

GRABADORES  
EXTRANJEROS  
en la Corte española  
del Barroco

Javier Blas  
María Cruz de Carlos Varona  
José Manuel Matilla

Biblioteca Nacional de España  
Centro de Estudios Europa Hispánica

Madrid, 2011

En la elaboración de la base de datos inicial del catálogo participaron los siguientes alumnos del Seminario Práctico II impartido por María Cruz de Carlos en la Universidad Autónoma de Madrid en el año 2008: Laura Bermejo, Alberto Gamo, Yolanda García, Mónica Herencias, Alicia Lombardero, Juan Manuel Matilla, María Muñoz y Carlos Sanz de Miguel.

Francisco Javier Tapiador ha colaborado en la revisión de la base de datos inicial del catálogo, ha corregido la ortografía de las fichas y ha redactado el índice onomástico.

Laura Díaz ha identificado la procedencia y gestionado la totalidad de imágenes no pertenecientes a la Biblioteca Nacional de España.

Edita:

Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)  
Felipe IV, 12, bajo B. 28014 Madrid  
info@ceeh.es  
www.ceeh.es

**CEEH**  
Centro de Estudios  
Europa Hispánica

Biblioteca Nacional de España (BNE)  
Paseo de Recoletos 20-22. 28071 Madrid  
(34) 91 580 78 00  
www.bne.es



© de la edición, Centro de Estudios Europa Hispánica y Biblioteca Nacional de España

© de los textos, los autores

Diseño, maquetación e impresión: Liagrafic, S.L.

ISBN: (CEEH) 978-84-15245-19-3

ISBN: (BNE) 978-84-92462-19-3

NIPO: 552 110 179

DL: M-39720-2011

Créditos fotográficos: las imágenes del catálogo proceden de la primera de las signaturas reseñadas en cada una de las obras.

- © Biblioteca Nacional de España. Laboratorio de Fotografía y Digitalización de la BNE
- © Archivo de la Catedral de Toledo
- © Banco de España
- © Biblioteca de Castilla-La Mancha, Toledo
- © Biblioteca Central de Capuchinos. Provincia de Navarra, Cantabria y Aragón
- © Biblioteca Nacional de Portugal
- © Ministerio de Cultura. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Biblioteca Pública del Estado en Huesca
- © Biblioteca de Santa Cruz, Universidad de Valladolid
- © Biblioteca de la Universidad de Salamanca
- © Biblioteca de la Universidad de Sevilla
- © Bibliothèque nationale de France
- © Bibliothèque royale de Belgique
- © The British Library

- © Trustees of the British Museum
- © Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, Madrid
- © 2011. Image copyright. The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Florence
- © Museo Nacional del Prado
- © Patrimonio Nacional
- © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid
- © Real Academia Española, Madrid
- © Real Academia de la Historia, Madrid
- © Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet
- © Universidad Complutense, Biblioteca Histórica 'Marqués de Valdecilla', Madrid
- © Universiteit Leiden, Prentenkabinet
- © University of Alberta, Rutherford Humanities & Social Sciences Library, Bruce Peel Special Collections
- © University of Glasgow, Library

Imagen de la cubierta delantera:

Pedro Perret, por invención de Otto van Veen, *Minerva protegiendo a la juventud. Homenaje a Juan de Herrera* (detalle), 1594-95 [n. 53].

Imagen de la cubierta trasera:

Pedro Perret, por invención de Hans Speckaert, *Alegoría de la Pintura* (detalle), 1582 [n. 13].

Imágenes de las guardas delantera y trasera:

Abraham Bosse, *Grabadores en talla dulce al buril y agua fuerte*, 1643.

Abraham Bosse, *Estampación de una lámina grabada en dulce*, 1642.

Las estampas reproducidas se encuentran encartadas en el *Método para Gravar al Agua fuerte, y sobre Marfil* que perteneció a Juan José de Austria, manuscrito, 1643-79 [BNE: Mss-9338].

Texto del colofón:

Variación de la letra del *Mapa de las Diecisiete Provincias de los Países Bajos* grabado en 1633 por Roberto Cordier, según invención de Augustinus Bredim [n. 1058], y del colofón publicado en 1629 por Juan de Solórzano Pereira en *Disputationem de Indiarum lue* [n. 931], a partir de un original latino.

# EXORDIO

EN 1800 vio la luz el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* de Juan Agustín Ceán Bermúdez, en el que se daba cuenta, por primera vez en la historiografía española, de los principales grabadores que desarrollaron su actividad en el país, sin tener en consideración su ascendencia nacional. En carta de Jovellanos a Ceán, el político ilustrado le proporcionaba instrucciones para la redacción del *Diccionario*, dejando a juicio del autor la inclusión de los grabadores<sup>1</sup>. Dependió, por tanto, de su voluntad la recopilación de los artistas gráficos. Y es que Ceán fue uno de los primeros coleccionistas españoles de estampas y dibujos<sup>2</sup>, y un experto en grabado, por lo que una parte considerable de las informaciones recogidas en su *Diccionario* procedían del conocimiento directo de las imágenes, muchas de ellas ilustraciones de libros. La información biográfica dimanaba de la investigación en archivos de iglesias, monasterios, ayuntamientos y otras instituciones públicas, y obedecía al escrupuloso celo con el que Ceán se planteó su trabajo, acorde con la nueva metodología de la Ilustración. Por lo que respecta al grabado, el *Diccionario* apuntó la línea principal que siguió en España su historiografía durante el siglo XIX y gran parte del XX: la constitución de un *corpus* de grabadores y un catálogo de obras.

En esa línea ha de ser entendido el *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional* de Elena Páez<sup>3</sup>, heredero del sistema de trabajo establecido por Enrique Lafuente Ferrari en 1941 con la *Iconografía*

*lusitana*<sup>4</sup>, al que siguieron la *Iconografía britana*<sup>5</sup> y la *Iconografía hispana*<sup>6</sup>, ambas bajo la dirección de la bibliotecaria. El *Repertorio* fue el fruto de muchos años de trabajo desarrollado por la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, y supuso en 1981, año de edición del primer volumen, un salto cualitativo en los estudios sobre la estampa en España. La abundante información que contiene dotó a los investigadores de un extraordinario instrumento de trabajo todavía esencial para emprender cualquier tarea relacionada con este campo, y de la que nos sentimos deudores en el presente libro.

En 1984 Blanca García Vega avanzó en el estudio de la imagen impresa con *El grabado del libro español: siglos XV-XVI-XVII: (aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*<sup>7</sup>, donde por primera vez, junto a un completo elenco de libros ilustrados, se estudiaron aspectos de su producción, autoría e iconografía.

Por otra parte, los catálogos razonados de la obra de alguno de los grabadores que aquí analizamos, tras la extensa aportación de López Serrano en 1963 dedicada a Perret<sup>8</sup>, y los estudios de Roteta sobre Diego de Astor<sup>9</sup> en 1985 y de Matilla sobre Courbes<sup>10</sup> en 1991, no han

<sup>1</sup> “Una cosa te encargo muy encarecidamente, o por mejor decir dos: 1ª, que no pongas en tu diccionario ningún artista que no tenga algún mérito conocido. En este fin podrás darle el título de ‘Diccionario de los ilustres pintores y escultores que trabajaron en España’, o bien ‘de los ilustres artistas que ejercitaron en España la pintura y la escultura (y el grabado, si tal vez le abrazas)’”. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas, tomo III. Edición preparada por José Caso González*, Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII, 1986, p. 171. Citamos por Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Palomino a Francisco de Goya*, Madrid: Museo del Prado, 2001, p. 362-363.

<sup>2</sup> Sobre los manuscritos del *Diccionario* y la colección de dibujos y estampas de Ceán, véase Elena Santiago Páez, “El gabinete de Ceán Bermúdez. Un capítulo en la Historia de las colecciones de la Biblioteca Nacional”, en *Idioma universal. Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1996, p. 53-98.

<sup>3</sup> Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, 4 v., Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981-1985.

<sup>4</sup> Enrique Lafuente Ferrari, *Iconografía lusitana: retratos grabados de personajes portugueses*, Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1941.

<sup>5</sup> Elena Páez Ríos, *Iconografía britana: catálogo de los retratos grabados de personajes ingleses de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, Imp. Blass, 1948.

<sup>6</sup> Elena Páez Ríos, *Iconografía hispana: catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, 5 v., Madrid: Biblioteca Nacional, 1966-1970.

<sup>7</sup> Valladolid: Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1984.

<sup>8</sup> Matilde López Serrano, “El grabador Pedro Perret”, en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1963, vol. 2, p. 689-716.

<sup>9</sup> Ana María Roteta de la Maza, *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma: grabados de Pedro Angel y Diego de Astor (1588-1637)*, Toledo: Diputación Provincial, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985.

<sup>10</sup> José Manuel Matilla, *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Vitoria-Gasteiz: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte; Madrid: Calcografía Nacional, 1991.

# ABRIR CAMINO

## Sobre grabado, grabadores y un modo de grabar

“QUIERA Dios que se abra camino para que este ejercicio se ponga en práctica, que a no ser así quedaremos siempre a oscuras, que las velas de cera y pabilo, si no hay quien las encienda, siempre quedarán muertas”<sup>1</sup>. Un lamento no del todo justificado, o sólo justificado como testimonio de un olvido.

Al iniciarse el último cuarto del siglo XVII, el pintor y tratadista Jusepe Martínez manifestaba con esas palabras su esperanza de que la práctica del grabado en España encontrara un “camino”, el indicio de una continuidad. Su premisa se sustentaba en el déficit del grabado español para dar respuesta a una de las funciones básicas de la estampa europea desde el Renacimiento: la reproducción de obras de arte, en concordancia con el objetivo de divulgar las creaciones de los maestros y la riqueza de las naciones por medio de su legado cultural multiplicado en imágenes. Y, ciertamente, esa función había sido descuidada. Pero no por falta de voluntad en el ejercicio del grabado –según se desprendería del ruego de Jusepe Martínez–, sino por otras razones de índole diversa, como el mantenimiento de hábitos conservadores en la demanda de imágenes, la deficiente configuración del sistema productivo y, aún más, la débil profesionalización del mercado de la estampa, así como la persistencia de rígidos esquemas de relaciones sociales, jerarquías de clase y creencias religiosas. Desde los parámetros de la industria gráfica, la España de la primera mitad del siglo XVII, y sobre todo de la centuria anterior, no podía compararse –por establecer una confrontación admisible en términos geopolíticos– con los Países Bajos, a pesar de que sus respectivos estados dependieran de una estructura de poder compartida.

Jusepe Martínez olvidaba, desde su particular perspectiva vernácula, que el camino había sido abierto casi un siglo antes, cuando en 1583 el grabador de Amberes Pedro Perret, convocado por Juan de Herrera para llevar a la estampa los diseños de la fábrica de El Escorial, se estableció en la corte de Madrid, iniciándose un flujo de inmigración moderado de sucesivas generaciones de grabadores, mayoritariamente flamencos. Si la recepción en España no llegó al nivel de Francia o Inglaterra, y si la influencia de esos grabadores no tuvo tanta continuidad, no se debió a su falta de “inclinación a grabar en estampas”

–expresión que Martínez pondría en boca de Eugenio Cajés como respuesta a una consulta del sienés Pietro Sorri en 1610 sobre la escasa estimación de los pintores en el país–, sino a que la indiferencia de la demanda hacia determinadas categorías de estampas, precisamente las más solicitadas en otros contextos europeos, y las difíciles condiciones socioeconómicas para la práctica del grabado, no constituían el marco más adecuado para estimular la producción y garantizar un comercio dinámico. Esas limitaciones condicionaron la expansión de la estampa, reduciendo su ámbito productivo a la ilustración del libro y a satisfacer las necesidades de un estricto ideario religioso, garante de los preceptos y dogmas católicos contrarreformistas. En consecuencia, el peso de la funcionalidad utilitaria fue tan considerable sobre la imagen impresa en España que no quedaron resquicios para ensayos creativos ni virtuosismos técnicos, y mucho menos para intentar fórmulas experimentales que atrajeran lo suficiente a los artistas hacia el grabado como complemento de otras prácticas, en particular la pintura. Y sin el concurso de los pintores la evolución del arte gráfico y la activación y diversificación de la demanda resultaban inviables a corto plazo.

En 1555, el año en que Cristóbal Plantin inauguraba en Amberes su influyente oficina tipográfica, la ciudad del Escalda se había convertido, tras la decadencia de Brujas, en el corazón financiero y económico de las Diecisiete Provincias, una de las más importantes capitales culturales de Europa y el mayor centro productor de libros y estampas del continente. El carácter emprendedor de la burguesía flamenca impulsó un incipiente capitalismo y un activo desarrollo urbano. Lejos de Flandes, Madrid, la capital de la Monarquía Hispánica, convertida hacía apenas dos décadas en sede permanente de la corte de los Austrias, aunque en pleno auge demográfico, no podía competir con el esplendor de las populosas urbes de los Países Bajos. Tampoco la estructura social en España, basada en relaciones estamentales de raíz feudal gravitando sobre una arcaica nobleza hereditaria y un catolicismo militante, era propicia para generar un cambio de mentalidades y modernizar los dispositivos culturales. Como es obvio, esos factores tuvieron una marcada influencia en la producción y el mercado del arte.

La Corporación de San Lucas, establecida a finales del siglo XIV, congregaba a los artistas de la escuela de Amberes y a los más prestigiosos editores flamencos. A la Corporación pertenecieron Plantin, Hieronymus Cock, Gerard de Jode, Hieronymus y Jan Wierix, en definitiva, los máximos promotores del comercio de estampas del norte de Europa. Todos ellos, como la dinastía de los Sadeler, abrieron talleres de grabado en Amberes, de cuyas prensas saldrían obras maestras de

<sup>1</sup> Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*, redactados entre 1673 y 1679 a instancias de Juan José de Austria. La primera edición impresa salió de las prensas zaragozanas de M. Peiró en 1853. La segunda edición, anotada y con biografía del autor por Valentín Carderera, fue impresa en Madrid por Manuel Tello en 1866. Se ha consultado la edición anotada e introducida por M<sup>a</sup>. Elena Manrique Ara, Madrid: Cátedra, 2006, p. 297.

