

Un estudio iconográfico de las estampas que ilustran el libro de “La historia sacra del Santísimo Sacramento contra las heregias destes tiempos”

An iconographic study of the engravings illustrating the work " La historia sacra del Santísimo Sacramento contra las heregias destes tiempos"

Juan Isaac CALVO PORTELA
Licenciado en Historia del Arte.
Investigador de doctorado en el Departamento de Arte
II (Arte Moderno) de la Universidad Complutense de Madrid.

Recibido:13 -09-2013
Aceptado: 04-12-2013

RESUMEN:

En este artículo se hace un estudio iconográfico de las dos estampas que ilustran el libro del dominico fray Alonso de Ribera, *La Historia Sacra del Santissimo Sacramento contra las heregias destes tiempos*, editado por Luis Sánchez en Madrid en 1626. En dichas estampas se plasman dos aspectos que van a ser fundamentales de la religiosidad contrarreformista española del siglo XVII, la defensa a ultranza de la Eucaristía y la lucha contra la herejía.

Palabras clave:

Eucaristía, herejía, dominicos, estampas.

ABSTRACT:

In this article is made an iconographic study of the two prints that illustrate the book of the Dominican Fray Alonso de Ribera, *La Historia Sacra del Santissimo Sacramento contra las heregias destes tiempos*, edited by Luis Sanchez in Madrid in 1626. In these prints are reflected two aspects that are going to be essential on the religiosity Spanish Counterreform of the seventeenth century, the stubborn defense of the Eucharist and the fight against heresy.

Key words:

Eucharist, heresy, dominicans, prints.

El libro *Historia Sacra del Santísimo Sacramento contra las heregias destes tiempos*¹, del dominico fray Alonso de Ribera (Luis Sánchez, Madrid, 1626), constituye un ejemplo paradigmático del libro español del siglo XVII, aunque por desgracia hasta la fecha su estudio ha pasado desapercibido para los especialistas en las estampas barrocas españolas, siendo citado muy escuetamente por los repertorios bibliográficos². En este artículo pretendemos realizar un estudio de las dos estampas que lo ilustran.

En el libro de fray Alonso de Ribera podemos apreciar algunas de las notas características del libro español del siglo XVII, como es el reducido número de estampas que lo decoran, debido a que la industria editorial peninsular sufrió una profunda crisis a lo largo de esta centuria, sobre todo en su materialidad³. Este libro fue impreso en Madrid, que durante este siglo fue el principal centro impresor de la Península.

En el centro matritense hay que destacar en la última década del siglo XVI y en el primer tercio del XVII, al impresor y editor Luis Sánchez, de cuyas prensas salió la *Historia Sacra del Santísimo Sacramento contra las heregias destes tiempos*. Era hijo de Francisco Sánchez, y pertenecía a una de las más importantes familias de impresores-editores asentadas en Madrid⁴. Desde el año 1607 en sus libros suele figurar con el título de “Impresor del Rey”, que también había ostentado su padre, como podemos ver en la obra de fray Alonso de Ribera, y que se debió a un nombramiento de carácter personal⁵. De las prensas de Luis Sánchez salieron algunos de los libros más importantes editados en Madrid en el primer tercio del siglo XVII, en los que hallamos portadas y estampas abiertas por los grabadores extranjeros asentados en la corte, como es el caso de la obra de Sancho Dávila y Toledo, *De la veneración que se deve a los cuerpos de los Santos y a sus Reliquias y de la singular con que se a de adorar el Cuerpo de Iesu Christo Nuestro Señor en el Sanctissimo Sacramento* (1611), cuya portada se debe a Pedro Perret, que también abrió la portada del libro *Consejo y consejero de príncipes*, editado por Luis Sánchez en 1617. Diego de Astor también abrió algunas portadas para libros publicados por el impresor matritense, como el de Bernardo de Sandoval y Rojas, *Index librorum prohibitorum* (1612), o el de Diego de Guzmán, *Reyna Católica. Vida y muerte*

¹ Los ejemplares empleados para este estudio han sido el de la Biblioteca Histórica, Marqués de Valdecilla, de la Universidad Complutense de Madrid, [BH FLL 421]; y el de la Universitat de València, Biblioteca Histórica, BH Y-12/063.

² Palau y Dulcet, A., *Manual del librero hispanoamericano*, Tomo XVI, 1964, p. 459; Simón Díaz, J., *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Vol. X, 1960-1973, ref. 3327; Moreno Garbayo, J., *La Imprenta en Madrid (1626-1650)*, Vol. I, 1999, pp. 177-178.

³ Carrete Parrondo, J., *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Catálogo de la exposición, 1981, p. 26; Carrete Parrondo, J., “El grabado y la estampa barroca”, en *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*, 1988, p.247; Gallego, A., *Historia del grabado en España*, 1990, p. 133; Matilla Rodríguez, J. M., *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, 1991, sin paginar.

⁴ García Vega, B., *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, T. II, 1984, p. 56; Agulló y Cobo, M., *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (Siglos XVI-XVIII)*, [Recurso electrónico], <http://eprints.ucm.es/8700/1/H0006301.pdf>, Madrid: Universidad Complutense, Servicio de publicaciones, 2009. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Moderna, leída el 10-01-1992., p. 292 (La paginación de la tesis es caótica).

⁵ Agulló y Cobo, M., *Op. Cit.*, 1991, p. 1 o 36?

de Doña Margarita de Austria. Reyna de España (1617). Sin embargo, el libro por el que este impresor ha pasado a la historia de la tipografía y del arte gráfico español, es la *Psalmodia Eucharistica* del mercedario fray Melchor Prieto, que editó en 1621, cuyas estampas se deben a tres de los más importantes grabadores extranjeros asentados en Madrid: Juan de Courbes, Alardo Popma y Juan Schorquens⁶.

Esta más que posible relación entre el impresor Luis Sánchez y algunos de los grabadores extranjeros asentados en la corte española, tiene una gran importancia para la obra aquí estudiada, porque en muchos casos eran los propios impresores los que insistían en que los libros llevaran estampas calcográficas, a pesar de su mayor precio⁷, y dicha técnica a comienzos del siglo XVII en España era empleada mayoritariamente por artistas extranjeros.

La obra del padre Alonso de Ribera está ilustrada con dos estampas abiertas a la talla dulce. Dicho procedimiento fue introducido en España a fines del siglo XVI, de la mano del grabador flamenco Pedro Perret, y alcanzó su apogeo en la siguiente centuria gracias a los grabadores extranjeros que se asentaron en los distintos centros peninsulares, desplazando a la entalladura que queda relegada a las estampas de carácter popular.

En mi opinión, debió de ser uno de estos grabadores extranjeros el que abriera las dos estampas que ilustran el libro del dominico, aunque ninguna de ellas presenta las firmas del inventor, del grabador y del editor. Esto resulta muy peculiar, puesto que estos grabadores casi siempre firmaban sus obras. Respecto al inventor de las mismas, fundamentalmente de la portada, es muy probable que el propio fray Alonso de Ribera diera una idea bastante precisa de la misma, porque en ella hallamos referencias muy claras al contenido del texto, aunque no firma ninguna de ellas. El hecho de que un escritor propusiera la idea de la portada o de las estampas que ilustran su libro, no era para nada extraño en la época, e incluso en algunos casos los autores llegaron a dar los patrones de las estampas que ilustran sus libros.

Esta portada, como es habitual en las portadas de libros en el siglo XVII, cumple la función de puerta de acceso al libro, y al mismo tiempo compendia el contenido del texto, haciendo referencia a la Eucaristía, tema central del libro, que es defendida y adorada por la Orden Dominicana, a la que pertenecía el propio autor, representada por varios santos y beatos de la misma, e incidiéndose al mismo tiempo en la lucha contra la herejía, el otro gran tema de la obra, y claramente conectado al Santísimo Sacramento, porque muchas de las herejías surgidas durante la centuria anterior habían atacado a la Eucaristía, fundamentalmente a la

⁶ Sobre la obra del mercedario fray Melchor Prieto hay una extensa bibliografía: López Quintás, D., "Una obra eucarística del siglo XVII. La *Psalmodia Eucharistica* del padre Melchor Prieto, mercedario", en *Estudios Literarios*, 1952; Vetter, E. M., *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucharistica des Melchor Prieto von 1622*, 1972; Sebastián, S., *Contrarreforma y barroco*, 1985, pp. 162-172; Alejos Morán, A., "Ana de Borja y la *Psalmodia Eucharistica* de Prieto. Comentario a un grabado del siglo XVII", en *Archivo de Arte Valenciano*, LXII, 1981, pp. 87-89; Matilla Rodríguez, J. M., *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, 1991; González de Zárate, J. M^a, "De la eucaristía en algunas de sus imágenes. La estampa contrarreformista al servicio del dogma", *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, nº 8, 2006, pp. 9-29.

