

# Un estudio iconográfico de la estampa de La Consagración, del artista flamenco Abraham van Diepenbeeck

*An iconographic study of the engraving of the Consecration, the Flemish artist Abraham van Diepenbeeck*

JUAN ISAAC CALVO PORTELA

juaniscportel6@hotmail.com

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Becario de postdoctorado en el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Recibido: 16 de octubre de 2016 · Revisado: 2 de mayo de 2017 · Aceptado: 12 de mayo de 2017

## Resumen

En el presente artículo abordamos el estudio de una estampa salida del taller del artista flamenco, Abraham van Diepenbeeck, que abrió el grabador Mattheus Borrekens y editó Martinus van den Enden el Viejo, entre finales de la década de 1640 e inicios de la de 1650. De esta estampa se conserva un boceto previo en el Instituto Courtland de Londres, lo que nos permite abordar el análisis del proceso creativo de la estampa. En ella se plasman gran parte de los dogmas que el Concilio de Trento estableció sobre la Eucaristía, y al mismo tiempo, trata de hacer frente a la postura del Jansenismo sobre el Sacramento, oponiéndose a la Comunión frecuente que defendían entre otros los jesuitas.

**Palabras clave:** Eucaristía, misa, Trinidad.

**Identificadores:** Abraham van Diepenbeeck, Mattheus Borrekens, Martinus van den Enden.

**Topónimos:** Flandes.

**Período:** Siglo 17.

## Abstract

In this article we study a engraving from the workshop of flemish artist, Abraham van Diepenbeeck, who opened the engraver Mattheus Borrekens and published Martinus van den Enden the Elder, between the late 1640s and early 1650s. In the Courtland Institute of London is preserved a previous sketch of this engraving, which allows us to approach the analysis of the creative process of the engraving. In this engraving are expressed many of the doctrines that the Council of Trent established on the Eucharist is expressed, and at the same time, it tries to deal the position of Jansenism on the Sacramento and also it opposes to the idea of frequent Communion, idea that was defended among others the Jesuits.

**Keywords:** Eucharist, mass, Trinity.

**Identifiers:** Abraham van Diepenbeeck, Mattheus Borrekens, Martinus van den Enden.

**Place Names:** Flanders.

**Period:** 17<sup>th</sup> Century.

---

## CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

---

CALVO PORTELA, J. I. (2017). Un estudio iconográfico de la estampa de La Consagración, del artista flamenco Abraham van Diepenbeeck. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48: 7-25.

---

El arte gráfico ocupó un lugar realmente destacado en la producción del artista natural de *Hertogenbosch*, Abraham van Diepenbeeck, como ya han indicado diversos especialistas (Steadman, 1982: 33; Vlieghe, 1998: 123; Moreno, 2013: 164). Su obra gráfica está formada tanto por estampas destinadas a ilustrar libros y las portadas de los mismos, sírvanos de ejemplo las que hizo para la obra de Petrus Marchant, *Theatrum vitam, virtutes miracula Gabrielis Maria*, editado en Amberes en 1642 o las del primer volumen del libro de Cornelis Hazart, *Kerckelycke Histoire*, publicado en 1667, además de series de estampas, quizás la más conocida es la serie de santos que hizo junto a otros de los grandes artistas amberinos en los primeros años de la década de 1640, y estampas sueltas generalmente de gran formato. Los motivos que se representan en ellas son sumamente variados, ocupando un lugar principal los que presentan temas de carácter religioso claramente influidas por el espíritu contrarreformista, si es que realmente se puede emplear este término al estudiar el nuevo impulso que surgió en la Iglesia a partir del Concilio de Trento y que perduró durante gran parte del siglo XVII, teniendo una especial incidencia en los Países Bajos Meridionales (Knipping, 1974, Vol. 1: 5-6). También ocupan un lugar destacado las estampas con motivos mitológicos, podemos mencionar las que ilustran el libro de Michael de Marolles, *Tableaux du Temple des Muses* que se editó en París en 1655 o las que hizo para acompañar la traducción de John Ogilby al inglés de *La Odisea*, editada en 1665 y que había iniciado Francis Cleyne (1982: 42). Una de sus obras más conocidas son las estampas que ilustran el libro de William Cavendish *La méthode nouvelle et invention extraordinaire de Dresser les chevaux*, editado en Amberes en 1657, en el que se representan escenas de hípica. También realizó un buen número de estampas con retratos, aunque en este aspecto no es comparable a Antoon van Dyck con su famosa *Iconografía*.

El primer diseño que este artista hizo para una estampa se fecha en 1627, a los pocos años de su establecimiento en Amberes, aunque fue sobre todo a partir de la década de 1640 cuando se centró en esta faceta de su carrera. Algunos han considerado que esto se debió a que tras la muerte de los dos grandes genios de la pintura flamenca del siglo XVII, Rubens y van Dyck, fueron Erasmo Quellin, Jacobus Jordaens y Theodor van Thulden los que coparon los encargos de pinturas. A ello se suma que fue expulsado de la Gilda de San Lucas en 1642 y no fue readmitido hasta décadas más tarde. Además en 1648 recibió un importantísimo encargo por parte de la Imprenta Plantiniana, la realización de los nuevos diseños para las estampas del *Missale Romanum*, que debían sustituir a las hechas por Rubens en la década de 1610, pero un simple vistazo a estas estampas nos desvela la clara influencia que ejercieron los diseños rubenianos en los de Abraham van Diepenbeeck.

A lo largo de su carrera colaboró con algunos de los grabadores más importantes asentados en la ciudad del Escalda como Paulo Pontius, Schelte Adam Bolswert, Cornelis II Galle, Conrad Lauwers, Lucas Vorsterman o Mattheus Borrekens; así como con los más destacados editores de estampas como Martinus van den Enden o Gillis Hendrickx. Su interés por la estampa le llevó a editar algunas basadas en pinturas de Rubens, una

vez que éste había fallecido y cuando los privilegios de reproducción obtenidos por el propio Rubens habían expirado, como sucede con las abiertas por Hendrick Snyers del *Triunfo de la Eucaristía* o de *La última comunión de san Francisco de Asís*, que se fecha en 1643 (Diels, 2009: 137). El interés de nuestro artista no es algo excepcional entre los artistas asentados en Amberes a lo largo de esta centuria, pues hay que tener en cuenta que la ciudad se había convertido en uno de los principales centros de producción de estampas desde donde se distribuían no sólo por Europa, sino también a las Indias.