# TALLADOR DE LÁMINAS FINAS, NATURAL DE LOS ESTADOS DEL NORTE Y ESTANTE EN ESTA CORTE

## Apuntes biográficos

EN FEBRERO de 1622 Juan Gómez de Mora, maestro mayor de las obras reales, informaba al Real Bureo sobre el memorial que días antes había presentado al nuevo rey Felipe IV el grabador Pedro Perret, describiéndose a sí mismo como “hombre maior cargado de muger, i hijos, pobre y necessitado padeciendo él y su familia”, por lo que solicitaba dos raciones diarias “para poder subsistir”. En su informe al Bureo, Gómez de Mora enumeraba los méritos del grabador flamenco destacando entre ellos que tenía un hijo al que estaba enseñando su profesión de grabador: “pareçe ser justo que su Magestad le aga merced en premio de sus trabajos y para que el hijo que tiene continúe el serbicio de su Magestad tiniendo persona en esta corte que le sirba”. El Bureo respondía en junio que no convenía el aumento de raciones pero que, atendiendo a los méritos alegados, se podría dar alguna ayuda de costa extraordinaria a condición de que Perret enseñara “su arte con toda perfección a un hijo suyo que ha comenzado a aprenderla para que en las ocaisiones que se ofrecieren tenga V. Magestad en esta corte quien acuda a su serbicio sin que sea necessario yrle a buscar fuera del Reyno<sup>1</sup>”. Tanto el maestro mayor como el Bureo expresaron su deseo de que en España se formasen grabadores para evitar tener que ir a buscarlos fuera –sin embargo, la cita de Jusepe Martínez que abría el capítulo anterior demuestra que no sucedió así–.

Casi un siglo antes de que el pintor y tratadista aragonés escribiera su tratado había llegado a Madrid desde Roma Pedro Perret. Con él se inauguraba la estancia en torno a la corte de un grupo de artistas atraídos por la ausencia de grabadores y las perspectivas de trabajo en la reciente capital de la Monarquía Católica. Seguramente no tardarían en comprender que las características del mundo del grabado en su país de adopción eran muy diferentes de las que habían dejado atrás y, por ello, muchos alternaron esta labor con puestos en la corte como archeros, comerciantes de estampas o maestros de otros artistas. Las páginas que siguen presentan las vicisitudes que marcaron la variada existencia de un grupo de hombres –y sólo una mujer– que compaginaron su trabajo como grabadores con ocupaciones de lo más diverso. Ello los convierte en un grupo heterogéneo, incluso desde el punto de vista de sus creencias religiosas y, por ese motivo, difícil de abordar en su conjunto. De ahí que estas líneas no aspiren a ser sino una presentación y a plantear interrogantes, pues son muchas las cues-

iones que surgen al revisar su biografía y muy pocas las respuestas certeras.

Pedro Perret es la figura pionera, por varias razones. No sólo fue el primero en llegar –y probablemente incentivó la posterior llegada de otros grabadores a Madrid– sino que también fue el primero que ocupó el puesto de “tallador de láminas finas de Su Majestad” desde diciembre de 1595. Se le señaló un sueldo anual de 100 ducados a pagar por tercios, aparte de las obras remuneradas a tasación<sup>2</sup>. Era la misma cantidad que se asignó por estos años a Francisco Hispano, tallador de marfil de su Majestad, y notablemente superior a la que cobraba el estampador real Juan Peyron, 25.000 maravedís anuales frente a los 37.500 en que se traducían los 100 ducados de Perret<sup>3</sup>, una cantidad que no se incrementó con el paso de los años y que seguía siendo la misma a la muerte del grabador. Perret mantendría este puesto hasta su muerte y desde diciembre de 1654 lo ocuparía, con el mismo salario, Pedro de Villafranca, que había mantenido relaciones estrechas con el hijo del artista, de quien fue testamentario y en cuyo taller probablemente trabajó<sup>4</sup>.

Parece claro que Perret pensó quedarse en Madrid de manera estable, aunque quizá no inmediatamente después de su llegada: tardó doce años en comprar una casa al platero Andrés López<sup>5</sup>, decisión casi coincidente con su nombramiento como miembro del Gremio de San Lucas de su ciudad natal, Amberes (1594)<sup>6</sup>, y con su obtención del pues-

<sup>1</sup> Las citas proceden del Archivo General de Palacio, Madrid [AGP], Exp. personales, caja 827, exp. 14. Esta documentación fue publicada por Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, Marqués del Saltillo, “Un informe de Juan Gómez de Mora sobre Pedro Perret”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1953) 142-143.

<sup>2</sup> AGP, Exp. Personales, caja 810, exp. 40; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1800 –reed. Madrid: Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965–, vol. IV, p. 87.

<sup>3</sup> AGP, Reinados (Felipe IV), leg. 1 bis, caja 1, fol. 187 (Hispano) y 220 (Peyron).

<sup>4</sup> El nombramiento de Villafranca en J.A. Ceán, *op. cit.*, vol. V, p. 246. Cfr. <http://www.ceanbermudez.es/cean.asp>. Sobre las carreras semejantes de Perret y Villafranca como grabadores del rey, véase Mark P. McDonald, “Pedro Perret and Pedro de Villafranca. Printmakers to the Spanish Hapsburgs”, *Melbourne Art Journal* (The University of Melbourne), 4 (2000) 37-51. Para McDonald no es probable que Villafranca aprendiera el arte del grabado en el taller de Pedro Perete, hijo de Perret (p. 41).

<sup>5</sup> Archivo Histórico de Protocolos, Madrid [AHP], protocolo 1.554, fol. 49-50.

<sup>6</sup> Frédéric Verachter, “Biographies des graveurs anversois”, manuscrito [Stadsarchief, Amberes], vol. II, p. 88. Citado por Manuel Remón Zarco del Valle, “Pedro Perret (1555-1639)”, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española, con un prólogo de D. Juan Valera*, vol. I.2., Madrid: Victoriano Suárez, 1899, p. 584, nota 4.

# PRAXIS DE LA MÍMESIS

## Método para grabar en dulce

COPRAR una pintura o una estampa o, para ser más exactos, interpretarlos, además de su finalidad utilitaria, acercaba al intérprete a un conocimiento directo de los recursos técnicos empleados por el autor del modelo. Interpretar era un aspecto consustancial a la práctica del grabado. Las escasas oportunidades de los grabadores para demostrar su capacidad inventiva alejaría la aceptación de su actividad del dominio de las artes liberales, relegándola al ámbito de la producción artesana. Bien a partir de modelos pictóricos o gráficos, o bien por la necesidad de disponer de un dibujo previo que facilitara el trabajo sobre la matriz, lo cierto es que el objetivo del grabador consistía fundamentalmente en traducir un patrón visual dado. Pintura, estampa, dibujo, programa iconográfico explicitado en un texto... la transferencia de cualquiera de esos patrones a una matriz susceptible de ser multiplicada hizo de la interpretación el *leitmotiv* de la praxis del grabador. Herencia que tenía su punto de partida en las estampas germinales del cuatrocientos y que se prolongaría hasta el declive del grabado de reproducción cuatro siglos más tarde. Desde esa perspectiva cobran sentido los versos al pie de la figura del grabador en el *Ständebuch –Libro de las profesiones–* del entallador Jost Amman, impreso en 1568: “[...] Cuando son estampados en la hoja / de papel blanco, ves enteramente / las mismas formas que el artista dibujó: / su dibujo, ya sea burdo o bello, / está verdaderamente copiado línea a línea”<sup>1</sup>. El mismo modo de entender la función del grabado no había perdido vigencia doscientos años después, en 1761, fecha en que Manuel de Rueda publica su manual: “Quando se copien originales de grandes Maestros, se desprenderá [el grabador] de su propio modo de dibujar, conformándose con el de las Obras que imite, y conservando el carácter, que hace distinguir unos gustos de otros”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Citado por Jesusa Vega, “El grabador: arte y técnica”, en *La formación del artista, de Leonardo a Picasso*, Madrid: Real Academia de San Fernando, Caligrafía Nacional, 1989, p. 83; también J. Portús y J. Vega, “Arte gráfico y estampa religiosa”, en *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998, p. 27, nota 13.

<sup>2</sup> El manual del ingeniero Manuel de Rueda, impreso por Joaquín Ibarra en 1761, tuvo una importancia considerable en la difusión y aprendizaje del grabado en talla dulce en la España de la segunda mitad del siglo XVIII. Ampliamente divulgado entre los burilistas españoles de la Ilustración, su lectura fue recomendada por los profesores responsables de la enseñanza oficial del grabado desde las aulas de la Academia de San Fernando de Madrid. El texto de Rueda es una versión libre de la edición parisina de 1745 del tratado de Abraham Bosse, revisada y anotada por el grabador Charles-Nicolas Cochin. En su manual, Rueda modificó el orden de algunos capítulos de la edición del tratado de Bosse de 1745, incorporando como novedad varios textos en la sección cuarta de su libro dedicada al “Gravado en colores, a imitación de la Pintura”,

Esa voluntad mimética, sobre la que sustentaba el principio interpretativo genuino de la estampa, era inducida en el grabador desde el inicio mismo de su formación. Por la vía de la instrucción bajo la tutela de un maestro o de forma autodidacta, el aprendiz de grabador adquiriría los rudimentos del oficio ejercitándose en la interpretación de estampas y dibujos. El *Cuaderno de aves para el príncipe Baltasar Carlos* (937-960), dedicado en torno a 1637 por una adolescente María Eugenia de Beer al joven heredero de la Corona –Baltasar Carlos tenía entonces ocho años de edad y María Eugenia de Beer cerca de quince–, se gestó seguramente durante el proceso de aprendizaje de la grabadora al amparo de su padre, Cornelis de Beer. La portada del *Cuaderno* (937), concebida a su vez como dedicatoria, contiene una décima en la que María Eugenia expresa su reconocimiento hacia el príncipe, en quien estaban depositadas las esperanzas hereditarias de la Monarquía: “Señor, a vuestra deidad, / Que con tantas gloria crece / Hoi Maria Eugenia ofrece / Varias aves perdonad. / De su mano en tierna edad / Buril abrió estos borriones / En quanto a infieles regiones / Castigos dilatáis graves / Jugad aora con las aves, / Hasta que matéis Leones”. La apropiada construcción de los versos consonantes y el ingenio del contenido metafórico de la segunda estrofa hacen suponer que la joven contó con ayuda, del mismo modo cómo el correcto dominio del buril permite intuir la supervisión del trabajo por una mano experta. Y no sería desacertado atribuir la vigilancia en la formación de su hija a Cornelis de Beer, buen conocedor de los lenguajes de la estampa. Se confirmaría así el dato de Ceán Bermúdez considerándola “discípula de su padre”, y seguramente fuera Cornelis quien le proporcionó el modelo para el *Cuaderno*, una colección de aves adquirida en Italia. En efecto, las estampas de aves de María Eugenia son una interpretación a la inversa, añadiendo pequeños insectos en varias composiciones –cabe inferir una vez más la intervención de Cornelis en esos cambios–, de una serie editada en Roma por Nicolas van Aelst a finales del siglo XVI, coetánea de otra colección de pájaros, en formato vertical, publicada por el sienés Altiero Gatti en 1594 y reeditada por Aelst. Converge aquí la interpretación de estampas como recurso en el aprendizaje de María Eugenia de Beer con la oportuna tarjeta de presentación de sus habilidades ante el heredero al trono. Bajo las directrices de su padre, la joven grabadora iniciaba con visión de futuro su carrera profesional.

así como un elenco de maestros grabadores tomado casi en su totalidad de la entrada “Graveur” redactada por Louis de Jaucourt para la *Encyclopédie* de Diderot y D’Alembert [Manuel de Rueda, *Instrucción para gravar en cobre, y perfeccionarse en el gravado a buril, al agua fuerte, y al humo, con el nuevo método de gravar las planchas para estampar en colores, a imitación de la Pintura; y un compendio histórico de los mas célebres Gravadores, que se han conocido desde su invención hasta el presente*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1761, p. 25].

# EXPOSITIO IMAGINIS PRAECEDENTIS

## Formas y usos de la estampa en el libro español de la primera mitad del siglo XVII

EN ESPAÑA la primera mitad del Seiscientos constituye un momento culminante en el proceso de integración de la imagen y el texto. Los estudios sobre la cultura de este periodo han puesto de manifiesto en los últimos años la permeabilidad entre las artes visuales y la literatura, la recurrente presencia de la pintura en la poesía y el teatro, y las constantes referencias a aspectos literarios en las composiciones pictóricas y escultóricas del momento. Al margen del desarrollo conceptual en la teoría y en la práctica literaria y artística del tópico *Ut pictura poesis*, será en el ámbito de la ilustración del libro donde converja de un modo más evidente la integración de estas dos formas de expresión, la visual y la textual. La llegada a la corte de grabadores extranjeros generalizó el uso en la producción libraria del grabado calcográfico, hasta entonces sin desarrollo en el país, y con ello la posibilidad de ofrecer imágenes complementarias de la letra impresa, fundamentalmente a través de portadas, retratos o escudos de armas que prologaban el contenido del libro, pero también mediante ilustraciones que lo adornaban y enriquecían.

Por medio de las estampas, los autores y editores de libros españoles emplearon estrategias de comunicación ya habituales en Italia y los Países Bajos desde mediados del siglo XVI, al conformar un extraordinario complemento para satisfacer las demandas ideológicas de la sociedad hispana del Barroco. La sustitución en Amberes del grabado en madera por el calcográfico —de la entalladura por la talla dulce— supuso una verdadera revolución en el campo de la imagen, pues la nueva técnica permitía una mayor expresividad y un exhaustivo detalle, convirtiéndose en el vehículo más idóneo para la difusión de los nuevos ideales políticos y religiosos surgidos de la Contrarreforma.

Como destacó José María Maravall en su libro clásico sobre la cultura barroca<sup>1</sup>, la sociedad española de la época se caracterizó, entre otras cosas, por desarrollar unas formas culturales de consumo masivo y de marcado carácter conceptual, donde lo visual desempeñó una función determinante en la difusión de los principios rectores del orden social y religioso. Aun cuando en los últimos años las nuevas corrientes historiográficas hayan puesto el acento en una visión de la sociedad barroca en la que era posible escapar a la norma y transgredir los rígidos medios de control ideológico, no es menos cierto que la producción impresa rara vez rompió los límites marcados por los grupos dominantes. En ese horizonte, la ilustración del libro devino en un complemento visual del texto de acusado carácter propagan-

dístico, al servicio de las estrategias de comunicación del orden establecido. Un análisis de las estampas producidas en el periodo corrobora su utilización como instrumento de difusión de los principios del poder monárquico y nobiliario así como del catolicismo contrarreformista, con las órdenes religiosas a la cabeza y sus santos como bandera. La multiplicidad inherente a la estampa hizo de este medio un recurso idóneo para suministrar imágenes que, acompañando al mensaje impreso, tendrá como misión fijar visualmente los postulados de la cultura barroca. Cabe añadir la consolidación de la figura del autor, manifiesta en los numerosos retratos presentes en un buen número de libros.