⁷ Carrete Parrondo, J., *Op. Cit.*, 1988, p. 247.

presencia de Cristo en ella y a la trasubstanciación. En esta portada hallamos otros temas secundarios, vinculados a los anteriores, como el de la Penitencia y el de la predicación por parte del clero. También en la portada se alude a la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, a la que está dedicada el libro. En definitiva, en esta portada vemos que se compendian varios aspectos fundamentales de la religiosidad contrarreformista surgida al calor del Concilio de Trento, como la defensa de la Eucaristía y la Penitencia, la lucha contra la herejía y la importancia de la predicación. Esta estampa como la mayor parte de las estampas religiosas que se realizan en y para España en estos momentos, debemos considerarla un instrumento privilegiado para la propagación de la doctrina católica⁸.

Este frontispicio presenta una estructura arquitectónica a modo de retablo de tres cuerpos que va a servir de elemento sustentante a diversos componentes decorativos y a distintas figuras (Fig. 1). Para la mayoría de los especialistas, este tipo de portadas deriva de las que ilustraban los libros impresos en la Imprenta Plantiniana de Amberes⁹. Las formas y los elementos arquitectónicos se encuadran dentro del lenguaje del tardo-manierismo, definido por los tratadistas italianos Serlio, Vignola y Palladio, cuyas obras circularon profusamente por España¹⁰.

⁸ Carrete Parrondo, J., *Op. Cit.*, 1988, p. 234; Ruiz Gómez, L., *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales*, 1998, pp. 37-38; Portús Pérez, J., Vega, J., *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, 1998, p. 214.

⁹ Carrete Parrondo, J., *Op. Cit.*, 1981, p. 28; Matilla Rodríguez, J. M., *Op. Cit.*, 1991, sin paginar; Blas Benito, J., de Carlos Varona, M^a Cruz, Matilla Rodríguez, J. M., *Op. Cit.*, 2011, p. 50.

¹⁰ Roteta de la Maza, A. M., *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor*, 1981, p. 121; Cacheda Barreiro, R. M., "La portada como soporte iconográfico a través del libro. Portadas Arquitectónicas", *Cuadernos de Arte e iconografía*, T. XVII, nº 34, 2008, p. 277; Blas Benito, J., de Carlos Varona, M^a. Cruz, Matilla Rodríguez, J. M., *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, 2011, p. 50.



Fig. 1. Anónimo. Portada del libro *La Historia Sacra del Santissimo Sacramento contra las heregias destes tiempos*, Madrid, 1626. Talla dulce. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, BH FLL 421.

El frontispicio de la *Historia sacra* presenta una estructura a base de hornacinas superpuestas en las pilastras del cuerpo principal y remata en un frontón partido, que se asemeja a la que hallamos en la portada de la *Laurea Salmantina* de Antonio Pérez (Salamanca, 1604), que Casheda Barreiro atribuye al grabador Jacobo Nerán¹¹. El enorme parecido entre ambas portadas podría hacernos pensar que fue Jacobo Nerán quien abrió el frontispicio del libro de fray Alonso de Ribera, pero hasta el momento no está documentada su

¹¹ Casheda Barreiro, R. M., *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, pp. 250-252.

presencia en Madrid o su colaboración con el taller tipográfico de Luis Sánchez. En la obra de Ambrosio Machin, *Comentarii una cum disputationibus in primam partem Sancti Thomae*, publicado por Luis Sánchez en Madrid en 1620, hallamos una portada con esta misma estructura a base de hornacinas superpuestas en las pilastras del cuerpo principal, que se debe a Pedro Perret. Este hecho unido a otros aspectos, como el empleo de la talla dulce, la cronología de ambas obras, así como la profunda relación entre el grabador flamenco y Luis Sánchez, podría permitirnos sugerir que esta estampa fue abierta por Pedro Perret. En cualquier caso estas tres portadas siguen el modelo de la de las *Adnotationes et meditationes in Euangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur*, del jesuita fray Jerónimo Nadal (Amberes, Martín Nuncijs, 1594).

El cuerpo inferior es un basamento muy desarrollado dividido en tres partes, la central levemente retranqueada y flanqueada por unos pedestales que sirven de base a las pilastras del cuerpo principal. En la sección central se representa un motivo en el que se condensan algunos de los argumentos capitales del libro acerca de la Eucaristía. Hay que diferenciar entre la escena de la predela, en la que se representa la Última Cena de Cristo con sus apóstoles, y la del primer plano, a modo de tablado viviente, en la que se capta el momento fundamental de la Misa, la consagración.

La escena de la Última Cena, es el motivo eucarístico por antonomasia del arte de la Contrarreforma. En este caso se sigue la iconografía habitual de dicho motivo tras el Concilio de Trento, al centrarse en el momento de la Institución del Sacramento por parte de Cristo, como señaló el Concilio¹². La escena está dominada por una gran mesa rectangular presidida por Cristo, que destaca sobre las figuras de los apóstoles al ser de mayor tamaño, que eleva con sus manos la Sagrada Forma y el Cáliz. De esta manera se insiste en dos aspectos clave de la doctrina católica sobre la Eucaristía: la presencia real de Cristo en las dos especies y la Transubstanciación, ambos puestos en duda por los reformadores. Al mismo tiempo, se trata de mostrar a Cristo como sacerdote eterno a semejanza de Melquisedec, tal y como señala San Pablo en la Carta a los Hebreos: “Y esto resulta mucho más evidente si surge otro sacerdote a semejanza de Melquisedec, que lo sea no en virtud de una legislación carnal, sino en fuerza de una vida imperecedera, pues está atestiguado: «Tú eres sacerdote eterno, según el rito de Melquisedec» (Hb. 7, 15-19). Y un poco más adelante, dice: “Y tal convenía que fuese nuestro Sumo Sacerdote: santo, inocente, sin mancha, separado de los pecadores y encumbrado sobre el cielo. Él no necesita ofrecer sacrificios cada día, como los sumos sacerdotes -que ofrecían primero por los propios pecados, después por los del pueblo-, porque lo hizo de una vez para siempre, ofreciéndose a sí mismo” (Hb. 7, 26-27).

¹² En concreto en los Capítulos primero y segundo del Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía, aprobado en la XIII Sesión, el 11 de Octubre de 1551.

Algunos de los Padres de la Iglesia, basándose en las palabras de San Pablo, hablan de Melquisedec como imagen de Cristo: “Estableció, pues, a Melquisedec como imagen y figura de Cristo, por lo cual puede denominarse «rey de justicia y rey de paz». Este título conviene místicamente sólo al Emmanuel: él es efectivamente el autor de la justicia y de la paz, de las que nos ha hecho don a los hombres”¹³. En la misma línea se expresa San Fulgencio Ruspe: “Él es quien, en sí mismo, poseía todo lo que era necesario para que se efectuase nuestra redención, es decir, él mismo fue el sacerdote y el sacrificio, él mismo fue Dios y templo: el sacerdote por cuyo medio nos reconciamos, el sacrificio que nos reconcilia, el templo en el que nos reconciamos, el Dios con quien nos hemos reconciliado”¹⁴.

Cristo tiene a cada lado seis apóstoles, de los que podemos identificar a algunos, como San Juan que está a la derecha recostándose sobre el pecho de Cristo, a Judas Iscariote que está en el extremo de la derecha y que lleva en una de sus manos la bolsa con el dinero, que es uno de sus atributos más frecuentes, y a la izquierda podemos ver a San Pedro, al que identificamos por sus rasgos anatómicos. Sobre la mesa podemos reconocer diversos objetos, en el centro está la bandeja del cordero pascual flanqueada por unas velas, además de fragmentos de pan y cubiertos.

