



La portada del libro en la España de los Austrias menores

Un estudio iconográfico

AL GLORIOSÍSIMO FILIPO

Ermengildo nuestro señor Emperador de las Es-
pañas y Señor de la maior Monarquía que
antiguó los hombres desde la creación
hasta el siglo presente

Autor el Maestro fr. Juan de la
Puente de la orden de Predica-
dores, Chronista de la Mag^d
Católica Calificador de la
Inquisición y Prior
de San Tomar

Tesis Doctoral

Rosa Margarita Cacheda Barreiro



FACULTADE DE XEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DA ARTE

FACULTADE DE XEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DA ARTE
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



LA PORTADA DEL LIBRO EN LA ESPAÑA
DE LOS AUSTRIAS MENORES.
Un estudio iconográfico

Tesis Doctoral

Dirigida por:

Juan M. Monterroso Montero

Autora:

Rosa Margarita Cacheda Barreiro

Santiago de Compostela, Enero de 2006

Índice

Iª PARTE: CUESTIONES TEÓRICAS

I.	PRESENTACIÓN Y AGRADECIMIENTOS. LOS FONDOS DE LA BIBLIOTECA XERAL DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA	13
II.	DEL MÉTODO AL OBJETO DE CONTEXTO. CUESTIONES Y FUENTES . . .	19
III.	LA CULTURA LIBRARIA EN TIEMPOS DE LOS AUSTRIAS MENORES	25
IV.	GRABADO E IDEOLOGÍA. UNA LABOR CONJUNTA DE MENTORES, MECENAS, ARTISTAS Y DESTINATARIOS	43

IIª PARTE: CORPUS ICONOGRÁFICO

CAPÍTULO I. MARCAS TIPOGRÁFICAS	69
1. <i>Animales y símbolos</i>	71
2. <i>Los referentes de la naturaleza</i>	91
3. <i>Los referentes humanos</i>	96
4. <i>El valor simbólico de los objetos</i>	103
5. <i>Símbolos religiosos y emblemas</i>	105
CAPÍTULO II. EMBLEMAS Y ALEGORÍAS	121
1. <i>Alegorías para una conducta virtuosa</i>	124
2. <i>Alegoría para la muerte y la existencia</i>	138
3. <i>Alegoría, memoria y fama</i>	141
4. <i>La alegoría al servicio de la fama, las artes y el teatro</i>	156
5. <i>Por una Iglesia Triunfante</i>	168
6. <i>En defensa del Dogma</i>	178
7. <i>Alegoría triunfal de España y sus ciudades</i>	180

CAPÍTULO III. EL SOPORTE DE UN CONTENIDO: PORTADAS Y ORLAS ARQUITECTÓNICAS	231
CAPÍTULO IV. EL RETRATO. TRIUNFO DE UN GÉNERO	265
CAPÍTULO V. IMÁGENES DEL PODER. LA LITERATURA DEL BUEN GOBIERNO	285
1. <i>Educación del Príncipe</i>	287
2. <i>Obligaciones y secretos del rey</i>	294
3. <i>Devociones, fiestas y canonizaciones</i>	325
4. <i>El Retrato real</i>	330
5. <i>Ceremonias y exequias por un rey</i>	351
CAPÍTULO VI. UN ESPACIO PARA LA DEVOCIÓN Y LA MEDITACIÓN: LA ESTAMPA RELIGIOSA	361
1. <i>Iconografía de Cristo</i>	363
1.1. Nuevas devociones	363
1.1.1. Tipos Trinitarios	368
1.1.2. Cristo Salvador y Cristo Juez	371
1.2. La Pasión	372
2. <i>Iconografía mariana</i>	387
2.1. Introducción	387
2.2. La Inmaculada Concepción: la Tota Pulchra. La Virgen Apocalíptica: reminiscencias medievales. El tipo andaluz y el castellano. Discursos inmaculistas	388
2.3. La Virgen entronizada	416
2.4. Advocación mariana	419
2.4.1. La Virgen del Rosario, la Virgen del Pilar, La Valvanera, la Virgen de los Desamparados y La Peña de Francia como ejemplos de religiosidad mariana en España	419
2.4.2. Un ejemplo italiano: la Virgen de Loreto	430
2.5. Retratos a lo divino	432
3. <i>Órdenes religiosas</i>	441
3.1. Agustinos	443
3.2. Benedictinos	458
3.3. Carmelitas	481

3.4. Cistercienses	495
3.5. Dominicos	503
3.6. Franciscanos	519
3.7. Jesuitas	532
4. <i>Iconografía de los santos</i>	553
4.1. Personajes del Antiguo Testamento: David y Salomón	554
4.2. Profetas: San Juan Bautista	559
4.3. Apóstoles: San Pedro, San Pablo y San Juan	561
4.4. Padres de la Iglesia: San Jerónimo (latina) San Basilio (griega)	565
4.5. Ermitaños: San Antonio	580
4.6. Mártires: San Facundo y San Primitivo, San Cosme y San Damián, San Justo y San Pastor, San Sebastián, San Vicente, Santa Sabina y Santa Cristeta	582
4.7. Nuevas canonizaciones: San Julián de Cuenca y Santo Tomás de Villanueva	587
4.8. Iconografía de Santiago	592

IIIª PARTE: BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICES

I. BIBLIOGRAFÍA	611
1. <i>Estudios generales</i>	611
2. <i>Fuentes literarias</i>	625
3. <i>Revistas</i>	627
II. ÍNDICES	637
1. <i>Índice ilustraciones</i>	637
2. <i>Índice iconográfico</i>	653
3. <i>Índice onomástico</i>	657

A mis padres, a Victoria y a José Luis

I^a PARTE
CUESTIONES TEÓRICAS

I. Presentación y agradecimientos.

Los fondos de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela

1. PRESENTACIÓN

Esta tesis doctoral supone un acercamiento a la cultura española del siglo XVII. Ésta se caracterizó por ser una cultura de contrastes inmersa en una época de importantes descubrimientos científicos y progresos en el terreno filosófico y de cambios destacables en el ámbito económico y en la evolución del estado moderno¹. Además es una época marcada por las continuas controversias teológicas y religiosas fruto de los cambios producidos a raíz del Concilio de Trento. Estos nuevos rasgos influirán de una manera notable en la sociedad y en la cultura del Barroco que Maravall define como *dirigida* puesto que adopta una serie de armas para intentar orientar al individuo en una dirección concreta y *masiva* en cuanto a que sus manifestaciones artísticas tienen como fin último la masa popular².

Entre mediados del siglo XVI y hasta los años centrales de la centuria siguiente se puede hablar de Siglo de Oro de la cultura española puesto que es la época del esplendor arquitectónico –con la creación del monasterio de El Escorial– literario –con las figuras de Cervantes, Calderón y Lope de Vega– y pictórico –con El Greco, Velázquez, Zurbarán y Murillo³–. Este auge humanístico es paralelo a una crisis económica y social que presenta sus primeros brotes durante el reinado de Felipe II lle-

1 RUPERT MARTIN, J.: *Barroco*. Bilbao, 1986, p. 22.

2 A estas dos calificativos le añade el de ser una cultura conservadora que desempeña un papel socializador unificando creencias, ideales y opciones y una cultura urbana cuyo principal foco de acción se encuentra en la ciudad. MARAVALL, J.A.: *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid, 1975, pp. 131-266.

3 SOLA CASTAÑO, E.: *La España de los Austrias. La Hegemonía mundial*. Madrid, 1988, p. 5.

gando a su punto álgido en la segunda mitad del siglo XVII. Sin embargo, a pesar de este panorama desolador, durante los años de gobierno de Felipe III se llevaron a cabo algunas resoluciones, a nivel político y económico, que con el tiempo fueron practicadas con mucho éxito⁴. Además en el campo de las letras su reinado se caracterizó por ese esplendor cultural que citábamos más arriba con una gran repercusión en el patrimonio bibliográfico e iconográfico que se verá incrementado durante el reinado de su hijo Felipe IV preocupado por la ampliación de las colecciones de la Biblioteca de El Escorial. Con Felipe IV las artes figurativas, la literatura y la música presentan las características de la estética barroca; una estética que es considerada la herencia del mundo renacentista y manierista transformada por los nuevos valores culturales y morales de la Contrarreforma. Por otra parte, el Barroco se inserta en una época que podemos denominar crítica y compleja en la medida en que se tiene que enfrentar a unas graves contradicciones en el orden ideológico, económico y político. Estas contradicciones llegan a su punto culminante durante el gobierno de Carlos II - heredero de la desastrosa situación económica y la crisis social que había dejado el reinado de su padre- y Mariana de Austria, su madre, que ejerció la regencia ayudada de validos y confesores hasta que su hijo cumplió los dieciséis años. Al igual que ocurría en las décadas anteriores, el mundo de las artes y del libro no queda afectada por esta progresiva decadencia y la impresión de las obras se mantiene aunque las tiradas sean cortas en paralelo al número limitado de lectores⁵.

Nuestro principal objetivo se basa en superar el campo de las formas introduciéndonos en el de los significados desde un punto de vista iconológico. Por ello hemos centrado nuestro análisis en la interrelación existente entre la literatura, la emblemática, la historia y el arte, entendiendo el frontispicio del libro como una síntesis y reflejo de las ideas imperantes en la política y en la sociedad del Barroco de los Austrias. La idea nace con la lectura del artículo de José Manuel Matilla Rodríguez “El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo”⁶ en donde se explica el concepto de la portada como síntesis del contenido del libro. Esta premisa no siempre es cierta en el estudio de nuestros frontispicios

4 *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1993, p. 201.

5 ESCOLAR SOBRINO, H.: *Historia Ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid, 1994, p. 146.

6 Publicado en *II Coloquios de Iconografía* de la Fundación Universitaria Española (IV, nº 8, 1991).

pues un poco menos de la mitad de las obras seleccionadas presentan un grabado de carácter devocional que circulaban por diferentes talleres y artistas sin que ello supusiese una estrecha relación con la temática de la obra. Es el caso de las planchas reutilizadas con imágenes de santos populares que ilustraban los impresos de los concilios o constituciones sinodales así como las marcas tipográficas que eran empleadas por familias de impresores ornamentando las portadas de sus obras durante decenios de años y en ciudades diferentes.

Una segunda pista fue proporcionada a raíz de la lectura de las obras del bibliotecario italiano Francesco Barberi sobre el *Frontespizio nel libro italiano del Seicento* o *Il libro italiano* publicado en Roma en 1985, lo mismo que la interpretación iconológica que Giuseppe Boffito realiza en su *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento* publicado en Florencia en el año 1922.

Por otra parte este análisis supone una continuación del estudio llevado a cabo en mi Tesis de Licenciatura *La Iconografía de la portada de los libros conservados en la Biblioteca Xeral durante el reinado de Felipe II*, defendida en enero de 2001 en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela. Si en aquella tomábamos como referencia los años de reinado del monarca Felipe II (1556-1598), en este caso la cronología abarca todo el siglo XVII correspondiente a los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II.

Las obras analizadas se encuentran en el catálogo publicado por José de Bustamante y Urrutia y se conservan en los fondos de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago. Éstos son el resultado de diversas y fructuosas aportaciones que donantes y bibliófilos regalaban a la universidad⁷. Algunas veces el incremento de los libros llegaba por legado testamentario como es el caso de Figueroa o de D. Felipe de Castro⁸. La compra de los ejemplares era una práctica menos frecuente pero todos los estudiosos del tema destacan la venta que hizo el Cabildo compostelano de la librería del obispo Carmona en el año 1571⁹. Entre estos libros tenemos que destacar los breviarios, devocionarios, manuales de oración y diversos tratados litúrgicos.

7 PARDO GÓMEZ, M^a. V.: "A formación do Patrimonio Bibliográfico", *Gallaecia Fulget (1495-1995): cinco séculos de historia universitaria*. Santiago de Compostela, 1995, p. 281.

8 CUESTA, L.: "Los orígenes de la Biblioteca Universitaria de Santiago", *Boletín de la Universidad de Santiago*, 7 (1931), p. 3.

9 Ibidem, p. 4.

Por otra parte los ex-libris de las obras analizadas apuntan datos importantes para el estudio de su procedencia dejando los nombres de bibliotecas de diversos colegios gallegos –Orense, Pontevedra, Monterrey y Monforte– en los márgenes del frontispicio¹⁰. La expulsión de los jesuitas en el año 1767 permitió agregar a los fondos de la biblioteca universitaria la mayoría de los libros que acogían dichas instituciones. Así junto a los clásicos latinos como Virgilio, Ovidio o Cicerón, los jesuitas dejaron importantes obras de teología, de derecho canónico y de medicina¹¹.

Se trata, por consiguiente, de un análisis iconográfico de una categoría de emblemas y alegorías en un corpus temático de más de 300 imágenes impresas en España desde el año 1598, fecha de muerte del monarca Felipe II y 1701, año en que fallece Carlos II, el último rey de la monarquía de los Austrias Menores.

2. AGRADECIMIENTOS

Para finalizar quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todo un conjunto de personas e instituciones sin las cuales esta tesis doctoral hubiera sido inviable.

En primer lugar al tutor de este proyecto el Dr. Juan M. Monterroso Montero, profesor y director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago por su continua dedicación y apoyo. Su trabajo constante y su generosidad me han enseñado, a lo largo de estos años, a apreciar el arte desde el punto de vista simbólico y con él he descubierto a una excelente persona y a un amigo. Sin su ayuda, sus consejos y su conocimiento sobre el tema esta tesis no hubiese llegado al final del camino. Le agradezco su amabilidad, su tiempo y su esfuerzo.

A todo el departamento de Historia del Arte por su continuo estímulo, en especial a los profesores D. José Manuel García Iglesias, D. José Manuel López Vázquez, Dña. M^a Carmen Folgar de la Calle, D. Enrique Castiñeiras González y Dña. Begoña Fernández por su buen humor, sus ánimos y la bibliografía facilitada en todo momento. Agradecimientos que se extienden a D. Camilo Fernández Cortizo, profesor en el Departamento de Historia Moderna por su ayuda en el campo de la Historia, a D. José

10 De los que proceden libros con “doctrinas sospechosas de herejía” como expone Ciriaco Pérez Bustamante en el prólogo del primer tomo de los *Catálogos de la Biblioteca Universitaria. Impresos del siglo XVI (1500-1569)*. Santiago de Compostela, 1946, s.p.

11 PARDO GÓMEZ, M^a.V.: “A formación do Patrimonio Bibliográfico...”, op.cit. p. 280.

García Oro, profesor emérito de Historia I, a D. Manuel Cacheda Vigide y Dña. Elena Álvarez profesora en la Facoltà di Diritto Canonico della Pontificia Università della Santa Croce de Roma por su paciencia y por el empeño puesto en resolver mis dudas en relación a los epígrafes latinos.

Este trabajo también ha sido posible gracias a los importantes fondos bibliográficos del Departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid y la Escuela Española de Arte y Arqueología de Roma que, por medio de sus directores, D. Miguel Cabañas Bravo y D. Manuel Espadas Burgos han sido plenamente puestos a nuestra disposición en todo momento.

Le agradezco a Dña. Isabel Crespo, bibliotecaria del Instituto Teológico, su disponibilidad para la consulta de las obras pertenecientes a los fondos antiguos del Instituto y por la información facilitada sobre las revistas y las novedades bibliográficas de la biblioteca.

A Dña. Amelia Descalzo, conservadora del Museo del Traje de Madrid por su amabilidad y precisión en la terminología empleada para la descripción de los trajes y la moda de los personajes representados en las obras analizadas.

A D. Manuel Facal y a Dña. Aurora Bouza y a todo el personal de la Biblioteca Xeral por su disponibilidad y las enormes facilidades concedidas para la consulta de sus fondos especializados.

A D. Massimo Ceresa, Reference Library de la Biblioteca Apostólica Vaticana, por sus consejos en el mundo de la bibliografía y bibliología. A D. Antonio Manfredi, subdirector del Máster de Biblioteconomía de la Scuola Vaticana por enseñarme a apreciar y a valorar el interesante mundo de las bibliotecas y de los libros.

Al Istituto Nazionale della Grafica de Roma, en la figura de Dña. Marinella Monarca y a la Academia Belgica de Roma, en especial a Dña. Pamela Anastasio por sus interesantes aportaciones en la técnica del grabado así como a las influencias italo-belgas en el libro español.

Al Istituto Teresianum de Roma, en especial al profesor D. Antonio Beltrán cuyas observaciones han sido de gran utilidad para la parte correspondiente a la iconografía carmelita y por las facilidades concedidas para la consulta de los fondos de la Biblioteca.

A Mario Cotelo Felipez, investigador en el departamento de Historia del Arte, por su infinita paciencia y su ayuda prestada en todo momento. Sus conocimientos

en el campo de la teología y de la iconografía cristiana me han resuelto muchos obstáculos surgidos a lo largo del estudio. Le agradezco los buenos ratos pasados con él, lo mismo que a Belén Castro, Carmen Pérez y Rosa Vázquez.

A Virginia, Iliana, Gisela, Bea, Manel, Rocío, Gerardo, Kiko, Alberte, Víctor, Inma, Karina y al resto de mis amigos por haber soportado los momentos más difíciles de esta ardua tarea. Su comprensión y su cariño han sido un aliciente para finalizarla.

A Mara, Mariagrazia y Riccardo por sus correcciones y la información facilitada en la parte correspondiente a la stampa italiana.

Por último quisiera dejar constancia del incondicional apoyo de mis padres que siempre han mantenido la confianza en mis investigaciones a lo largo de estos años; a mis hermanos Victoria y José Luis por su tiempo, su comprensión y su generosa entrega en todo momento. A ellos va dedicado este trabajo.

II. Del método al objeto de contexto. Cuestiones y fuentes

No se puede entender una tesis doctoral sin la utilización de un método que se adapte al objetivo central y a la finalidad de la misma. La metodología comprende un conjunto de técnicas de recolección de material y de interpretación que sirven al investigador de guía orientativa en el trabajo de campo y en la evaluación de las conclusiones. Según Louis Favre la utilización de un método significa literalmente el hecho de comenzar una investigación con un plan prefijado y con unas reglas determinadas y aptas para conducir al fin propuesto. Se trata, por consiguiente, de un conjunto de procedimientos que permiten lograr el fin de la investigación¹.

Desde este punto de vista partimos del método empleado en la tesis de licenciatura –conocimiento bibliográfico del tema y elaboración de fichas técnicas- para llevar a cabo esta exhaustiva tarea abarcando un área de influencia mayor, determinado por el marco cronológico elegido.

Con el fin de facilitar el análisis y para una mayor clarificación a la hora de estructurar la tesis hemos diferenciado entre lo que nosotros denominamos fuentes primarias y fuentes secundarias². Las primeras nos llevan al estudio de la obra original, íntegra, tal y como la ha publicado el autor; se trataría, por consiguiente, de la

1 LASSO DE LA VEGA, J.: *Cómo se hace una Tesis Doctoral. Técnicas, Normas y Sistemas para la práctica de la Investigación científica y técnica de la formación continuada*, Madrid, 1977, p. 85.
ECO, U.: *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona, 1982.

2 Hay que tener en cuenta que tanto la literatura como el arte del siglo XVII se tienen que estudiar siguiendo unos criterios distintos a los que tendríamos que usar si analizásemos las obras medievales o del Renacimiento. Éstas presentan unas características propias que vienen determinadas por el contexto en el que nacen, lo mismo que la estética del Barroco está condicionada por la propia esencia del marco en el que surge. En este sentido el grabado del siglo XVII está condicionado por la breve normativa que sobre las imágenes se dictaron en la última sesión del Concilio de Trento y por la finalidad concreta que debían cumplir.

lectura del libro con el fin de clarificar el mensaje iconográfico de su frontispicio. Dentro de este grupo integramos el conjunto de aquellos grabados que circulaban por los diferentes talleres tomados de las colecciones privadas o de los repertorios de las bibliotecas de los propios grabadores y artistas. Nos estamos refiriendo a las colecciones de grabados que ocupan los fondos de la biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, del Museo del Prado, de la Calcografía Nacional o del convento de las Descalzas Reales en Madrid. Para el análisis de las portadas de los libros correspondientes a las órdenes religiosas nos hemos acercado a los fondos antiguos de diversas instituciones gallegas como el Instituto Teológico Compostelano y la biblioteca del convento de San Francisco de Santiago, el Archivo Histórico Provincial de Orense, el Museo Diocesano-Catedralicio de Lugo o italianas como la biblioteca Casanatense o la biblioteca della Pontificia Università Gregoriana en Roma.

La colección de imágenes del Istituto Nazionale per la Grafica (Roma) y el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Apostólica Vaticana ha supuesto una fuente imprescindible para el estudio del grabado italiano y la presencia de estampas españolas en las colecciones extranjeras. En el mismo nivel podemos analizar los archivos gráficos del Warburg Institute de la Universidad de Londres o los fondos de la Bibliothèque Royale de Bruselas para el análisis de los grabados flamencos. En este sentido tenemos que destacar las colecciones de Hollstein –sobre el grabado flamenco y alemán– *The Illustrated Bartsch*, editada por Walter L. Strauss y el repertorio de grabados españoles de la Biblioteca Nacional coordinada por Elena Paez Ríos y publicada en Madrid entre los años 1981 y 1985. Tampoco podemos olvidar la historia ilustrada de los santos, generalmente el fundador o algún personaje destacado, recopiladas en obras como la *Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti* (Roma: 1579), la *Vita et Miracula divi Bernardi Clarevalensis Abbatis* (Roma: 1587), la *Vita et miracula S.P. Dominici Praedicatorii Ordinis Primi Institutoris*, (Amberes: 1611) o la *Vita Divi Thomae Aquinatis* (Amberes: 1610).

Una tercera fuente primaria la encontramos en las artes figurativas de la época, especialmente en los programas iconográficos de conventos e iglesias. Se sabe que los pintores del siglo XVII utilizaban los grabados y las ilustraciones de los libros como instrumentos de trabajo para la elaboración de sus obras. Sin embargo el proceso también es recíproco, es decir, los artífices de las estampas y, en la mayoría de los casos, sus mentores iconográficos se inspiraban en las pinturas para la creación

de sus escenas alegóricas. Veremos como el género del retrato será una réplica de las pinturas realizadas por Velázquez para la corte de Felipe IV y como las portadas arquitectónicas copian las estructuras de las fachadas de los edificios barrocos³.

Las Fuentes secundarias se configuran a partir de la transformación que experimentan las fuentes primarias, es decir, serían el análisis y comentarios a los que se exponen dichas obras por los diversos expertos de la materia. Para ello es necesario conocer los escritos que han analizado la obra a nivel histórico, literario e iconográfico. En este sentido nos encontramos con un primer tipo de Fuentes que podemos denominar “Generales” y que en la bibliografía de la tesis hemos citado como “Estudios Generales” en donde nos acercamos a los orígenes del grabado en España y en Galicia, tanto desde un punto de vista técnico como iconográfico, así como al peso que sobre él ejercen las artes tipográficas desarrolladas en Europa durante los siglos XVI y XVII. Un primer paso viene marcado por el estudio de aquellas investigaciones publicadas en España y cuyo tema principal es el grabado. En esta línea quisiéramos destacar tres que –tanto por su metodología como la estructura desarrollada– han sido fundamentales para nuestro estudio. Nos estamos refiriendo a las obras de Blanca García Vega sobre *El Grabado del Libro Español. Siglo XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*, publicada en Valladolid en el año 1984; Ana M^a Roteta de la Maza sobre *La Ilustración del Libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor 1588-1637*, que publica el Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos en 1985. Para el estudio de la temática religiosa resulta muy útil la tesis defendida por Leticia Ruiz Gómez sobre *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*, publicada por la Fundación Universitaria Española en el año 1998. A nivel autonómico resulta fundamental la obra de Yolanda Barriocanal López sobre *el Grabado compostelano del siglo XVIII*, resumen de su tesis doctoral y publicada por la Fundación Barrié de la Maza en el año 1996.

A estos estudios generales se añaden otros de carácter más específico como pueden ser los artículos extraídos de revistas especializadas *Goya* del Museo Lázaro Galdiano en Madrid, así como el *Boletín de Arte y Arqueología* de la Universidad de Valladolid o el *Boletín del Museo Camón Aznar* en Zaragoza, *Cuadernos de Arte* de

3 No podemos detenernos en ejemplos concretos puesto que éstos ya están expuestos y comentados en el corpus iconográfico del estudio.

Granada o *Ars Longa*, de la Universidad de Valencia, entre otras (véase IIIª Parte, Cap. I). Para la iconografía de Santiago ha sido fundamental el análisis de la revista *Compostellanum* del Instituto Teológico de Santiago así como *Cuadernos de Estudios Gallegos*, y la revista *Abrente* publicada por la Cofradía del Santo Rosario en La Coruña. La amplitud y extensión del capítulo correspondiente a las órdenes religiosas supuso un acercamiento exhaustivo no sólo a las reglas generales dictadas por sus fundadores sino a las diversas puntualizaciones que frailes y conocedores del tema dejaron escritos en sus principales publicaciones. En este sentido tenemos que destacar el *Anuarium Societati Iesu* de la Curia Generalicia de los jesuitas en Roma o la biblioteca del Instituto Histórico de la Compañía de Jesús (Institutum Historicum Societatis Iesu) con sede en la ciudad del Vaticano con importantes fondos procedentes de Madrid desde principios del siglo XX. Para los Benedictinos ha sido fundamental el vaciado de los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca Xeral de Santiago, así como el trabajo llevado a cabo en los proyectos de investigación sobre *La actividad artística en los monasterios benedictinos gallegos durante la Edad Moderna*, correspondiente al Programa Promoción Xeral de Investigación⁴ o *Da consolidación á dispersión. O monacato benedictino en Galicia* en calidad de miembro colaborador a tiempo completo⁵. Para los Dominicos ha sido necesario el vaciado de la revista *Ciencia Tomista* publicada por el Estudio Teológico de San Esteban en Salamanca lo mismo que la *Ciudad de Dios* para los Agustinos o el *Liceo* para la orden franciscana.

Este tipo de fuentes es extensible para el estudio de la iconografía de Cristo y la emblemática mariana con repertorios básicos como el de Ioannes Stradanus *Passio, mors et resurrectio... Nostri Iesu Christi* (s.l.s.n.s.a) o el de Antonio Lafreri *Christi Dei Op. Max Virginis Matris Dei...* publicado en Roma en el año 1576.

El apartado de la Alegoría y las Marcas Tipográficas no se puede entender sin el acercamiento a las Fuentes Emblemáticas. La Emblemática se había convertido en uno de los instrumentos favoritos del artista barroco a la hora de expresar un programa ideológico concreto. Ha sido fundamental el análisis de cada una de las empresas por separado para poder establecer una interrelación y entender el mensaje ico-

4 Con código PGIDT00PXI21006PR y bajo la dirección de D. José Manuel López Vázquez como investigador principal del proyecto.

5 Con código PGIDIT03PXIB21002PR y bajo la dirección de D. José Manuel García Iglesias como investigador principal.

nográfico del frontispicio. Los escritores y mentores del siglo XVII contaban con un amplio repertorio de fuentes emblemáticas combinándolas con los libros exegéticos, la Biblia, los textos clásicos y la Iconología de Ripa⁶.

Entre las fuentes emblemáticas⁷ destacan las obras de los siglos XVI y XVII como es el caso de Alciati, A.: *Emblemata* (Lyons: 1548), Bruck, J.: *Emblemata politica. Quibus ea, quae ad principatum spectant...* (Estrasburgo-Colonia: 1618), Camerarius, J.: *Symbolorum et emblematum centuriae tres...* (Nuremberg: 1605), Camilli, C.: *Imprese illustri di diversi, coi discorsi di Camilo Camilli...* (Venecia: 1586), Colonna, F.: *Le tableau des riches inventions couvertes du voile...* (Paris : 1600), Fabricii, P.: *Delle allusioni, imprese, et emblema del sig. Principio Fabricii* (Roma: 1588), Gamberti, D.: *L'idea di un principe et eroe christiano in Francesco I d'Este...* (Modena: 1659) o Picinelli, F.: *Mondo simbolico formato d'imprese suelte spiegate ed'illustrate...* (Venecia: 1670), entre otras.

Los artistas se sirvieron de todas estas obras que traducidas o no llegaban a España generando nuevas formas y nuevos tipos iconográficos que quedará reflejado en las ilustraciones de los libros. Pero no sólo contamos con repertorios extranjeros, dentro del ámbito peninsular tenemos que señalar las obras de Sebastián de Covarrubias Horozco *Emblemas Morales* impresa en Madrid en 1610 (editada por Carmen Bravo-Villasante y publicada por la Fundación Universitaria Española en 1978), Juan de Solórzano Pereira *Emblemata centum regio-politica* (Madrid: 1653, comentada por José M^a González de Zárate en su obra *Los Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano*, (Madrid, 1987), Juan de Borja *Empresas Morales*, Bruselas: 1680; Pedro Rodríguez de Monforte *Descripción de las honras que se hicieron a la catholica magestad de D. Phelippe quarto Rey de las Españas, y del nuevo mundo en el Real Convento de la Encarnación* (Madrid: Francisco Nieto: 1666) o Juan Francisco de Villava con sus *Empresas Espirituales y morales* publicado en Baeza por Fernando Díaz de Montoya en el año 1613 y comentadas por Manuel Pérez Lozano en *La Emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava* (Córdoba, 1998).

Las fuentes empleadas para la iconografía de Hispania y de Roma con la inclusión de artículos como el de Antonio Moreno Garrido sobre la alegoría de España en

6 MORENO CUADRO, F.: "Humanismo y Arte Efímero: la canonización de San Fernando", *Traza y Baza*, 9, Valencia, p. 24.

7 Véase III^a Parte, Cap. I.

el siglo XVII o los de Jaime Cuadriello, historiador del arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de México, sobre la personificación de la Nueva España y la tradición simbólica de los Reinos, han servido para apuntar una nueva interpretación iconológica con claves diferentes e importantes resultados. Son obras de referencia las publicaciones de Giorgio Anteì sobre la iconografía italiana en el Cinquecento o los de Giovanna Zapelli sobre las marcas tipográficas y la alegoría en el Renacimiento.

Para el estudio de la estampa nuestro principal objetivo se ha basado en profundizar su aspecto funcional como puerta del libro y como soporte de todo un conjunto de motivos iconográficos que han sido analizados en la segunda parte de la tesis. Nuestra intención ha sido evitar la reiteración de temas como puede ser la parte técnica del grabado o los aspectos económicos y legislativos del libro español que ya han sido objeto de numerosos estudios como el de Antonio Gallego, Jaime Moll, José Simón Díaz, Escolar Sobrino, entre otros (véase IIIª Parte, Cap. I) así como de las diferentes tesis doctorales anteriormente citadas. Precaución que se extiende a la hora de analizar la figura del grabador centrándonos en aspectos relacionados con su formación y producción a raíz de las obras analizadas. Por esta razón hemos descartado la posibilidad de incluir un apéndice con los datos biográficos de los artistas así como de las principales imprentas en donde han llevado a cabo su trabajo.

Como adelantábamos en el primer párrafo de esta introducción el empleo de un método implica un conocimiento no sólo del objeto del estudio sino también del contexto en el que se sitúa y en el que se desarrolla. En este sentido tampoco podemos pasar por alto las instituciones que, para este acercamiento general a la materia, han servido de base; me estoy refiriendo a la Biblioteca Nacional de Madrid, la Bibliothèque Royale Albert I^{er} de Bruselas, los fondos del Departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia del CSIC, el Archivo Histórico, los fondos del Museo Lázaro Galdiano en Madrid así como la Biblioteca de la facultad de Xeografía e Historia o el Archivo Histórico de la ciudad de Santiago. Las estancias disfrutadas en la ciudad de Roma me han permitido consultar algunos de los fondos más ricos en iconografía religiosa como son los de la Biblioteca Angelica (especializada en historia de la Iglesia y, en especial, en la orden jesuita), la Vallicelliana o la Casanatense así como la Biblioteca Nazionale y la Biblioteca Apostólica Vaticana.

III. La cultura libraria en tiempos de los Austrias menores

En la Europa de la Edad Moderna destacan diversos centros libreros que se convertirán en la principal base de producción tanto en el terreno de dominio protestante como en el católico. Si en el siglo XVI la primacía le correspondió a Venecia, París o Basilea, a partir de finales de siglo y a lo largo de la centuria siguiente el dominio lo tuvieron los Países Bajos con Amberes y Lovaina a su cabeza. España se mantuvo siempre al margen de este desarrollo industrial con la presencia de imprentas pequeñas y modestas con un escaso número de prensas que le impedían competir con las empresas del extranjero¹. A esto se suman las trágicas consecuencias que para el libro español supuso el monopolio concedido por Felipe II a la imprenta de Cristóbal Plantino para la edición de las biblias y los textos litúrgicos en todos los dominios de la corona. La afluencia de obras españolas de carácter literario e histórico en las imprentas de los Países Bajos, Italia o Francia es cada vez mayor como lo será la presencia de grabadores extranjeros en la ilustración de las mismas (véase Iª Parte, Cap. IV).

Frente al humanismo renacentista del siglo XVI, a partir del siglo XVII con el gobierno de Felipe III se empezó a priorizar toda una serie de aspectos relacionados con la historia nacional y la historia de cada una de las provincias que formaban el reino hispánico; salen a la luz obras de autores destacados como Juan Pablo Martyrriço sobre *La Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* (Madrid, 1629), Jerónimo de Quintana *Historia de su Antigüedad, Nobleza y Grandeza* (Madrid, 1629) que dedica a la “Muy Antigua, Noble y Coronada Villa de Madrid”, *la Década Primera de la Historia de la Insigne Ciudad y coronada Ciudad y Reyno de Valencia* de Gaspar Escolano (Valencia: 1610), Diego de Colmenares con su *Historia de la Insigne ciudad de Segovia y compendio de las Historias de Castilla* (Madrid, 1640), *Grandezas y*

1 FERNÁNDEZ, L.M.; GARRIDO, A.: *La seducción de los sueños. El libro en la Europa Moderna (siglo XV al XVIII)*. A Coruña, 1994, p. 103.

Antigüedades de la Isla y Ciudad de Cádiz, de Juan Bautista Suárez de Salazar (Cádiz: 1610) que remontan sus orígenes a la mitología clásica y que se basan en falsos cronicones con el fin de ensalzar su antigüedad y nobleza.

Por otra parte esta cultura libraria se aprovecha para defender los ideales contrarreformistas y el centralismo de la monarquía de los Austrias con un tipo de obras en donde se exaltan las virtudes del monarca y se elogian las hazañas del gobierno². No podemos olvidar que gran parte de lo que se escribía durante la época barroca estaba destinado a exponer una serie de ideas ejemplares; en este contexto el rey se convertirá en el modelo de todo un conjunto de principios morales que el cristiano debe imitar³ expuestos a través de una literatura emblemática que iba dirigida, en la mayoría de los casos, a un público culto y docto⁴. Así aparece Felipe III en la obra de Juan Antonio de Vera y Zúñiga *El Embaxador*, impreso en Sevilla en 1620 o su padre Felipe IV en el *Tractatum Hunc de Decoctione debitorum Fiscalium Inscriptum* de Diego Bolero y Caxal (Madrid, 1679); lo mismo podemos decir del retrato de Carlos II con una espada alzada en la portada de la obra de Pedro González de Salcedo *De Lege Politica eiusque Naturali Executione et Obligatione, tam inter laicos quam ecclesiasticos ratione boni communis...* impresa en Madrid por José Fernández de Buendía en el año 1678.

Este conjunto emblemático se suele acompañar de un retrato del propio monarca ataviado con vestimentas militares y armado con cetro y espada en defensa del

2 La figura del Rey era considerada el fundamento del Estado y la máxima autoridad del orden político convirtiéndose en un punto de referencia obligatorio en la sociedad española del siglo XVII. MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: "Immagini del Potere. Monarchia e Stato", *Immagini della Spagna Barocca. Monarchia e Religione*. Roma, 1992, p. 23.

3 "Porque rey de verdad sólo lo es aquel que domina la ira, la envidia y el placer, el que todo lo somete bajo las leyes de Dios, el que mantiene libre su corazón y no consiente que la tiranía de los placeres se enseñoree de su alma (...) Porque quien ha puesto su razón al frente de las pasiones de su alma fácilmente gobernaría también a los hombres con las leyes divinas y, sin duda, sería un padre para sus súbditos y trataría con gran mansedumbre a las ciudades". MIRANDA GARCÍA, C.: "Virtudes del Rey para el Buen Gobierno", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, nº 7 (1991), p. 124.

4 Teniendo en cuenta que en la España de los Austrias los escritores representan un importante número de lectores nos lleva a pensar que los literatos del siglo XVII escriben para otros literatos. Sin embargo no se pueden olvidar las rápidas consecuencias que para el mundo librario supuso el desarrollo de la imprenta con la aparición de un tipo de lector, todavía minoritario, de humildes condiciones que empieza a disfrutar de las obras impresas. CHEVALIER, M.: *Lectura y Lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid, 1976, pp. 19, 58.

Imperio Español. El retrato del rey equivale, en las artes figurativas del Siglo de Oro, a su propia presencia⁵, revestido de elementos simbólicos que expresan la grandeza de su reino y su preocupación por las tareas del buen gobierno⁶. Por otra parte la aparición de los cortinajes, así como la mesa cargada de libros forman parte de una iconografía que se había desarrollado en la pintura italiana y flamenca de los siglos XV y XVI y que eran el símbolo de la justicia y la majestad⁷.

Junto al rey la figura del príncipe desempeñó un papel importante en el desarrollo librario del siglo XVII⁸. Bajo la protección de una serie de tutores eran educados siguiendo el método adaptado para mostrar la oposición de los principios buenos y malos, de las virtudes y los vicios⁹. Para ello se basaban en las personificaciones de figuras de la antigüedad clásica o en la literatura medieval¹⁰. Así nos encontramos con la obra dedicada al príncipe Baltasar Carlos *Advertencias para Reyes, Príncipes y Embaxadores*, de Cristóbal Benavente y Benavides (Madrid: 1643) en los que se dan avisos políticos a los Ministros y Embajadores al servicio de la monarquía. La creación de un príncipe cristiano ideal suponía para los escritores barrocos la mejora de la vida de sus súbditos sirviendo de perfectos transmisores de las más elevadas virtudes¹¹. Así lo expresa el jesuita Juan de Torres en el prólogo de su obra *Philosophia Moral de Príncipes para su buena crianza y gobierno: y para personas de todos estados* (Burgos: 1602): “Este es mi intento, amigo Lector, dexando el primer oficio a los Ayos y Maestros de los Reyes, que tienen cargo de criarlos y enseñarlos: formar en general qual deva ser un Principe Christiano desde que tiene uso de razon, tan perfecto como Xenophonte fingio su Cyro, o como los Sabios Antiguos pintaron un Philosopho, y los Rethoricos un Orador...”¹².

5 GÁLLEGO, J.: *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1996, p. 217.

6 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: “Immagini del Potere. Monarchia e Stato”... op.cit. p. 25.

7 GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos*... op.cit. p. 218.

8 La imagen que se ofrece del Príncipe dentro del ámbito político y cultural del Barroco es similar a la del rey rodeándose de los mismos atributos de poder que sus predecesores. MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: “Immagini del Potere. Monarchia e Stato”... op.cit. p. 27.

9 STRADLING, R.A.: *Felipe IV y el gobierno de España 1621-1665*. Madrid, 1989, p. 37.

10 Mâle contrapone estos principios cuando analiza las fachadas de las catedrales del Gótico francés.

11 STRADLING, R.A.: *Felipe IV y el gobierno de España*, op. cit. p. 36.

12 “...Todos tan consumados, que nada les faltava, para que tomando de alli cada qual lo que pudiesse, quedasse asentado ser uno tanto mas perfecto en aquella facultad, quanto mas se lle-

Junto a la literatura política tenemos que destacar la presencia mayoritaria de una temática religiosa que había tenido un importante desarrollo durante el reinado de Felipe II. Con la imprenta se había conseguido la multiplicación de los ejemplares y se había puesto fin a los riesgos de desaparición de obras y manuscritos. A partir de este momento los libros responden a las dos tendencias que existían durante la Edad Moderna: la centralización del poder con la presencia de un Estado absoluto y la confesionalización de los súbditos cobijados bajo una fe única¹³. En este sentido el Concilio de Trento se había planteado varios objetivos entre los que destacan, por una parte, la revisión y profundización de los textos bíblicos y de la tradición patristica, siguiendo los criterios impuestos por la crítica humanística y, por otra, el férreo control de dichas ediciones. Su fin principal era combatir a la difusión ideológica que desde la Reforma protestante se estaba llevando a cabo gracias a la imprenta. Los reformadores protestantes se encargaron de editar los textos de la Escritura traducidos en lengua vernácula de fácil comprensión para el pueblo lo que supuso un peligro para la Iglesia católica¹⁴.

En este sentido la producción libraria llevada a cabo a lo largo del siglo XVII se centrará en combatir estas ideas consideradas como herejes, continuando con el espíritu conservador y religioso que caracterizó la temática de los libros editados en la segunda mitad de la centuria precedente. Como adelantábamos en el párrafo anterior un momento clave para la imprenta española se produce con la adquisición de los nuevos textos litúrgicos unificados durante el Concilio de Trento. Desde este punto de vista el grabado utilizado para la ilustración del libro se ofrece como uno de los mejores objetos para el estudio en conjunto de la cultura y del pensamiento contrarreformista¹⁵.

Esta temática devocional encuentra su punto de partida en la composición de lugar propuesta por San Ignacio de Loyola ejercitando la imaginación a través de las

gasse con su imitación al debuxo que le dexavan. Esto es, según nota San Basilio, poner como los pintores un retrato acabadísimo ante los ojos de los discípulos a cuyo ejemplar enderecen sus ingenios y saquen otros trasumptos, cada uno de los quales tanto sea mas primo, quanto mas conformare con el primero". DE TORRES, J.: *Philosophía Moral de Principes para su buena crianza y gobierno: y para personas de todos estados*. Burgos: Juan Bautista Varesio: 1602.

13 RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, 1985.

14 FERNÁNDEZ, L.M.; GARRIDO, A.: *La seducción de los sueños. El libro en la Europa Moderna...* op.cit. p. 104.

15 ROTETA DE LA MAZA, A.M.: *La Ilustración del Libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor 1588-1637*. Toledo, 1985, p. 2.

imágenes y las artes plásticas y situando en un determinado contexto físico el objeto de la meditación¹⁶. Por otra parte, la ascética difundida por Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz a mediados del siglo XVI gozará de un gran impulso a partir de la literatura espiritual surgida de los cánones trentinos¹⁷. Esta nueva religiosidad alentaba a la práctica de las virtudes siguiendo un método basado en la renuncia a los bienes materiales y en el ascenso, a través de un largo recorrido y una serie de etapas, a la gracia y caridad espiritual. Con esta finalidad se imprime la obra de Antonio de Heredia *Instrucción de Religiosos del Orden de N.P. San Benito, y Exercicios Espirituales...* impresa en Salamanca por Lucas Pérez en el año 1672 (véase IIª Parte, Cap. VI, 3.3.2.) o las *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Jesús*, (Madrid, 1679) de Juan de Rojas (véase IIª Parte, Cap. VI, 3.3).

Este pensamiento místico y ascético del siglo XVII aunque se remonte, en algunas ocasiones, a los descubrimientos intelectuales y a la devotio moderna del Renacimiento¹⁸ se entiende, en parte, como una exaltación de la religiosidad medieval que anticipa los rasgos esenciales de la cultura artística del Barroco que, al igual que en la Edad Media, buscaba una finalidad no puramente artística y formal¹⁹. En este sentido la literatura doctrinal, la teología, la moral y la liturgia acaparan la temática de la mayor parte de los libros analizados²⁰.

16 GONZÁLEZ SÁNCHEZ, C.A.: *Los Mundos del Libro. Medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*. Sevilla, 1999, p. 85.

17 El uso de la imaginación del que hablábamos con anterioridad no se puede entender sino lo ponemos en relación con la oración mental, uno de los principales apoyos de la mística cristiana en Occidente. Sobre este tema véase el artículo de Manuel Insolera: "La Spiritualité dans le livre illustré moderne en general", INSOLERA, M.; SALVIUCCI INSOLERA, L.: *La Spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVI et XVII siècles*. Leuven, 1996, pp. 1-3.

18 La Devotio Moderna había sido un impulsor decisivo en el desarrollo de la literatura española del siglo XVI dejando huella en las obras de las centurias que le prosiguieron. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, C.A.: *Los Mundos del Libro...* op.cit. p. 87. Asimismo los místicos promulgaban la humildad y la fe frente a la teología de la Escolástica que defendía la controversia y abusaba de la razón. BENNASSAR, B.: "Los españoles y la religión en el siglo XVI", *Santa Teresa y su época*. Madrid, 1985, p. 12.

19 *Literatura Española. Siglos XVII y XVIII*. II, Madrid, 1975, p. 39.

20 El Concilio de Trento unificó los usos litúrgicos con los llamados Misal y Breviario Romano que han estado vigentes en la Iglesia Católica durante siglos. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A.: "El Grabado en los libros litúrgicos de uso en España en los siglos XVI-XVIII y su influencia en la pintura y escultura", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, nº7 (1991), p. 313.

Como ejemplos significativos señalamos *La Iglesia Militante. Cronologia Sacra y epitome historial de todo quanto ha sucedido en ella prospero y adverso* de Fernando de Camargo y Salgado impresa en Madrid en el año 1642; las *Advertencias selectas de la Vida Espiritual fundadas en la Regla de nuestro Padre San Benito, maestro universal de santidad y discreción* (Barcelona, 1637), *El Pasagero. Advertencias utilissimas a la vida humana*, (Madrid, 1617), la *Campaña espiritual ordenada con plumas de Santos y de interpretes Sagrados para conquistar el Alma*, escrita por Bernardo de Paredes (Madrid, 1647), el tomo primero de los *Asuntos Predicables para los Domingos, Miércoles i viernes de Cuaresma* (Madrid, 1629), los *Asuntos predicables para todos los Domingos después de Pentecostés* (Madrid, 1631) escritos por Diego Niseno, el segundo tomo de las *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe, con la practica de la Oracion Mental sobre ellos*, compuesta por el fraile jesuita Luis de la Puente publicada en Madrid por Diego Díaz de la Carrera, “impresor del Reyno” en el año 1655; el *Catecismo, con el Rosario. Explicación de la Doctrina con el Rosario: y del Rosario con la Doctrina Cristiana. Añadido un Tratado de la Cofradía del Santissimo Nombre de IESUS: y otro de la Cofradía del Santissimo Sacramento* de Pedro Díaz de Cossío (Madrid, 1671) o las *Grandezas y Maravillas de la Inclyta, y sancta Ciudad de Roma, cabeza y compendio de el orbe, madre de todos los fieles, y roca inexpugnable de la Sancta Fe Católica* de Gabriel Díaz Vara Calderón (Madrid, 1673) o el *Ceremonial Romano, Nuevamente Reformado. El qual la Beatitud del Señor Papa Clemente VIII en toda la universal Iglesia manda guardar*, publicado en Burgos en el año 1603.

Asimismo dentro de la Liturgia el género de los sermones conoce una ingente producción a lo largo del siglo XVII fruto de la revalorización de la oratoria sagrada tras la marginación que había sufrido durante la época medieval²¹. Merecen mención los *Sermones Varios* de Diego Carrasco de Saavedra publicado en Madrid en 1680 o el *Sermón Panegírico en la Fiesta del Gran Patriarca de las Religiones S. Benito...* (impreso en Valladolid en el año 1651).

Los temas de la Pasión de Cristo como el *David perseguido y alivio de Lastimados...* impresa en el año 1672, los referentes a la infancia de Cristo o la figura de San José como el *Gobierno General Moral, y Político*, del fraile dominico Andrés Ferrer de Valdecebro impreso en Barcelona en el año 1696 así como las alusiones a sus antepasados *Prosapia de Christo* de Diego Matute de Peñafiel (Baeza, 1619) son fre-

21 GONZÁLEZ SÁNCHEZ, C.A.: *Los Mundos del Libro...* op.cit. p. 93.

cuentes en la retórica del Barroco. El realismo de las imágenes que ilustraban la Pasión y Muerte de Cristo eran las más idóneas para el cumplimiento de las misiones didácticas propuestas por la Contrarreforma. Esta nueva forma de representar las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento encontraba su principal punto de referencia en la iconografía de los Padres de la Iglesia, portavoces del Evangelio y de la doctrina cristiana²².

Los libros de formación para el clero como *Instrucción de Sacerdotes y suma de casos de conciencia*, del jesuita Francisco Toledo y traducida al castellano por el Doctor Diego Enríquez de Salas en Valladolid en 1605, la *Doctrina Cristiana ad Parochos* (Madrid, 1625) de Andrés Pérez de Ibarra, la *Instrucción de Religiosos del Orden de N.P.S. Benito, y Ejercicios Espirituales. Sacados de las Obras de los Venerables Padres Fr. García de Cisneros, Ludovico Blosio, y Fr. Antonio de Alvarado, Abades de la misma Religión* (Salamanca: Lucas Pérez: 1672), la *Philosophia Moral de Ecclesiasticos en que se trata de las obligaciones que tienen todos los Ministros de la Yglesia desde los primeros grados con que son administrados a ella, hasta los últimos y superiores* (Barcelona, 1621), así como las diferentes hagiografías —que fueron propulsadas por el Concilio de Trento como el medio más idóneo para instruir a monjas y frailes además de servir de función conmemorativa del santo²³— como *El Moisen Segundo. Nuevo Redentor de España. N.P. Santo Domingo Manso, Monge Benito. (Aclamado hasta ahora, Santo Domingo de Silos). Su vida, sus virtudes, y milagros, antes, y después de su muerte...* (Madrid: Juan Martín de Barrio: 1653), o la *Vida y Obras Espirituales del Venerable Padre Maestro Fr. Luis de Granada del Orden de Santo Domingo* (Madrid: 1679) de Fray Dionisio Sánchez Moreno o las *Excelencias de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles, vicario universal de Jesucristo nuestro Bien* (Madrid: 1659) de D. Juan de Palafox y Mendoza forman parte de este repertorio literario. Los sínodos diocesanos también son frecuentes en la temática de estos libros en donde lo más usual era ilustrar el frontispicio con imágenes convencionales como la Crucifixión de Cristo o la figura de María con el Niño; como ejemplos podemos citar el *Synodo Diocesana del Obispado de Plasencia celebrada por el Ilustrissimo, y Reverendissimo Señor Don Fr Joseph Ximenez Samaniego, Obispo de Plasencia, del Consejo de su Magestad, el Rey Nuestro Señor, y su Theologo en la Real Junta de la Inmaculada*

22 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “El Retablo Barroco en Salamanca: Materiales, formas y tipologías”. *Retablo Español*. Murcia, 1985.

23 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: *Ídolos e Imágenes. La Controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990, pp. 214,215.

Concepción de la Madre de Dios, publicada en Plasencia en la oficina de Melchor Álvarez en el año 1692 o el *Synodo Diocesana del Arzobispado de Toledo*, impreso en Madrid en el año 1682 en donde Cristo se acompaña de un grupo de angelitos que sostienen las armas episcopales con el libro abierto de las Constituciones. Éstas recogían la ardua tarea del visitador que lo mismo que un inquisidor ejercía un férreo control sobre las imágenes y los diferentes objetos eclesiásticos y cuya función principal era clasificarlos siguiendo los dictámenes de Trento²⁴ (véase IIIª Parte, Cap. VI, 1).

Además el siglo XVII se caracterizó por la presencia de todas aquellas obras que exaltaban la fe cristiana y los dogmas de la iglesia como la defensa del Santísimo Sacramento, la Inmaculada Concepción o las conmemoraciones y canonizaciones de los santos. El Concilio de Trento en el capítulo II de la sesión XXI explica la potestad de la Iglesia para establecer y salvar la esencia del santo sacramento y su autorización para la administración del mismo²⁵. Así nos encontramos con obras como el *Sumo Sacramento de la Fe. Tesoro del nombre christiano* del jesuita Francisco Aguado impreso por Francisco Martínez en el año 1640. El frontispicio presenta la custodia con el cáliz y la Sagrada Forma iluminada por los rayos del sol sobre el orbe terrestre y el águila bicéfala; la misma imagen se repite en los *Discursos Morales del Sanctissimo Sacramento del Altar*, de Luis Dávila (Toledo: 1603)²⁶, en la *Practica de la*

En el prólogo al lector de la obra del italiano Sancio Ciateli se recalca en estos aspectos: “Institución no menos santa, y loable que útil, y necesaria, y nacida desde el tiempo de la Primitiva Iglesia, fue el escribir Historias de las vidas, y hechos ilustres de los que ejemplarmente vivieron... para que su resplandor se esparza general a todos los moradores de esta casa grande de la Militante Iglesia; y para que cada uno ilustrado con luzes de sus heroicas hazañas, glorifique al Soberano Padre de los Cielos: ya sea para que las acciones gloriosas de aquellos Adalides sacros labren a la posteridad vivos exemplares, y resplandecientes espejos, a cuyo reflexo conformen todas sus obras y sus vidas”. CICATELI, S.: *Vida y virtudes del V.P. Camilo de Lelis fundador de la Religión de los Clérigos Regulares Ministros de los Enfermos*. Madrid: Melchor Sánchez: 1653, s.p.

24 Ibidem, p. 225.

25 “De la potestad de la Iglesia para dispensar el sacramento de la Eucaristía”. MONTEROSO MONTERO, J.M.: “A Sagrada Eucaristía na Biblia. Mysterium Fidei”, *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine*, Catedral de Orense, 2005, pp. 199,216.

26 “... Es un Tesoro que encierra en si todas las viejas riquezas y misterios, no solamente de la ley de naturaleza, sino también de la ley escrita en el viejo testamento, y todo lo nuevo de la ley de gracia... Su necesidad es tan grande, que consiste en su perfecto uso nuestra salvacion... Su grandeza es el mesmo Dios, no porque le instituyo como a los demas Sacramentos, sino porque este Soberano Sacramento, es el mesmo Dios...”. DÁVILA, L.: *Discursos Morales del Sanctissimo Sacramento del Altar*. Toledo: Pedro Rodríguez: 1603.