El predominio de las élites en el poder y la configuración de los nuevos temas religiosos, en clara oposición al reformismo luterano y calvinista, son los aspectos que el arte barroco se encargará de representar y difundir, adquiriendo un carácter marcadamente didáctico y apologético. Se convierte, de este modo, en un arte de propaganda, al servicio de los poderes civil y religioso. Bajo estas circunstancias, resultan admisibles los conceptos de “conductismo” o “dirigismo cultural”, cuyo medio de expresión son las distintas manifestaciones artísticas: teatro, literatura, pintura, grabado, arquitectura, etc. La estampa libresca se revela como un medio ideal del aparato propagandístico, sirviendo no sólo como complemento del libro sino también como resumen visual del mismo, sintetizando en imágenes los símbolos del orden vigente.

La imagen barroca adopta un sistema de producción en serie, sin elementos heterodoxos que puedan desviar su función. El automatismo se hace dueño de la imagen, adoptando unas formas tipificadas cuyo objetivo final es manipular y conducir los ánimos y opiniones del lector hacia aquellos planteamientos ideológicos y dogmáticos que interesan a las élites para garantizar su posición de privilegio. Surge, por tanto, una cultura de contenidos semejantes a las grandes realizaciones artísticas del siglo, pero caracterizada por su producción en serie. Y es precisamente dentro de estas coordenadas donde adquiere protagonismo la estampa. Ciertamente el número de lectores es aún embrionario en comparación con los siglos posteriores, pero la difusión que el libro alcanza en el XVII no abarca sólo a los estamentos dominantes. Una “clase media” compuesta por burócratas, licenciados, clero regular y comerciantes conforma un importante núcleo social, y a él precisamente van dedicados muchos de los libros ilustrados. Son estos sectores a los que se trata de implicar en la ideología dominante: “alrededor de las grandes obras que algunos hombres fueron capaces de crear en el siglo XVII, crecieron por todas partes una cosecha de *midcult* y de *masscult*, cuyos productos van a ser empleados en la manipulación de esas masas de

<sup>1</sup> José María Maravall, *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel, 1980.

# Apéndice I

## Grabadores extranjeros en la corte española del Barroco. Documentación biográfica

Este apéndice facilita datos biográficos esenciales sobre los grabadores extranjeros activos en Madrid a finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII. No es un repertorio exhaustivo, pero sí lo suficientemente completo para situarlos en sus coordenadas espacio-temporales. Reúne noticias bibliográficas y documentación de archivo. Los documentos se citan por orden cronológico indicando el archivo de procedencia y la reseña bibliográfica (la mención abreviada, con el apellido del autor, remite a la bibliografía general del catálogo). Salvo contadas excepciones, sólo se ha incluido la referencia donde se publicaron por primera vez.

Los datos de cada uno de los grabadores se presentan por orden cronológico, a partir de información textual o, en su defecto, de las fechas consignadas en sus respectivas estampas. En este último caso, se han tenido en cuenta las menciones cronológicas significativas para el conocimiento de un autor (primera y última estampas de su producción, por ejemplo) o aquellas que pudieran ser indicativas de un cambio de residencia.

Los nombres propios de los apéndices no están incluidos en el índice onomástico general.

Archivos citados:

- AGP: Archivo General de Palacio, Madrid.
- AGS: Archivo General de Simancas, Valladolid.
- AHN: Archivo Histórico Nacional, Madrid.
- AHP: Archivo Histórico de Protocolos, Madrid.
- ASA: Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, Madrid.
- PRO: Public Record Office, Londres.
- RAH: Archivo de la Real Academia de la Historia, Madrid.

### PEDRO PERRET

1549(?): Amberes. Nacimiento de Pedro Perret (Straeten, p. 105).

1574: Tras aprender con su padre, naipero, los rudimentos del dibujo y una etapa de formación con Marten de Vos, Perret entra como discípulo en el taller de Gerard de Jode donde también tendrá estrecho contacto con la familia de Pieter Brueghel (Verachter, vol. II, p. 88, cit. por Zarco del Valle, vol. I.2, p. 584, nota 4).

1583: Madrid. Llegada desde Roma convocado por Juan de Herrera para grabar sus diseños de El Escorial. Este año se indica en un informe sobre Perret realizado por Juan Gómez de Mora el 19 de febrero de 1622 (AGP, Exp. Personales, caja 810, exp. 40; Saltillo, p. 142-143).

1584, 21-10: Madrid. Obligación otorgada por “Pietro Perete, flamenco, entallador residente en esta corte, confesando como confesó ser mayor de veinte y cinco años” para realizar doce láminas del monasterio de El Escorial que se detallan en la escritura, algunas según traza de Jacome de Trezo, recibiendo por ellas por parte de Juan de Herrera, aposentador mayor del Real Palacio, 600 ducados (AHP, Protocolo 914, fol. II -LXXXII; Pérez Pastor, *Noticias y documentos*, vol. XI, p. 49, n. 219).

1589: Madrid. Diego Ruiz, mesonero, natural de la villa de Calanclar(?) y vecino de Madrid, recibe poder de Pedro Perret, “criado del rey”, para cobrar en aquella villa todo lo que se le debiese “en cualquier concepto, pan, trigo, cebada, centeno, vino, menudos y otra cualquier cosa”. Con este poder se revocaba otro otorgado por Perret a Sebastián Martín, labrador (AHP, Protocolo 1.306, fol. 596; Pérez Pastor, *Noticias y documentos*, v. XI, p. 56, n. 251; López Serrano, vol. II, p. 693, nota 12, corrige la referencia documental errónea indicada por Pérez Pastor).

1590, 13-7: Madrid. Pedro Perret “flamenco, tallador de láminas de cobre, residente en esta corte” otorga carta de pago y finiquito a favor de Juan de Herrera por “cortar y tallar las estampas” del monasterio de El Escorial. Testigos: Pedro de Liermo, criado de su Majestad, Pedro de Lorenzana y Pedro González de la Vega, todos residentes en Madrid (AHP, Protocolo 923, s.f.; Pérez Pastor, *Noticias y documentos*, vol. XI, p. 57, n. 262; Cervera Vera, *Documentos*, p. 379-380, indica el número de protocolo).

1594: Amberes. Perret es nombrado maestro grabador de la Academia de San Lucas de Amberes (Verachter, vol. II, p. 88, cit. por Zarco del Valle, vol. I.2, p. 584, nota 4).

1595, 15-3: Madrid. Licencia que pidió Andrés López, platero, a Gregorio Núñez de Peralta, clérigo presbítero, para vender una casa a Pedro Perret. Lindaba con la casa y solares de Don Juan de Borja y Pedro de Larreta. Perret se declara “pintor flamenco...estante” en la corte. Testigos: Jerónimo Felve(?) escribano de S. M.<sup>1</sup>, Juan García Vallejo y Nicolás de Pere, vecinos y estantes en dicha Villa (AHP, Protocolo 1.554, fol. 48).

1595, 15-3: Madrid. Venta otorgada por Andrés López, platero de plata y vecino de Madrid, a favor de Pedro Perret de una casa sita en la calle de la Emperatriz (parroquia de San Ginés) por precio de 100 du-

<sup>1</sup> No se ha encontrado ningún escribano con este apellido entre los recogidos en el fichero del AHP. Agulló, *Noticias*, p. 129, lo cita como Jerónimo “Febre” al publicar el documento siguiente.

## Apéndice II

### Contrato para la ilustración del libro *Psalmodia Eucharistica* suscrito entre su autor fray Melchor Prieto (O. de M.) y el grabador Juan de Courbes

[Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Protocolo 2861 de Pedro Torres, 1621, fol. 250-251]

En la villa de Madrid a veinte e dos días del mes de Junio de mill seiscientos y veinte e un años ante mí el escribano y testigos pareció presente el Padre Maestro Fray Melchor Prieto, Vicario Provincial de la Provincia de Castilla de la Orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de Captivos, estante en esta Corte, de una parte, e Joan de Courbes, escultor de láminas, residente assí mismo en ella, de la otra parte, y dixerón que por quanto el dicho Padre Maestro Fray Melchor Prieto tiene que acer y abrir quince láminas para un libro que tiene hecho de *Geroglíficos al Santíssimo Sacramento según las antíphonas de Santo Thomás y las Visperas y Psalmos de maytines*, las quales a de dibuxar primero el dicho Joan de Courbes, con quien se concierta que las ha de abrir conforme a el padrón que de cada una le dará el dicho Padre Maestro Fray Melchor Prieto, y el dibuxo que de cada una dellas hiciere se le ha de mostrar a su paternidad para que se contente dél y estando satisfecho y a su gusto le a de rubricar y firmar. Y conforme a el dicho dibuxo se a de abrir cada una de las dichas láminas, y no de otra manera. Y se advierte que la lámina que se a de abrir de la nao a de ser en pliego entero de dos foxas y las demás, que an de ser catorce, an de ser de plana entera de a folio, salvo si alguna o algunas no las pudiere dibuxar y sacar como an de ser en la dicha plana de a medio pliego, la a de hacer de a pliego entero, esto se entiende no passando de quatro láminas grandes con la de la nao. Y las a de abrir con el fondo nescessario para que se saquen hasta dos mill y docientas [estampas] de cada una dellas, y si algunas con el continuo uso no salieren tan formadas como al principio, las a de abrir e retocar a su costa para que salgan en perfección, dándosela a los lexos y payses de manera que estén formadas las figuras y sombreadas conforme al principio del segundo tomo de Roxas *Sermones sobre los Evangelios*, donde pintó y dibuxó el dicho Joan de Courbes los quatro Evangelistas.

Y en la primera lámina del principio del dicho libro a de retratar a Sus Magestades, Rey y Reyna nuestros señores, o a otras dos personas que le dixere el dicho Padre Maestro Fray Melchor Prieto dándole los retratos dellos.

Las quales dichas quince láminas el dicho Joan de Courbes a de dar acabadas dentro de nueve messes primeros siguientes que se han de contar desde hoy dicho día en toda perfección, de manera que se puedan tirar. Y el dicho Padre Maestro a de bolver firmado aprovándole o reprovándole el dibuxo de la lámina que se le truxere para que la vea dentro de dos días naturales de como se le entregare.

Y por ellas le a de dar al dicho Joan de Courbes tres mill reales pagados en esta manera: aora de presente docientos reales adelantados que le entrega y el dicho Joan de Courbes los recibió en presencia de

mí el escribano e testigos desta carta, de que doy fee. Y a cada lámina que fuere trayendo le a de dar su paternidad ciento y cinquenta reales hasta las ocho primeras y de allí adelante le a de pagar docientos reales por cada lámina que fuere entregando hasta dar cumplimiento a las dichas quince, y quando entregue la postrera le a de dar los docientos reales que se quedaron en resguardo de las ocho primeras. Y las dichas quince láminas a de yr entregando cinco dellas cada tres meses, en los tres primeros las cinco primeras de visperas, y luego por su orden como se le entregarán con las medidas y de la forma que han de ser. Y si acabadas las dichas láminas, no le pagare al dicho Joan de Courbes los dichos tres mill reales del valor de las dichas láminas, le pagará el dicho Padre Maestro un doblón por cada un día que dilatare la paga. Y el dicho Joan de Courbes que estaba presente, habiéndolo oydo y entendido lo contenido en esta escriptura, la aceptó en todo e por todo según y como en ella se contiene. Y para que de su parte cumplirá por lo que le toca, dio por su fiador Gerónimo de Courbes, mercader de libros en esta Corte, su hermano, el qual lo aceptó y quiso ser, y ambos a dos juntos y de mancomún a voz de uno, y cada uno dellos por sí e *insolidum* renunciando como renunciaron las leyes de *duobus reis debendi* y el auténtica presente *hoc ita de fidej ussoribus* y la ley y excusión y todas las demás de la mancomunidad como en ellas se contiene, por la qual se obligaron de que el dicho Joan de Courbes cumplirá y abrirá las dichas quince láminas en la forma en esta escriptura contenida. Y a cuenta dellas rescibió los dichos docientos reales y los pasó a su parte y poder realmente y con efecto. Y si llegados los dichos tres meses primeros o los del segundo o tercer plazo no entregare en cada uno las dichas cinco láminas, le pagarán al dicho Padre Maestro un doblón de pena en cada un día que hubiere de dilación y se las dexare de entregar. Y les entregó el dicho Fray Melchor Prieto los padrones escriptos en doce foxas rubricadas de mí el presente escribano y los dichos Joan e Gerónimo de Courbes los rescivieron y pasaron a su parte y poder realmente y con efecto en presencia de mí el presente escribano y testigos, de que doy fee. Y prometieron de que le entregarán las dichas quince láminas retratadas y abiertas en toda forma de manera que se puedan tirar. Y si con el exercicio y uso dellas se gastaren, y fuere necessario retocarlas y abrirlas, lo hará a su costa del dicho Joan de Courbes y por su cuenta hasta que se le saquen dos mill e docientas de cada una dellas en toda forma para otros tantos libros, y en todo cumplirán con lo contenido en esta escriptura sin que falte cosa alguna della.

Y ambas dichas partes cada una dellas por lo que toca al cumplimiento, paga y entrega de lo dicho es, obligaron sus personas y bienes espirituales y temporales, habidos e por haber, e dieron su poder cumplido a todos los juezes eclesiásticos e seglares que contra cada una de las

# Apéndice IV

## Jusepe Martínez(?), *Método para Gravar al Agua fuerte, y sobre Marfil*, c. 1643-1679

[Biblioteca Nacional, Madrid, Mss-9338]

[Cubierta de pergamino] Método para Gravar / al Agua-fuerte, y / sobre Marfil. // nº 31

[Lomo] Método para gravar al Agua fuerte y sobre Marfil.

[Guarda] ~~20 R~~<sup>s</sup>

[Hoja de respeto] ~~20 R~~ 12 Rs

### [P. 1]

#

Método para abrir al Agua fuerte.

§ 1º.

Modo de preparar y pulir las láminas.

Harás que un Calderero forje y bata la lámina de la echura y tamaño que la ubieres menester, de modo que sea como un canto de R<sup>l</sup>. de a ocho maior que lo que se ubiere de grabar en ella, procurando sea del cobre mas fino y limpio que se hallare, y poniendo todo cuidado en que se bata mui por igual sin [p. 2] que apenas quede señal del martillo y dejándola como del grueso de un R<sup>l</sup>. de a dos a lo menos.

Si no ubiere Platero que lo haga la pulirás en esta forma. Frótala mui bien con una piedra de amolar y aceite asta que no aya ninguna desigualdad ni señal del martillo, si ubiese quedado alguna. Límpiala con un migajón de pan para quitarla el graso del Aceite. Buélbela a frotar con Piedrapómez y agua en lugar del Aceite, asta que quede sin el menor rasguño; luego haz lo mesmo con un carbón en lugar de la Piedrapómez y, por [p. 3] último brúñela mui bien con el Bruñidor grueso de Acero de que ba el dibujo a Pág. [ ] y Aceite, y buélbela a limpiar con un migajón de pan, y quedará que te puedas ver en ella. Embuélbela luego en papel o lienzo guardándola aun del aliento asta que quieras barnizarla (como se dirá adelante) porque cualquiera graso qe. tubiese la echaría a perder.