En primer plano se representa el momento principal de la Misa, la consagración de las especies eucarísticas. Esta escena conforma un auténtico tablado viviente, en el podemos observar a un sacerdote que está oficiando la Misa arrodillado en el centro de espaldas al espectador y eleva su cabeza para dirigir su mirada a la escena de la predela. Va ataviado con una casulla ricamente bordada y a sus pies hay una inscripción con su nombre, San Antonino, que fue un obispo dominico de Florencia. El que el santo obispo dominico dirija su mirada a Cristo, pretende hacer hincapié en que Cristo es el modelo al que han de mirar los sacerdotes, y que cuando el sacerdote está oficiando la Misa no lo hace en su nombre sino en el de Cristo, que es el “sacerdote eterno según el rito de Melquisedec”, de quien viene la autoridad de la Iglesia para administrar todos los sacramentos e interpretar las escrituras. A cada lado tiene dos acólitos a los que reconocemos por las inscripciones que les acompañan, gracias a las cuales sabemos que son cuatro beatos de la Orden de los Predicadores. A la izquierda del santo obispo dominico está el beato Ambrosio y a la derecha el beato Diego, ambos están arrodillados, dispuestos de perfil y elevan sus cabezas para dirigir sus miradas a la escena de la Última Cena; cada uno de ellos agita un incensario con una de sus manos, mientras con la otra sostienen la casulla de San Antonino. En los extremos hallamos a otros dos beatos dominicos, a la izquierda el beato Luis y a la derecha el beato Alberto, que al igual que sus compañeros están arrodillados y dirigen sus miradas a la escena de la parte superior. El beato Luis une sus manos a la altura del pecho y entre ellas le cuelga un rosario, mientras que el

¹³ San Cirilo de Alejandría, *Comentario sobre el libro del Génesis*, Lib. 2, 7-9. Tomado del *Leccionario bienal bíblico patrístico de la Liturgia de las Horas*, Tomo III, 2007, p.1213.

¹⁴ San Fulgencio de Ruspe, *Tratado sobre la verdadera fe a Pedro*, Cap. 22, 62. Tomado del *Leccionario bienal bíblico patrístico de la Liturgia de las Horas*, Tomo III, 2007, p. 1216.

beato Alberto con una de sus manos agita una campanilla y con la otra sostiene un rosario. No es extraño que se represente al beato Alberto con una campanilla, puesto que como indica fray Alonso de Ribera, recogiendo lo establecido en el ritual trentino, era tradicional que en el momento de la consagración uno de los acólitos agitase una campanilla¹⁵. En el extremo de la derecha se dispone una pequeña mesa sobre la que vemos algunos de los objetos del ajuar litúrgico empleados en la Misa, como son las vinajeras que contienen el vino y el agua antes de la consagración. Esta escena gira alrededor del altar, que es el elemento que sirve de nexo con la escena de la parte superior, sobre el que se disponen otros elementos litúrgicos vinculados al Santísimo Sacramento, a los que hace referencia fray Alonso de Ribera en el tratado decimosexto¹⁶, como son el misal y los cirios.

Esta peculiar representación en la que se combinan el tema de la consagración y el de la Última Cena, hace referencia, como ya hemos visto, a algunos aspectos vinculados a la Eucaristía que la Iglesia reforzó en el Concilio de Trento, como el de la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas o la transustanciación. También se incide en la idea de la Eucaristía como el memorial que hace presente la Última Cena en la que Cristo instituyó el Santísimo Sacramento¹⁷. Este aspecto se refuerza por el eje de simetría que une ambas escenas, por medio del altar y de la mesa de la cena pascual, y por medio de las figuras de San Antonino y de Cristo. Al mismo tiempo, la conexión que se produce entre las figuras de Cristo y de San Antonino, quizás pretende reforzar el papel del sacerdote en el ritual católico que habían rechazado los reformadores.

En los extremos se disponen unos altos pedestales que sirven de base a las pilastras del cuerpo principal. En la parte frontal de cada uno de ellos aparece un santo dominico, a los que identificamos gracias a unas inscripciones que les acompañan en la parte inferior. En el pedestal de la izquierda se representa a San Vicente Ferrer que predica a una multitud de fieles desde un púlpito y en el de la derecha vemos a San Raimundo de Peñafort que confiesa a un hombre que está arrodillado delante de él.

A San Vicente Ferrer se le representa predicando, como suele ser muy frecuente, porque desde antes de su nacimiento Dios le dio dicho don, como indica el jesuita fray Pedro de Ribadeneira en su *Flos Sanctorum de las Vidas de los Santos*¹⁸. El representar a un santo predicador no resulta extraño en esta portada, por varios motivos: por un lado, la Orden Dominicana tenía como una de sus principales funciones la predicación, es más, se la conoce como la Orden de los Predicadores; por otra parte, en el Concilio de Trento se va a dedicar el Capítulo segundo del Decreto de la Reforma de la V Sesión, celebrada el 17 de Junio de 1546,

¹⁵ Ribera, A. de, *Historia sacra del Santísimo Sacramento contra las heregias destos tiempos*, 1626, p. 239.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 231-232; y 235-238.

¹⁷ El Concilio de Trento trató la presencia real de Cristo en la Eucaristía y la institución del Sacramento en el Decreto del Santísimo Sacramento de la Eucaristía, aprobado en la XIII Sesión conciliar, el 11 de Octubre de 1551.

¹⁸ Ribadeneira, P. de, *Flos Sanctorum de las Vidas de los Santos*, Tomo I, 1734, p. 476.

a la importancia que tiene la predicación por parte del clero al pueblo cristiano, como un instrumento para la cura de almas y para evitar la expansión de las ideas heréticas. A partir de las ideas establecidas en este decreto, la Iglesia va a llevar a cabo una importante labor de predicación, no sólo en aquellos territorios en los que había calado la reforma, sino también en aquellos que habían permanecido católicos. En España hay que destacar a San Juan de Ávila predicador de Andalucía. Fruto de esta revalorización de la predicación es el apogeo que vive la literatura de sermones desde finales del siglo XVI y durante el XVII. Uno de los argumentos centrales de estos sermones va a ser el Sacramento de la Eucaristía, de lo que pueden servirnos de ejemplo la obra de fray Ambrosio de Montesinos, *Epístolas y Evangelios según lo tiene y canta la Santa Madre Iglesia Romana* (Madrid, 1615), la de fray Iván de San Gabriel, *Sermones sobre los Evangelios de todos los días de la Semana Santa* (Madrid, 1662), o la de Fray Diego Ortiz, *Tres sermones de la Fiesta y octava del Santísimo sacramento* (Córdoba, 1672).

El representar a San Raimundo de Peñafort como confesor no resulta para nada extraño, pues es un santo muy vinculado al sacramento de la Penitencia. Dicho sacramento fue negado por los reformadores, que además consideraban que la Iglesia no tenía la potestad de perdonar los pecados. El representar a San Raimundo en este pedestal, viene a incidir en la importancia de dicho sacramento para el cristiano como un instrumento fundamental para poder recibir la Eucaristía¹⁹. Al mismo tiempo se hace hincapié en cómo la Iglesia tiene la potestad de perdonar los pecados, puesto que el sacerdote en el momento de la confesión actúa en nombre de Cristo, y por Él absuelve los pecados.

El cuerpo principal de esta portada se estructura en tres partes. En el centro hay un gran vano rectangular que está flanqueado a los lados por unos potentes pilares en los que se abren unas hornacinas superpuestas, donde se disponen figuras de santos de la Orden Dominica vinculados al Santísimo Sacramento y a la lucha contra la herejía, que son los dos temas principales sobre los que versa este libro.

En el vano rectangular aparecen los datos del libro, como suele ser habitual en las portadas de libros editados en España durante el siglo XVII. En la parte superior del mismo leemos el título y en el centro se dispone un rosario, cuya devoción estaba muy vinculada a la Orden Dominica y en su interior podemos leer el nombre de Alonso de Ribera, autor del libro, y los cargos que ocupaba en la Orden: "...Predicador y General de la Orden de Santo Domingo". A cada lado de este rosario aparecen unas figuras alegóricas que representan a la Fe y a la Caridad, dispuestas a izquierda y derecha respectivamente, que responden a la descripción que de ellas dio el padre Cesare Ripa en su *Della novissima Iconologia*, que tuvo una enorme difusión por toda Europa durante esta centuria y por supuesto España no fue una excepción. A

¹⁹ El Concilio de Trento en el Capítulo VII del Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía, aprobado en la Sesión XIII, el 11 de Octubre de 1551, incide en este aspecto.

la izquierda está la Fe, ataviada con una túnica, sosteniendo en una mano la cruz y en la otra el cáliz con la sagrada forma. La Caridad se representa como una mujer acompañada de un niño, sosteniendo en una mano un corazón envuelto en llamas. En esta figura de la Caridad podemos observar la influencia tan destacada que tuvo el misticismo español del siglo XVI en el arte posterior al Concilio de Trento. En este caso podríamos vincularlo a los famosos versos iniciales de uno de los poemas más conocidos de San Juan de la Cruz:

“¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!”