Comunión puramente espiritual del teólogo jesuita Pedro de Moncada con la Cruz dispuesta sobre el cáliz o en las *Constituciones y exercicios de la Antigua Congregación de Indignos Esclavos del Sanctissimo Sacramento del Altar...* (Madrid: Mateo de Espinosa: 1676) con la presencia de dos ángeles que transportan la custodia con Cristo Crucificado²⁷. La imagen de la Santa Misa con el altar, el Evangelio, los cirios y la Sagrada Forma forman parte de este tipo iconográfico tan difundido en la Contrarreforma y que tenía su apoyo literario en la Misa promulgada por San Gregorio. Así se representan en los grabados de los *Ejercicios Espirituales para todos los días de la Cuaresma. Primera, Segunda y Tercera parte*, del agustino Pedro de Valderrama (Salamanca: 1611) o en el *Caeremoniale Episcoporum Iussu Clementes VIII Pontificis Maximi novissime reformatum* (Zaragoza: 1602).

La veneración de las reliquias de los Santos y su canonización fue otro de los temas debatidos a lo largo de los siglos XVI y XVII. A ello se refiere Sancho Dávila en la introducción de su obra *De la Veneración que se debe a los cuerpos de los Sanctos y a sus reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Iesu Christo nuestro Señor en el Sanctissimo Sacramento* cuando escribe: “La materia deste libro es la veneración que à los cuerpos y Reliquias de los Santos se debe. Cuya importancia sola pudiera bastar por obligación de tratarla: y más considerando el estado en que oy està, por una parte, con la persecución de tantos hereges como se ha levantado contra las Santas Reliquias y, por otra, la poca decencia con que algunos Católicos las tienen; y aunque estas causas son de suyo tan poderoso, les ha esforzado en mi mucho mas el afecto casi natural que siempre me inclinado à las Reliquias de los sanctos, y à su veneración”²⁸. El martirio había jugado desde los primeros años del cristianismo un papel fundamental en la confirmación y divulgación del culto católico dejando obras como la *Vida y Martyrio de El Venerable Padre Diego Luis de Sanvitores de la Compañía de Jesús, Primer apostol de las Islas Marianas, y sucessos de estas Islas, desde*

27 Este tipo iconográfico se repite en las portadas de las obras de los *Asuntos Predicables para todos los Domingos, del Primero de Adviento, al último de las Pascua de Resurrección*, escrito por Diego Niseno (Zaragoza: 1633), *Práctica de Exorcistas y Ministros de la Iglesia*, de Benito Remigio Noydens impreso en Madrid en el año 1670 y en las *Constituciones Synodales del Obispado de Lugo*, hechas y promulgadas por D. Matías de Moratinos Santos, “Obispo y Señor de Lugo, y electo de Astorga, del Consejo de su Magestad”.

28 DÁVILA, S.: *De la Veneración que se debe a los cuerpos de los Sanctos y a sus reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Iesu Christo nuestro Señor en el Sanctissimo Sacramento*. Madrid: Luis Sánchez: 1611. s.p.

el año de mil seiscientos y sesenta y ocho, asta el de mil seiscientos y ochenta y uno (Madrid: Juan García Infanzón: 1683) del jesuita Francisco García o la *Descripción del Santuario de la Sierra del Piélago en la cueva de los Santos Martyres San Vicente, Santa Sabina, Santa Christeta* (Pamplona: 1679) de Francisco de Barriales y Ucar.

Por otra parte, la canonización suponía el final de una trayectoria buscada conscientemente por las órdenes religiosas que tendrán, a partir del siglo XVII, un tipo de iconografía particular²⁹. Además formaba parte de la escenografía barroca y del gusto por la fiesta que tendrá uno de sus máximos exponentes en el ya conocido libro de Fernando de la Torre Farfán sobre los festejos de la canonización del rey San Fernando (véase Cap. V, 3). A pesar de que la decisión de la canonización sea proclamada por la autoridad eclesiástica competente que otorga a la persona elegida un culto público, rendido oficialmente por la Iglesia, el verdadero origen de las canonizaciones hay que buscarlo en el pueblo creyente. Para que el proceso de canonización siga adelante es necesario que una parte importante de los fieles devotos lo perciban como santo. La heroicidad de sus virtudes y esa percepción social son determinantes. Así lo escribe Marco Antonio Ortí en su obra *Solemnidad Festiva que hizo Valencia a la nueva de la Canonización de Santo Tomás de Villanueva su Arzobispo* (Valencia: Jerónimo Vilagrasa: 1659) recogiendo los textos y jeroglíficos que describen las fiestas celebradas en honor al santo.

Dichas órdenes fueron los principales mecenas de este tipo de literatura; numerosos frailes escribieron la vida de los fundadores y de los personajes relevantes en la vida de sus respectivas comunidades con un fin propagandístico; salen a la luz obras como *Ideas de Virtud en Algunos Claros Varones de la Compañía de Jesús* (Madrid, 1643)³⁰, la *Relación de la fiesta que en la beatificación del R.P. Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su colegio de la ciudad de Granada en catorze de febrero de 1610. Con el Sermón que en ella predicó el Señor Don Sancho Da Vila y Toledo Obispo de Iden...* (Sevilla, 1610), el *Epítome Sacro de S. Benito, y de los Sanctos y Grandezas de su Religión* (Madrid, 1651), la *Antigüedad de la Religión y Regla de*

29 MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 2001, p. 411.

30 "... Primicias son las colmadísimas cosechas, que de esclarecidos Varones, hermosos frutos de la gracia tiene la Compañía de IESUS, pues no solo la historia de toda ella, pero de cada una de sus Provincias, y aun de algunos Colegios solamente, pueden dar materia a largos volúmenes...". *Ideas de Virtud en algunos Claros Varones de la Compañía de Jesús*. Madrid: María de Quiñones: 1643.

San Basilio Magno publicada en Madrid en el año 1643 de Alfonso Clavel, *Primera, Segunda, y Tercera Parte de los Exercicios Espirituales, para todas las Festividades de los Santos*, del agustino Pedro de Valderrama o la *Vida de la Venerable M. Mariana de S. Isseph Fundadora de la Releccion de las Monjas Augustinas Priora del Real Convento de la Encarnación*, de Luis Muñoz, impresa en Madrid en 1645. Una de las grandes aportaciones literarias está en la aparición de historias generales de la orden, historias de las provincias o de sus conventos mayores que escriben y promulgan las propias instituciones eclesiásticas³¹ como el libro de Tomás de Herrera *Historia del Convento de S. Agustín de Salamanca* (Madrid, 1652) o la segunda parte de *La Historia de la Orden de San Geronimo* de Fray José de Sigüenza, que le dedica su obra al monarca Felipe III y que está publicada en Madrid en el año 1600.

Esta formación y educación del buen cristiano con la lectura de aquellas obras de advertencias y protección ante los peligros de la vida deja patente otro de los conceptos básicos de la cultura de la Contrarreforma: la idea de la muerte. Aunque ya era un tema que preocupaba en la Edad Media, en el siglo XVII se consigue dar una visión más pesimista y macabra de la misma. Si en las tumbas renacentistas los elementos funerarios jugaban un papel meramente decorativo en alusión a las virtudes y triunfos del difunto, en el pensamiento barroco se dirigen al público que lee el libro o contempla la obra de arte³². Las postrimerías del hombre y el arte del Buen Morir serán las principales temáticas propuestas en estos libros barrocos. Se trata de manuales de oración que tienen como objetivo despertar la conmoción y la compasión del lector tal y como había explicado Alejo Venegas en su *Ars Moriendi* y en la *Agonía del Tránsito de la muerte* (1605). Destacan la primera parte de las *Postrimerías del Hombre* (Madrid, 1603) o la obra de Gaspar Agustín de Lara *Obelisco Fúnebre, Pirámide Funesto que construia, a la Inmortal memoria de D. Pedro Calderon de la Barca, Cavallero del Abito de Santiago, Capellan de Honor de su Majestad, y de su Real Capilla de los Señores Reyes nuevos de la Santa Iglesia de Toledo* (Madrid: Eugenio Rodríguez: 1684). *Población Eclesiástica de España, y noticia de sus primeras honras*,

31 Desde el punto de vista narrativo se introduce una fijación en el contexto espacial y cronológico, añadiéndose apéndices y elencos en la parte final del texto. GARCÍA ORO, J.: *Historia de la Iglesia. III: Edad Moderna*. Madrid, 2005, 287.

32 MARAVALL, J.A.: *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid, 1975, p. 337. Las causas de este cambio tenemos que buscarlas en el espíritu de la Contrarreforma que devolvió al Cristianismo su austeridad enseñando a los fieles a manifestarse ante la muerte. MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma...* op. cit. p. 202.

con mayor crédito de los muertos: continuada en los escritos de Marco Máximo Obispo de Zaragoza... (Madrid, 1669) escrito por Gregorio de Argáiz o el *Despertador Cristiano Divino, y Eucharístico, de varios Sermones de Dios Trino, y Uno, y de Jesu-Christo N.S. En los misterios de sus festividades. En orden a excitar en los fieles la fe, Adoracion, y Devocion con los frutos del Santísimo Sacramento del Altar*, de José de Barcia y Zambrana, obispo de Cádiz y Algeciras impreso en Barcelona en 1695.

Junto a la XXI, la sesión XXV del Concilio impulsó la creación de todo un conjunto de imágenes y pinturas donde se representasen las verdades de la fe que estaban siendo atacadas durante la controversia religiosa del siglo XVI. El dogma de la Inmaculada Concepción se convertirá en uno de los principales postulados a defender. La figura de María había sido una de las más perjudicadas por dicha Reforma convirtiéndose, a partir de este momento, en la Madre de Dios, Virgen, concebida sin pecado y también como vencedora de las herejías³³. Con este nuevo tipo iconográfico aparece en las portadas de los libros analizados como en el *Grano del Evangelio en la Tierra Virgen, Christo*, del jesuita José de Ormaza (Madrid: 1677), *De Maria Advocata Nostra Adnotationes, et Exempla* (Madrid: 1668) del jesuita Juan Antonio Velázquez, el *Marial que contiene varios sermones de todas las fiestas de Nuestra Señora predicados a las Magestades de Philipppo III y Philipppo IIII* del Padre Jerónimo de Florencia (Alcalá, 1627) o la *Razon del pecado original, y preservacion del en la concepción Purissima de la Reyna de los Angeles Maria* del fraile mercedario Silvestre de Saavedra (Sevilla, 1615). Uno de los principales defensores del privilegio mariano había sido la orden de los franciscanos con Duns Scoto a la cabeza poniéndose de manifiesto en obras como *Armamentarium Seraphicum & Regestum Universale tuendo titulo Inmaculate Conceptiones* de Gaspar de la Fuente impresa en Madrid en el año 1649.

Los estudios y las obras literarias se escribían en lengua castellana aunque todavía nos encontramos con obras impresas en latín a lo largo de todo el siglo XVII. En esta línea tenemos que señalar el *Romancero General, en que se contienen todos los Romances que andan impresos. Ahora nuevamente añadido, y enmendado* (Madrid:

33 SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, 1989, pp. 161,162,195.

Este apoyo mariano tiene una gran base en la corte de los Austrias menores aconteciéndose una serie de sucesos entre los que destacan el envío de una embajada inmaculista ante el Papa, que la Corona española mantendrá a lo largo de todo el siglo XVII con el fin de obtener la definición y promulgación del dogma mariano. GARCÍA ORO, J.: *Historia de la Iglesia...* op.cit. p. 290.

1604); las *Lecciones Solemnes a las Obras de Don Luis de Góngora y Argote, Píndaro Andaluz, Príncipe de los Poetas Líricos de España* (Madrid, 1630) de José Pellicer de Salas y Tovar, *Comentarios de los Hechos del Señor Alarcón, Marqués de la Valla Siciliana, y de Renda; y de las guerras en que se ballò por espacio de cincuenta y ocho años* (Madrid, 1665). La obra está escrita por D. Antonio Suárez de Alarcón y fue publicada por D. Alonso de Alarcón, canónigo de la iglesia de Ciudad Rodrigo. Junto a los catecismos, las gramáticas eran otro de los instrumentos didácticos más usados en el Barroco como la de Antonio Nebrija *Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis Grammatici, Chronographi Regii, i Morecens Accessio facta ad quadruplex eiusdem antiqui dictionarii supplementum* (Madrid, 1638)³⁴.

Los clásicos latinos se siguen reeditando y traduciendo a lo largo del siglo XVII aunque pierden protagonismo con respecto a la centuria anterior; podríamos señalar la obra de Juan Villen de Biedma *Q. Horacio Flaco Poeta Lyrico Latino* (Granada: Sebastián de Mena: 1599), Marco Tulio Cicerón *Los Diez y Seys Libros de las Epistolas, o cartas*, traducida por el Doctor Pedro Simón Abril (Barcelona: Sebastián de Cormellas: 1615); *El Pelayo*, poema escrito por Pinciano, polígrafo y traductor de obras clásicas o la *Nueva Tragedia Antigua o Ilustración última al libro singular de Poetica de Aristóteles Starigita* (Madrid, 1633) de José Antonio González de Salas (IIª Parte, Cap. II, 4).

Existe un número importante de obras que recogen las hazañas y los acontecimientos más importantes de la clase nobiliaria, uno de los sectores más tradicionales de la sociedad española, encargada de la difusión militar de la Fe católica. Su estrecha relación con la corte a través de cargos políticos y administrativos le permitía reforzar su posición de privilegio y poder³⁵. En este sentido el libro y las artes, como objeto de expresión de la cultura del siglo de Oro, se convertirán en sus principales símbolos emblemáticos. La costumbre de escribir las vidas de los varones ilustres era muy frecuente en la Antigüedad porque “siendo la Historia maestra de la vida humana, ninguna enseña tanto como aquella que nos pone a la vista los hechos, y ejemplos de los que en alguna virtud fueron excelentes”³⁶. En esta línea destacan la *Vida*

34 GARCÍA ORO, J.: *Historia de la Iglesia...* op.cit. p. 283.

35 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Madrid, 1991, pp. 56,57.

36 RUIZ DE VERGARA Y ALAVA, F.: *Vida del Ilustrísimo Señor Don Diego de Anaya Maldonado...* Madrid, 1661, s.p.

del Illustrissimo Don Pedro de Anaya..., *Compendio de las mas señaladas hazañas que obró el capitán Alonso de Céspedes, Alcides castellano. Su Ascendencia, y Descendencia, con varios Ramos Genealógicos que desta Casa han salido* publicada en Madrid en la imprenta de Diego Díaz en el año 1647, *Discursos de la Nobleza de España* de Bernabé Moreno de Vargas (Madrid, 1622); la *Historia Genealogica de la Casa de Silva* de Mateo de Llanos (Madrid, 1685), las *Pruebas de la Historia de la Casa de Lara* (Madrid, 1694) o el *Engaño y Desengaño de los Errores que se han querido introducir en la destreza de las armas* escrita (Madrid: Imprenta Real: 1635) de Luis Pacheco Narváez.

España había sido durante la regencia de Carlos V y Felipe II uno de los estados más poderosos de la Europa occidental. Sus dominios y los ejércitos del reino hispánico suscitaban la envidia y el recelo de numerosos monarcas y personajes relevantes en la política de los siglos XVI y XVII³⁷. Entre los enemigos que se había ganado se encontraba el sultán otomano a cuya derrota se refiere el *Floro Histórico de la Guerra movida por el sultán de los Turcos contra el Augustissimo Leopoldo Primero Emperador de Romanos. El Año M.DC.LXXXIII* (Madrid: Bernardo de Villa-Diego: 1684) traducido al castellano por Francisco Fabro Bremundan; *Ungria Restaurada compendiosa Noticia, de dos Tiempos: del Passado baxo el Jugo de la Tirania Othomana, del Presente baxo el Dominio Catholico de Leopoldo II de Austria. Felices Sucesos de sus Armas Cesareas, en el Reyno de Croacia, y Principado de Transilvania*, escrita por Simpliciano Bizozeri, traducida al castellano y publicada en Barcelona en 1688, o los *Varios Romances escritos a los Sucesos de la Liga Sagrada desde el sitio de Viena, hasta la Restauración de Buda, y otras Plaças, conseguidas en tres años, en que se celebran doze Heroes insignes de estos tiempos* de Antonio Fajardo y Acevedo (Valencia: 1687).

La expansión territorial llevada a cabo por el gobierno de los Austrias así como toda la actividad colonizadora llevada a cabo durante los siglos XVI y XVII deja obras como la de Marco Antonio Ortí *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (Valencia: Juan Baustista Marçal: 1640), la *Historia General de los Hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano* (Madrid, 1615) de Antonio de Herrera, así como la del jesuita Claudio Clemente *Tablas Cronológicas en que se contienen los sucesos Eclesiásticos, y Seculares de España, África, Indias Orientales, y Occi-*

37 PARKER, G.: *España y la rebelión de Flandes*. Madrid, 1989.

dentales... impresa en Valencia en 1689, el libro de Martín Carrillo *Annales y Memorias Cronológicas* (Zaragoza, 1634) o la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, del fraile Alonso Remon impresa en Madrid en el año 1630. La impresión y edición de estos Anales y crónicas del siglo XVII se incluyen dentro de las nuevas ciencias y técnicas de la historiografía europea salidas de la escuela de los bolandistas en Bruselas y de los Hermanos de San Mauro en París³⁸.

De esta tarea expansionista se beneficiaron las órdenes militares adquiriendo una fama considerable y recibiendo dominios con derechos jurisdiccionales en las tierras conquistadas³⁹. Además su carácter religioso le convierte en un medio poderoso de persuasión y de estímulo para la limosna privada y las donaciones⁴⁰. Fruto de este importante papel tenemos obras como la *Montesa Ilustrada: origen, fundacion, principios, institutos, casos, progressos, jurisdicción, derechos, privilegios, preeminencias, dignidades, oficios, beneficios, heroes, y varones ilustres de la Real, Incllyta, y Nobilissima Religión Militar de N.S. Santa Maria de Montesa, y San George de Alfama* de Hipólito Semper impresa en Valencia en el año 1669.

La Geografía y la Cosmografía también son tema de algunas de las obras analizadas. Ésta última se había institucionalizado como disciplina durante el reinado de Felipe II convirtiéndose en la ciencia que estudiaba y describía el universo “dibujando el mar y la circunferencia de las islas, enderezando las lineaciones en las cartas de navegar, midiendo la tierra y dividiendo las regiones”⁴¹. Se imprimen obras como la de Antonio de Gaztañeta *Norte de la Navegación ballado por el Cuadrante de Reduccion* (Sevilla, 1693) o la de Lorenzo Ferrer Maldonado *Imagen del Mundo, sobre la Esfera, Cosmografia, y Geografia, Teorica de Planetas, y arte de navegar* impresa en Alcalá en el año 1626.

Los Libros de Bellas Artes jugaron un papel considerable en la literatura del siglo XVII. Se reimprimen obras renacentistas como la *Varia Commensuracion para la Escultura, y Arquitectura* (Madrid, 1675) de Juan de Arfe y aparecen otras nuevas como el *Museo de las Medallas desconocidas Españolas* (Huesca, 1645) de Vincenzo

38 GARCÍA ORO, J.: *Historia de la Iglesia...* op.cit. p. 287.

39 ELLIOT, J.H.: *Poder y sociedad en la España de los Austrias*. Barcelona, 1981, p. 15.

40 Ibidem, p. 15.

41 ESTEBAN PIÑEIRO, M.: “Los cosmógrafos del Rey”, *Madrid, Ciencia y Corte*. Madrid, 1999, p. 121.

Juan de Lastanosa. Se continúa con la disputa surgida en torno a las artes mecánicas y a las artes liberales y el tópico parangone entre la pintura y la escultura en los tratados de Vicente Carducho *Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid, 1633) o el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (Sevilla, 1649)⁴²; La defensa de la arquitectura se pone de manifiesto en la obra de Fray Lorenzo de San Nicolás *Arte y Uso de Arquitectura* (Madrid, s.i.).

Frente al esplendor de la producción literaria y artística la sociedad española del siglo XVII se enfrenta a una situación decadente en el desarrollo de los conocimientos científicos. Así se pone de manifiesto en la impresión de las obras médicas que contaban con serias dificultades para su difusión tanto en España como en el resto de Europa. Al mismo tiempo las obras que llegaban del extranjero eran sometidas a una fuerte censura inquisitorial que impedía la introducción de procedimientos y técnicas novedosas⁴³. Los frontispicios que decoran estos impresos responden a unos cánones todavía renacentistas reflejando toda una serie de instrumentos y materiales que se usaban en la centuria anterior. Es el caso de La *Cirugia* de Guido de Cauliaco, corregida por Juan Calvo, médico y lector en la facultad de medicina de la universidad de Valencia e impresa en la misma ciudad en el año 1596 o la obra de Juan de Vigo *Teórica y Pratica en Cirugía*, traducida al castellano por el doctor Miguel Juan Pascual en el año 1627⁴⁴. Junto a éstas se imprimen otras como la *Practica y Theoria de Cirugia, en romance, y en latin, que trata de todas las heridas en general, y en particular* (Madrid: viuda de Alonso Martin: 1619); Jerónimo de Molina y Guzmán *Novae Veritates Iuris Practicae Utraque Manus Elaborate, Tum Theologorum Moraliū Scientia, tum Legum, & Canonum principiis, & regulis inconcussis. Opus Forte Non Spernendum Advocatis, et Iudicibus, Confessaribus, & Theologis. Operi Dedit Operam* (Madrid, 1665).

42 Estas obras son el fruto de los numerosos discursos y argumentos que sobre la pintura se sucedieron a lo largo de todo el siglo XVII en defensa de su dignidad y a favor de su integración dentro de las artes liberales. RUIZ PÉREZ, P.: *De la Pintura y las Letras. La Biblioteca de Velázquez*. Junta de Andalucía, 1999, p. 7.

43 PARDO TOMÁS, J.: *Ciencia y Censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1991, p. 211.

44 Durante los reinados de Felipe III y gran parte del de Felipe IV la actividad científica fue considerada como una prolongación de lo que se había llevado a cabo en el siglo XVI reimprimiéndose obras renacentistas y traduciéndose al castellano diferentes tratados de cirugía como el de Houllier o el de Juan de Vigo. S. GRANJEL, L.: *La Medicina Española del siglo XVII*. Salamanca, 1978, p. 23.

La literatura del siglo XVII, al igual que las artes plásticas, supone una ruptura –más en el campo teórico que en el práctico– de la autoridad de los modelos y principios clásicos con una clara tendencia a la exageración que le llevará al enfrentamiento de contrarios en la búsqueda de lo raro y lo originario⁴⁵. Este placer por la antítesis explica que en la cultura literaria del gobierno de los Austrias Menores nos encontremos con un férreo control ideológico canalizado a través de los libros de temática religiosa y, al mismo tiempo, la presencia intermitente de temas mitológicos que desde la segunda mitad del siglo XVI habían presentados serios síntomas de decadencia. Así se explica la edición de obras que retomaban la Antigüedad pagana en la primera mitad del siglo XVII como la de Pedro de Oña *Arauco Domado* (Madrid: Juan de la Cuesta: 1605), la *Minerva Sacra*, de Miguel de Toledano, publicada en Madrid en 1616 o la *Nueva Idea de la Tragedia Antigua o Ilustración ultima al libro singular De Poetica de Aristóteles Stagirita* (Madrid, 1633), de José Antonio González de Salas.

La originalidad de la cultura barroca estriba en la codificación de todo un conjunto de símbolos a los que se les ha buscado una serie de significados desde diferentes parámetros tanto visuales como teóricos. Esta codificación se había creado para unos círculos eruditos, marcados, en la mayoría de las ocasiones, por el propio mecenazgo del libro que indicaba al artista o artesano las pautas a seguir tanto en el terreno formal como conceptual. Aunque estos aspectos se desarrollan en el capítulo IV es importante señalar que –siguiendo los estudios de Benassar y Chevalier ⁴⁶– más que un público culto y elevado en el Barroco podemos hablar de unos lectores específicos pertenecientes a unos grupos muy concretos e identificados como es el caso de las órdenes religiosas o los mecenas particulares que encargaban un libro o una pintura con un claro sentido aleccionador y de propagación ideológica⁴⁷.

45 ALBORG, J.L.: *Historia de la Literatura Española. Época Barroca*. Madrid, 1987, p. 13.

46 CHEVALIER, M.: *Lectura y Lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid, 1976, p. 24.

47 “...Y la causa de acompañar sus discursos con algunos ejemplos, no es saltarme las Sagradas Escrituras con que corroborar los mas, sino porque estas las entienden los menos; aquellos todos: y hasta los mas rusticos se les quedan en la memoria, y en el mayor servicio de Dios nuestro Señor les mueve la voluntad...”. DE CARAVANTES, J.: *Practica de Misiones. Remedio de Pecadores. Sacado de la Escritura Divina, y de la Enseñanza Apostolica. Aplicado en el Exercicio de una Mission. Fundada en los motivos mas poderosos, para reducir las almas*. León, 1674, s.p.

IV. Grabado e ideología.

Una labor conjunta de mentores, mecenas, artistas y destinatarios

La función estética del libro barroco viene determinada por la calidad de las ilustraciones y el tipo de encuadernación que le acompaña. Ambas varían según la época, el lugar y las circunstancias concretas de cada momento; de esta premisa tenemos que partir a la hora de analizar las estampas grabadas en los libros del siglo XVII. Al igual que ocurría en la centuria anterior la página más importante de la obra es la portada o frontispicio que individualiza tres tipos de categorías: la del autor, la del destinatario y la del librero e impresor¹. Se trata de la carta de identidad del libro en donde se escriben los datos más relevantes del mismo²; en los incunables y en los impresos del Renacimiento uno de los pocos elementos decorativos –por no decir el único– existente era la orla que rodeaba el marco del frontispicio y que se acompañaba de elementos vegetales y geométricos³. Con el tiempo se fue incorporando la iconografía animal y la decoración de candelieri y balaustres que no aportaban ningún contenido literario ni moral al significado final de la obra. Esta situación cambia en la segunda mitad del siglo XVI. El recargamiento de las formas y el dinamismo de las composiciones se llevan al libro.

A partir del siglo XVII es frecuente encontrarnos con grabados que ocupan la mayor parte de la portada o una página entera colocado entre las primeras hojas del

1 BRAIDA, L.: *Stampa e Cultura in Europa*. Roma-Bari, 2001, p. 69.

En la parte inferior de la portada se colocaba el lugar y fecha de impresión según la Pragmática de 1558 y de 1627 en la que se obligaba a escribir la “fecha y data verdadera”. CARRETE PARRONDO, J.: “La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII”, ESCOLAR SOBRINO, H.(dir.): *Historia Ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid, 1994, p. 305.

2 BALDACCHINI, L.: *Il Libro Antico*. Roma, 1986, p. 55.

3 VEGA, J.: “Estampas de la imprenta en Toledo. Portadas del Renacimiento”, *Goya*, 169-174 (1982-83), p. 346.

libro⁴. Se empiezan a poner de moda los grandes volúmenes ilustrados con un progresivo abandono de los grabados xilográficos en favor de los calcográficos como hemos podido comprobar a lo largo de este estudio⁵. Las pocas xilografías con las que nos hemos encontrado procedían, en su mayor parte, de planchas del siglo XVI que eran reutilizadas para la ilustración de aquellas obras que contaban con un bajo presupuesto económico. Es el caso del diccionario de Gramática de Antonio de Lebrija impreso en lengua latina en el año 1638 (véase IIª Parte, Cap. IV) o los *Sermones de Adviento y Quaresma* del Doctor Diego de Payua de Andrade impreso en Madrid en el año 1617 (véase IIª Parte, Cap. VI, 3.4).

Otro aspecto importante a tener en cuenta en la ilustración de este tipo de obras es la relación establecida entre texto y estampa. Para ello tenemos que tener en cuenta dos aspectos fundamentales: por una parte se debe hablar de una afinidad entre los tipos y caracteres del libro con aquellos que acompañan al grabado y, por otra, de la adecuada y justa colocación de la imagen en la página⁶. También en este aspecto se puede apreciar una evolución con respecto a los libros de los siglos XV y XVI. En las orlas renacentistas el texto cumplía la función de elemento independiente de la ornamentación, lo que posibilitaba la repetición de motivos en diferentes portadas e impresos. En la centuria siguiente el carácter didáctico de la estampa buscará conscientemente –siempre que los recursos económicos se lo permitan– un equilibrio entre los dos medios icónicos en la consecución de esa expresividad propia de la estética barroca. Es por esto por lo que nos vamos a encontrar con este tipo de grabados a toda página colocados en los preliminares del libro y formando parte del frontispicio. A partir de ahora aparecerá una doble portada: la grabada y la escrita. Así ocurre en gran parte de las obras analizadas como las *Grandezas y Maravillas de la Inclyta, y Sancta Ciudad de Roma...* de Gabriel Díaz Vara Calderón (Madrid, 1673), las *Excellencias de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles, vicario universal de Iesu Christo Nuestro Bien* de Juan de Palafox y Mendoza impresa en Madrid en el año 1659 (véase IIª Parte, Cap. VI, 4), el *Despertador Christiano* de José de

4 Esta segunda página que complementa los datos de la primera es considerada también como portada. BALDACCHINI, L.: *Il Libro antico...* op.cit. p. 55.

5 Una de las principales causas de este cambio se debe a los problemas que planteaba el entintado de la madera que tenía que ser exactamente igual al de los tipos de imprenta. GALLEGO GALLEGU, A.: *Historia del grabado en España*. Madrid, 1999, p. 120.

6 BARBERI, F.: *Il Libro a Stampa*. Roma, 1965, p. 95.

Barcia y Zambrano (Granada, 1682), el *Embaxador* de Juan Antonio de Vera y Zúñiga (Sevilla, 1620) o *De Lege Politica* de Pedro González de Salcedo, impresa en Madrid en el año 1678 (véase IIª Parte, Cap. V).

Es importante señalar que frente a lo que ocurría con el resto de Europa, en España la degradación de los materiales será una característica de la producción nacional. Tampoco destaca en el campo de los diseños de tipos utilizándose los mismos que en el siglo anterior⁷. Esta escasez de medios y la pérdida de calidad del libro con respecto a los manuscritos está directamente relacionada –aunque no es la única causa– con el aumento del número de lectores que demanda un tipo de obra más asequible a sus recursos económicos⁸.

Sin embargo, a la hora de ilustrar las obras, los autores e impresores se preocupaban por colocar en el frontispicio un grabado calcográfico aún sabiendo que este tipo de imágenes encarecían el coste final de la edición⁹. La explicación hay que buscarla en el espíritu de contradicción que caracterizó a la sociedad barroca y que ya anunciábamos en la introducción de este estudio; la decadencia económica y social que vive la España del Seiscientos no es motivo suficiente para que la cultura no busque afianzar un puesto primordial en el contexto nacional.

En este sentido Carrete Parrondo defiende la existencia de este tipo de imágenes que, más que didácticas, presentan un carácter propagandístico y fastuoso¹⁰. Desde esta perspectiva se han analizado las canonizaciones y fiestas de santos así como las exequias y los retratos reales. Es interesante puntualizar que es precisamente en este tipo de obras donde las estampas aparecen en las páginas interiores del mismo como un conjunto alegórico que ameniza y completa el texto. Señalamos, entre otras, la *Solemnidad Festiva que hizo Valencia a la nueva de la Canonización de Santo Tomás de Villanueva su Arzobispo* de Marco Antonio Ortí e impresa en el año 1659 (véase IIª Parte, Cap. VI, 4), las *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, al culto nuevamente concedido al Señor Rey S. Fernando III de Castilla y León (Sevilla, 1671) de Fernando de la Torre Farfán o la *Vida de Nuestra*

7 COLIN, C.: *Historia de la Imprenta en Europa*. Madrid, 1998, p. 347.

8 BONOMELLI, M.: “Libri illustrati del XVII secolo stampati a Milano e a Venecia, conservati nella Biblioteca Truvulziana”, *Libri & Documenti*, 3 (1988), p. 20.

9 CARRETE PARRONDO, J.: “La ilustración de los libros...”, op.cit. pp. 304,305.

10 Ibidem, p. 305.

Señora (Madrid, 1682) de Antonio Hurtado de Mendoza con la inclusión de todo un conjunto de grabados en relación a los diferentes pasajes y fiestas de María (véase IIª Parte, Cap. VI, 2). También en las obras consideradas como didácticas se incluyen una serie de grabados con el fin de ilustrar y explicar los contenidos del texto; es el caso del *Diálogo de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* de Vicente Carducho impresa en Madrid por Francisco Martínez en el año 1633 (véase IIª Parte, Cap. III).

La inclusión de estas láminas en el interior del libro es poco usual en el siglo XVII donde la mayor parte de las veces contiene una sola estampa colocada en el comienzo del impreso¹¹. Esta imagen se había convertido desde mediados del siglo XVI en el medio más útil para sintetizar el contenido del texto resumiendo las ideas principales a partir de toda una serie de elementos emblemáticos y alegóricos. Se cumple así la función de puerta y acceso al libro (véase Iª Parte, Cap. I) en donde el lector puede intuir el motivo esencial de la obra y poseer, al mismo tiempo, un conocimiento previo de dichos contenidos¹². A nivel figurativo y simbólico este tipo de pórtico que antecede al libro cumplía la misma función que el arco de triunfo romano recogiendo las escenas y las hazañas más representativas del personaje homenajeado. Lo mismo ocurría en el arte paleocristiano y durante la Alta Edad Media, donde el Iconostasio colocado en el interior de las iglesias se decoraba con motivos geométricos y figurativos recordando a los fieles la importancia del espacio sagrado o en la Baja Edad Media puesto que las portadas de las catedrales recordaban al fiel la idea de la muerte con la presencia de un Cristo Juez colocado en el centro de los tímpanos. A partir del Renacimiento la función principal de la puerta se ciñe a ser el signo emblemático de la Iglesia militante, sirviendo de tránsito entre la vida humana y la vida espiritual¹³.

11 Esta escasez de grabados en el interior del libro se debe, sobre todo, al esfuerzo y el tiempo empleado para hacer la tirada del texto y la ilustración por separado frente a la técnica xilográfica que permitía la impresión simultánea de texto e ilustración. GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro español. Siglos XV-XVI-XVII. (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*. I, Valladolid, 1984, p. 39.

12 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8 (1991), pp. 27,28. La misma idea es defendida por Marina Bonomelli en las páginas 20-26 de su artículo publicado en la revista *Libri & Documenti* (véase nota 8).

13 PENNATI, A.: "La porta nei riti cristiani. I tipi di portale nella Chiesa cristiana", *Arte Cristiana. Rivista illustrata d'arte liturgica*, LXX (1982), pp. 329-332.

A partir de este concepto de puerta que antecede al libro, la estampa barroca se convertirá en un instrumento de codificación de imágenes creando un lenguaje iconográfico que se difundirá a lo largo de toda la Edad Moderna. Desde este punto de vista podemos clasificar los frontispicios analizados en tres categorías: los puramente tipográficos, los decorativos y los alegóricos. Al primer grupo pertenecen aquellos que solamente presentan los datos relativos al libro sin ningún tipo de alusión a elementos ornamentales¹⁴. El segundo representa un tipo de decoración que ocupa sólo una parte del frontispicio y que está en relación con las marcas tipográficas del impresor y con los retratos del autor o comitente de la obra. Cuando estos retratos se cargan de un contenido simbólico se convierten en retratos alegóricos y forman parte del tercer grupo que, a su vez, representan más del 50% de las portadas analizadas. Se trata, por lo general, de frontispicios arquitectónicos que sirven de marco al título –cuando no son grabados a toda página– con figuras dispuestas en sus correspondientes hornacinas o delante de dobles columnas colocadas en las partes laterales de la estampa (véase IIª Parte, Cap. III). En el interior se recogen diversas escenas alusivas al argumento del libro y con una importante carga textual basada en citas bíblicas o en fragmentos tomados de la literatura clásica. Los temas son de carácter emblemático con un contenido religioso más que mitológico. En numerosas ocasiones el autor deja constancia del significado de los emblemas en las hojas preliminares del libro, como puede ser el prólogo al lector, en las dedicatorias, sobre todo si se tratan de biografías de personajes o hagiografías de santos, así como en el interior de los capítulos de la obra.

Desde el punto de vista funcional la estampa se convierte en un objeto multiplicable e intercambiable entre los diferentes centros de producción europea como Amberes, Lyon, París, Nuremberg, Roma o Fontainebleau que usarán el grabado con unos fines comerciales, políticos e ideológicos¹⁵. España estuvo abierta a esta influencia extranjera aceptando y recibiendo las colecciones iconográficas que llegaban de Francia, Italia o de los Países Bajos así como la de aquellos artistas que se instalaban en las diferentes ciudades españolas buscando un trabajo como grabador o ilustrador

14 Este tipo de frontispicio también es frecuente en los libros del siglo XVII pero se ha descartado a la hora de llevar a cabo este estudio.

15 MELOT, M. et al.: *Historia de un arte: El Grabado*. Barcelona, 1981, p. 29.
Sobre los fines comerciales y usos devocionales de la estampa véase la obra de Jesusa Vega y Javier Portús *La Estampa Religiosa en la España del Antiguo Régimen* publicada en Madrid en 1998.

de libros¹⁶. No queremos reiterar lo ya explicado por numerosos autores como Antonio Gallego o Francisco Esteve Botey en sus respectivas Historias del Grabado en relación a las causas que llevaron a estos artesanos a instalarse en los principales centros editoriales de España; sabemos que se trataban de artistas de segunda fila que emigraban en busca de una mejor situación económica.

Por otra parte, el coleccionismo de estampas adquiere una personalidad propia a partir del siglo XVII formando parte de los “Wunderkammer” o cámaras de maravillas, en donde los grabados se clasifican siguiendo unos criterios iconográficos y naturalísticos en función de los viajes de exploración y de los nuevos descubrimientos geográficos¹⁷. La imagen cobra una importancia de la que carecía en el siglo anterior como instrumento de conocimiento y como pieza individual. En este sentido el autor sale del anonimato al dejar su firma en la parte inferior de sus creaciones; nace, a partir de este momento, un repertorio de imágenes que circulan por los diferentes talleres y se usan como maletines de trabajo por los propios artistas.

En el primer tercio del siglo XVII llegan a España grabadores procedentes, en su mayor parte, de los estados flamencos. Es precisamente allí donde el grabado a buril se empieza a imponer a partir de los años centrales del siglo XVI con unas técnicas novedosas y unas resoluciones más correctas que las que se conseguían con el grabado de madera¹⁸. Es también a partir de este momento cuando se incrementa el negocio de la

16 Algunos editores tenían abiertas sus tiendas en diversas ciudades encargando a sus conocidos extranjeros o a los propios artistas que viajaban el envío de estampas ejecutadas por grabadores flamencos, italianos o franceses. Entre sus necesidades solicitaban también la circulación de láminas firmadas por artistas famosos. GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del libro español...* op.cit. p. 38.

17 MORI, G.: “Il tema del destino nelle collezioni e nei manuali di stampe”, *Rappresentazioni del Destino. Immagini della vita e della morte dal XV al XIX secolo nella Raccolta delle Stampe A. Bertarelli*. Milano, 2001, p. 17.

Estos gabinetes de curiosidades habían surgido en el Renacimiento como un deseo del hombre de conservar todo un conjunto de piezas raras y valiosas que se fueron clasificando hasta crear colecciones específicas de historia natural, numismática, obras de arte y estampas. Estas cámaras cumplían otro de los deseos del humanista de integrar en un solo espacio la naturaleza y la cultura. PACHECO MUÑOZ, M.F.: “Gabinetes de curiosidades: Base de los Museos”, *Aleph Zero*, 37, Año 10 (2005), p. 23.

18 La presencia de las luces y de las sombras, así como la preocupación por el espacio y la perspectiva serán los elementos principales que caracterizarán a la estampa barroca. GALLEGO GALLEGU, A.: *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1999, pp. 140-145.

producción y venta de estampas en los Países Bajos con la reproducción de obras de arte, vistas de ciudades, mapas o grabados populares de iconografía religiosa¹⁹.

Entre los principales grabadores tenemos que señalar a los Hermanos Wierix (Jean, Antoine y Jérôme) que destacaron por la ilustración de libros de piedad y escenas religiosas y que llegan a la Península a través de la imprenta de Cristóbal Plantino²⁰. La separación de los planos en las estampas españolas con la presencia de la Divinidad en la parte superior de la escena se deben a ellos, lo mismo que la iconografía de los santos, en especial la relacionada con los jesuitas con una perfecta integración de la figura en el espacio como se ve en el *Marial que contiene varios sermones de todas las fiestas de Nuestra Señora predicados a las Magestades de Philippo III y Philippo IIII* de Jerónimo de Florencia, impreso en Alacá de Henares en 1627 (véase IIª Parte, Cap. VI, 3.7). Esta nueva disposición espacial se deja ver en obras como la *Sangre Triunfal de la Iglesia* (Madrid, 1672) de Bartolomé de Villalva con un claro eje simétrico formado en la parte superior por la figura de la Inmaculada, la cartela con los datos tipográficos en el centro y el retrato del autor en la parte inferior (véase IIª Parte, Cap. II, 5). Esta misma estructura aparece en el frontispicio que decora uno de los misales que se editan en la imprenta de Plantino, bajo la dirección de Baltasar Moretus en el año 1632 en donde la Virgen se sustituye por la paloma del Espíritu Santo y el retrato por las armas pontificales²¹.

Desde el último tercio del siglo XVI hasta 1620 la ilustración de los libros en España recibe la influencia de los discípulos de Philippe Galle con un tipo de frontispicio formado por un recuadro central a partir del cual se va configurando la composición²². La creación de un espacio en profundidad creado a partir de la combinación de columna-pilastra será una característica de esta etapa como en el frontispicio de la *Vivae Imagines Partium Corporis Humani* de Andrea Vesalio (Amberes, 1628)

19 Un viajero flamenco aficionado al grabado se sorprendió cuando estando en España pudo comprobar que la mayor parte de las estampas religiosas que circulaban estaban firmadas por grabadores belgas. LAFUENTE FERRARI, E.: *Una serie de grabados flamencos: de iconografía religiosa y portuguesa*. Madrid, 1940, p. 5.

20 MAUQUOY-HENDRICKX, M. : *Les Estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}*. I,II,III, Bruxelles, 1979.

21 JUDSON, R.; VAN DE VELDE, C.: *Book illustrations and Title-pages*. Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard. XXI. London, 1978, fig. 21.

22 DELEN, A.J.J. : « La Gravure », FIERENS, P. (dir.): *L'Art en Belgique. Du Moyen Age à nos jours*. Bruxelles, 1938, p. 366.

grabado por Frans Huys que se tomará como referencia en la portada de obra de Antonio de Gaztañeta *Norte de la Navegación ballado por el Cuadrante de Reducción* (Sevilla, 1692) firmada por Matías de Arteaga (Véase IIª Parte, Cap. III). Sin representación figurada esta doble columna con la búsqueda de un espacio en perspectiva se repite en las *Rimas Castellanas* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo impresa en Madrid en el año 1618 (véase IIª Parte, Cap. III).

De esta misma escuela es la influencia en la producción de retratos, género que se había empezado a imponer a partir del siglo XVI y que gozará de una gran popularidad en la centuria siguiente no sólo como colecciones de hombres famosos sino como ilustración de libros. En algunas ocasiones forman parte de la primera página del libro y, en otras, se colocan entre las hojas preliminares como complemento iconográfico del frontispicio. En este segundo caso la impresión de la portada y del retrato es independiente y a estas características responden la mayoría de las obras analizadas en este trabajo; los retratados forman parte del círculo erudito del momento como médicos, literatos o científicos, así como los diferentes personajes de la corte, de la nobleza o de la Iglesia. Nos encontramos con libros que reproducen la efigie del capitán Alonso Céspedes en el *Compendio de las mas señaladas bazañas que obró el capitán de Alonso Céspedes* escrita por Rodrigo Méndez Silva (Madrid, 1647), o de los personajes más relevantes en el terreno político del momento como en el *Floro Histórico de la Guerra movida por el Turco contra el Señor Emperador* (Madrid, 1684) de Francisco Fabro Bremundan o la *Vida y Martyrio del venerable Padre Diego Luis de Sanvitores de la Compañía de Jesús...* (Madrid, 1682) del jesuita Francisco García.

Por otra parte el retrato permite la integración de la literatura y el arte a través de la unión de la imagen y las letras que se presentan como un medio expresivo y sugerente²³; el texto, a su vez, tiene la función de comentar y aclarar el significado iconográfico a través de notas, epígrafes o elogios que se colocan en los puntos más visibles del frontispicio: en la base, en el interior del óvalo –que sirve de marco al retrato– o en la parte superior. En la mayoría de los casos se trata de citas bíblicas si el retratado es un personaje religioso o literarias si lo que se graba es la efigie de un escritor. En algunas ocasiones se entremezclan como veremos en la efigie de Pedro Calderón de la Barca. Al mismo tiempo se añaden elementos alegóricos como palmas y laureles en alusión a su victoria o trompetas que anuncian su fama y renombre. La

23 COCHETTI, M.: "Le iconobibliographie dei secoli XVI e XVII", *Il Bibliotecario*, 30 (1991), p. 71.

base de esta simbología procede de los retratos que desde finales del siglo XVI se estaban llevando a cabo en los países nórdicos por artistas como Corneille Galle, Adrian Collaert o los hermanos Bolswert. Estas estampas servían de modelo a aquellos artistas encargados de grabar los retratos de personajes famosos como el citado Calderón de la Barca en el *Obelisco Fúnebre, pirámide funesto* del Gaspar Agustín de Lara firmado por D.F Everhard o el papa Clemente X, con una fuerte impronta italiana, en *Historica Rerum Notabiliorum...* (1675) de Adolfo Brachel y realizado por Federico Bouttats. La influencia italiana llega a España por las propias estampas flamencas puesto que gran parte de sus grabadores habían viajado a Roma en busca de nuevos modelos en los que inspirarse. En este aspecto juega un papel importante la escuela creada por Rubens a partir de los años 30 del siglo XVII²⁴.

La impronta del arte italiano será una constante a lo largo de todo el arte flamenco. Así lo vemos en obras realizadas por algunos grabadores del taller de Rubens como dos de las representaciones del papa Urbano VIII firmadas por Claudio Mellan y Octavio Leoni con unas características similares al retrato de Clemente X²⁵.

El objetivo de esta escuela es dar a conocer sus bocetos y dibujos para divulgar sus obras más importantes por Europa, sobre todo en España e Italia, evitando, de esta forma, el plagio o las malas copias y obteniendo diferentes privilegios en los estados holandeses y en Francia²⁶. Entre sus grabadores más destacados están Pierre de Jode, Jacques de Vie y algunos de los que habían trabajado para Philippe Galle como es el caso de Corneille y Théodore Galle o Charles de Mallery cuyas obras gozarán de importantes consecuencias en el arte español. Lorenzo Agüesca para ilustrar el *Museo de las Medallas desconocidas españolas* (Huesca, 1645) de Vincenzio Juan de Lastanosa se inspiró en las obras de la escuela flamenca como los *Anales de Flandes* de Enmanuel Sueyro impreso en Amberes en el año 1624 con el mismo tipo de estructura en torno a un alto podium circular sobre el que se apoya la figura de España y Bélgica respectivamente con la representación alegórica de los ríos en la parte inferior²⁷.

24 *La Passion des Livres. Rubens et sa bibliothèque*. Anvers, 2004, p. 9.

25 JUDSON, R; VAN DE VELDE, C.: *Book Illustrations and Title-Pages...* op. cit.

26 Las estampas de Rubens también se usaban para decorar los altares y retablos a donde los artistas se acercaban buscando un modelo o una fuente en la que inspirarse para sus composiciones. NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, p. 185.

27 JUDSON, R; VAN DE VELDE, C.: *Book Illustrations and Title-Pages...* op.cit. fig. 25.

Para la ilustración de los libros Rubens acudió a la oficina Plantiniana de Baltasar Moretus (1574-1641) con la edición de todo un conjunto de obras que sirvieron de modelo a los grabadores flamencos que trabajaban en España. En este sentido tenemos que señalar el *Breviarium Romanum* o *Missale Romanum* impreso en 1614, así como el *Acta Sanctorum* de Bollandus grabada sobre composición de A. van Diepenbeeck (1643)²⁸. De este grupo tenemos que señalar la influencia de Cesare Baronio en sus *Annales Ecclesiastici* (Amberes, 1597)²⁹ en donde la figura de la Iglesia con sus correspondientes atributos (Evangelio, llaves, tiara, Cruz y Paloma del Espíritu Santo) se repite en grabados como el que ilustra la obra de Cristóbal de Santotís *Theatrum SS.PP.*, en donde la estructura es la misma con la presencia de San Pedro y San Pablo en las partes laterales del cuerpo central y la alegoría de la herejía a quien la Iglesia encadena representada en el centro del basamento (véase IIª Parte, Cap. II, 5). La misma estructura con la alegoría de la Iglesia en el centro del basamento se repite en la obra de Francisco Torreblanca Villalpando *Iuris Spiritualis Practicabilium...* impresa en Córdoba en el año 1635.

También a Italia le debemos la presencia del arco de triunfo en las portadas de obras como la Diego López *Los nueve libros de los Ejemplos, y virtudes morales* de Valerio Máximo (Sevilla, 1631) con los retratos de Tito Livio y Salustio (véase IIª Parte, Cap. III); en este sentido no podemos pasar por alto el importante papel que el grabado italiano jugó en las colecciones españolas, en especial en la conservada en San Lorenzo de El Escorial con una presencia destacada de artistas italianos que influirán notablemente en los grabados españoles del siglo XVII. Entre ellos tenemos que señalar a Marcantonio Raimondi, considerado como el fundador de la escuela romana de grabado calcográfico, Antonio di Alessio, Agostini Musi o Giovanni Agucchi que dejó un interesante legado de estampas que reproducían diferentes diseños y dibujos de arcos triunfales³⁰.

De procedencia italiana también es el tipo de composición formado a partir de figuras alegóricas colocadas junto a altos pedestales como en el *Aristobulo*, tragedia

28 NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII...* op.cit. p. 185. JUDSON, J.R; VAN DE VELDE, C.: *Book Illustrations and Title-Pages...* op.cit, II, fig. 29.

29 Ibidem, fig. 170.

30 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.Mª: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. VIII, Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 7,13,14.

escrita por Luigi Manzini impreso en Roma en el año 1638³¹ que influirá en la iconografía de las portadas del *Patrocinio de Nuestra Señora en España* de Antonio de Santa María (Madrid, 1666, véase IIª Parte, Cap. II, 7) grabada por Pedro de Villafranca o la tercera parte del *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra los Turcos* de Francisco Fabro Bremundan (Madrid, 1687) firmada por J. Leonardo. La presencia de los ríos representados como ancianos recostados con largas barbas y apoyados en cántaros de donde se desprende chorros de agua también es un tipo iconográfico latino y así aparece en la portada de la *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* de Juan Pablo Martyrriço (Madrid, 1629) o en la *Primera Parte de los Anales de Aragón* escrita por el cronista Bartolomé Leonardo de Argensola e impresa en Zaragoza en 1630 (véase IIª Parte, Cap. II, 7). Este tipo de representaciones se había puesto de moda en las ilustraciones del período renacentista en ese afán de recuperación de la cultura clásica con una continuación en los grabados del siglo XVIII que ilustran obras de temática mitológica. Es el caso de la *Diana Enamorada* de Gaspar Gil Polo impresa en Madrid por Antonio de Sancha en el año 1778.

Junto a esta nueva situación en las artes del grabado y de la ilustración del libro nos encontramos con otro componente que se produce en la España barroca y que incrementa esa influencia de las formas y las técnicas extranjeras; nos estamos refiriendo a los encargos de láminas que se hacían a aquellos grabadores que trabajaban en talleres de Roma, París, Ausburgo o Amberes por parte de la corte, de las órdenes religiosas o incluso de particulares³². Así se explica la presencia de artistas como Gaspar Bouttats que firma el frontispicio del *Paraninfo Celeste. Historia de la mystica zarza, milagrosa imagen, y prodigioso santuario de Aranzazu...* de fray Juan de Luzuriaga (véase IIª Parte, Cap. VI, 2) o la de su hermano Federido, anteriormente citado³³.

31 DONATI, L.: "Ignoto incisioni di Luca Ciamberlano nel libro", *Studi di Biblioteconomia e Storia del Libro in onore di Francesco Barberi*. Roma, 1976, p. 274, lám XXIII.

32 CARRETE PARRONDO, J.; CORREA, A.: "El grabado y el arte de la pintura. Del Barroco a la Ilustración", *Goya*, 181-182 (1984), p. 39.

33 Posiblemente formen parte de la familia de Pedro Baltasar Bouttats. Pierre Poirier defiende la existencia de 21 grabadores con el mismo apellido en el arte flamenco de finales del siglo XVII; entre ellos tres responden al nombre de Gaspard. POIRIER, P.: *Un siècle de gravure anversoise. De Jérôme Cock à Jacques Jordaens. Du dessin à l'estampe 1550-1650*. Bruxelles, 1967.

De Holanda la influencia llega a partir de las composiciones de Cornelis Cort que circulan en España desde mediados del siglo XVI con una gran repercusión en las escuelas de Madrid, Valencia y Sevilla en la primera mitad del siglo XVII³⁴. A él se debe, junto a los hermanos Wierix, la aparición de un tipo de iconografía con Dios Padre bendiciendo con su mano derecha y con la bola del mundo en la izquierda en la parte superior de la escena; en algunas ocasiones su nimbo es triangular en recuerdo de la Santísima Trinidad como se puede ver en su Anunciación con profetas que predijeron la venida del Mesías, sobre composición de Federico Zuccaro³⁵. Su influencia también se extiende a la iconografía mariana con su Coronación de la Virgen que dejará repercusión en obras como la de Silvestre de Saavedra *Razón del pecado original, y preservación del en la concepción Purissima de la Reyna de los Angeles* impresa en Sevilla en 1615 (véase IIª Parte, Cap. VI, 2).

De artistas holandeses contamos con la presencia de Cornelis de Beer que emigra a España en torno al año 1630 con su hija Mª Antonia de Beer que trabajó en Madrid a mediados del siglo XVII en obras de temática real como es el caso de la obra de Gregorio de Tapia y Salcedo *Exercicios de la Gineta* impresa en Madrid en 1643 (véase IIª Parte, Cp. V) o sobre cuestiones políticas como la *Guerra de Flandes* del cardenal Bentivoglio (Madrid, 1643) o el *Tomo Segundo de los Opprobios que en el Árbol de la Cruz oyó Christo cuando dijo las siete palabras* de Fray Francisco de Rojas (Madrid, 1640).