§ 2º.

Dos Recetas para hacer el Barniz con que se barnizan las láminas, y el modo de Barnizarlas.

[P. 4] Ynstrumentos.

Una Cazuela Vidriada.

Otra Cazuela o albornia con agua clara

Un Palillo limpio para rebolber los yngredientes cuando se derriten.

Un pedazo, como una tercia o media vara, de lienzo grueso que no sea tupido.

Un pedacillo de lienzo fino blanco como Olanda.

Un pedacillo de taffetán doblete negro.

Un poco de hilo de cartas.

Lumbre mansa en un Braserero o Chimenea.

Unas trébedes.

Un Almirez ordinario.

[P. 5] Unas plumas de la Ala o Cola de Gallina o Pichón, que no sean ni mui blandas ni muy fuertes.

Yngredientes para una Receta.

Cera blanca en grumo dos partes y media.

Pez de Borgoña dos partes: Ésta no corresponde en español a este nombre ni se ha allado sino en Francia, y se llama de la Poix de Bourgogne.

Espalto, o carne momia (que es lo mesmo) dos partes.

Pez Resina, una parte; y se dice [p. 6] lo mesmo que de la Pez de Borgoña; llámase en francés de la Poix Resine.

Yngredientes para otra Receta.

Cera blanca en grumo, tres partes.

Resina, dos partes.

Espalto, dos partes.

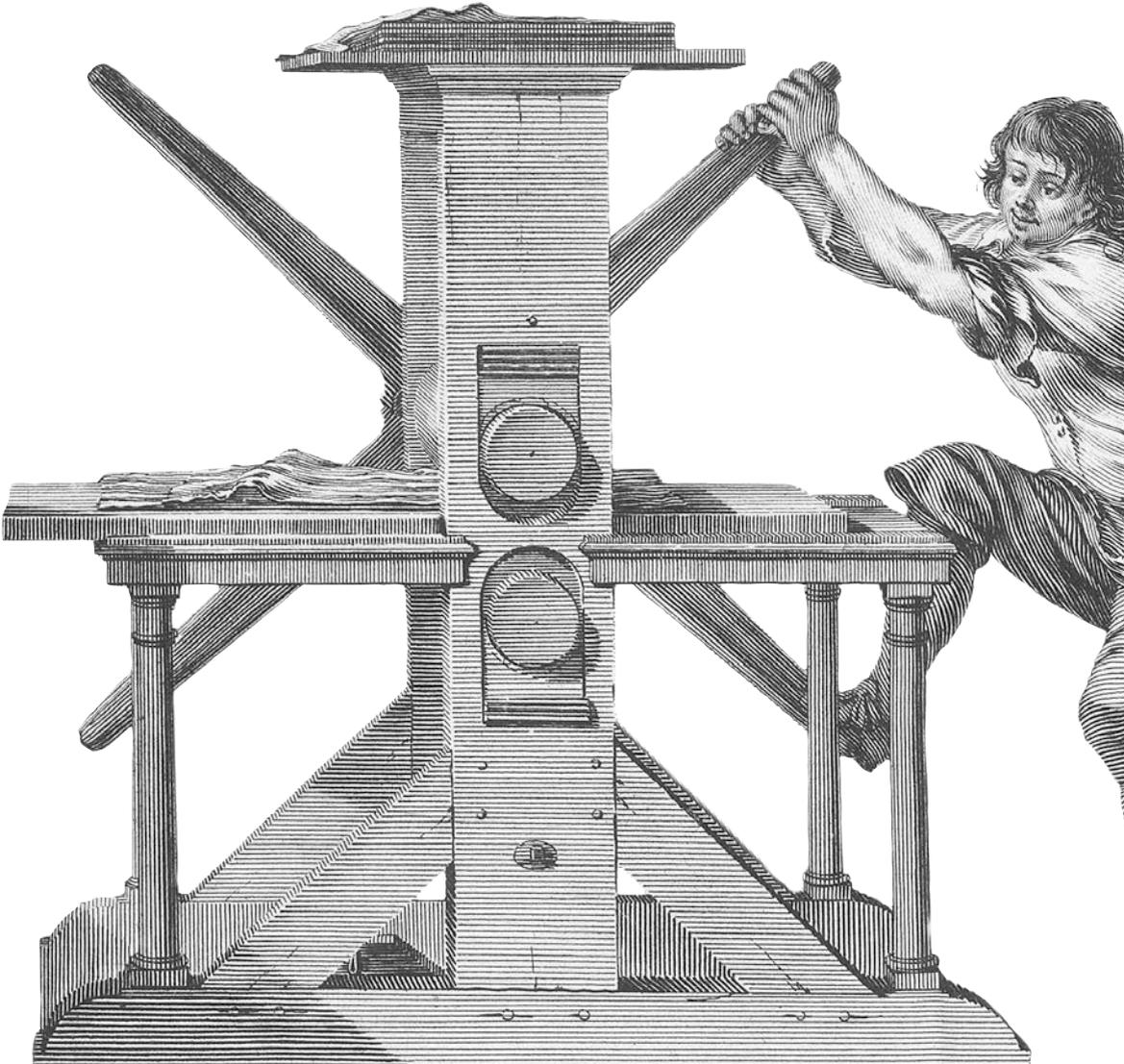
Pez griega, o Pez coca (que es lo mesmo) una parte.

Estos Materiales se conocen, y allan en España por estos nombres.

Operación.

Machaca mui bien separadamente la Pez de Borgoña y la Pez resina, [p. 7] (o los otros ingredientes correspondientes en la Segunda Receta) y muele el espalto en el Almirez asta que se reduzca a polbo; Pon la cazuela a fuego mui manso sobre las trébedes; echa en ella la Cera y la Pez de Borgoña, y la Pez resina machacadas, o los otros dos yngredientes; Cuando empezaren a derretirse que aya ya algo líquido de ellos en la Cazuela, echa en ello un poco del Espalto echo polbo y be rebolviendo al rededor con el palillo los in-

CATÁLOGO



# Pedro PERRET



1

1

**Grabador:** Pedro Perret (?)

**Título:** *Imposición de la casulla a san Ildefonso*

**Fecha:** 1577

**Inscripción:** IN DVI EVM VESTI- /  
MENTO SALVTIS // INDVAM  
SALVTARI ET SACERDOTES EIVS.

**Medidas:** 85 × 112 mm / 198 × 141 mm

**Técnica:** Talla dulce

**Publicación:** Pedro Ruiz Alcoholado,  
*Calendarium perpetuum breviarii romani. Ex  
decreto sacrosancti Concilii Tridentini nuper*

*aediti, Triginta sex Tabulis constant. Ad usum  
Dioecesis Toletanae, Toledo: Juan de Plaza,  
1577, portada*

**Colección:** BNE: R-29369 / Biblioteca de  
la Universidad Pontifica de Comillas: XVI-  
1948 / Biblioteca de Castilla-La Mancha,  
Toledo

**Bibliografía:** PÁEZ, *Repertorio*, n. 1669-  
post.44.

LÓPEZ SERRANO, p. 689, nota. 1.

HOLLSTEIN, v. XVII, p. 64, n. 101.

GALLEGO, p. 61.

*ESTAMPAS. Cinco siglos*, n. 838.

**Notas:** Escena de la imposición de la  
casulla a san Ildefonso en óvalo con

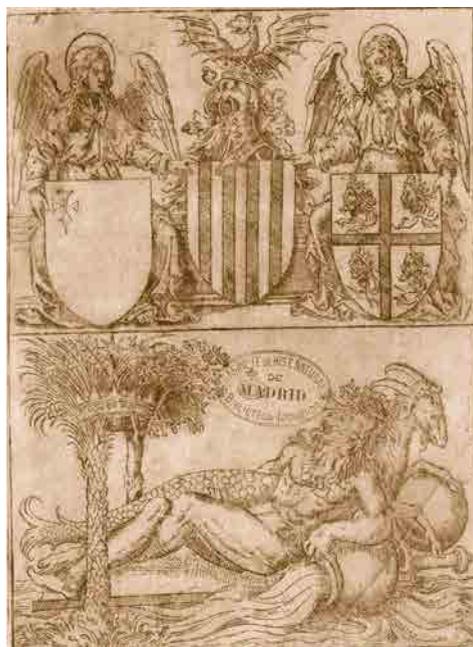
inscripción, entre los apóstoles Pedro y Pablo. La imagen de la descendión de la Virgen en una capilla de la catedral de Toledo para imponer la prenda sagrada a san Ildefonso constituye el emblema de la santa iglesia primada. Ornamentos florales en cabecera y base. Escudo de Castilla y León en el centro inferior, entre la parrilla del martirio de san Lorenzo y la hoja de palma con corona ensartada, símbolo del triunfo del mártir. Otra imagen de san Lorenzo, grabada a la entalladura, aparece estampada en el colofón, después interpretada en talla dulce para la portada del *Officium et caeremoniae ad dedicationem, seu consecrationem Ecclesiae, & ad consecrationem Altaris*, impreso en Madrid por Tomás Junti en 1595 [López Serrano, p. 691 y 696].

Información completa de portada:  
“Calendarium perpetuum breviarii romani.  
Ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini  
nuper aediti, Triginta sex Tabulis constant.  
Ad usum Dioecesis Toletanae, cum festis  
eiudem Dioecesis. In quo nihil eorum quae  
in aliis desiderabantur, deesse videbitur  
consideranti annotationes pro singulis  
diebus curiosissimé, apertissimé que  
assignatas, Petro Ruyssio Presbytero  
Toletano Auctore. [Estampa calcográfica  
con la escena de la imposición de la  
casulla]. Cum licentia Maiestatis Regiae,  
Toleti, Excudebat Ioannes a Plaza  
Typógraphus, Anno 1577”.

Edición a dos tintas, con iniciales y  
colofones a la entalladura y grabado  
tipográfico.

Al respecto de la atribución de este grabado  
a Perret y de la introducción de la talla  
dulce en España, véase el número 20 de  
catálogo.

**Número:** Perret-001



2

2

**Grabador:** Pedro Perret (?)

**Título:** Portada. Armas de Aragón y alegoría del río Ebro

**Fecha:** 1579

**Medidas:** 226 × 185 mm / 300 (r) × 225 mm

**Técnica:** Talla dulce

**Publicación:** Jerónimo Zurita, *Los cinco libros de la segunda parte de los anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza: Domingo de Portonaris y Ursino, 1579, portada

**Colección:** BNE: R-30945 / Real Biblioteca, Madrid: V-441 / Real Biblioteca, Madrid: XIV-1478 / Real Academia Española: 9-II-7 / Real Academia de la Historia: 1-1798 / Real Academia de la Historia: 5-779 / Universidad Complutense, Biblioteca Histórica [Biblioteca Histórica del Marqués de Valdecilla]: BH-DER-1844 / Universidad Complutense, Biblioteca Histórica: BH-FLL-455

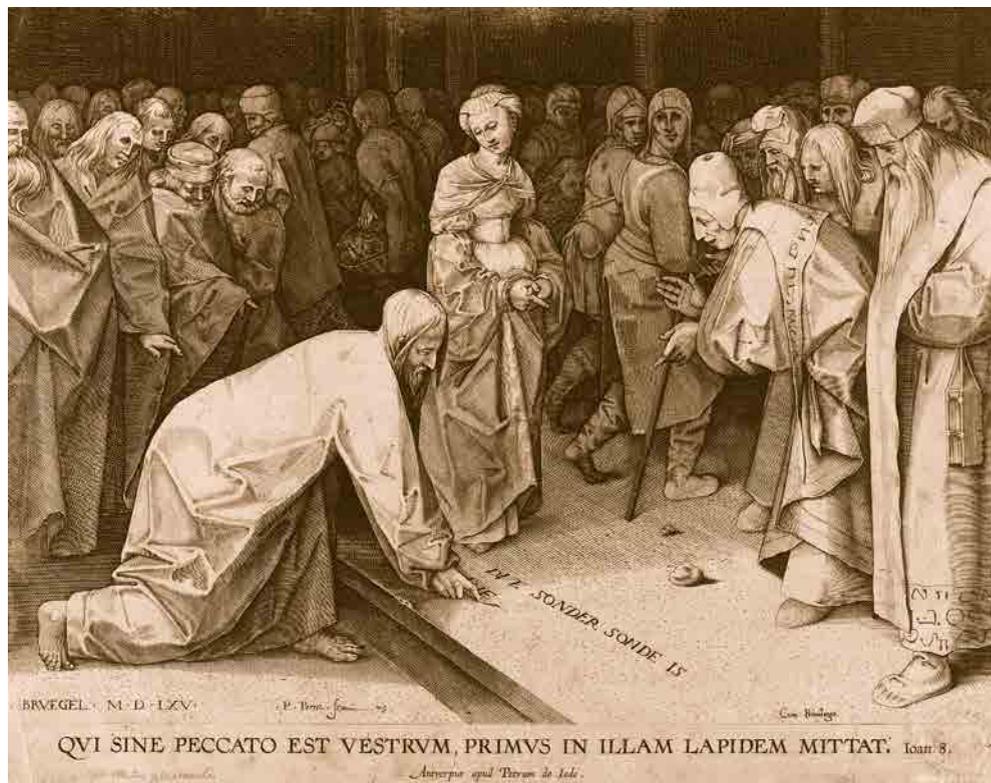
**Bibliografía:** PÁEZ, *Repertorio*, n. 1669-post.44.

LÓPEZ SERRANO, p. 689, nota. 1.

HOLLSTEIN, v. XVII, p. 64, n. 102.

GALLEGO, p. 61.

**Notas:** Portada dividida en dos secciones. La mitad superior contiene las armas de la corona de Aragón en tres escudos complementarios, los de los extremos sostenidos por ángeles que, simultáneamente, tocan el central. A la izquierda, escudo con la cruz de Íñigo Arista, evocando la lucha de los montañeses del Pirineo aragonés



3

occidental contra los musulmanes –cruz patada de plata, apuntada en el brazo inferior y adiestrada en el cantón de jefe–. A la derecha, escudo con las cabezas de cuatro musulmanes, en alusión a la toma de Huesca en 1096 por Pedro I y su hermano Alfonso I *el Batallador* con ayuda de san Jorge –cruz de san Jorge de gules, sobre campo de plata, cantonada de cuatro cabezas de sable y encintadas de plata–. En el centro, escudo con las barras de Aragón, incorporadas por el pacto matrimonial con la casa de Barcelona suscrito por Ramiro II en 1137 y por la conquista de los reinos de Mallorca y Valencia por Jaime I en 1229 y 1238, respectivamente –cuatro palos de gules sobre campo de oro; timbre de yelmo, corona real de oro y dragón–. En la mitad inferior, alegoría del río Ebro, anciano de larga barba, recostado sobre un cántaro del que brotan las fuentes del río, acompañado por un animal híbrido con cabeza de cabra y cola de pez que apoya sus patas delanteras en una esfera. A los pies del Ebro, palmera y encina unidos por corona rematada en estrella.