Por encima del rosario hay una filacteria con una inscripción latina, que dice: “Hec est tota ratio Spei mea” (Ésta es toda la razón de mi Esperanza), que hace referencia a la virtud teologal de la Esperanza. Luego en esta portada se representan las tres virtudes teologales: Fe, Caridad y Esperanza, que sin duda alguna se ponen en relación con el Santísimo Sacramento. Esta vinculación se basa en las epístolas de San Pablo, sobre todo en la Carta a los Romanos (Rm. 5, 1-11) y en la Carta a los Efesios (Ef. 2, 1-10); y en la primera epístola de San Juan (1ª Jn. 4, 9). San Pablo incide en la importancia de la Fe en Cristo que se entregó por los pecadores en la cruz por Amor, como se desprende de sus palabras: “En efecto, cuando todavía estábamos sin fuerzas, en el tiempo señalado, Cristo murió por los impíos (...); más la prueba de que Dios nos ama es que Cristo siendo nosotros todavía pecadores, murió por nosotros” (Rm. 5, 6 y 8). El sacrificio de Cristo se actualiza en la Eucaristía, como señala el Concilio de Trento, con estas palabras: “El mismo Dios, pues, y Señor nuestro, aunque se había de ofrecer a sí mismo a Dios Padre, una vez, por medio de la muerte en el ara de la cruz, para obrar desde ella la redención eterna; con todo, como su sacerdocio no había de acabarse con su muerte; para dejar en la última cena de la noche misma en que era entregado, a su amada esposa la Iglesia un sacrificio visible, según requiere la condición de los hombres, en el que se representase el sacrificio cruento que por una vez se había de hacer en la cruz, y permaneciese su memoria hasta el fin del mundo, y se aplicase su saludable virtud a la remisión de los pecados que cotidianamente cometemos (...)”²⁰. La Eucaristía se convierte, por tanto, en la razón de toda nuestra Esperanza, como indica la leyenda que hay en la filacteria sobre el rosario.

En la parte inferior de este vano central podemos leer la dedicatoria a la reina Isabel, esposa de Felipe IV, a la que otros elementos de la portada hacen referencia, pero de los que trataremos más adelante, y los datos tipográficos del libro.

²⁰ Concilio de Trento en el Capítulo I de la Doctrina sobre el Sacrificio de la Misa, aprobado en la Sesión XXII, el 17 de Septiembre de 1562.

Este vano presenta un marco en el que hallamos unas inscripciones latinas alusivas a las especies eucarísticas. En la parte izquierda leemos esta leyenda: “Hoc est enim corpus meum” (Este es mi verdadero cuerpo), y en la parte derecha leemos esta otra: “Hic est enim calix sanguinis mei” (Este es el verdadero cáliz de mi sangre). Ambas están tomadas de las palabras que recitan los sacerdotes en el momento de la consagración de las especies eucarísticas durante la Misa y hacen referencia a la presencia real de Cristo en las mismas, que para la Iglesia Católica se convirtió en uno de los aspectos cruciales frente a las tesis de los reformadores, tal y como recogían los decretos del Concilio Tridentino. El padre Alonso de Ribera dedica el Tratado segundo de este libro a este aspecto de la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas²¹. En la parte superior del vano, colgando del dintel hay unos festones de frutas de gusto manierista.

A cada lado de este vano central se disponen unos poderosos pilares en los que se abren unas hornacinas en las que hallamos a unos santos dominicos. Como ha señalado la profesora Cacheda Barreiro esta era una solución bastante frecuente en las portadas de libros en España a comienzos de la centuria²². Cada uno de los santos está acompañado de una cartela con su nombre que permite identificarlos, aunque son fácilmente reconocibles por los atributos que porta cada uno de ellos. Resulta llamativo que en las dos hornacinas inferiores hallemos a dos santos dominicos que están derrotando a unos herejes, mientras que las superiores veamos a otros dos que portan las especies eucarísticas. Luego se incide en los dos argumentos principales del libro, que como vamos a ver no se pueden desvincular el uno del otro.

En la hornacina inferior del pilar e la izquierda se encuentra Santo Domingo de Guzmán, el fundador de la Orden de los Predicadores, a la que como veíamos pertenecía el autor del libro. Se le representa con el hábito de dicha orden, en una de mano lleva una vara de lirios y en la otra lleva un báculo rematado en una cruz con el que derrota a un hereje. La elección de este santo se justifica, por ser el “Patriarca de los Predicadores”, como indica el propio Alonso de Ribera, y también porque “era singularissimamente fervoroso de la veneración y devoción deste divino misterio...”²³. El representarlo portando en una mano la vara de lirios, hace referencia a la castidad que mantuvo durante toda su vida, como señala Ribadeneira²⁴. A sus pies podemos observar a un perro con una antorcha encendida en la boca incendiando el orbe, que es uno de sus atributos más habituales, y se relaciona con una visión que tuvo la madre del santo cuando estaba embarazada de éste. Este atributo se relaciona con unas palabras de Daniel de París: “El predicador es el perro del Señor encargado de ladrar contra los

²¹ Ribera, A. de, *Op. Cit.*, pp. 9-29.

²² Cacheda Barreiro, R. M., *Op. Cit.*, 2006, pp. 250-256.

²³ Ribera, A. de, *Op. Cit.*, p. 54.

²⁴ Ribadeneira, P. de, *Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los santos*, 1616, pp. 520-521.

malhechores, es decir, los demonios que rodean en torno a las almas²⁵. Luego se hace hincapié en el papel del predicador como defensor de las almas frente a los ataques de los demonios, que en este caso podríamos identificar perfectamente con los herejes.

La presencia de un hereje derrotado a los pies del santo hace referencia a uno de los motivos principales de este libro, la lucha contra la herejía, y que se relaciona con la Eucaristía, puesto que se trata de defender la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas, la trasubstanciación y el carácter salvífico de este sacramento; todos ellos aspectos negados por los herejes protestantes. Además uno de los aspectos más destacados de la vida de Santo Domingo es como se enfrentó a los herejes albigenses asentados en el Mediodía francés, como recoge fray Alonso de Ribera²⁶.

En la hornacina superior de este pilar vemos la figura de Santo Tomás de Aquino, uno de los grandes santos dominicos y de los más acérrimos defensores del Santísimo Sacramento. Siguiendo la iconografía tradicional de este santo va ataviado con el hábito dominicano, en una mano porta un Cáliz con la Sagrada Forma como defensor del Santísimo Sacramento, y en la otra lleva una pluma como doctor de la Iglesia. Este santo estuvo muy vinculado a la fiesta del Corpus Christi, ya que el Papa Urbano IV le encargó escribir el oficio litúrgico para dicha festividad, como señala fray Alonso de Ribera en su *Historia Sacra del Santísimo Sacramento contra las heregias destes tiempos*:

“Estando el Papa Urbano III en Orvieto el año de 1263, aconteció en Bolsena el milagro de la hostia que derramó sangre, y en otras partes de la Christiandad otros muchos milagros. Lo qual todo se juntò, y el Papa con acuerdo de los Cardenales tomó resolución de instituir esta fiesta (Corpus Christi). Y para el efecto embió a llamar a Santo Tomás de Aquino, que en este tiẽpo era Letor de Teología en el Convento que teníamos en aquella ciudad, y le encargò empleasse sus letras en hazer un Oficio divino para esta fiesta, el qual hizo de muy buena gana, presto, y tal, que compite con los que los Santos antiguos hizieron...”²⁷.

En el pilar de la derecha hallamos otras dos hornacinas superpuestas. En la inferior vemos a San Pedro Mártir, a cuyos pies observamos a unos herejes y unos libros heréticos, como símbolo de su victoria sobre la herejía. Fray Alonso hace referencia en su obra a cómo este santo combatió fervientemente a los herejes, en concreto nos narra la historia de un caballero hereje que fue convertido por el santo. En dicha conversión jugó un papel fundamental la Sagrada Forma, porque el demonio al verla se apartó del caballero hereje,

²⁵ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, T. 2, Vol. III, pp. 395-396.

²⁶ Ribera, A. de, *Op. Cit.*, p. 180.

²⁷ *Ibid.*, pp. 283-284.

puesto que en ella se encuentra verdaderamente Cristo²⁸. Luego con este milagro se trata de incidir en la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas, que para la doctrina católica posterior a Trento va a ser un aspecto de gran importancia.