En nuestro estudio la mayoría de las obras analizadas han sido ejecutadas en talleres españoles por artistas extranjeros residentes en España entre los que destacan nombres conocidos como Pedro Perret, flamenco afincado en España, que trabaja desde finales del siglo XVI para la corte de Felipe II llamado por Juan de Herrera que le encarga la realización de un conjunto de láminas del monasterio de El Escorial con el fin de ser difundidas por la Europa del momento, Juan de Noort, del que tenemos muy pocos datos, posiblemente hijo de Jan van de Noort y que llega a España en la primera mitad de siglo para ilustrar obras de temática política como el frontispicio de las *Advertencias para Reyes y Príncipes, y Embaxadores* de Cristóbal de Benavente y

34 Sus viajes a Italia le permitieron la difusión de los diseños y los modelos de los maestros más importantes del siglo XVI como Rafael, Giulio Romano, Andrea del Sarto, Tiziano y Zuccaro, entre otros. BIERENS DE HAAN, J.C.J.: *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort. Graveur hollandais 1533-1578*. La Haya, 1948, p. 4.

35 NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, p. 112.

Benavides e impresa en Madrid en 1643. Le siguen las figuras de Juan de Schorquens, Alardo de Popma, Francisco Heylan o Herman Panneels, procedentes todos ellos de Flandes. Así lo vemos en las obras de los *Anales y memorias cronológicas* de Martín Carrillo (véase IIª Parte, Cap. III), los *Favores del Rey del Cielo*, de Pedro Navarro (véase IIª Parte, Cap. VI, 3.5), la *Apología* de fray Martín Martínez (véase IIª Parte, Cap. V) o las *Fiestas que hizo el insigne Collegio de la Compañía de Iesus de Salamanca...* impresa en Salamanca en el año 1610 (véase IIª Parte, Cap. VI, 3.7), entre otras.

De Francia contamos con el trabajo llevado a cabo por Juan de Courbes de quien Matilla nos ha dejado una exhaustiva investigación en la monografía que le dedica y a cuya firma responde una parte importante de los grabados analizados³⁶. En ellos vemos la influencia de artistas franceses como Léonard Gaultier que, por la dureza de sus trazos y el contorno definido de sus líneas hace pensar en un posible origen alemán para su formación. Sin embargo la estructura del frontispicio y el abigarramiento de la escena nos hablan de una influencia nórdica, posiblemente flamenca, así como los rasgos y las formas de las figuras de tradición italiana³⁷. Los personajes de sus obras como el frontispicio que ilustra la *Opera Omnia* de Andrea Laurenti (París, 1628) se refleja en los grabados de Courbes como el que firma en 1630 para la *Capilla Real* de Vicencio Tortoreti (Véase IIª Parte, Cap. VI, 4.8).

En España destacan grabadores de la talla del manchego Pedro de Villafranca, discípulo de Vicente Carducho y de Pedro Perret que ilustrará gran cantidad de frontispicios especialmente a partir de 1654, año en que es nombrado grabador de cámara, monopolizando la imagen del rey que, a partir de este momento, será grabada por Villafranca y pintada por Velázquez³⁸; las obras del pintor sevillano serán su principal fuente de inspiración en sus retratos ecuestres no sólo de la familia real sino también de personajes influyentes en la política del momento como D. Juan de Austria a quien retrata como Atlante sosteniendo el reinado de Felipe IV (véase IIª Parte, Cap. 5). La temática alegórica será una constante en su trabajo.

36 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La Estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Madrid, 1991.

37 Su influencia flamenca se justifica por la presencia de artistas belgas en la Escuela de Fontainebleau; además entre 1600 y 1610 pudo haber realizado un viaje a los Países Bajos en donde posiblemente haya visto las estampas de Goltzius. DUPORTAL, J.: "L'ouvre gravé de Léonard Gaultier", *Byblis*, III (1924), pp. 130-132.

38 GALLEGO GALLEGU, A.: *Historia del Grabado en España...* op.cit. p. 172.

Le sigue en importancia el fraile Marcos de Orozco que trabaja en Madrid en la segunda mitad del siglo XVI, Francisco Quesádez que ilustra obras de la ciudad de Valencia, Gregorio Fosman y Medina o Pedro de Obregón. Los nombres de Ramón Olivet, grabador catalán o el cordobés Juan Franco así como las firmas de J.F. Leonardo, Juan de Jáuregui, Juan Méndez, Juan de Renedo o Jusepe Martínez aparecen en algunas de las portadas analizadas.

La disposición en registros será una característica de los grabados que ilustran los libros españoles a lo largo del siglo XVII con más predominio en la primera mitad como lo demuestran las portadas orladas de la *Historia General de los Hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano* (Madrid, 1601) de Antonio de Herrera o la *Década Primera de la Historia de la Insigne, y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia* (Valencia, 1610) de Gaspar de Escolano. Pero también aparecen en obras de mediados de siglo como la que ilustra los *Santos de la Imperial Ciudad de Toledo y su Arzobispado* (Madrid, 1651) o de la segunda mitad como *las Antigüedades y Santos de la muy noble villa de Alcántara* (Madrid, 1661) de Jacinto Arias Quintana (véase IIª Parte, Cap. II, 7).

Pero los grabadores flamencos también se dejan imbuir de la cultura hispánica como es el caso de Francisco Heylan afincado en Granada y que realiza gran parte de las portadas estudiadas. Entre ellas podemos citar la *Numantina* de Mosquera de Barnuevo (véase IIª Parte, Cap. II, 7) con la presencia de dos pares de figuras aladas dispuestas en los registros superior e inferior de la estructura y que sostienen los correspondientes escudos. Esta misma disposición es la que nos encontramos en muchos de los sarcófagos y mesas de altar de las iglesias y santuarios del prerrománico español así como en los grabados de Enea Vico conservados en la colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial³⁹. Tampoco podemos olvidar la presencia de estos angelillos en las puertas y fachadas de los edificios renacentistas como vemos, entre otros ejemplos, en la Puerta del Sol de la Iglesia mayor prioral del Puerto de Santa María en Cádiz⁴⁰.

39 Grabador activo en Florencia bajo la protección de Cosme II de Médicis. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.Mª.: *Real Colección de Estampas...* IX, op.cit. p. 127.

40 AGUAYO COBO, A.: "Lectura iconológica de la Puerta del Sol de la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María", *Revista de Historia de El Puerto*, 34 (2005), p. 81.

Conviene también recordar la influencia que la pintura ejerció sobre la estampa barroca. Entre los pintores del siglo XVII su dedicación al grabado ha sido en situaciones puntuales y de una forma muy esporádica como es el caso de Matías Arteaga, seguidor del eclecticismo imperante en la escuela sevillana del seiscientos⁴¹. Su formación con Murillo y con Valdés Leal se deja ver en obras como la de Torre Farfán sobre las *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla* o el *Norte de la Navegación ballado por el Cuadrante de Reducción* del Capitán Antonio de Gaztañeta publicada por el Impresor Mayor de Sevilla Juan Francisco de Blas en 1692.

Asimismo la influencia de Vicente Carducho diseñador de las láminas de su *Diálogo de la Pintura* (Madrid, 1833) sobre Francisco Fernández, ejecutor de las mismas, es evidente en el virtuosismo de las líneas y el dinamismo de la composición. Las características de las obras de este pintor florentino se pueden observar en los primeros trabajos de Pedro de Villafranca como en el retrato de la reina Isabel de Borbón que ilustra la *Pompa Funeral y Honras y Exequias en la muerte de la muy Alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón...* impresa en Madrid en el año 1645 (véase IIª Parte, Cap. V, 5) o la del calígrafo José Casanova incluido en la *Primera parte del Arte de Escribir todas formas de letras* (Madrid, 1650). Sin embargo son las pinturas de Velázquez las que sirven de modelo al artífice manchego para realizar sus retratos cuando es nombrado grabador de cámara en el año 1654. La influencia velaqueña se extiende a los artistas flamencos que trabajan en España como Juan de Noort en los *Exercicios de la gineta* (Madrid, 1643) de Gregorio de Tapia y Salcedo (véase IIª Parte, Cap. V) o Pedro Perret en *Origen y dignidad de la caça* (Madrid, 1634) con el busto del autor en la parte inferior de la lámina.

El manejo de la estampas por parte de los pintores era algo frecuente en la España de los Austrias. En las almonedas se encontraban las copias de obras de arte de conocidos artistas así como grabados y dibujos que los artistas compraban para trabajar en sus estudios transmitiéndose de generación en generación⁴². La tratadística de los siglos XVII y XVIII consideraban “hurto” al hecho de copiar puntualmente una determinada obra pero el hecho de tomar solamente el concepto de todo, tal y como

41 DE LA BANDA Y VARGAS, A.: “Matías de Arteaga, Grabador”, *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, VI (1978), pp. 75,98.

42 SILVA MAROTO, P.: “La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez”, *V Jornadas de Arte: Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, p. 315.

lo explica Palomino no es considerado copia o plagio⁴³. Este mismo autor defiende la imitación de las composiciones en el pintor principiante puesto que la copia de los buenos modelos enriquece la mente y el ingenio de los artistas.

Como ya hemos señalado el grabado se había convertido en el portador de toda una serie de ideas, estilos y formas que muchos artistas se encargaron de difundir a través de los dibujos y las copias de sus obras más conocidas. Es el caso de Rafael o Miguel Ángel cuyos modelos circularon por los talleres europeos sirviendo de base para la gran mayoría de las composiciones modernas. La interpretación de sus pinturas en clave manierista y la recuperación de la tradición clásica generaron una importante influencia en las ilustraciones de los libros y en las estampas religiosas. La repercusión de las obras de Rafael se debe no sólo a la circulación de las estampas que salían de su estudio romano sino de aquellas que llegaba de una forma indirecta a través de artistas que copiaban sus pinturas como modelos para sus propias creaciones⁴⁴; es el caso de Perin del Vaga o Giulio Romano con la aparición de elementos arquitectónicos y paisajísticos en sus composiciones⁴⁵; esta incorporación de la naturaleza en el interior de los cuadros ya se había puesto de moda en la Flandes del siglo XV adoptándola el arte renacentista italiano como elemento principal de sus escenas alegóricas. Es así como llega a la pintura española con obras como la de Eugenio Cajés sobre el obispo de Cuenca que servirá de modelo al grabado firmado por Juan de Noort en la ilustración del libro de Diego Ortiz de Zayas (Madrid, 1632; IIª Parte, Cap. VI, 4).

La España del siglo XVII cuenta con un conjunto muy amplio de grandes figuras que se caracterizaron por poseer importantes bibliotecas con las que dotar su imaginación a la hora de idear el entramado simbólico de las obras que financiaban. Estos mentores iconográficos contaban con colecciones de dibujos y estampas así como libros de arquitectura, escultura, pintura y mitología con los que tuvieron que estar familiarizados pintores y grabadores⁴⁶. Se trata de verdaderos mecenas de las artes con

43 Ibidem, p. 311.

44 SAMEK LUDOVICI, S.: *Arte del Libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*. Milano, 1974, p. 197.

45 SANDAL, E.: "Raffaello e il libro illustrato del Rinascimento negli esemplari della Biblioteca Queriniana", *Raffaello e Brescia*, Brescia, 1986, pp. 89,90.

46 En los contratos se especificaban los temas que se debían tratar llegando incluso a precisar la disposición de las figuras en la obra. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.Mª.: "Aportaciones del coro alto de San Benito de Valladolid a la iconografía de San Benito", *Boletín del Seminario de Estudios y Arqueología*, LII (1986), p. 359.

un elevado conocimiento del griego y del latín así como de la literatura clásica y emblemática⁴⁷. Un número destacado formaba parte de instituciones religiosas o eran frailes de determinadas órdenes lo que suponía un importante dominio de las Sagradas Escrituras⁴⁸.

Gran parte de las ediciones son costeadas por los propios editores que podían ser los impresores o mercaderes de libros tal y como aparecían en la parte inferior de la portada. Cuando no se citaban, el autor de la financiación era muy difícil, por no decir casi imposible, de identificar⁴⁹. La obra del agustino Fernando de Camargo y Salgado *Iglesia Militante. Cronología Sacra y epitome historial de todo quanto ha sucedido en ella, prospero y adverso* (Madrid, 1642) se dedica a D. Cristóbal Tenorio y Villalta, caballero de la orden de Santiago y está costeada por el mercader de libros Pedro García, tal y como se escribe en el margen inferior del frontispicio. Lo mismo ocurre con *la Vida y Virtudes del Illustrissimo y Excelentissimo D. Juan de Palafox y Mendoza de los Consejos de su Magestad en el Real de las Indias...* (Madrid, 1666) dedicada a la reina Mariana de Austria y pagada por el mercader Juan Claudio Prost, *la Guerra de Flandes*, escrita por el Cardenal Bentivoglio (Madrid, 1643) y costeada por Manuel López o los *Avisos Espirituales de Santa Theresa de Iesus* (Barcelona, 1647) comentados por el Padre jesuita Alonso de Andrade y pagando la edición Jacinto Ascona, Juan Terresanches y Juan Pablo Martí (véase IIª Parte, Cap. VI, 3.7). En algunas ocasiones colectivos e instituciones tanto oficiales como religiosas llegaban a acuerdos con los autores, por lo general funcionarios de la propia administración, para promocionar y costear un determinado tipo de obra; es el caso del ayuntamiento de Teruel en *Los Amantes de Teruel*, con la *Restauración del Reyno de Valencia*, escrita por Juan Yague de Salas que él mismo se identifica en la portada del libro

47 Las enciclopedias de emblemas así como las obras de Virgilio, de Ovidio, de Bocaccio o Plutarco, figuran entre las más utilizadas, sin olvidar las de los clásicos griegos como Homero o Apolodoro. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T.: “El Barroco efímero madrileño y las fuentes clásicas”, *VI Jornadas de Arte: La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español*. Madrid, 1993. p. 238.

48 MORENO CUADRO, F.: “Humanismo y arte efímero: la canonización de San Fernando”, *Traza y Baza*, 9 (1985), p. 33.

49 MOLL ROQUETA, J.: “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), p. 95.

A diferencia de lo que ocurría en las artes figurativas, en el campo del libro el acuerdo entre los escritores y los editores se hacía en el ámbito de lo privado, tratándose, en la mayoría de los casos, de contratos verbales más que redactados o notificados. RICHARDSON, B.: *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*. Milano, 2004, p. 87.

como “Secretario de la Ciudad de Teruel” (véase IIª Parte, Cap. II) o en el *Obelisco Fúnebre, Pirámide Funesto que construia, a la Inmortal memoria de D. Pedro Calderon de la Barca...* (Madrid, 1684) de Gaspar Agustín de Lara dedicada a “La Imperial y Coronada Villa de Madrid” así como la dirigida a la “Nobilissima Ciudad de Soria y a sus Doze Linages y Casas a ellos agregadas” en la *Numantina* (Sevilla, 1612) de Francisco Mosquera de Barnuevo o a la “Ciudad de Tudela, primera Población de España, por el patriarca Túbal” en el *Propugnaculo Histórico y Jurídico. Muro Literario y Tutelar. Tudela Ilustrada y Defendida* (Zaragoza, 1666) de José Conchillos. En algunas ediciones la financiación de la obra por parte del ayuntamiento de la ciudad se expresa en la dedicatoria de la portada como en las *Ordenanzas desta muy Noble, y muy mas leal Ciudad de León, su tierra, y su jurisdicción...* (León, 1669) que “se mandaron imprimir a costa de la Dicha Ciudad, para que todos participen de su gobierno, y se hallen los Cavalleros Regidores, Escrivanos mayores, y del Numero, Procuradores, y demas Ministros de Justicia, con las noticias que conviene, para su execucion, y cumplimiento”⁵⁰. Los nobles e hidalgos también se hacían cargo de aquellas obras que divulgaban el origen de sus privilegios y de sus títulos como ocurre en *El Fuero Privilegios, Franquezas y Libertades de los Cavalleros hijos dalgo del Señorío de Vizcaya, confirmados por el Rey don Felipe IIII nuestro Señor y por los Señores Reyes sus Predecesores* impresa en Bilbao en el año 1643 “a costa del Señorío de Vizcaya por Pedro de Huydobro, impresor de dicho Señorío”⁵¹ (véase IIª Parte, Cap. II, 7).

En algunas ocasiones el frontispicio nos da noticias de los lugares en donde se venden; es el caso de la *Primera y segunda parte de la Suma de todas las Leyes Penales, Canonicas, Civiles, y destos Reynos*, del abogado Pradilla Barnuevo (Madrid, 1621) en el que se escribe: “Véndese en Palacio y en la Calle Mayor” y que había sido costeada por el mercader Andrés de Carrasquilla (véase IIª Parte, Cap. I).

Michel Mollet señala que es difícil precisar con exactitud la motivación y el objetivo del mecenazgo cuando afirma: “...Les dépenses des mécènes et les recettes des protégés, il est difficile parfois de distinguer celles qui font face à me nécessité ou répondent à un soici de prestige. Ainsi l'action mécénale est quelquefois peu aisée à

50 *Ordenanzas desta muy Noble, y muy mas leal Ciudad de León, su tierra, y su jurisdicción...* León: Agustín Ruiz de Valdivielso: 1669, s.p.

51 *El Fuero Privilegios, Franquezas y Libertades de los Cavalleros hijos dalgo del Señorío de Vizcaya, confirmados por el Rey don Felipe IIII nuestro Señor y por los Señores Reyes sus Predecesores*, Bilbao: Pedro de Huidobro: 1643, s.p.

définir”⁵². En el caso español detrás de este financiamiento total o parcial de una edición existían unos intereses económicos y sociales basados, entre otros, en la multiplicación de la venta de los ejemplares así como en la promoción y difusión tanto de la cultura en general como de un determinado tema o argumento. Cuando el mecenas es una persona, el caso del librero o mercader de libros, el fin último es el lucro y el prestigio personal. En este sentido la relación mecenas-autor es fundamental a la hora de analizar estas obras puesto que a diferencia de lo que ocurre en el ámbito de las artes en donde el escultor o el pintor necesitan de un comitente nada más empezar a crear, en el terreno de las letras el autor busca al mecenas al finalizar de escribir su obra⁵³. Aunque esto no siempre es así, en muchas ocasiones el artífice del libro cuenta con un determinado grupo de libreros o impresores que costean su edición durante un largo período de años⁵⁴. Cuando el mecenas era un cardenal o un obispo, la preocupación por inculcar al autor las ideas que debe escribir en el libro era mucho mayor que en el caso anterior. La razón estriba en el estricto control ejercido por la Iglesia sobre determinados temas lo que obliga a la búsqueda del escritor entre los literatos de la corte o entre los diferentes cargos de la administración⁵⁵. La posibilidad de una financiación por parte de una élite del poder como un eclesiástico o un aristócrata suponía para el autor de la Edad Moderna un estatus y un prestigio que sería difícil de conseguir fuera de ese círculo. Éste mostraba su agradecimiento a través de las dedicatorias colocadas en las primeras hojas del libro impreso⁵⁶. Pero la figura del destinatario no tiene por qué coincidir con el del mecenas⁵⁷; más que una

52 PAOLI, M.: “L’Autore e l’Editoria Italiana del Settecento. Parte Terza: I Commitente”, *Rara Volumina*, I, Anno VI (1999), p. 29, basado en MALLOT, M.: Pour une typologie du mécénat”, *Gli aspetti economici del mecenatismo in Europa (secoli XIV-XVIII)*. XVII Settimana di Studi dell’Istituto Internazionale di Storia Economica “F. Datini”, Prato, 1985.

53 PAOLI, M.: “L’Autore e l’Editoria Italiana del Settecento...” op.cit. p. 33.

54 Este hecho permitía al impresor o al librero-editor la posibilidad de reedición y venta de aquellas obras que habían tenido más éxito -con o sin el consentimiento del escritor- en función de los privilegios conseguidos. La situación cambia a partir del siglo XVIII con la aparición del Derecho de Autor. BRAIDA, L.: *Stampa e Cultura in Europa...* op.cit. p. 71.

55 Ibidem, p. 33.

56 La presencia de las dedicatorias así como de las donaciones de las obras ya era una práctica habitual en la Edad Media con la circulación de los manuscritos. RICHARDSON, B.: *Stampatori, autori e lettori...* op.cit. p. 87.

57 Moll defiende que es poco habitual que el autor o la persona a quien se dedica la obra sean los encargados de pagar la edición. MOLL ROQUETA, J.: “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro...” op.cit. p. 95.

aportación económica se busca la protección a posibles críticas o censuras. Muchas veces el hecho de reeditar una serie de obras permitía la inclusión de dedicatorias diferentes en función de los intereses del propio autor, editor o comitente⁵⁸. La presencia de la dedicatoria en el frontispicio del libro sugería la generosidad del destinatario, confiriendo, en determinadas ocasiones, una cierta posición social e intelectual del libro determinando el contexto en el que tenían que ser leídos⁵⁹.

En numerosas ocasiones es el propio autor el que paga todo o gran parte del coste de la obra, lo que suponía una tarea fácil cuando se trataba de superiores o de frailes de alguna orden religiosa siendo el convento o monasterio al que pertenecían los encargados de la edición. Otras veces se llegaba a un acuerdo con el tipógrafo o el editor pagando el 50% cada parte o incluso se podían dividir los gastos entre diferentes impresores y libreros como veíamos en la obra de Alonso de Andrade.

Por otra parte la nobleza, la monarquía y la Iglesia eran los estamentos más solicitados a la hora de dedicar un libro. Así lo expone Rodrigo Méndez Silva en el prólogo de su obra *Catalogo Real de España* al príncipe Baltasar Carlos: "... Para que admire las acciones gloriosas de sus antepasados... porque si unos las adquirían con la lança, los otros con la pluma, los inmortalizavan en los anales de la fama, para los siglos futuros. Por esta causa le corre a V.A. la obligación de amparar este breve Catalogo, que ofrezco a su grandeza, y podrá tambien servir de Christiano Espejo, en que V.A. mire las gloriosas acciones con que sus inclitos progenitores ilustraron el mundo..."⁶⁰. A Mariana de Austria dedica Diego de Silva y Pacheco su obra la *Historia de la Imagen Sagrada de María Santissima de Valvanera* (Madrid, 1665) estableciendo un parangón entre la figura de la reina y la de la Virgen puesto que al igual que ésta se ocupó de defender las ciudades y provincias españolas protegiendo su memoria y tradiciones⁶¹. Simón Díaz establece una clasificación de los destinatarios del libro

58 Marsilio Ficino añadía dedicatorias manuscritas en las copias impresas de sus obras que posteriormente regalaba puesto que la donación de una obra a una persona poderosa resultaba más beneficioso que la venta de la misma. Ibidem, p. 82.

59 Ibidem, p. 83.

60 MÉNDEZ SILVA, R.: *Catalogo Real de España*. Madrid, 1637, s.p.

61 "... Esta pintura es la Imagen de la Reyna de los Cielos Maria de Valvanera, cuyo semblante bellísimo, desde el primer siglo Catolico, dio luces a toda España, favoreció sus coronas, defendiendo sus Provincias, terciando en los montes españoles el montante de su proteccion santissima contra el Herge Arriano y la Morisca cuchilla...". DE SILVA y PACHECO, D.: *Historia de la Imagen Sagrada de Maria Santísima de Valvanera, en el Oriente de su Hermosura en los montes dister-*

colocando las figuras divinas –La Santísima Trinidad y la Virgen– y los santos en un primer grupo seguido de la monarquía, las clases nobiliarias y la jerarquía eclesiástica en segundo lugar reservándose el tercer puesto a los escritores, familiares y amigos⁶². A los dos primeros grupos pertenecen la mayor parte de los destinatarios de las obras analizadas siendo la figura de María la que protagoniza gran parte de las dedicatorias⁶³; es el caso de la *Primera, Segunda, y Tercera Parte de los Ejercicios Espirituales, para todas las Festividades de los Santos* del agustino Pedro de Valderrama y dedicado a Nuestra Señora de Atocha (véase IIª Parte, Cap. VI, 2)⁶⁴. A la Virgen del Pilar se dedica la obra de Gaspar de Morales *Libro de las Virtudes y Propiedades maravillosas de las piedras preciosas* impresa en Madrid en el año 1605 (véase IIª Parte, Cap. VI, 2)⁶⁵. A su Hijo se dirige la obra del fraile benedictino Anselmo Gómez *El Perfecto Examen de Confesores Matritense* (Madrid 1676): “Los beneficios, Señora, que por vuestra intercesión he recibido de vuestro amado Hijo, Sabiduría del Padre, que tenéis en vuestros brazos Crucificado y llagado por mis culpas y los peligros de que me habeis librado corporal, y espiritualmente, era menester un tomo para referirlos...”⁶⁶. A Dios Padre se consagra la edición de Esteban de Aguilar y Zúñiga *Estatua y Árbol con Voz Política, canónica y Soñada. En que velò, y se desvelò*

cios, y eclipse de sus Luces en un roble hasta la plenitud de su candor en la aurora, que se descubrió en su hallazgo. Madrid: Imprenta de San Martín: 1665, s.p.

62 SIMÓN DÍAZ, J.: *El Libro español antiguo. Análisis de su estructura*. Madrid, 1983, pp. 93-95.

63 No es nuestra intención citar los nombres de los destinatarios que aparecen en las portadas de cada una de las obras pero sí presentamos los que nos han parecido más relevantes a la hora de entender la cultura del mecenazgo en la España del siglo XVII. La presencia dominante de María como figura principal en las dedicatorias se pone de manifiesto en obras como en la *Población Eclesiástica de España y Noticia de sus primeras bonras*, de Fray Gregorio de Argáiz (Madrid, 1669), las *Obras en Prosa, y Verso de Salvador Jacinto Polo de Medina* (Zaragoza, 1670) o el tomo primero de la *Suma de Todas las Materias Morales arregladas a las condenaciones pontificias de nuestros muy Santos Padres Alexandro VII e Inocencio XI* (Madrid, 1696) de Martín de Torrecilla.

64 “...Que si a los Principes de la Tierra, a los Presidentes, y a los que estan cerca de las personas Reales (por lisonja, ò por esperanza de favor) se suelen dirigir los libros, con mas razon a vos Princesa de los Cielos que presidis a tantos coros de Angeles, y que tan cerca estays de las divinas personas...”. DE VALDERRAMA, P.: *Primera, Segunda, y Tercera Parte de los Ejercicios Espirituales, para todas las festividades de los Santos*. Madrid: Alonso Martín: 1610. s.p.

65 “Pues vos Virgen soberana que sois norte, estrella y luna clara, y aun los naturales hallaron una piedra que la llamaron Lapis lunae, y sus efectos cuadran mucho à las excelsas virtudes vuestras con que adornais y dais ser a todas las demas piedras, principalmente la del Pilar de mi dicha Patria...”. DE MORALES, G.: *Libro de las virtudes y piedras preciosas*. Madrid: Luis Sánchez: 1605. s.p.

66 GÓMEZ, A.: *El Perfecto Examen de Confesores Matritense*. Madrid: Melchor Álvarez: 1676, s.p.

Nabuchodonosor, y revelò Daniel impresa en Madrid por Julián de Paredes en el año 1661 (véase IIª Parte, Cap. VI, 2), al patriarca San José la segunda impresión de la *primera parte del Arte y uso de Architectura* (1663) del fraile agustino San Lorenzo de San Nicolás, a San Francisco de Asís se dedica el tomo segundo de *El Mejor Guzman de los Buenos. N.P.S. Domingo Patriarca de los Predicadores, predicado y aplaudido por el menor de sus Hijos* (Salamanca, 1690) y a San Juan Evangelista la *Victoria y Triunfo de Iesu Christo, y libro en que se escriben los Hechos y Milagros que hizo en el mundo este Señor y Dios nuestro...* impresa en Madrid en el año 1603.

En un segundo grupo podemos situar el *Origen de las Dignidades Seglares de Castilla y León* (Madrid, 1618) dedicada al monarca Felipe III (véase IIª Parte, Cap. III) o la *Vida y Virtudes de V. P. Camilo de Lelis Fundador de la Religión de los Clerigos Regulares Ministros de los Enfermos* (Madrid, 1653) escrita en italiano por Sancio Cicatieli y traducida al español por Luis Muñoz que se consagra a su padre Felipe IV. A Carlos II va dirigido *El Sabio Dichoso y Político Infeliz* del jesuita José de Ormaza (Madrid, 1672) así como el *Despertador Christiano* o el *Marial de varios sermones de Maria Santissima N.S. en sus festividades...* (Madrid, 1692) (véase IIª Parte, Cap. VI, 2). A Mariana de Austria y al emperador Leopoldo I se dedican la tercera parte del *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra turcos* (Madrid, 1687) (véase IIª Parte, Cap. IV).

Junto a la monarquía la jerarquía eclesiástica también ocupa un puesto primordial en estas dedicatorias; así en *El Sagrario de Toledo* (Madrid, 1616) de José Valdivielso a D. Bernardo de Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo y *las Excelencias de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles, vicario universal de Jesucristo nuestro Bien* de Juan de Palafox y Mendoza impresa en Madrid por Pablo de Val en el año 1659, al papa Alejandro VII (véase IIª Parte, Cap. VI, 4) y la *Vida y Obras Espirituales del Venerable Padre Maestro Fr. Luis de Granada* (Madrid, 1679) a Santo Tomás de Aquino (véase IIª Parte, Cap. IV). Los superiores de las órdenes religiosas son los elegidos a la hora de editar obras relacionadas con la vida del fundador o de los religiosos de la congregación. Éste es el caso de la segunda parte de la *Summa de la Theologia Moral y Canonica* escrita por Fray Enrique de Villalobos y dirigida “Al Illustrissimo y Reverendissimo Señor Don Fr. Antonio de Trejo, General de toda Orden de N.P.S. Francisco...” (véase IIª Parte, Cap. VI, 3.6).

La nobleza también ocupó un puesto relevante en las dedicatorias destacando como promotores de las letras y de las artes, a la par que la monarquía, con un claro

objetivo de ascenso social y económico⁶⁷. Al Marqués de Velada D. Gómez Dávila, mayordomo del Príncipe se consagra la *Philosophia Moral de Principes para su buena crianza y gobierno: y para personas de todos estados* (Burgos, 1602) (véase IIª Parte, Cap. V), al Conde de Oliva, D. Francisco Calderón *los Casamientos de España y Francia y viage del Duque de Lerma...* (Madrid, 1618) de Pedro Mantuano, al Conde Oropesa D. Manuel J. Álvarez de Toledo en los *Commentarios Politicos a los Annales de Cayo Vero Cornelio Tacito* impresa en Madrid en el año 1687, la *Executoria de la Nobleza y Antigüedad y Blasones del Valle de Baztan* (Madrid, 1685) que dedica “A sus Hijos y originarios Juan de Goyeneche” y al Marqués de Trocifal D. Antonio Suárez de Alarcón *los Comentarios de los Hechos del Señor de Alarcón, Marqués de la Valle Siciliana, y de Renda; y de las guerras en que se ballò por espacio de cincuenta y ocho años* impresa en Madrid en el año 1665 (véase IIª Parte, Cap. IV).

A D. Juan de Austria se dirige la obra del abad Juan de Saracho *Vida y Virtudes de la Prodigiosa, y Venerable Señora Doña Antonia de Navarra de la Cueva* impresa en Salamanca en al año 1678 (véase IIª Parte, Cap. VI, 3.4) y al Conde Duque de Olivares se dedican varias de las obras analizadas como la *Sangre Triunfal de la Iglesia* (Madrid, 1672) de Bartolomé de Villalva.

A este grupo también pertenecen los caballeros de las órdenes militares ansiosos por escalar en la jerarquía social como es el caso de D. Juan de Vera y Mendoza, caballero de la orden de Alcántara a quien el maestro Diego López le dedica su obra *Los Nueve Libros de los Ejemplos, y virtudes morales de Valerio Maximo* impresa en Sevilla en el año 1631 (véase IIª Parte, Cap. III) o la primera parte de la *Cosmographia Christiana y Descripción graciosa del Reino de Christo y de su Doctrina Evangelica para los Misterios del Adviento y Cuaresma* (Burgos, 1623) dirigida a D. Andrés de Losada, caballero de la Orden de San Juan. (véase IIª Parte, Cap. VI, 3.4).

A un tercer grupo pertenece la obra de Juan de Arfe y Villafañe *Varia Conmensuración para la Escultura y Arquitectura* (Madrid, 1675) y que dedica a Domingo Rodríguez de Araujo, platero y mercader de las Casas de Moneda de la corte real.

En definitiva la importancia del grabado en la historia del arte español es fundamental no sólo por la categoría y el virtuosismo demostrado por algunos artistas

67 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La Estampa en el Libro Barroco...* op.cit. p. 61.

sino también por la divulgación de toda una serie de temas iconográficos creados por la Iglesia contrarreformista y accesibles a una gran mayoría de la sociedad de la España Moderna. Esta rápida difusión era factible gracias a la venta que de las estampas se hacían en los mercados instalados en las diferentes ciudades europeas, estableciéndose relaciones formales e iconológicas entre las escuelas y las corrientes artísticas⁶⁸. En esta línea debemos recordar el activo comercio que ya desde el siglo XV tenía España con Flandes lo que permitió la temprana circulación de las estampas flamencas y su posterior influencia en el arte español.

68 DE CONTRERAS y LÓPEZ DE AYALA, J. (MARQUÉS DE LOZOYA): *El Grabado Español*. Segovia, 1969.

II PARTE
CORPUS ICONOGRÁFICO

CAPÍTULO I
Marcas Tipográficas

1. ANIMALES Y SÍMBOLOS

La marca se convierte en un elemento de presentación de la obra y de individualización de la casa editorial. Su presencia en el frontispicio y en la parte final del impreso es un motivo que aparece en la mayor parte de los libros publicados en Europa entre los siglos XV y XVIII. Estas portadas se decoran con todo un repertorio de emblemas, signos mitológicos y astrales, héroes, divinidades paganas, animales exóticos y diversos elementos vegetales¹. Podría definirse, por tanto, como una contraseña distintiva dirigida a una clase erudita siendo, al mismo tiempo, un elemento preciso con un fin de carácter comercial que, a juicio de Giacomo de Antonellis, se anticipan a nuestros “spots” publicitarios².

Esta marca tipográfica presentaba una triple función en el frontispicio: de carácter individual si se trataba de emblemas personales de algún impresor o librero, de carácter comercial en el caso de las empresas, talleres o familias de tipógrafos y de carácter institucional en los escudos o sellos de entidades públicas. Impresa en el libro se convertía en un elemento de identidad y de referencia espacial, ideológica y simbólica que permitía al público el conocimiento inmediato de las figuras que intervenían en el proceso de creación del libro³.

1 ROMANI, V.: *Bibliologia. Avviamento allo studio del libro tipografico*. Milano, 2004, p. 82.

2 “...Costituiscono una concreta anticipazione dei nostri spots. Con la differenza che il contenuto culturale (l’ispirazione grafica e il ricorso a motti celebri) prevaleva nettamente sull’aspetto pubblicitario, nel senso di far conoscere a tutti l’origine dell’opera a stampa”. DE ANTONELLIS, G.: “Le Marche nel Libro Rinascimentale”, *Esopo*, 40 (1988), p. 47.

3 ROMANI, V.: *Bibliologia. Avviamento allo studio...* op.cit. p. 84.

Al mismo tiempo, estos emblemas se convertían en el perfecto instrumento –por parte de editores y tipógrafos– para mostrar su alto nivel profesional en la perfección técnica de sus instrumentos así como su conocimiento de la cultura clásica y religiosa lo que le permitía diseñar y componer los motes y las imágenes de sus propias marcas⁴.

La primera de ellas nos muestra la marca de Juan de la Cuesta, impresor madrileño que trabaja en los primeros años del siglo XVII y que presenta un halcón sostenido por un brazo y el lema “POST TENEBRAS SPERO LUCE”⁵. La mano se protege con el guante de cetrería⁶. El halcón se convierte en uno de los animales favoritos de los bestiarios medievales y de los libros de emblema del siglo XVI; para Juan de Borja significa la libertad perniciosa o el exilio público para Cesare Ripa⁷. Para Massari y Camerarius simboliza la voluntad obstaculizada por una fuerza mayor⁸.

Por otra parte, el halcón se consideraba un símbolo regio, ya que a su vista “quedan los pájaros paralizados de la misma manera que los enemigos del faraón quedan paralizados en presencia de éste”⁹. Horapolo lo menciona como símbolo egipcio de la Victoria “porque parece que este animal vence a todas las aves, pues cuando se ve oprimido por un animal más poderoso, presenta batalla dándose la vuelta boca arriba

4 DE ANTONELLIS, G.: “Le Marche nel Libro Rinascimentale...”, op.cit. p. 47.

5 “Después de las tinieblas, espero la luz”.

6 A pesar de que en la Edad Media se escribieron diversas obras sobre la educación y cuidados de halcones y azores, es durante los siglos XV, XVI y XVII cuando el arte de la cetrería alcanzó su apogeo en la Europa occidental, con la aparición de toda una serie de tratados de cetrería, de carácter práctico, en los que los halconeros escribían sobre la base de sus experiencias, con el fin de introducir a los adeptos en las técnicas de este complejo arte. MARIÑO FERRO, X.R.: *El Simbolismo Animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid, 1996, p. 188. GARCÍA ARRANZ, J.J.: *Ornitología Emblemática. Las Aves en la Literatura Simbólica Ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres, 1996, p. 476.

7 RIPA, C.: *Iconología*. Madrid, 1996, p. 395.

8 MARIÑO FERRO, X.R.: *El Simbolismo Animal...* op.cit. p. 188.
Giovanni Alfonso Massari se basó en la obra de Capaccio para reproducir su empresa personal: un halcón encapuchado y con las pihuelas atadas a sus garras que intenta volar pero no puede, simbolizando así la buena voluntad retenida por la necesidad. Joachim Camerarius vuelve a basarse en la obra de Capaccio mostrándonos la misma imagen del halcón retenido por la caperuza y las correas significando el esfuerzo del hombre por cumplir su voluntad. GARCÍA ARRANZ, J.J.: *Ornitología Emblemática...* op.cit, pp. 482, 483.

9 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1996, p. 222.

en el aire, de modo que pone las uñas hacia arriba y las plumas y la parte de atrás hacia abajo, pues así el animal contrincante, al no poder hacer lo mismo se ve derrotado”¹⁰.

Algunos han identificado al halcón como la marca tipográfica de Cervantes puesto que es el emblema empleado por el librero Francisco Robles y el impresor Juan de la Cuesta para las ediciones cervantinas. Sin embargo la marca ya había sido utilizada en Medina del Campo en 1550 por el librero-impresor Adrián Ghemart con su anagrama en la parte inferior del emblema y por Pedro Madrigal en los años finales del siglo XVI¹¹. Se trata de una marca alegórica del arte de imprimir que se difundirá en los primeros años del siglo XVII en los libros salidos de la imprenta de Juan de la Cuesta. El halcón podría significar la esperanza de que la obra conociese la luz pública, la fama¹². Por otra parte, los halcones son aves muy ligeras que se elevan a gran altura, siendo una de las favoritas para el arte de la caza, asimismo el libro llegará, al igual que el halcón, a puestos muy altos difundiéndose por todos los estratos de la sociedad y por las diferentes prensas europeas¹³.

En una de las divisas del rey Juan I de Castilla –recogida por Jacopo Typotius– aparece la imagen del halcón sostenido por la mano enguantada del halconero y acompañada del lema “MAIORA CEDUNT”¹⁴ significando que el príncipe –lo mismo que el tipógrafo– debe ejercitarse más en el ingenio que en la fuerza¹⁵ (Fig. 1).



Fig. 1. TYPOTIUS, J.: *Symbola divina & humana pontificum imperatorum regum...* (Prague, 1601-1603).

10 MARIÑO FERRO, X.R.: *El Simbolismo Animal...* op.cit. p. 187.

11 VINDEL, F.: *Escudos y Marcas de Impresores y Libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*. Barcelona, 1942, p. 164.

12 MARIÑO FERRO, X.R.: *El Simbolismo Animal...* op.cit. p. 188.

13 El halcón es para Ripa atributo de la Celeridad basándose en el libro XLIII de los Jeroglíficos de Pierio Valeriano. RIPA, C.: *Iconologia...* op.cit, I, p. 185.

14 “CEDEN A LOS MÁS GRANDES”.

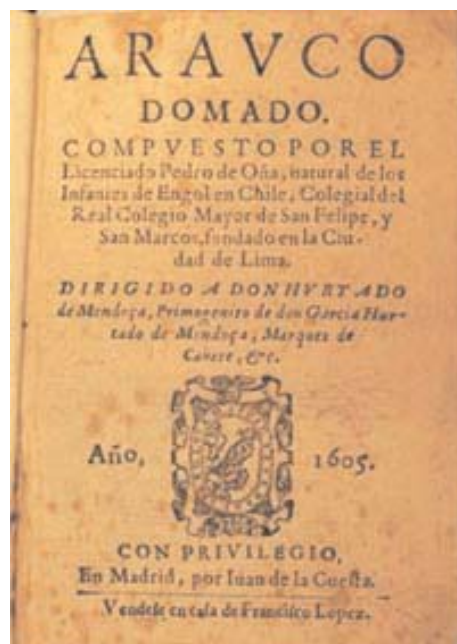


Fig. 2. DE OÑA, P.: *Arauco Domado* (Madrid, 1605).



Fig. 3. TOLEDANO, M.: *Minerva Sacra* (Madrid, 1616).

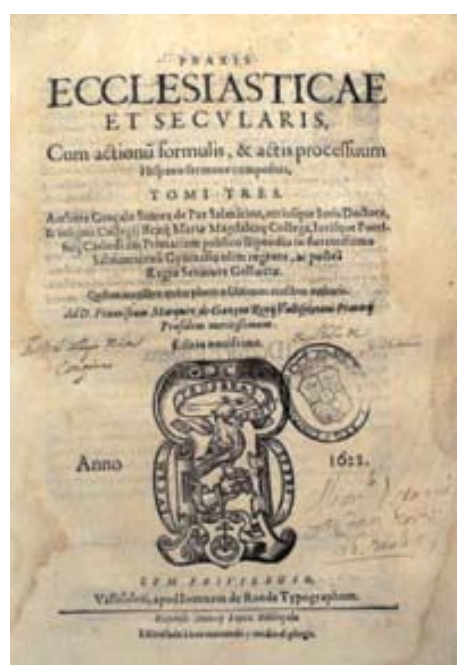


Fig. 4. SUÁREZ DE LA PAZ, G.: *Praxis Ecclesiasticae et seculares...* (Valladolid, 1622).

Así la vemos en la obra del chileno Pedro de Oña *Arauco Domado* (Madrid: Juan de la Cuesta: 1605) (Fig. 2) o en *Minerva Sacra*, de Miguel de Toledano, publicada en Madrid en 1616 (Fig. 3). La marca es utilizada en Valladolid por el impresor Juan de la Rueda en 1622¹⁶, en la de Jerónimo Morillo en su obra *Antonii Pichardi Vinuesae Ic Hispani apud Salmanticenses Caesarai iuris*

15 GARCÍA ARRANZ, J.J.: *Ornitología Emblemática...* op.cit. p. 492.

16 En el tomo tercero de *Praxis Ecclesiasticae et seculares, cum actionū formulis, & actis processuum Hispano sermone compositis*, de Gonzalo Suárez de la Paz impreso en Valladolid en el año 1622. (Fig. 4).



Fig. 5. PICHARDO VINUESA, A.: Antonii Pichardi Vinuesae Ic Hispani apud Salmanticenses... (Valladolid, 1630).



Fig. 6. *Romancero General, en que se contienen todos los romances* (Madrid, 1604).

interpretis primarii, nunc in Vallisoletano conventu regii senatoris, aulae praesidis... (Valladolid: 1630) (Fig. 5) o en la portada de la obra de Cornelius Zegers *Scrupuli Novi et Antiqui. Ex lectione. Speciminum P.F. Gabrielis Leodiensis* (Madrid, 1681) por Mateo de Llanos y Guzmán, tipógrafo de la Imprenta Real.

En el *Romancero General, en que se contienen todos los Romances que andan impresos. Ahora nuevamente añadido, y enmendado* (Madrid: 1604) (Fig. 6) el halcón se acompaña de un león dormido, símbolo de la vigilancia¹⁷.

Junto al halcón se encuentra el águila como emblema de la portada de la obra de Juan Villen de Biedma *Q. Horacio Flaco Poeta Lyrico Latino* (Granada: Sebastián de Mena: 1599) (Fig. 7), dirigida a Francisco González de Heredia, secretario de los

17 El león es uno de los animales más utilizados desde la antigüedad, empleándose en multitud de marcas de impresores, escudos de armas y como complemento arquitectónico en orlas y frontispicios. GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español. Siglos XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio en los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*. I, Valladolid, 1984, p. 263.

Por otra parte, en la Edad Media el león vigilante se empleó como símbolo de Cristo y así se explica en el Fisiólogo: "Cuando duerme, sus ojos velan y permanecen abiertos, según lo testifica el Esposo en el *Cantar de los Cantares*, al decir: Yo duermo, pero mi corazón vela". MARIÑO FERRO, X.R.: *El Simbolismo Animal...* op.cit. p. 283.



Fig. 7. VILLEN DE BIEDMA, J.: *Q Horacio Flaco Poeta Lyrico Latino* (Granada, 1599).



Fig. 8. RODRÍGUEZ DE MONFORTE, P.: *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Phelippe quarto Rey de las Españas...* (Madrid, 1666).

reyes Felipe II y de su hijo Felipe III. En el interior de una tarja –sostenida por cuatro puttis– un águila vuela con el epígrafe: “Renovabitur ut aquila iuventus tua” (“Se renovará tu juventud como el águila”); el lema¹⁸ está tomado de una de las empresas que Pedro Rodríguez de Monforte ideó para su obra *Descripción de las honras que se hicieron a la catholica magestad de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo mundo en el Real Convento de la Encarnación...* (Madrid: Francisco Nieto: 1666) (Fig. 8) en donde un águila se desprende de sus plumas mientras otra la contempla descansando en su nido encima de una roca en alusión al consuelo en la resurrección después de la muerte¹⁹.

El grifo es el protagonista del frontispicio de la obra de Marco Tulio Cicerón *Los Diez y Seys Libros de las Epistolas, o cartas de Marco Tulio Cicerón vulgarmente llamadas familiares...* traducida por el Doctor Pedro Simón Abril (Barcelona: Sebastián de Cormellas: 1615) (Fig. 9). Este animal simbólico con cuerpo de león y alas de águila simbolizaba la fuer-

18 El autor bebe de las fuentes bíblicas para crear el mote de la empresa y así en el Salmo 102,6 leemos: “...Renúevase, cual la del águila, tu juventud”.

19 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. pp. 55,56.

za vigilante en Grecia siendo el animal sobre el cual el dios Apolo cabalgaba²⁰. Además aparece en la obra de Ripa como atributo de la alegoría del Crédito siendo un animal que gozó de mucha credibilidad en la Antigüedad utilizándose como símbolo del guardián compuesto de dos animales “generosos y vigilantes” como lo son el león y el águila. Se representa sobre un montículo significando la custodia que se debe hacer sobre el conjunto de posesiones que se tiene si se quiere conservar el crédito poniéndose para ello “la máxima atención, como lo hacen los Grifos que custodian en particular ciertos montes Escíticos o Hiperbóreos, donde guardan y vigilan gran cantidad de piedras preciosas y enormes vetas de oro, por cuya razón no permiten que nadie se les acerquen”²¹.

Rollenhagen lo presenta en su obra con el mote “COMITE FORTUNA VIRTUTE DUCE” y el epigrama: “Sit Fortuna comes, virtus dux inclyta facti, non labor in Domino, noster inanes erit”²² (Fig. 10). Basado en este emblema se representa en la segunda mitad del siglo XVI como marca tipográfica del impresor Juan Gracián con la inscripción: “NOMINE



Fig. 9. CICERÓN, M.T.: *Los Diez y Seys Libros de las Epistolas, o cartas...* (Barcelona, 1615)



Fig. 10. ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus emblematum selectissimorum...* (Arnhem/Utrecht, 1611-1613)

20 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 216.

21 RIPA, C.: *Iconologia...* op.cit, I, p. 241.

22 HENKEL, V.A.; SCHÖNE, A.: *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts.* Stuttgart, 1682. p. 627.

DUCE DUCTA FORTUNA”, en alusión a la bola alada de la Fortuna sujeta al sillar de piedra con una argolla²³.

En realidad se trata de la marca personal del tipógrafo Gryfo, emblema parlante utilizado en Francia a principios del siglo XVI como símbolo del arte de la imprenta²⁴, con el libro que se distribuye alrededor del mundo, portado por un animal poderoso, capaz de volar todos los espacios y difundirlo por todo el globo terráqueo²⁵. La marca seguirá siendo utilizada a lo largo del siglo XVII ilustrando libros de finales de la centuria como la portada del *Despertador Christiano Divino, y Eucharistico, de varios Sermones de Dios Trino, y Uno, y de Jesu-Christo N.S. En los misterios de sus festividades. En orden a excitar en los fieles la fe, Adoracion, y Devocion con los frutos del Santissimo Sacramento del Altar*, de José de Barcia y Zambrana, obispo de Cádiz y Algeciras (Barcelona: Vicente Suria: 1695)²⁶. (Fig. 11).

23 La bola alada es símbolo de la voluptuosidad indicando “cómo se vuela y gira tan sólo en un instante” y de la voluntad porque “su nombre proviene a mi entender de su perpetuo vuelo, con el cual, discurriendo a sí misma se inquieta y se aligera en busca de la paz y la quietud; así al no encontrarla con un vuelo ordinario y pegado a la tierra, da aire y gallardía a ésta su pasión y movimiento en dirección al Cielo, encaminándose a Dios. Es por eso que tiene las alas de los pies, que le sirven de ayuda, disminuyendo con ello la timidez que pudiera manifestar, y aumentando su audacia”. RIPA, C.: *Iconologia...* II, op.cit. pp. 430,431,432.

Alciato presenta la alegoría de la Fortuna uniendo el caduceo, las alas en los pies y el sombrero de Mercurio con la cornucopia de la cabra Amaltea y la inscripción: “Virtute fortunae comes” (“la fortuna es compañera de la virtud”), interpretándose como el emblema propio de los “hombres doctos y sabios, los cuales adornados en sabiduría y prudencia, entendidas por la vara de Mercurio y de las culebras, alcanzan fácilmente la abundancia de todas las cosas”. ALCIATO, A.: *Emblemas*, Sebastián, S. (ed.), Madrid, 1993, p. 157.

24 VINDEL, F.: *Escudos y Marcas de Impresores...* op.cit. p. 18.

25 CACHEDA BARREIRO, R.M.: “Aproximación iconográfica a la figura del impresor a través de sus marcas tipográficas. Una visión emblemática del siglo XVI”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XI, 21 (2002), p. 50.

26 El grifo sujetando con sus garras un sillar de piedra del que pende la bola alada formó parte del repertorio de marcas tipográficas que desde principios del siglo XVI fue pasando de un impresor a otro por los diferentes talleres de España. Nos consta que fue el emblema de los libros impresos por Matías Mares en Bilbao entre los años 1578 y 1588, de Guillermo Droy en Madrid entre 1584 y 1598 o de Miguel Serrano de Vargas en Cuenca en el intervalo que va de 1588 hasta 1614, además de los ya citados Juan Gracián, activo en Alcalá de Henares entre 1573 y 1587 y Sebastián de Cormellas en Barcelona. VINDEL, F.: *Escudos y Marcas de Impresores...* op.cit. pp. 242,260,272,290.

Como marca del tipógrafo francés se extendió por España y por Italia como lo corroboran obras impresas por el tipógrafo librero Giovanni Antonio degli Antoni como *Dieci Paradosse degli Academici intronati da Siena*, (Milano, 1564). NUOVO, A.; SANDAL, E.: *Il Libro nell'Italia del Rinascimento*. Brescia, 1998, p. 180.

La grulla sosteniendo la piedra con una de sus patas levantadas será un motivo constante en los libros de emblemas del siglo XVI. Así lo encontramos en la obra de Nicolaus Reusner con el lema “Cura sapientia crescit”²⁷ o en la obra de Paolo Giovio como empresa del Duque de Amalfi como símbolo de la vigilancia que todo capitán general de caballería²⁸ debe mantener para no ser sorprendido por el enemigo²⁹. Con esta idea de vigilancia aparece en las empresas morales de Antonio de Lorea con el lema: “Vigilando supero” (“Soy superior por mi vigilancia”)³⁰ y en la obra de Alonso Remón con el mote: “In vigilia, et pondere” (“En vigilancia y con peso”) en alusión a las virtudes del fraile mercedario Pedro de Nolasco³¹.



Fig. 11. DE BARCIA Y ZAMBRANA, J.: *Despertador Christiano Divino, y Eucharístico, de varios Sermones...* (Barcelona, 1695).

- 27 “Sive volat, Palamedis avis, grus, sive quiescit: arreptum lapidem gestat ubiq pede”. CACHEDA BARREIRO, R.M.: “El emblema como elemento iconográfico en la portada del libro en tiempos de Felipe II”, *Los Días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. Barcelona, 2002, p. 117.
- 28 La empresa había sido creada por Giovio como estandarte para el duque de Amalfi, caballero del Reino de Nápoles en el momento en que fue nombrado capitán general de caballería en la Guerra del Piemonte. GARCÍA ARRANZ, J.J.: *Ornitología Emblemática...* op.cit. p. 450.
- 29 La imagen se acompaña del mote “Officium natura docet” (“La naturaleza nos enseña nuestra obligación”). GARCÍA ARRANZ, J.J.: *Ornitología Emblemática...* op.cit. p. 450.
- 30 “Quando duermen [las grullas], todas esconden la cabeça debaxo de la ala, y levantan un pie, de modo, que con solo uno se sustentan. Quando todas duermen con este descuydo, está la Mestra en centinela, guardándoles el sueño...”. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 377.
- 31 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 378. Los emblemas recogen en imágenes lo que los textos medievalistas dejan en palabras. San Isidoro de León advierte, en relación al comportamiento de las grullas: “Durante la noche dividen los puestos de vigilancia y montan guardia en turno establecido, y sostienen en una de sus patas pequeñas guijarros, para despabilar el sueño: el ruido de las piedras al caer les indica que deben prestar atención”. MARINO FERRO, X.R.: *El Simbolismo Animal...* op.cit. p. 184.



Fig. 12. RODERICO, G.: *Tractatus De Annis, et Menstruis Reditibus* (Medina del Campo, 1604).



Fig. 13. DE BALBOA MOGROVEJO, J.: *Lectiones Salmanticenses, sive Aniversaria Relectio ad Titulum...* (Salamanca, 1629).