Información completa de portada: “Segunda parte de los Anales de la Corona de Aragón. [Estampa calcográfica atribuida a Perret]. Los cinco libros primeros de la Segunda parte de los Anales de la Corona de Aragón, compuestos por Geronymo Çurita Chronista del Reyno. Imprimiose en la muy insigne ciudad de Çaragoça, en la Officina de

Domingo de Portonariis, y Ursino, Impresor de la Sacra Catholica Magestad, y del Reyno de Aragon. Año 1579”. Mención de impresión del colofón: “Imprimiose la segunda parte de los Anales de la Corona de Aragon, por mandado de los muy Ilustres Señores don Iuan de Sangorrin Castellán de Amposta, el Doctor Martin de Aysa Canonigo de la Santa Iglesia de Jacca, don Iuan Frances de Ariño señor de las Baronias de Ossera, y Figueruelas, don Francisco de Aragon, Domingo Palacio, Miguel de Omedes, Pedro Martinez de Insausti, y el Dotor Antonio Iuan Mattheo ciudadano de Huesca, y Cathedratico en aquella Universidad: Y acabaronse de imprimir los cinco libros primeros, que son los libros XI, XII, XIII, XIII, XV, en la muy insigne ciudad de Çaragoça: en la Officina de Domingo de Portonariis, y Ursino, Impresor de la Sacra Real Catholica Magestad, y del Reyno de Aragon: a veynte dias del mes de Octubre Año. MDLXXVIII”.

Esta edición de Domingo de Portonaris, impresa a dos columnas y adornada con numerosas iniciales a la entalladura, contiene antes del prefacio “A los muy Ilustres Señores [...] Diputados del Reyno de Aragon”, una estampa calcográfica, sin mención de grabador, con un candado de discos y letras, a modo de jeroglífico. Véase comentario en n. 20.

**Número:** Perret-002



197

cuando todavía era canónigo de Toledo. Ello consta perfectamente en las censuras de Juan de Molina, del Consejo Real y de Fray Hortensio Paravicino, ambas firmadas en el mes de mayo de 1611, lo que explica perfectamente la relación del grabador y el autor, y el hecho de que Diego de Astor realice una portada para un libro editado en Barcelona” [Roteta, p. 59-63].

**Número:** Astor-040

197

**Grabador:** Diego de Astor

**Título:** *Frontispicio. Emblemas sobre el dominio de la naturaleza y la superación de la mudez, escudos de armas de Felipe III y Juan Pablo Bonet*

**Fecha:** 1619

**Inscripción:** NATVRA / ARS — NATVRA / ARS // SIC NATVRA / VINCVLA SOL / VIT ARTIS — ITA ARS / NATVRAE VIN- / CVLA SOLVIT // REDVCTION DE LAS / LETRAS, Y ARTE PARA ENSE- / ÑAR A ABLAR LOS MUDOS. / POR / Iuan Pablo Bonet Barleterbant / de su Mag.<sup>d</sup> entretenido cerca la / persona del Capitan Gen.<sup>l</sup> dela artille- / ria de España, y Secretario del Con- / destable de Castilla. / DEDICADO /

Ala Mag.<sup>d</sup> del Rey don Felipe / III<sup>o</sup>. Nro Señor. // Diego de Astor Fecit 1619 // EN MADRID POR FRANCISCO ABARCA DE ANGVLO. 1620.

**Medidas:** 170 × 111 mm / 210 × 141 mm

**Técnica:** Talla dulce

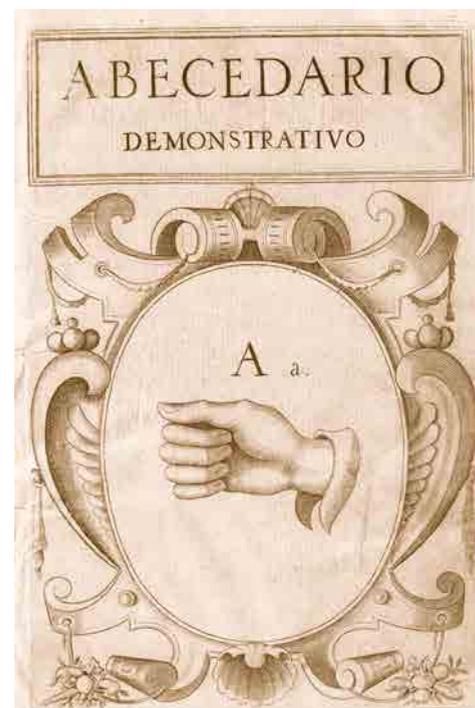
**Publicación:** Juan Pablo Bonet, *Reduccion de las letras, y arte para enseñar a ablar los mudos*, Madrid: Francisco Abarca de Angulo, 1620, portada

**Colección:** BNE: R-1758 / BNE: R-1771 / BNE: R-7345 / BNE: R-8155 / BNE: R-12739 / BNE: R-22745 / BNE: U-2683

**Bibliografía:** PÁEZ, *Repertorio*, n. 157-12. VINDEL, v. I, p. 502, n. 229. ROTETA, *Mudos*, p. 382-387. ROTETA, p. 64-67 y 289, n. DA 8, il. 13.

**Notas:** “En el esquema [arquitectónico de esta portada] es fácil encontrar un lejano eco palladiano en el cuerpo principal, y serliano o vignelesco en el ático, pero la interpretación realizada por el grabador es tan libre y personal que se aleja mucho, por sus proporciones, del manierismo clasicista derivado de los principios vitruvianos [...]”.

Sobre los fragmentos del entablamento se encuentran cartelas ovaladas. El óvalo de la izquierda, aparece enmarcando un árbol con una oquedad en su tronco; en dicha oquedad hay un nido con dos polluelos a los que su madre, que aparece volando, aporta alimentos; junto a la boca del nido, se aprecia una rejilla metálica de las que se utilizan para retener en el nido a los polluelos –y así someterlos a cautividad– permitiendo, no obstante, que la madre los siga alimentando; a ambos lados del tronco y debajo precisamente del ave adulta y de la rejilla metálica, se leen las palabras ‘natura’ y ‘ars’ respectivamente. En el óvalo de la cartela derecha aparece una cabeza de muchacho con la boca abierta y la lengua fuera, que está atravesada por el aro de un candado; en la parte inferior está grabada una mano, que actúa en la cerradura del candado, introduciendo en él el extremo de una pluma; sobre la cabeza se lee la palabra ‘natura’ y junto a la mano está grabada la palabra ‘ars’ [...]. El arte está entendido aquí en el sentido de técnica, artificio, es decir, intervención humana; significa, por tanto, que el hombre puede actuar sobre la naturaleza, modificándola, cuando previamente conoce su modo de actuar [...]. La hipótesis del trabajo de Bonet se basa en admitir que, en muchos casos, la imposibilidad de hablar no es debida a un trastorno de los centros nerviosos ni de los órganos de la fonación, sino que radica en la incapacidad para oír; por lo tanto, es



198

necesario que la información simbólica del lenguaje sea transmitida al individuo afectado mediante la imagen, no mediante el sonido [...].

Entre los elementos decorativos destacan la diversidad de los escudos colocados en el eje de la composición; el del apellido Bonet, situado en el retroceso del banco, resulta especialmente atractivo [...]. Como ocurre en casi todas las obras de Diego Astor, la caligrafía destaca por su belleza y elegancia” [Roteta, p. 64-66].

Además del frontispicio, la edición de 1620 del tratado de Bonet contiene ocho estampas sobre el lenguaje de signos para sordomudos y otra de mayor formato, plegada, sobre ligaduras y abreviaturas de la lengua griega. Estas nueve estampas carecen de mención de grabador, aunque podrían ser atribuidas al autor del frontispicio, Diego de Astor.

**Número:** Astor-041

198

**Grabador:** Diego de Astor (?)

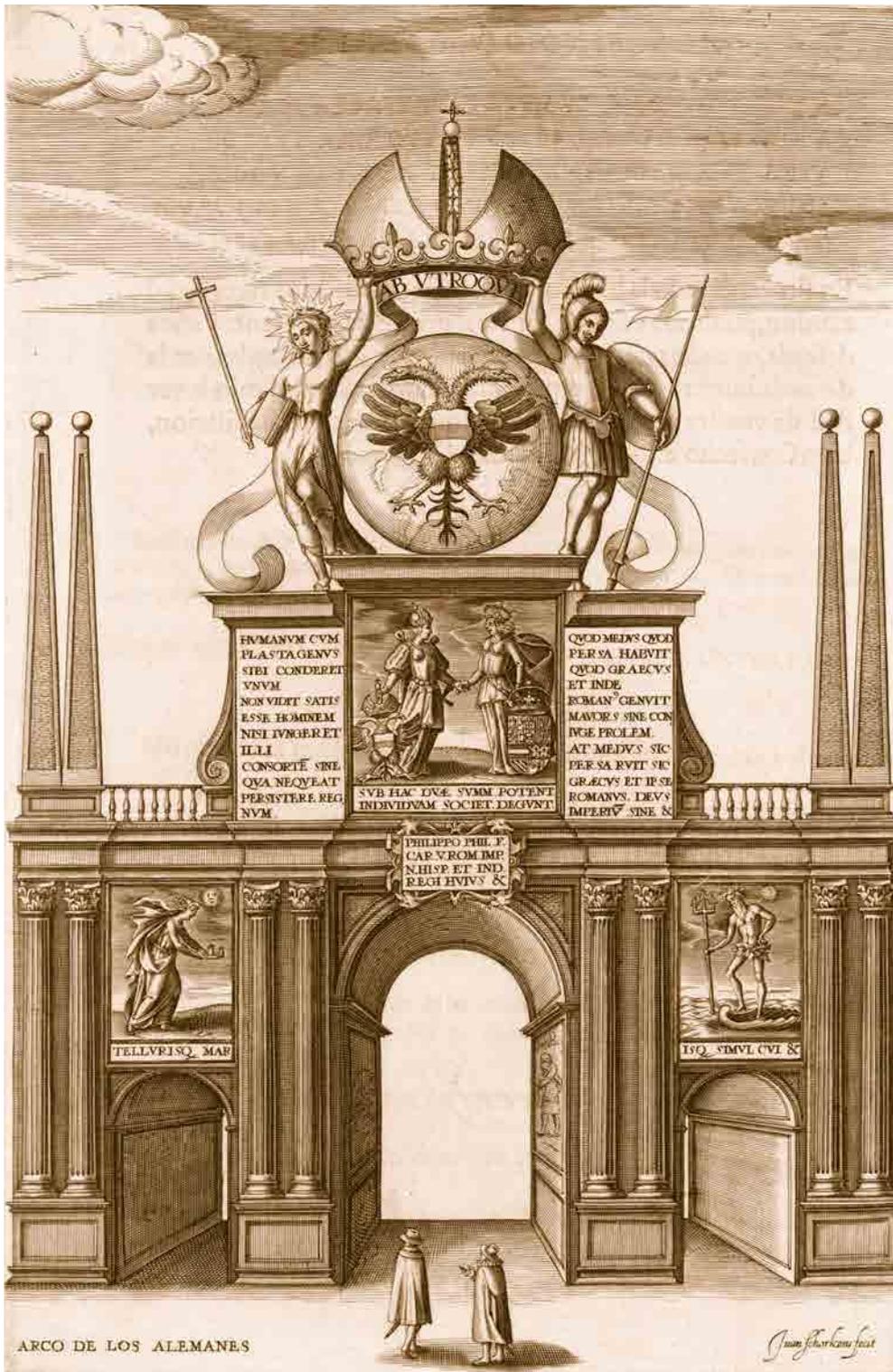
**Título:** *Alfabeto manual para sordomudos, letra A*

**Fecha:** 1619 c.

**Inscripción:** ABECEDARIO / DEMONSTRATIVO. // A. a.

**Medidas:** 169 × 112 mm / 205 × 135 mm

**Técnica:** Talla dulce



279

Sobre el Arco mayor estava la dedicacion desta fabrica, que era esta. *Philippo Philip. F. Caroli V. Rom. Imp. N. Hisp. et Ind. Regi huius nominis III. S. C. Religionis assertori, et vindici, pacis largitori, Forti, Pio, Glorioso Principi, Regi, ac Domino suo clementiss. Germani Olyssipone degentes devotiss. animor. monumentum. A Felipe, hijo de Felipe, nieto del Emperador Carlos Quinto Rey de las*

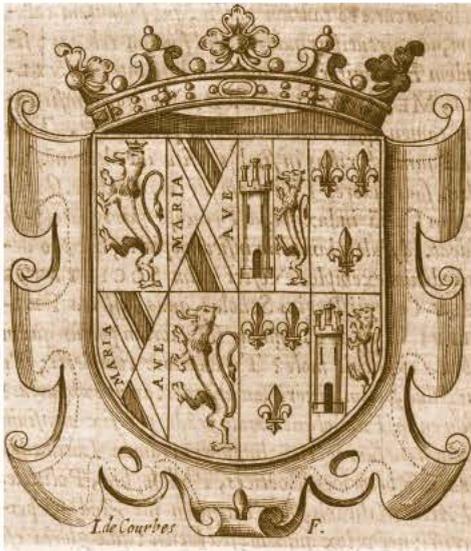
*Españas, i de las Indias, Tercero deste nombre, defensor, i vengador de la sagrada Catholica Religion, dador de la paz, Fuerte, Pio, Glorioso Principe, Rey, i Señor suyo clementissimo: los Alemanes asistentes en Lisboa, de sus verdaderos animos ofrecen este testimonio.*

Sobre esta inscripcion avia una tabla de veinte pies en quadro, veianse en ella

pintadas de color de bronze dos grandes figuras de mugeres, una con Corona de Reyna, que se conocia ser España, por un escudo de sus armas en que se arrimava, i la otra representava Alemania con Corona Imperial, i una Aguila en su escudo; davanse estas figuras las manos en señal de Amistad, i confederacion: a sus pies tenian esta letra. *Sub hac duae summae potentiae individua societate degunt. Debaxo desta confederacion, i amistad los dos Sumos Imperios (España, i Alemania) gozan de perpetua concordia.*