San Pedro Mártir porta en una mano una palma con la triple corona, que es uno de sus atributos más frecuentes, y en la otra lleva un báculo que remata en una gran cruz con la derrota a los herejes. Clavado en su cabeza tiene el alfanje con el que fue martirizado.

En la hornacina superior de este pilar se representa a San Jacinto ataviado con el hábito de la orden dominica portando, como es tradicional, en una mano un cáliz con la Sagrada Forma y en la otra una estatua de la Virgen con el Niño. Esta iconografía de San Jacinto deriva de una leyenda medieval, que recoge fray Alonso de Ribera en su libro con estas palabras:

“La Historia de Santo Domingo, en la Vida de San Jacinto cuenta que viniendo sobre la ciudad de Chovia en Polonia los Tártaros con la furia y crueldad que suelen, destruyendo a fuego y a sangre las ciudades, el sancto se postró en oración en presencia de una imagen de Nuestra Señora de alabastro grande, y la imagē le dixo tres vezes: Jacinto quieres me dexar aquí sola en poder de los Bárbaros? Lleva de aquí el divino Sacramento de mi Hijo, y a mi con él; y con tal celestial aviso, tomó el santo en la mano derecha el Santissimo Sacramento, y en la otra la imagen de alabastro, que milagrosamente se aligeró como una pluma, y con ellos fue caminando a las riberas del río Boristenas, y no hallando barca ni barquero, se arrojó animosamente y con mucha seguridad en el agua, y la passo sin mojarse, llevando en sus manos la preciosa arca del Nuevo Testamento, y el thesoro de toda la Iglesia”²⁹.

Esta forma de representar a San Jacinto incide en la defensa que hizo la Orden Dominica del Santísimo Sacramento y de la Virgen, que van a ser dos de los dogmas más importantes para la Iglesia a partir del Concilio de Trento, frente a los ataques de los herejes, que en este caso se identifican perfectamente con los bárbaros de la leyenda de este santo dominico.

En el friso que hay sobre los capiteles de las pilastras, hay unas inscripciones con la palabra: “AMEN”. A los lados de las pilastras observamos una serie de elementos decorativos de marcada raigambre manierista que se emplearon con profusión en la decoración de las portadas de libros publicados en las primeras décadas del siglo XVII, como es el caso de la del libro de Antonio Pérez *Laurea Salmantina*³⁰. Estos motivos decorativos rematan en unos

²⁸ *Ibid.*, p. 172.

²⁹ Ribera, A. de, *Op. Cit.*, p. 98.

³⁰ Cacheda Barreiro, R. M., *Op. Cit.*, 2006, pp. 250-252.

jarrones de los que salen unas espigas en las que se enredan unas ramas de vid cargadas de racimos de uvas, que en esta portada adquieren un sentido simbólico alusivo al Santísimo Sacramento.

El ático en el que remata la portada presenta un frontón partido que deriva de modelos manieristas que en España gozaron de un gran calado hasta bien avanzada la decimoséptima centuria. En el centro del tímpano se dispone un gran altar sobre el que están las especies eucarísticas, representadas con un Cáliz con la Sagrada Forma en la que podemos ver la cruz de Cristo. Ambas están rodeadas de un halo luminoso. En el tratado séptimo, titulado “De como el sol de la Iglesia es este divino Sacramento”, fray Alonso de Ribera, dice: “(...) no porque adoremos al sol material como los gentiles; sino al que por excelencia es Sol, Luz, y Oriente de las almas «Oriens est nomen eius». Que es el Santissimo Sacramento”³¹; en este mismo capítulo narra varios milagros, en los que las especies eucarísticas resplandecen como el sol. Sobre el altar flanqueando a las especies eucarísticas hay dos cirios. A cada lado del altar hay una santa arrodillada adorando al Santísimo Sacramento, es decir, al verdadero cuerpo y a la verdadera sangre de Cristo. A estas santas las identificamos gracias a unas inscripciones con sus nombres dispuestas en la cornisa. La de la izquierda es Santa Catalina de Siena a la que reconocemos porque tiene sobre su cabeza la corona de espinas, uno de sus atributos más frecuentes, y la de la derecha es la italiana Santa Inés de Montepulciano. De la boca de Santa Catalina sale una filacteria que se dispone por encima de las especies eucarísticas rompiendo el propio frontón y en la que leemos: “Alabado sea el Sanctissimo S.to”, que se completa con lo que leemos en la filacteria que sale de la boca de Santa Inés: “Amen”.

La adoración de la Eucaristía va a cobrar una enorme importancia en la religiosidad contrarreformista, frente a las ideas de los reformadores que rechazaban la necesidad de adorar a las especies eucarísticas. Numerosos teólogos, como fray Alonso de Ribera, hacen hincapié en la importancia de adorar a la Eucaristía, poniéndola en relación con la necesidad de comulgar frecuentemente, tratando de atajar ciertas costumbres que se habían extendido entre los fieles católicos de comulgar sólo por la Pascua de Resurrección, y sobre todo, para combatir a los protestantes que consideraban que no era necesario comulgar frecuentemente para alcanzar la gracia divina. Indudablemente también hay que hacer referencia a los jansenistas, que en estas fechas tenían una gran influencia en ciertos territorios católicos, que consideraban que para recibir el Santísimo Sacramento se necesitaba una especial disposición del alma y rechazaban la necesidad de la comunión frecuente³².

La presencia de estas dos santas en la portada se debe a que eran dos de las santas más importantes de la Orden Tercera dominicana y a que fueron muy devotas de la Eucaristía,

³¹ Ribera, A., *Op. Cit.*, p. 77.

³² Para cuando fray Alonso de Ribera escribe y publica su libro, el jansenismo aún no ha sido condenado como herejía. Esto sucederá en el papado de Inocencio X, en 1653.

como apreciamos en las numerosas citas que hacen referencia a ellas a lo largo del libro. En el caso de Santa Catalina resulta imposible reproducir aquí todos los fragmentos del libro en los que se citan los milagros de esta santa alusivos a su devoción por el Santísimo Sacramento, sírvanos de ejemplo éste:

“Cuenta el bienaventurado padre fray Raymundo de Capua, Confessor dado por Nuestra Señora a su sierva santa Catalina de Sena, que preguntándola, porque el día antes al recibir la comunión avia dado tantas demostraciones exteriores de arrobos y embelesamientos divinos, con muchas y varias mudanças de semblante, y colores de rostro. Respondió que no podría dar raçon del color que llevaba; pero solamēte os podre assegurar, que mientras recibí aquel divino Sacramento de vuestras manos, no vi cosa corporal, ni la sentí, travo de mi tã reziamente, y me cevo y captivo, y assio de tal suerte que quanto hay en el mundo, ya es para mi un sucio estiércol, y no solamente no me dan gusto las cosas temporales; pero querría si Dios quissiese carecer de todas y cualquier consolaciones espirituales, con tal de que yo pudiesse complazer a Dios, y gozarle”³³.

Las menciones en el texto a Santa Inés de Montepulciano son más escasas, aunque en ellas también se hace hincapié en su devoción por la Eucaristía, como demuestra un pasaje en el que se narra una comunión milagrosa que tuvo la santa italiana:

“Fray Hernando de Castillo en la segunda part. Cap. 32. Quenta de Santa Ynes de Montepoliciano (santa beatificada de la Orden de Santo Domingo) que estando un día la Santa debaxo un Olivo, orando en el lugar más secreto del jardín del monasterio, fue tanto el regalo que en la oración sintió, que aviendo comēçado al alva, yva ya el sol muy alto, sin que a ella se le acordasse de si, ni le huviesse desayunado, y quando advirtió la hora que era, y que no avia rezado el officio divino, quiso irse a cumplir con todo. Pero antes que lo hiciese se vino para ella un Ángel que traya el Santissimo Sacramento con que la comulgo, y con este manà divino quedò del todo regalada y contenta...”³⁴.

Rematando la portada, por encima del frontón hay otros dos beatos dominicos, San Telmo y el San Gil, representados de medio cuerpo, dirigiendo sus miradas hacia el Santísimo Sacramento en actitud de adoración. Van ataviados con el hábito de la Orden de los Predicadores y cada uno sostiene en una mano por encima del frontón uno de sus atributos, mientras que la otra la apoyan en el pecho. A la izquierda está el beato Pedro González, a

³³ *Ibid.*, pp. 27-28.