1. Abraham van Diepenbeeck, *La Consagración*, abierta por Mattheus Borrekens y editada por Martinus van den Enden. Rijksmuseum, RP-P-BI-2738, 392×296 mm. Estampa a la talla dulce. [http://www.europeana.eu/portal/es/record/90402/RP\\_P\\_BI\\_2738.html?q=Abraham+van+diepenbeeck](http://www.europeana.eu/portal/es/record/90402/RP_P_BI_2738.html?q=Abraham+van+diepenbeeck)

Dentro de las estampas religiosas diseñadas por Abraham van Diepenbeeck tenemos que destacar una abierta por el grabador Mattheus Borrekens y editada por Martinus van den Enden (Fig. 1)<sup>1</sup>. Esta obra resulta de gran interés desde distintos puntos de vista. El primero es que de ella se conserva un boceto preparatorio en el Instituto Court-

1 Biblioteca Nacional de España (BNE, Madrid), Sala Goya, Invent/37776; Biblioteca Real de Bélgica (KBR, Bruselas), Cabinet des Estampes, S II 17637, 392×276 mm.

land de Londres, realizado sobre papel con tinta marrón y acuarela (Fig. 2)<sup>2</sup>. Este boceto pone de relieve la capacidad de este artista como diseñador, de su mano se conservan más de 700 dibujos que sirvieron mayoritariamente como modelos para las estampas (1982: 33). A estos dibujos habría que sumar sus bocetos al óleo que hizo para estampas que tienen cierta semejanza con las pinturas para vidrieras, arte en el que se había formado con su padre y que ejerció a lo largo de gran parte de su carrera.



2. Abraham van Diepenbeeck, *La Consagración*, Institute Courtland, D. 1952. RW. 1571, 290×210 mm. Boceto de tinta marrón y acuarela sobre papel

El boceto del instituto londinense tenemos que incluirlo en este último grupo y nos permite hacernos una idea del proceso creativo de una estampa en pleno siglo XVII. Por lo acabado del mismo, podemos suponer que van Diepenbeeck había hecho estudios y dibujos previos, aunque de momento no se han localizado. Este boceto fue trasladado a la plancha de cobre por Mattheus Borrekens. Dicho proceso no consistía en una copia servil, sino en una interpretación del patrón dado por el diseñador, que alejaba al grabador del ámbito puramente artesanal, al tiempo que existía una clara voluntad de mimesis (Matilla et al, 2011: 35). Esto explica, en parte las diferencias entre el boceto de

2 Institute Courtland, D. 1952. RW. 1571, 290×210 mm; [Consulta: 15/10/2016], <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/b7347397.html>.

Abraham van Diepenbeeck y la estampa abierta por Mattheus Borrekens, poniendo de relieve que este tipo de estampa es una obra de arte colectiva. Aunque gran parte de las diferencias entre el boceto y la estampa definitiva, se deben al propio van Diepenbeeck que al igual que Rubens tenía la manía de hacer un gran número de correcciones de las estampas que se grababan en su taller.

En el margen inferior de la estampa, bajo una leyenda latina, encontramos las firmas de Abraham van Diepenbeeck y Mattheus Borrekens en el ángulo inferior izquierdo, que lo hacen como inventor y grabador respectivamente, y de Martinus van den Enden en el ángulo inferior derecho como editor. La colaboración entre ellos va a ser muy frecuente en las décadas centrales de la centuria, sobre todo entre Borrekens y van den Enden (Basan, 1789, T.1: 85; Mertens, 2008: sin pág). Este último fue uno de los editores de estampas más importantes asentados en Amberes en la primera mitad del siglo XVII y ha pasado a la historia por ser el primer editor de la *Iconografía* de Antoon van Dyck (2008: sin pág.; Boega Vega, 2015: 109). Pero no queda del todo claro si se trata de Martinus van den Enden el Viejo o de su hijo que tenía el mismo nombre, porque ambos firmaban de la misma manera, aunque como veremos todo nos lleva a pensar que fue editada por Martinus van den Enden el Viejo.

Uno de los problemas que presenta el estudio de esta estampa, es fecharla, puesto que ni ella, ni el boceto londinense están datados. Además carece de dedicatoria que es un elemento que siempre permite dar una cronología aproximada dependiendo del personaje al que está dedicada. Pero por su estilo y teniendo en cuenta que fue sobre todo a partir de la década de 1640 cuando van Diepenbeeck se centró en su faceta de diseñador no sólo de estampas, sino también de tapices y retomó su actividad como pintor de vidrieras como demuestran las que diseñó para el convento carmelita de Boxmeer, por las causas que hemos señalado más arriba, nos lleva a pensar que la hizo a partir de este momento. En el catálogo online de la Biblioteca Nacional de España se fecha entre 1674 y 1680, aunque considero que estas fechas son del todo inviables, en primer lugar porque Mattheus Borrekens falleció en diciembre de 1670. Como hemos señalado un poco más arriba, no queda claro si la estampa fue tirada por Martinus van den Enden I o su hijo, pero en cualquier caso nos permite descartar las fechas dadas por la biblioteca madrileña, puesto que Martinus van den Enden el Viejo murió posiblemente en la segunda mitad de la década de 1650 (2008: sin pág.) y su hijo falleció en Amberes en enero de 1674 (2008: sin pág.). El parecido que presenta la figura de Cristo con las de Antoon van Dyck, cuya influencia en la obra de Abraham van Diepenbeeck se percibe sobre todo a partir de la década de 1640, y la semejanza compositiva con obras de Rubens, nos lleva a pensar que esta estampa sería de finales de la década de 1640 o de la primera mitad de la de 1650, porque a mediados de esta década se percibe en su estilo un retorno a las fórmulas manieristas (1982: 33). Por este motivo considero que el editor de la estampa fue Martinus van den Enden el Viejo.