Para Borja las grullas son símbolo de la Discreción y el Silencio³² y para Ripa constituyen uno de los principales atributos de las alegorías de la Guardia y la Vigilancia³³. Con este significado aparece en la portada de la obra de Gaspar Roderico *Tractatus De Annis, et Menstruis Reditibus* (Medina del Campo: 1604) (Fig. 12); pisando una calavera con la otra pata y sosteniendo un epígrafe “Vigila te” con el pico

En el campo de la literatura cristiana San Basilio Magno y Ambrosio de Milán destacan dos rasgos en la conducta de la grulla: su actitud vigilante en el cuidado de su comunidad y el orden que las bandadas de estas aves mantienen mientras vuelan. GARCÍA ARRANZ, J.J.: *Ornitología Emblemática...* op.cit. p. 446,447.

32 MARIÑO FERRO, X.R.: *El Simbolismo Animal...* op.cit. p. 184.

33 Con la grulla se muestra que “es preciso mantenerse vigilante y en perpetua guardia, aun respecto a uno mismo y a la propia vida. Porque del mismo modo que posarse con mayor seguridad, así también se ayudan unas a otras las Grullas, de modo que cogiendo una de éstas una piedra y sujetándola en la pata, en tanto que la piedra no se cae, dando un golpe en el suelo, se mantienen tranquilas las restantes, sabiéndose seguras merced a la custodia y vigilancia que hace su compañera; así si al fin sucede que la piedra se cae, lo que tan sólo ocurre si duerme la guardiana, el ruido despierta a las que están descansando, con lo que pueden huir de donde se encuentran y ponerse en seguro”. RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 420.

ilustra *Lectiones Salmanticensis, sive aniversaria relectio ad titulum de foro competente in libro 2. Decretalium*, de Juan de Balboa Mogrovejo (Salamanca: Antonio Ramírez: 1629) (Fig. 13) y *Tractatus de Privilegiis Creditorum Resolutione et extinctione iuris hypothecarum...* de Nuño Acosta (Cádiz: Fernando Rey: 1645).

La presencia de la calavera denota un significado más espiritual aludiendo al hombre vigilante y virtuoso que está preparado para la muerte³⁴. Como marca tipográfica alude a la idea de la vigilancia y atención por el trabajo bien hecho, virtudes que debe poseer el tipógrafo para impedir el olvido de las obras que salen a la luz pública. La grulla había sido el emblema alegórico de Martín Montedoca –impresor activo en Sevilla a mediados del siglo XVI- en alusión a su apellido “Oca”, tomándola como marca tipográfica Pedro Cosin (1569-1579) y Guillermo Droy en Madrid entre los años 1584 y 1598³⁵. Al igual que el halcón, la grulla se caracteriza por su rapidez, prudencia y agilidad convirtiéndose en el símbolo del “hombre trabajador y diligente que se previene de las insidias de los enemigos”; así aparece en uno de los emblemas de Camerarius con el mote “Ne improviso” (“No de improviso”)³⁶.

El ave fénix resurgiendo de sus cenizas había sido un motivo constante como esencia del concepto de la inmortalidad y resurrección. Con este mismo significado aparece en las marcas tipográficas de los libros de los siglos XVI y XVII en alusión a la fuerza renovadora y constante del trabajo impreso³⁷. Se acompaña del lema “EX ME IPSO RENASCOR” (De las cenizas renazco”) basado en el texto bíblico de Job: “Dicebamque: In nodulo meo moriar, et sicut palma multiplicabo dies” (“Con este tenor de vida decía yo: Moriré en paz en mi nido; y como la palma multiplicaré mis días”, Job 29,18) y muy presente en la emblemática real de las exequias barrocas significando la vida eterna de los monarcas³⁸.

La primera de las portadas pertenece a la obra del franciscano Juan de Pineda *Monarchia Ecclesiastica* (Barcelona: Jaime Cendrat: 1606) (Fig. 14) en donde el ave

34 CACHEDA BARREIRO, R.M.: “El emblema como elemento iconográfico...” op.cit. p. 117.

35 VINDEL, F.: *Escudos y Marcas y Marcas de Impresores...* op.cit. pp. XX, 180, 261.

36 GARCÍA ARRANZ, J.J.: *Ornitología emblemática...* op.cit. p. 451.

37 CACHEDA BARREIRO, R.M.: “Aproximación iconográfica a la figura del impresor...” op.cit. p. 51.

38 Así aparece en las Honras del la Emperatriz María de Austria con el lema: “Sicut dies Phaeniceis dies mei” (“Como los días del Fénix, mis días”). BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 341.



Fig. 14. DE PINEDA, J.: *Monarchia Ecclesiastica* (Barcelona, 1606).



Fig. 15. MANRIQUE, A.: *Meditaciones para los Dias de la Quaresma...* (Zaragoza, 1613).

fénix se representa en el interior de una cartela ovalada flanqueada por dos figuras armadas con una lanza portando una de ellas un cetro –atributo del poder– y la otra una cornucopia, símbolo de la abundancia. Uno de sus pies está en el aire mientras el otro pisotea una tortuga –representada en la parte izquierda– símbolo del mal y del pecado³⁹ y un yelmo, –parte derecha– en alusión a la guerra y destrucción con las armas. Esta imagen se repite en los grabados que ilustran las obras *Meditaciones para los Dias de la Quaresma, sacadas de los Evangelios, que canta en ellos la Iglesia Nuestra Madre*, escrita por el monje cisterciense Fray Ángel Manrique (Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartanet: 1613) (Fig. 15) y *Republica y Policia Christiana. Para Reyes y Principes: y para los que en el gobierno tienen sus vezes*, compuesta por Fray Juan de

39 La tortuga tiene un sentido negativo al equipararse con las serpientes y convertirse en el símbolo del apego a lo terrenal. BIERDERMANN, H.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 454. Ripa presenta la tortuga como atributo de la alegoría de la Acidia y de la Pereza puesto que “la tortuga representa las propiedades de los perezosos, que son vagos y están ociosos siempre, y en la mayor holganza” y de la Negligencia: “...por ser dicho animal muy lento y negligente en sus acciones a causa del mucho peso de su vileza de ánimo, que no le permite deshacerse de su natural emperreamiento y sordidez”. RIPA, C.: *Iconologia...* I,II, op.cit. pp. 64,195.



Fig. 16. DE LASTANOSA, V.J.: *Museo de las Medallas desconocidas españolas* (Huesca, 1645).



Fig. 17. DE SALAZAR Y CASTRO, L.: *Historia Genealogica de la Casa de Lara* (Madrid, 1696).

Santa María y publicada en Barcelona en 1619. En la parte inferior de la marca las iniciales del librero Juan de Bonilla, a quien pertenece la marca tipográfica⁴⁰.

El ave fénix resurgiendo de sus cenizas con el epígrafe “VETUSTATE FULGET” se convirtió en la empresa de Vincenzo Juan de Lastanosa en su obra *Museo de las Medallas desconocidas Españolas* (Huesca: 1645) (Fig. 16) y en la marca tipográfica del impresor Mateo de Llanos en *Historia Genealogica de la Casa de Lara, justificada con instrumentos y escritores de inviolable Fe* (Madrid, 1696) (Fig. 17) y *Pruebas de la Historia de la Casa de Lara* (Madrid: Mateo de Llanos: 1694).

El pelícano dando de comer a sus crías es el emblema escogido por el impresor italiano afincado en Zaragoza Angelo Tavano⁴¹. Esta ave también había sido uno de los emblemas escogidos por los impresores como marca tipográfica por ser sím-

⁴⁰ VINDEL, F.: *Escudos y Marcas de Impresores...* op.cit. pp. 330-333.

⁴¹ Además de impresor fue también mercader de libros costeando diferentes ediciones zaragozanas llegando su influencia a Barcelona en obras impresas por Sebastián Cormellas. JIMÉNEZ CATALÁN, M.: *Ensayo de una Tipografía Zaragozana*. Zaragoza, 1914, pp. 17,18.



Fig. 18. MICER ANDRÉS REY DE ARTIEDA.: *Discursos, Epistolas y Epigramas de Artemidoro* (Zaragoza, 1605).

bolo de la filantropía y del amor al prójimo⁴². Marco Antonio Ortí muestra al pelícano rasgándose el pecho con el pico para alimentar a tres polluelos en el nido; el mote “Omnia vincit amor” (“Todo lo vence el amor”) se completa con el epigrama escrito en la parte inferior: “Aunque della forme ríos, mayor fuerça voy cobrando quando la voy derramando, que es vida para los míos”⁴³. Ortí establece una similitud entre el pelícano y la actitud filantrópica del rey Jaime el Conquistador que, herido, levanta con su sangre el ánimo de los soldados, como ejemplo de magnanimidad, caridad y misericordia que debe tener todo buen gobernante⁴⁴.

Ilustra la obra de Micer Andrés Rey de Artieda *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* impresa en Zaragoza en el año 1605. (Fig. 18).

La siguiente portada recoge la imagen del elefante, que junto al león, es uno de los animales más representativos de la emblemática europea. Ya desde la Antigüedad, el elefante representaba la virtud de la docilidad e inteligencia natural siendo uno de los animales que más fácilmente se dejaba domesticar; así lo describe Aristóteles en su *Historia Natural* y con este significado pasa a la cultura occidental como símbolo de la mansedumbre, la fuerza, la templanza o la humanidad⁴⁵.

42 El concepto del amor universal, el amor al género humano se remonta a los años finales del Imperio Romano y la aparición del Cristianismo que insistirá a lo largo del tiempo en la creación de un tipo iconográfico de la Filantropía. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Iconografía e Iconología del Pelicano: Un ensayo sobre la Reconversión del concepto de Filantropía”, *Boletín de Arte*, Málaga, 12 (1991), p. 129.

43 BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 633.

44 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Iconografía e Iconología del Pelicano...” op.cit. p. 139.

45 GARCÍA MAHÍQUES, R.: “El Elefante o la Humanidad Obediente”, *Lecturas de Historia del Arte*, I (1989), p. 283.

Ripa lo representa en las alegorías de la Benignidad, la Piedad, la Templanza y la Religión. En la primera se justifica su nobleza y magnificencia por los textos ya citados de Aristóteles y por la obra de Bartolomeo Anglico *De las propiedades de la cosas*, en donde se explica que los elefantes son benignos por naturaleza, por carecer de hiel, a lo que Ripa añade: “No solo son benignos por carecer de hiel (téngase en cuenta que el camello tampoco la tiene, y aún así no alcanza la gentil benignidad del elefante), sino también porque la naturaleza los dotó con una especie de luz del intelecto y una prudencia y sentimientos casi humanos”⁴⁶. Como alegoría de la Piedad acompaña a una mujer que sostiene una cigüeña con su brazo izquierdo, apoyando el derecho sobre un altar donde se coloca una espada. Junto al elefante se coloca un niño y su explicación se basa en la obra de Plutarco⁴⁷.

El elefante representa igualmente la Templanza porque “estando habituado a una cierta y determinada cantidad de alimento, nunca rebasa ni supera su costumbre, tomando siempre lo mismo que de ordinario precisa para nutrirse”⁴⁸ y la Religión “pues narra Plinio... que el elefante tiene gran veneración por el Sol y las Estrellas, que cuando hay Luna nueva, pronta y espontáneamente va a lavarse en el agua de algún río; además cuando se siente enfermo, llama al Cielo en su ayuda arrojando a lo alto muchas hierbas y utilizándolas como ofrenda para pedir la gracia de su salud”⁴⁹.

Juan de Borja coloca el elefante junto a un cordero en una de sus Empresas Morales con el mote “SUPERBIA MANSUETUDINE SUPERATUR” (Que la soberbia con mansedumbre se vence”) en alusión al triunfo de la Humildad frente a la Soberbia⁵⁰

46 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 145.

47 “Sucediendo en Roma que unos niños, mientras estaban jugando, le picaran en la trompa a uno de estos gigantescos animales, enfureciéndose éste, atrapó a uno de aquellos pequeñuelos para arrojarlo por los aires; mas como comenzaran los otros por entonces gritar y llorar de antemano la desgracia sucedida del amigo, aquel Elefante, piadosa y mansamente, lo repuso de nuevo sobre el suelo sin hacer mal algunos, teniendo por castigada la excesiva audacia del muchacho con el miedo que al cogerlo y levantarlo ya le había infundido”. RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 208.

48 Ibidem, p. 355.

49 Ibidem, p. 261.

50 “El altivo y engreído no dexará de vencer de otro, que assi mesmo sea sobervio, ni arrogante, como lo es èl, porque estos dos entre si traerán su competencia, y bando, sin quererse en algo reconocer el uno al otro; el que los desbarata, y descompone es el humilde, y manso, que no les da lugar, à que con la competencia, y emulación se eleven, y levantan mas, antes con humillarse, y ponerseles debaxo de los pies, los confunde y vence, poniendolos à ellos debaxo de los propios suyos, que es lo que se dà a entender en esta Empresa...”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales*. Bravo-Villasante, C. (ed.), Madrid, 1981, pp. 186, 187.



Fig. 19. DE BORJA, J.: *Empresas Morales* (Madrid, 1981).

(Fig. 19). Los mismos elementos se repiten en una de las empresas morales de Antonio de Lorea con el lema “TERIT HUMILITAS” (“La Humildad destruye”)⁵¹. Alciato lo presenta en su Emblema 176 tirando un carro triunfal cargado de trofeos como alegoría de la paz y de la victoria⁵². Simboliza la fuerza y garantiza la Paz, tal y como aparece en la obra de Pierio Valeriano y Cesare Ripa⁵³. También es símbolo de la Fortuna en el emblema 123 de Alciato con el lema “Sobre los que alaban

51 “No siempre un Gigante teme a otro sólo. Una ormiga le suele poner en cuidados. El coraçon mas animoso es el centro de la mayor valentía: y en el onbre para ser cobarde, o la soberbia, o la mala conciencia le azen la costa. Anbas cosas se juntaron en David a esta ocasión, el pecado que avía cometido, y le acusava, y la ira de ver a Urías delante de sus ojos... Con todo su cuerpo, y su entendimiento, con toda su valentía... en viendo a un cordero dize Esculapio [el elefante] teme, huye dél, y se quieta en sus bríos... Desarma la umildad a la soberbia, y la rectitud del proceder se opone al ánimo doblado, y altivo. No se unen bien la sinceridad con la cautela, y a ésta se opone la verdad Cristiana”. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 294.

Sebastián de Covarrubias repite la idea en uno de sus emblemas en donde un elefante y un cordero intentan cruzar un río caudaloso y se acompañan del lema: “AMBULAT AGNUS NATAT ELEPHAS” (“El cordero anda, el elefante nada”) como símbolo de la recompensa de la humildad y el castigo de la soberbia. La fuente del emblema sería el prólogo de los *Moralia* de San Gregorio lo que se explica en la suscripción de la empresa: “Las Sagrada Escritura ha comparado los Santos, a un gran río caudaloso, que va estendido por do tiene el vado, y angosto río, por lo hondo y peligroso: Passo el cordero, y casi no ha mojado sus corvas; arróje el furioso elefante al raudal, y con gran pena salio nadando a la contraria arena”. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 295. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales*. Bravo-Villasante, C. (ed.), Madrid, 1978, pp. 196, 197.

52 Dado el poder y la fuerza del elefante se convirtió en tiempos de guerra en el símbolo predilecto de los triunfos militares. ALCIATO, A.: *Emblemas*. SEBASTIÁN, S. (ed.), Madrid, 1993, p. 218.

53 ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. p. 218.

lo inalabable” haciendo referencia a la batalla de Antíoco Soler contra los gálatas, que se iba perdiendo cuando de pronto aparecieron once elefantes que estaban ocultos y, ante su vista, el enemigo escapó desparvorido⁵⁴. (Fig. 20).



Fig. 20. ALCIATO, A.: *Emblemas* (Madrid, 1993).

El emblema del elefante —con la parte izquierda levantada y su trompa girada hacia arriba— podría tratarse de la

marca tipográfica de la Imprenta Real de Madrid durante la primera mitad del siglo XVII; Vindel la expone entre los escudos y marcas de impresores y libreros del siglo XVII como un emblema de origen dudoso puesto que no vuelve a aparecer en ninguna impresión durante el resto de la centuria⁵⁵. Teniendo en cuenta que la obra narra la vida y hazañas del beato San Juan de Ávila podría estar haciendo alusión a la humanidad y prudencia del santo español⁵⁶.

54 ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. p. 163.

55 VINDEL, F.: *Escudos y Marcas de Impresores y Libreros...* op.cit. p. 375.

El hecho de que la trompa del elefante se apoye sobre el tronco de un árbol se explica en el bestiario de Cambridge que parte de que careciendo el elefante de articulaciones, si cae al suelo no es capaz de incorporarse; de ahí que cuando desea dormir se apoye directamente en el árbol. Cuando el cazador corta el tronco el elefante se desploma y, al caer, pide auxilio e inmediatamente vienen varios elefantes de gran tamaño para levantarlo pero ninguno es capaz, hasta que llega uno muy pequeño que coloca su boca y su trompa bajo el caído, levantándolo; este pequeño elefante tiene la propiedad de que nada maligno puede acercársele. Lozano Rivas y García Minguillán identifican el elefante caído como el hombre cuando peca, el grupo de elefantes que intentan levantarlo representan los profetas y la Ley Mosaica, siendo el más pequeño, el humillado, el símbolo de Cristo que levanta al hombre y le perdona, significando que la salvación está si creemos en Cristo y no en las cosas humanas. LOZANO RIVAS, L.; GARCÍA MINGUILLÁN, F.J.: “Apuntes para una iconografía del Maestro Ávila (1608-1790)”, *Actas del Congreso Internacional: El Maestro de Ávila*. Madrid, 2002, pp. 433,434.

56 Entregado al estudio continuo de las Sagradas Escrituras y otras materias eclesiásticas, San Juan de Ávila dedica gran parte de su vida a la oración, predicación y fundación de obras apostólicas y sociales así como a la dirección de las almas, la enseñanza del catecismo y la formación sacerdotal. En la obra de Fray Luis de Granada publicada en Madrid en el año 1588 se describen las virtudes del santo: “... Entre la gran variedad de negocios y de personas con quien trataba, nunca

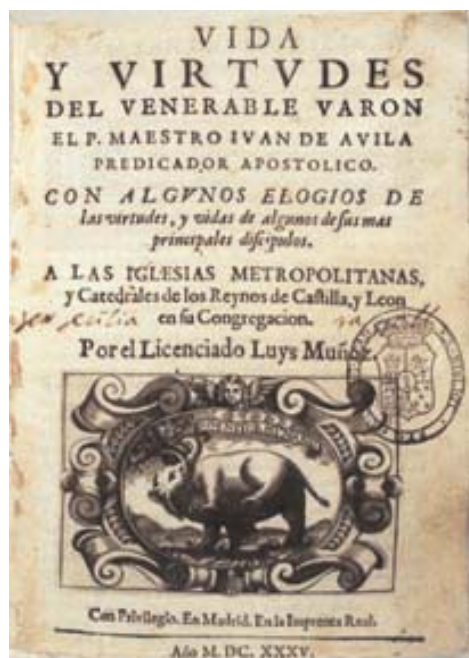


Fig. 21. MUÑOZ, L.: *Vida y Virtudes del Venerable Varon el P. Maestro Juan de Avila...* (Madrid, 1635).

La empresa ilustra la obra de Luis Muñoz *Vida y Virtudes del Venerable Varon el P. Maestro Juan de Avila predicador Apostolico* (Madrid: Imprenta Real: 1635) (Fig. 21) y se acompaña del mote “DUM NITOR HUMANIS” (“MIENTRAS ME APOYO EN LOS HOMBRES”) en alusión al concepto de Humanidad del que goza el animal. De esta humanidad se habla en el Fisiólogo en donde el elefante se asocia al hombre cuyo obrar se define como un conjunto de relaciones oscilantes entre los polos obediencia/desobediencia a la ley divina a causa de las diversas tentaciones como la soberbia, la ambición o el afán de autosuficiencia⁵⁷. Una vez más Ripa recoge

esta idea cuando describe la alegoría de la Humanidad diciendo: “En cuanto al Elefante, es animal que llega al extremo de olvidar su grandeza y poderío para servir al hombre, deseoso como está de ser tenido en cuenta; razón por la que fue considerado ya entre los Antiguos como símbolo de la Humanidad y Cortesía”⁵⁸.

Un león recostado y rodeado de abejas ilustra el siguiente frontispicio decorando la marca tipográfica de Gabriel de León con el lema “DE FORTI DULCEDO”⁵⁹. Las iniciales del librero se escriben en una tarja que sostiene el propio animal y que ya

mudaba aquel semblante y seriedad de su rostro (...) En él se veía una gravedad no sola, sino acompañada con humildad, mansedumbre y blandura natural...”. LOZANO RIVAS, L.; GARCÍA MINGUILLÁN, F.J.: “Apuntes para una iconografía del Maestro Ávila...”, op.cit. pp. 431,432.

57 GARCÍA MAHÍQUES, R.: “El elefante o la humanidad obediente”... op.cit. p. 284.

58 RIPA, C.: *Iconologia...* I, op.cit. p. 498,499.
Núñez de Cepeda nos muestra en una de sus Empresas Sacras presenta al elefante en el momento en que se procede a domarlo para bailar. Se acompaña del texto: “DULCEDINE ET VI” (“Con dulzura y energía”). GARCÍA DE MAHIQUES, R.: *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid, 1988, p. 171.

59 “DEL FUERTE VENDRÁ EL BIEN”.



Fig. 22. DE ILLESCAS, G.: *Primera Parte de la Historia Pontifical y Catolica* (Madrid, 1652).



Fig. 23. MACHADO DE CHAVES, J.: *Perfecto Confessor y Cura de Almas* (Madrid, 1655).

había sido empleada por el impresor de Lyon Pierre Landry en 1582⁶⁰. El león había sido muy utilizado en la literatura e iconografía emblemática como símbolo de la realeza y como alegoría de lo fuerte⁶¹; en el ámbito cristiano representa la fuerza de la tribu de Judá⁶². Las abejas, por otra parte son el símbolo de la pureza y la constancia en el trabajo; la dulzura de la miel significó la virtud de la elocuencia “dulce como la miel” de San Ambrosio y de San Juan Crisóstomo⁶³.

La empresa tipográfica decora las portadas de las obras de Gonzalo de Illescas *Primera Parte de la Historia Pontifical y Catolica* impresa en Madrid por Melchor Sánchez en el año 1652 (Fig. 22); el tomo primero del *Perfecto Confessor y Cura de*

60 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* I, p. 329.

61 Esopo narra en una de sus fábulas que Pomoteo “le había armado la mandíbula con dientes y las patas con garras y que le había hecho el más fuerte de las bestias”. MARINO FERRO, X.R.: *El Simbolismo Animal. Creencias y significados...* op.cit. p. 279.

62 El león también se convierte en la imagen del adversario devorador contra el cual sólo Dios puede garantizar la protección. BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 264.

63 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 13, 14.
En el libro de los Jueces se escribe: ¿Qué hay más dulce que la miel, y qué más fuerte que el león?. MARINO FERRO, X.R.: *El Simbolismo Animal...* op.cit. p. 279.



Fig. 24. ORTÍ, M.A.: *Siglo cuarto de la conquista de Valencia* (Valencia, 1640).

Almas de Juan Machado de Chaves (Madrid: Melchor Sánchez: 1655) (Fig. 23), el segundo tomo de las *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe, con la practica de la Oracion Mental sobre*

ellos, compuesta por el fraile jesuita Luis de la Puente publicada en Madrid por Diego Díaz de la Carrera, “impresor del Reyno” en el año 1655 y en el *Leon Prodigioso, apología moral entretenida, y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso, y politico* de Cosme Gómez Tejada de los Reyes impresa en Madrid en 1670.

En uno de los emblemas del libro de Marco Antonio Ortí *Siglo cuarto de la conquista de Valencia* (Valencia: Juan Baustista Marçal: 1640) (Fig. 24) aparece la imagen del león rampante con el lema “Animasque in vulnere ponunt” (“y dejan su alma en la herida”) haciendo alusión a la venganza de Jaime I por la herida recibida de los Moros⁶⁴. Este símbolo de la fuerza y la fidelidad a unos determinados principios es la que demuestran los tipógrafos con su trabajo constante y su defensa al ataque de las manipulaciones, a los plagios y a las falsas ediciones. Una variante de la marca tipográfica de Gabriel de León es la del león rampante con las patas delanteras levantadas y rodeado de un grupo de abejas. Así aparece en el tomo primero de la *Historia General de España* del Padre jesuita Juan de Mariana (Madrid: Carlos Sánchez:

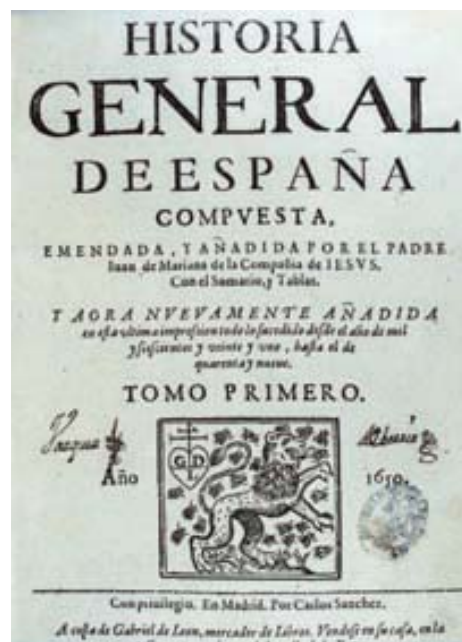


Fig. 25. DE MARIANA, J.: *Historia General de España* (Madrid, 1650).

64 “Encara que em piquen, no ofensa tan atrevida podrà merèixer blasó, perquè dexaràn la vida hon se dexten lo fibló”. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 472.

1650) (Fig. 25) o la *Politica para Corregidores, y Señores de Vasallos en tiempos de Paz y de Guerra, Y para juezes Ecclesiasticos, y Seglares...* de Jerónimo Castillo de Bovadilla (Madrid: Imprenta Real: 1649).

Por otra parte nos encontramos ante una marca alegórica del apellido del libre-ro Gabriel de León que aprovechó la difusión del emblema para apropiarse su propio escudo personal.

2. LOS REFERENTES DE LA NATURALEZA

Un campo floreado con un montículo al fondo conforma la marca tipográfica de Pedro Cabarte (1614-1632), titulándose tipógrafo del Reino de Aragón “siendo realmente impresor de la Universidad”⁶⁵. Sin embargo su marca ya había sido utilizada con anterioridad en obras de principios del siglo XVII como *Conciones a Dominica Secunda Quadragesimae, usque ad feriam Tertiam Resurrectionis Dominicae inclusive*, de Martín Doyza impresa en Zaragoza en 1602. (Fig. 26). En el marco de la tarja se escribe una frase tomada del libro de la Sabiduría “QUAM SINE FICTIONE DIDICI ET SINE INVIDIA COMUNICO” (“Aprendíla sin ficción, y la comunico sin envidia, ni encubro su valor”, Sabiduría 7,13) en alusión a la virtud de la sabiduría. La montaña, en la iconografía cristiana significa la proximidad de Dios y con esta idea aparece en la Biblia en el momento de la revelación de Dios a Moisés en el monte Sinaí; o la colina de Sión, conquistada por los israelitas y convertida en lugar sagrado y el monte Garizim, un bosque repleto de fuentes que fue continuamente comparado con el Paraíso⁶⁶.



Fig. 26. DOYZA, M.: *Conciones a Dominica Secunda Quadragesimae, usque ad feriam...* (Zaragoza, 1602).

⁶⁵ JIMÉNEZ CATALÁN, M.: *Ensayo de una tipografía del siglo XVII*. Zaragoza, 1927, pp. 29,30.

⁶⁶ BIEDERMANN, H.: *Diccionario de Símbolos...* op.cit. p. 310.



Fig. 27. CAMERARIUS, J.: *Symbolorum et emblematum ex re herbaria...* Nuremberg, 1590.

Con el mote “humilibus dat gratiam” (“A los humildes da gracia”) nos presenta Camerarius el motivo de la montaña con las flores con el comentario: “Alta cadunt vitiis, virtutibus infima surgunt. Hoc te mons sterilis, vallis amoena monet”⁶⁷ (Fig. 27). La humildad es, según Ripa “aquella virtud del ánimo a causa de la cual los hombres se estiman inferiores a sus semejantes, manifestando su pronta y dispuesta voluntad de obedecer; y hacen esto con la intención de esconder las dotes y cualidades que Dios le dio y poseen, para no dar causa ni lugar de ensoberbecerse con ellas”⁶⁸.

Saavedra Fajardo en su empresa nº40 presenta un monte cubierto de nieve que se deshace en arroyuelos con el mote “Quae tribuunt tribuit” (“Asigna lo que le asignan”) significando que así como el monte devuelve en forma de arroyos lo recibido de la naturaleza, así el príncipe debe poseer la virtud de la liberalidad, distribuyendo con justicia los premios sin caer en la prodigalidad ni en la avaricia⁶⁹.

Un árbol con el lema: “TEMPORE VIRGA FUI” (“En otro tiempo fui un retoño”) ilustra la obra de Francisco de la Pradilla Barnuevo *Suma de todas las Leyes Penales, Canónicas, Civiles, y destos Reynos, de mucha utilidad, y provecho, no solo para los*

67 HENKEL, V.A.; SCHÖNE, A.: *Emblemata...* op.cit. p. 57.

Esta misma idea la recoge Juan de Borja en una de sus empresas morales con el lema: “SUPERBUS RESISTIT HUMILIBUS DAT GRATIAM” en donde un árbol está siendo destruido por el viento significando que así como “el viento arranca el árbol, si se resiste (por grande que sea) y à las cañas, que se sugetan, y se le humillan, no les daña; de la misma manera el impaciente soberbio queda castigado, y no enmendado con la tribulacion, y trabajo, que Dios le dà; y por el contrario el humilde, que con aprovechamiento recibe el castigo, queda consolado, y aprovechado: por ser la condicion de Dios nuestro Señor, resistir à los sobervios, y dar gracias à los humildes”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 432,433.

68 RIPA, C.: *Iconologia...* I, op.cit, p. 499.

69 “Porque los montes son príncipes de la tierra, por ser inmediatos al cielo y superiores a las demás obras de la Naturaleza, y también por la liberalidad con que sus generosas entrañas satisfacen con fuentes continuas a la sed de los campos y valles, vistiéndolos de hojas y flores, porque esta virtud es propia de los príncipes. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas*. López Poza, S.(ed.), Madrid, 1999, pp. 501,502.

naturales dellos, pero para todos en general, Madrid (viuda de Cosme Delgado: 1621) (Fig. 28). Se trata de la marca tipográfica del librero Andrés de Carrasquilla con su monograma en la parte inferior de la tarja⁷⁰. La empresa está inspirada en uno de los emblemas de Juan de Horozco y Covarrubias con un árbol a la sombra en donde crecen varios arbolillos y el mismo mote “TEMPORE VIRGA FUI” en alusión a los nobles virtuosos: “Es la virtud tan poderosa que levanta a los hombres a la suprema honra con más título que el que puede dar la sucesión y la herencia... Y a este respecto los demás lugares, donde ay lugar de election y nombramiento deven ocuparlos personas que lo merezcan; y quando con la virtud concurre la nobleza y el respeto de los mayores, muy justo es que aproveche y sean preferidos los nobles...”⁷¹. Esta nobleza es la que representa el arte del libro que, al igual que el árbol, crece y se desarrolla sirviendo su tronco de base firme e inamovible⁷².



Fig. 28. DE LA PRADILLA BARNUEVO, F.: *Suma de todas las Leyes Penales, Canonicas, Civiles...* (Madrid, 1621)

Un roble con una segur apoyada en su tronco decora el frontispicio de Fray Luis de León *De los Nombres de Christo* (Salamanca: Antonia Ramírez: 1603) (Fig. 29). Se

70 VINDEL, F.: *Escudos y Marcas de Impresores y Libreros...* op.cit. p. 357.

71 “No puede estorvar el principio honesto y humilde como se dize en nuestro emblema, y para ello se pone la figura del árbol, que al pie dél tiene otros arbolillos que son varas, y el mote dice hubo tiempo en que fue como una dellas”. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Emblemas Españoles ilustrados...* op.cit. p. 84.

72 Una leyenda judía describía al patriarca Abraham como un hombre activo que plantaba árboles a todos los sitios por donde pasaba no creciendo ninguno hasta que plantó uno en Canaán el cual creció rápidamente. Gracias a él Abraham podía saber quien creía en el Dios verdadero o quien seguía sirviendo a falsos ídolos. Si se trataba del creyente en la fe verdadera el árbol explicaba sus ramas y le protegía con su sombra, no haciendo lo mismo si se trataba del idólatra. BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 43.



Fig. 29. FRAY LUIS DE LEÓN: *De los Nombres de Christo* (Salamanca, 1603).

acompaña de la frase “AB IPSO FERRO” (“Por el mismo hierro”)⁷³ que tiene su fuente en la Biblia: “Ya está puesta el hacha a la raíz de los árboles y todo árbol que no dé fruto será cortado y arrojado al fuego” (S. Mateo 3,10) o en el texto del propio Fray Luis de León sobre el libro de Job: “Que del tronco cortado, o de algún pequeño rastro de raíces dejadas o que quedan siempre en lo hondo, tornará a renacer más hermoso y más fresco, de manera que no le podrá deshacer ni la injuria del tiempo la violencia del hombre”⁷⁴. Se trata del escudo de armas del fraile agustino, divisa que –cargada de un gran simbolismo– sirvió para identificar sus obras

manteniéndose durante varios años en las imprentas salmantinas. El roble es podado en otoño o en invierno, estaciones marcadas como el tiempo ideal de la justicia divina y la segur se convierte en el instrumento amenazador en la base del roble al que se le une por la acción de la poda, permitiendo a aquel su regeneración⁷⁵.

Sebastián de Covarrubias recoge esta idea en dos de sus emblemas morales con los lemas “Ab ipso ducit opes animum” (“De sí mismo saca su empuje y vigor”) y “Plaga novissima restat” (“Sólo falta el último golpe”). El primero nos muestra una mano que con una segur corta las ramas de un tronco (Fig. 30); el mote está tomado del libro cuarto de las Odas Horacianas, fuente en la que también se basa Fray Luis

73 El hierro es el símbolo de los instrumentos fabriles y así nos le explica Fray Luis de León en la exposición del libro de Job: “Y no sólo en el nacer y florecer y dar fruto tienen semejanza con los justos los árboles: más también en el resistir lo adverso, y en mejorarse con la dureza del hierro, y con él siendo heridos y cortados, tornar a renacer de nuevo mejores”. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, 1995, p. 309.

74 RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Emblemas...* op.cit. pp. 306, 307.

75 Ibidem, pp. 307, 308.

de León: “Per damna, per caedis, ab ipso ducit opes animumque ferro”⁷⁶. El emblema se explica a través del poema: “La segur cortadora, en mano diestra, aunque derrueque, una y otra rama, dexa horca y pendón, y en breve muestra la gran virtud que de su tronco llama. La divina justicia, es gran maestra, de castigar muy bien, al que más ama sacando



Fig. 30. DE COVARRUBIAS HOROZCO, S.: *Emblemas Morales* (Madrid, 1978).

del açote, y de la herida, paz, contento, vigor salud, y vida” y el comentario que acompañan a la imagen: “ásperamente recebimos cualquier castigo, o reprehensión, aunque sea del más nos ama y quiere. Usa nuestro Señor deste medio con los que es servido traer y encaminar a su gracia, labrándolos, y desmochándolos con trabajos, y adversidades, en la forma que el labrador poda el árbol, quitándole todo lo superfluo, para que arroje con más fuerça nuevos vástagos, y dé abundante, y suave fruto”⁷⁷.

La segunda empresa se basa en el libro décimo de la Metamorfosis de Ovidio: “Utque securi saucia trabs ingens, ubi plaga novissima restat...”⁷⁸ en alusión a la idea de la muerte y de la salvación cristiana. Así nos lo explica el comentario del emblema: “Muchos son los golpes que Dios da en el alma de un pecador para despertarle, y advertirle de su perdición: al fin quando a una y otra aldavada no responde, da la segur el golpe postrero en este árbol inverso, que hasta entonces no sabíamos a qué parte avía de caer. Desta misma comparación usa Christo Nuestro Señor, por S. Mateo, cap.3: Iam enim securis ad radicem arborum posita est. Omnis ergo arbor quae non facit fructum bonum, excidetur, et in ignem mittetur”⁷⁹.

76 BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Emblemas Españoles Ilustrados...* op.cit. p. 716.

77 DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. pp. 32, 33.

78 BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Emblemas Españoles Ilustrados...* op.cit. p. 716.

79 DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. pp. 205, 206.

“Ya está el hacha aplicada a la raíz de los árboles: todo árbol que no produzca buen fruto va a ser cortado y arrojado al fuego” (San Mateo 3,10).

Juan de Borja hace uso de la segur en una de sus empresas con el mote “UBI CECIDERIT, IBI ERIT” (“Adonde cayere, allí quedará”), dando a entender que así “como el árbol, quando le cortan, alli queda, adonde cae: assi nosotros en el estado en que la muerte nos hallare, permaneceremos para siempre, porque si fuere en ofensa, y desgracia de Dios, en el infierno para siempre; y si en su gracia, y caridad (haviendo primero satisfecho en el Purgatorio lo que nos uviere faltado) en la gloria, y descanso eterno”⁸⁰. Con esta misma idea Camerarius en su emblema nº14 nos muestra un grupo de segures colocadas al pie de árbol. El mote “NE INCIDI NEC EVELLI”⁸¹ se completa con la frase escrita bajo la pintura en donde se lee: “Dure facesse Ligo, validae procul este bipennes, Frondeat aeternos pacis alumna dies”⁸².

3. LOS REFERENTES HUMANOS

La mano es la protagonista del siguiente grupo de marcas que ilustran una serie de frontispicios impresos en Madrid a lo largo del siglo XVII. Se trata de emblemas que reflejan la idea del arte de la tipografía como trabajo y esfuerzo físico siendo la mano la parte del cuerpo que más se representa en el arte simbólico. Böckler afirma que las manos significan la fuerza, la diligencia, la inocencia y la unidad⁸³.

Las manos unidas expresan fidelidad y unión y así aparecen en la primera de las portadas que ilustra la obra de Cristóbal de Mesa *Valle de Lágrimas y diversas Rimas* (Madrid: Juan de la Cuesta: 1607) (Fig. 31). Dos manos se unen sobre unas llamas en el interior de una guirnalda de la que cuelgan cuatro cintas con las palabras “FIDES”, “QUAEPER”, “OPERATUR”, “CHARITATEM”. Se trata de la marca tipográfica de Juan de Cuesta que ya había sido utilizada por los impresores Andrea de Portonaris, Pedro Madrigal y Andrés Merchán en la segunda mitad del siglo XVI⁸⁴.

El origen de la marca se encuentra en los libros de emblemas de la época, en los que, sin lugar a duda, el impresor se inspiraba para la creación de sus propias

80 DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 134, 135.

81 “NO CORTO NI ARRANCO”.

82 HENKEL, V.A.; SCHÖNE, A.: *Emblemata...* op.cit. p. 211.

83 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 292, 293.

84 Vindel afirma que se trata de la marca simbólica de la imprenta. VINDEL, F.: *Escudos y Marcas de Impresores y Libreros...* op.cit. p. 162.

señas de identidad. Por otra parte las manos aisladas serán representadas con frecuencia en los grabados españoles de los siglos XVI y XVII siguiendo los consejos de los tratados clásicos de la mnemotecnia que expresaban la idea del cuerpo como lugar idóneo para exponer conceptos, signos e ideas⁸⁵.

Como símbolo de fidelidad mutua aparece en la obra de Zingreff con el lema “NEC FERRO NEC DURO”⁸⁶ y el comentario: “Ni l’or, le feu, le fer regnans de toute part. Ne pourront separer cette foy mutuelle: Cette-cy est des Loix la plus sevre tutelle. Aimons-la, suivons la, comme un riche estandarte”⁸⁷. Rollenhagen presenta en el emblema 32 de su obra dos manos que se unen sujetando una cornucopia; el mote “DITAT SERVATA FIDES”⁸⁸ y el comentario: “Ut praestas videas si quid promettis Amico, Nam Servata Fides ditat, et auget opes”. Este mismo autor en la empresa 63 recoge la imagen de dos brazos que, saliendo de dos nubes, unen sus manos junto al símbolo de la cruz colocado en lo alto de un montículo; el lema “CONIVNCTIS VOTIS”⁸⁹ se explica en la parte inferior con la frase: “Conivnctis votis, coniuncto pectore quicquid Postulat, hoc Christi grex, super orbe, feret”⁹⁰.

Como emblema de la paz real y pactos entre los diferentes reinos aparece en el libro de Bruck en el que dos manos con dos coronas sobre sus puños se unen bajo la



Fig. 31. DE MESA, C.: *Valle de Lagrimas y diversas rimas* (Madrid, 1607).

85 DE LA FLOR, F.: *Emblemas...* op.cit. pp. 255, 261.

86 “NI HIERRO NI DURO”.

87 “Ni el oro, ni el fuego, el reinante de todas partes. No podrán separarlas esta fidelidad mutua: ésta es de las Leyes la más segura. Amémosla, sigámosla, como un rico estandarte. HENKEL, V.A.; SCHÖNE, A.: *Emblemata...* op.cit. p. 1018.

88 “GUARDAR FIDELIDAD ENRIQUECE”.

89 “UNIDOS POR LAS PROMESAS”.

90 HENKEL, V.A.; SCHÖNE, A.: *Emblemata...* op.cit. p. 1017.

imagen de dos espadas. El lema “NEMO FELICITER AUDET”⁹¹ se explica a través del comentario: “Foedere cum rupto, sociati limina regni. Armata vastat Mars truculentus ope: Successus num quam felix solet esse. Potentes Jure decet pactam, non violare fidem”⁹².

El fuego que lleva en la mano es símbolo de la rápida disponibilidad para hacer las cosas; así nos lo dice Ripa cuando describe la alegoría de la Prontitud mostrándonos una mujer alada y desnuda con una llama de fuego sobre su mano derecha significando “la altísima vivacidad de la que goza su ingenio, que se descubre especialmente en las acciones que provienen de una naturaleza pronta y bien dispuesta, hallándose más prontitud y disposición que los hombres cuya naturaleza participa en mayor medida del elemento fuego”⁹³.

Una mano abierta con cinco ojos sobre cada uno de los dedos representa la imagen del trabajo vigilante, tal y como se expresa en las letras “VIGILI LABORE” colocadas en la parte superior del frontispicio. La mano surge de un trono de nubes y está basado en los *Proverbios Morales* de Pérez de Herrera que presenta el mismo mote que en el grabado⁹⁴. Luis Sánchez escogió esta imagen como marca personal -en alusión al trabajo realizado con prudencia y vigilancia- y así decora gran parte de las obras impresas en su taller ya desde finales del siglo XVI⁹⁵. En los fondos de la Biblioteca Xeral tenemos una de sus obras *Commentariorum Pragmaticae in favores rei frumentariae, & rerum, quae agriculturae destinatae sunt, libri tres* escrita por Jacobo de Collantes y Avellaneda (Madrid: 1606). (Fig. 32).

La mano y el compás con el lema “Labore et Constantia” ilustran las obras de Alonso de Herrera *Agricultura General, que trata de la Labranza del Campo, y sus particularidades. Crianza de animales, propiedades de las plantas que en ella se contienen, y virtudes provechosas à la salud humana* (Madrid: Bernardo Herbada: 1677) (Fig. 33) y del Hermano Busembaum *Medula de la Teología Moral, que con facil, y*

91 “NINGUNO SE ATREVE ALEGREMENTE”.

92 HENKEL, V.A.; SCHÖNE, A.: *Emblemata...* op.cit. pp. 1017,1018.

93 RIPA, C.: *Iconologia...* II, op.cit. p. 229.

94 “VIGILE LABORE” (“Con labor vigilante”) y el epigrama: “Con los ojos en las manos, y ocupadas en labores, tendrán costumbres mejores”, en alusión a los frutos del trabajo vigilado. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Emblemas Españoles ilustrados...* op.cit. p. 502.

95 CACHEDA BARREIRO, R.M.: “El Emblema como elemento iconográfico en la portada del libro en tiempos de Felipe II”, *Los Días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. Bernat Vistarini, A.; CULL, J.T.(ed.), Barcelona, 2002, pp. 116, 117.



Fig. 32. DE COLLANTES Y AVELLANEDA, J.: *Commentariorum Pragmaticae in fauores...* (Madrid, 1606).

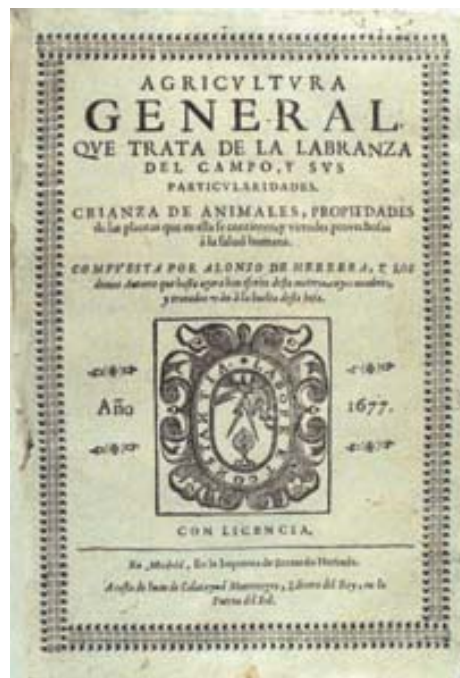


Fig. 33. DE HERRERA, A.: *Agricultura General, que trata de la labranza, del campo...* (Madrid, 1677).

claro estilo explica; y resuelve sus Materias, y Casos (Barcelona: Antonio Ferrer y Compañía: 1688). (Fig. 34).

En la primera de ella el compás se abre para medir una esfera armilar colocada en la parte inferior. Alonso Remón⁹⁶ nos muestra en una de sus empresas una mano sosteniendo un compás abierto sobre un orbe timbrado por una corona imperial. Se acompaña de dos frases: “In altioribus” (“En los lugares más altos”) y “Prudentia Metitur” (“Mide con prudencia”) en alusión a las virtudes de la prudencia, la caridad y la castidad de San Pedro Nolasco⁹⁷. Con el mote “Vitam inveniet” (Hallará la vida)

⁹⁶ Remón, A.: *Discursos elógicos y apologéticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Patriarca San Pedro Nolasco...* Madrid: viuda de Luis Sánchez: 1627.

⁹⁷ “Que supuesta esta doctrina, si a nuestro Padre le dimos Empresas, démosle cifras, y no me ha parecido sin propósito que para significar su prudencia especial en el concierto de su alma y en el uso de las virtudes de que Dios le adornó nos alarguemos a ponerle por cifra la que ya pusimos en el laberinto político en su principio, que era un compás sobre una corona Imperial que coronava un mundo... Y vendrá bien llamarse cifra porque en el público suena la Empresa y pensamiento de la prudencia humana, política, y económica, y aquí háblase de la espiritual y particular para el gobierno de su misma alma... En nuestro Padre san Pedro de Nolasco campearon y lucieron dos [virtudes] con extremo grandioso, que fueron la de la castidad, y la de la caridad”. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Emblemas Españoles Ilustrados...* op.cit. p. 226.

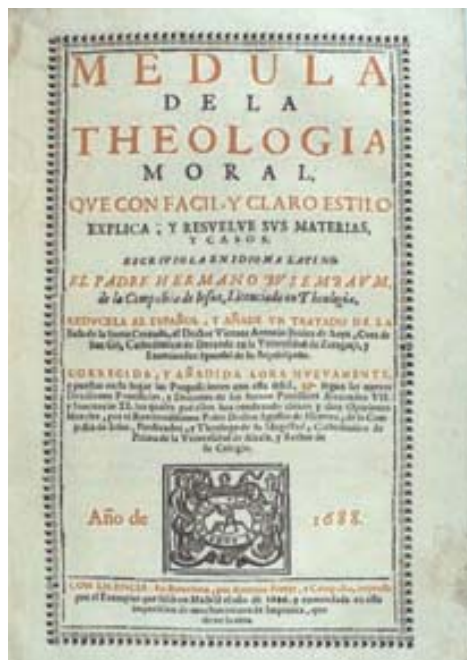


Fig. 34. BUSEMBAUM: *Medula de la Theologia Moral...* (Barcelona, 1688).

aparece en una de las empresas morales de Juan de Borja que aconseja huir de los extremos y hallar el punto medio en donde se encuentra la virtud colocando para ello el compás que busca en el círculo el centro⁹⁸.

En la segunda el compás se apoya sobre una estructura cuadrangular, símbolo de firmeza y estabilidad, características que cualifican al hombre virtuoso y discreto como es el caso de Cristóbal Plantino y que ya Saavedra Fajardo lo había señalado en una de sus empresas políticas con el mote: “Qui a secretis ab omnibus” (“Quien [tiene por oficio velar] por los secretos de todos”)⁹⁹.

En el siguiente grabado dos manos sujetan una cruz con una serpiente de metal enroscada. (Fig. 35). Se trata de otra de las marcas utilizadas por Sebastián de Cormellas en sus ediciones catalanas¹⁰⁰ y que toma de Huberto Gotard, impresor que trabaja en Barcelona en el último tercio del siglo XVI. En la parte superior un corazón se rodea de su anagrama S.D.C. y, en la inferior, otra tarja recoge las iniciales D.I.G. probablemente de algún familiar de Gotard que estaría en la imprenta de oficial o de regente¹⁰¹.

El origen de la marca podría estar en uno de los emblemas de Juan de Horozco y Covarrubias que nos presenta una sierpe enroscada alrededor de una cruz con el

98 DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 24,25.

99 Significando que el secretario no debe limitarse a escribir lo que se le ordena; debe ser como el compás del príncipe que “mide, acompasa y ajusta las resoluciones”. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. p. 658.

100 La obra que ilustra la *Primera Parte de los Ejercicios Espirituales para todas las festividades de los Sanctos* fue escrita por el padre agustino Pedro de Valderrama y publicada en Barcelona en el año 1607.

101 Sebastián de Cormellas se casa con la viuda de Gotard manteniéndose la marca en la impresión de los libros. VINDEL, F.: *Escudos y Marcas de Impresores...* op.cit. pp. 270, 288.

lema “UNA SALUS” (“LA ÚNICA SALVACIÓN”) acompañada de la subscripción: “Viendo Moisés el daño de su gente y los que de las sierpes avían muerto, levantó de metal una serpiente por mandado de Dios en el desierto, mirándola en la Cruz devotamente hallavan todos el remedio cierto, por quien hecho serpiente sin veneno avía de padecer de culpa ageno”¹⁰² en alusión a la idea de Cristo como salvador y redentor. Esta idea positiva de la serpiente aparece en la obra de Ripa como símbolo de la Salud “por cuanto ésta se renueva y rejuvenece cada año, siendo además muy fuerte, sana y resistente, y utilizándose por último en muchísimos medicamentos. Y aun se asegura que por sí sola sabe encontrar una hierba que le fortalece la vista, y otra además que le sirve para resucitar una vez muerta”¹⁰³. Villava en su empresa nº 22 coloca dos serpientes afrontadas que se enroscan en una cruz en alusión a la virtud de la Templanza, con el epigrama: “Esta si que es la vara milagrosa, del verdadero alado, Mercurio fiel embaxador sagrado, de nuestra paz gloriosa, que con medios divinos, templando los efectos serpentinos, de aquel primer bocado, nos dice que el remedio, solo es poner este bastón en medio”¹⁰⁴.



Fig. 35. DE VALDERRAMA, P.: *Primera Parte de los Ejercicios Espirituales...* (Barcelona, 1607).

102 “Es la serpiente demás de ser tan venenosa un animal de muchas maneras terrestre por criarse en la tierra bivar y sustentarse della, y ser tan pesado y pegado a ella que su movimiento ha de ser pecho por tierra, y por todas estas propiedades, el demonio le es comparado siendo tan venenoso y perjudicial, que si la serpiente quita la vida del cuerpo, el demonio por el pecado quita la vida del alma... [Dios] quiso que en otro árbol se viesse otra manera de serpiente que sanasse a los heridos de las serpientes venenosas y de fuego como la Escritura dize (...) Esta serpiente significa a Christo por ser serpiente de metal que no tenía veneno, como Christo no tenía pecado”. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 720.

103 RIPA, C.: *Iconologia...* II, op.cit. pp. 290,291. MARÍÑO FERRO, X.R.: *Simbolismo Animal...* op.cit. p. 405.

104 La cruz atempera las pasiones logrando la concordia, lo mismo que hacía el caduceo del dios Mercurio, cristianizándose así un tema pagano que había sido difundido tanto en las representa-



Fig. 36. DE SOLÍS, F.: *Appendix ad Priores Commentarios de Censibus...* (Madrid, 1605).



Fig. 37. CHASSAING, B.: *Privilegia Regularium, quibus aperte...* (Valencia, 1655).

El siguiente grabado presenta una de la marcas empleadas por Luis Sánchez en el segundo tomo del libro *Appendix ad Priores Commentarios de Censibus...* de Feliciano de Solís, publicada en Madrid en el año 1605 (Fig. 36). El brazo de Hércules sostiene una antorcha encendida bajo los rayos del sol con el epígrafe “CAELESTIS ORIGO” (“DE ORIGEN CELESTIAL”). La fuente tanto literaria como iconográfica se encuentra en la obra de Cristóbal Pérez de Herrera¹⁰⁵ que presenta el mismo lema en alusión al origen divino del ingenio humano, otra de las virtudes que debe caracterizar a todo buen impresor tal y como se explica en el epigrama del emblema: “Tiene el ingenio del hombre mucho de luz celestial, con que mira al bien y al mal”¹⁰⁶.

La última de las portadas recoge la marca tipográfica de Luis Muguet que ilustra la obra *Privilegia Regularium, quibus aperte demonstratur regulares ab omni, ordinarum potestate exemptos esse...* de Bruno Chassaing (Valencia: Luisa Muguet: 1655)

ciones artísticas como en los repertorios de emblemas. PÉREZ LOZANO, M.: *La Emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*. Córdoba, 1997, pp. 127,128.

105 PÉREZ DE HERRERA, C.: *Discursos del amparo de los legítimos pobres*. Madrid: Luis Sánchez: 1598.

106 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J,T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 79.