³⁴ *Ibid.*, p. 56.

quien los marineros llaman San Telmo, portando un barco en una de sus manos, puesto que es el patrono de los navegantes.

En el lado derecho se encuentra el beato dominico portugués, fray Gil de Boncellas que sostiene en su mano un tonel, que es el atributo con el que generalmente se le representa y que se vincula a uno de sus milagros más conocidos y relacionado con el vino, que adquiere en esta portada un sentido eucarístico:

“Caminando el Santo à Coimbra con el Venerable fray Bartholomè Pyres, se hospedò en un Convento de Canónigos Reglares de San Agustín. Recibiéronle con todo agassajo, y cariño los religiosos canónigos (...). Sirvieron una comida esquisita, y abundante; pero más sazónada con las demostraciones de su amor, que con todos los saynetes, que procuraron no olvidar. Para que fuese caval el cumplimiento, faltaba el vino, sazón y alegría de todos los combites, y pedían al Santo fray Gil perdón de esta falta, ocasionada de averse perdido la provisión que tenían hecha para todo el año. Respondiò el bendito padre con mucho agradecimiento, y dixo: «El amor Padres míos, es la sal de todos los regalos, aviendole yo experimentado tan singular en esta casa, aún quando no huviesse avido tanto regalo, huviera sido para mi el convite muy gustoso». Estas palabras llenas de sinceridad y dulçura, notò mucho el bodeguero, teniéndolas por indicio de un animo santo (...). Este juyzio le ocasionò otro pensamiento, y fue tomar calabazilla, que solía traer el bendito padre pendiente de la correa, para beber agua en los caminos. Assegurò su piadoso hurto, y disimulando, saliò a despedir al Santo fray Gil, que continuò su jornada. Luego se fue a la bodega, introduciendo la calabazilla en una gran cuba, donde estaba toda la provisión de vino, y con una grande Fè, dixo al arrojarla estas palabras: «En nombre de Dios, y de su Siervo Fray Gil, arrojó esta calabazita, que ha sido del Santo Varón, para que este vino malogrado, vuelva a la substancia de su primer ser, y pueda servir a los Religiosos, que en esta casa dan alabanças al Señor». Al otro día, fue à probar su vino, muy confiado de hallarle bueno, y no le engaño su confiança (...)³⁵.

Sobre la parte central del frontón hay una inscripción latina, que reza: “De longe portans panem / vinum laetificans cor” (De lejos traen pan y vino alegrías del corazón), que obviamente hace referencia a las especies eucarísticas y al motivo de la carabela o nave eucarística, que representa aquella que porta San Telmo. Dicho motivo tuvo un gran desarrollo desde fines del siglo XVI en el teatro, como demuestran los autos de Juan de Timoneda *Aucto de la oveja perdida* (1575) o el de Calderón de la Barca, *La nave del mercader* (1674), y también en las

³⁵ Medrano, M. J. de, *Historia de la provincia de España de la Orden de Predicadores: primera parte, progresos de sus fundaciones y vidas de los ilustres hijos que la ennoblecieron, desde la muerte de su glorioso Patriarcha, hasta el año de MCCC, 1727*, p. 512.

artes plásticas, sírvanos de ejemplo la magnífica estampa con dicho motivo que ilustra el libro de fray Melchor Prieto.

En los ángulos superiores se encuentran dos escudos regios de la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, en los que se combinan las armas de Francia y España. A esta vinculación de las armas de las Monarquías española y francesa en la figura de Isabel, hace referencia fray Alonso de Ribera en la dedicatoria del libro:

“A las armas de España y Francia, que en V.M. concilia el soberano tálamo ha sobreescribio la Sede Apostólica, y prescrito el tiempo esta dignísima letra, Católica y Cristianissima Magestad. Títulos de los dos Hércules, Columnas non plus ultra de la Iglesia, Polos del Orbe, Luminarias grandes del mundo, Signos celestes del León, Y Delfín y Flores de Francia, con que oy corona España su cabeça (...)”³⁶.

En esta dedicatoria se halaga a la reina, haciendo un especial hincapié en su devoción por la Eucaristía, que hereda de sus antepasados:

“Encomios ciertamente magestuosos, que posen pleito en el supuesto a quanto puede ser de grandeza y virtud: en que V.M. tan fácilmente dexa a atrás a todas las reinas de la tierra, y imita a la del Cielo, con sus singulares correspondēcia al Católico zelo de sus tã gloriosos Héroes, tantos y tan esclarecidos Emperadores y Reyes progenitores de V.M. de quien heredò, y con singular exemplo de sus vasallos por su Real persona lo cultiva, sin quitar los ojos del blanco de toda esta nobleza y virtud, el Santissimo Sacramento; cuya Fe tanto realça estas dos Imperiales casas. Aviendo pues sabido de los Confessores de V.M. el sumo gusto, y devoción, con que V.M. les pregunta y oye cosas acerca deste celestial Mysterio (...)”³⁷.

En estas palabras hallamos una clarísima referencia a la devoción que los Austrias, sobre todo desde Felipe II, habían profesado por la Eucaristía, como se aprecia en el conjunto de Pompeo Leoni de la Basílica del Monasterio de El Escorial. Felipe IV, nieto de Felipe II, y esposo de Isabel de Borbón, al igual que su abuelo fue muy devoto de la Eucaristía, y ésta va a tener su reflejo en el arte, como se puede apreciar en el famoso conjunto de tapices basados en diseños de Rubens del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, en el que se representa al emperador Fernando II, Felipe IV, Isabel de Borbón y a la infanta Isabel Clara Eugenia, adorando a la Eucaristía.

³⁶ Ribera, A., *Op. Cit.*, Dedicatoria a la reina Isabel de Borbón, sin paginar.

³⁷ *Ibid.*

Como ya señalábamos al comienzo de este artículo, este libro presenta una segunda estampa en la que se vuelve a insistir en el tema eucarístico³⁸. Esta estampa se sitúa en el verso del folio que sigue a la portada, y al igual que ésta carece de las firmas del inventor y del grabador y se trata de una estampa abierta a la talla dulce (Fig. 2).



Fig. 2. Anónimo. Ángeles adorando al Santísimo Sacramento. Estampa dispuesta en el verso del folio que sigue a la portada de *La Historia Sacra del Santissimo Sacramento contra las heregias destes tiempos*, Madrid, 1626. Talla dulce. Universitat de València, Biblioteca Histórica, BH Y-12/063.

³⁸ Esta estampa se ha perdido en el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la UCM, mientras que se conserva en el de la Universitat de València. Biblioteca Histórica.

En ella se representa un motivo muy frecuente en la iconografía católica de la contrarreforma, la Adoración del Santísimo Sacramento, que deriva de la doctrina establecida en Trento respecto a la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas y a la transubstanciación. Al mismo tiempo este motivo se relaciona con la necesidad del fiel de acudir frecuentemente a la comunión, como estableció el Concilio. En este motivo iconográfico podemos diferenciar diversos tipos que en múltiples ocasiones se fusionan: en uno son los santos los que adoran a la Eucaristía, en otro se presenta a las jerarquías terrenales, tanto religiosas como políticas, reverenciando al Sacramento, mientras que en otro son los ángeles quienes la adoran. En éste último tipo podemos distinguir cuando los ángeles veneran un cáliz con la sagrada forma o una custodia, y cuando son una pareja o un auténtico coro celestial. Esta estampa responde a esta última tipología, ya que en su centro se disponen unos ángeles mancebos arrodillados, sosteniendo y adorando la custodia con la sagrada forma.

Este motivo se podría considerar una derivación del pasaje del Antiguo Testamento en que Dios alimentó a los israelitas con el maná durante la travesía del desierto. En el libro de los Salmos hallamos varias referencias al maná, como pan del cielo, sírvanos de ejemplo el Salmo 78: "...hizo llover sobre ellos maná para comer, les dio el trigo de los cielos" (Sal. 78,24); y también en el libro de la Sabiduría, donde leemos: "A tu pueblo, por el contrario, le alimentaste con manjar de los ángeles; le suministraste, sin cesar desde el cielo un pan ya preparado..." (Sab. 16, 20). En el Nuevo Testamento también se hace referencia al pan del cielo. El propio Cristo en el Discurso Eucarístico, narrado por San Juan, afirma que su cuerpo es el verdadero pan del Cielo, con estas palabras: "En verdad, en verdad os digo: No fue Moisés quien os dio el pan del cielo; es mi Padre el que os da el verdadero pan del Cielo, porque el pan de Dios es el que baja del Cielo y da la vida por el mundo" (Jn. 6, 32-33), y un poco más adelante dice: "Yo soy el pan de la vida. El que venga a mí, no tendrá hambre..." (Jn. 6, 35). Algunos de los padres de la Iglesia, en diversos escritos, identifican este pan del Cielo con el cuerpo de Cristo sacramentado.