El tema que se representa es una Misa Milagrosa que fueron motivos muy frecuentes en el arte postridentino, siendo la más usual la Misa de San Gregorio (Mâle, 2001: 70;

Trens, 1952: 132-136; González de Zárate, 2006: 16). Esto ha llevado a confundir el tema de esta estampa con el de la Misa del papa santo, como sucede en el catálogo on-line del Instituto Courtland<sup>3</sup>. Sin embargo, hay dos aspectos que nos permiten rechazar esta identificación, por un lado la figura de Cristo no es el Varón de Dolores rodeado de los Arma Christi que había sido habitual en las representaciones de este motivo desde la Edad Media (Vetter, 1963: 197-231; Sebastián, 1990: 265-269.) y que podemos ver en la famosa estampa de Durero, sino que se trata de un Cristo resucitado y triunfante que porta la cruz. Por otra parte, el sacerdote que oficia la misa no se puede identificar con el papa santo, ya que no tiene ninguno de los atributos frecuentes en las representaciones de este tema en los siglos XVI y XVII y ni tan siquiera tiene el nimbo alusivo a la santidad sobre la cabeza. Knipping ha identificado la figura central de esta composición con el fundador de los frailes mínimos, san Francisco de Paula, basándose en el parecido que según él tendría esta estampa con una pintura en la que se representa a dicho santo en el momento de la consagración y que Abraham van Diepenbeeck hizo para el convento de frailes Mínimos de Amberes (1974, Vol. 2: 303), que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bruselas<sup>4</sup>. Steadman en su trabajo monográfico de esta artista, incluye en su catálogo de dibujos el del Instituto Courtland bajo el título la *Misa de san Francisco de Paula*, y señala como Mattheus Borrekens hizo una estampa a partir de él (1982: 63). Sin embargo, en el catálogo que hace de sus estampas, la titula el *Sacrificio de la Misa* (1982: 71). En mi opinión, nada tienen que ver el boceto londinense o la estampa de Mattheus Borrekens con la pintura conservada en el museo bruselense.

En el margen inferior, como ya hemos señalado, hay una leyenda latina que reza: “O pietas, et amor Christi vis mira! Sacerdos – Offertur qui offert: sumitur ipse quoque / Bruta deum in sacramento venerata fuere – Ergo nos homines quam decet esse pios?”. Esta leyenda hace hincapié en varios aspectos captados en la estampa, por un lado en el papel del sacerdote en la Consagración, punto culminante de la Misa. Por otro lado, hace referencia al cordero y al asno que veneran el Sacramento como modelo para que los hombres adoren igualmente la Eucaristía, por encontrarse en ella Cristo en cuerpo y alma.

Esta estampa se estructura en dos partes, la terrenal y la celestial que no tienen una separación clara entre ambas, sino que la celestial invade el espacio terrenal con una solución muy efectista y barroca.

La escena terrenal tiene lugar en el interior de una iglesia y gira en torno a un altar, detrás del cual únicamente podemos imaginar que hay un retablo, porque nos lo tapa la visión gloriosa de Cristo y la Trinidad. En el centro del altar está el cáliz en el que Cristo resucitado vierte su sangre que brota de la herida de su costado. Así se alude a la presencia real y substancial de Cristo en la Eucaristía que había sido uno de los puntos negados por algunos de los reformadores, aunque no por todos, por ejemplo

3 Abraham Jansz. van Diepenbeeck. *Mass of Saint Gregory*. <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/b7347397.html> [Consulta: 15/10/2016].

4 Museo Real de Bellas Artes de Bruselas (MRBA, Bruselas), Núm. Inv. 211.

Lutero siempre defendió la presencia real de Cristo en la Eucaristía, pero rechazaba la transubstanciación defendida por la Iglesia, apoyando la idea de la consubstanciación como se desprende de una de sus grandes obras, *La Cautividad Babilónica de la Iglesia*. La doctrina de la transubstanciación fue reafirmada por la Iglesia en el Concilio de Trento, concretamente en el capítulo primero del Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía<sup>5</sup>, y se convirtió en uno de los principales temas de los tratados teológicos sobre el Sacramento que vieron la luz desde finales del siglo XVI.

Resulta sumamente peculiar que sobre el altar sólo veamos el cáliz y no aparezca ni la patena ni la Sagrada Forma como cabría esperar en la representación de una misa milagrosa. Quizás se trata de hacer hincapié en el valor de la Sangre de Cristo, es decir del vino de la eucaristía. También habría que ponerlo en relación con la concesión del cáliz a los fieles que ya había sido reclamado por algunos herejes a fines de la Edad Media como John Wycliff y Jan Hus, y que también van a defender algunos de los reformadores, como es el caso de Lutero en, *De la Cautividad babilónica de la Iglesia*.

El Concilio de Trento no se pronunció de forma concreta sobre esta materia, dejándola en manos del Papa que debía conceder una dispensa especial para cada territorio que lo pidiese:

Si pareciendo, en fuerza de algunos honestos motivos, conforme a la caridad cristiana, que se deba conceder el uso del cáliz a alguna nación o reino, haya de ser bajo de algunas condiciones, y cuales sean estas: determinado ahora a dar providencia sobre este punto del modo más conducente a la salvación de las personas por quienes se hace la súplica, ha decretado: se remita este negocio, como por la presente decreto lo remite, a nuestro santísimo señor el Papa, quien con su singular prudencia hará lo que juzgare útil a la República cristiana, y saludable a los que pretenden el uso del cáliz<sup>6</sup>.

Sin embargo, los pontífices fueron bastante reacios a realizar dichas concesiones y generalmente tuvieron carácter temporal. Pío IV por el llamado *Indulto del Cáliz* del 16 de abril de 1564, cedía a la presión del emperador Fernando I y del duque Alberto V de Baviera, para que se concediera el cáliz a los fieles en determinados territorios imperiales, aunque el interés por aplicarlo fue escaso. El duque de Baviera suprimió la comunión bajo las dos especies en 1571 (Tüchle y Bouman, 1966, T. III: 213), en Austria se hizo lo mismo en 1584 y ese mismo año el papa Gregorio XIII derogó el indulto, aunque en Bohemia y Hungría se permitió la comunión bajo las dos especies hasta el primer cuarto del siglo XVII (Gómez, 2006: 508).

