto para obedescer en todo a la vera Sposa de Cristo Nuestro Señor que es la sancta madre Iglesia hierarchica» (Ignacio de Loyola, 1986, pp. 60-61).

Esta va a ser una imagen frecuente entre los poetas y dramaturgos españoles a lo largo de estas centurias, buen ejemplo de ello son los Autos Sacramentales en los que se encuentra habitualmente entre los personajes. En el auto de Juan de Timoneda, *L'Eglesia Militant*, se presenta de esta manera:

«So l'Eglesia militant
d'Angleterra desterrada
i esposa de Dios amada
cami per la triomfant
eterna y glorificada»²⁸.

A los lados del altar, junto a unas guirnaldas de flores y frutas que cuelgan a los lados del mismo, hay dos querubines de pie. El de la izquierda gira levemente su cuerpo y dirige su mirada hacia la figura de la Iglesia, mientras que el de la derecha tiene su cuerpo de tres cuartos e inclina la cabeza hacia uno de sus hombros para contemplar el frente del altar.

En la parte superior, siguiendo el eje de simetría marcado por la figura de la Iglesia, encontramos en medio de un rompimiento de gloria el escudo de Pedro de Apaolaza, sostenido por una pareja de angelotes que revolotean entre unas bandas de nubes, en las que se distinguen unas cabecitas de querubines. Este rompimiento de gloria penetra en el espacio terrenal, enmarcado por los dos pilares laterales, en una solución plenamente barroca. Entre la parte terrenal y la celestial se despliega una filacteria en la que leemos este lema: "Sapientia Aedificavit sibi domu", que alude a como la sabiduría edificó para todos una casa, que claramente hay que identificar con la Iglesia.

En un segundo plano encontramos varios elementos y figuras que complementan el sentido de la composición. A la izquierda hay un gran edificio fortificado, sobre el que hay una filacteria, en la que leemos este lema: "Ut vacarem ad arcem", que hace referencia a ese edificio fortificado que es la Iglesia. La imagen de la Iglesia como fortificación fue frecuente en estos momentos. Al otro lado, hay tres mujeres ataviadas con túnicas, dos de las cuales observan la escena del primer término, mientras que la otra se dispone de perfil y sujeta una filacteria con esta leyenda: "Misit ancillas", que incide en el perdón de la esclava.

En esta portada de José Valles se hace una defensa de la Iglesia no sólo como la depositaria de los Sacramentos, sobre todo de la Eucaristía, sino como la única que puede

²⁸ Timoneda, Juan de, *L'Eglesia militant: El Castell d'Emaus*; citado por Llompart, M., 1974, p. 71.

administrarlos, aspecto en el que insistió el Concilio tridentino. Al mismo tiempo, se invita al lector-observador a venerar el Sacramento que la propia Iglesia consagra sobre el altar. Este grabador aragonés demuestra una gran habilidad en el uso de la talla dulce, logrando una amplísima gama cromática.

Conclusiones.

En estas páginas hemos estudiado varias portadas de libros abiertas en España, a lo largo del siglo XVII, dedicadas a la Eucaristía, que tienen por argumento central la adoración y veneración al Santísimo Sacramento. Motivo que se vincula con dos aspectos centrales de la religiosidad católica posttridentina, la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas y la necesidad del fiel de comulgar frecuentemente. En ellas encontramos a diversos personajes que veneran y adoran al Santísimo, desde los reyes de la Casa de Austria que desde Felipe II se van a considerar los defensores de la Eucaristía y por tanto de la Iglesia, a nobles y santos, a los coros celestiales o figuras alegóricas.

Estos principios nos han permitido apreciar la evolución que se produce desde el lenguaje tardo-manierista, al plenamente barroco. Por otra parte, aunque muchas de estas portadas fueron realizadas por artistas extranjeros asentados en la corte de Madrid, como es el caso de Pedro Perret o Juan de Courbes, también hemos incluido otras abiertas en Zaragoza, por los grabadores Juan Felipe Jansen y José Valles, o una estampa anónima sevillana. Esto viene a demostrar que en la España de esta centuria, no existió un único centro de producción de estampas, en la corte de Madrid, sino que hubo otros focos de gran importancia como Sevilla o Zaragoza.

BIBLIOGRAFÍA.

AGUADO, Francisco, *Sumo Sacramento de la Fe. Tesoro del nombre Christiano*, Madrid, Francisco Martínez, 1640.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes, "Jerónimo de Courbes, mercader de libros", *Butlletí de la Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, N^o. LI, 2007-2008, pp. 239-261.

APAOLAZA, Pedro de, *Mensa Eucharistica. Paraeneticis Excursibus Illustrata*, Zaragoza, Typus Regii Xenodichii Virgis Mariae de Gratia, 1643.

JUAN DE ÁVILA, *Tercera parte de las obras del Padre Maestro Juan de Ávila*, Sevilla, Bartolomé Gómez, 1603.

BARRIO MOYA, José Luis, "Las pinturas de Cornelio de Beer en la iglesia de san Patricio de Lorca", *Murgetana*, nº 102, 2000, pp. 9-25.

BLAS BENITO, Javier, MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel, *Cuadernos de aves para el príncipe Baltasar Carlos*, Madrid, Banco de España, 2010.