Rematava este edificio otra tabla redonda de otros veinte pies de diametro, en que de la tierra estava descrito un Emisferio cubierto casi de las alas de una Aguila Imperial, que en sus pechos tenia un escudo con una faja de plata en campo colorado, armas de la casa de Austria ganadas por Leopoldo Sexto el Virtuoso, Duque II, de Austria, de la Illustrissima casa de Bamberg, hijo del Duque Enrique, i de la Duquesa Getruda de Saxonia; el qual passó a la conquista de la Tierra Santa, en el año de 1190, quando los Reyes Felipe Augusto de Francia, i Ricardo de Inglaterra [...]. Estava sobre la descripcion de la tierra una gran Corona Imperial, sostenida de las manos de dos grandes figuras de ventiseis pies cada una, pintadas en tablas cortadas por los perfiles. Era la una de la Religion, vestida de blanco con una Cruz, i un libro abierto en la mano; la otra de un hombre feroz vestido de roxo armado a lo antiguo, escudo embraçado, i en la mano una lança, representava el Esfuerzo en figura de Marte: debaxo de la Corona avia esta letra. *Ab utroque. De uno, i de otro.*

I en dos tablas que quedavan a los lados de ls figuras de España, i Alemania, estos versos, como todo lo representa el dibuxo. *Humanun cum plasta genus sibi conderet unum, / non vidit satis esse hominem, nisi iungeret illi / consortem, sine qua nequeat persistere Regnum, / quod Medus, quod Persa habuit, quod Graecus, et inde / Romanus genuit mavors sine coniuge prolem. / At Medus sic Persa ruit, sic Graecus, et ipse Romanus Deus Imperium sine fine daturus / connubio Marti coniunxit Relligionem, / Austriacamque habitare domum per secula iussit, / ut spargat cum sole simul sua scepra per Orbem. / Candida Relligio est, rubet alter sanguine coniux / Austriacae hinc insigne domus cum sanguine candor. Haziendo Dios al hombre, vio, que el solo para si no bastava sin ajuntarle consorte con que se pudiesse perpetuar en el suelo. El Imperio que tuvieron los Medos, Persas, Griegos, i Romanos, fueron engendrados de Marte solamente sin compañera, i ansi cayeron todos: pero*



552

**Técnica:** Talla dulce

**Publicación:** Fadrique Moles, *Amistades de Principes*, Madrid: Imprenta Real, 1637, portada, entre título y pie de imprenta

**Colección:** BNE: R-18993 / BNE: R-14236 / BNE: R-10579 / BNE: R-25703 / Real Academia de la Historia: 23-23936 / Real Academia de Ciencias Morales y Políticas: 19575

**Bibliografía:** PÁEZ, *Repertorio*, n. 527-74. MATILLA, n. 124.

**Notas:** Escudo cuartelado, con corona en timbre, sobre cartela. Cuartel diestro del jefe: dos aves separadas por faja diagonal y orla de "T". Cuartel siniestro del jefe: seis bezantes. Cuartel diestro de la punta: cuatro sectores en sotuer –tres palos, flores de lis con puente, tres palos, y tres rosas–. Cuartel siniestro de la punta: ajedrezado con flor de lis en el escaque superior. Corazón, encadenado en estrella.

**Información completa de portada:**

"Amistades de Principes. Por Don Fadrique Moles, Cauallero del Orden Militar de san Iuan. A Don Carlos Coloma, del Consejo de Estado y Guerra del Rey nuestro Señor, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, y su Mayordomo. En Madrid; En la Imprenta Real, Año de 1637."

**Número:** Courbes-166

552

**Grabador:** Juan de Courbes

**Título:** *Escudo de armas de Rodrigo de Silva Mendoza y Cerda*

**Fecha:** 1637



553

**Inscripción:** I. de Courbes – F.

**Medidas:** 105 × 100 mm

**Técnica:** Talla dulce

**Publicación:** *Conclusiones Biblicae, regalium pro Philippo IV. Scholarum delibata encyclopaedia, quae varias aliquarum Scientiarum, Artium re excudiendas deducit Conclusiones, ex illo primaero Sacrae Scripturae fonte, Hebraico, Chaldarico, seu Syriaco, et Graeco; Sacrantur, D.Q. Excelmo Domino D. Roderico de Sylva Mendoza et Cerda [...] Defendentur pro scholis Regiis Societatis Iesu in Collegio Imperiali Mdridiensi*, Madrid: Francisco Martínez, 1637, post. portada

**Colección:** Calcografía Nacional, Colección Correa: 4210 / BNE: VE-56-102

**Bibliografía:** MATILLA, n. 135.

**Notas:** Escudo cuartelado con timbre de corona, sobre cartela. Cuartel diestro del jefe: león rampante y banda diagonal partida en doble triángulo con la inscripción "MARIA AVE". Cuartel siniestro del jefe: torre, león rampante y tres flores de lis. Los cuarteles de la punta, invierten la posición de los motivos de los cuarteles del jefe.

**Número:** Courbes-167

553

**Grabador:** Juan de Courbes

**Título:** *Frontispicio. Virgen María, san Ildefonso y san Juan Duns Escoto, monjes y prelados franciscanos*

**Fecha:** 1638

**Inscripción:** VIRGINEI CANDORIS PROPVGNATORES ACERRIMI, ILDEPHONSVS ET SCOTVS // Ildephonse, per te viuit Domina mea. // Amicus noster, quem Regina nostra multum diligit quia eam publice defensauit, in Apocal. Amadei. // Dignare me laudare te Virgo sacrata. // Pugnat pro intemerati corporis integritate / in Virgine. // Decertat pro integritate immaculatae mentis / in Virgine. // PRIMA PARS / CELEBRIORVM CONTROVERSIARVM / In Primum Sententiarum IOANNIS / SCOTI Doctoris subtilis Theologorum / facile Principis. / Excitatis saepe è re Theologica Metaphysicis dis- / sertationibus, ex quibus adeo absoluta Meta- / physics exaratio conflatur, ut vice perpetui / commentarii, apud Scotistarum scholan, haberi / que at; cum proprio Indice Metaphysico. / Authore Patre. F. ILDEPHONSO BRIZENO / Chilensi, apud Limanos Primario Sacrae / Theologiae Professore bis iubilato, et Peruan / Regni Oratore ad Sanctissimum Dominum / nostrum Romanum Pontificem, in causa. / Canonizationis Venerabilis serui Dei F. / FRANCISCI SOLANI Peruanorum Apostoli. / Matriti, ex Typographia Regia. Anno. 1638. // S. Bonaventura. / D<sup>o</sup>. Seraphic<sup>us</sup>. // Alexander Alensis / fons vitae. // Francisc<sup>us</sup>. Maironi<sup>us</sup>. / D. Illuminat<sup>us</sup>. // Petrus Aureclus / Cardinalis. // Ioannes Basolius / Scoti auditor. // Venerabilis servus Dei F. Franciscus Solanus. Peruanorum Apostolus. // Guilielm<sup>us</sup>. Rubion<sup>us</sup>. / Pro<sup>o</sup>. Aragoniae. // I. de Courbes F.

**Medidas:** 268 X 186 mm / 298 × 202 mm

**Técnica:** Talla dulce

**Publicación:** Ildefonso Briceno, *Prima pars. Celebriorum Controversiarum in Primum Sententiarum Ioannis Scoti Doctoris subtilis Theologorum facile Principis*, Madrid: Imprenta Real, 1638, portada

**Colección:** Calcografía Nacional, Colección Correa: AC-5924

**Bibliografía:** SIERRA CORELLA.

MATILLA, n. 140.

McDONALD, p. 363 (il. 179, p. 371).

**Notas:** "Portada arquitectónica en la que se inscriben distintos retratos religiosos,



SIBYLLA EVROPAEA

The eternall word shall from a virgin flowe,  
 Passe through the mountaines highland valleyes lowe;  
 for to his will sent from the spangled skye,  
 He shall be poore, and in a Manger lye,  
 And yet a King soe doth his glory shine;  
 Borne both an humane nature and diuine.

587

587

**Grabador:** Martin Droeswoode [Martin Droeshout]

**Editor:** Roger Daniell, Londres [1<sup>er</sup> estado]

**Editor:** Thomas Johnson, Londres [2<sup>o</sup> estado]

**Título:** *Sibila Europea*

**Fecha:** 1625-1630

**Inscripción:** But Poore hall king of kings  
 be born – Despis'd of many and forlorne –  
 And but on hay his flesh repose – whose  
 power all riches doth dispose. // SIBYLLA  
 EVROPAEA INCERTAE ADHVC  
 PATRIAE EXISTENS. // SIBYLLA  
 EVROPAEA / Th' eternall word, shall from  
 a virgin flowe, / Passe through the  
 mountaines highland valleyes lowe; / for  
 to his will sent from the spangled skye, /  
 He shall be poore, and in a Manger lye, /  
 And yet a King soe doth his glory shine; /  
 Borne both an humane nature and diuine.

**Medidas:** 165 × 113 mm

**Técnica:** Talla dulce

**Serie:** *XII Sibylla rum icones. The Prophecies  
 of the twelve Sybills*, 9

**Colección:** The British Museum, Londres:  
 Prints and Drawings, 1870,0514.1104 [2<sup>o</sup>  
 estado]

**Bibliografía:** HIND, v. II, p. 365, n. 20.

**Notas:** Efigie de busto de la Sibila Europea,  
 quien vaticinó la huida a Egipto, portando  
 el preceptivo libro de la profecía y un cetro.



SIBYLLA TIBVRTINA

God toucht my tongue, with a prophetique spirit,  
 Infallybly to speake a virgins merit;  
 In Nazareth she shall conceiue a sonne,  
 Bethlem beholds with admiration:  
 O heauenly mayd, happy beyond all measure,  
 whose fruitfull breast bring vs so rich a treasure.

588

Fuente de la imagen: Crispin van der Passe  
 el Viejo, *XII Sibyllarum icones elegantissimi*,  
 1601.

**Número:** Droeswoode-018

588

**Grabador:** Martin Droeswoode [Martin  
 Droeshout]

**Editor:** Roger Daniell, Londres [1<sup>er</sup> estado]

**Editor:** Thomas Johnson, Londres [2<sup>o</sup>  
 estado]

**Título:** *Sibila Tiburtina*

**Fecha:** 1625-1630

**Inscripción:** At Bethlem towne in homely  
 shew, – A ma'd shall beare the god most  
 true; – An infant borne of mortall lap, –  
 Shall sucke the milke of Virgin pap. //  
 SIBYLLA TYBVRTINA QVAE ET  
 ALBVNEA ET ITALICA ALIAS DICTA.  
 // SIBYLLA TYBVRTINA / God toucht  
 my tongne, with a prophetique spirit, /  
 Infallybly to speake a virgins merit; /  
 In Nazareth she shall conceiue a sonne, /  
 Bethlem beholds with admiration: / O  
 heauenly inayd, happy beyond all measure:  
 / whose fruitfull breast, bring up so rich a  
 treasure.

**Medidas:** 162 × 111 mm

**Técnica:** Talla dulce

**Serie:** *XII Sibylla rum icones. The Prophecies  
 of the twelve Sybills*, 10



SIBYLLA AEGYPTIA

Mirrour of men, full both of grace, and feature,  
 The spoiles of springe of a virgin creature,  
 Borne by the spirits ayd, and high accord,  
 And so the virgin doth conceiue the word:  
 Despis'd of many, yet the constant Doue  
 Cancells our crimes, and armes himselfe w<sup>th</sup> loue

589

**Colección:** The British Museum, Londres:  
 Prints and Drawings, 1870,0514.1105 [2<sup>o</sup>  
 estado]

**Bibliografía:** HIND, v. II, p. 365, n. 20.

**Notas:** Efigie de busto de la Sibila  
 Tiburtina, portando una hoja de palma y  
 un cuenco de leche. Además del nacimiento  
 de Jesús de Nazaret, la Sibila Tiburtina  
 presagió la tortura de Cristo durante la  
 Pasión.

Fuente de la imagen: Crispin van der Passe  
 el Viejo, *XII Sibyllarum icones elegantissimi*,  
 1601.

**Número:** Droeswoode-019

589

**Grabador:** Martin Droeswoode [Martin  
 Droeshout]

**Editor:** Roger Daniell, Londres [1<sup>er</sup> estado]

**Editor:** Thomas Johnson, Londres [2<sup>o</sup>  
 estado]

**Título:** *Sibila Egipcia*

**Fecha:** 1625-1630

**Inscripción:** Th' immortall word shall fiesh  
 become – His birth shall be from virgins  
 wombe: – Christ sinne shall check and  
 sinnerts chase, – In utter exile from his  
 face. // SIBYLLA AEGYPTIA QVAE ET  
 AGRIPPAA QVIBVSDAM DICTA. //  
 SIBYLLA AEGYPTIA. / Mirrour of men,  
 full both of grace, and feature, / The

## 644

**Grabador:** Juan de Noort

**Inventor:** Hendrik Goltzius

**Editor:** Cornelis de Beer

**Título:** *Esponsales de santa Catalina*

**Fecha:** 1630 c.

**Inscripción:** Juº de Noort F. – Cornelio de Beer. ex.

**Medidas:** 165 (r) × 242 (r) mm /  
165 (r) × 242 (r) mm

**Técnica:** Talla dulce

**Colección:** Calcografía Nacional, Colección Correa: AC-7275

**Notas:** Santa Catalina de Alejandría arrodillada ante la Sagrada Familia, en compañía de san Sebastián. Detrás de santa Catalina aparece su atributo convencional, la rueda dentada, alusiva a su martirio. Fondo de villa y paisaje con árboles.

La estampa forma parte del conjunto de producciones grabadas de Noort y editadas por Cornelis de Beer a partir de composiciones pictóricas y gráficas. En este caso, Noort interpretó, en sentido inverso, una estampa de Raphael Sadeler por invención de Hendrik Goltzius [The British Museum, Prints and Drawings: D,5.223].