5 Iglesia católica, Concilio de Trento, Cap. I, "De la presencia real de Jesucristo nuestro Señor en el santísimo sacramento de la Eucaristía", del *Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía*, Sesión XIII, 11 de octubre de 1551. Trad. López de Ayala, I., París, Librería de Rosa y Bouret, 1857, pp. 123-124.

6 Iglesia católica, Concilio de Trento, *Decreto sobre la pretensión de que se conceda el cáliz*, Sesión XXII, 17 de septiembre de 1562. Trad. López de Ayala, I., 1857, pp. 265-266.



3. Abraham van Diepenbeeck, detalle de *La Consagración*, abierta por Mattheus Borrekens y editada por Martinus van den Enden. (BNE, Sala Goya, Invent/37776)

Sobre el altar también podemos observar un misal sobre un atril en el lado izquierdo y una pareja de candeleros con unas velas que están medio tapadas por las nubes que descienden desde el rompimiento de gloria. Junto al altar, en el lado derecho, se encuentra la mesa de la credencia, en la que vemos algunos objetos litúrgicos como las vinajeras sobre una bandeja que contenían el vino y el agua antes de la consagración.

Arrodillado delante del altar, de espaldas al espectador, está el sacerdote que oficia la misa (Fig. 3). Va ataviado con un alba y una casulla decorada en su espalda con una cruz, podemos distinguir el capuchón de su hábito sobre la casulla, lo que nos indica que se trata de un fraile, posiblemente franciscano o de alguna de las ramas de los franciscanos surgidas al calor de la reforma de la Iglesia. Sus manos se apoyan en el borde del altar. Llama la atención que se trate de un sencillo sacerdote el que presida la cere-



monía y no un obispo, un cardenal o un papa, y menos aún un santo puesto que como ya hemos indicado, no tiene el nimbo. A cada lado de este sacerdote, haciendo las veces de acólitos, se encuentran dos de los grandes santos franciscanos, san Francisco de Asís fundador de la propia Orden y san Antonio de Padua que fue uno de los principales defensores del sacramento de la Eucaristía dentro de la orden franciscana. Ambos van vestidos con el hábito talar de la Orden sobre el que llevan unas albas de finos plegados. De esta manera se refuerza la idea de que nos hallamos ante una Misa Milagrosa, quizás se trata de incidir en la Comunión de los santos manifestada durante el Sacramento.

San Francisco de Asís se encuentra a la derecha, arrodillado junto al altar, se dispone de tres cuartos y dirige su mirada hacia el sacerdote que oficia la misa, con su mano izquierda en la que vemos una herida, sostiene la casulla de éste y la mano derecha la tiene abierta mostrando la herida de la palma, que hace alusión al pasaje más conocido de su vida, la Estigmatización. Alrededor de su cabeza observamos un nimbo de rayos. Esta figura responde al llamado tipo trentino de san Francisco de Asís (Réau, 1997-1998, T. 2, Vol. 3: 547). Junto a él vemos a un cordero que se postra en uno de los escalones sobre los que se levanta el altar y eleva su cabecita para observar la milagrosa visión de la Trinidad. La presencia de este corderito se basa en un pasaje, quizás poco conocido de la vida de este santo italiano vinculado a la adoración y veneración de la Eucaristía:

(...) Una vez en Santa María de Porciuncula le dieron de limosna una oveja viva, y él la recibió de buena gana, por ser símbolo de inocencia y simplicidad; y la exortó que viviese en el convento sin inquietar a los frailes, y que asistiese a las alabanzas divinas; y así lo hizo. Porque al tiempo que los frailes yvā al coro, entrava la oveja en la Yglesia, e hincava las rodillas, y delāte del altar de nuestra Señora balava, como quiē la saludava, y quando en la Missa alçavā al Santissimo Sacramento hincava también las rodillas, como adorando al Señor (Ribadeneira, 1616: 704).

A la izquierda está san Antonio de Padua, arrodillado de espaldas al espectador en el primer escalón sobre el que se levanta el ara. Alrededor de su cabeza tiene un nimbo de rayos como su compañero. Sobre sus hombros, por encima del alba parece tener el humeral que cubre su brazo derecho que extiende hacia el sacerdote. A su lado, postrado en los escalones, está el burro del conocido pasaje de su vida en que defendió ante un hereje la presencia real de Cristo en la sagrada forma, que recogió Pedro de Ribadeneira en su famoso *Flos Sanctorum* (Ribadeneira, 1761, T. II: 227; Ribera, 1626: 95-96). La representación de este santo luso con el burro con la cesta con el grano que el hereje le dio de comida fue bastante habitual en estas fechas, aunque no tanto como la imagen del mismo con un libro abierto sobre el que se encuentra el Niño Jesús (1974, Vol. 1: 153). El animal está levantando la cabeza para contemplar la visión gloriosa de Cristo que desciende del cielo para verter su sangre en el cáliz. Entre el santo y el asno hay una cesta que contiene grano, tal y como narra la leyenda referida a este santo y a la defensa que hizo frente a los herejes de la presencia real de Cristo en el pan eucarístico. La elección de este santo no fue fortuita, sino que se hizo porque fue uno de los principales defen-

sores de la Eucaristía dentro de la orden franciscana; además incide en varios aspectos fundamentales para la religiosidad católica de la Contrarreforma, la presencia real de Cristo en las santas especies, la defensa de la Eucaristía y la lucha contra la herejía.

Una de las principales diferencias que hallamos entre el boceto del Instituto Courtland y la estampa abierta por Mattheus Borrekens, es en la disposición de estos dos santos franciscanos que en el dibujo no están tan cerca del sacerdote, sino que están más alejados y ambos están arrodillados sobre el primer escalón. Además también cambian sus gestos, en el boceto londinense san Francisco junta sus manos sobre su pecho, mientras que san Antonio tiene los brazos extendidos. La disposición del asno de san Antonio también varía y no vemos el cesto que le presentó el hereje a dicho animal en el suelo como sucede en la estampa.