En el margen inferior de la estampa hay una inscripción latina, que dice: "ECCE PANIS ANGELORUM / VERE CIBUS VIATORUM", que hace referencia al cuerpo de Cristo como el pan de los ángeles, y que se fundamenta en los pasajes bíblicos que acabamos de mencionar.

Esta estampa se estructura claramente en dos partes: la celestial y la terrenal, aunque la primera tiene una mayor importancia, ya que ocupa la mayor parte de la misma. La parte celestial es un rompimiento de gloria, en cuyo centro se dispone una gran custodia rodeada por una aureola de rayos y de bandas de nubes. A cada lado, sosteniendo y venerando la custodia hay un ángel mancebo arrodillado, el de la izquierda se dispone de perfil y dirige su mirada al Santísimo, apoyando una de sus manos en una de sus rodillas, mientras que con la otra sostiene la custodia, y el ángel de la derecha se dispone de tres cuartos sustentando con una

de sus manos el ostensorio y orientado su mirada hacía el Santísimo. Estos dos ángeles van ataviados con unas túnicas de riquísimos plegados. Ambos están arrodillados sobre unas bandas de nubes que se prolongan a los lados rodeando la custodia con el Santísimo. En la parte superior entre las nubes hay otros ángeles que también veneran el Cuerpo de Cristo. En el lado izquierdo hay un par de ángeles, uno es ángel mancebo que está arrodillado sobre las nubes en una postura muy inestable al volver su cabeza hacia la derecha dirigiendo la mirada al ángel mancebo que está sosteniendo la custodia, y el otro es un ángel niño dispuesto de frente. En el lado derecho hay otros tres ángeles, un ángel mancebo arrodillado que se inclina suavemente para dirigir su mirada al Santísimo, junto a él otro ángel se recuesta sobre la banda de nubes para mirar el ostensorio, y en un segundo plano hay un ángel niño medio tapado por la túnica del ángel mancebo del primer plano. Rematando este rompimiento de gloria, sobre la custodia hay un semicírculo de rayos que obviamente hace referencia a la presencia divina.

En la parte terrenal hay un paisaje dominado por un río que conduce al fondo del mismo. Este paisaje presenta un enorme detallismo como podemos apreciar en las barcas que surcan las aguas del río, el puente defendido por unos torreones en sus extremos y también por las edificaciones dispersas entre las colinas de la campiña.

Esta estampa, al igual que la portada del libro, pudo ser abierta por alguno de los grabadores extranjeros de la corte matritense. Baso esta afirmación en el hecho de que el lenguaje de la talla dulce fue introducido por estos grabadores en la Península, y en que las figuras recuerdan a las de Maarten van Vos y a las de los hermanos Wierix y los Sadeler. Además, en el paisaje se demuestra un gran dominio de la perspectiva que no hallamos en los grabadores españoles, mientras que sí lo vemos en Pedro Perret. Sirvanos de ejemplo el paisaje que realiza en la portada del libro, *Filipe II, Rey de España*. Se trata de una obra de una gran calidad, como se puede apreciar en la riqueza de los plegados de las telas con las que se visten los ángeles o la variedad de las posturas de las figuras, que nos recuerdan a la de los artistas flamencos.

Como indicábamos un poco más arriba, el motivo de la Adoración del Santísimo Sacramento fue muy frecuente en el arte de la Contrarreforma, y por supuesto el arte gráfico no fue ajeno a este apogeo. Es más, podemos afirmar que tuvo un enorme desarrollo en él desde mediados del siglo XVI hasta muy avanzado el XIX. Aquí vamos a hacer referencia a varias estampas, tanto anteriores como posteriores a la publicación de este libro, en las que se capta dicho motivo. La primera de ellas se debe a Maarten van Vos y a Raphael Sadeler y se fecha entre 1591 y 1594, en ella se representa a los coros celestiales adorando una custodia³⁹. En varias ediciones plantinianas del *Missale Romanum* de los siglos XVII y XVIII, hallamos en la portada una estampa en la que aparecen unos ángeles mancebos adorando al Santísimo

³⁹ BNE, Sala Goya, Invent/32684.

Sacramento, con una composición que se basa en un diseño de Peter Paul Rubens, en lo que pueden servirnos de ejemplos las ediciones del Misal editados en la imprenta plantiniana en los años 1672, 1686 y 1691⁴⁰. En España el tema tuvo un fuerte impacto, como demuestra la estampa colocada entre los libros tercero y cuarto, *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a sus reliquias y de la singular con la que se adora el Cuerpo de Jesu Christo Nuestro Señor en el Santissimo Sacramento*, de Sancho Dávila (Madrid, Luis Sánchez en 1611) que podemos atribuir a uno de los Heylan, a Francisco o Bernardo, porque en el ángulo inferior derecho se identifica parte de la firma, en la que se lee: "Heyl... sculp"⁴¹ (Fig. 4); o la entalladura que ilustra la portada del libro de fray Alonso de Chinchilla, *Consideraciones theologicas y espirituales cerca de la frecuencia de la Comunión* (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1618)⁴². También lo hallamos en la entalladura que ilustra el libro de Juan de Alcocer, *Ceremonial de la missa: en el qual se ponen todas las rúbricas generales, y algunas particulares del Misal Romano*⁴³ (Madrid, Imprenta Real, 1609), que será reutilizada en la portada del *Officio de la Sanctissima Festividad del Corpus Christi y su Octava*, de 1686⁴⁴.

⁴⁰ De la edición de 1672 se conserva un ejemplar en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM, [BH DER 3938]; de la de 1686 hay un ejemplar en la biblioteca del Convento de la Encarnación; y de la de 1691 hay un ejemplar en la BNE, Sala Cervantes, R/39176.

⁴¹ Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM, [BH FLL 7078].

⁴² Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM, [BH FLL 11399].

⁴³ Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM, [BH FLL 12345].

⁴⁴ Biblioteca del Convento de las Descalzas Reales de Madrid, G/382.

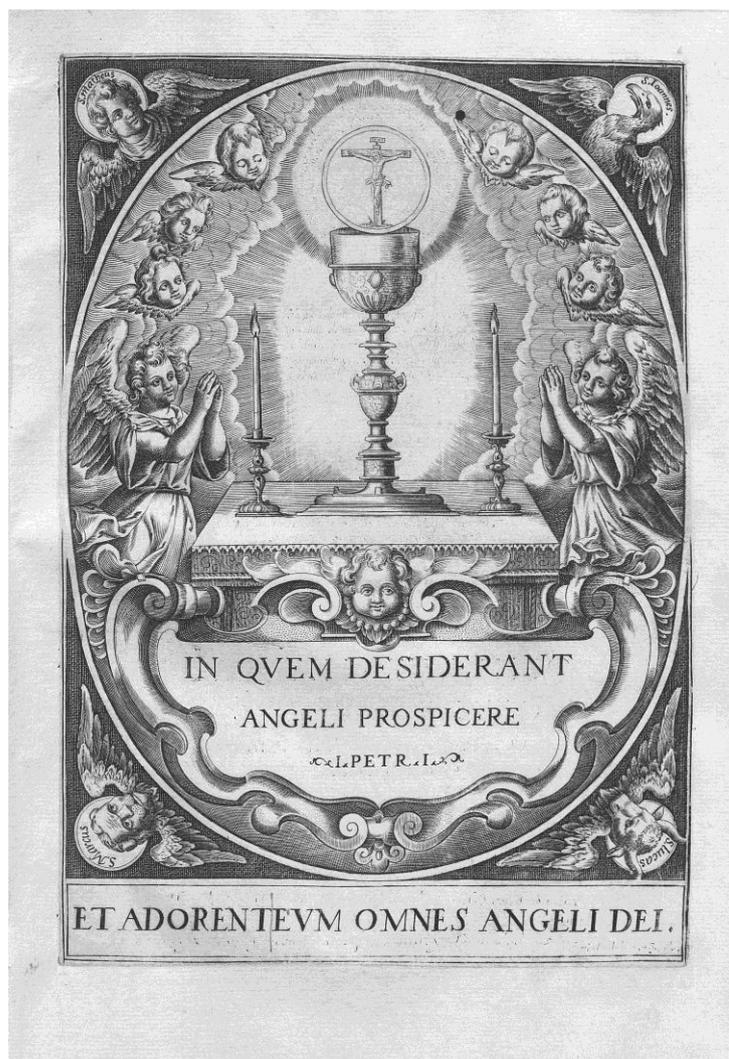


Fig. 4. Atribuido a Francisco o Bernardo Heylan. Ángeles adorando al Santísimo Sacramento. Estampa dispuesta entre los libros tercero y cuarto, *De la veneración que se deve a los cuerpos de los santos y a sus reliquias y de la singular con la que se adora el Cuerpo de Jesu Christo Nuestro Señor en el Santissimo Sacramento*, Madrid, 1611. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM, BH FLL 7078.