BLAS BENITO, Javier, DE CARLOS VARONA, María Cruz, y MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

BOUZA, Fernando, "Reinado de Felipe II", en *Los Austrias: grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y Julio Ollero, 1993, pp. 123-200.

CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita, "La portada como soporte iconográfico a través de libros en tiempos de Felipe II. Portadas arquitectónicas", *Imafronte*, nº 15, 2000, pp. 29-42.

CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita, *La portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico*, [Recurso electrónico], <http://busc.dixital.usc.es/pdf/teses/b19971825.pdf>., Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, Tesis defendida en Enero de 2006 (Consultado el 20/12/2017)

CARRETE PARRONDO, Juan, "El grabado y la estampa barroca", en *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

CARRETE PARRONDO, Juan, *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Catálogo de Exposición, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800.

CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 2005.

CHINCHILLA, Alonso de, *Consideraciones theologicas y espirituales cerca de la frecuencia de la Comuni3n*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1618.

CIVIL, Pierre, "Le corps du roi et son image. Une symbolique de l'état dans quelques représentations de Philippe II", *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 11-29.

ESPÍN RAEL, Joaquín, *Artistas y artífices levantinos*, Lorca, La tarde de Lorca, 1931.

FERRÁN SALVADOR, Vicente, *Historia del grabado en Valencia*, Valencia, Imprente de Jesús Bernés, 1943.

GALERA ANDREU, Pedro A., SERRANO ESTRELLA, Felipe, "La construcción de la imagen de san Juan de Ávila", en *El Maestro Juan de Ávila (1500?-1569). Un exponente del Humanismo Reformista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 2014, pp. 47-95

GALLEGO GALLEGU, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Catedra, 1990.

GARCÍA VEGA, Blanca, *El grabado del libro español: siglos XV-XVI-XVII*, Valladolid, Institución Cultural Simancas: Diputación Provincial de Valladolid, 1984.

GESTOSO y PÉREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3 Vols. Sevilla, Andalucía Moderna, 1899.

GRANADA, Luis de, *Obras de el V. P. Maestro fray Luis de Granada, del Orden de Santo Domingo. Tomo XXVI. Vida del ilustre señor D. Fr. Bartolome de los Martyres y del M. Juan de Avila, predicador Apostólico*, Madrid, Juan García Infançon, 1711.

KOLAKOWSKI, Leszek, *Dios no nos debe nada. Un breve comentario sobre la religión de Pascal y el espíritu del jansenismo*, Barcelona, Editorial Herder, 1996.

LIZAGARRA, J. M., "Mujeres en la Biblioteca Histórica: Anna Heylan, María Eugenia de Beer y María Luisa Morales, tres grabadoras españolas del siglo XVII", *Folio Complutense. Noticias de la Biblioteca Histórica de la UCM* (17 de marzo de 2010), <http://biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/1491.php#.WjY-1XibiU> (Consultado el 20/12/2017).

LLOMPART, Gabriel, "Ecclesia Sponsa: tres grabados manieristas", *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de simbología, arte y literatura*, nº 5, 1974, pp. 63-76.

LÓPEZ SERRANO, M., "El grabador Pedro Perret", en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1963, Vol. II, pp. 689-716.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, "Los años de El Escorial: imágenes históricas y simbólicas", *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1985.

LOYOLA, Ignacio de, *Ejercicios espirituales*, Santander, Sal Terrae, 1986.

MARTÍNEZ GIL, José Luis, *Proceso de beatificación del Maestro Juan de Ávila*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel, *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephiante y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991a.

MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel, "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. IV, nº 8, 1991b, pp. 25-32.

MCDONALD, Mark P., "Pedro Perret and Pedro de Villafranca Printmakers to the Spanish Hapsburgs", *Art Journal*, Nº 4, 2000, pp. 37-51.

MUÑOZ, Luis, *Vida y virtudes del venerable varón del Padre Maestro Juan de Avila predicador apostólico. Con algunos elogios de las virtudes, y vidas de algunos de sus mas principales discípulos*, Madrid, Imprenta Real, 1635.

OCAÑA, Andrés de, *Primera parte de los Discursos Eucharísticos*, Madrid, Imprenta Real, 1621.

PÁEZ DE LOS RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

PALAFIX Y MENDOZA, Juan de, *Año Espiritual, dividido en meses, y semanas*, Bruselas, Francisco Foppens, 1662.

PORTÚS PÉREZ, Javier, VEGA, Jesusa, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Serbal, 1997-2000.

RIPA, Cesare, *Iconología*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1987.

SANTOS ALMENDROS, Ángeles, "Rubens y las artes del libro", en *Rubens y van Dyck en la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, pp. 271-329.

TORTORETI, Vincencio, *Maximiliano socorrido y Fragmentos Eucharísticos*, Madrid, Francisco Martínez, 1640.

TÜCHLE, Hermann, BOUMAN, C. A., *Nueva Historia de la Iglesia. Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Cristianas, 1966.

VOINIER, Sarah, "Dedicatoria y poder en unas crónicas históricas del siglo XVII", en *Paratextos de la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Casa Velázquez, 2009, pp. 283-292.