En esta escena no sólo actúan como acólitos los dos santos franciscanos, sino que hay otros tantos frailes que acolitan. De rodillas, junto a las escaleras sobre las que se levanta el altar, hay una pareja de ellos de tres cuartos que dirigen sus miradas hacia el centro de la composición. Ambos sujetan unos grandes candeleros de los cuelgan unas cenefas, que tienen unos cirios encendidos de los que brota el humo a borbotones. Por su vestimenta podemos deducir que se trata de frailes franciscanos, pues llevan los hábitos talares con una gran capucha terminada en punta y un alba de finos plegados. El fraile acólito de la izquierda sostiene en su mano derecha la campanilla que se empleaba para señalar a los fieles el momento más importante de la Misa, la Consagración.

En el centro del primer plano observamos a otro acólito arrodillado casi de espaldas al espectador, al igual que sus compañeros va ataviado con un alba muy fina y en su espalda vemos la muceta y el capuchón característico de los franciscanos. Con una mano agita un incensario del que brota el humo en unas densas columnas que se difuminan poco a poco en el aire. Junto a sus rodillas, en el suelo está la naveta con el incienso.

La presencia de san Francisco de Asís y de san Antonio de Padua, así como de los frailes franciscanos que hacen las veces de acólitos, nos lleva a considerar que Abraham van Diepenbeeck recibió el encargo por parte de algún convento franciscano, quizás el monasterio de frailes Mínimos de Amberes que le encargó la pintura de san Francisco de Paula, conservada en el Museo de Bellas Artes de Bruselas y a la que nos hemos referido anteriormente.

Un aspecto realmente llamativo de esta escena es la presencia de los fieles que acuden a la misa, que habría que poner en relación con el gran apogeo que tuvo el jansenismo. Este movimiento fue fundado por el teólogo de la Universidad de Lovaina y obispo de Ypres, Cornelio Jansenio, en la primera mitad del siglo XVII, pero habría que ponerlo en relación con el agustinianismo de Miguel Baño de finales del siglo XVI. La gran obra de Jansenio fue el *Augustinus* que fue publicado tras su muerte, en él se oponía a la escolástica y proponía como fundamentos doctrinales la Biblia y los Santos Padres, sobre todo san Agustín. El tema central del mismo era la discusión entre la gracia divina y el libre albedrío, oponiéndose a la postura defendida por los jesuitas. El jansenismo tuvo una importante presencia en los propios Países Bajos Meridionales, en las comunidades

católicas de las Provincias Unidas y muy especialmente en Francia en torno a la abadía femenina de Port Royal, de la que fue director espiritual Saint Cyran, uno de los más destacados jansenistas (1966, T. III: 265). La postura del jansenismo respecto a la Eucaristía y la comunión frecuente va a plasmarse en el libro de Antonio Arnauld, *De la frequente communion*, publicado en 1643. Frente a la postura de los jesuitas que fomentaban la comunión frecuente<sup>7</sup>, en ocasiones incluso de manera semanal, este autor considera que la comunión exigía una disposición que el cristiano corriente no posee, basada en la penitencia, que ha de ser digna y prolongada para cada pecado mortal antes de recibir la absolución, además de verse libre de todo pecado venial y lleno de amor puro hacia Dios. En la práctica esto significaba que el fiel rara vez podía recibir la comunión, convirtiéndose en un premio a su virtud y no en fuente o alimento de la misma (1966, T. III: 265). En el jansenismo se puede apreciar la influencia que ejerció el calvinismo tanto en Francia como en los Países Bajos, sobre todo en la idea de pureza y rectitud. Las disputas con el jansenismo, acabaron con su condena por la bula *Cum occasione* de Inocencio X, publicada en mayo de 1653, pero siguió muy presente en Francia hasta principios del siglo XVIII, cuando la bula *Unigenitus* de 1713, lo condena definitivamente y es asumida como ley en Francia (Rahner, 1972, Vol. 4: 6).

En el lado izquierdo en primer plano hay una mujer postrada en el suelo con su hijo, al que agarra por la cintura y dirige su mirada hacia el centro de la composición. El niño une sus manitas en actitud orante y mira también extasiado la visión gloriosa que está teniendo lugar sobre el altar. Junto a ellos hay en el suelo un cesto de mimbre medio tapado por una tela que un perro está olisqueando. Su presencia en este tipo de escenas no resulta extraña, pues fueron bastante frecuentes tanto en la pintura como en la estampa flamenca de esta centuria, pueden servirnos de ejemplo algunas representaciones del motivo de la Última Cena. En el extremo de la derecha, en un plano intermedio, hay un hombre arrodillado que mira al Cielo y une sus manos en actitud orante, va ricamente ataviado y en el suelo, delante de sus rodillas vemos un pomposo sombrero, lo que nos lleva a pensar que se trata de uno de esos acaudalados burgueses flamencos que a medida que avanza la centuria irán desapareciendo presa de la fuerte crisis económica que afectó a los Países Bajos Meridionales desde el final de la Tregua de los Doce Años. Estas figuras responden a unos tipos populares que podemos considerar un reflejo bastante fiel de la sociedad flamenca de mediados del siglo XVII, con una burguesía cada vez más escasa y empobrecida y unas clases populares que notarán aún más los efectos de la crisis económica. En el boceto del Instituto Courtland no aparecen las figuras de la madre con el niño, pero sí la del burgués al que acompaña el perro que olisquea la cesta que vemos al otro lado en la estampa. Este es un cambio demasiado importante, para poder pensar que lo hiciese Mattheus Borrekens por iniciativa propia. Indudablemente fue el propio Abraham van Diepenbeeck el que introdujo estas figuras

<sup>7</sup> Al respecto podemos citar los tratados de Aguado, F., *Sumo Sacramento de la Fe. Tesoro del nombre cristiano*, Madrid, Francisco Martínez, 1640, el del Dr. Frutos de Ayala, *Apología Sacra en defensa de algunas proposiciones que nos exortan a la frecuencia de la Comunión Sacramental*, Madrid, Imprenta Real, 1640.

y se explica por su constante intervención en la realización de las estampas basadas en sus diseños, como le sucedió al propio Rubens.