(Fig. 37). Una mano divina riega unas plantas con un cántaro de agua; dos cornucopias, con un epígrafe enroscado con las palabras “Poco a Poco” sirven de marco al emblema. Su fuente iconográfica está tomada de la obra de Rollenhagen que presenta el mismo esquema con el brazo que surge de la nubes y sostiene el recipiente del que se desprende el agua; el lema: “Poco a poco come la erbetta, beviamo noi, non con la fretta” (“Poco a poco al igual que el perejil, bebemos nosotros pero sin prisa”)

significando con ello que las cosas se deben hacer siempre acompañadas de la razón y de la inteligencia, sin prisa y de una forma pausada y tranquila¹⁰⁷. (Fig. 38).



Fig. 38. ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus emblematum selectissimorum...* (Arnhem/Utrecht, 1611-1613)

4. EL VALOR SIMBÓLICO DE LOS OBJETOS

Dos frontispicios forman parte de este apartado. El primero de ellos pertenece a la segunda parte de *La Historia de la Orden de San Geronimo* de Fray José de Sigüenza, que le dedica su obra al monarca Felipe III y que está publicada en Madrid en el año 1600. (Fig. 39). Un ánclora con las letras “FACIET ET IPSE”¹⁰⁸ alude a la idea de firmeza, seguridad y confianza que podría estar haciendo referencia tanto al trabajo de la imprenta y la edición de los libros como a la propia orden Jerónima a la que pertenece el autor. Así nos lo explica Ripa como atributo de la Esperanza, la Firmeza y la Tranquilidad¹⁰⁹.

107 ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus Emblematum selectissimorum, quae Itali vulgo Impresas vocant privata industria studio singulari...* Colonia, 1611, p. 95.

108 “ÉL MISMO HARÁ”.

109 “El ancla que dijimos es el instrumento necesario para que la nave se mantenga sólida y bien sujeta cuando se ve agitada por la fuerza de las tempestades, que la arrastran hacia el mar, por lo cual puede servirnos como símbolo de paz y tranquilidad...” como atributo de la Tranquilidad. RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 366 “...Que siempre nos auxilia en los mayores peligros de la fortuna”, como alegoría de la Esperanza. RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 354.



Fig. 39. FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA: *Segunda Parte de la Historia de la Orden de San Geronimo* (Madrid, 1600).



Fig. 40. DEL RIO, M.: *S. Orientii Episcopi Illiberitani Commonitorium...* (Salamanca, 1604).

El áncora se acompaña de un delfín en los emblemas de Alciato y Rollehagen. El primero lo presenta en su empresa 143 con el lema “Princeps subditorum incolunitatem procurans” (Del príncipe que procura el provecho de sus súbditos”) expresando la idea de madurez-precocidad y prisa-calma. La presencia del delfín y el áncora unidos significa la necesidad de compaginar rapidez y firmeza¹¹⁰; Rollenhagen recoge el motivo con el mote “Tutius ut possit figi”¹¹¹.

La marca de Artús Taberniel ilustra la última obra *S. Orientii Episcopi Illiberitani Commonitorium...*, escrita por Martín del Río y publicada en Salamanca en el año 1604. (Fig. 40). Una prensa tipográfica recoge en su interior dos serpientes enroscadas en torno a un cetro; en el centro una cartela con unos caracteres en griego y en el borde de la tarja la frase: “ARTE NATUS LIBER” eleva el arte de la imprenta a la categoría de arte liberal. Se trata de la marca tipográfica de Artus Taberniel que elige la prensa de imprenta con el caduceo de Mercurio y las serpientes enroscadas simétricamente, con

110 El tema aparece en las monedas romanas de la época de Tito y Domiciano y se repite en una carta que Aldo Manuzio envía a Alberto Pio da Carpi a finales del siglo XV con el lema: “Semper festina lente”. ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. pp. 185, 186.

111 “Lo uno lo más seguro”. HENKEL, V.A.; SCHÖNE, A.: *Emblemata...* op.cit. pp. 713, 714.



Fig. 41. DAOIZ, E.: *Iuris Pontificii Tomus IV...* (Burgos, 1623).



Fig. 42. DE LOS ANGELES, J.: *Tratado Espiritual de los Soberanos Misterios...* (Madrid, 1604).

las cabezas vueltas la una hacia la otra como símbolo del comercio, la agilidad en los negocios y de las artes liberales¹¹². Saavedra Fajardo presenta una prensa de imprenta - con los moldes de la forma de un pliego y los utensilios para el entintado- en el prólogo al lector de sus *Empresas Políticas* con el mote: “Ex Fumo in Lucem” (“Del humo a la luz”) en alusión a la figura del autor y del tipógrafo que una vez sacadas las obras a la luz serán sometidas a la presión de las críticas y de la murmuración¹¹³.

5. SÍMBOLOS RELIGIOSOS Y EMBLEMAS

De carácter religioso serían los dos primeros grabados que ilustran las obras de Esteban Daoiz *Iuris Pontificii Tomus IV...* (Burgos: 1623) (Fig. 41) y Fray Juan de los Ángeles *Tratado Espiritual de los Soberanos Misterios y Ceremonias santas del divino sacrificio de la Misa* (Madrid: 1604) (Fig. 42). En la primera la imagen de Dios bar-

112 En el mundo de la alquimia las dos serpientes se interpretan como símbolos del azufre y el mercurio, sustancias básicas en equilibrio, principio de fugacidad y combustión, característico del comercio. BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 81, 82.

113 SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. p. 172.

bado y con la aureola de la santidad sobre su cabeza, se sienta sobre un arco y apoya sus pies sobre el globo terráqueo; sus brazos están abiertos bendiciendo a los ángeles colocados en los bordes del óvalo, en donde también leemos la frase: “MINISTRA BANT EI. MILLA MILLIUM”¹¹⁴. En los ángulos se representan los símbolos del Tetramorfos, iconografía muy frecuente tanto en la pintura como en los grabados de los siglos XV y XVI y que en muy raras ocasiones ilustran las obras de la época barroca.

El segundo frontispicio presenta el Calvario de Cristo con la Cruz, la corona de espinas y la calavera en el primer plano de la composición. Este emblema religioso había sido utilizado en los talleres del siglo XVI como marca tipográfica del taller salmantino de los Cánovas y de los Portonaris, así como en la prensa complutense de Francisco Cormellas y Juan Iñiguez de Lequerica¹¹⁵.

Por otra parte el emblema forma parte de las ilustraciones del libro desde la invención de la imprenta en la segunda mitad del siglo XV. Es, sin lugar a dudas, con la obra de Alciato cuando este tipo de composición cobra un protagonismo inusitado en la mayor parte de los programas iconográficos de las artes figurativas durante todo el Siglo de Oro. Un protagonismo que tiene una clara función propagandística y didáctica propia de la monarquía de los Austrias Menores que se encargaron de dirigir y crear unas pautas básicas en la creación de las obras de arte y en la redacción e ilustración de los temas literarios y religiosos. Un dirigismo que se verá canalizado a través de la publicación de varios decretos y que tendrá su punto de inflexión en el transcurso y desarrollo del Concilio de Trento (1545-1563).

El primero de estos grabados forma parte del libro de José Pellicer de Salas y Tovar *Lecciones Solemnnes a las Obras de Don Luis de Góngora y Argote, Píndaro Andalúz, Príncipe de los Poetas Líricos de España* (Madrid: Imprenta del Reino: 1630) (Fig. 43) dedicada al cardenal infante D. Fernando de Austria. El emblema presenta a dos perros enfrentados sangrando por la boca tras intentar morder a un erizo con el epígrafe “ULTRIX INIVIDIAE MODESTIA” (“Contra la envidia, modestia”) en alusión a la envidia generada por la fama del escritor¹¹⁶. El erizo forma parte de las obras de Juan de Borja, Saavedra Fajardo y Valeriano Bolzani. En el primero de ellos se acompaña del lema “Mea virtute me involvo” (“En mí me recojo”) significando las espinas

¹¹⁴ “LE SERVÍAN MILES DE MILES”.

¹¹⁵ CACHEDA BARREIRO, R.M.: “Aproximación iconográfica a la figura del impresor...” op.cit. p. 55.

¹¹⁶ MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Madrid, 1991, p. 37.



Fig. 43. PELLICER DE SALAS Y TOVAR, J.: *Lecciones Solemnas a las Obras...* (Madrid, 1630).

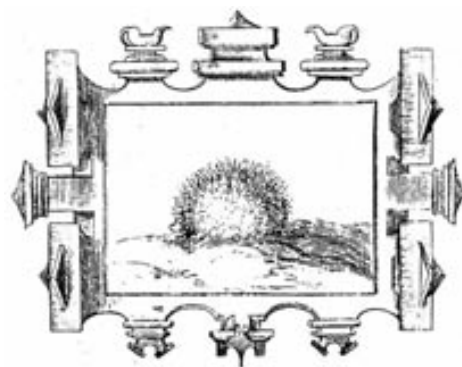


Fig. 44. DE BORJA, J.: *Empresas Morales* (Madrid, 1981).

del erizo la protección del hombre frente a los ataques y a las críticas (Fig. 44) y así lo explica Borja: “Siendo toda la vida del hombre una continua Guerra, y siendo tantos los enemigos interiores, y exteriores, que continuamente la combaten, con razon debe vivir muy recatadamente, armandose, y aperciéndose de manera, que no hallen sus enemigos, por donde entrarle; si esto hiziere, vivirá con seguridad, en quanto no se descuydare; para acordarse mejor de cosa, que tanto le importa, puede traer en su memoria esta Empresa del Eriço, con las letras de Horacio... Porque assi como este animal se enbuelve, y recoge en si, para mejor defenderse, de los que quieren ofender, assi lo debe hazer el hombre cuerdo, envolviendo sus sentidos de manera, que no le puedan entrar por ellos sus enemigos, ni con adversidades, ni prosperidades, resistiendo con igualdad, assi à los unos, como à los otros”¹¹⁷.

Saavedra Fajardo expone el erizo en una de sus empresas políticas con el lema “Col senno e con la mano” (“Con el pecho y con la mano”) (Fig. 45) para advertir al príncipe que hay más mérito en mantener un Estado que en adquirirlo y para ello es necesario destreza y sensatez¹¹⁸. En otro de los emblemas de Saavedra dos perros intentan morder la clava de Hércules con la frase “Sibimet invidia vindex” (“venga-

¹¹⁷ DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 452,453.

¹¹⁸ SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. p. 685.



Fig. 45. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas* (Madrid, 1999).

de la ira desenfrenada¹²⁰. El perro es símbolo de la Envidia porque “gruñe cuando ve un hueso en la boca de otro perro¹²¹” y con este significado lo explica Mateo Gómez en la iconografía de las sillerías de coro de las iglesias y catedrales del gótico español¹²²; Ripa presenta a los envidiosos como una mujer anciana, con harapos, llevándose la mano a la boca y acompañada de un perro “animal por cuyas manifestaciones notoriamente se conoce que es envidiosísimo, pues todo lo que pertenece a los otros lo querría para él solamente. Sobre esto cuenta Plinio... que si alguna vez un perro se ve mordido por una serpiente, para no recibir daño, come de ciertas hierbas que por naturaleza conoce; mas por su condición envidiosa, se mantiene en guardia mientras las escoge, para así no ser visto por los hombres”¹²³.

Bolzani presenta el erizo en varios de sus emblemas con el lema “Contra Pericula Munitus”¹²⁴ en la misma línea que las empresas de Borja¹²⁵.

119 “Con propio daño se atreve la envidia a las glorias y trofeos de Hércules. Sangrienta queda su boca cuando pone los dientes en las puntas de su clava. De sí misma se venga. Parecida es al hierro, que con la sangre que vierte, se cubre de robín y se consume. Todos los vicios nacen de alguna apariencia de bien o delectación... Primero se ceba la envidia en las entrañas propias que en el honor del vecino. Sombra es de la virtud. Huya su luz quien la quisiera evitar...”. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas*... op.cit. pp. 261,262.

120 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos*... op.cit. pp. 368,369.

121 MARIÑO FERRO, X.R.: *Simbolismo Animal*... op.cit. p. 367.

122 SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas*... op.cit. p. 261.

123 RIPA, C.: *Iconologia*... I, op.cit. p. 343.

124 “Defendidos contra los peligros”.

125 VALERIANO BOLZANI, G.P.: *Hieroglyphica, seu de sacris aegyptorum, aliarumque gentium*... Libro VIII. Lyon, 1586, p. 75.

La siguiente portada ilustra el *Tratado de las Langostas muy util y necessario, en que se tratan cosas de provecho y curiosidad para todos los que profesan letras divinas y humanas, y las mayores ciencias* (Madrid: Luis Sánchez: 1620) del Doctor Juan de Quiñones (Fig. 46). Dos langostas se representan en el interior de un marco ovalado; debajo de ellas dos huevos en vertical y la frase: “HUMO SE TOLLET IN ALTUM”¹²⁶. La langosta representa la humildad y la pequeñez en el Antiguo Testamento puesto que así de pequeño es el hombre ante Dios: “Él está sentado sobre el orbe terrestre cuyos habitantes son como saltamontes”. También es símbolo de la sabiduría en el Libro de los Proverbios pues

“sin tener rey, salen todas en orden”¹²⁷ y símbolo del orden y de la concordia en los libros de utilidades de los animales, tal y como lo expresa el autor en la segunda página del libro cuando expone: “...La langosta con el natural instinto sale de una parte a otra agregada y junta con grande orden y concordia, y no teniendo ni capitán ni guía, guarda el tiempo de partirse, el modo de caminar, las estaciones para descansar, la oportunidad del tiempo para levantar y mover los reales, y la marcha como si tocasse a ella. Danos a entender, que por andar unidas, juntas, y concordas, tienen valor y fuerza para conservarse, lo que no hizieran ni anduviesen segregadas y divididas y assi ha de aver concordia para que se conserven y gozen los bienes adquiridos, y se viva con quietud y descanso...”¹²⁸.

Dos serpientes enlazadas sostienen una cartela con las letras “Sibi parat malum, qui alteri parat” ilustra la obra de Francisco Vélez de Arciniega *Historia de los*

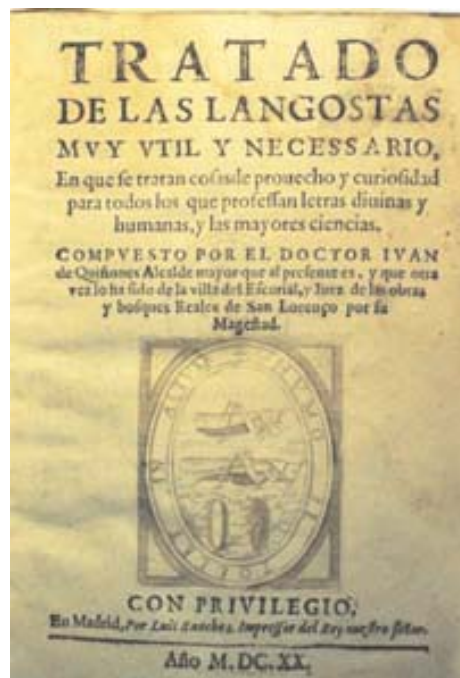


Fig. 46. DE QUIÑONES, J.: *Tratado de las Langostas muy util y necesario...* (Madrid, 1620).

126 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* II, op.cit. p. 219.

127 MARIÑO FERRO, X.R.: *El Simbolismo Animal...* op.cit. p. 212.

128 DE QUIÑONES, J.: *Tratado de las langostas...* Madrid: Luis Sánchez: 1620. p. 2.

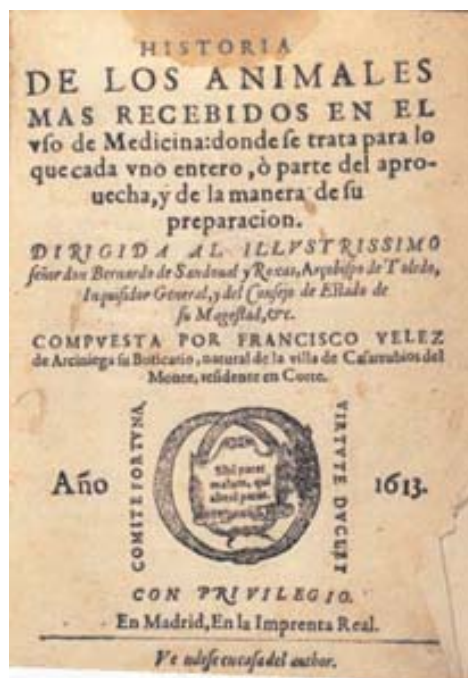


Fig. 47. VÉLEZ DE ARCINIEGA, F.: *Historia de los Animales más recibidos en el uso...* (Madrid, 1613).

Animales mas recibidos en el uso de la Medicina: donde se trata para lo que cada uno entero, ò parte del aprovecha, y de la manera de su preparacion, publicado en Madrid en el año 1613. (Fig. 47). La serpiente constituye otro de los elementos básicos en la historia de la iconografía y de la emblemática tanto desde un punto de vista religioso como pagano siendo su aparición frecuente en las artes plásticas y en la literatura desde tiempos muy antiguos¹²⁹.

Juan de Borja la presenta en una de sus empresas morales con el lema "Veritatis Inventor" ("Descubridor de la Verdad") significando que el tiempo es el gran revelador de la verdad y así se explica en el comentario: "Aunque

hayan sido grandes los trabajos, que muchos han passado en esta vida, por dezir, y seguir la verdad, haviendolos casi puesto, al punto ultimo de perderse; pero no por esto devemos apartarnos un passo della, ni dexar de seguirla, teniendo por cierto, que ni ella, ni los que la siguieren, pereceràn: porque aunque sea verdad, que su contraria la mentira, sea tan poderosa, que le haga algunas vezes huyr, y meter en un rincón, pero no por esto perece; porque un amigo grande que tiene, que es el tiempo la descubre, y saca à luz, que es lo que da à entender en esta Empresa de la Culebra con la cola en la boca, que significa el tiempo..."¹³⁰. Con el mismo significado del paso del tiempo se expresa en uno de los emblemas de Sebastián de Covarrubias con

129 El mismo emblema de la serpiente enroscada con la cartela en el centro aparece en la obra impresa por Jean de Tournes *Microcosme* escrita por Maurice Scève en Lyon en el año 1562. El mote es diferente aunque el sentido es el mismo: "Quod tibi fieri non vis alteri ne feceris". ZEMON DAVIS, N.: "Le monde de l'imprimerie humaniste: Lyon" *Histoire de l'édition française*, I (*Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII siècle*). MARTIN, J.H ; CHARTIER, R. (dir.), París, 1982, p. 266.

130 DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 170,171.

el lema “Brevis usus in illo”¹³¹, en donde una serpiente se enrosca y se muerde la cola acogiendo en su interior una rosa, símbolo de la caducidad de la belleza¹³². Otto Vaenius también utiliza el ouroboros¹³³ o la serpiente que se muerde la cola como emblema del amor eterno en sus empresas amorosas con el lema “El amor que aquí se alaba / Es el que nunca se acaba” que podría estar inspirándose en los *Hieroglyphica* de Horapolo y en los *Emblemas* de Alciato¹³⁴. Como símbolo de la prudencia se representa en la colección de emblemas de Georges Wither con el mote “Fato Prudentia Maior”¹³⁵.

Al margen de la iconografía animal nos encontramos con un grupo de emblemas de carácter religioso que ilustran un conjunto de obras destinadas a la instrucción moral y humana del lector cristiano. Desde esta perspectiva podremos ana-



Fig. 48. FONTANELLA, J.P.: *De Pactis Nuptialibus sive capitulis Matrimonialibus Tractatus* (Madrid, 1612).

131 “La fresca rosa es apazible a la vista, y da de si suave olor, cuya fragancia conforta los sentidos, pero en breve tiempo se passa ésta su hermosura, porque el viento la deshoja, el mesmo sol que la ha criado, la marchita. Tal es la beldad y hermosura de la muger, que de un día a otro se muda. Y ni mas ni menos, qualquier otra cosa de las que son debaxo de la luna... DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. p. 103.

132 EGIDO MARTÍNEZ, A.: *De la Mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*. Barcelona, 2004, p. 104.

133 El ouroboros como símbolo de la eternidad se representa en el grabado que ilustra el *Despertador Christiano* (Granada, 1682).

134 SEBASTIÁN, S.: *La mejor Emblemática Amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof*. Ferrol, 2001, pp. 51,52.

Alciato presenta el ouroboros como símbolo del honor y de la fama -conseguida por las letras- en su emblema 132 con el mote: “Ex literarum studiis immortalitatem acquiri” (“adquirir la inmortalidad por el estudio de las letras”). ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. p. 172.

135 WITHER, G.: *A collection of emblemas, ancient and modern...* Londres, 1634-1635, p. 74. EGIDO MARTÍNEZ, A.: *De la mano de Artemia: estudios sobre la literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*. Palma de Mallorca, 2004.

lizar la primera de las imágenes que aparece en el primer tomo del tratado de Juan Pedro Fontanella *De Pactis Nuptialibus sive capitulis Matrimonialibus Tractatus*, publicado en Madrid en el año 1612 (Fig. 48) y que representa la Fuente de la Vida con los chorros de agua manando de los diferentes surtidores. La idea de la fuente como premio a la riqueza de virtudes del buen cristiano o como símbolo de la generosidad y del fortalecimiento en la adversidad había sido un tema muy presente en el campo de la emblemática y es de aquí de donde parte toda la simbología del arte plástico. Andrés Mendo la representa en una de sus empresas –para la instrucción de príncipes y ministros– con el lema “Sic praemis omnia florent” (“Con premio todo florece”)¹³⁶, idea que se repite en los emblemas espirituales de Juan Francisco de Villava en alusión al fortalecimiento del espíritu con el mote “Quo pressius altius” (“Tanto más alto, cuanto más comprimido”)¹³⁷. También aparece repartiendo agua por un jardín en una de las empresas de Juan de Solórzano con el lema “Sic Praemiis omnia florent” significando que el Príncipe tiene que ser caritativo con su pueblo y a modo de fuente repartir los bienes entre sus súbditos consiguiendo así la riqueza del Estado¹³⁸.

El barco es otro de los motivos más utilizados tanto en la emblemática cristiana como en la simbología de carácter real y festivo. Como alegoría del viaje que realizan cuatro personajes desde Madrid hasta Italia se representa el velero en la portada de *El Passagero. Advertencias utilissimas a la vida humana*, (Madrid: 1617) de Cristóbal Suárez de Figueroa. (Fig. 49) El barco aparece en varias empresas de Juan de Borja; en una de ellas se representa una nave cerca del puerto con el mote “Fortiter occupa portum” (“Toma puerto valerosamente”) en alusión a la virtud del valor, la prudencia y la cordura del hombre que tras navegar un largo período de tiempo se detie-

136 BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 358.

137 “Quanto mas fuere estrecho/ Y mas adelgazado/ Del agua el caño que la sube en alto/ La sube mayor trecho/ Y si se vee apretado/ Dara con ella milagroso salto/ No es este ejemplo falto/ Ni desacomodado/ Del que en su pecho siente/ Bullir, de gracia la copiosa fuente/ Quanto con regla dura/ De tanto ayuno haze/ Que su cuerpo se estreche y adelgaze/ Para que el agua pura/ Salte del Cielo a la mayor altura”. Significaría el alma que recibe la gracia divina desapegada de los vicios terrenales y en ascensión a la vida espiritual, como los chorros del surtidor que se elevan hacia el Cielo. PÉREZ LOZANO, M.: *La Emblemática en Andalucía...* op.cit. pp. 161,162.

138 En el epigrama se escribe: “La fuente regando reparte/ cristales. Y crecen las plantas, las / frutas, y flores. De la primavera los bellos / verdos. Da pródiga el agua con / claros raudales. Fecunden los premios así / liberales. Los ánimos, cuando / reparten honores. El orbe se rinde a / preceptos mejores. Y frutos tributa la virtud/ iguales. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano...* op.cit. p. 122.

ne para descansar y retomar con fuerzas renovadas su viaje¹³⁹. Como fortaleza del espíritu se explica en una de las empresas de Villava con el lema “Nec si super irruat aeter” (“Ni aunque los cielos se precipitaran encima”) significando que, al igual que el barco en alta mar, la vida del cristiano está llena de peligros y que solamente se podrán superar con caridad, fortaleza y esperanza¹⁴⁰. Como alegoría de la Esperanza se representa en el emblema 43 de Alciato con la frase “Spes proxima” (“La Esperanza Cercana”) en donde un navío es sacudido por una fuerte tormenta, al igual que la Iglesia es atacada por las herejías, el Estado por las guerras y el hombre por las tentaciones.

Tradicionalmente la imagen de la nave fue vista como el símbolo de la esperanza ya que puede moverse aunque soplen fuertes vientos¹⁴¹. Con este significado lo expone

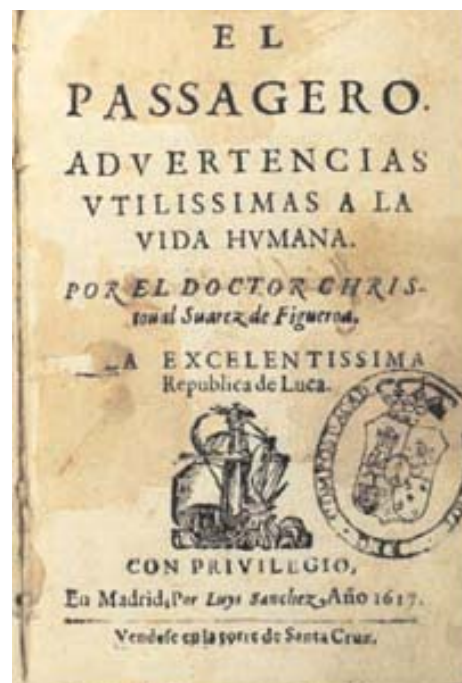


Fig. 49. SUÁREZ DE FIGUEROA, C.: *El Passagero. Advertencias utilissimas a la vida humana* (Madrid, 1617).

139 El buen piloto, y platico Marinero, quando haze algun largo viaje, y ha muchos dias, que se detiene en el, en dandole el viento lugar, toma puerto, sin perder la ocasión, que se le ofrece, y aunque el viento le sea algo escasso, fuerça, y apremia la Jarcia, y los Aparejos hasta ganar el viento, para poder tomar el puerto, que dessea: esto mismo debe hazer el hombre prudente, y cuerdo, quando se viere ya, haver muchos dias, que navega, sin saber, qual será el suceso desta navegación, (que es la vida, que se vive) para escusar los peligros, y tempestades, que ay en esta mar del mundo, y en sus ocupaciones, y deve tomar algun puerto, donde con quietud, y reposo de fin à este viaje, por ser, lo que mas importa, este buen suceso. El que quisiere aprovecharse deste remedio, podrá valerse desta Empresa de la nave, que toma puerto, con la Letra de Horacio. *FORTIER OCCUPA PORTUM*. Que quiere dezir. *Toma puerto valerosamente*. Por ser el saberle tomar, prueba de muy grande valor”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 188,189.

140 En el epigrama de la empresa leemos: “Llueva el cielo trabajos, y la tierra/ Se junte con el Cielo/ Para provar a quien de veras ama/ Que en medio de la guerra/ Dara mayor su buelo/ Del fuerte amor la poderosa llama/ Porque en el pecho fino/ Suele bolverse en alcritan divino/ Qual si en la Nao se enciende/ Ni agua del cielo, ni del mar le ofende”. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 559. PÉREZ LOZANO, M.: *La Emblemática en Andalucía...* op.cit. pp. 123,124.

141 ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. pp. 78,79.



Fig. 50. ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus emblematum selectissimorum*... (Arnhem/Utrecht, 1611-1613).



Fig. 51. DAZA DE VALDÉS, B.: *Uso de los anteojos para todo genero de vistas* (Sevilla, 1623)

Rollenhagen en otro de sus emblemas con el mote “DUM CLAVUM RECTUM TENEBAM”¹⁴². (Fig. 50).

El emblema de los anteojos es el protagonista de la portada de la obra de Benito Daza de Valdés, notario sevillano que escribe *Uso de los anteojos para todo genero de vistas: en que se enseña a conocer los grados que a cada uno le faltan de su vista, y los que tienen cualesquier anteojos* (Sevilla: Diego Pérez: 1623). (Fig. 51) Unos anteojos cobijan en sendos círculos la imagen del sol y de la luna que son observados por cuatro ojos representados en los ángulos de la cartela rectangular¹⁴³. En el centro una antorcha es coronada por un ojo y por el pequeño arco que une las dos circunferencias del aparato ocular. Se trata de un claro emblema parlante que refleja el contenido del libro a través de los diferentes elementos compositivos. Por una parte nos encontramos con el sol y la luna, alegoría de la eternidad (véase IIª Parte, Cap. VI, 2.2, fig. 54) puesto que el sol, en la iconografía cristiana, es símbolo de inmortalidad y resurrección y la luna es símbolo de la victoria sobre los poderes hostiles¹⁴⁴. La pre-

142 “MIENTRAS TIENE EL CLAVO RECTO”. HENKEL, V.A; SCHÖNE, A.: *Emblemata*... op.cit. p. 1454.

143 En la Antigüedad clásica el sol-Helios era la imagen del ojo del mundo que todo lo ve. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*... op.cit. p. 139.

sencia de estos astros simbólicos la explica el autor en el capítulo primero (*De la Naturaleza y Propiedades de los ojos*) del libro primero titulado *De la fábrica y admirables grandezas de los ojos*: “Entre los sentidos humanos es el de la vista el mas perfecto, y la fabrica de los ojos la mas admirable en este abreviado mundo que es el hombre, como en el Cielo lo son sus ojos el Sol y la Luna; porque son los ojos los soles del humano cuerpo, la hermosura y belleza del rostro, las ventanas del alma, la alegría y aseo de la naturaleza: y assi vemos que el artífice Divino fabricando en las entrañas de la madre este Microcosmos milagroso, o mundo abreviado de nuestro cuerpo, dexa por ultima obra la fabrica de nuestros ojos, donde echa el resto de su sabiduría; que es lo que dixo David (...)”¹⁴⁵.

Para Covarrubias los anteojos son el símbolo de la Verdad Única puesto que “la verdad no tiene más de una cara, siempre es una, y està firme, aunque padezca mil adversidades, que le acarrean la calumnia, y la mentira. Los Filósofos Gentiles, anduvieron a buscar esta verdad, y no pudieron atinar a ella, por no aver conocido el verdadero Dios que es suma verdad. Y ansi se dividierò en diferentes sectas y opiniones. Y comparo yo el cotejo destes, a un tablero de ajedrez, con una sola pieça, representando al que la mira con antejos de quadrillos, infinidad dellas, y echando la mano a una le sale vana la suerte”¹⁴⁶. (Fig. 52)

144 En muchas representaciones emblemáticas el sol es la imagen de Dios y la Luna imagen del hombre. En este sentido Orígenes interpreta el Sol y la Luna como símbolo de la Iglesia puesto que irradian con sus rayos (sol) y claridad (luna) la luz a todos los fieles. BIEDERMANN, H.: *Diccionario de Símbolos...* op.cit. p. 279.

145 (...) Maravillosa es Señor tu Sabiduría en la fabrica de mi cuerpo: Y en acabando los ojos alça mano de la obra y le infunde el alma; como aviendo criado el universo dexò para lo ultimo la fabrica de el hombre que la ultima perfeccion de todo el. Lo qual se conocera si miramos la armonia admirable que ay en los cielos pequeños de los ojos, su fabrica y composición peregrina, la diversidad de cosas que dentro de tan pequeño espacio se encierran, los organos artificiosos que abraçan los muros y contramuros, diafanos que defienden y guardan la reyna de ellos que son las pupilas. Y para que esto se vea de passo, me parecio poner aquí en breve la fabrica de los ojos sacada de autores que de ellos traban, tomando solo lo que haze para mi intento como lo podra ver quien quisiere en el principe de los Medicos Galeno (...) DAZA DE VALDÉS, B.: *Uso de los Anteojos para todo genero de vistas: en que se enseña conocer los grados que a cada uno le faltan de su vista, y los que tienen cualesquier anteojos*, Sevilla: Diego Pérez: 1623, pp. 1,2.

146 El mote dice: “Sombras son de la Verdad”. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. pp. 18,19. BERNAT VISTARINI, A; CULL, JT.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. pp. 77,78.



Fig. 52. DE COVARRUBIAS HOROZCO, S.: *Emblemas Morales*, BRAVO-VILLASANTE, C.(ed.), Madrid, 1978.

Tanto la antorcha como los ojos forman parte de las empresas de Saavedra Fajardo en alusión a la magnanimidad política del Príncipe y la confianza depositada en sus Consejeros, lo mismo que la vista es el órgano más útil de nuestro cuerpo humano puesto que con la vista se puede ver a Dios, tal y como lo explica Benito Daza en el

libro: "...Y por el contrario no ay mayor alegría que la vista de los ojos, a la qual reduce nuestro español todas las alegrías y gustos diziendo, quando nos veamos y nadie se espantara desto, si entendiere lo que los Teologos, siguiendo a la lumbre de la teologia Santo Thomas, enseñan, que la bienaventuranza, del cielo està en ver a Dios. Y assi como aquella es la mayor alegría que pueda tener el alma en el cielo, la mayor que puede gozar en la tierra es tener buena vista, libre de todas las faltas que suelen impedir los claros rayos de los soles de nuestros ojos"¹⁴⁷. En la obra del barón de Hohberg (1675) la antorcha es la imagen de la Sabiduría Divina: "Cuando en una noche tenebrosa tiene que viajar un caminante y ve brillar una antorcha, ¡cuánto se alegra al verla! Así también la luz de Dios guía a los píos cuando en medio de la oscuridad pasan sus pruebas"¹⁴⁸. La antorcha se representa en otra de las empresas de Borja con el mote "et ardere et luce" ("y arde y da luz") en alusión a la caridad y a la fe que debe prevalecer no sólo en el espíritu del hombre sino también en sus obras¹⁴⁹. Juan de Solórzano en sus emblemas regio-políticos coloca una vela encima de una mesa con

147 DAZA VALDÉS, B.: *Uso de los Antojos...* op.cit. p. 2.

148 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de Símbolos...* op.cit. p. 40.

149 "En qualquier estado, aunque sea muy humilde, estàn los hombres obligados à vivir en el, como deven, viviendo en caridad, y dando buen exemplo, pues no serà razon que el que uviere recibido grandes mercedes de Dios nuestro Señor, se contente, sino con mostrar en todas las ocasiones, que arde, y dà luz, que es lo que tanto nos conviene; y assi lo devemos traer siempre delante de los ojos, acordandonos, de lo que Christo dixo de S. Juan, alabandole de que ardía, y dava luz; trabajando nosotros de hazer lo mismo, porque no solamente es menester arder interiormente con fè, y caridad, sino en todas las ocasiones, que se ofrecieren, dando luz, y resplandor verdadero de sí". DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 354, 355.

el mote “Symbolum Regum” dando a entender que la verdadera fama del Príncipe solamente se logra siendo luz en vida hasta que se agote por reflejar el bien en los demás¹⁵⁰.

El sol resplandeciente como rostro humano ilustra dos obras escritas por Ildelfonso Pérez de Lara: el libro segundo de *De Anniversariis et Capellaniis* (Madrid: Ildelfonso Martínez: 1608) (Fig. 53) y *Compendium Vitae Homini in Iure fori et poli a ventre concepto, usque ad perfectam aetatem et senectam...* (Pintiae: Jerónimo Morillo: 1629). (Fig. 54) Le rodean un conjunto de frases bíblicas que explican la presencia del emblema “Verebar omnia opera mea” (“De todas



Fig. 53. PÉREZ DE LARA, I.: *De Anniversariis et Capellaniis* (Madrid, 1608).

mis obras tenía yo recelo”, Job 9,28), “Substantia tua lumen intellectus animae”, “Nihil sub Sole novum” (“Nada hay de nuevo en este mundo”, Eclesiastés 1,10). El sol aparece en las empresas de Borja como símbolo de la luz divina que irradia y protege a todos aquellos que viven con fe y lo expresan mediante sus buenas acciones¹⁵¹.

En otro de los emblemas la vela encendida se acompaña del mote: “Si accendatur” y se explica así: “Muy obligados están los Hombres, à no esconder el talento, que Dios les diò, sino à usar dèl, como deven, no perdiendo el fruto, que pueden hazer; porque el que por falta de valor, dexa de hazer, lo que debe; es como el hacha, que por falta de encenderse, dexa de arder, y dar luz; à que tanto cada uno està mas obligado, quanto fuere mayor el talento, que ha recibido: El que desseare ocasión, para emplear, el que recibid; puedelo decir con esta Empresa de el hacha por encender, y la Letra SI ACCENDATUR. Mostrando, que no le falta, sino la ocasión de encenderse, para dar la luz, y resplendor, à que està obligado”. Lo mismo en la empresa con el lema: “Donec dies illucescat” (“Hasta tanto, que amanezca”) significando que “es menester arder, y dar luz con fe, y con obras hasta tanto, que, acabada la noche desta vida, nos amanezca el dia son noche de la otra; porque assi como no es necessaria la luz de la lampara, despues que viene la claridad del Sol; de la misma manera no es menester la fe, sino para passar las tinieblas desta vida; porque en la eterna no ay yà, que creer, sino conocer, y gozar, lo que uvieremos creydo”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 130,131,434,435.

150 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano...* op.cit. p. 113.

151 Protegiéndolos cuando son capaces de vencer las dificultades y tentaciones que se interponen en su camino y así se expresa en la empresa nº10 con el lema: “Nitor in adversum” (“Forcejo



Fig. 54. PÉREZ DE LARA, I.: *Compendium Vitae Hominis in Iure fori et poli...* (Pintiae, 1629).

El sol alado aparece en la portada de la obra *Consideraciones Desinteresadas sobre el Proyecto y Tratado concluido para la división de la Monarquía de España* (Pamplona, 1700)¹⁵². (Fig. 55) Bajo la imagen solar un epígrafe con las letras “Ut Prae es set die”¹⁵³.

La esfera del mundo se representa en la portada de la obra del Capitán Lorenzo Ferrer Maldonado *Imagen del Mundo, sobre la Esfera, Cosmografía, y Geografía, Teorica de Planetas, y arte de*

contra lo que me contrasta”) porque “assi como el Sol, siendo el mas principal Planeta, y el que mayor influencia dà à todas las Criaturas sus Inferiores, teniendo su propio Cielo y curso de por si, es tanta la contradicción, y dificultad, que tiene, por ser llevado por fuerça por el primer movimiento, que no puede hazer su propio curso, sino al cabo de un año: de la misma manera, aunque las Personas grandes tengan grandes dificultades, no por esso han de dexar de trabajar en vencerlas, porque desta manera vendrán a alcanzar el fin del curso, que se pretende” o en la empresa nº16 con el mote: “Adversa magis lucet” (“Quanto mas contraria, mas reluce”) puesto que “assi como la Luna, quanto mas se opone al Sol, tanto mayor claridad recibe: de la misma manera, quanto mas uno se opusiere à sus enemigos, à sus propias passiones, y à los trabajos, y adversidades de la vida, tanto mayor será la claridad, y resplandor que alcançará”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 20, 21, 32, 33.

- 152 “El nuevo Tratado, y alianza del Rey Cristianissimo con el Britanico, y estados Generales de las Provincias unidas, para conseguir desde luego la paz de la Europa, en caso que su Magestad Catolica salte, sin la Real descendencia, que todo el Orbe, no solo Christiano, sino racional suspira, es à todas luzes un compuesto tan ofensivo, y aun se pudiera decir injurioso, à la sagrada independencia de los Reyes; tan opuesto à la natural libertad de los Reynos; tan desproporcionado à los verdaderos intereses de las Potencias de Europa, que el respecto debido à tan gran Rey, tiene poco, ò ningún mérito en persuadirse à que solamente sorprendido su Real conocimiento de no bien dirigidas ideas de Justicia, de honor en la defensa de los pretendidos derechos del Serenissimo Delphin, aya podido formarse, y manifestarse con su Real nombre Proyecto tan ageno de su elevada razon, y Grandeza. Y si bien de la simple lectura de èl, con alguna aplicación se puede comprender esta verdad; porque examinadas las partes de un todo, se perciben con liz mas viva sin qualidades, y su essencia, no serán acaso inútiles algunas reflexiones...”. *Consideraciones Desinteresadas sobre el Proyecto y Tratado concluido para la división de la Monarquía de España* (Pamplona: 1700). s.p.

- 153 “Para que presidiese”.



Fig. 55. *Consideraciones Desinteresadas sobre el Proyecto y Tratado concluido...* (Pamplona, 1700).

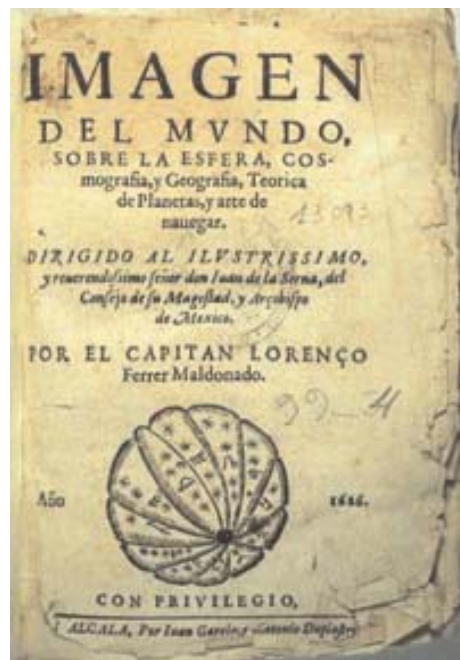


Fig. 56. FERRER MALDONADO, L.: *Imagen del mundo, sobre la esfera, cosmografía...* (Alcalá, 1626).

navegar (Alcalá: 1626). (Fig. 56) El emblema se justifica en el prólogo al lector en relación con el argumento del libro: “Esta obra es una relación hecha de las partes del universo, que son las que se comprenden desde el cielo Empíreo hasta el centro de la tierra: de adonde se llamó Imagen del mundo, por contener todo aquello que se requiere a las materias de Esfera, y Astronomía, Cosmographia, y Geographia, teorica de planetas, y arte de navegar; y en ella se ponen (para su gala, y ornato, y mejor poder endulçar, materias tan intrincadas, difíciles, y tan apartadas de la vista comun) algunas varias, y hermosas disgresiones con que divertir, y entretener a los lectores; y últimamente la Hidrografía, que son las reglas de la profesion nautica, y arte muy importante para el trato, y comunicación de las partes mas remotas del mundo...¹⁵⁴”.

Es importante entender cómo el tipógrafo, editor y librero de la primera mitad del siglo XVII continúa el proceso de formación y de producción del impresor rena-

154 (...) Y grandemente codiciada de los cavalleros, y gente principal, que anda ocupada en navegaciones, y ejercicios del mar, y todo esto por terminos claros, faciles y bien inteligibles, según lo que de mis estudios, y largas navegaciones he podido alcanzar, para la satisfacción del discreto lector, a quien pido humildemente reciba mi voluntad, que ha sido solamente enseñar al deseoso, y satisfacer a los estudiosos”. FERRER MALDONADO, L.: *Imagen del Mundo, sobre la Esfera, Cosmografía, y Geografía...* Alcalá: Juan García y Antonio Duplastre: 1626. s.p.

centista al introducir, en una misma marca tipográfica, atributos de la iconografía cristiana con los de la cultura clásica. Asimismo nos encontramos con la firma de impresores extranjeros como es el caso de Angelo Tavano que imprime la obra de Andrés Rey de Artieda *Discursos, Epístolas y Epigramas de Artemidoro* (Zaragoza: 1605) que se instalan en los talleres más representativos de la Península enseñando el dominio de la técnica tipográfica a los trabajadores autóctonos. La mayor parte de los impresores son de origen francés e italiano puesto que aunque es España la pionera en difundir la manufactura del papel, serán Italia y Francia los más importantes centros de producción durante todo el siglo XVI llegando su influencia a España a lo largo de la centuria siguiente¹⁵⁵.

155 NUOVO, A; SANDAL, E.: *Il Libro nell'Italia Rinascimentale...* op.cit. p. 191.

CAPÍTULO II
Emblemas y alegorías

Sobre el concepto de alegoría y sus orígenes ya se ha hablado en numerosas publicaciones. Santiago Sebastián (en España) y Émile Mâle (en Francia) fueron dos de los pioneros en la introducción del estudio iconográfico en el arte iberoamericano y europeo dejando obras de sumo interés como la *Iconografía e Iconología en el arte novohispano* (Italia, 1992) o *El Barroco: arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes* (Madrid, 1985). A ellos se suma un conjunto importante de autores que a lo largo de estos años han trabajado en el mundo de la emblemática estudiando y descifrando el significado alegórico de aquellas arquitecturas y artes figurativas que conservaban un importante conjunto iconográfico¹. Paralelamente al arte constructivo y pictórico nos encontramos con un amplio conjunto de obras impresas que, a juzgar por el análisis, ofrecen una valiosa información en esa configuración de la historia de la cultura en la Edad Moderna. Para ello hemos dividido el apartado siguiendo los parámetros iconográficos utilizados en cada uno de los capítulos. Las primeras obras analizadas responden a una temática pagana² con inclusiones de temas mitológicos como *El Arte Militar deducida de sus principios fundamentales* (Zaragoza, 1644). Hay que tener en cuenta que la alegoría en el período barroco se inspira en las fábulas de la literatura clásica como medio retórico para hacerla más explícita³.

1 La Sociedad Española de Emblemática ha permitido, y permite, a través de los diversos congresos que ha organizado (tanto de carácter nacional como internacional) y de la publicación de sus actas, poner a disposición del estudioso las principales investigaciones en el campo de la simbología y de la emblemática (véase apartado de bibliografía).

2 Entendida siempre dentro del contexto religioso y conservador de la Contrarreforma. La alegoría barroca se basa en la sucesión de todo un conjunto de conceptos ideológicos expuestos de forma ordenada que terminan con unas conclusiones de tipo didáctico y moralizante. CHECA, F.; MORÁN, J.M.: *El Arte y los Sistemas Visuales. El Barroco*. Madrid, 1982, p. 39.

3 Ibidem, p. 41.

Por otra parte, la alegoría de la Iglesia se constituye como uno de los conjuntos más interesantes de este apartado y su extensión en la relación de España e Italia a través del Pontificado de Roma. Al mismo tiempo un importante número de portadas presenta como tema protagonista la alegoría de las virtudes tanto teologales como cardinales en relación al autor de la obra o al mecenas de la misma. Con éstas últimas empezaremos este capítulo.

1. ALEGORÍAS PARA UNA CONDUCTA VIRTUOSA

La primera de ellas ilustra la obra de Diego Matute de Peñafiel *Prosapia de Christo* (Baeza, 1619) (Fig. 1) que trata el tema de la genealogía de Cristo. Sobre una



Fig. 1. MATUTE DE PEÑAFIEL, D.: *Prosapia de Christo* (Baeza, 1619)

basa rectangular se levantan las alegorías de la Fe, situada en la parte izquierda, y la Esperanza, en el lado derecho. La imagen de la Fe se alza con un cáliz y la Sagrada Forma en una de sus manos, al tiempo que sostiene con la otra una cruz. La Esperanza levanta un halcón con su mano derecha, llevándose la siniestra al pecho y con el ancla junto a sus pies. El halcón, que ya desde el antiguo Egipto era considerado como un símbolo regio, era la imagen de Horus, el dios del Cielo, probablemente por el alto vuelo del ave⁴ (véase IIª Parte, Cap. I); en este sentido Ripa nos lo muestra como un atributo de la Celeridad y de la Lógica⁵. El áncora es

⁴ BIEDERMANN, H.: *Diccionario de Símbolos...* op.cit. p. 222.

⁵ RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit, p. 185,436. El halcón se convierte en un atributo de alegoría de la Lógica, como ciencia que permite distinguir lo verdadero de lo falso, significando que así como este pájaro alza el vuelo para tomar su presa, así también el hombre lógico se remonta muy alto en sus disputas para hacer presa en su discurso hasta que, rendidos, son sometidos a la razón. RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 30.

símbolo de la utilidad y de la firmeza porque siempre nos auxilia en los momentos de mayor peligro, convirtiéndose en un instrumento de sostén y seguridad.

Se representa el árbol genealógico de Cristo con un escudo central timbrado por una corona y la bola del mundo. La corona nos recuerda que Cristo fue el rey de los judíos, siendo la corona de espinas uno de sus principales atributos. En el globo se graban los nombres de “ADAN” y “EVA”, como primeros padres, les sigue el nombre de “SETH” con la frase: “De quien nacio SETH y su linea hasta Noe”, escrita en el interior de la corona. Se sucede la genealogía hasta llegar a la figura de María “Madre de Xpo y esposa del Sancto Joseph”.



Fig. 2. VELÁZQUEZ, J.A.: *In Epist. B. Pauli Apost. Ad Philippenses Comment...* (Segovia, 1630).

Las figuras alegóricas se acompañan de sendas inscripciones colocadas en los pedestales sobre los que se apoyan; así tenemos la figura de la Fe en donde leemos: “Scio cui credidi”⁶ y la Esperanza con la frase: “Post tenebras spero lucem”⁷. En la parte inferior, el nombre del impresor Martín Fernández y del grabador Francisco Heylan.

El siguiente frontispicio forma parte de la obra de Juan Antonio Velázquez cuyo título *In Episto. B. Pauli Apost. Ad Philippenses Comment & Adnotat* se escribe en la cartela central del que cuelga un telón donde figura el escudo de la orden jesuita. (Fig. 2). Dos columnas de fuste estriado en los laterales recogen las alegorías de las virtudes. En el lado izquierdo, la Fortaleza coronada por un casco con yelmo y armada con un estandarte, soporta una columna con su brazo izquierdo, al mismo tiempo que apoya su mano derecha en un fragmento de columna colocada sobre el suelo. En el

6 El grabador corta las palabras de la frase bíblica por falta de espacio siendo el texto original: “Scio enim cui credidi” (“Porque bien sé de quién me he fiado” (2ª Epístola de San Pablo a los Timoteos).

7 “Y después de las tinieblas espero que venga la luz” (Job 17,12).



Fig. 3. DE BORJA, J.: *Empresas morales* (Madrid, 1981).

interior del estandarte se representa una empresa con una torre que se desmorona con el lema “Fortior qui se et qui fortissima vincit moenia”⁸.

Este emblema de la torre destruyéndose está tomado de una empresa de Juan de Borja cuyo lema “CELSA GRAVIORE CASU DECIDUNT” (“QUE LAS COSAS ALTAS DAN MAYORES CAYDAS”) (Fig. 3) alude a la ambición que muchos hombres

tienen por llegar a lo más alto olvidándose de la virtud de la humildad y de la caridad⁹. La torre almenada lleva en su fachada el escudo del apellido Castro, haciendo referencia al VIII Conde de Lemos, Fray Agustín de Castro –marqués de Castro, Duque de Tauresano y virrey de Nápoles y de Sicilia– a quien va dirigida la obra¹⁰.

Al otro lado se sitúa la alegoría de la Templanza vertiendo agua de una jarra a un recipiente y portando otro estandarte con la empresa colocada sobre un óvalo de laurel. El emblema se compone de un candelabro que alumbra el interior de una caja y alrededor se lee “Sub modio et luceat omnibus”¹¹. La alegoría de la Templanza hace referencia a la moderación y al certero raciocinio del VIII Conde de Lemos que supo renunciar a los placeres mundanos y dominar sus pasiones tal como se representa con la jarra y la taza, expresando la virtud de la moderación ya que se unen en un solo

8 “El que es más fuerte que sí y el que vence fuertes murallas”.

9 “Cosa es muy ordinaria a todos los hombres del mundo trabajar y desvelarse, por subir, y llegar al mas alto y encumbrado estado que su deseo les lleva, y guia; pero como, por la mayor parte los deseos son tan ligeros, y tan vanos, muy pocas veces pueden llegar a alcanzarse ya que alguno haya subido a esa cumbre fácilmente es de allí derribado, por ser mayores los peligros cuanto el estado es más culto”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales*. Bravo-Villasante, C. (ed.), Madrid, 1981, pp. 190,191.

10 El hecho de que el libro esté dedicado a uno de los Condes de Lemos deriva de las vinculaciones que éste tiene con el autor de la obra. Fray Agustín de Castro fue profesor de Sagrada Escritura en el Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca y luego llegó a ser rector del colegio de los jesuitas en Monforte de Lemos. ROTETA DE LA MAZA, A. M^a: *La Ilustración del Libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1636)*. Madrid, 1981, p. 179,180.

11 “Para meterla debajo de modo que alumbre a todos”.

recipiente dos líquidos distintos¹². La vela encendida cubierta por un celemín esconde el resplandor de la gloria mundana, iluminando a todos con el ejemplo que supone la vocación religiosa, idea que aparece reflejada en el texto de San Marcos¹³ y que hace referencia a la fuerza de Fray Agustín para vencer los obstáculos del mundo material y acercarse a Dios.



Fig. 4. DE BORJA, J.: *Empresas morales* (Madrid, 1981).

Las otras dos virtudes cardinales se representan sentadas sobre el ático del frontispicio. En la parte izquierda se coloca la Justicia con la espada en una mano y una corona en la otra, sosteniendo una banderola con una balanza en su interior. Esta nueva divisa, la balanza, se configura como el principal atributo iconográfico de la Justicia Divina que se complementa con el lema escrito alrededor “Caesaris cesari, Dei Deo” (“Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios”)¹⁴.

Al mismo tiempo la balanza forma parte de dos de las empresas de Juan Borja. Una de ellas lleva por lema “Dei opera imitanda” (Fig. 4) (“Las obras de Dios se han de imitar”) expresando que la señal que tenemos para conocer las obras de Dios es que sean hechas con razón, peso y medida. La balanza colgando de un yugo forma parte de otra de las empresas de Borja, con el epígrafe “In verbis”, frase de San Agustín y que significa que “el que hablare con sujeción y ponderación no errará

12 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 353.

13 “¿Por ventura se tiene la lámpara para meterla debajo del celemín o debajo del lecho?, ¿No es para ponerla en el candelero?. Pues nada hay oculto sino para que se manifieste: nada está escondido, sino para que se haga público” (Marcos 4, 21-22).

14 La balanza significa que la Divina Justicia marca la pauta de todas las acciones, mostrándose con la espada las penas que les aguardan a quienes han cometido algún delito. El representar a la espada y a la balanza en una misma figura expresa los honores mundanos, que tan pronto se acrecen como desaparecen del todo; siendo concedidos o arrebatados en virtud de la Justicia Divina, según los méritos de los hombres y conforme a la enorme severidad de los juicios y resoluciones divinas. RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. II, p. 9.