**Número:** Noort-024



644

## 645

**Grabador:** Juan de Noort

**Editor:** Cornelis de Beer

**Título:** *Jesús en gloria con los apóstoles*

**Fecha:** 1630 c.

**Inscripción:** Iuan de Noort. F / Cornelio de Beer. excu. MATRITI // SPECVLVM SACERDOTVM

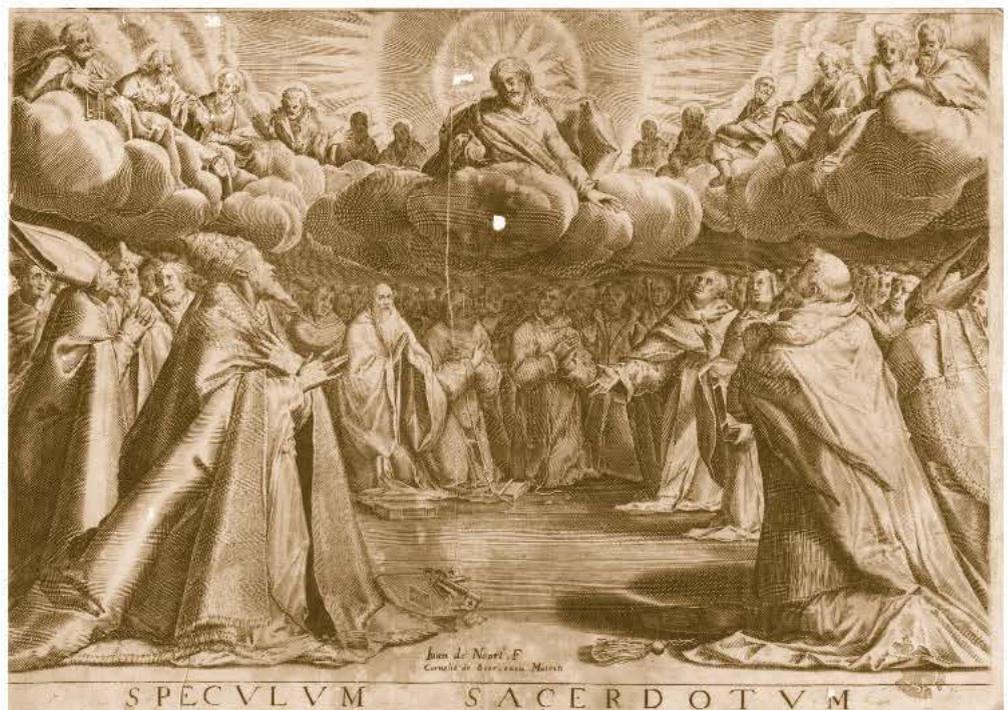
**Medidas:** 204 (r) × 285 (r) mm /  
204 (r) × 285 (r) mm

**Técnica:** Talla dulce

**Colección:** BNE: INVENT-33105

**Bibliografía:** PÁEZ, *Repertorio*, n. 1505-3. CARRETE, *Summa Artis*, p. 227.

**Notas:** Cristo en la gloria, rodeado por los doce apóstoles, sentados sobre nubes formando un semicírculo en torno suyo. Bendice a los numerosos prelados y dignidades eclesiásticas –pontífice, padres y doctores de la Iglesia, cardenales, obispos, arzobispos, fundadores de órdenes monásticas– que, arrodillados en el plano terrenal, también en semicírculo, dirigen sus plegarias y alabanzas al Hijo de Dios. El



645

## 646

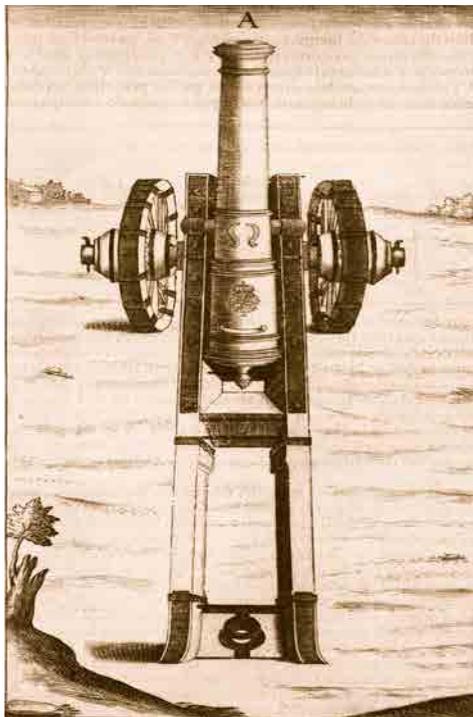
**Grabador:** Juan de Noort

**Editor:** Cornelis de Beer

**Título:** *Coronación de la Virgen*

**Fecha:** 1630 c.

**Inscripción:** Juan de Noort. F. – Cornelio de Beer. ex // Beatam te predicant omnes angelorum et terrestrium hierarchie: que et



693

dibujo. [...] Y asimismo debaxo de las piezas algo mas adelante de los muñones, se han de poner unas cuñas, ó zoquetes grandes, con un tablon en el suelo para dar la elevacion que a cada genero se debe. [...] Se alçará la pieza con las cuñas; de forma, que poniendo la Esquadra en la boca, esté elevada un punto” [fol. 39v-40r].

Falconete: “Especie de culebrina que arrojaba balas hasta de kilogramo y medio” [Diccionario de la Academia Española].

Sacre: “Pieza de artillería, que era el cuarto de culebrina y tiraba balas de cuatro a seis libras” [Diccionario de la Academia Española].

Culebrina: “Antigua pieza de artillería, larga y de poco calibre” [Diccionario de la Academia Española].

Número: Noort-071

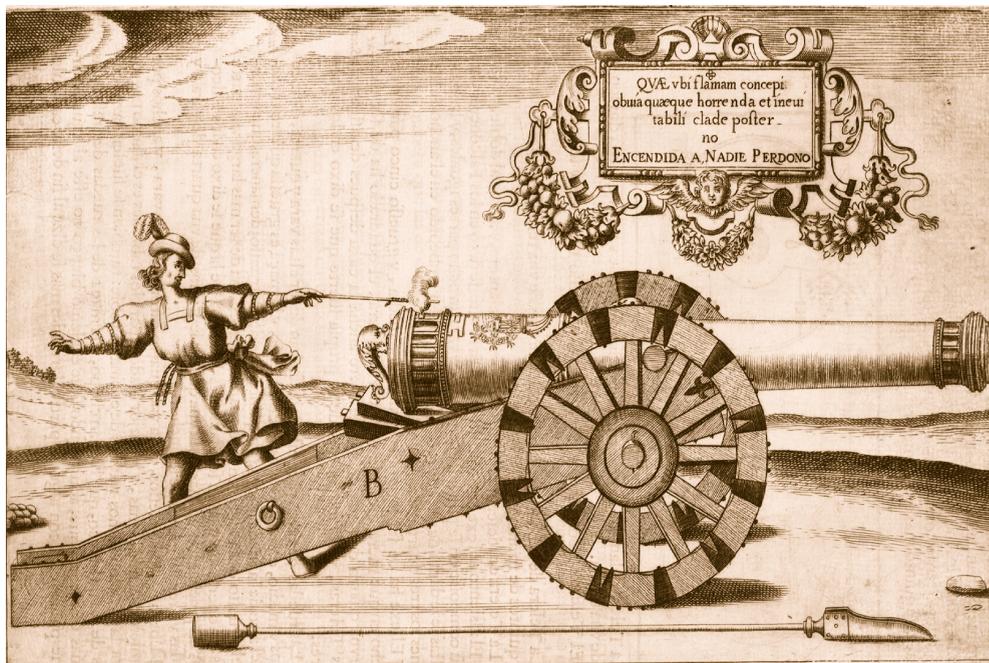
692

Grabador: Juan de Noort (?)

Título: *Partes de una cureña*

Fecha: 1642 c.

Inscripción: Llanta – Visagra / Solera / Perno Hembra / Perno Coxin de llano – Chapa de Caveza / Perno Macho / Perno de Travesia / Contra Coxin / Llanta de la rueda / Cello / Argollo / Estribo Macho / Estribo Hembra / Agujeta / Aldavo de Contera / Exe / Anima del Exe / Telera de



694

la Contera – Teleron / Telera Baja / Telera delantera / Garavata / Sontroço / Maza

Medidas: 254 × 147 mm / 331 × 226 mm

Técnica: Talla dulce

Publicación: Julio César Firrufino, *El perfecto artillero. Theorica y pratica*, Madrid: Juan Martín de Barrio, 1648, fol. 42r.

Colección: BNE: 2-48695 / BNE: R-4305

Bibliografía: PÁEZ, *Repertorio*, n. 1505-55. SANTIAGO PÁEZ, *Noort*, p. 375-378. DÍAZ MORENO, p. 169-205.

Notas: “De los nombres de las partes de que se compone una cureña, y del modo de cortar sus tablones para tierra y mar, con la proporcion y figura de cada uno, por las medidas de la vara Castellana” [fol. 41v].

Cureña: “Armazón compuesta de dos gualderas fuertemente unidas por medio de teleras y pasadores, colocadas sobre ruedas o sobre correderas, y en la cual se monta el cañón de artillería” [Diccionario de la Academia Española].

Número: Noort-072

693

Grabador: Juan de Noort (?)

Título: *Gálibo de una pieza de artillería*

Fecha: 1642 c.

Medidas: 262 × 118 mm / 331 × 226 mm

Técnica: Talla dulce

Publicación: Julio César Firrufino, *El perfecto artillero. Theorica y pratica*, Madrid: Juan Martín de Barrio, 1648, fol. 44r.

Colección: BNE: 2-48695 / BNE: R-4305

Bibliografía: PÁEZ, *Repertorio*, n. 1505-55. SANTIAGO PÁEZ, *Noort*, p. 375-378. DÍAZ MORENO, p. 169-205.

Notas: “Con estas medidas se cortaran las teleras, dando fuera de los dicho resguardo para las espigas, que han de entrar en los ensambles de los Tablones, y assentaranse con maços y tarugos de encina, valiendose del tornillo para apretar los Tablones, teniendo por regla general, que se ha de guardar siempre este orden de galibar en todos los Tablones para las demas piezas, como la pieza A puesta en su caja de frente, se podra hazer discurso” [fol. 43v].

Número: Noort-073

694

Grabador: Juan de Noort (?)

Título: *Encendido de la mecha de una pieza de artillería puesta de perfil*

Fecha: 1642 c.

Inscripción: QVAE vbi flamam concepi / obuia quaeque horrenda et ineu- / tabili clade poster- / no / ENCENDIDA A NADIE PERDONO // B

Medidas: 166 × 283 mm [estampada en posición vertical] / 331 × 226 mm

brazos extendidos, sostenidos a ambos lados por la Fe y la Justicia, sobre el lema “Coronado por la Fe sagrada y la Justicia en la guerra”. Recibe la protección de la Virgen y el Niño, quienes culminan la composición en trono, rodeados de querubines. En el eje de la zona inferior, escudo del obispo de Plasencia, Diego de Arce Reinoso.

Número: Panneels-044

## 866

Grabador: Herman Panneels

Título: *Escudo de armas de Diego Enrique Felipe de Guzmán, primer marqués de Leganés*

Fecha: 1649

Inscripción: PHILIPPI IV. –  
MVNIFICENTIA // I M I M I // E G I  
// A C G D D M M A H P E M I C P G  
L // Herman Panneels. f.

Medidas: 85 × 117 mm / 207 × 153 mm

Técnica: Talla dulce

Publicación: Diego Niseno, *El Lucero de la tarde, S. Juan, Apóstol, Evangelista, y Profeta. En Asuntos Predicables, Morales, i Esornatorios*, Madrid: María de Quiñones, 1649, primera p. dedicatoria

Colección: BNE: 2-29803

Bibliografía: PÁEZ, *Repertorio*, n. 1597-20.

Notas: El autor dedica el libro al “Excel<sup>mo</sup> Señor D. Diego Enrique Felipe de Guzman, Duque de San-Lucar, Marques de Leganés i de Poça, Comendador mayor de León, i Trece de la Orden de Sant-Iago, Gentil-ombre de la Camara del Rei N. señor, De su Consejo de Estado, Presidente en el de Flandes, Capitan General de la Artilleria de España, Teniente General de la Real Persona de su Magestad en sus Egercitos de España, Capitan General del Egercito de la Conquista de Portugal, i Patron del Monasterio de N.P.S. Basilio Magno de Madrid”.

Blasón de la casa de Guzmán, rematado con filacteria y lema alusivo a la magnificencia de Felipe IV, enlazando la corona con las iniciales correspondientes al primer marqués de Leganés. Doble orla, la exterior de eslabones con iniciales relativas a la grandeza y títulos de la casa de Guzmán. En la orla interior, torres y leones rampantes en alternancia. Cuarteles en aspa, repitiendo el motivo de la caldera gringolada de sierpes en jefe y punta, y los armiños en cruz en flancos diestro y siniestro; ajedrezado en el abismo. Escudo sobre cartela con dos leones por tenantes.

Número: Panneels-045



867

## 867

Grabador: Herman Panneels

Título: *Frontispicio. Unión de las órdenes mendicantes en la adoración a la Inmaculada*

Fecha: 1649

Inscripción: AEdificata / est cum / propug-  
/ naculis // Mille / clypei / pendent / ex ea

// Omnis / armatura / fortium // VELLVS  
VISTORIAE / SIGNVM // CHRISTI D /  
FILII DEI, EIVSQVI / BEATISS.  
MATRIS / VIRGINIS MARIAE /  
GLORIAE / SVB PHILIPPI IV / REGIS  
CAT- / HOLICI AV- / GVSTISSIMA /  
PROTEC- / TIONE // Veritas Moysi rubus  
// Ab hyeme gratior // Sacra Cismontana  
Familia Ord. Minor / exhibet  
Armamentarium Seraphi- / cum &

931

Grabador: Roberto Cordier

Título: *Frontispicio. Felipe IV en trono, alegorías de España, América, la Fe y la Religión*

Fecha: 1629 [retallada en 1647 y 1652]

Inscripción: HISPANIA. – AMERICA // SVBDIDIT OCEANVM SCEPTRIS ET MARGINE COELI / CLAVSIT OPES. // D. PHILIP. IV. HISP. ET IND. REGI OPT. MAX // IOANNES / DE SOLORZANO PEREIRA I.V.D. / Ex Primariis olim Academia Salman- / ticensis Antecessoribus Postea Li- / mensis Praetorii in Peruano / Regno Novi Orbis Senator / Nune vero in Supremo Indiarum / Consilio Regii Fisci Patronus // DISPVATIONEM / DE INDIARVM IVRE, / SIVE / De insta Indiarum Occidentalium in- / sitione, acquisitione, et retentione / TRIBVS LIBRIS COMPREHENSAM, / D.E.C. // CVM PRIVILEGIO. MATRITI. / Ex Typographia Francisci Martinez. ANNO 1629 // FIDES. – RELIGIO. // DOMAT OMNIA VIRTVS. // OMNIA NOS ITIDEM. // Roberto Cordier ex

Medidas: 281 × 186 mm / 293(r) × 194(r) mm

Técnica: Talla dulce

Publicación: Juan de Solórzano Pereira, *Disputationem de Indiarum Iure*, Madrid: Francisco Martínez, 1629, portada

Colección: BNE: INVENT-38834 / BNE: 3-74782 [*Política Indiana*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1647] / BNE: R-34077 [*Política Indiana*, 1647] / BNE: R-36359 [*Política Indiana*, 1647] / BNE: 3-52577 [*Emblemata centum regio politica*, Madrid: Domingo García Morras, 1653] / BNE: R-35869 [*Emblemata centum regio politica*, 1653]



931

Bibliografía: PÁEZ, *Repertorio*, n. 509-2 y 509-4.

PÁEZ, *Iconografía hispana*, n. 2948-12.

CEÁN, v. I, p. 359.

GARCÍA VEGA, n. 2032.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Solórzano*, p. 29-32.