A los lados del altar hallamos unos grupos de fieles que han acudido al oficio religioso, que nuevamente responden a esos tipos populares. A la izquierda hay un hombre dispuesto de perfil, vestido con una capa que sujeta con sus manos un sombrero, y junto a él hay una mujer que une sus manos a la altura del pecho y agacha la cabeza en señal de recogimiento. En el otro extremo hay otro hombre arrodillado que dirige su mirada hacia el centro de la composición. A su lado vemos a un muchacho, del que apreciamos el rostro y las manos que une en actitud orante, pues su cuerpo nos lo tapan el hombre y uno de los frailes acólitos. A la espalda del hombre hay una mujer con la cabeza cubierta por una toca.

El altar en torno al cual gira la composición se dispone en el ábside de una iglesia que está enmarcado por unos poderosos pilares sobre unos altos pedestales que vemos en los extremos. El ábside tiene forma semicircular, con un alto basamento y al fondo podemos apreciar dos cuadros que flanquean el retablo central, en los que se representan dos escenas veterotestamentarias que se venían considerando desde la Edad Media prefiguraciones de la Eucaristía, el Encuentro de Abraham y Melquisedec y el Sacrificio de Isaac, a izquierda y derecha respectivamente (Figs. 4 y 5). Ambas pinturas presentan unos marcos decorativos formados por una cartela con festones en la parte inferior, las escenas están flanqueadas por unas pilastras que sostienen unos entablamentos y rematan en unos frontones partidos y ornados, al menos el de la derecha, con un escudo.

El motivo del Encuentro de Abraham y Melquisedec que aparece en el cuadro de la izquierda, fue un motivo bastante frecuente en el arte de esta centuria, considerándose una prefiguración de la Eucaristía (Fig. 4). Aunque ya se había empleado durante la Edad Media (Réau, 1996, T. 1, Vol. 1: 159), en los siglos XV y XVI se usó para ilustrar las *Bible des pauvres* haciendo hincapié en su sentido eucarístico, al ponerla en relación con el tema de la Última Cena y del Maná en el desierto (Mâle, 1995: 237). La identificación de Melquisedec con Cristo y de su sacrificio con el de éste, se basa en la carta de san Pablo a los Hebreos. Los Padres de la Iglesia y algunos de los primeros santos van a retomar la idea planteada por el apóstol de los gentiles, podemos citar como ejemplo a san Cirilo de Alejandría o a san Ambrosio de Milán, que hacen hincapié en su sentido eucarístico. Uno de los teólogos medievales más influyentes, santo Tomás de Aquino, a quien se debe además el oficio litúrgico de la fiesta del Corpus Christi, vuelve a insistir en la identificación de Melquisedec con Cristo en la *Suma Teológica* (Tomás de Aquino, 1994, P. III: 231-232). Numerosos teólogos postridentinos siguieron las ideas de san Pablo y los Padres de la Iglesia, uno de los que tuvo una mayor influencia a lo largo de esta centuria fue el francés Louis Richeome con su libro *Tableaux Sacrez*, en el que no sólo explica largamente la figura de Melquisedec, sino todas aquellas prefiguraciones que en el Antiguo Testamento hacen alusión a la Eucaristía y el sacrificio de Cristo.

4. Abraham van Diepenbeeck, detalle de Abraham y Melquisedec de La Consagración, abierta por Mattheus Borrekens y editada por Martinus van den Enden. (BNE, Sala Goya, Invent/37776)



En este caso, la escena tiene lugar delante de un edificio que recuerda al que hizo Rubens en el diseño de este mismo motivo para los tapices de las Descalzas Reales. El edificio se dispone al fondo a la derecha, está formado por un par de arcos de medio punto, flanqueados por unas columnas que sostienen un entablamento muy desarrollado. En primer plano se encuentran el patriarca Abraham y el rey-sacerdote, el primero va ataviado con atuendo militar romano con un casco con cimera sobre su cabeza, extiende una de sus manos para coger el pan que le ofrece Melquisedec y con la otra sostiene lo que parece ser un bastón de mando. Melquisedec está en el lado derecho, va vestido con un manto y una túnica de plegados muy voluminosos y sobre su cabeza tiene un peculiar tocado, con ambas manos sostiene el pan. En el suelo, junto a sus piernas, observamos un cesto con unos panes y al fondo una jarra con el vino que para los católicos harían referencia a las especies eucarísticas. Detrás de Abraham podemos distinguir la cabeza de un caballo que se vuelve violentamente hacia la izquierda y las lanzas y alabardas de los soldados del ejército de Abraham, que nos recuerdan a las que veíamos en ciertas estampas de Marteen van Vos con este motivo o en el diseño de Rubens para la serie de tapices de las Descalzas Reales.



5. Abraham van Diepenbeeck, detalle del Sacrificio de Isaac de La Consagración, abierta por Mattheus Borrekens y editada por Martinus van den Enden. (BNE, Sala Goya, Invent/37776)

El motivo del Sacrificio de Isaac (Fig. 5) también fue muy frecuente en el arte de la estampa desde la anterior centuria no sólo en el ámbito católico, sino también en el protestante, pero la interpretación que hicieron unos y otros fue radicalmente distinta. Para los católicos, Isaac era figura de Cristo que acepta el sacrificio de la cruz y carga con ella, tal y como había sido dispuesto por Dios Padre para la redención del hombre. Esta interpretación nuevamente se basaba en la carta de san Pablo a los Hebreos y en ella habían insistido los teólogos desde la Edad Media. Uno de los tratadistas más influyentes de toda la centuria, Molanus, hizo alusión a esta imagen como prefiguración del sacrificio de Cristo en la cruz (Molanus, 1771: 50).