En la *Psalmodia Eucharistica*, de fray Melchor Prieto, hallamos una estampa en la que se representa a los coros celestiales adorando al Santísimo Sacramento, mientras que en primer plano se ve a la personificación de la Iglesia dirigiendo a dos coros, uno de ángeles mancebos que representa a la Iglesia Triunfante, y otro con unos monjes que representa a la Iglesia Militante terrenal. De esta manera se hace referencia a cómo la Iglesia triunfante y militante alaba a la Eucaristía. Esta estampa se basa en un diseño del propio mercedario y fue abierta por el flamenco Alardo de Popma⁴⁵.

⁴⁵ Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM, [BH DER 8344].

Algunas estampas presentan este motivo con un mayor desarrollo, como por ejemplo la editada por Adriaen de Collaert, de la que desconocemos al grabador⁴⁶. En ella hay un recuadro central en el que se representa en la parte superior a unos ángeles mancebos que sostienen la custodia con la Sagrada Forma, mientras en la inferior a un lado vemos al Papa con las jerarquías de la Iglesia y al otro lado al Emperador con las jerarquías políticas, que adoran al Santísimo Sacramento. De esta forma se hace hincapié en la defensa por parte de la Iglesia y del Imperio de la Eucaristía, piedra angular de la doctrina postrentina. Alrededor de esta escena principal se disponen otras complementarias con pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento y escenas referidas a los siete sacramentos, mientras que en los ángulos están San Pablo, San Jerónimo, San Ambrosio y San Agustín.

El motivo que estamos estudiando lo seguimos hallando en otras estampas de finales del siglo XVII, como la entalladura que adorna la *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, de fray Juan Bautista Aguilar (Valencia, 1688)⁴⁷ (Fig. 6), y también en el siglo XVIII, como demuestra la estampa que ilustra la portada del libro del jesuita Luis Ignacio Cevallos, *Chronica de el Observantissimo Convento de Madres Capuchinas de la Exaltacion de el Santismo. Sacramento en la ciudad de Murcia* (Madrid, 1737) (Fig. 7)⁴⁸.

Página.	Linea.	Yerro.	Corregido.
208	3	misteriosas	misteriosas
218	21	inmobile	inmobile
296	9 à la margen	Lambert Horrenf.	Atias. Eub. 1682
297	50	nombree	nombres
305	24	elles	ellas
312	13	Avistido	Advistido
316	8	Perque	Perque
377	21	en lo que	lo que en
379	13	hizieron	hizieron
415	10	éguien	éguiente
442	22	Pallos	Pallos
472	27	princio	principio
489	13	la Musa	de la Musa
494	12	en letras	con letras
500	21	es verdad	no es verdad
513	18	Hymneos	Hymentos



Fig. 6. Anónimo. Portada del libro



Fig. 7. Anónimo. Portada del libro

Tercera parte del teatro de los dioses de la

Chronica de el Observantissimo Convento de

⁴⁶ Biblioteca Real de Bélgica, Gabinete de estampas, S. I. 642.

⁴⁷ Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM, [BH FLL 18594].

⁴⁸ Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM, [BH FLL 13720].

gentilidad, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, UCM, BH FLL 18594.

Madres Capuchinas de la Exaltacion de el Santismo, Madrid, 1737. Biblioteca Histórica Marques de Valdecilla, UCM, BH FLL 13720.

Como bien indica Leticia Ruíz Gómez, este motivo mantuvo una gran vigencia hasta el siglo XIX, como demuestran algunas de las estampas conservadas en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid⁴⁹. También en la Colección Antonio Correa, conservada en la Calcografía Nacional, encontramos varias estampas con este motivo, que se pueden fechar desde finales del siglo XVII hasta muy avanzado el XIX.

En conclusión, la *Historia Sacra del Santissimo Sacramento contra las heregias destos tiempos*, del dominico fray Alonso Ribera, constituye un magnífico ejemplo de la ilustración del libro en España a comienzos del siglo XVII. Las dos estampas que lo ilustran, condensan algunos de los aspectos más importantes de la doctrina católica, sobre todo, en torno a la Eucaristía, como son la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas, la transubstanciación, la necesidad del fiel de adorar y frecuentar la comunión; la Penitencia, la lucha contra los herejes y la importancia de la predicación. En la portada se hace referencia al importante papel de la Orden Dominica en la defensa de los dogmas de fe católicos; así como a la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV.

Estas dos estampas, aunque carecen de las firmas del inventor y del grabador, como hemos podido observar se pueden atribuir a Pedro Perret o quizás a algún artista grabador formado con él.

BIBLIOGRAFÍA

Agulló y Cobo, M., *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (Siglos XVI-XVIII)*, [Recurso electrónico], <http://eprints.ucm.es/8700/1/H0006301.pdf>, Madrid: Universidad Complutense, Servicio de publicaciones, 2009. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Moderna, leída el 10-01-1992.

Alejos Morán, A., "Ana de Borja y la Psalmodia Eucharistica de Prieto. Comentario a un grabado del siglo XVII", en *Archivo de Arte Valenciano*, LXII, 1981, pp. 87-89.

⁴⁹ Ruíz Gómez, L., *Op. Cit.*, 1998, p. 466, y 499-501.

Blas Benito, J., de Carlos Varona, M^a. Cruz, Matilla Rodríguez, J. M., *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España : Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

Cacheda Barreiro, R. M., “La portada como soporte iconográfico a través del libro. Portadas Arquitectónicas”, *Cuadernos de Arte e iconografía*, T. XVII, nº 34, 2008.

Cacheda Barreiro, R. M., *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.

Carrete Parrondo, J., *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Catálogo de la exposición, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.

Carrete Parrondo, J., “El grabado y la estampa barroca”, en *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*, Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

Gallego, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1990

García Vega, B., *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1984.

González de Zárate, J. M^a, “De la eucaristía en algunas de sus imágenes. La estampa contrarreformista al servicio del dogma”, *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, nº 8, 2006, pp. 9-29.

Leccionario binal bíblico patrístico de la Liturgia de las Horas, Tomo III, 2007.

López Quintás, D., “Una obra eucarística del siglo XVII. La Psalmodia Eucarística del padre Melchor Prieto, mercedario”, en *Estudios Literarios*, 1952.

Matilla Rodríguez, J. M., *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Vitoria-Gasteiz, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte Madrid, Calcografía Nacional 1991.

Medrano, M. J., *Historia de la provincia de España de la Orden de Predicadores: primera parte, progresos de sus fundaciones y vidas de los ilustres hijos que la ennoblecieron, desde la muerte de su glorioso Patriarca, hasta el año de MCCC*, Madrid: por los herederos de Antonio González de Reyes, 1727.

Moreno Garbayo, J., *La Imprenta en Madrid (1626-1650)*, Vol. I, Madrid, Arco/Libros, 1999.

Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, Tomo XVI, Barcelona, Librería Palau, 1964.

Portús Pérez, J., Vega, J., *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, T. 2, Vol. III, Barcelona, 2000-2002.

Roteta de la Maza, A. M., *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor*, Madrid, Universidad Complutense, Sección de Arte, Departamento de Historia del Arte 1981.

Ribera, A. de, *Historia sacra del Santissimo Sacramento contra las heregias destes tiempos*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.

Ribadeneira, P. de, *Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los santos*, Tomo I, Madrid, Luis Sánchez, 1616.

Ribadeneira, P. de, *Flos Sanctorum de las Vidas de los Santos*, Tomo I, Barcelona, Imprenta de Juan Piferrer, 1734.

Ruiz Gómez, L., *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

Sebastián, S., *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1985.

Simón Díaz, José, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Vol. X, Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, 1960-1973.

Vetter, E. M., *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucharistica des Melchor Prieto von 1622*, Münster (Westfalen), Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1972.