Notas: Tipología arquitectónica de puerta adintelada sobre basamento. A ambos lados del vano central, alegorías de la Fe –cruz y cáliz– y Religión –libro sagrado, pelícano alimentando a sus crías (imagen emblemática de Cristo) y mirlo en la cabeza–. Sobre la fe y la religión católica se construyó el derecho del imperio español, simbolizado en el plano superior del

frontispicio mediante la figura entronizada del monarca, Felipe IV, con sus atributos de poder, espada y bengala. Como expresión del dominio del mundo, el soberano coloca su pie sobre la esfera terrestre, ubicada encima de Neptuno, dios del océano –en el perfil del frontón curvo, el lema “Sometió al océano bajo su cetro desde los confines del cielo. Concluyó su obra”–. El globo terráqueo y la presencia de Neptuno aluden a la extensión ultramarina de los dominios de la monarquía hispánica, cuya representación específica está materializada en las figuras femeninas de España –caracterización iconográfica convencional con armadura y haz de espigas– y América –indígena desnuda, con flechas, arco y

mazorcas de maíz—. En el eje inferior de la portada, escudo real de la dinastía Habsburgo, ocupando el centro del basamento. Los paños de los plintos laterales contienen emblemas alusivos al poder de la virtud: a la izquierda Hércules con la piel de león, amenazando con la maza a una hidra, símbolos respectivos de la fuerza y el vicio dominados por la moralidad; a la derecha, panal de abejas, en referencia a la laboriosidad y abundancia.

“En una lectura sintética de esta portada, se señala que la política indiana se ha de ejecutar buscando el ejercicio del bien y del trabajo, la prosperidad del Estado sin apartarse del eje rector de toda acción de poder, la fe cristiana y la religión, nortes de la monarquía espiritualista de los Austrias. Solo con ello se conseguirá la abundancia referida por Neptuno, ya que se unirán con el mismo fin político y religioso el pueblo español y el indiano, aportando cada uno lo que le es propio, de ahí que Hispania aparezca con las armas. Felipe IV, como Príncipe dominador del Imperio terreno y marítimo, presenta su pie entre ambos continentes como referencia a que su persona es el garante de esa unidad entre ambas comunidades y el poder supremo del Estado en que se insertan” [González de Zárate, *Solórzano*, p. 32].

El político y jurista Juan de Solórzano (1575-1655) estudió leyes en la universidad de Salamanca, donde impartió enseñanzas de derecho, doctorándose en 1608. Por sus amplios conocimientos jurídicos, el conde de Lemos le nombró oidor de la Real Audiencia de Lima, cargo que ocupó desde 1609 hasta su regreso a España en 1627. Tras su llegada a la corte sería nombrado, sucesivamente, fiscal de los Consejos de Hacienda, Indias y Castilla. Los servicios prestados a la corona le valieron la concesión del hábito de la orden de Santiago y el nombramiento honorífico de consejero del Supremo de Castilla. Durante su estancia americana trabajó en la redacción del primer corpus normativo sistematizado del derecho indiano, *Disputationem de Indiarum Iure*, cuyo primer volumen fue publicado en 1629 y el segundo diez años más tarde. La versión castellana, corregida, aumentada y modificada, de ese gran corpus jurídico del Nuevo Mundo vio la luz en 1647 con el título de *Política indiana*. Ajena a sus obras fundamentales sobre derecho indiano, en 1653 Solórzano editó una extensa obra heredera de la tradición emblemática, los *Emblemata centum regio politica*.

El frontispicio grabado por Roberto Cordier se utilizó para las portadas de las primeras ediciones de esas tres obras. Cabría suponer que la lámina de cobre permaneció en poder



932

del jurisconsulto, quien decidió emplearla en sus diferentes libros. Con motivo de la publicación de *Política indiana* el cobre fue retallado en varias zonas, particularmente el sector del retrato de Felipe IV, a quien le fue añadido bigote para adecuar la imagen a su edad –veinte años mayor que en la fecha de edición de las *Disputationem*—. Como es lógico, también se modificó la letra del vano central, adaptándola al castellano, así como al nuevo título y pie de imprenta:

“POLITICA INDIANA / DE / EL D<sup>o</sup>. D. JUAN DE SOLORZANO / Pereira Cavallero del Orden de / Santiago, del Consejo del Rey / N. S<sup>o</sup>. en los Supremos de Cas- / tilla y de las / Indias / DIRIGIDA / AL REY NUESTRO S<sup>o</sup>. / en su Real y Supremo Consejo / de las Indias / POR MANO DEL EX<sup>mo</sup>. / S<sup>o</sup>. CONDE DE CASTRILLO / Presidente del mesmo / Consejo & / Con Privilegio en Madrid en la Oficina / de Diego diaz de la Carrera / Año de 1647.”.

La lámina fue reutilizada nuevamente para la portada de los *Emblemata centum regio politica*. Una vez más hubo que retallar las zonas cansadas –aparte de la imagen de Felipe IV, se aprecian numerosos retalles en amplios sectores del cobre, incluidas las alegorías principales de la Fe y la Religión—. Por supuesto, también se adaptó la letra del vano central al nuevo título y mención de impresor:

“Terra sub Augusto, sub miti est Principe Pontus / Quis neget Imperium cuncta subire suum. // D. PHILIPPO. IV / HISPANIARVM, ET IN- / diarum. Regi. Opt. Max. / D. D. JOANNES DE

SOLORZANO / Pereira ex Equestri Militia Divi Iacobi / et in Supremis Castellae, et Indiarum, / Consiliis. Senator. / EMBLEMATA / REGIO POLITICA / IN CENTVRIAM VNAM REDACT. / et laboriosis at que vtilibus com- / mentariis illustrata / D.E.C. / Cum Priuilegio in Typographia Domin. Garcia Morras. / Matriti 1652.”.

El segundo volumen de las *Disputationem*, con el título *Tomum alterum De Indiarum iure sive De Justa Indiarum Occidentalium gubernatione*, contenía el mismo frontispicio, así como el retrato del autor. Este segundo volumen, impreso por Francisco Martínez en 1639, incluía, además, los retratos de Felipe IV y el Conde-duque de Olivares grabados por Panneels en 1638 para la *Ilustración del renombre de Grande*.

Páez informa que “todavía en otra obra de este mismo autor, Juan Solórzano Pereira, titulada ‘Traducción de la dedicatoria real y Epístolas proemiales’ impresa en Madrid en 1639, se ha empleado, si no la plancha de Cordier, una copia muy exacta, pero muy mala, hecha por una mano poco experta que ha suprimido parte del rayado, sobre todo en el globo terráqueo y en las figuras de la Fe y la Religión que encuadran el libro. La cabeza del Rey ha sufrido el mismo retoque que en ‘Política indiana’ y ‘Emblemata’” [Páez, *Repertorio*, v. 1, p. 242].

La obra a la que se refiere Páez es la *Traducción de la dedicatoria real i epistolas proemiales del segundo tomo del derecho, gobierno de las Indias Occidentales que a sacado a la luz el D<sup>o</sup>. D. Ioan de Solorzano Pereira del Consejo Real dellas; hecha i ilustrada con notas marginales [...] por Don Gabriel de Solorzano Paniagua i Trexo, Cavallero del habito de Calatrava*, impresa en Madrid por Francisco Martínez en 1639 [Biblioteca de Castilla-La Mancha, Toledo: 4-8508].

Número: Cordier-001

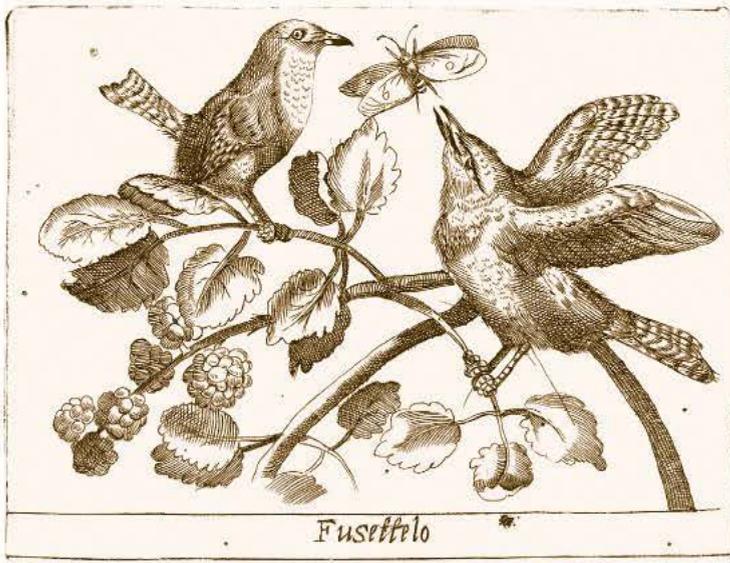
932

Grabador: Roberto Cordier

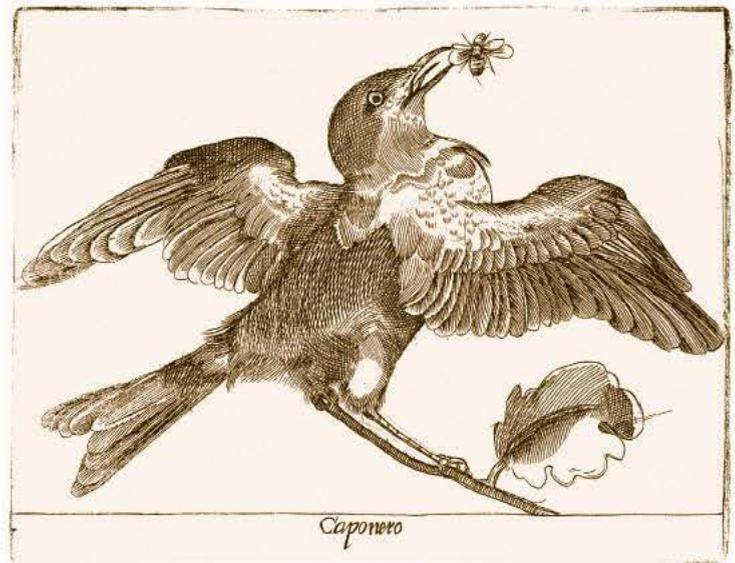
Título: *Frontispicio. Virgen de Atocha, alegorías de Grecia, Roma, la Fe y la Verdad cristiana, escudo de la villa de Madrid*

Fecha: 1629

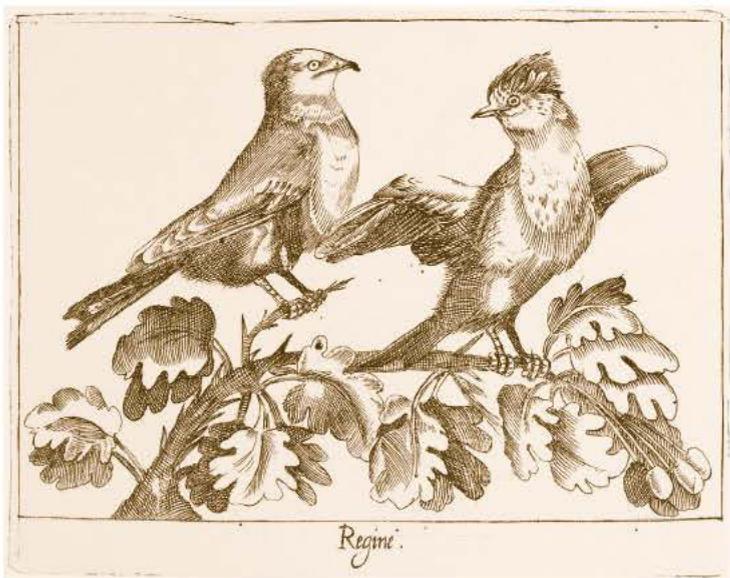
Inscripción: NOBILITAS MANET. EVRIP. APD. STOB. – IN OMNEM TERRAM EXIVIT SONVS EIUS / Psal. 18. // A LA MVY ANTIGVA, / NOBLE Y CORONADA / VILLA DE MADRID. // GLORIOSA DICTA SVNT DE TE. Ps. 86. // GRECIA – ROMA // HISTORIA / DE SV ANTIGVEDAD, / NOBLEZA Y



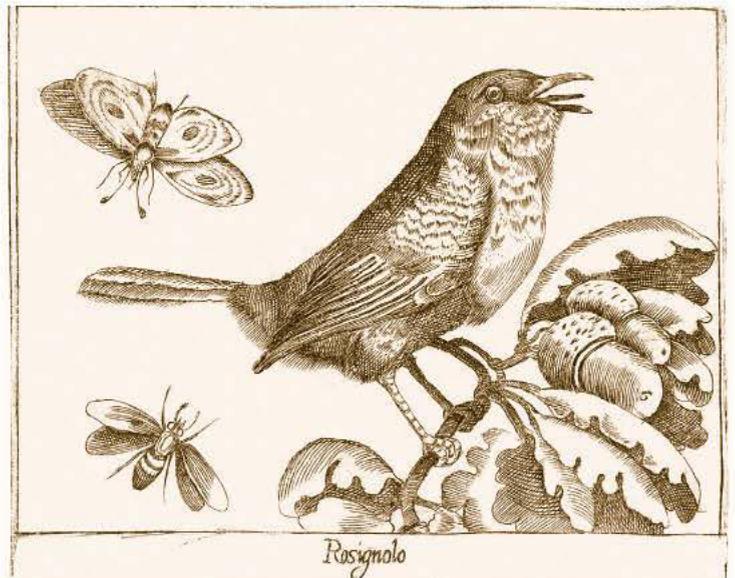
946



947



948



949

## 946

**Grabadora:** María Eugenia de Beer

**Título:** Chochín [Fusettelo]

**Fecha:** 1637 c.

**Inscripción:** Fusettelo

**Medidas:** 106 × 141 mm / 126 × 161 mm

**Técnica:** Talla dulce

**Serie:** Cuaderno de aves para el príncipe Baltasar Carlos, estampa 9

**Colección:** Banco de España, Madrid

**Bibliografía:** MALUQUER, p. IX.  
CARRETE, p. 9.

**Notas:** “El ‘Fusettelo’, por su medida, la brevedad de las alas, la típica cola erguida y el listado del plumaje, forzosamente ha de ser el ‘chochín’, *Troglodytes troglodytes*, que se escurre como un ratoncillo por los setos de los parques, jardines y boscajes, siendo, juntamente con el ‘reyezuelo’, los pájaros más diminutos de nuestra avifauna” [Maluquer, p. IX].

**Número:** Beer-011

## 947

**Grabadora:** María Eugenia de Beer

**Título:** Curruca capirotada [Caponero]

**Fecha:** 1637 c.

**Inscripción:** Caponero

**Medidas:** 105 × 135 mm / 126 × 161 mm

**Técnica:** Talla dulce

**Serie:** Cuaderno de aves para el príncipe Baltasar Carlos, estampa 10

**Colección:** Banco de España, Madrid

**Bibliografía:** MALUQUER, p. IX.  
CARRETE, p. 9.