En el centro de la escena vemos a Abraham de pie con el cuchillo en la mano, mientras que la otra mano la apoya sobre la espalda de Isaac que está arrodillado delante de él sobre el ara y une sus manos orando a Dios y parece ofrecer su cuello al sacrificio. Sobre la figura de Abraham, en el ángulo superior izquierdo, hay un ángel mancebo que sujeta el brazo de Abraham que gira su cabeza violentamente para mirarlo. El ángel dirige su mirada al patriarca, al tiempo que con una de sus manos señala al carnero que está entre los matorrales del fondo y tiene sus alas desplegadas. Al fondo a la derecha, sobre un risco hay un matorral en el que está el carnero, tal y como recoge el pasaje del Génesis. Como en el cuadro del otro lado, es muy posible que Abraham van Diepenbeeck tuviera presente algunas de las estampas con este mismo tema que tan habituales fueron desde el siglo XVI.

La parte celestial de la composición está formada por un rompimiento de gloria con la Trinidad rodeada de ángeles, incidiéndose en el sentido trinitario de la Eucaristía según el Concilio trentino. Las nubes de este rompimiento conforman un triángulo invertido que invade el espacio terrenal, disponiéndose delante del retablo que hay tras el altar, en un efecto marcadamente teatral y barroco que refuerza la idea de unión entre la Iglesia Celestial y la Terrenal durante la Consagración. En el centro sobre el altar, delante del retablo del que únicamente atisbamos parte de los fustes de unas poderosas columnas laterales que descansan en unos altos basamentos, porque nos lo tapan las nubes de la visión, está Jesucristo resucitado que en una mano porta la cruz y con la otra se oprime la herida del costado de la que brota un chorro de sangre que se vierte en el Cáliz que está sobre el altar. Incidiendo en los dogmas católicos sobre la presencia real de Cristo en la Eucaristía y en la relación entre el sacrificio de Jesús en la cruz y el Sacramento. Por otro lado, la disposición de Jesús entre el Cielo y la Tierra, hace hincapié en que Cristo está al mismo tiempo en el trono celestial y en el Sacramento, como señaló el Concilio:

(...) pues no hay en efecto repugnancia en que el mismo Cristo Nuestro Salvador está siempre sentado en el Cielo a la diestra del Padre según el modo natural de existir, y al mismo tiempo nos asista sacramentalmente con su presencia, y en su propia substancia en otros muchos lugares con tal modo de existir, que aunque apenas podemos declarar con palabras, podemos no obstante alcanzar con nuestro pensamiento ilustrado por la fe, que es posible a Dios, y debemos firmísimamente creerlo<sup>8</sup>.

Se trata de una figura muy poderosa y de una extraordinaria belleza, en la que podemos apreciar la influencia que ejerció Antoon van Dyck en la obra de este artista, sobre todo a partir de la década de 1640. Va vestido con un paño de pureza anudado en el centro de su cintura y detrás tiene una tela que envuelve parte de su brazo izquierdo que agarra la cruz y que se agita en unos voluminosos plegados sobre su cabeza. Dirige

8 Cap. I, "De la presencia real de Jesucristo nuestro Señor en el santísimo sacramento de la Eucaristía", del *Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía*, Sesión XIII, 11 de octubre de 1551. Trad. López de Ayala, I., París, Librería de Rosa y Bouret, 1857, pp. 123-124.

su mirada hacia el sacerdote que está oficiando la misa y alrededor de su cabeza tienen una aureola de rayos. Cristo presenta un marcado *contraposto* y genera la sensación de estar descendiendo del propio retablo, al adelantar su pie derecho y tener el izquierdo retrasado, potenciándose la relación entre la parte celestial y la terrenal. Esta figura tiene cierta semejanza con otras figuras de Cristo del propio Abraham van Diepenbeek, como la de unas estampas con el tema de la *Fons Vitae* que fueron editadas por Martinus van den Enden y abiertas por Schelte Adam Bolswert<sup>9</sup> y por Mattheus Borrekens<sup>10</sup>, que posiblemente se hicieron por las mismas fechas que la estampa que estamos estudiando.

Encima de la cabeza de Cristo vemos la paloma del Espíritu Santo con las alas desplegadas y rodeada de una aureola de rayos que se extienden hacia abajo. Rematando la composición y el eje de simetría está Dios Padre representado de medio cuerpo sobre una banda de nubes, bendiciendo con una mano y apoyando la otra en un orbe rematado en una cruz, sobre su cabeza tiene un nimbo triangular, que es uno de sus atributos más frecuentes. Va ataviado con unas telas que se agitan en unos voluminosos plegados y está rodeado de un halo de luz. Tiene su cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha y dirige su mirada a la parte terrenal.

Flanqueando a la paloma del Espíritu Santo hay unos ángeles mancebos que vuelan entre las bandas de nubes y sostienen unos escudos con unas leyendas latinas tomadas de la Biblia que hacen referencia a las escenas representadas en los cuadros que flanquean el altar. Ambos se disponen en torno al eje de simetría marcado por las figuras de la Trinidad, presentan unas posturas muy dinámicas y van ataviados con unas túnicas de ricos y ondulados plegados que potencian la sensación de movimiento. El ángel de la izquierda inclina su torso hacia delante, para dirigir su mirada hacia Cristo, al tiempo que sostiene con sus manos el escudo en el que leemos un pasaje tomado del salmo 109: “Sacerdos in aeternum secundum ordini Melchisedec”, que hay que poner en relación con la representación del Encuentro de Abraham y Melquisedec en el cuadro que está a ese lado del altar. Su compañero gira su cabeza hacia la izquierda, para dirigir su mirada hacia Dios Padre, lo que provoca una fuerte torsión en todo su cuerpo, con sus manos sujeta un escudo en el que leemos: “Hoc facite in meam commemorationes” que se toma de las palabras que pronunció Jesús en la Última Cena con las que instituyó la Eucaristía como Sacramento que inciden en la potestad que Cristo concedió a la Iglesia para consagrar y dar la Comunión y en la conmemoración del Sacrificio de Cristo cada día en el sacrificio de la Eucaristía. Esta idea sacrificial es la que se desarrolla en el cuadro del Sacrificio de Isaac que está en el ábside de la iglesia bajo este ángel. Sobre la cabeza del ángel de la derecha atisbamos a otro ángel mancebo que dirige su mirada hacia su compañero. Entre las bandas de nubes observamos unos querubes, dos de ellos están representados de medio cuerpo, uno junto al ángel mancebo de la izquierda que

9 BNE, Sala Goya, ER/1537(3), 125×247 mm.

10 KBR, Cabinet des estampes, S. II 80378, 203×458 mm.



se inclina para mirar la escena terrenal, y el otro junto al ángel del otro lado, que vuelve violentamente su cabeza para mirarle.