Con la frase “Caesaris cesari, Dei Deo” se expresa la actitud generosa del fraile benedictino al haberse dedicado exclusivamente al servicio divino después de haber servido al rey con eficacia en puestos de gran responsabilidad. ROTETA DE LA MAZA, A. M^a.: *La Ilustración del Libro...* op.cit. p. 18.



Fig. 5. DE BRUCK, J.: *Emblemata Politica* (Strasbourg, 1618).

como todos los que han hablado libremente, y sin peso ni medida”¹⁵. El motivo de la balanza aparece también en uno de los emblemas políticos de Bruck con el lema “Sorte non pondere” (Fig. 5) (“El destino no se puede medir”) haciendo referencia a las acciones justas del príncipe¹⁶; asimismo Villava nos muestra un brazo portando una balanza con una espada y una pluma y el lema “Inclinata levat” (“Levanta lo que se ha inclinado”) en alusión a la misericordia divina¹⁷.

La Justicia, sentada, corona un óvalo colocado en el centro del frontón porque la corona sirve para mostrar que la potencia divina es superior enteramente a la totalidad de las potencias del mundo, idea que se complementa con la frase que le acompaña “Nos autem incorruptam” (“Nosotros, en cambio, por una corona incorruptible”). Un ave fénix que emerge de una pira con el escudo de Fray Agustín de Castro se representa en el interior del óvalo de laurel. La pira ardiendo tiene su fuente en uno de los emblemas de Juan de Borja en donde el ara en llamas hace alusión a la actitud caritativa que debe prevalecer en las buenas acciones y en el buen gobierno del príncipe, en este caso en el VII Conde de Lemos¹⁸.

Al otro lado se coloca la Caridad con el estandarte y la serpiente en una de sus manos como principal atributo de esta virtud pues como explica Ripa “la sierpe cuan-

15 DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 64,65,236,237.

16 BRUCK, J.: *Emblemata Politica. Quipus ea, quae ad principatum spectant...* Strasbourg/Cologne, 1618.

17 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, 1999, p. 130.

18 En el mundo antiguo no se concebía un sacrificio a Dios que no se hiciese con fuego; del mismo modo ni las buenas acciones ni las obras políticas llevadas a cabo por los príncipes tendrán valor eterno si no están hechas con caridad. BERNAT VISTARINI, A; y CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, 1999, p.82. Además de este significado alegórico de la Caridad, el altar con el fuego encendido es símbolo de la piedad que manifiesta el hombre al ofrecer sacrificios a Dios. Ripa asegura que fue así como fue pintada la alegoría de la Piedad por Antonio Pío. RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 208.

do se ve combatida, opone todas las fuerzas de su cuerpo al ataque que recibe, irguiendo la cabeza y amagando con ella mientras se envuelve en sus anillos, simbolizándose con esto que por defender nuestra virtud y perfección, que vienen a equivaler a la cabeza, deberemos oponer a los golpes de fortuna la totalidad de nuestras fuerzas y recursos”¹⁹ (véase IIª Parte, Cap. I).

El ave fénix, coronado por la Justicia y la Prudencia y acompañado de la frase: “Habiturus haeredem quem non ignoro”²⁰, es una imagen muy difundida como esencia del concepto de inmortalidad y resurrección. Su origen se remonta a la cultura egipcia y de ésta pasó al mundo romano como expresión de la fuerza vital continuamente renovada del Imperio y en una alegoría del alma inmortal y la Resurrección en la época cristiana²¹.

En el friso del ático se escribe en letras de gran formato una frase de San Pablo que reza así: “MIHI AUTEM ABSIT GLOSARI NISI INCRUCE D.N. IESU CHRISTI” (“EN CUANTO A MÍ, DIOS ME LIBRE GLORIARME SI NO ES EN LA CRUZ DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO”) ²². El basamento se rompe para colocar en el centro la cartela con los datos del impresor, la fecha y el lugar de imprenta. A los lados, dos pedestales presentan en su cara frontal sendos emblemas. El primero de ellos, sentado a la izquierda recoge la escena de un mar agitado por el viento, tal y como nos muestra, una vez más, Juan de Borja en otro de sus emblemas, haciendo referencia al gobierno del príncipe ya que no solamente se gobierna el mundo con las leyes y con la justicia que los reyes y príncipes hacen, sino con su ejemplo, y aun “con sus inclinaciones, lo que debe considerarse mucho, pues no hay viento, que así levante la mar con tormenta, ni así la aquiete con bonanza, y tranquilidad, como el Príncipe lo hace en su República con su ejemplo”²³.

19 RIPA, C.: *Iconologia...* II, op.cit. p. 233.

20 “Detesté todos mis fatigosos afanes” (Eclesiastés 2, 18-19)

21 El origen del Fénix es la sagrada Ave benu (benhu, bennu) de los egipcios, primera garza que se posó en la colina primigenia que se había originado del ciervo y personificaba al dios Sol. Se decía que esta ave sólo se nutría de rocío y que, volando por países lejanos, recolectaba hierbas aromáticas que amontonaba encima del altar de Heliópolis encendiéndolas y muriendo quemada, reduciéndola a ceniza. Tres días después resurge a una nueva vida. BIEDERMANN, H.: *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, 1993, p. 192.

22 Gálatas 6,14.

23 “Porque mucha mayor fuerza tienen, para persuadir, los ejemplos que las palabras, y los hombres se persuaden y se dejan llevar más de lo que ven que de lo que oyen y así los ejemplos, si



Fig. 6. VELÁZQUEZ, J.A.: *In Episto. B. Pauli Apost. Ad Philippenses Comment...* (Pinciae, 1626).

Otro emblema de Borja completa el significado iconográfico de la portada, colocándose en el frente del otro pedestal. Se trata de la figura de Atlas sosteniendo la esfera del Universo sobre sus hombros y rodeada de las palabras: “Et pondus eius ferre potui”, queriendo decir que todos los esfuerzos y sacrificios que hagamos con nuestras buenas acciones serán totalmente insignificantes ante la recompensa divina que espera al cristiano después de la muerte²⁴.

El primer tomo del libro de Juan Antonio Velázquez *In Episto. B. Pauli Apost. Ad Philippenses Comment & Adnotat* (Fig. 6) presenta la firma del artífice flamenco Juan Schorquens. La estructura

arquitectónica poco tiene que ver con la ejecutada por Diego de Astor para el segundo tomo, a excepción de la cartela central con los datos tipográficos de la obra y de su autor y el pareado de columnas corintias a cada lado que nos aproximan al frontispicio del primer volumen. Sin embargo, las características arquitectónicas y formales nos están hablando de dos artífices con dos estilos totalmente diferentes. A pesar de que este grabado está impreso en 1626, cuatro años antes que el del 2º tomo, su tipología arquitectónica nos conduce al mundo barroco frente al clasicismo manierista de la obra de Diego de Astor.

son buenos, ayudan mucho para el bien y, por el contrario, los malos hacen mucho daño y están todos los hombres muy obligados a dar buen ejemplo. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 322, 323.

- 24 El lema está tomado de una frase del libro de Job: “semper enim quasi aumes super me fluctus timui Deum, et pondus eius ferre non potui” (“Pues el terror de Dios caería sobre mí y ante su majestad no podría tenerme”) en el que nos dice que “aunque la carga y pesadumbre, que el mundo da a cada uno en su Estado, muchas veces oprima y fatigue de manera que parece que se nos cae a cuestras, no por esto debemos desmayar, ni dar con la carga en el suelo, sino antes ponerle los hombros, haciendo nuevo esfuerzo para sufrir, pues sin duda no puede haber carga tan pesada en esta vida que no parezca liviana, si la comparamos con el premio que por los trabajos se espera en la otra (Job 31, 23).

Los soportes responden al dinamismo de las columnas salomónicas y –aunque la decoración refleje todavía los rasgos de una arquitectura romanista– las figuras colocadas en el interior de sendas hornacinas, logran un efecto teatral muy propio de la estética barroca.

El basamento no varía respecto a la obra anterior, con la colocación de una cartela barroca en el centro y sendos pedestales a los laterales, sustituyendo los emblemas del grabado de Astor por la fecha y lugar de impresión del libro. No podemos pasar por alto el motivo decorativo de la tarjeta, tan presente en la arquitectura y en las artes figurativas de los siglos XVI y XVII, dejando una fuerte impronta en las ilustraciones de los libros²⁵ en las que podemos apreciar la evolución de la simple tarja manierista a los barroquismos de la cartela del siglo XVII con la aparición de numerosas formas (correi-formes, acantiformes) y figuras (sátiros, angelitos y figuras femeninas aladas).

En la hornacina izquierda se coloca una figura femenina que apoyada sobre un timón sostiene en su mano derecha un espejo sobre el que se enroscan dos serpientes mientras lee un libro colocado en su mano izquierda. La presencia de la serpiente hace alusión a la virtud de la prudencia ya que ésta cuando se ve atacada, opone todas las fuerzas de su cuerpo al ataque que recibe simbolizando con esto la defensa de la virtud y perfección, enfrentando todas nuestras fuerzas y recursos a los golpes de fortuna, representada a partir de la rueda colocada bajos los pies de la alegoría. El espejo significa la cognición de sí mismo, no siendo posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos²⁶. El libro representa la Biblia en donde se encuentra la Epístola de San Pablo a los Filipenses conteniendo toda la Sabiduría necesaria para la salvación humana.

El vestido sembrado de ojos es símbolo de la Razón mostrando así una actitud vigilante y cabal que es otra de las características de la sabiduría verdadera. Ripa representa la alegoría de la Razón de Estado como una mujer armada y vestida con

25 La razón por la que estos motivos decorativos llegan hasta estos grabados habría que buscarla en los repertorios de estampas y láminas que circulaban por los talleres de los orfebres, así como en las propias colecciones que se guardaban en los fondos del Monasterio de El Escorial difundándose a partir de los artistas que trabajaban en la Corte Real. Desde esta perspectiva podríamos augurar una posible fuente de inspiración del grabador flamenco en la obra de Jacques Androuet-Ducerceau, artista parisino y relacionado con la Escuela de Fontainebleau, cuyos grabados se conservan en la Biblioteca del Escorial. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo El Escorial*. Vitoria-Gasteiz, 1995, I, pp. 53-65.

26 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 233.

una túnica de color turquesa, sembrada de orejas y de ojos, para mostrar así el obsesivo celo que experimenta el príncipe por mantener su imperio y dominación, pues para todo quisiera tener los ojos y las orejas de innumerables espías, guiándose por ellos en la final ejecución de sus designios y truncando al mismo tiempo los ajenos²⁷.

Una segunda alegoría se sitúa en la hornacina de la parte derecha. Se trata de una figura femenina vestida como una guerrera romana, armada con yelmo y portando una torre y una cruz en sendas manos. El coselete es símbolo de la seguridad y protección ya que defiende las partes vitales de nuestro cuerpo, empleándose además para representar la Sabiduría, virtud de la que no es posible despojarnos, pues en efecto “la espada y el morrión pueden perderse o caer abatidos en la tierra, mientras las armas de la Sabiduría, ceñidas como están a nuestro cuerpo, gozan de gran firmeza y entera estabilidad”²⁸.

La presencia del frontón triangular coronando el friso, así como la clásica estructura de arco de triunfo y el orden y simetría que imperan en la composición nos están hablando de un lenguaje todavía manierista. A esto tenemos que sumar que Juan Schorquens, grabador de esta portada, inicia su primera etapa en Sevilla durante los primeros años del siglo XVII, en una época en la que, como ya hemos citado anteriormente, circulaban tratados y repertorios que se difundían por los talleres de diferentes maestros y países sirviendo como elementos de inspiración estilística²⁹. En este contexto se sitúa la figura polifacética de Alonso Cano que –además de arquitecto, escultor y pintor– se convierte en una figura fundamental en la historia del dibujo español con una importante repercusión en la ejecución de algunas de sus obras más destacadas y por la influencia en la tradición formal adoptada por sus discípulos y seguidores. El grabador flamenco pudo haber visto muchos de estos dibujos y otros muchos anónimos de finales del siglo XVI que muestran la misma estructura arquitectónica que la portada de la obra de Juan Antonio Velázquez.

27 RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. II, p. 249.

28 Ibidem, p. 283.

29 La importante influencia que llegaron a alcanzar los tratados de Vitrubio, Serlio o Vignola o algunos álbumes formados por artistas o coleccionistas de dibujos arquitectónicos queda reflejado en la edición de obras como el *Álbum de 49 dibujos de un maestro anónimo andaluz del siglo XVI* o el *Álbum de Antonio García Reinoso* que contiene 69 dibujos realizados por maestros españoles e italianos de los siglos XVI al XVIII. GARCÍA DE LA TORRE, F.: *Homenaje a Alonso Cano. Dibujos*. Junta de Andalucía, 2001, p. 9.

Asimismo la presencia de la columna salomónica y la cartela decorativa nos llevan a esos dibujos presentes en la obra de Alonso Cano. Este tipo de columna con la mitad inferior estriada y la parte superior decorada con motivos de carácter vegetal nos está hablando de un proceso de barroquización que se produce en todas las artes figurativas en estos años finales del primer tercio del siglo XVII.

El ático se configura como un pequeño arco triunfal en el que se insertan las armas de D. Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos, Marqués de Sarria y virrey de Nápoles, timbradas de una corona en la que se asoma una figura alada con una frase escrita en la rosca del arco “Per alta virtus ut Quasi per errore³⁰”. Encima del cuerpo central y, coronando la estructura arquitectónica en los laterales, se colocan dos taus de las que se desprenden tres florecillas con la inscripción: “Nec Salomon in omni gloria sua sicut unum existis³¹”, “Signum salutis Proliliis³²”. En la cartela colocada en la parte superior se lee: “Quos praescivit & praedestinavit³³”. La tau representada en la parte derecha recoge la inscripción: “Proiis qui com mutabatur. Nulli Florum excelsitas mayor.”³⁴. En la parte superior una cartela recoge el siguiente epígrafe: “Conformes fieri imagini Filis sui³⁵”.

Rompiendo el ático se sitúa un lirio con el anagrama de la orden jesuita a la que pertenece el autor. Se acompaña de las letras “lilium convallium³⁶”.

Marco Orozco firma la estampa que ilustra la obra de Francisco Fernández de Miñano *Basis Pontificiae Iurisdictionis et potestatis supremae sive de eiusdem origine, fundamentis, & sucesiva continuatione* (Madrid, 1674). (Fig. 7). Encima del título una cartela lobulada con la tiara encima que contiene el libro de los siete sellos con el Cordero Pascual y una inscripción en el marco: “SEDENTI IN TRONO, ET AGNO BENEDICTO, ET HONOR, ET GLORIA, ET POSTESTAS³⁷”, Ripa describe la alegoría

30 “La virtud por alta, casi por error”.

31 “Ni Salomón en toda su gloria como uno vive”.

32 “Eterno signo de salvación”.

33 “A los que hizo conocer de antemano y predestinó”.

34 “A por aquellos que son cambiados. A ninguna de las flores se le dio mayor grandeza”.

35 “Son hechos conforme a la imagen de su Hijo”.

36 “El lirio crecido, aumentado”.

37 “AL QUE ESTÁ SENTADO EN EL TRONO, Y AL CORDERO, BENDICIÓN, HONRA, Y GLORIA, Y POTESTAD” (Apocalipsis 5,13).



Fig. 7. FERNÁNDEZ DE MIÑANO, F.: *Basis Pontificiae Iurisdictionis et potestatis...* (Madrid, 1674).

de la Sabiduría Divina como una mujer armada con yelmo y escudo que porta el libro de los siete sellos que, al estar cerrado, significa, en primer lugar, que los juicios de la Sabiduría Divina se mantienen ocultos, pues cosa propia y correspondiente al honor del Sumo Juez el esconder las razones de sus Juicios. En segundo lugar, el libro cerrado con los siete sellos indica los ocultos designios de la divina sabiduría respecto a las cosas futuras que tiene Dios previstas para hacer, sin querer por ahora revelarlas. En tercer lugar, simboliza dicho libro la oscuridad en medio de la cual viene envuelta la sabiduría, por cuya causa resulta difícil el adquirirla. Se mantiene oculta, sellada y

en la presencia de Dios, no para que los hombres queden privados de las ventajas de su conocimiento, sino para que rueguen a Dios para lograrla y traten de conquistarla con su industria y sus fatigas³⁸.

Los siete sellos significan la facilidad con la que se abrirán y levantarán para aquellos que logren cerrar las ventanas de sus sentidos ante los siete pecados capitales, gracias al cultivo de aquellas siete virtudes que les son contrarias, alcanzando con la piedad y temor de Dios la Ciencia y la Sabiduría que son dones del Espíritu Santo. En cuanto al cordero pascual que se pone sobre el libro tiene su base en el texto apocalíptico: “Dignus et Agnus, qui occisus est, accipere virtutem, et divinitatem, et sapientiam, et fortitudinem, et honores, et gloriam et benedictionem (Apoc 5,12)³⁹. Además el cordero se refiere a la humana condición de las criaturas, las cuales para obtener la Sabiduría no deben abrigar la soberbia iniquidad en el fondo de sus almas.

38 Ripa representa la alegoría de la Sabiduría Divina mediante el libro cerrado con los siete sellos que se toman del Apocalipsis, queriendo interir de dicha imagen que en el seno de la recóndita Sabiduría hay multitud de cosas tan oscuras como maravillosas, y de ciertísima fe y autoridad. RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit, pp. 284-287.

39 “Digno es el Cordero que ha sido sacrificado, de recibir el poder, y la divinidad, y la sabiduría, y la fortaleza y el honor, y la gloria, y la bendición”.

Por otra parte, el cordero es símbolo de la mansedumbre o temor de Dios que todos debemos sentir y poseer, y como animal puro, manso, pacífico e inocente, a semejanza suya los mortales no pueden adquirir la sabiduría si no fuera mediante el temor de Dios y con empleo de la mansedumbre, por medio de la cual nos hacemos partícipes de los tesoros celestiales, según se nos enseña en el capítulo primero del Eclesiástico: “Fili concupiscens sapientiam, conserva iustitiam, et praecebit illam tibi. Sapientia enim et disciplina timot Domini; Et quod bene placitum est illi, fides et mansuetudo, et adimplebit thesauros illius” (Eccl, 1, 33-35)⁴⁰.

Esta imagen del libro con el cordero pascual no se puede desvincular de las figuras femeninas representadas en el cuerpo central de la estructura arquitectónica. Se trata de la alegoría de la Verdad que sostiene el espejo, símbolo de que la verdad sólo se encuentra en toda su perfección si el intelecto concuerda enteramente con las cosas inteligibles, del mismo modo que el espejo es bueno cuando devuelve la verdadera forma de las cosas que en su superficie se reflejan⁴¹. En lugar de pintar un sol –tal y como aparece en la descripción que hace Ripa de esta alegoría– el mentor de la lámina ha preferido colocar la figura de un niño portando una antorcha encendida que, al igual que el sol, significa que la verdad es amiga de la luz y que por sí misma es una luz clarísima, que nos lo muestra todo tal cual es⁴². Por otra parte, la antorcha encendida hace referencia al origen divino del Ingenio Humano, que tiene su fuente literaria en el libro de Cristóbal Pérez de Herrera *Discursos del amparo de los legítimos pobres* (Madrid: Luis Sánchez, 1598) y cuyo epigrama dice: “Tiene el ingenio del hombre mucho de luz celestial con que mira al bien y al mal”⁴³. En el frente del pedestal se lee “Obscura revelo”⁴⁴.

La alegoría de la Erudición se representa mediante una figura femenina que porta una estrella en la cabeza como símbolo de la luz divina y como fuerza de la divina inspiración, fuente de la erudición y la sabiduría. La estrella sobre la cabeza

40 “Hijo si deseas la sabiduría, guarda los mandamientos, y Dios te la concederá; pues que la sabiduría y la disciplina vienen del temor del Señor, y lo que agrada es la fe o confianza en Él, y la mansedumbre; al que tiene estas virtudes lo colmará de tesoros). RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. II, p. 287.

41 Ibidem, p. 392.

42 Ibidem, p. 391.

43 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 79.

44 “Oscuridad revelada”



Fig. 8. DE SANDOVAL Y ROJAS, B.: *Index Librorum Prohibitorum et expurgatorum...* (Madrid, 1612).

simboliza los ánimos nobles que se inclinan primero ante las puras tendencias y resoluciones del ánimo. El dedo índice levantado es signo de la estable firmeza que en la Eternidad se contiene manteniéndose alejada de todo tipo de mutación. Por consiguiente, tanto la Erudición como la Sabiduría son dos virtudes cuya fuente se remonta a la antigüedad –tal y como se explica en la inscripción del pedestal “Antiqua reduco”⁴⁵– y es eterna pues esta actitud la tienen aquellos que quieren dar signo de ánimo constante y que no piensan cambiar lo que se han propuesto y decidido⁴⁶.

En el centro del basamento se sitúan las armas de Francisco Fernández de Miñano, autor de la obra. En la parte superior, flanqueando las armas pontificales se sitúan las armas de Aragón y Navarra con el capelo y las borlas episcopales en alusión a D. Pascual de Aragón, arzobispo de Toledo y a quien va dedicado el libro tal y como se expone en las hojas preliminares del mismo.

En esta misma línea se sitúa la portada del *Index Librorum Prohibitorum et expurgatorum* del arzobispo de Toledo Bernardo de Sandoval y Rojas (Madrid, 1612) (Fig. 8) en donde la Fe, con el cáliz y la cruz, se acompaña de la Prudencia con la serpiente y la paloma, atributo de la sabiduría, virtud a la que se alude en el epígrafe escrito en la basa sobre la que se apoya⁴⁷. La prudencia, por consiguiente, ha de ser sabia, ya que la Sabiduría Divina actúa y gobierna por medio de su espíritu, infun-

En esta misma línea se sitúa la portada del *Index Librorum Prohibitorum et expurgatorum* del arzobispo de Toledo Bernardo de Sandoval y Rojas (Madrid, 1612) (Fig. 8) en donde la Fe, con el cáliz y la cruz, se acompaña de la Prudencia con la serpiente y la paloma, atributo de la sabiduría, virtud a la que se alude en el epígrafe escrito en la basa sobre la que se apoya⁴⁷. La prudencia, por consiguiente, ha de ser sabia, ya que la Sabiduría Divina actúa y gobierna por medio de su espíritu, infun-

45 “Antigua Fortaleza”.

46 RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. I, pp. 390,391.

47 “SAPIENTES IN BONO SEMPLICES IN MALO”; (“SED SABIOS PARA EL BIEN E INOCENTES PARA EL MAL”, Rom 16,19).

diendo luz y verdaderos conocimientos al hombre cristiano⁴⁸. La fe se apoya sobre un zócalo en el que también se puede leer una inscripción alusiva a los frutos de dicha virtud⁴⁹. El centro del basamento lo ocupan las armas del arzobispo de Toledo, D. Bernardo de Sandoval y Rojas, Inquisidor General, que ordenó la realización del Índice⁵⁰. El mensaje moral se completa con el escudo de la Inquisición, representado en la parte superior, con los símbolos de la cruz, la espada y el olivo.

Una última portada (Fig. 9) de este apartado continúa en la línea de exaltación de las virtudes del personaje protagonista de los frontispicios, siendo en esta ocasión las armas de D. Juan de Palafox y Mendoza, miembro del Consejo Real de las Indias, obispo de la Puebla de los Ángeles, arzobispo electo de México y obispo de Osuna, las que ocupan la mitad del escudo representado en el centro del grabado; en la otra parte se colocan las armas imperiales de la reina Mariana de Austria, a quien va dirigida la obra. Flanqueando el escudo se sitúan, en la parte derecha, la alegoría de la Prudencia con el espejo y la sierpe y, en la izquierda, la Fortaleza, figurada a partir de una mujer femenina que sostiene con sus brazos una columna. Tanto la prudencia como la fortaleza son dos de las principales virtudes del obispo.



Fig. 9. GONZÁLEZ DE ROSENDE, A.: *Vida y virtudes del ILLMO y EXCMO Señor D. Juan de Palafox y Mendoza...* (Madrid, 1666).

48 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 284.

49 "ARGUMENTUM NON APPARENTIUM" ("QUE LO QUE SE VE RESULTASE DE QUE NO APARECE", Hebreos 11,3).

50 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del libro...* op.cit. II. p.283.

2. ALEGORÍA PARA LA MUERTE Y LA EXISTENCIA



Fig. 10. DE BARCIA Y ZAMBRANA, J.: *Despertador Christiano* (Granada, 1682).

La siguiente estampa refleja uno de los temas más comunes en la literatura y en el arte de la época. Se trata de la anteportada de la obra de José de Barcia y Zambrana *El Despertador Christiano*, publicada en Granada en 1682. (Fig. 10) Sería una alegoría del alma dormida representada a partir de un joven que dormita plácidamente sin saber que la muerte le puede sorprender en cualquier momento. En la parte superior del grabado una serpiente enroscada –de la que cuelga una tarja con el término “ELIGE”– se muerde la cola y sirve de soporte a una calavera y un reloj alado. De la calavera sale un epígrafe en el que se lee: “MOMENTO DE QUE PENDE LA ETERNIDAD” y del que, a su vez, penden dos

cartelas con las palabras “VIDA” y “MUERTE”. El ouroboros es símbolo de la eternidad, teniendo esta iconografía una gran incidencia en la pintura en donde la serpiente se muerde la cola para mostrar el deslizamiento circular del tiempo, modelo que ya seguía la cultura egipcia para simbolizar el tiempo⁵¹. La serpiente enroscada aparece en una de las empresas morales de Juan de Borja con el mote “VERITATIS INVENTOR” (“DESCUBRIDOR DE LA VERDAD”) significando que la verdad se descubre con el paso del tiempo⁵². El emblema 42 del libro de Sebastián de Covarrubias (Fig. 11) nos muestra un reloj alado con el epígrafe “PONDERE LEVIOR” (“MÁS LIGERO CON EL PESO”) haciendo alusión a la constancia y a la gravedad (el reloj) con que tiene que actuar el hombre para gobernar y conseguir el respeto de sus súbditos, obrando

51 RUÍZ DE AZÚA, E.: “Breves notas sobre las fuentes iconográficas en el Humanismo: un ejemplo de la alegoría de la Eternidad y la Numismática antigua”, *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte*, IV (1994), p. 223.

52 DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 170,171.

con justicia y con agilidad, tal y como nos lo muestra la presencia de las alas⁵³. El reloj presenta un significado mucho más trascendente en otro de los emblemas de Covarrubias colocado sobre una calavera con el mote “OMNIA DEBENTUR VOBIS” (“TODO SE DEBE A VOSOTROS”)⁵⁴. El reloj como símbolo del paso del tiempo nos recuerda que entre la vida y la muerte hay sólo

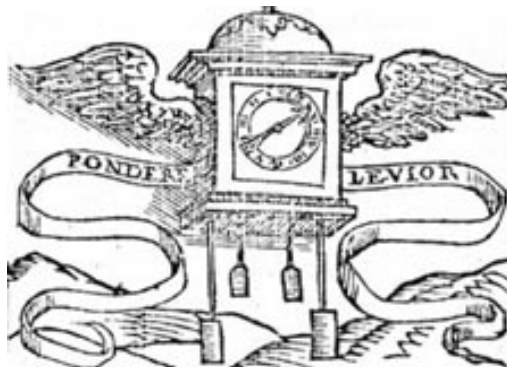


Fig. 11. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas morales* (Madrid, 1978).

un paso. La calavera, símbolo de piedad, nos indica la brevedad de la vida y la nulidad de todo lo que no es eterno; con este significado se convierte en el atributo de todos los grandes místicos y santos de la Contrarreforma que empiezan a ser representados con el cráneo al lado de su breviario y de su crucifijo⁵⁵.

La palma y la espada refuerzan el significado alegórico de la muerte. Por una parte la palma es el atributo principal de los santos puesto que es símbolo de su martirio significando el triunfo y la victoria sobre la muerte. La espada es símbolo de la guerra, del poder terrenal y, por consiguiente, de las cosas perecederas de la vida. Covarrubias vuelve a ser una vez más la fuente de inspiración de este grabado en uno de sus emblemas en donde nos presenta dos espadas entrecruzadas sobre una palma erguida y ceñidas por una corona. El lema “EN LAS BURLAS Y EN LAS VERAS” significa la perseverancia con que buscamos la victoria⁵⁶. Este mismo deseo debe tener el

53 DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit, pp. 142,143. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit, p. 683. Las alas simbolizan el paso rápido de los días y lo repentino del destino. MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 2001, p. 215.

54 El epigrama del emblema nos dice: “Al tiempo, y a la muerte, están sujetas todas las criaturas corporales, por más fuertes que sean, o perfectas, tarde, o temprano, han de ser iguales: si las fixas estrellas, o planetas influyen en las cosas temporales perpetua duración, no la consiguen, que la muerte y el tiempo las persiguen”. BERNAT VISTARINI, A, CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 163. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. p. 130.

55 MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma...* op.cit. pp. 206, 210.

56 DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. p. 273,274. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit, p. 318.

alma cristiana que en lugar de permanecer dormida (como en la figura del grabado) debe estar vigilante y preparada para la muerte. Así nos lo indica la frase que acompaña a la alegoría en donde se lee: “ALMA DORMIDA DESPIERTA DE UN MOMENTO ESTA PENDIENTE LA ETERNIDAD QUE TE ESPERA”.

Este grabado responde, de una manera clara y precisa, a los postulados dictados por el Concilio de Trento en donde se devuelve al cristianismo su austeridad y se enseña a los fieles a enfrentarse a la muerte⁵⁷. Son los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola el punto de referencia para la meditación de temas tan macabros y tan reales como la muerte. Es a partir del siglo XVII cuando aparecen, en todo el contexto europeo, libros con esta nueva temática, siendo los jesuitas los que más destacaron en este campo con las interpretaciones que hacen al libro de su fundador⁵⁸.

Frente al contenido íntegramente barroco, la estampa nos lleva a unos rasgos formales propios del arte de los siglos XV y XVI en donde la solución de la perspectiva nos habla de un artista formado todavía en talleres renacentistas. Por otra parte la técnica xilográfica con la que ha sido realizada la estampa no nos aleja de esa realidad. Moreno Garrido lo justifica por el hecho de que Granada no cuente con un tipo de imprentas independientes y con impresores españoles y material propio. Esta carencia se solventa con una afluencia de tipógrafos alemanes e italianos que llegan a nuestro país introduciendo en los talleres granadinos técnicas más avanzadas. La anteportada del libro de José de Barcia y Zambrano nos revela que los tacos de madera todavía se siguen utilizando a lo largo del siglo XVII en empresas tipográficas en obras de temática, sobre todo, religiosa⁵⁹.

57 MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma...* op.cit. pp. 201, 202.

58 En los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola se recomendaba, al principio del capítulo dedicado a la meditación sobre la muerte: “Esta meditación debe hacerse con las ventanas cerradas; porque la oscuridad del lugar ayuda mucho a imprimir en el alma el horror de la muerte. Al mismo tiempo, es conveniente tener una calavera...”. MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma...* op.cit. p. 205.

59 MORENO GARRIDO, A.: *El Grabado en Granada durante el siglo XVII. La Xilografía, Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, T.XV, nº.32-34 (1974), pp. 30, 31, 32, 37.

3. ALEGORÍA, MEMORIA Y FAMA

El siguiente grupo de portadas responden a una temática de carácter histórico. Desde la antigüedad, la historia era considerada como el mejor “testigo de los tiempos, la luz de la verdad, vida de la memoria y maestra de la vida” tal y como lo expone Cicerón en una de sus obras⁶⁰. Los autores de la Edad Moderna concibieron esta forma de ver el mundo entendiendo la historia como el mejor instrumento para explicar el pensamiento y los cambios sociales y económicos de una determinada época.



Fig. 12. FABRO, E.: *Floro Histórico del Año MDCLXXXVI* (Madrid, 1687).

Como adelantábamos en el cuarto apartado de la primera parte de este estudio un gran número de los grabados analizados reciben la influencia de las estampas italianas. Es el caso de este conjunto de alegorías en donde los elementos de la antigüedad clásica serán los principales protagonistas. La primera de ellas (Fig. 12) nos muestra la alegoría de la victoria vestida con una túnica romana, con una palma en la mano y unas hojas de laurel sobre su cabeza. Señala con el dedo un mapa en cuyo centro se leen las palabras “MAS ALLA”, al que le acompañan los nombres de “Constantinopla, Nicomedia y Ierusalem”, como señal del triunfo católico sobre los turcos. Ripa afirma que tanto la palma como el laurel eran usados desde la antigüedad como símbolo del honor que se otorgaba a los que obtenían una significativa victoria en beneficio de la patria⁶¹; por otra parte la corona de laurel forma parte de los atributos de los poetas

60 CAMPOS, F.J.; FERNÁNDEZ DE SEVILLA, L.: *Estudio Preliminar de la obra de José se Sigüenza: Historia de la orden de San Jerónimo*, edición actualizada y corregida por Ángel Weruaga Prieto, Salamanca, 2000, p. 18.

61 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 400.

significando con su perpetuo verdor de sus hojas la vivencia y permanencia de la fama⁶²; el laurel es usado en la emblemática barroca (Ruscelli) como símbolo de la perseverancia, en cuanto que sus hojas y cortezas se mantienen siempre verdes⁶³. Estamos ante un ejemplo de alegoría romana que el siglo XVII utiliza con un fin claramente triunfalista dentro de una época de fuerte control ideológico y de una crisis social y política que se venía arrastrando desde el gobierno de Felipe IV. En este contexto se enmarca el epígrafe enrollado en la palma que porta en su mano derecha en el que se escribe la frase: “VICTORIA AUGUSTI”, en un intento de emulación del fructuoso gobierno de Teodosio, primer emperador de los Augustos, con el de Leopoldo I, emperador de Austria. El autor de esta tercera parte del *Floro Histórico del Año MDCLXXXVI* (Madrid, 1687), Francisco Fabro, escribe en las primeras hojas del libro que el origen de la imagen de la victoria está tomada de una medalla de Teodosio, puesto que son las virtudes de la Piedad, la Fortuna y el Valor, las que caracterizan la época y el gobierno del emperador augusto⁶⁴. Tanto el emperador Leopoldo I como la reina Mariana de Austria supieron, con clemencia y piedad triunfante, frenar la expansión de los turcos por occidente, ejerciendo una gran presión sobre las tierras danubianas ocupadas por Turquía, en una férrea defensa del catolicismo⁶⁵. La presencia del mapa trae a colación los sucesos acaecidos durante la guerra, recordando al lector que la expansión turca hacia Occidente se inició a partir de la toma de Constantinopla y que fue el Mediterráneo el escenario marítimo de las pugnas entre los turcos y las potencias cristianas⁶⁶.

62 Ibidem, p. 220.

63 Ibidem, p. 199.

64 “Si considerare el empleo que doy à la VITORIA de aquel emperador, juzgo (y no me engañe la pasión) no està menos bien, sino mejor empleada, que en las Medallas, de que la hè sacado”. FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra los Turcos*. Madrid: Antonio Roman: 1687, s.p.

65 Fabro Bremundan nos habla de la “PIEDAD TRIUNFANTE” que caracterizó el gobierno del emperador Teodosio en beneficio de la religión cristiana, puesto que “si vamos a la vida siempre trabajosa de Teodosio, embuelto en rebeliones, y Guerras con malos Christianos, è Infieles; si consideramos los auxilios milagrosos, con que le librò el Cielo, y tambien à Vuestra Mag. Cesarea de grandes y mortales peligros...” FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Sagrada Guerra contra los Turcos*. Madrid: Antonio Roman: 1687, s.p.

66 La expresión “MAS ALLA” hace alusión a la victoria de Leopoldo I y Mariana de Austria en su ejercicio de represión de los ejércitos turcos, impidiendo su expansión por las tierras hispano-flamencas.

En un segundo plano de la composición se coloca, sobre un pedestal circular, el busto del emperador Leopoldo I dentro de un marco ovalado formado a parir de la unión de dos palmas⁶⁷. Volvemos a la idea de triunfo y de honor durante el reinado del emperador Leopoldo y de la reina Mariana de Austria como principales responsables de la defensa del territorio católico ante la amenaza turca. Esta misma idea se repite en la imagen de la palmera inclinada colocada en un tercer plano y que nos remite a la idea de la verdad como virtud que no cede nunca a las cosas contrarias y, aunque muchos la opriman e intenten destruir, siempre acaba de nuevo por alzarse, creciendo hacia lo alto⁶⁸. La obra está firmada por I.F. Leonardo en la basa del alto podium circular.



Fig. 13. FABRO, F.: DE GOYENECHÉ, J.: *Executoria de la nobleza, Antigüedad y Blasones...* (Madrid, 1685).

La siguiente portada pertenece a la obra de Juan de Goyeneche *Executoria de la nobleza, Antigüedad y Blasones del Valle de Baztán*, impresa en Madrid, en el año 1685. (Fig. 13). La composición se compone de dos partes: en la parte inferior se representa el valle de Baztán, formado en torno a un río que lleva el mismo nombre y que está señalado por una gruesa línea negra y a partir del cual se colocan los nombres de las poblaciones que forman parte del territorio de Baztán. En la parte superior un ángel –de tamaño desproporcionado en relación a las dimensiones de la lámina– toca una trompeta de la que cuelga un estandarte con el título de la obra; con la otra mano sujeta el escudo del reino de Navarra, recordando que este valle pirenaico

67 La imagen de Leopoldo I, como rey de Hungría y de Bohemia y archiduque y emperador de Austria, sigue el esquema de retrato de busto y tres cuartos dentro de una estructura circular que nos remite a las monedas y a los emblemas antiguos. *El Arte del Grabado Flamenco y Holandés. De Lucas van Leyden a Martin de Vos*. Amberes. 2001, pp. 23,26.

68 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit, p. 392.

se encuentra situado al norte del mismo. Se trata de la alegoría de la Fama que canta los triunfos y las riquezas de la población de Baztán, a quienes va dirigida la obra. El autor, oriundo de esta zona, exalta el valle de Baztán como un territorio abundante de frutos que la propia naturaleza les regaló “abasteciéndola con tanta providencia, como quien le quería hazer incontratable à las fatigas de el hambre, y à los combates de estraña violencia”⁶⁹. Continúa, Juan de Goyeneche, asegurando que estas riquezas procedentes de la providencia divina tienen su origen desde que Túbal, primer patriarca de los españoles, “pobló de sus hijos, esta Antiquísima Patria”, consiguiendo que la propia lengua primitiva de los cántabros no se mezclase con la de otros pueblos.

El plegado de las vestiduras de la Fama nos recuerdan al traje romano de la alegoría de la victoria representada en la portada de la obra de Fabro Bremundan, con un tipo de composición y características formales que nos hablan del mismo grabador J.F. Leonardo, cuya firma aparece en la parte inferior derecha de la lámina y del mismo taller tipográfico: la imprenta de Antonio Román. Esta obra se muestra como un claro ejemplo donde el libro, máxima expresión de la cultura barroca, se convierten en el símbolo emblemático de una región y del estamento nobiliario⁷⁰.

El mismo tipo de composición bipartita, con la presencia de la alegoría de la Fama, en la parte superior, se repite en el frontispicio de la obra de Francisco Larrando de Mauleón *Estoque de la Guerra, y Arte Militar*, impresa en Barcelona en 1699. (Fig. 14) La figura de la mujer, alada, se representa en un claro escorzo, con un ramo de olivo en su mano derecha, al mismo tiempo que toca la trompeta como símbolo del renombre universal del que goza el arte militar, con la presencia del emblema heráldico de D. Francisco Antonio Fernández de Velasco, caballero de la Orden de Santiago y miembro del “Supremo Consejo de Guerra de su Magestad”.

Esta misma alegoría aparece en la contraportada de la segunda hoja del libro de Antonio Rius *Sermones varios* (Barcelona, 1684) (Fig. 15) en donde dos figuras alegóricas sujetan el emblema heráldico correspondiente a D. Guillén de Rocafull y Rocaberti, destinatario y posible mecenas de la obra, al tiempo que entrecruzan sus trompetas en alusión a la fama del vizconde de Rocaberti y conde de Peralada y de

69 DE GOYENECHÉ, J.: *Executoria de la Nobleza, Antigüedad y Blasones del Valle de Baztan*. Madrid: Antonio Roman: 1685, s.p.

70 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: “Immagini del Potere: Monarchia e Stato”, *Immagini della Spagna Barocca. Monarchia e Religione*. Roma, 1992, p. 31.



Fig. 15. RÍUS, A.: *Sermones varios* (Barcelona, 1684).

Fig. 14. LARRANDO DE MAULEÓN, F.: *Estoque de la Guerra, y Arte Militar* (Barcelona, 1699).

Albatera, además de muchos otros títulos. En la parte inferior dos montañas rocosas se convierten en un emblema parlante en una clara referencia a los dos apellidos del conde, siendo la roca símbolo del valor y de la constante firmeza que caracterizan las obras y las hazañas de D. Guillén de Rocafull⁷¹. Sobre las rocas un epígrafe recoge la frase tomada de la obra de Paolo Giovio: “Triumphali è stipite furgens alta petit”⁷².

En esta misma línea se coloca la lámina dedicada a D. Manuel Joaquín García Álvarez de Toledo, conde Oropesa, Capitán General del Reino de Toledo, Gentilhombre de la Cámara del Rey y miembro del Consejo de Estado, destinatario de la obra de Juan Alfonso de Lancina *Commentarios Politicos a los Annales de Cayovero Cornelio Tacito*, impresa en Madrid en el año 1687. (Fig. 16) La estampa

71 “Una vez Roca por el firme constante valor que abriga en su pecho; otra vez Roca por la animosidad con que ha hecho frente a los lances arriesgados, para que se estrellaran en ellas los peligros”. RÍUS, A.: *Sermones Varios*. Barcelona, 1684, s.p.

72 “Luciendo en la columna triunfal se dirige a lo alto”.



Fig. 16. DE LANCINA, J.A.: *Comentarios Políticos a los Annales de Cayovero Cornelio Tácito* (Madrid, 1687)

ocupa la parte superior de la hoja, dejando la mitad inferior para colocar el nombre del mecenas y los motivos de su alabanza. Un ángel sostiene con su mano diestra una balanza en donde se escribe la frase “E QUALI PONDERE”⁷³. La esfera del mundo con las palabras: RELIGIO, en la parte superior, PIETAS, en la

inferior, y los nombres de diversas virtudes (“Temperantia, Fortitudo, Iustitia y Prudentia”) escritas en una banda colocada en el centro, se equilibra con el escudo heráldico del conde colocado en el otro plato de la balanza. Se trata de una imagen típica del momento, dentro del contexto de exaltación de las virtudes de la nobleza a partir de figuras y objetos alegóricos. La balanza, como símbolo de la justicia, nos muestra la escala de valores en la que se basan las hazañas del conde Oropesa. Esta alegoría de la justicia, con la presencia de la espada en la otra mano, tiene sus fuentes iconográficas en los libros de emblemas del Siglo de Oro. La obra de Rojas presenta una mano con la balanza equilibrada: en el plato izquierdo aparece una paloma y en el derecho figura una esfera celeste (como la del grabado de Diego de Obregón) en donde se dibujan el sol, la luna y las estrellas; la fuente literaria se encuentra en el texto del *Cantar de los Cantares*: “Una columba mea, perfecta mea, una est matris suae, electa genitrici suae”⁷⁴ en donde la voluntad humana queda totalmente sometida a la voluntad divina, convirtiéndose en una sola ya que “estas dos voluntades ya es una sola, porque a nada se mueve la humana, que no sea según, y como la Divina lo ordena”⁷⁵. La Justicia es un concepto presente ya en el mundo griego y autores como Platón la definen como una virtud esencial en el hombre que debe presidir a todas las demás. Esta misma idea se cristianiza y aparece en los escritos

73 “Juzga a los iguales”.

74 “Pero una sola es la paloma mía, la perfecta mía, la esposa, la hija única de su madre” (Cant. 6,8)

75 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados...* op.cit. p. 131.

medievales de San Agustín o de Santo Tomás⁷⁶. Por otra parte, el rigor de la Justicia se debe atemperar con la misericordia, idea propia de los erasmistas y muy extendida en el Renacimiento italiano⁷⁷. Saavedra Fajardo en su empresa 21 nos muestra una corona real que encierra en su centro una espada y una escuadra; la espada es símbolo de las leyes penales puesto que “los dos cortes della son iguales al rico y al pobre. No con lomos para ofender al uno, y con filos para herir al otro”⁷⁸. Siguiendo con Saavedra Fajardo, en su empresa 81 nos presenta una mano de la que pende una romana de cuyos garfios cuelgan para ser pesados un escudo y una espada. Se hace referencia a la prudencia que debe de tener el Príncipe poniendo sobre una balanza sus proyectos y los medios de los que dispone para llevarlos a cabo: por una parte sus fuerzas defensivas –el escudo– y, por otra, las ofensivas –la espada–⁷⁹. El lema “Quid valeant viris”⁸⁰ se acerca al emblema del grabado de Diego de Obregón, en donde un exceso de ambición por parte de D. Manuel J. García Álvarez, conde de Oropesa y Marqués de Frechilla, podría poner en riesgo la seguridad del Consejo de Estado y, por consiguiente, del reinado de Carlos II. En este sentido, es muy probable que el mentor iconográfico de la estampa tenga entre sus manos la obra de Saavedra Fajardo inspirándose en sus figuras y en sus epigramas con el objetivo de identificar los rasgos personales del noble con la propia figura del príncipe. Este mismo significado de pesar las distintas fuerzas aparece en la obra de Paolo Giovio en una empresa dedicada al conde Matalon⁸¹.

El motivo de la balanza aparece también en el emblema 64 de Juan de Solórzano con el lema “OMNIBUS AEQUA” (“IGUAL PARA TODOS”), (Fig. 17) en donde una figura femenina, sentada sobre un león y con los ojos vendados, porta en sus manos una espada y una balanza. Solórzano Pereira asocia la idea de la justicia con la virtud de la caridad puesto que nunca puede existir la justicia de no darse el

76 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: “Corrado Giaquinto: “La Paz y la Justicia”. Una lectura en base a la Emblemática”, *Norba-Arte*, 7 (1986), p. 175.

77 Ibidem, p. 176.

78 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: “Corrado Giaquinto...”, op.cit. p. 180. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas*. López Poza, S.(ed.), Madrid, 1999, p. 356.

79 SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. p. 878.

80 “Lo que valen los hombres”.

81 GIOVIO, P.: *Diálogo de las empresas militares y amorosas*. Lyon, 1561, p. 100.



Fig. 17. DE SOLÓRZANO PEREIRA, J.: *Emblemas regio-políticos* (Madrid, 1987).

que hace alusión a la imperturbabilidad de los Justos, tal y como nos lo explica el epigrama del emblema⁸³.

El siguiente libro, dedicado a la reina Mariana de Austria, está escrito por Francisco Fabro, secretario de lengua hebrea en el Consejo Real. Se trata de la quinta parte del *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra los Turcos*, publicada en Madrid en el año 1690. (Fig. 18) La anteportada nos muestra una estructura en arco de triunfo con los retratos en busto del príncipe palatino y de su hermana Mariana, grabados en sendos marcos ovalados de laurel siguiendo las directrices clásicas de la numismática antigua. Al mismo tiempo están siendo coronados por dos figuras angélicas y respaldados por el águila imperial, representada en un primer plano, que sujeta una espada y un cetro con las patas.

Esta composición tripartita queda enmarcada por el collar de la orden teutónica que cuelga de la clave del arco enroscándose en los fustes de las columnas salomónicas, terminando en el medallón que recoge el título del libro. Sobre los capite-

amor a los súbditos, como bien que delega Dios al Príncipe⁸². Sebastián de Covarrubias en uno de sus emblemas nos presenta a una figura femenina con una balanza y una espada con el lema “IMPAVIDUM FERIE RUINAE” (“CAERÁN SOBRE ÉL LAS RUINAS SIN CAUSARLE DAÑO”), tomada del Libro 3 de Horacio y

82 Así se entiende que donde la justicia no llega debe estar presente la caridad y por lo mismo el príncipe debe amar a todos de igual manera procurando que la justicia sea común a todos los estamentos sociales. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1987, p. 120.

83 “Al hombre de valor, entero y justo, no le acovarda el vulgo amotinado, ni la amenaza del tirano injusto, o el mar con bravas y alterado: de ningún accidente toma susto, al mal y al bien igualmente aprestado, tiemble la tierra, rayos eche el cielo, no harán de mudanza en él, ni un pelo”. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. p. 215. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 457.

les de los soportes columnarios, en el friso de la estructura arquitectónica, se colocan el escudo con el águila bicéfala y las armas imperiales de la reina Mariana de Austria. Cinco figuras alegóricas completan la escena. En el centro del arco se sienta una mujer con la cruz en su mano izquierda y el cáliz, en la derecha; se trata de la Fe cristiana que, apoyada sobre una basa, es la reina sobre la que se apoyan todas las restantes virtudes⁸⁴. A los lados, sobre los capiteles de las columnas se sitúa otra figura femenina en escorzo que sujeta dos antorchas entre sus manos, al tiempo que gira su cabeza hacia la alegoría de la Fe. Al otro lado otra figura muestra al lector del libro una calavera que



Fig. 18. FABRO, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra los turcos* (Madrid, 1690)

sostiene con las dos manos. El cáliz, símbolo de la fe, se completa con la presencia de las antorchas, guías en el camino cristiano y luz que conduce a la verdadera victoria en la guerra contra los turcos⁸⁵. Al mismo tiempo la llama encendida es un atributo de la Caridad ya que con su vivacidad nos enseña que la actitud caritativa nunca cesa, amando siempre, según su costumbre⁸⁶. El crucifijo tiene su relación iconográfica con la alegoría de la muerte cristiana, representada a través de la calavera.

En la parte inferior, sobre los pedestales, se colocan las otras dos alegorías. En la parte izquierda, una figura femenina apoya su mano derecha sobre el pecho y la siniestra en un escudo en cuyo interior se representan dos manos unidas. Éstas son símbolo de la concordia⁸⁷, otra de las virtudes que caracteriza la actuación de los príncipes retratados en su carrera política. También figuran como atributo de la

84 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 401.

85 La llama en la mano representa la luz de la sabiduría que se transmite al intelecto de los más débiles, envuelto aún en la apariencia de las cosas sensibles y materiales. RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 291.

86 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 163.

87 Ibidem, p. 208.



Fig. 19. ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus emblematum...* (Arnhem/Utrecht, 1611-1613).

Meditación espiritual simbolizándose con ello el efecto de la devoción y humildad del alma cristiana⁸⁸. El emblema de las manos juntas aparece en el libro de Rollenhagen⁸⁹ en la empresa 32 con el lema: “DITAT SERVATA FIDES” (“LA FE ENRIQUECE Y SALVA”) (Fig. 19) en donde dos manos se unen y sostienen una cornucopia, símbolo de la abundancia y, por consiguiente, de los frutos que consigue el hombre que practica la virtud la fe⁹⁰. Por otra parte la mano en el pecho se corresponde con uno de los atributos

con los que Ripa describe la Fe Católica, ya que con ella se muestra cómo en el interior del corazón cristiano se contiene la viva y verdadera Fe⁹¹.

En la obra se recogen los sucesos y victorias conseguidas por las Armas Imperiales y demás Aliados contra los otomanos en 1688. En las primeras páginas del libro el monje de San Basilio, D. Juan de Castilla Sotomayor, alaba al autor diciendo que tiene merecida “la Estatua de la inmortalidad en el Templo de la Fama, por la erudición, legalidad, amenidad de estilo, y comprehension de noticias verídicas con que escribe desde Madrid los sucesos Políticos y Militares que se han representado en el Teatro sangriento de las dos Ungrias por las Aguilas Imperiales eternizando el Floro Histórico en el bronce de la posteridad, a pesar de lo caduco de las Flores y del Áspid de la envidia, disimulado entre sus hojas”⁹².

88 La Meditación Espiritual es una acción interior que realiza el alma considerando las cosas que son más favorables para su salvación y perfeccionamiento. Ibidem, p. 64.

89 ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus emblematum selectissimorum, quae Itali vulgo impresas...* Arnhem/Utrecht, 1611-1613.

90 “Ut praestes videas, si quid promittis Amico, Nam SERVATA FIDES ditat, et auges opes” es la inscripción de la empresa. HENKEL, V.A; SCHÖNE, A.: *Emblemata Handbuch Zur Sinnbildkunst. Des XVI und XVII Jabrhunderts*, Stuttgart, 1682, pp. 1016,1017. (Véase IIª Parte, Cap. I).

91 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 403.

92 “Esta quinta parte es una quinta esencia alambicada de los Historiadores más floridos de la Antigüedad, pues se compone de lo verídico de Livio, de lo discreto de Tácito, de lo juicioso de César, de lo lacónico de Curcio y de lo ameno de Lucio Floro”. FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra Turcos*. Madrid: Antonio Román, 1690, s.p.

El mentor iconográfico de la obra aunque toma como punto de referencia el manual de Ripa para la descripción de las alegorías, coloca una serie de elementos simbólicos acompañando a los personajes que hace que éstos se conviertan en figuras portadoras de múltiples valores y significados. Es el caso de la lechuza, que nos presenta la quinta figura femenina colocada en el zócalo de la parte derecha.



Fig. 20. ALCIATO, A.: *Emblemas* (Madrid, 1993).

Ripa nos muestra esta ave como un atributo del Consejo, virtud que debe poseer todo príncipe, pues éste tiene el deber de proveer al pueblo de todas sus necesidades, pensando y meditando noches enteras sobre todos los asuntos a resolver en el día siguiente⁹³. La lechuza, se convierte también en el símbolo de la vigilancia ya que pueden pasar su tiempo de guardia durante la mayor parte de la noche⁹⁴.

Alciato en su emblema 19 nos muestra a una lechuza en el interior de un escudo como símbolo de la prudencia y con el lema “PRUDENS MAGIS QUAM LOQUAX” (“MÁS PRUDENTE QUE LOCUAZ”). (Fig. 20) El escudo representado pertenece a la ciudad de Atenas, fundada cuando Palas venció a Neptuno en su duelo por poner nombre a la ciudad. En este sentido la lechuza, como ave prudente y reflexiva, se convierte en el símbolo de la diosa Palas Atenea (Minerva)⁹⁵. Borja en su emblema 47 con el mote “IN NOCTE CONSILIUM” con el mismo significado de prudencia y sabiduría⁹⁶.

La vigilancia está asociada a la esperanza, quedando, de este modo, representadas las tres virtudes teologales en el frontispicio, convirtiéndose en una alegoría de exaltación política y religiosa del príncipe Fernando III y Mariana de Austria, portado-

93 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit, p. 222.