Matheus Borrekens demuestra una enorme capacidad para trasladar el boceto de Abraham van Diepenbeeck a la plancha de cobre, aunque como hemos señalado se aprecian algunas diferencias entre ambos. Este grabador emplea el procedimiento de la talla dulce que le permite obtener una amplísima gama cromática que va desde el blanco del papel en las zonas iluminadas como los rayos que manan de las figuras divinas, a los negros intensos en el palo vertical de la cruz y una gran variedad de grises. La variedad de trazos que aplica le permiten captar la belleza anatómica de la figura de Cristo o los finos plegados de las telas. Hay que tener muy en cuenta que Matheus Borrekens fue uno de los grabadores mejor dotados y prolíficos de Amberes en las décadas centrales de la centuria, que se había formado bajo la estela de los grabadores del taller rubeniano.

En conclusión, en esta estampa se plasman algunos aspectos cruciales de la religiosidad católica postridentina vinculados a la Eucaristía, como la presencia real de Cristo en cuerpo y alma en el sacramento, aspecto que había sido puesto en duda por los reformadores. Por otro lado, se hace hincapié en la potestad de la Iglesia para Consagrar las especies eucarísticas. La asistencia de la Trinidad en esta escena, permite incidir en el carácter trinitario que el sacramento adquirió para la Iglesia tras el Concilio de Trento. La presencia de dos san Francisco de Asís y de san Antonio de Padua, así como de otros frailes franciscanos nos lleva a pensar que Abraham van Diepenbeeck recibió el encargo de hacer esta estampa, por parte de algún convento de dicha orden. La asistencia de los fieles a la misa, como ya hemos señalado, hay que ponerla en relación con el apogeo del jansenismo en los Países Bajos Meridionales y su concepción en torno a la comunión que se oponía a la de los jesuitas, defensores acérrimos de la comunión frecuente.

## Referencias bibliográficas

- Basan, F. (1789). *Dictionnaire des gravures anciens et modernes*, 2 Vols. París, s.n.
- Boega Vega, I. (2015). Van Dyck, discípulo de Rubens y extraordinario retratista. En *Rubens y van Dyck, y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
- Diels, A. (2009), *The shadow of Rubens: Print Publishing in 17<sup>th</sup> century Antwerp*, Londres, Turnhot; Bélgica, Harvey Miller Publishers.
- Gómez Navarro, S. (2006). La Eucaristía en el corazón del siglo XVI, *Hispania Sacra*, LVIII, nº 118, 489-515.
- González de Zárate, J. M. (2006). De la estampa en algunas de sus imágenes. La estampa contrarreformista al servicio del dogma, *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, nº 8, 9-29.
- Iglesia Católica (1857). *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Trad. Ignacio López de Ayala, París, Librería de Rosa y Bouret.
- Knipping, J. B. (1974), *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, 2 Vols., Leiden, B. de Graaf-Nieuwkoop / A.W. Sijthoff.
- Mâle, E. (1995). *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources*, París, A. Collin.
- Mâle, E. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra.
- Matilla Rodríguez, J. M. et al. (2011), *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Mertens, F., Martinus van den Enden as Print Publishers for Rubens and Van Dyck, Ghent University, Enero 2008, sin paginar. Disponible: <http://users.telenet.be/fvde/index.htm?Various3>. [Consultada: 12/08/2016].
- Molanus, J. (1771). *De Historia SS. Imaginum et picturarum*, Lovaina, Typis Academicis.
- Moreno Cuadro, F. (2013). Diseños de Abraham van Diepenbeeck para Les peintures sa- crees du Temple du Carmel, *BSAA. Arte*, LXXIX, 157-181.
- Rahner, K. (1972). *Sacramentum Mundi: enciclopedia teológica*, Vol. 4, Barcelona, Herder.
- Réau, L. (1996-1998). *Iconografía del Arte Cristiano*. T. 1. Iconografía de la Biblia, Vol. 1. Antiguo Testamento. T.2. Iconografía de los Santos, Vol. 3. Barcelona, Serbal.
- Ribadeneira, P. (1616). *Flos Sanctorum*, Madrid, Luis Sánchez.
- Ribadeneira, P. (1761). *Flos sanctorum*, T. 2, Madrid, Joaquín Ibarra.
- Ribera, A. (1626). *Historia sacra del Santissimo Sacramento contra las heregias destes tiempos*, Madrid, Luis Sánchez.

- Sebastián, S. (1990). Los Arma Christi y su transcendencia iconográfica en los siglos XV y XVI. En *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*, Valladolid, 1990, 265-269.
- Steadman, D. W. (1982). *Abraham van Diepenbeeck. Seventeenth-Century Flemish Painter*, Studies in Baroque Art History, nº 5, Michigan, Ann Arbor.
- Tomás de Aquino (1994). *Summa Teológica*, P. III, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Trens, M. (1952). *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona, Ayma S.L.
- Tüchle, H., Bouman, C.A. (1966), *Nueva Historia de la Iglesia. Reforma y Contrarreforma*, T. III, Madrid, Ediciones Cristianas.
- Vetter, E. (1963), Iconografía del varón de Dolores. Su significado y origen, traducción de Caballero, F., *Archivo Español de Arte*, nº 36, 197-231.
- Vlieghe, H. (1998). *Arte y arquitectura flamenco 1585-1700*, Madrid, Cátedra.