94 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit, p. 262.

95 Se decía que el dios Neptuno infundía malos consejos a los atenienses que la diosa Palas convertía en buenos y en ese momento llegaron a la ciudad muchas lechuzas volando, lo que se atribuyó al buen consejo de Atenea. ALCIATO, A.: *Emblemas*. Sebastián López, S.(ed.), Madrid, 1993, pp. 50,51.

96 El epigrama explica el significado de la empresa: “Empresa militar muy apropiada de un grande Capitan es la Chiueta o Lechuza, a Minerva consagrada, por ser noturna, tacita, y secreta: La escu-



Fig. 21. MORENO DE VARGAS, B.: *Discursos de la Nobleza de España* (Madrid, 1622).

res de un conjunto de símbolos y virtudes cristianas que autorizan y justifican todas sus acciones políticas y militares.

Por otra parte, las fuentes literarias beben, por un lado, de la emblemática de la época (Rollenhagen, Alciato, Borja) y, por otro, de los textos bíblicos siendo las epístolas de San Pablo su fuente principal⁹⁷.

El siguiente grabado ilustra la obra de Bernabé Moreno de Vargas, regidor de la ciudad de Mérida titulada *Discursos de la Nobleza de España* (Madrid, 1622) (Fig. 21) y dedicada al monarca Felipe IV. Sobre una estructura arquitectónica formada por pilastras en el cuerpo central, frontón y

basamento partidos se van colocando los personajes protagonistas de la composición. En el centro la cartela rectangular con los datos de la obra, a los lados dos figuras con las mismas características y el mismo tipo iconográfico representan la imagen de la nobleza. Matilla en su libro sobre el grabador Juan de Courbes hace referencia al prólogo del libro de Moreno de Vargas en el que se explica el significado de la estampa. Hay que tener en cuenta que el estamento nobiliario empieza a sufrir un cambio en la concepción de sus funciones. Ya en el siglo XVI ese concepto de estamento social como élite de poder así como el sistema de privilegios del que gozaba empieza a tambalearse en función de las primeras manifestaciones de movilidad social que se efectúan en los primeros años del siglo XVII. Por esta razón resulta fundamental la impresión de obras como ésta en donde la imagen de la nobleza se convierte en una figura femenina que porta en una de sus manos el cetro para demostrar que su pode-

ra noche es aparejada para tomar acuerdo en lo que aprieta y para acometer con fuerte pecho, cualquier heroyco...". DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit, p. 247.

97 Estas cartas eran un resumen de la doctrina que predicaba San Pablo y en ella habla de la fe con la que debe vivir todo cristiano diciendo: "Y en el evangelio es en donde se nos la revelado la justicia que viene de Dios, la cual nace de la fe, según aquello que está escrito: El justo vive por la fe" (Carta de San Pablo a los Romanos 1, 17).

río es real, así como el libro con el morrión encima, dando a entender que son las letras y las armas el medio para conseguir dicho título⁹⁸. El casco con el plumaje y el libro está presente en uno de los emblemas de Dolce (Fig. 22) que lo explica a partir de un texto escrito bajo la empresa en donde el yelmo y el libro significan que el sabio, ayudado por las armas, debe ser respetado, convirtiéndolo en “noble, valiente y rico”⁹⁹. Se representa con túnica larga propia de los nobles, tal y como lo indicaban las costumbres romanas y de edad madura, mostrándose con ello que a la nobleza no le convienen ni los principios, que es cuando se forma, “ni tampoco su fin y acabamiento, que



Fig. 22. DOLCE, L.: *El nacimiento y primeras empresas del conde Orlando* (Valladolid, 1594).

podría representarse con la edad senil, siendo esta excesiva antigüedad la de aquellas familias que ya no conservan de su vieja nobleza otra cosa que el nombre”¹⁰⁰. El vestido aparece decorado con cigarras¹⁰¹ de oro como símbolo de la riqueza y colgado al pecho la bula o el corazón porque “no basta ser uno noble de nacimiento, sino es

98 En el prólogo del libro el autor escribe un texto describiendo la estampa y en ella explica que el origen iconográfico de la alegoría de la nobleza se encuentra en las medallas clásicas como en la de Antonio Geta, hijo del emperador Severo afirmando: “Y así de su naturaleza es buena y loable. Por lo cual Antonio Geta hijo del emperador Severo, puso en el reverso de sus monedas la imagen de la nobleza en hábito de mujer principal, con cetro en la mano derecha, para denotar que su poderío es Real...”; MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La Estampa en el Libro Barroco. Juan de Courbes*. Vitoria-Gasteiz, 1991, p. 82.

99 “Con este Yelmo y Libro ejemplifico que debe ser el Sabio respetado, y mas si es de las armas ayudado, que le hazen noble ser, valiente y rico. Que el libro, al docto ingenio yo le aplico, y el yelmo, al que es de un animo dotado, que al quinto cielo llega de colmado y así por Sabio y Fuerte este publico”. DOLCE, L.: *El nacimiento y primeras empresas del conde Orlando*. Valladolid, 1594. s.p.

100 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 133.

101 El chirriar de la cigarra en la antigua literatura clásica se declaró, por parte de algunos autores como Calímaco, símbolo del “fino” arte poético, siendo la cigarra símbolo del poeta infatigable. BIEDERMANN, H.: *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, 1996, p. 106.



Fig. 23. DE VILLAFRAÑCA, P.: *Nobiliario del Conde de Barcelos Don Pedro* (Madrid, 1646).

hombre de valor alentado, y animo generoso”¹⁰². El motivo de la luna en los zapatos compara el astro con el concepto de ser noble ya que la luna, de ordinario, crece y mengua como la nobleza¹⁰³.

Rompiendo el frontón se sitúan las armas imperiales de Felipe IV como refuerzo de la posición de privilegio de la nobleza. No es sólo que el monarca español sea el destinatario del libro, la presencia de su escudo pone de manifiesto la intencionalidad del autor al querer colocar el estamento nobiliario directamente bajo la figura del rey y en íntima relación con él. En el centro del basamento las armas del autor de la obra con el epígrafe: “NIGRA SUM SED FORMOSA” acompañado de la frase escrita en los

zócalos laterales: “LAS LETRAS Y LAS ARMAS DAN NOBLEZA. CONSERVALA EL VALOR Y LA RIQUEZA” completan el significado alegórico de la estampa.

Esta misma temática se repite en la portada del libro *Nobiliario del Conde de Barcelos Don Pedro* impreso en Madrid en 1646 y grabado por Pedro de Villafrañca. (Fig. 23) Al igual que ocurría en la estampa de Courbes, dos figuras referentes a la virtud de la nobleza se colocan delante de las columnas de orden dórico. En la parte derecha una mujer con toga larga y decorada a base de motivos florales, porta la imagen de la diosa Minerva en su mano izquierda y una espada en la derecha. Siguiendo las descripciones que Ripa hace en su *Iconología* estas características se correspon-

102 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La Estampa en el Libro Barroco...* op.cit. p. 82.

103 “Porque si se mira a la antigüedad, veo los Arcades, se preciaron tanto della, que dixeron ser los mas nobles y antiguos del mundo, y mas acendrados que la Luna: y para denotarlo, la traían figurada en los çapatos. Lo qual, y por la misma causa introduxo después en el pueblo Romano, el Rey Numa Pompilio: y assi Iuuenal, hablando de Quintiliano, dize, que como nolle traía en su negro çapato señalada la Luna (...) Tambien dize Plinio, que los Romanos traían en señal de nobleza una Bulla, o bolto de oro colgado al pecho en forma de coraçon (...) MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La Estampa en el Libro Barroco...* op.cit. p. 81.

den con la alegoría de la Nobleza en donde una mujer “de ropa grave y distinguida, que sujeta con la diestra una lanza y con la izquierda una estatuilla de Minerva, tal como puede verse en la medalla de Geta”¹⁰⁴. La gravedad del traje representa los modos y las costumbres que manifiestan las gentes más nobles. En cuanto a la lanza y la estatua de Palas Atenea simbolizan que por medio de la fama, lograda con las armas y los saberes, se alcanza la nobleza, siendo en efecto Minerva la diosa de la sabiduría en la guerra y protectora de los sabios y artistas¹⁰⁵.

Al otro lado se sitúa una figura femenina alada con túnica larga y con un sol resplandeciente adornando su pecho; sobre su mano izquierda se coloca una corona de laurel al mismo tiempo que sostiene un asta con la derecha. Se trata de la alegoría de la Virtud tal y como la describe Ripa representándose como una mujer joven, ya que nunca envejece, alada porque con sus alas se muestra que la característica más propia de la Virtud es “el remontar el vuelo por encima de los usos de los hombres vulgares, complaciéndose sólo en aquellos deleites que conocen las gentes virtuosas. El sol sobre su pecho indica que así como este astro desde el cielo ilumina la Tierra, así también la virtud, anidando en el seno de nuestro corazón, regula sus potencias y otorga el movimiento y vigor a todo nuestro cuerpo “que es un pequeño mundo como decían los griegos”¹⁰⁶. La corona de laurel significa perennidad, ya que así como esta planta es siempre verde, así también la virtud se muestra siempre perenne en su vigor, no pudiendo ser nunca abatida por ningún adversario. La lanza es símbolo de distinción, predominio, al mismo tiempo significa el poder y la fuerza que tiene sobre el vicio, que ante el vigor y el empuje de la virtud se encuentra siempre vencido y humillado¹⁰⁷.

104 Ripa, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 133.

105 No podemos pasar por alto que la diosa de la sabiduría nació de la cabeza de Júpiter y de él salió armada de pies a cabeza; además es considerada como la inventora de la escritura, la pintura y el bordado. HUMBERT, J.: *Mitología griega y romana*. Barcelona, 1994, pp. 41,42. Ripa, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 133.

106 “Además como Cristo Nuestro Señor se da a sí mismo, en las Sagradas Escrituras, aquel nombre de *Sol de Justicia*, entendiéndose por ella su forma universal y más completa, que abarca en sí misma la totalidad de las virtudes, por lo mismo decimos que llevando este Sol en nuestro corazón poseeremos al tiempo el principal ornamento de una Virtud perfecta y verdadera”. Ripa, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 430.

107 Ibidem, p. 430.

En el prólogo de la obra de Manuel de Faria se justifica el título de noble de D. Pedro. En primer lugar por sus estudios que le “dieron el juicio, el entendimiento, la elegancia, el ingenio” y, por otra parte, el de las armas que –a excepción de los griegos y los romanos– raras veces se adornaron con las ciencias y más rara vez entre los portugueses y el Conde D. Pedro “fue valeroso en el ejercicio de la milicia pero no por su robustez y por su fuerza sino por su entendimiento y su sabiduría”¹⁰⁸.

Las armas de Portugal se colocan en el centro del ático, rematándose los laterales con floreros flamígeros. El significado alegórico de la portada no se puede desligar de la persona de D. Pedro, hijo del rey D. Dionisio de Portugal y Conde de Barcelos, cumpliéndose, en este frontispicio, la idea de la portada como resumen visual del contenido del libro. En este sentido el origen nobiliario del Conde de Barcelos queda expresado a partir de las figuras alegóricas de la Virtud y de la Nobleza, conceptos que repetirá Manuel de Faria y Sousa en el prólogo de la obra¹⁰⁹.

4. LA ALEGORÍA AL SERVICIO DE LA FAMA, LAS ARTES Y EL TEATRO

Este conjunto de portadas constituye un grupo minoritario si los comparamos con las alegorías de carácter religioso. Las razones ya han sido expuestas en varios de los capítulos de esta tesis. Lo que sí cabría destacar es que tanto en unas como en otras lo que priorizaba era la búsqueda de una tipología adecuada y precisa para cada uno de los programas iconográficos. En este deseo de satisfacer el deseo del mecenazgo de la obra, los autores de los libros se dirigían a personas “entendidas” en la cultura clásica y de reconocido saber en la época quienes consultaban los manuales que circulaban por las bibliotecas de los siglos XVI y XVII. En el caso español dos obras han sido fundamentales a la hora de crear las representaciones de carácter mitológico-

108 DE FARIA Y SOUSA, M.: *Nobiliario del Conde de Barcelos Don Pedro*. Madrid: Alonso de Paredes: 1646, s.p.

109 El título de noble queda justificado por los “altos estudios que le dieron el juicio, el entendimiento, la elegancia, el ingenio” y por las armas que a excepción de los griegos y romanos raras veces se adornaron con las ciencias y más “rara vez entre los Portugueses y el Conde D. Pedro fue valeroso en el ejercicio de la milicia pero no por su robustez o por su fuerza sino por su entendimiento y sabiduría”. DE FARIA Y SOUSA, M.: *Nobiliario del Conde de Barcelos Don Pedro...* op. cit. s.p.

co: la *Iconologia* de Cesare Ripa impresa en Roma en el año 1603 y el *Teatro de los Dioses* (1620-1623) del fraile Baltasar de Vitoria¹¹⁰.

La primera de las obras que vamos a analizar constituye un valioso testimonio para el estudio del arte militar en el siglo XVII recogiendo en sus páginas todo un conjunto de reglas útiles para el buen uso de la guerra. Se titula *Arte militar deducida de sus principios fundamentales* y está escrita por Carlos Bonieres “Baron de Auchy, del Consejo Supremo de Guerra de su Magestad” cuyas armas se representan en el centro del basamento¹¹¹. (Fig. 24) Se imprime en Zaragoza en el año 1644 y está firmada por el grabador José Valles en la parte inferior del frontispicio. A los lados se representa la alegoría del Arte y al otro la de la Guerra personificadas a través de las figuras de Minerva y del dios Marte. Éste último aparece bajo los rasgos de un hombre guerrero con el casco protegiendo su cabeza; empuña una lanza con su mano derecha sosteniendo el escudo con la otra¹¹². Con los mismos instrumentos se acompaña la diosa de la sabiduría con el casco coronado con un penacho y su pierna derecha ligeramente inclinada hacia delante. Como protectora de los sabios y de las artes se había



Fig. 24. BONIERES, C.: *Arte militar deducida de sus principios fundamentales* (Zaragoza, 1644).

110 LÓPEZ TORRIJOS, R.: *La mitología de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1985, pp. 43, 67.

111 “Se adquieren i se conservan los Imperios y con ella hallan las demas seguridad a su subsistencia, y a su ejercicio: siendo la militar entre lo humano, lo mas noble. Escribir della es importante, para que los Reyes, i Principes acierten mejor a mantenerla, cada uno de sus Estados, ò emendar la defectuosa. Con este intento sale a la luz este Tratado; i a manifestar las Reglas Maestras, i comunes a todas las Naciones, i tiempos, a los quales se debe reducir la perfeccion del Arte de la Guerra. Ponese su glossa a cada regla general, i notas utiles a la margen. No se acota con Autores, no siendo historia, i porque la doctrina ha de valer, i probarse por si i no por opiniones”. BONIERES, C.: *Arte militar deducida de sus principios fundamentales*. Zaragoza: Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia: 1644, s.p.

112 HUMBERT, J.: *Mitología griega y romana*. Barcelona, 1994, p. 54.



Fig. 25. LÓPEZ PINCIANO, A.: *El Pelayo* (Madrid, 1605).

constituido como la diosa de la guerra sabia y de la razón, siendo elegida en numerosas ocasiones como protectora y patrona de las ciudades¹¹³. Marte, por el contrario, era considerado el dios de la fuerza y de los combates fijando las reglas precisas para el ataque y la defensa en el campo de batalla¹¹⁴. Es por esta razón por la que aparecen los cañones disparando en la escena que recoge el pedestal que está bajo sus pies. Bajo Atenea se representa una vista panorámica de los ejércitos dispuestos simétricamente a cada uno de los lados antes de comenzar la agresión¹¹⁵.

El escudo de armas de Felipe IV se sitúa en la parte superior rodeado de los instrumentos de guerra.

La siguiente estampa representa a la diosa Diana en el templo. La temática se corresponde con la obra titulada *El Pelayo*, poema escrito por Pinciano¹¹⁶ (Fig. 25) cuyas características lo encuadran dentro de los llamados “Doctores del Rena-

113 GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, 1994, p. 60.

114 HUMBERT, J.: *Mitología griega y romana...* op.cit. p. 52.

115 En la regla primera se dice que “el fin legítimo, i verdadero de todas las Artes, i Ciencias Humanas, ha de ser en orden a ayudar al hombre a bien vivir, i a bien morir”, siendo la guerra justa “aquella que tiene por fin la conservación de las leyes necesarias a la sociedad humana, en orden al culto de Dios, i que se vale de los medios mas humanos, i se mueve por quien tiene autoridad (...) El emprender la guerra imponen los teologos quatro condiciones, que aseguren la conciencia, autoridad legitima, causa bastante, buena intencion, modo conveniente... todo lo militar se reduze a tres puntos: emprender, hazer i acabar la guerra. Lo primero pide justicia, i prudencia, i el tanteo de las circunstancias deste aforismo, i que se huiga de las passiones coloricas, que suelen precipitar en la guerra, la qual no se debe emprender sin suma necesidad, ni llegar a las armas mientras se pueda vivir en paz”. BONIERES, C.: *Arte militar deducida de sus principios fundamentales...* op.cit. pp. 13,14.

116 Alonso López nació en Valladolid en 1547 y tomó su nombre del antiguo de su ciudad natal (Pincia) y se hizo llamar Pinciano. SANFORD, S.: *El Pinciano y las Teorías Literarias del Siglo de Oro*. Madrid, 1970, p. 25.

cimiento”, perfil que consistía en ser polígrafo y traductor de obras clásicas como Hipócrates o Tucídides. La originalidad de Pinciano consistía en haber reunido elementos relativos a la teoría aristotélica en el marco del pensamiento renacentista¹¹⁷.

El hecho de estar más de veinte años asistiendo como médico a la hermana de Felipe II, Doña María y

viuda del emperador Maximiliano II, le convierte en un escritor de reconocido prestigio, de ahí que el libro esté dedicado al rey Felipe III cuya dedicatoria aparece en la anteportada al libro primero del escritor castellano y dice así: “Al Rey de las Españas Felipe Tercero y sangre de Pelayo”.

La diosa Diana o Ártemis, reina de la caza y protectora de los bosques y las selvas, se representa armada con carcaj –instrumento que alude a su amor por la caza, a la que se dedicó para huir de los hombres y conservar su virginidad¹¹⁸– y acompañada de una cierva. Ésta forma parte de la leyenda de Capua donde este animal de milagrosa longevidad está ligado a la conservación de la ciudad¹¹⁹. Lo que el mentor iconográfico pretende representar es el Templo de la Fama de la diosa y que recoge Covarrubias en la empresa 55 (Fig. 26) en donde un hombre armado con una antorcha encendida prende fuego al templo. Esta misma idea con la presencia del templo y la antorcha se recoge en el grabado del frontispicio. Sólo algunas diferencias formales como el hecho de que el templo no sea circular sino de estructura cuadrangular, rematado en un tejado a dos aguas y no cupulado, así como la presencia de la diosa Diana en el centro del templo y la eliminación de la figura masculina sustituido por la presencia de un brazo que sostiene la antorcha, lo separan de la obra de Covarrubias.



Fig. 26. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas morales* (Madrid, 1978).

117 SANFORD, S.: *El Pinciano y las Teorías Literarias...* op.cit. p. 25, 27.

118 ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T.: “El Barroco efímero madrileño y las fuentes clásicas”, *Actas de las VI Jornadas de Arte: La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español*, Madrid, 1993, p. 239.

119 HUMBERT, J.: *Mitología griega y romana...* op.cit. pp. 64.



Fig. 27. GONZÁLEZ DE SALAS, J.A.: *Nueva Idea de la Tragedia Antigua...* (Madrid, 1633).

olvido eternamente”. Esta idea queda reforzada con la imagen del hereje que quema el Templo de Diana en Éfeso con el fin de conseguir la fama y la memoria¹²⁰.

Esta temática literaria que podríamos calificar de “pagana” –si la comparamos con el resto de las obras que responden a un espíritu contrarreformista– se extiende a la iconografía de la siguiente portada perteneciente al libro de José Antonio González de Salas sobre la *Nueva Idea de la Tragedia Antigua* o Ilustración ultima al libro singular *De Poetica de Aristóteles Stagirita* impreso en Madrid en 1633. (Fig. 27).

En la parte central, una figura femenina con largo cabello del que sale un velo ondulante sostiene, con su mano izquierda, un cetro al mismo tiempo que se apoya sobre una lápida donde se escribe el título del libro, el nombre del autor y su escudo heráldico en la parte inferior. En la parte derecha se lee “Juan de Noort Fecit”, artífice de la lámina.

El significado de la escena es la búsqueda ilícita de la fama, tal y como nos lo indica la frase escrita en la parte inferior: “V EL EXCULPA FAMA”, que concuerda con lo expresado en el emblema de Covarrubias: “In Flammis fama paratur” (“La fama se adquiere en las llamas”), sirviendo como advertencia a todo aquel que intenta conseguir algún hecho heroico que no le corresponde; y continúa explicando “Llega el furor de la ambiciosa fama, a tanto extremo, que el que la apetece, no mira si se honra o si se infama, o si por ello gana o desmerece. El Ephesino templo el otro inflama, cuyo nombre, con gran razón merece que pues le prendió tan locamente, le sepulte el

120 “Un desatinado determinó quemar el famoso y celebrado templo de Diana en Epheso... Infame gloria, memoria triste qual es la de los hereges de nuestros tiempos, y de los passados, que por tan pernicioso camino han pensado eternizar sus memorias, muriendo pertinzes en sus errores”. DE COVARRUBIAS, S: *Emblemas Morales...* op.cit. p. 155.

Este grabador flamenco, al igual que el resto de los artistas que trabajan en la España del siglo XVII, bebe de la fuente iconográfica de Ripa, tomando como punto de partida la descripción que el humanista italiano hace de la alegoría de la Tragedia. Ésta se viste con falda dejando descubierta una pierna y el alto coturno que calza. Estos botines eran llevados comúnmente por los Príncipes para mostrar su dignidad y preeminencia sobre la plebe y los hombres ordinarios¹²¹; con lo mismo se muestra que en este tipo peculiar de poesía es preciso utilizar las palabras más graves y aquellos conceptos que no sean triviales o plebeyos¹²². En el grabado de Juan de Noort no se representa con un puñal –como lo hace Ripa– sino con un cetro, símbolo del poder de la poesía sobre el resto de las artes liberales. Este atributo encaja con la alegoría de la Poesía que Ripa describe con un cetro de laurel expresando con ello la viveza de los poetas que, así como el perpetuo verdor y lozanía de las hojas de laurel se convierte en la permanencia y fama de su nombre.

Se personifica la Tragedia con un cetro y no con un puñal tal y como lo explica la teoría de Aristóteles en su Arte Poética, en donde defiende la idea de que puede haber tragedias sin que sucedan muertes o abundantes efusiones de sangre¹²³. García Vega defiende el texto de Ovidio Nasón como inspirador de la iconografía de esta figura¹²⁴.

La escena se enmarca con un gran cortinaje que, colocado a modo de telón, nos muestra un gran teatro clásico en el fondo del grabado. Un conjunto de instrumentos musicales y máscaras de teatro se amontonan en el suelo. Al lado de la figura se sitúa una cabra, símbolo de la fértil naturaleza y de la riqueza que posee el arte poético, tal y como nos lo indican sus cuernos que representan la cornucopia o símbolo de la abundancia. La presencia de la cierva nos lleva a la Antigüedad clásica donde era considerado como nutricia ya que amamantó al dios Zeus cuando era niño. Por otra parte, en el mundo cristiano este animal se relaciona con conceptos como riqueza,

121 Por cuya razón se introducía a los actores calzados de este modo a imitación de los grandes, y aún a dicho calzado le llamaban coturnos. RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit., p. 363.

122 *Ibidem*, p. 363.

123 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 363.

124 “Venit et ingente violenta TRAGOEDIA passu: fronte comae torva, palla jacebat humi laeva manus sceptrum late regale tenebat: lydius apta pedum vincla cothurnus erat”. GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del libro español...* I, op.cit. p. 304.

discreción, concentración y fuerza, mediante perseverancia¹²⁵, virtudes que caracterizan al buen cristiano y, por consiguiente, al trabajo del buen poeta.

El suelo con las baldosas blancas y negras colocadas en zig-zag, crean un efecto de perspectiva que nos lleva al fondo de la escena, ayudado por el efecto teatral del telón, ubicándose la estructura arquitectónica clásica en un perfecto segundo plano. Estas características nos hablan de una posible influencia de la pintura de Velázquez en la creación de los grabados de Juan de Noort, con la constante presencia en sus obras de paisajes en el plano de fondo o la expresividad y el realismo con el que se representa a sus figuras.

Al mismo tiempo esta estructura arquitectónica –compuesta por una alegoría, que con sus atributos iconográficos, se apoya en una cartela con los datos tipográficos de la obra– se encuentra en los grabados que para portadas de los libros se realizan en la escuela de Rubens. En este sentido, De Bie representa para el frontispicio de la obra de J. Hemelaers *Imperatorum Romanorum Numismata Aurea* una figura femenina que sostiene una balanza y una cornucopia y se apoya sobre un óvalo de laurel¹²⁶. (Fig. 28).

Por otra parte, González de Salas, autor de la obra, se convierte en uno de los defensores del teatro nuevo, propiamente del teatro barroco, difundiendo el concepto de extravagancia –característica típica de la cultura barroca– como manifestación del genio superior, tal y como se expresa en el grabado analizado¹²⁷.

El siguiente grabado ilustra la obra *Engaño y Desengaño de los Errores que se han querido introducir en la destreza de las armas* escrita (Madrid: Imprenta Real: 1635) (Fig. 29) por Luis Pacheco Narváez, filósofo y maestro mayor de Felipe IV, en donde se ponen de manifiesto los engaños que se pretendían introducir en el campo de las destrezas de las armas. La portada recoge el momento en que la Verdad pisotea a la Envidia, la Ignorancia y la Malicia representadas en una misma figura alegórica¹²⁸.

125 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 79,80.

126 JUDSON, J.R. y VAN DE VELDE, C.: *Book illustrations and title-pages. Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard*. XXI, London, 1978, fig. 114.

127 “La novedad, la extravagancia y aun la temeridad que pueda permitirse el genio”. MARAVALL, J.A.: *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid, 1975, p. 457.

128 La idea del Desengaño era un tema muy frecuente en la cultura del barroco; a ella se refiere Spitzer: “el tema barroco por excelencia es el desengaño, el sueño opuesto a la vida, la máscara opuesta a la caducidad”. *Historia de la Literatura española. Siglos XVII y XVIII*. II, Madrid, 1975, p. 27.



Fig. 28. DE BIE, J.: *Imperatorum Romanorum a Julio Cesare... Numismata Aurea* (Anvers, 1627).



Fig. 29. PACHECO NARVÁEZ, L.: *Engaño y Desengaño de los Errores que se han querido introducir...* (Madrid, 1635).

La alegoría de la Verdad se representa bajo la forma de una figura femenina con el torso desnudo y cubierta sólo por unos pocos velos que indican que la verdad debe ir adornada de tal modo que no se pierda la apariencia de su cuerpo, mostrándose con ello que la simplicidad le es connatural. Ripa describe la imagen de la Verdad como una mujer desnuda que sostiene en su mano derecha un Sol mientras sostiene con la otra una rama de palma. El mentor de la obra está siguiendo la Iconología del humanista italiano pero cambia algunos atributos para ajustarse al contenido del libro. Es así como el grabador Francisco Navarro sustituye el emblema solar por un escudo en el que podemos leer la frase: "VERITAS VINCIT" ("LA VERDAD VENCE") y que se acompaña del motivo de la palma como símbolo del vigor y la fuerza que posee todo argumento verdadero, pues así como la palma no se quiebra ante el peso, así también la verdad no cede nunca a las cosas contrarias, y aunque la opriman e intenten destruir siempre acaba alzándose victoriosa¹²⁹. Empuña con una espada una figura coronada con tres cabezas que está siendo, al mismo tiempo, pisoteada por la Verdad. Se trata de la Envidia con el cabello enroscado con serpientes simbolizándose así sus

129 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. pp. 391-392.

malos pensamientos, que la mantienen permanentemente atenta al daño ajeno y siempre dispuesta a difundir su veneno. Se le representa vieja por su larga y antigua enemistad con la virtud¹³⁰. A su lado, otra de las cabezas hace referencia a la actitud de los ignorantes colocándole unos cuernos de asno por ser este animal muy indócil y estar privado de la luz de la razón. La alegoría de la malicia completa el significado de esta triple cabeza, mostrándonos el rostro de una mujer fea y con un cuerno de cabra, en razón a que las acciones de las gentes malignas son igualmente horribles y contrarias a todo trato y relación social¹³¹, simbolizando con el cuerno la ingratitud, uno de los males de la necesidad¹³². Se representa tumbada en el suelo y con el torso desnudo para demostrar que tanto la ignorancia como la envidia son muy simples y están desprovistos de todo tipo de bienes y virtudes¹³³. La serpiente que sostiene con su mano izquierda es un atributo de la envidia puesto que simboliza el remordimiento que permanentemente desgarrar el corazón de los envidiosos¹³⁴ y también es símbolo del mal tal y como se recoge en el Génesis bíblico con la tentación de Eva en el Paraíso. La palabra “Día” escrita en el centro de la composición nos indica que la verdad es siempre resplandeciente como la luz del sol y por eso siempre va asociada al día frente a la mentira y al engaño que se relaciona con el mundo de la noche y de las tinieblas¹³⁵.

A los lados, delante de las columnas y en el cuerpo central de la estructura arquitectónica se representa a Aristóteles en la parte derecha de la composición alegórica, mientras se coloca la figura de Euclides al otro lado del grabado. Con la presencia de Aristóteles se representa el saber griego y la costumbre de no enterrar el talento y los dones que nos son concedidos¹³⁶. Se corona con una palma de laurel, símbolo de los poetas y de los guerreros, sosteniendo un libro bajo su brazo izquierdo, como recopilación de todos los escritos del filósofo griego.

130 Ibidem, p. 342.

131 Ibidem, p. 41.

132 ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. p. 99.

133 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 504

134 Ibidem, p. 341.

135 Ibidem, p. 392.

136 El autor explica en el prólogo al lector las costumbres que tenían los sacerdotes del pueblo ateniense de colocar altares públicos al principio del año y día que tenían por festivo y con particulares y fúnebres ceremonias maldecían, conforme a sus ritos, a todos aquellos que no socorrían con sus enseñanzas a sus necesitados. PACHECO DE NARVAEZ, L.: *Engaños y Desengaños que se han querido introducir en la destreza de las armas*. Madrid: Imprenta del Reyno: 1635, s.p.

Euclides, vestido como los sabios griegos, se representa con el compás –símbolo de la geometría– que se abre sobre una bola –atributo de la ciencia– significando con ella que en la ciencia no existe contrariedad de opiniones, al igual que en el orbe no hay contrariedad de movimientos¹³⁷. En una de las aprobaciones del libro se dice que se ha titulado “Engaños y Desengaños de los Errores que se han querido introducir en la destreza de las armas”, para expresar que las “refutaciones tienen evidencia matemática, los silogismos fuerte provacion de la verdad, las conclusiones y consecuencias son tan invencibles que no las podra negar ni contradizeir la mayor emulación...”¹³⁸. El frontón se rompe para colocar en el centro el emblema heráldico de D. Pedro de Mexia de Tovar y Paz, caballero de la orden de Alcántara e hijo primogénito del Conde de Molina, a quien Luis Pacheco le dedica la obra; el resto del ático se puede percibir en los extremos del grabado en donde se colocan dos cántaros flamígeros que nos llevan a una estética todavía de carácter manierista. El significado de la obra se entiende dentro de los parámetros contrarreformistas del gobierno de Felipe II, en donde las obras de carácter filosófico constituían, junto a los impresos de temática religiosa, uno de los grupos más numerosos en las imprentas españolas. Estos libros sobre la Lógica, considerada por los propios literatos como la primera parte de la Filosofía, presentan una gran difusión a lo largo de todo el siglo XVII. En este sentido la Lógica hispánica tuvo una cierta proyección internacional durante el siglo XVII, puesto que se fundía, en este momento, con las matemáticas, debido a la confusión de la Filosofía, que no se sabía cuál era su verdadero campo de trabajo. Los avances matemáticos serán propuestos como la base de las ciencias, pero sobre todo como la base del saber universal, de ahí que la figura de Euclides porte entre sus manos la bola del mundo y se represente con Aristóteles, representante del saber filosófico del momento.

El último grabado de este apartado ilustra uno de los temas más populares dentro de la literatura hispánica. Se trata de *Los Amantes de Teruel*, epopeya escrita por Juan Yague de Salas, impresa en Valencia en 1616. (Fig. 30) La obra está dedicada al Consejo y al ayuntamiento de la ciudad, tal y como se nos dice en la portada y se corrobora en el interior del libro. Se trata de una alegoría de Teruel en donde se nos

137 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 188.

138 Este argumento lo justifica D. Juan de Solís y Vargas, caballero de la orden de Santiago y Regidor de la ciudad de Trujillo, en las primeras hojas del libro. PACHECO Y NARVAEZ, L.: *Engaños y Desengaños de los Errores que se han querido introducir en la destreza de las armas*. Madrid: Imprenta del Reyno: 1635, s.p.

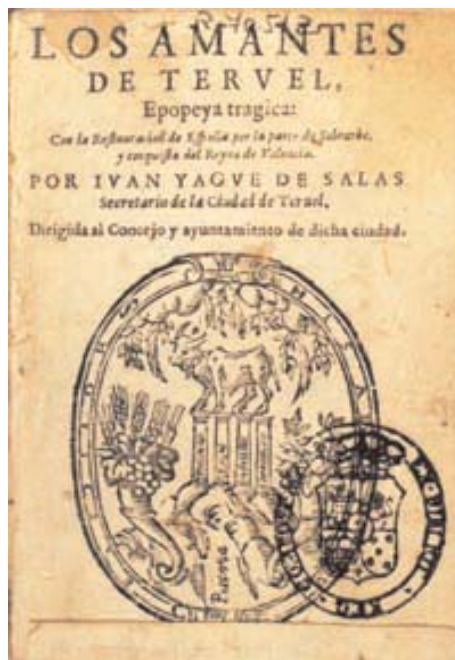


Fig. 30. YAGUE DE SALAS, J.: *Los Amantes de Teruel* (Valencia, 1616)

muestra las riquezas y grandeza de la ciudad a través de toda una serie de atributos iconográficos. En el interior de una cartela circular se sitúa un monte sobre el cual se alzan cuatro columnas que sostienen un toro. Del montículo sobresalen dos cornucopias rebosantes de frutos, espigas y flores. El toro y la estrella forman parte del escudo de Teruel, como emblema parlante del nombre originario de ciudad “Augustae Taurinorum”¹³⁹. Por otra parte el toro es, desde el mundo antiguo, símbolo de la fuerza; Juan Yague de Salas en las primeras páginas del libro justifica su presencia como símbolo de “continencia, templanza, modestia, abundancia, amistad, fortaleza, justicia, piedad, agilidad en los negocios, victoria, mansedumbre,

consejo y propagación”¹⁴⁰. El autor prosigue con el análisis de la estrella, a la que le atribuye un significado de abundancia y prosperidad que caracteriza a la ciudad, idea que se completa con la presencia de las palmas, olivas, frutos y espigas¹⁴¹. El libro de Borja recoge dos empresas que completan el significado de este emblema. En la primera se representa una cabeza de buey, coronada de flores con el mote “EX LABORE FRUCTUS” (“LOS FRUTOS DEL TRABAJO”), significando el buey el trabajo y las flores el fruto de ese esfuerzo¹⁴². Una segunda empresa recoge la imagen de un toro

139 IBARRA RODRÍGUEZ, E.: *Informe acerca de cuál de los tres escudos sea el que más exactamente corresponde a Aragón*. Madrid, 1921, p. 44.

140 YAGUE DE SALAS, J.: *Los Amantes de Teruel*, Valencia: Pedro Patricio Mey: 1616, s.p.

141 “La estrella dice que junto con ella infinidad y abundancia de bienes significados por las palmas, olivas, frutos y espigas tendrá V.S. en adelante (guiandolo el Cielo) mil prosperos sucesos, y encumbradas glorias, que con este presagio (según Virgilio) le fue mostrada al viejo Anchises de la posteridad Troyana el felicissimo suceso”. YAGUE DE SALAS, J.: *Los Amantes de Teruel...* op.cit., s.p.

142 “Porque por el Buey se significa el trabajo, y por las flores la esperanza del fruto, el cual nunca faltará, a quien empleare bien sus trabajos; y por lo contrario el que hiziere obras inútiles,

como símbolo de la virtud de la Templanza al que acompaña la frase: “SUSTINE ET ABSTINE” (“RESISTE Y ABSTENTE”), puesto que tiene colgado del cuello la guirnalda de la “Cabraygo” que, según los antiguos “la amansa y haze perder el celo”¹⁴³.

El monte sobre el que se levantan las cuatro columnas es símbolo de la potencia, tal y como aparece escrito en el propio grabado y del “valor insuperable” de la que goza la ciudad, al igual que las cuatro columnas que significan la fuerza, la Religión, la Fe y la Gravedad como pilares básicos en los que se sustenta la ciudad de Teruel, tal y como nos lo dice el autor: “Aquí las pongo yo para significar, que si bien podran otras ciudades de mas copiosa vecindad llegar hasta donde V.S. llego, en fortaleza de animo, alteza de religión, fidelidad y ley de agradecimiento para con sus Reyes...”¹⁴⁴.

seràn vacias de toda esperança, y trabajo sin ningun fruto; pues tal es el que se coge de las obras, que no traen consigo, sino verguença, y confusion”. DE BORJA, J.: *Empresas morales...* op.cit. p. 227.

143 “...Para resistir y sufrir el ímpetu de los apetitos, y deleytes, es menester abstenernos, de los que lícitamente podemos usar, para que con la fuerça, que con que se toma, se pueda resistir à los gustos, y apetitos desordenados, y no lícitos”. DE BORJA, J.: *Empresas morales...* op.cit. p. 332.

144 “Pues asi como un monte se ve de lejos, y todos confiessen que no ay poder ladealle, por ser mas eminente que el de Olimpo, assi todo el mundo conoce el valor de V.S. sin que nadie pueda derriballe mientras aquellas quatro valientes columnas se sustentaren. Y tienen su significado tambien ellas, pues aunque pudieramos decir que significan las que la Fama tiene levantadas en el mundo a los tropezó de los hijos de V.S, pero conténtome con que represente las de Hércules Tebano, pues si aquel las puso para denotar los terminos de la tierra, aquí las pongo yo para significar, que si bien podran otras ciudades de mas copiosa vecindad llegar hasta donde V.S. llego, en fortaleza de animo, alteza de religión, fidelidad y ley de agradecimiento para con sus Reyes, pero passar adelante no se si sera posible; pues dexadas las tres primeras virtudes, en la quarta se esmero con grande excesso en aquel magnifico servicio que hizo al Rey Don Jayme quando passò por ella a la guerra de Murcia...” YAGUE DE SALAS, J.: *Los Amantes de Teruel...* op.cit. s.p.

5. POR UNA IGLESIA TRIUNFANTE



Fig. 31. SAN ISIDORO DE SEVILLA: *Divi Isidoro Hispal. Episcopi Opera* (Madrid, 1599).

Una de las alegorías más representadas en el arte barroco es el de la Iglesia Triunfante. Más que un concepto divino lo que el mentor de estas portadas pretende representar es la idea de una Iglesia terrena encargada de proteger a los fieles cristianos de las adversidades y del pecado¹⁴⁵. En este sentido es lógico que la Iglesia se represente rodeada de las principales virtudes que debe practicar el buen hombre como la Prudencia o la Caridad o venciendo a la herejía con las figuras de San Pedro y San Pablo a cada uno de los lados como veremos en algunas de las portadas.

La Religión Católica también será una de las constantes en estos frontispicios siendo la Iglesia su principal representación. Ripa, siguiendo a Santo Tomás, la define como “una virtud moral mediante la que el hombre dedica todo honor y reverencia al verdadero Dios, tanto en lo interior de su ánimo, cuanto en su aspecto exterior...”¹⁴⁶. En los manuscritos iluminados de las catedrales y conventos de los siglos XIII y XIV -en especial en los comentarios a las Sagradas Escrituras- es posible encontrar algunos ejemplos con la representación conjunta de ambas alegorías¹⁴⁷. Así aparece en el grabado que ilustra las obras de San Isidoro de Sevilla *Divi Isidoro Hispal. Episcopi Opera* (Madrid: Tipografía Real: 1599) (Fig. 31) en donde la Iglesia aparece acompañada de varios de sus atributos: la palma, la corona, el libro y la mitra con la paloma del Espíritu Santo, de la que cuelgan las llaves de San Pedro. En el otro lado,

145 AGUAYO COBO, A.: “Lectura iconológica de la Puerta del Sol de la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María”, *Revista de Historia de El Puerto*, 34 (2005), p. 105.

146 RIPA, C.: *Iconologia*, II, Madrid, 1996, p. 260.

147 KNIPPING, J.B.: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*. Nieuwkoop-Leiden, 1974, p. 348.

figura la imagen de la Religión, con la palma y el olivo en una mano y la maqueta de la Iglesia, en la otra. El libro que decora esta portada recopila la obra de San Isidoro, arzobispo de Sevilla, representado sobre un pequeño pedestal, en el centro del frontón, con la indumentaria arzobispal, la mitra, el báculo y el libro. Se trata, por consiguiente, de un reconocimiento de la labor llevada a cabo por San Isidoro en el seno de su diócesis, presente a través de la alegoría de la Iglesia, al mismo tiempo que el Estado –representado a partir de las armas reales de Felipe III, mecenas del libro– ejerce su dura actividad defensora del Imperio católico, figurado a partir de la alegoría de la Religión. La personificación de ésta, tiene su fuente de inspiración en el tratado de Iconología de Ripa, obra emblemática que sirve de modelo a grabadores, pintores y escultores de la época¹⁴⁸.

La estructura de la portada recoge la tipología del retablo palladiano, con el frontón partido y el basamento creado a partir de entrantes y salientes. Este tipo de frontispicio tiene su modelo en la arquitectura de la primera mitad del siglo XVII. El influjo es recíproco, puesto que escultores y entalladores buscan su fuente de inspiración en grabados de tratados arquitectónicos, especialmente en sus frontispicios. La obra de Palladio y Vignola hace eco en la retablística española en lo referente a los órdenes y, sobre todo, en la composición del retablo de tipo “portada” de un solo cuerpo y una sola escena. El artista italiano influyó sobre todo en lo referente a los soportes y entablamentos¹⁴⁹.

Sobre los fragmentos curvos del frontón partido, flanqueado por sendos aletones, dos angelillos portan palmas, al mismo tiempo que mantienen la postura de las

148 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Juan de Solórzano. Emblemas Regio-políticos*. Madrid, 1994, p.23.
RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. p. 259.

149 El influjo de Palladio aumentó a partir de la traducción de su obra al castellano, llevada a cabo por el arquitecto Francisco de Praves, publicada en Valladolid en 1625. El frontispicio del tratado palladiano presenta un banco o basamento, con dos relieves y una tarjeta en medio; el único cuerpo consta de dos pares de columnas, con figuras alegóricas delante, que flanquean la escena central. El frontón curvo se rompe para colocar una composición cuadrangular, típica de la arquitectura de Palladio y que se conocerá como “recuadro palladiano”. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El Retablo Barroco Español*. Madrid, 1993, pp. 10, 11.

En los primeros años del siglo XVII, asistimos a un proceso de evolución de la tarja manierista, a un tipo de estructura cuadrangular que será característica del Barroco. Es en este nuevo vano donde se recogen los datos del autor e impresor del libro y, en ocasiones, el del mecenas, así como el lugar y la fecha de impresión de la obra, tal y como lo ordenaba la pragmática del 7 de septiembre de 1558. ESCOLAR SOBRINO, H.: *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid, 1994, p. 305.



Fig. 32. *Concilia Generalia, et Provincialia, quot-quot reperiri potuerunt...* (Coloniae Agrippinae, 1606).

figuras de la capilla Médicis de Miguel Ángel. Hay que tener en cuenta que las cabezas de ángeles, representadas en el friso arquitectónico de la portada, se inscriben dentro de esa decoración del simbolismo renacentista, al igual que las columnas estriadas de capitel corintio, sobre las que se sitúan las figuras alegóricas y los jarrones sobre los aletones, de reminiscencia albertiana, que marcan la transición hacia el ático, actuando como pebeteros.

Siguiendo esta misma línea, tanto desde un punto de vista arquitectónico como alegórico, nos encontramos con una segunda portada que ilustra la obra *Concilia Generalia, et Provincialia, quot-quot reperiri potuerunt. Item Epistolae Decretales...* (Coloniae Agrippinae, 1606)¹⁵⁰

(Fig. 32) en donde, al igual que en el grabado anterior, las alegorías de la Iglesia y la Religión, con sus correspondientes cartelas identificativas, flanquean la estructura del cuerpo central. En esta ocasión, éstas se sitúan en el interior de una hornacina, flanqueando las dos columnas jónicas que sostienen el cuerpo central. En este nuevo frontispicio, las alegorías religiosas sustituyen la palma de martirio y triunfo, de la estampa anterior, por el elemento de la cruz, aludiendo al sufrimiento y a la lucha constante llevada a cabo por la Institución Eclesiástica en su labor difusora del Catolicismo. La Iglesia con los símbolos del poder papal y la paloma del Espíritu Santo toma como referencia los modelos que se está realizando en la oficina de Plantino a finales del siglo XVI como veremos en una de las ilustraciones del Breviario Romano¹⁵¹. (Fig. 33).

¹⁵⁰ Se trata de una de las pocas obras extranjeras que incluimos en nuestro estudio por el interés de sus elementos alegóricos y la aparición de un tipo iconográfico que se repetirá en las estampas grabadas en España.

¹⁵¹ KNIPPING, J.B.: *Iconography of the Counter Reformation...* op.cit. p. 351.

El basamento se convierte en una escenificación alegórica del triunfo de la Iglesia sobre la herejía¹⁵², con la aparición de toda una galería de papas, cardenales y obispos que pisotean y someten, con sus báculos, a los enemigos de la fe católica; éstos son arrojados a una cavidad abierta en el zócalo de la estructura arquitectónica -a modo de gigantesco nicho funerario- de acuerdo con lo expresado por la cartela que corona la clave del arco¹⁵³.



Fig. 33. *Breviarum Romanum*, 1614 (detalle).

En el ático, el rompimiento del cielo y la figuración de la Santísima Trinidad, nos sitúa dentro de la estética plástica del Barroco¹⁵⁴, con la presencia de figuras angelicales completando el mensaje iconográfico¹⁵⁵. Delante, en un primer término, las imágenes de San Pedro, con las llaves, el libro y San Pablo, con la espada –sentados sobre la estructura arquitectónica y portando los escudos de los destinatarios de la obra– desempeñan su papel de guardianes del firmamento. Al tratarse de un libro dedicado al Concilio General y Provincial, la portada resume a la perfección el mensaje del mismo.

La imagen de la Iglesia Triunfante se repite en basamento del grabado que decora la obra de Cristóbal de Santotís *Theatrum SS.PP.* (Burgos, 1607) (Fig. 34) en donde

152 Durante la Contrarreforma se inicia un proceso divulgador de la imagen de la Iglesia como vencedora de las herejías, por lo que el concepto de Iglesia Militante presente a lo largo del siglo XVI, se transforma en Iglesia Triunfante, en el XVII, siendo muy frecuente su representación en las artes figurativas del mundo barroco. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la Historia*. Madrid, 1992, p. 110.

153 “Defuncti sunt, qui querebant animam ecclesiae” (“Difuntos son quienes se quejan y quiebran el alma de la Iglesia”).

154 Tomando como modelo las estampas flamencas de los Wierix con la presencia del Padre y del Hijo colocados a un mismo nivel en la parte superior de la escena.

155 La misión del ángel como espíritu al servicio de Dios, cumple la función de reafirmar su realidad, algo que Lutero había negado y que, junto a la presencia de las tres figuras de la Trinidad, se convierten en una clara visualización del triunfo de la Iglesia Católica sobre la Reforma. SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid. 1981. p.155. GAYO, J.: “La *Psalmodia Eucharistica* del Padre Melchor Prieto”, *Lecturas de Historia del Arte*, II (1990), p. 396.

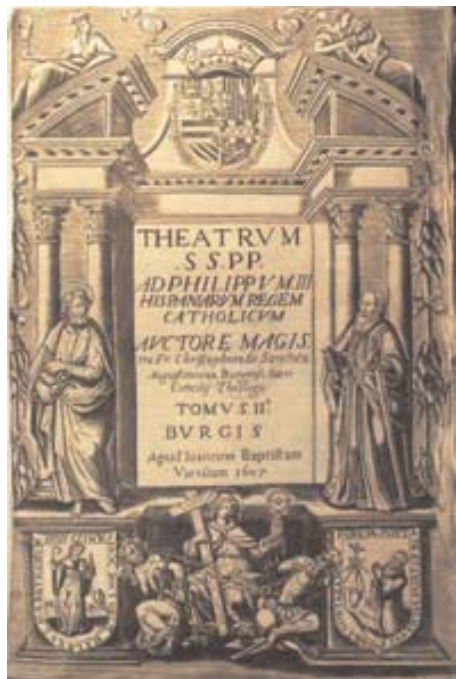


Fig. 34. DE SANTOTÍS, C.: *Theatrum SS.PP.* (Burgos, 1607).

Cristo en la cruz y el corazón con los tres clavos. En los bordes de la cartela se puede leer la inscripción “Poneme iuxtate et cuius vis manus pugnet contra me”¹⁵⁹.

En el cuerpo de la portada, las imágenes de San Pedro y San Pablo, con sus respectivos atributos, se colocan sobre el basamento, delante de las columnas pareadas de orden compuesto. Completando la escena se sitúan, en las volutas del frontón, las alegorías de la Fe, en el lado izquierdo, y la Caridad, en el derecho. Ripa se convierte, una vez más en la fuente del mentor del mensaje iconográfico¹⁶⁰. Dos pebeteros humeantes rematan la estructura central del frontón que recoge las armas reales de Felipe III, a quien se dirige el libro.

una figura femenina, vestida con una túnica, con aureola sobre su cabeza y con la mitra, la Biblia del que cuelgan las Llaves y la Paloma del Espíritu Santo en su mano izquierda, y la cruz, en la derecha, lucha contra la Envidia y el Furor¹⁵⁶. Flanqueando esta escena y decorando una de las caras de ambos zócalos, se muestran, en el interior de una cartela, la imagen de San Agustín. En el lado izquierdo se representa de pie, con sus atributos identificativos, la maqueta de la Iglesia, el báculo y la mitra en el suelo¹⁵⁷, a los que acompaña el epígrafe “Augustinus Lux Doctorum malleus Haereticorum”¹⁵⁸. En la escena de la derecha, San Agustín se arrodilla ante la imagen de

156 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. pp. 341, 342, 452-454.

157 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*. II, vol.III. Barcelona. 1997. p. 38.

158 “Agustín, luz de los doctores y martillo de los herejes”.

159 Por otra parte, el corazón atravesado por las tres flechas se convierte en uno de los atributos del santo, del que habla en el IX Libro de sus Confesiones. RÉAU, L.: *Iconografía del arte...* op.cit. p. 38.

160 RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. I. pp. 161, 402.

La vocación religiosa del libro se expresa, no sólo con la presencia de San Pedro y San Pablo, apóstoles y máximos representantes de esta obra, sino en la vinculación directa del triunfo de la Iglesia con las armas de Felipe III. Por lo que se refiere a la imagen de San Agustín, se deben relacionar con la orden religiosa a la que pertenece el autor de la obra.

Frente a las portadas que decoran las ediciones renacentistas, en especial los frontispicios del siglo XV, en donde muchas de las estampas que decoran los libros poco tienen que ver con el tema de la obra¹⁶¹, nos encontramos a partir de la segunda mitad del siglo XVI y, sobre todo en la primera mitad de la centuria siguiente, con un tipo de frontispicio grabado, con la técnica calcográfica, únicamente para el libro concreto que adornan¹⁶².

La misma estructura con la representación de la Iglesia aplastando a la herejía en el basamento de la composición se repite en el frontispicio de la obra de Francisco Torreblanca Villalpando cuyo título *Iuris Spiritualis Practicabilium. Libri XV. Ex Lege Domini sive revelatis à Deo, per Sacra Scripturam...* (Fig. 35) y datos tipográficos (Córdoba, 1635) se inscribe en el hueco central de la estructura arquitectónica. Los laterales se conforman a partir de dobles columnas salomónicas con la presencia de Moisés y las tablas de la ley en las que se puede leer una inscripción tomada del libro de Éxodo (20,4-5)¹⁶³. Al otro lado se coloca el rey David coronado y con el cetro



Fig. 35. TORREBLANCA VILLALPANDO, F.: *Iuris Spiritualis Practicabilium. Libri XV...* (Córdoba, 1635)

161 En la decoración del libro medieval y principios de la época renacentista, era frecuente la ausencia de imágenes específicas del contenido temático de la obra; en estos casos, el impresor se veía obligado a poner imágenes convencionales (Calvarios, María con su Hijo en brazos) o su propia marca tipográfica (véase IIª Parte, Cap. I). ESCOLAR SOBRINO, H.: *Historia ilustrada del...* op.cit. p. 279.

162 GALLEGO GALLEGU, A.: *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1979, pp. 133, 134.

163 “Non facies tibi sculptile, neque omnem similitudinem quae est in caelo desuper, et quae in terra deorsum, nec forum quae sunt est aquis sub terra. Non adorabis ea, neque coles” (“No harás para

como rey de Israel, porta una cartela en la que se lee una inscripción cuya fuente está también en la Biblia¹⁶⁴.

No se puede descartar la idea de que sea el propio rey Salomón y no el rey David el que está representado en el grabado en ese intento de identificar al monarca Felipe IV con el rey bíblico. Esta asimilación de rasgos y atributos por parte del rey hispánico está presente en una de las estampas de Cornelis Galle del primer tercio del siglo XVII (aprox. 1625) en la que el retrato del monarca (sentado en su trono con los atributos del poder) se ajusta perfectamente a la descripción bíblica. Por otra parte, esta identificación se justifica en las similitudes de las acciones que presidieron sus reinados: la lucha contra los herejes y el impulso de grandes empresas constructivas, como la gran obra del monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹⁶⁵.

En el centro del basamento se representa la alegoría de la Religión a partir de una mujer que sostiene en su mano derecha una cruz y en la izquierda un libro del que cuelgan las llaves de San Pedro –y sobre el cual se coloca una tiara pontificia iluminada por el Espíritu Santo– que tiene encadenados a dos personajes –acompañados de sendas filacterias en las que se escribe: “Vicit haereses” y “subegit gentes”– símbolo de la herejía y los gentiles, enemigos de la Fe Católica a quienes aplasta y domina.

En una de las descripciones que Ripa hace de la alegoría de la Religión nos muestra a una figura masculina que lleva en una de sus manos las tablas de Moisés como portador de la vieja Ley y destinada a ser “colocada en el ángulo principal de su Santísima Iglesia” y a otra que porta el libro de los Evangelios por ser “en Cristo en quien se cumplieron la totalidad de las profecías contenidas en la Ley Antigua”. Al igual que en el grabado una de las figuras sostiene un cetro en alusión a la vara que llevaba el sacerdote Aarón¹⁶⁶.

ti imagen de escultura, no figura alguna de las cosas que hay arriba en el cielo, ni abajo en la tierra. No las adorarás ni rendirás culto” (Éxodo 20, 4-5).

164 “Et disputavit super lignis a cedro quae est in Libano, usque ad hyssopum quae egreditur de pariete: et disseruit de iumentis, et volucibus, et reptilibus, et piscibus” (“Trabajó asimismo de todas las plantas, desde el cedro que se cría en el Líbano hasta el hisopo que brota de las paredes; y discurrió acerca de todos los animales y de las aves, de los reptiles y de los peces”, Reyes 4, 33).

165 BERMEJO VEGA, V.: “Acerca de los recursos de la Iconografía Regia. Felipe IV, de Rey Sol a Nuevo Salomón”, *Norba-Arte*, XII (1992), pp. 166, 167.

166 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. pp. 262, 263.

En los frontales de los pedestales laterales se colocan dos escudos que, posiblemente, pertenecen a la figura de D. Francisco Torreblanca y Villalpando, juriscónsul de Córdoba con la intención de equiparar sus virtudes como escritor y humanista de la sociedad cordubense de la primera mitad del siglo XVII con Moisés y el rey David, figuras de tradición bíblica que entroncan con la filosofía barroca, en donde las representaciones emblemáticas se convierten en el principal motivo decorativo de las artes figurativas.

La tipología arquitectónica de los angelotes portando las palmas y las coronas sobre volutas que rompen el frontón para colocar las armas reales de Felipe IV, nos hablan de una clara influencia de los frontispicios grabados por Rubens y su escuela de artistas. Francisco Heylan, artífice de esta portada, pudo haber visto su modelo en Amberes, ciudad natal donde aprendió las técnicas calcográficas, o en los catálogos que circulaban por los talleres españoles de la época y que procedían del mundo flamenco. En este sentido podemos apreciar cómo la alegoría del dominio de la Religión sobre la herejía está tomada del frontispicio del tomo II de los Anales Eclesiásticos de Cesare Baronio impreso en Amberes en 1597, con la presencia de los mismos epígrafes que en la portada que estamos analizando¹⁶⁷. Esta idea de plasmar un motivo iconográfico de un frontispicio para insertarlo en una portada de otro libro totalmente distinto, es un hecho frecuente en el mundo del grabado del siglo XVII, con continuas manipulaciones en las ilustraciones de las primeras páginas de los libros en las que se copiaban algunas ya publicadas, se reformaban o se inventaban otras¹⁶⁸.

El siguiente grabado ilustra la portada del libro de Bartolomé de Villalva y titulado *Sangre Triunfal de la Iglesia* e impreso en Madrid en el año 1672. (Fig. 36) El tema de la obra se centra en el triunfo del martirio de los santos, que queda justificado por el autor en las primeras páginas del libro a partir de dos razones fundamentales: la primera por omisión de los antiguos o por “incuria de los modernos” se encuentran muchas singularidades relevantes de célebres héroes de la cristiandad sepultadas en el olvido y, en segundo lugar, porque es Cristo el que derramó su propia sangre para darnos su ejemplo¹⁶⁹. La estructura del grabado se divide en tres par-

167 JUDSON, J.R.; VAN DE VELDE, C.: *Book Illustrations and Title-pages...* II, op.cit. fig. 170.

168 AGUILAR, M^aD.: “Aportaciones al libro ilustrado”, *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, XI (1990), p. 69.

169 “Porque con la sangre, que por el nombre y Fe de Jesucristo, sus gloriosos hijos vertieron en el Martirio, inmortalmente contra el infierno y potestades tenebrosas”. DE VILLALVA, B.: *Sangre Triunfal de la Iglesia*. Madrid: Imprenta Real: 1672. s.p.



Fig. 36. DE VILLALBA, B.: *Sangre Triunfal de la Iglesia* (Madrid, 1672).

tes: la basa arquitectónica con la presencia del emblema heráldico de D. Guillén Ramón de Moncada, a quien se dedica la obra, colocado en el zócalo izquierdo y el escudo franciscano, orden a la que pertenece Bartolomé de Villalba, en la parte derecha de la lámina. El centro se hunde para mostrarnos el retrato del ya citado D. Guillén Ramón de Moncada, con un epígrafe colocado en el borde del marco en el que se lee: “In consilio Iustorum & congregatione. Consitebor tibi Dne. M toto corde meo”. Sobre el zócalo se alza una cartela barroca flanqueada por dos columnas rematadas en pináculos triangulares y sobre los que se coloca todo un conjunto de figuras que configuran el cuerpo celestial.

La cartela se encuadra dentro de un marco rectangular que es, al mismo tiempo, rodeado por otra tarja de cortes curvos e irregulares de la que cuelgan diversas guirnaldas, colocándose en la parte superior las alas y la cabeza de un ángel niño. Las figuras –representadas a ambos lados– responden al orden estructural que el mentor iconográfico ha seguido en la estampa; la estructura se basa en la creación del mundo, distribuyendo los grupos en seis tipos de mártires organizado según los seis días de la semana, de tal manera que el primer día hace referencia a la Circuncisión, creándose la luz y representado por el Jesús Niño con la bola cruciforme en su mano izquierda y con la diestra levantada en actitud de bendecir, colocado en el centro del sol y con el anagrama IHS. El segundo día es cuando se crea el firmamento y está dedicado a los Apóstoles, representados en la parte superior izquierda y en donde podemos ver la presencia de San Andrés con la cruz en forma de aspa sobre la que había sido martirizado, a su lado San Pedro con las llaves como Padre de la Iglesia y San Bartolomé con el cuchillo con el que le desollaron. El tercer día se dedica a los mártires pontífices, colocados en la parte superior a la misma altura que los Apóstoles. Es en el tercer día cuando las aguas se congregaron en un mismo lugar con una cier-

6. EN DEFENSA DEL DOGMA



Fig. 38. GRACIAN, J.: *Obras* (Madrid, 1616).

de rememorar el Sacramento Eucarístico, que está siendo adorado por un grupo de ángeles, colocados a ambos lados de la representación simbólica¹⁷¹.

Las alegorías de la Fe¹⁷² y la Caridad¹⁷³ cobijadas en nichos-hornacinas y representadas a ambos lados del gran recuadro central, aluden a la conducta virtuosa que todo cristiano debe llevar a cabo en su camino hacia la Salvación, como es el caso de la Fundadora y Priora del Monasterio del Corpus Christi de las Jerónimas Descalzas

Otro de los temas característicos de la época –íntimamente vinculado a la Iglesia Militante– es el del Triunfo Eucarístico. Este nuevo tipo iconográfico tiene su origen en las disposiciones emanadas del Concilio de Trento, donde se trata de ratificar la presencia del Cuerpo y la Sangre de Cristo en el Sacramento de la Eucaristía, milagro que los reformados no admitían¹⁷⁰. Desde este punto de vista debemos analizar esta nueva portada (Fig. 38) con la presencia del altar, situado en el centro del ático, a modo de rompimiento de gloria, sosteniendo el cáliz y la hostia consagrada, con la imagen de Cristo crucificado en su interior y los candelabros flanqueando la escena, se trata

170 SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *El Barroco Iberoamericano. Mensaje Iconográfico*. Madrid, 1990, pp. 93, 94.

171 Esta imagen presenta el Triunfo y, consiguiente Adoración del Sacramento de la Eucaristía por parte de la Iglesia Militante, algo que será muy frecuente en la pintura del siglo XVII. GAYO, J.A.: “La Psalmódia Eucarística del Padre Melchor Prieto”, *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, II (1990), p. 399.

172 Como fuente de la vida cristiana y como conocimiento y luz que posee el alma a la que le ha sido revelada la Verdad. MONTERROSO MONTERO, J.M.: “La Apoteosis Eucarística”, *Galicia Terra Única*. Santiago de Compostela, 1997, p. 252.

173 Como un hábito de la voluntad de Dios que nos inclina a hacer el bien. *Ibidem*, p. 252.

de Madrid, a quien va dirigida la obra, colocándose el escudo de su Orden, en el centro del basamento¹⁷⁴.

El tema eucarístico se repite en la iconografía de la siguiente portada¹⁷⁵ (Fig. 39) en donde el cáliz, con la representación del Calvario en la Sagrada Forma, está siendo atravesada por la Cruz salvadora de Cristo que, al mismo tiempo, se cruza con una de las lanzas que le atravesó el pecho, sirviendo como base la corona de espinas. Flanqueando la escena, dos ángeles arrodillados veneran el cáliz. En la parte superior, la filacteria con la frase “LEX GRATIAE” (“LEY DIVINA”) se complementa con las figuras que portan sendas cartelas con las inscripciones “LEX NATURALIS” (“LEY NATURAL”) Y “LEX VETUS” (“LEY ANTIGUA”), contribuyendo a la unificación del programa iconográfico de la portada. Bajo la representación de la Eucaristía, una estructura cuadrangular alberga las reliquias de los Santos que son venerados en el libro¹⁷⁶.



Fig. 39. DÁVILA Y TOLEDO, S.: *De la veneración que se deve a los cuerpos de los Santos...* (Madrid, 1611).

Se trata, por consiguiente, de la reafirmación, dentro de la mentalidad contrarreformista, de la figura del Santo, con la presencia material, a partir de sus reliquias, y espiritual a través del sacramento de la Eucaristía, en donde el Antiguo Testamento (Lex Vetus) y la Ley Natural (Lex Naturalis) se conjugan con la presencia real de Cristo

174 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del...* II, op.cit. p.350.

175 El frontispicio pertenece a la obra de Sancho Dávila y Toledo *De la veneracion que se deve a los cuerpos de los Santos y a sus Reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Iesu Christo...* impreso en Madrid por Luis Sánchez en el año 1611.

176 Sería, por consiguiente, la victoria del Sacramento de la Eucaristía sobre la muerte física. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, 1981, p. 169.

(Ley Divina)¹⁷⁷. En el borde del altar que alberga los restos de los santos venerados, se escribe: “Sub altare Dei custodia quasi in fasciculo viventum”¹⁷⁸.

En el friso de la estructura arquitectónica se insertan las armas imperiales de Felipe III, mecenas del libro, completando el mensaje de la obra, al mostrar que el poder político camina unido al religioso, al que apoya en todo momento. Los escudos de D. Sancho Dávila, obispo de León y autor del libro, se representan en el basamento de la arquitectura. Dos pares de columnas corintias con pámpanos de vid entrelazados en los fustes, flanquean la cartela central donde se recogen los datos tipográficos.

El conjunto de estos grabados se tiene que entender en el contexto religioso del siglo XVII dentro de las disposiciones emanadas del Concilio de Trento, que intenta contrarrestar los principios de la doctrina luterana utilizando el arte y, de un modo especial, la imagen, como elemento dogmático haciendo llegar al fiel los principios de la ortodoxia católica.

7. ALEGORÍA TRIUNFAL DE ESPAÑA Y SUS CIUDADES

En los emblemas Morales de Juan de Horozco y Covarrubias se escribía: “La España se pintaba en figura de muger con unas espigas en la mano y en la otra un manojo de saetas y un escudo. Y assi la pusimos en la emblema que desta figura se hizo conforme a las medallas antiguas que assi la ponen, dando a entender la abundancia de frutos y el ser belicosa y guerrera como se vio siempre, y en este siglo se ha mostrado tanto aviendo estendido su imperio por el nuevo mundo ynsujetandole con hazañas nunca vistas”¹⁷⁹. Desde este punto de vista la figura alegórica de España se inscribía dentro de una representación genérica de la iconografía de los reinos. En el siglo XVII las virtudes políticas de las ciudades europeas se comenzaron a entender como el espejo de la pobla-

177 Es durante el siglo XVI, época de luchas sociales y religiosas, cuando el espíritu de las antiguas persecuciones se recupera y la figura del mártir se convierte en el nuevo héroe cristiano. Es el momento en el que no sólo se representan los mártires de la Nueva ley sino también los de la Antigua, tal y como se demuestra en el grabado. La Iglesia muestra, de esta forma, que la imagen del mártir es eterna y está presente en todos los momentos del cristianismo. MÂLE, E.: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, 1985, p. 283.

178 “Viven guardados en el altar como si fueran un nido”.

179 DE HOROZCO COVARRUBIAS, J.: *Emblemas Morales*. Segovia: imprenta de Juan de la Cuesta: 1589, s.p. MORENO GARRIDO, A.: “La Alegoría de España durante el siglo XVII”, *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología. Arte y Literatura*, VIII, p. 124.

peración que encaja dentro de esta nueva mentalidad contrarreformista, en la que se trata de sacralizar todo tipo de actividad bélica llevada a cabo por los españoles. Es por esta razón, por la que triunfa, dentro del mundo de la iconografía, la personificación de países y ciudades a través de figuras femeninas armadas a modo de matronas rodeadas de sus atributos¹⁸⁴, en donde la potencia militar se pone al servicio de la Fe Católica¹⁸⁵.

En el frontón de remate triangular, otras dos figuras alegóricas completan el mensaje iconográfico. En el lado izquierdo, una figura femenina porta la escuadra y la esfera celeste, en la mano derecha, mientras ayuda con la otra a sujetar el escudo imperial¹⁸⁶. Se representa con los pechos descubiertos como símbolo de la verdad¹⁸⁷, ya que ésta nunca se esconde bajo formas aparentes demostrando, de esta forma, que tanto la Ciencia, como el Arte se rigen con Leyes canónicas y verdaderas (a las que hace referencia en la cinta que cuelga de las armas reales)¹⁸⁸. Su vestido está cubierto de ojos, como símbolo de la vigilancia y de la razón de Estado significando el “obsesivo celo que experimenta por mantener su imperio y dominación, pues para todo quisiera tener los ojos y las orejas de innumerables espías, guiándose por ellos en la final ejecución de sus designios y truncando al mismo tiempo los ajenos”¹⁸⁹. La escuadra es el símbolo de la justa medida que al igual que las leyes deben estar basadas en la justicia siendo una de las cosas más duraderas y perpetuas de todas como lo indica la esfera celeste que porta en sus manos¹⁹⁰.

Al otro lado, la alegoría de las Armas, representada a través de una mujer armada de casco, coraza y lanza que sujeta la otra parte de la cinta que completa el significado de la personificación al escribir las palabras “ET ARMA” (“Y CON ARMAS”).

Pier Francesco Giambullari en una carta escrita por motivo de las bodas de Cosme de Medici y Eleonora de Toledo describe uno de las puertas que decoraban los festejos del Duque de Florencia en el que explica que junto a la representación del emperador Carlos V figuraba España “in habito d’una Donna, con gli abbigliamenti et adornamenti, ch’ella si dimostra nelle medaglie”. ANTEI, G.: “Iconología Americana. La Alegoría de América en el Cinquecento florentino”... op.cit. pp. 8,10.

184 CUADRIELLO, J.: “La personificación de la Nueva España y la tradición de la iconografía de los Reinos”... op.cit. p. 124.

185 MORENO GARRIDO, A.: “La Alegoría de España... op.cit. pp. 120, 127.

186 RIPA, C.: *Iconología*... op.cit. I. p. 117.

187 RIPA, C.: *Iconología*... op.cit. II. p. 393

188 “DECORANT. LEGES” (“SE DECORA CON LEYES”)

189 RIPA, C.: *Iconología*... op.cit. II. p. 249.

190 RIPA, C.: *Iconología*... op.cit. II. p. 393.

El basamento, a su vez, se convierte en el soporte físico de tres composiciones emblemáticas. En el pedestal del lado izquierdo, el ángel que sobre una nube se acerca a una Y para coronarla, tiene su fuente de origen en el Emblema nº10 de la obra de Brückner¹⁹¹. En éste, una mano portando una palma en la que se enroscan tres coronas, se acompaña de otra que, empuñando una espada, se entrecruza con la palma y ambas coronan la Y (Ypsilon), representada en el centro de la composición. El mote “VIRTUTE MEREMUR HONORES”¹⁹² completa la idea de exaltación y adulación que se crea en torno a la figura de Felipe III, a quien va dirigido el libro. En el pedestal de la derecha, otro ángel se acerca a un brazo extendido que, saliendo de una nube, porta unas ramitas de olivo. En el centro, en el interior de una cartela barroca, una palmera, con el tronco inclinado, se acompaña de la inscripción “PREMITUR NO OPPRIMITUR” (“ANGOSTO, NO OPRIMIDO”) se relaciona con el emblema nº 9 de la obra de Camerarius, en la que un árbol se acompaña del lema “MITTE NON PROMITTE” (“PRODUCE PERO NO CRECE”)¹⁹³. Los epígrafes de los emblemas completan el significado de la obra: “Per angustum beatus”¹⁹⁴ significando que la felicidad sólo se conseguirá superando dificultades y atravesando senderos tortuosos y difíciles.

Las mismas características se repiten en la portada que ilustra el *Tomo Primero de la conveniencia de las dos Monarquías Católicas, la de la Iglesia Romana y la del Imperio Español* del fraile Juan de la Puente e impresa en Madrid en 1612. Está firmada por Pedro



Fig. 41. DE LA PUENTE, J.: *Tomo Primero de la conveniencia de las dos Monarquías Católicas...* (Madrid, 1612).

191 HENKEL, V.A; SCHÖNE, A.: *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*. Ergänzte Neuausgabe, Stuttgart, 1682, pp. 1294, 1295.

192 “La virtud merece honores”.

193 CAMERARIUS, J. *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una...* Nuremberg, 1590, p.11.

194 “Por lo estrecho es feliz”.

Perret. La presencia de los ojos hundidos en las alegorías de España y de Roma se convierte en una de las constantes en la producción del grabador flamenco¹⁹⁵. (Fig. 41)

Aunque los rasgos formales son los mismos, los atributos de Roma varían con respecto al frontispicio de Antonio Pichardo. El escudo y la lanza son sustituidos por una palma que porta en su mano derecha al tiempo que sustenta con la otra el orbe terrestre. La iconografía de Hispania mantiene el escudo, las lanzas y el manojó de espigas que veíamos en el grabado anterior; tampoco varía el tipo de pilastra estriada que servía de marco a las figuras alegóricas suprimiéndose los capiteles de hojas por la presencia del sol y la luna, símbolos de la eternidad. Se trata de una alegoría de la alianza de la monarquía católica de España (representada a partir de Felipe III, a quien se dedica la obra) con el Pontificado Romano los dos grandes astros como testigos de dicha unión tal y como se expone en el libro del Génesis cuando Dios creó el mundo y en el cuarto día: “Hizo pues Dios dos grandes lumbreras: la lumbrera mayor, para que presidiese el día; y la lumbrera menor, para presidir la noche...” (Gen 1,16). En el prólogo de la obra el fraile dominico explica el significado de las mismas: “Es el sol símbolo de la potestad espiritual que reside en el Papa, y la Luna símbolo de la potencia temporal del mayor de los Reyes... Pongo junto al Sol las armas del Pontífice Romano, cabeça de la Iglesia universal, y junto a la Luna el escudo del Rey nuestro Señor, Monarca del Imperio Español”¹⁹⁶.

Se rodean de inscripciones en latín que completan el significado alegórico de la representación: “FECIT DEUS DUO LUMINARIA MAGNA” (“HIZO DIOS DOS GRANDES LUMINARIAS”); entre el sol y el escudo pontificio se escribe: “Luminare mayor ut presit Urbs et Orbi” (“La lumbrera mayor para que presida en la ciudad y en el mundo”) y se explica en el prólogo del libro: “No será necesario provar que la palabra latina Urbs significa a Roma por excelencia, ni que el Papa es el supremo Pontífice de la Monarquía Eclesiástica. No hablo del dominio temporal que tiene la ciudad de Roma, y de buena parte de Italia, ni del que algunos le dan de todos los Reynos de la tierra, sino de la potestad espiritual que tiene sobre los Católicos”¹⁹⁷. Entre las armas

195 LÓPEZ SERRANO, M.: “El Grabador Pedro Perret”, *El Escorial: Conmemoración de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, 1963, p. 707.

196 DE LA PUENTE, J.: *Tomo Primero de la conveniencia de las dos Monarquías Católicas, la de la Iglesia Romana y la del Imperio Español y defensa de la Precedencia de los Reyes Católicos de España a todos los Reyes del Mundo*. Madrid: Imprenta Real: 1612. s.p.

197 DE LA PUENTE, J.: *Tomo Primero de la conveniencia de las dos Monarquías Católicas...* op.cit. s.p.

del Imperio Español y la imagen de la Luna se coloca la siguiente sentencia: “Luminare minor ut subdatur urbs et dominatur Orbis” (“La lumbrera menor para que obedezca a la ciudad y sea Señora del Mundo”) y se explica: “En la primera parte se declara la obediencia que nuestros Reyes gloriosísimos han tenido siempre al Pontífice Romano, materia del Tomo segundo, y de que han tratado los sabios de nuestra nación. En la segunda parte dize, que en el dominio del mundo, tiene el Rey nuestro Señor, mas parte que ningun Rey de la tierra, materia del Tomo quarto”¹⁹⁸.

En cuanto al lazo que los une se dice: “Los dos escudos enlazados, y inclinados el uno hazia el otro significan el amor y la unidad que siempre han conservado entre sí las dos Monarquías Católicas”¹⁹⁹, tal y como lo expresa la frase escrita en la parte inferior que reza: “In vinculo pacis” (En lazo de paz”).

Se acompañan de los escudos de la Santa Sede y del Imperio Español en la parte superior de la estructura arquitectónica. En el centro del basamento otro lazo une las armas de los dominicos y la de D. Bernardo Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo. A ellos también se alude en la obra de Juan de la Puente: “De los dos escudos que están al pie del blasón, el uno es la divisa de nuestra Sagrada Religión²⁰⁰, y el otro las armas del Sr. Duque de Lerma. Como imitan en su disposición a los dos escudos Reales, también les imitan en la significación y el misterio”, tal y como se expresa en la frase: “Imitamur Stemmata Regia” (“Imitamos a las ciudades de los Reyes”). La presencia del blasón de D. Bernardo de Sandoval se justifica por las obras virtuosas realizadas al servicio del rey Felipe III entre las que destaca la expulsión de los moriscos de España aportando parte de su patrimonio personal para la resolución del litigio²⁰¹. Bajo las

198 DE LA PUENTE, J.: *Tomo Primero de la conveniencia de las dos Monarquías Católicas...* op.cit. s.p.

199 Ibidem, s.p.

200 “El Pontífice Romano enseña la verdadera doctrina, como oráculo infalible deste Reybo militante. De su oficio es enviar predicadores, que reformen costumbres, y aumenten la Santa Iglesia. Estos mismos oficios haze nuestra Religión. La doctrina que ella aprendio, y enseña a toda la Iglesia el Angelico Doctor, intérprete de la voluntad divina, es lo que el Pontífice responde, quando le consultan los Concilios. Nuestra divisa es la bandera de la cruz: y nuestro nombre Frailes Predicadores: porque la hemos enarbolado, y predicado en todas las Provincias del mundo, de un polo a otro, y desde Oriente a Occidente...”. DE LA PUENTE, J.: *Tomo Primero de la conveniencia de las dos Monarquías Católicas...* op.cit. s.p.

201 “Hágase la misma proporción entre las armas del Rey nuestro Señor, y entre el escudo correspondiente del Duque nuestro Patron. No quiero tratar de sus Progenitores... hablemos de solo el primer Duque de Lerma. Quiero hazer memoria de dos obras del Sr. Duque hechas en servicio de la Magestad Católica, reservando las demas para su propio lugar. Tomòse resolucion por



Fig. 42. DE SANTA MARIA, A.: *Patrocinio de Nuestra Señora en España* (Madrid, 1666).

armas se escribe: “In mutuo auxilio” que el autor explica basándose en la primera carta que San Pablo escribió a los Corintios declarando: “la correspondencia que à de aver entre los Religiosos y los cristianos seglares. Dize que los avemos de dar nuestros bienes espirituales, y en retorno recibir sus bienes temporales, la limosna, el favor, la defensa y protección. Con esta correspondencia se conservan el Estado eclesiástico y seglar, y esta es la que ay entre nuestra Religión y el Gran Duque de Lerma, y la que significan las palabras “in mutuo auxilio”, que es decir, en la correspondencia de una parte a otra”²⁰².

En cuanto a las espigas y a los dardos que sostiene España significan la fertilidad de la tierra hispánica y del valor militar de sus ciudadanos tal y como se expresó en la simbología de las medallas romanas; el hecho de estar sustentando el mundo se explica “porque la mayor parte del està sujeta a la potestad espiritual del Papa, y a la temporal de la Magestad Catolica, sin que haya otra potencia que la exceda, nia aun le yguale”²⁰³.

En la misma línea se sitúa el grabado que ilustra la obra del fraile carmelita Antonio de Santa María *Patrocinio de Nuestra Señora en España*, impresa en Madrid por Diego Díaz de la Carrera en el año 1666. (Fig. 42) En el centro de la composición figura la alegoría de España²⁰⁴ como una mujer guerrera romana representada en

el Rey Nuestro Señor de desterrar los Moriscos de España. Caso arduo, y lleno de dificultades, porque en materia de conveniencia temporal avia razones encontradas. El Duque fue quien mas dio calor a este negocio, quien le esforço, y acabò con felice suceso. Difiriendose la execucion de cosa tan importante por falta de dinero, dio este Principe de su hazienda, grande suma de dinero, con que se dio principio al castigo desta nacion... y a nuestra seguridad”. DE LA PUENTE, J.: *Tomo Primero de la conveniencia de las dos Monarquías Católicas...* op.cit. s.p.

202 DE LA PUENTE, J.: *Tomo Primero de la conveniencia de las dos Monarquías Católicas...* op.cit. s.p.

203 Ibidem, s.p.

204 “Entre las pinturas más célebres que hizieron los Antiguos de la Tierra, fue la que refiere Bocaccio en la *Genealogía de los Dioses*: Pintavanla Coronada como Reyna, sentada en Carroza de oro, de quién tiravn dos Leones: Cetro en mano diestra, y la siniestra era Custodia de una

posición frontal que se apoya en un basamento, colocado a su izquierda, en donde se escribe el título del libro. Con su mano derecha sostiene una lanza que sirve de astil a un estandarte con la imagen de la Inmaculada Concepción en su interior. La obra se dedica al rey Carlos II por el apoyo incondicional a la proclamación del dogma mariano tal y como se expresa en la dedicatoria: “Siendo, pues V.M. tan hijo de María Santissima, dicha mayor que ser hijo de Júpiter, y Venus, y la materia de que trata este libro es, no solo la restauración de España sino también la extensión de los rayos de la Real Corona de V.M por la circunferencia del Orbe, mediante el Patrocinio de Maria Santissima, fiesta Real que consagrò à las piedades de la Reyna de los Angeles la devoción de los Reyes nuestros Señores...”²⁰⁵.

La imagen de la Virgen responde a los cánones pictóricos usados en el arte sevillano del siglo XVII con un tipo iconográfico deudor de la obra de Velázquez que Pedro de Villafranca conoció a través de su maestro Vicente Carducho. Las mismas características se repiten en las escenas representadas en un segundo plano con la presencia de las lanzas en diagonal y la integración del jinete y el caballo muy propio de las pinturas bélicas del Palacio de El Pardo. Se trata de una escenificación genérica de las batallas que en ese momento asolaban la Península quedando bajo la protección de María Inmaculada; Antonio de Santa María en la Introducción de la obra hace referencia a las guerras de Cataluña y Portugal: “De las primeras hablaré como testigo de vista, sin exceder, ni en el estilo, ni en la verdad, los términos que tiene puesto la caridad, y la modestia Religiosa (...) De las guerras de Portugal hablarè con

lleve, Esta Imagen, en mi sentir, es la que más simboliza con la Monarquía de España, por ser Reyna de las demás Naciones, y tan dilatada, que ha dado buelta por el Círculo del Orbe, porque los Leones que son los Reyes de España, han llevado su Imperio por todas las partes del Mundo, sujetando la Gentilidad: Por esso la pintan con la llave, por la potencia que tiene para abrir Reynos extraños, y guardar los propios. También la pintan con la Tiara a su mano derecha, cercada de Coronas, para significar la estima que haze España de la Dignidad Pontificia, pues porque nadie ofenda a la Tiara, se perderàn las Coronas que la guardan”. DE SANTA MARÍA, A.: *Patrocinio de N. Señora en España*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera: 1666. s.p.

- 205 “...Padres dignísimos de V.M. que Dios guarde, à nadie mejor que à V.M. debe reconocer por su dueño, y Protector, como à Heredero de las virtudes, y Reynos de la mayor columna de la Fe, D. Felipe Quarto el Piadoso, que està en gloria; ay assi à la piedad, y clemencia de V.M. lo dedica su Autor, menor vassallo de V.M. Católica, para que salga impresso debaxo de su Real Proteccion: en cada linea està escrita una victoria, en cada parrafo una ciudad vencida; en cada capitulo todo lleno de milagros que ha obrado Maria Santissima con la Católica Monarchia que V.M. por su Real Sangre, y por su piedad ha merecido superarla...”. DE SANTA MARÍA, A.: *Patrocinio de N. Señora en España...* op.cit. s.p.

informes, y relaciones, sin adelantarme a unas de lo que pide mi assumpto...”²⁰⁶. Los barcos que aparecen en el fondo de la composición aludirían a las conquistas de España: “Esta es la Imagen de España, ò la Imagen de la Tierra, a quien los Cosmógrafos fueron dividiendo en partes, como dice San Agustín: Asia de una parte, África, y Europa de otra, después de dividió en tres; Asia, África y Europa; y finalmente nuestra belicosa Nación, con el Nuevo Mundo que ha descubierto, y conquistado, ha sido ocasión para que ya de divida el Mundo en quatro partes, que son Asia, África, Armenia y Europa, a todas estas quatro partes del Mundo toca la Monarquía Española...”²⁰⁷.

El fin último del libro es que “resplandezca la Soberanía de Dios y la Protección de su Madre, para con España, de quien es su Magestad Madre, Señora, Abogada, Protectora, y Reyna, para que cada día veneremos con mayores ansias, pues todas nuestras ciudades nos han venido por María, pues como dixo San Buenaventura: María es la vena misteriosa de Dios; conociendo, y venerando esta verdad, será su Magestad invocada de los Reyes en sus ahogos; o de los Soldados en sus batallas; de los Ministros en sus dudas; de los Consejos en sus consultas y de todos en sus penas”²⁰⁸.

Sobre el pedestal se coloca un almohadón sobre el que se apoya una corona y un cetro. Borja nos muestra la imagen de la corona sobre la almohada como símbolo del vencimiento de sí mismo y de la obediencia a Dios tal y como se expresa en el mote del emblema “Imperante Sibi” (“Que se sujeta a sí mismo”)²⁰⁹; así se expresa Antonio de Santa María: “Nació España con tal feliz Estrella, que se puede llamar primogénita de la Fe, pues en este Reyno, primero que en otro se predicó el Evangelio: También lo ha sido, entre las Monarquías, en la devoción con María Santissima (...) España fue la primera que tuvo noticia del Nacimiento de Christo, porque en el Cielo ha mirado siem-

206 Ibidem, s.p.

207 Ibidem, s.p.

208 DE SANTA MARÍA, A.: *Patrocinio de N. Señora en España...* op.cit. s.p.

209 “Grande es el desseo, que los hombres tienen de mandar, y governar, y à trueque de salir con esto; no ya cosa, que no se intente, ni ay ley divina, ni humana, que no se rompa; siendo muy pocos, à los que ha sucedido bien sus desseos; siendo cosa muy mas cierta, y aun mucho mas facil, alcançar el verdadero Reyno y Señorío, que consiste en governarse cada uno a sí mismo, sujetando sus afectos, y governando sus passiones en obediencia de las Leyes Divinas, y humanas; el que esto hiziere, es verdaderamente Rey, y alcançarà su corona, que està aparejada, à quien supiere sujetar à si mismo, castigando sus apetitos, y desseos desordenados, y sujetando-le à la ley de la razon: como lo muestra esta Corona, con la Letra, que dize: “Que aquel es Rey, que se sujeta à si mismo”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 370,371. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 238.

pre con afecto, el cielo mismo le diò la nueva de noche con resplandores; y de dia con Soles. Fue la primera que sus hijos rindieron sus coronas à la Magestad de Dios: la primera donde se creyò y predicò el Misterio inefable de la Santissima Trinidad. La primera que patrocinò la Reyna de los Angeles; y la primera que le embiò Embaxadores para manifestar el amor que le tenían à su Magestad sus Españoles”²¹⁰.

El siguiente frontispicio pertenece a Jerónimo Román de la Higuera *Flavi Luci Dextri* (Sevilla, 1627). (Fig. 43) Se trata de una portada grabada por Juan Méndez²¹¹, artista que, junto a Francisco de Herrera el Viejo y Bartolomé Arteaga forman parte de la primera generación sevillana de gra-



Fig. 43. DE LA HIGUERA, J.R.: *Flavi Luci Dextri* (Sevilla, 1627)

badores. La lámina se realiza sobre diseño de Juan de Herrera y responde a la tipología arquitectónica escorialense con la presencia de las pilastras adosadas y rematadas por sendos aletones en el frontón y las bolas propias de la arquitectura Herre- riana. Sobre esta tipología de carácter clasicista, más propia del manierismo que del barroco, se coloca todo un conjunto de figuras alegóricas y elementos simbólicos que nos acercan al mundo del siglo XVII.

Sobre la cartela central se sitúa una figura femenina sentada, vestida con túnica y coronada con yelmo y cimera, portando una cruz y un conjunto de espigas en su mano derecha y en la izquierda un escudo del que sobresalen tres saetas. La figura se rodea de todo un conjunto de armas y de libros. El mentor iconográfico de esta lámina ha tra-

210 DE SANTA MARÍA, A.: *Patrocinio de Nuestra Señora...* op.cit. pp. 1,2.

211 Burilista cuya obra es escasa pero de gran calidad como se puede apreciar en la estampa que estamos analizando. El grabado a buril estaba considerado –por su propio procedimiento– más artesanal y mecánico que el del aguafuerte. Generalmente los burilistas trabajaban al servicio de los pintores e impresores, trasladando a la lámina de cobre invenciones ajenas. MORENO GARRIDO, A; GAMONAL, M.A.: “Contribución al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo”, *Goya*, 181-182, (1984), p. 32.

tado de reunir en una sola figura la alegoría de la Religión y de la Guerra, entendiendo que la verdadera Religión cristiana sólo se rige con la Sabiduría (libros) siendo, por otra parte, las guerras (lanza y escudo) necesarias para la unidad católica de Europa. Elena Páez en su repertorio de grabados españoles analiza esta figura como la alegoría de la Religión siendo el elemento de la cruz la clave simbólica para su identificación²¹².

La presencia de las espigas puede ser interpretada desde varios puntos de vista; por una parte el hecho de que estén inclinadas tendría su justificación en uno de los emblemas de Juan de Borja cuyo lema “Arrogancia sin fruto” nos explica la diferencia entre el hombre arrogante y engreído que se representa a partir de las espigas vacías y el hombre modesto y humilde que estaría representado a partir de las espigas que, cargadas de fruto, se inclinan hacia el suelo²¹³. Lo mismo le ocurre al cristiano que está lleno de virtudes. En las Empresas espirituales y morales de Juan Francisco de Villava la imagen de la espiga refuerza la idea de la humildad representándose inclinada por el peso del grano con el lema “Quia plena recumbor” (Cuando estoy llena, me inclino”) significando la espiga inclinada al cristiano lleno de virtudes a diferencia del hombre vacío de cualidades que se expresa a partir de la espiga recta y empinada²¹⁴.

Por otra parte Ripa hace alusión a las espigas cuando habla de la alegoría de la Razón de Estado (véase Fig. 40) expresando que quien se sirve de ella nunca dejan que destaquen aquellos que podrían molestarle permitiendo así “que los ricos puedan gozar de sus riquezas, sin tener que cortar y descabezar las más altas espigas, que representan a aquellos cuya grandeza supera a las más de las gentes. Si bien se aconseja arrancar y desembarazarse de aquellos otros que fueran sediciosos y que anduvieran maquinando trastornos y novedades”²¹⁵. Esta idea se entendería dentro del contexto y de las intenciones con que se ha escrito la obra centrada en una férrea defensa de los escritos de

212 PÁEZ RÍOS, E.: *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*. II, Madrid, 1983, p. 212.

213 “Entre el hombre cuerdo, manso, y bien entendido, y entre el vacío, atronado, y arrogante, dizen que ay la diferencia, que entre las espigas del pan llenas, y vazias: las llenas, y cargadas de fruto, estàn inclinadas, y con modestia; las vacías, por el contrario, engreydas, y con arrogancia: el que aborreciere, y quisiere mostrarlo, valerse ha desta Empresa con la Letra ARROGANTIA SINE FRUCTU pues no puede haver menos fruto, ni mayor esterilidad, que en el alma, adonde sobre arrogancia, y falta propio conocimiento, de donde ha de venir todo su bien”. DE BORJA, J.: *Empresas morales...* op.cit. pp. 218,219. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 325.

214 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 324.

215 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 249.

Flavio Lucio Dextro en contra de sus detractores con la presencia del obispo Marco Máximo equiparando la autenticidad y la verdad expresada en las obras del caballero de Barcelona con la verdad expresada por el obispado de Zaragoza²¹⁶.

Completando este mensaje iconográfico y flanqueando la cartela central, se sitúan las figuras del Obispo zaragozano Marco Máximo (representado con su hábito episcopal, el báculo y el libro en su mano izquierda y la pluma en la derecha) y el Presbítero oriental y gobernador de Toledo, Flavio Lucio Dextro (con la pluma y el libro).



Fig. 44. TAMAYO DE VARGAS, T.: *Flavio Lucio Dextro* (Madrid, 1624).

El mismo esquema pero más simple que el anterior aparece en la obra de Tomás Tamayo de Vargas que se centra en la figura del caballero español Flavio Lucio Dextro y está impresa en Madrid en el año 1624. (Fig. 44) Las dobles columnas corintias del frontispicio anterior se repiten en este grabado.

Al igual que en la portada anterior, dos personajes se colocan delante de los soportes columnarios, apareciendo en la parte izquierda la figura del dios Neptuno representado en forma de anciano con corona. Lleva por cetro un tridente y sirve de carro una concha, tal y como aparece en el grabado, siendo generalmente arrastrada por animales monstruosos mitad caballos mitad serpientes. Neptuno, dios del mar, no sólo posee el poder sobre las olas, sino que también puede desatar tempestades, desquiciar las rocas de las costas con un golpe de su tridente y hacer brotar manantiales²¹⁷. Al otro lado el río Ebro, figurado también a partir de un anciano barbado y

216 Este círculo de virtudes que se recomienda tener como ejemplo del buen cristiano se enmarca dentro del marco político del siglo XVII en una época de la historia donde se va imponiendo la "razón de Estado" y, en consecuencia, nace el Estado Moderno en detrimento de la idea de Estado espiritualista que había triunfado hasta el momento. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1987, p. 96.

217 GRIMAL. P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, 1994, p. 447.

coronado y portando entre sus manos un cántaro del que se desprende abundante agua como símbolo de la riqueza del reino de Aragón²¹⁸.

Encima de la cartela central y, rompiendo el frontón, se coloca una figura femenina, sentada y armada con una lanza en su mano izquierda y un conjunto de espigas en la derecha, se corona con casco y cimera. La figura responde a las mismas características formales que la alegoría de la portada anterior, a diferencia que ésta porta tan solo una lanza y tres espigas que Elena Páez identifica como la diosa Minerva o la diosa Ceres por sus atributos iconográficos. Esta imagen alegórica completaría el significado simbólico del frontispicio de la obra de Jerónimo Román de la Higuera, estableciendo, esta vez, una relación directa entre la Antigüedad clásica y la figura de Flavio Lucio Dextro.

En el friso se sitúan dos escudos, uno a cada lado de la alegoría. En la parte izquierda las armas de la ciudad de Zaragoza se complementan con las de Sevilla con la efigie del rey Fernando III entronizado y armado con el cetro en su mano derecha. En el basamento se colocan, por una parte, el escudo de Tomás Tamayo de Vargas –autor de la obra– y, por otra, las armas de D. Francisco Fernández Bertrán, destinatario del libro y Abad mayor de la Iglesia Colegial de Olivares.

En un deseo de revalorización de la antigüedad clásica se sitúa esta nueva portada del *Museo de las Medallas Desconocidas Españolas* de Vicencio Juan de Lastanosa impresa en Huesca en el año 1645. (Fig. 45) Sobre un podium circular se sienta la alegoría de España, bajo el aspecto de la diosa Minerva armada con lanzas, escudos y diversos instrumentos militares –entre los que se coloca las armas del condestable Fernández de Velasco– que completan la parte superior del grabado. Se protege la cabeza con un casco decorado con penachos como protectora de la guerra inteligente y del espíritu bélico.

A pesar de ser impresa en el siglo XVII, la obra de Lastanosa no se puede desvincular del contexto renacentista europeo en ese empeño de recuperación de la anti-

218 El cántaro fue visto en el Renacimiento como el recipiente que contiene todas las virtudes. Filarete menciona en su tratado la alegoría del vaso como símbolo de la virtud del ciudadano diciendo que éste debe estar repleto de agua, ya que “si no está sucia de otra materia, siempre es transparente y clara; y así deben ser los habitantes de la ciudad, que tienen que ser claros y útiles a los otros. Y así como el agua se enturbia y se estropea al estar acompañada por otras materias sucias o por cosas no convenientes a ella, así los hombres de las ciudades se estropean y se enturbian por las malas costumbres”. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.Mª, RUIZ DE AEL, M.J.: *Humanismo y Arte en la Universidad de Oñate*. Vitoria-Gasteiz, 1989, p. 138.

güedad clásica. En este sentido la presencia de colecciones y tratados numismáticos en el siglo de oro español permiten valorar con más detenimiento la cultura del Humanismo, al mismo tiempo que nos sirve de fuente iconográfica²¹⁹. En este sentido, tenemos que remontarnos a finales del siglo III a.C. momento en que empiezan a acuñarse las series monetarias con caracteres indígenas autorizadas por los conquistadores romanos, siguiendo modelos de los pueblos griegos, con los que los íberos del Ebro habían establecido contactos comerciales antes de la llegada de los cartagineses y romanos²²⁰.



Fig. 45. DE LASTANOSA, J.: *Museo de las Medallas Desconocidas Españolas* (Madrid, 1645).

La intención del autor es presentar a los lectores los trofeos antiguos y las memorias de España basadas en los anticuarios de diferentes regiones españolas como puede ser Valencia o Zaragoza. La colección en la que se basa había sido donada por D. Bernardino Fernández Velasco, a quien va dirigida la obra²²¹, conservada por el autor en su librería, sirviéndole como punto de referencia en su recorrido por todas las bibliotecas de Zaragoza con el fin de observar la diversidad de los cuños numismáticos²²². La figura de Vincencio Juan Lastanosa se enmarca dentro del estamento nobiliario de la Huesca del siglo XVII como un verdadero mecenas y protector de las letras y las artes. Aunque no fue universitario se convirtió en un importan-

219 LÓPEZ TORRIJOS, R.: "Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español", *VI Jornadas de Arte: La visión del mundo clásico en el Arte Español*. Madrid, 1993. pp. 193-104.

220 La cultura romana es la que impulsó estas acuñaciones puesto que les interesaba políticamente para hacer frente a los cuantiosos gastos derivados de sus campañas en el territorio hispánico. DOMÍNGUEZ ARRANZ, M^a M.: *Medallas de la Antigüedad. Las acuñaciones ibéricas y romanas de Ossa*. Huesca, 1991, pp. 18,33.

221 D. Bernardino Fernández de Velasco había heredado de su padre (D. Juan Fernández de Lastanosa) la erudición y el amor por las letras puesto que éste había honrado a España con sus escritos defendiendo de una forma erudita la venida del Apóstol a España "de quien heredó la prudencia y la disciplina militar". LASTANOSA Y BARAIZ DE VERA, V.: *Museo de las Medallas desconocidas Españolas*. Huesca: Juan Nogues: 1645. s.p.

222 LASTANOSA Y BARAIZ DE VERA, V.: *Museo de las Medallas desconocidas Españolas...* op.cit. s.p.

te arqueólogo, convirtiendo su casa en un museo lleno de objetos curiosos, en donde el monetario, la gliptoteca, el gabinete de historia natural así como su librería se convierten en la base de un verdadero studiorum humanista²²³.

En el centro de la basa arquitectónica una cartela rectangular recoge los datos tipográficos de la obra. En los bordes se disponen, en una estricta hilera de medallones, los emblemas heráldicos de la Casa de Lastanosa. Junto a los escudos, en la parte inferior de la lámina, se sientan sobre sendos cántaros de agua dos figuras, una masculina y otra femenina que hacen alusión al Ebro y a las diversas ínsulas que el propio río creaba a su paso por el territorio aragonés. El grabador de la estampa, Lorenzo Agüesca, es alabado por el propio autor expresando que “por la destreza y valentía de su buril compite con los primores de Golcio, Espranger y Calbot”²²⁴.

La temática predominante en los impresos del siglo XVII no es otra que la historia eclesiástica o la política entendida como género biográfico laudatorio; sin embargo, ya en la segunda mitad del siglo XVI, durante el reinado de Felipe II, el género histórico ocupa un lugar importante dentro de la Literatura moderna. La novedad más importante que ofrece la Historia es la aparición del sentido de investigación científica²²⁵. Es así como nos encontramos con obras que tratan sobre la Historia general de los reinos de España o de las hazañas y acontecimientos más destacados de la vida y política de determinados reyes, príncipes, nobles o grandes dignatarios.

Estos libros de carácter histórico no tienen ningún exponente, a excepción, de autores clásicos como Cicerón –por su escritura normativa–, Séneca, Aulio Gelio o Tácito. Este género se engloba dentro de la estructura social del absolutismo monár-

223 Grandes figuras de la época como Felipe IV y el príncipe de Orleans, así como literatos, artistas y científicos visitaron su casa que estaba llena de esculturas, pinturas y tapices. Varios miembros de su familia destacaron en el mundo de las letras, como Pedro de Lastanosa, canónigo y catedrático de la Universidad Sertoriana y en el campo de las ciencias como Pedro Juan Lastanosa, ingeniero y matemático, que trabajó al servicio de Felipe II, escribiendo varias memorias sobre aguas y libros sobre máquinas. PALLARES FERRER, M^aJ.: *La pintura de Huesca durante el siglo XVII*. Huesca, 2001, p. 103.

224 Ibidem, p. 113.

225 Durante la Edad Antigua y Medieval la narración histórica, en la que se incluyen hechos fantásticos y mitológicos, careció del rigor científico que caracteriza la historiografía contemporánea. Durante el Renacimiento la producción histórica señala ciertas exigencias críticas que se desarrollaron durante los siglos XVII y XVIII.

quico del siglo XVII como base para la restauración y mantenimiento de un orden de privilegios tanto reales como nobiliarios²²⁶.

Al mismo tiempo se desarrolla un género literario muy característico del mundo barroco y muy ligado al programa social propio de la cultura europea del siglo XVII: la literatura de emblemas. Sobre este tipo de literatura influyeron los antiguos jeroglíficos egipcios que empezaron a conocerse en el siglo XV y que la arqueología difundió a finales de la centuria siguiente²²⁷.

Por otra parte la portada del libro se concebía atendiendo fundamentalmente al contenido de éste, o a la persona o institución a la que se dedicaba, en ambos casos se representaba por medio de imágenes directas e ilustrativas del texto²²⁸ (véase Iª Parte, IV). En esta línea se enmarca la primera de las obras analizadas, escrita por Juan Pablo Martyrriço sobre *La Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* (Madrid, 1629)²²⁹. (Fig. 46) En el centro de la composición dos angelitos sostienen una cartela con el nombre del autor de la obra. Encima una lápida, un féretro en el que se coloca una cruz y se cubre con una corona real. Debajo otra cartela con el lema “GLORIA NON MORITUR” (“LA GLORIA NO MORIRA”) y una lápida que hace refe-



Fig. 46. MARTYRRIÇO, J.P.: *La Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* (Madrid, 1629).

226 MARAVALL, J.A.: *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*. Madrid, 1972, p. 118.

227 Al igual que en la época renacentista la influencia que ejercieron el arte y las letras de la antigüedad sobre los emblemas barrocos fue decisiva. MARAVALL, J.A.: *Teatro y Literatura...* op.cit. p. 155.

228 CARRETE PARRONDO, J.: “La estampa y la estampa barroca”, *El Grabado en España (siglos XV al XVIII)*. XXXI, pp. 248, 251.

229 “Por la antigüedad de su fundacion, y origen, y por la nobleza de sus Cavalleros, que tienen della principio, Leal por la fidelidad de los hijos, que en servicio de sus Reyes derramaron aquella generosa con que se consagraron a la inmortalidad...”. MARTYRRIÇO, J.P.: *Historia de la muy Noble y Leal ciudad de Cuenca*. Madrid: Herederos de la viuda de Pedro de Madrigal: 1629. s.p.

rencia al alma del IV Marqués de Cañete (“DIRIGIDA AL ALMA INMORTAL DE DON GARCIA HURTADO DE MENDOÇA Y MARQUES DE CAÑETE”).

El féretro –haciendo de altar– y la corona –de baldaquino– con un dosel descorrido, son sostenidos por la alegoría de la Templanza (cáliz), la Justicia (espada), la Prudencia (espejo) y la Fortaleza (columna). Encima de la cruz una corona con las letras “LA LEY LA DEXO”.

A los lados del arco central se representa, en el interior de dos hornacinas las imágenes de San Honorato²³⁰ y San Julián²³¹. Este último se representa como obispo de Cuenca, con la mitra y el báculo en su mano derecha, al tiempo que sostiene un cesto con la otra. Según sus biógrafos San Julián solía tejer cestos de mimbre para repartir el producto de su venta entre los necesitados “por los que siempre sintió su corazón compasivo un amor de predilección”²³². Por este motivo se convirtió en el patrón de los cesteros; Cristo se le apareció en una ocasión para agradecerle su caridad²³³.

Flanqueando ambas figuras dos columnas entorchadas nos aproximan a la columna salomónica, soporte que triunfará en la 2ª mitad del siglo XVII. El friso recoge el título de la obra “Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca” rodeado

230 “...De aquí se sigue, que por los años de Christo nuestro Señor de ciento y treinta y dos ya estaba fundada la ciudad de Cuenca, de donde fue natural S. Honorato, el qual con su virtud, letras y doctrina reduxo muchos Gentiles Españoles a la Fè Catolica, y se conservò en aquellos generosos animos acosta de su propia sangre, que derramava, defendiendo la verdad, que avia admitido...”. MARYRRIÇO, J.P.: *Historia de la muy leal ciudad de Cuenca...* op.cit. p. 25.

231 “...Que fue el glorioso San Julian, natural de la ciudad de Burgos, que entre sus grandezas no es de pequeña gloria aver nacido en ella tan insigne varon, el qual desde su dichoso nacimiento, hasta su felicísima muerte fue señalado en santidad, obrando Dios por el grandes, y muchas maravillas...”. MARTYRRIÇO, J.P.: *Historia de la muy leal ciudad de Cuenca...* op.cit. pp. 144-146.

232 DÁVILA, A.: “La iconografía de San Julián de Cuenca y el retrato del obispo Arizmendi”, *Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 15 (1962), p. 53.

233 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, II, vol.4, Barcelona, 1997, p. 210.

“Su vida era de santo, repartiendo Dios prodigios y maravillas por su intercesión. Cuando entró en Cuenca estaba infestada de peste, y las súplicas y penitencias de San Julián fueron tan eficaces que Dios aplacó su ira; y dicen sus historiadores que estando en oración en su Santa Iglesia, acompañado de algunos prebendados, se oyó una voz del cielo, por ministerio de ángeles, que decía: “Por los ruegos de vuestro obispo tiene Dios a bien de que cese esta plaga; enmendaos vosotros de vuestros pecados”. Y que inmediatamente se purificó el aire y cesó la peste...”. LÓPEZ, M.: *Memorias Históricas de Cuenca y su Obispado...* op.cit. p. 197.

de cascos, escudos, corazas, carros de combate, y demás armas que aluden a la actividad militar protagonizada por el IV Marqués de Cañete²³⁴. No podemos pasar por alto que los marqueses de Cañete eran descendientes de Doña Urraca y de su familia han salido militares, virreyes, obispos y cardenales²³⁵.

Las virtudes de D. Diego Hurtado de Mendoza, representadas junto a su sepulcro en forma de alegoría nos hablan de una fuente de inspiración basada en el arte funerario italiano del siglo XVII. Al mismo tiempo, el esquema compositivo y las formas iconográficas nos podrían llevar a otra posible influencia del panteón que los propios Señores de Cañete promueven en el interior de la catedral de Cuenca. Éste había sido realizado en el siglo XV bajo el mecenazgo de Juan Hurtado de Mendoza reedificándose en el siglo XVI por su descendiente Rodrigo de Mendoza²³⁶.

Una figura femenina portando la palma en su mano izquierda y un ancla en la otra, sustituye el frontón arquitectónico al que le acompaña la imagen de la Fe. Se trata de la alegoría de la Esperanza en donde el áncora se convierte en el símbolo de la confianza en Dios y la palma en el de su martirio²³⁷.

234 El marquesado de Cañete es un título concedido por los Reyes Católicos en 1490 a Juan Hurtado de Mendoza que murió antes de la expedición de la cédula de privilegio. Ésta fue expedida en el año 1530 a favor de su nieto Diego Hurtado de Mendoza y Silva, virrey de Galicia, de Granada y de Navarra.

235 *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. II, Madrid-Barcelona, 1932, pp. 1028, 1029.

236 MORAGAS ROGER, V.: *Cuenca y Ciudad Encantada*. Madrid, 1959, p. 116.

En el capítulo primero de la segunda parte de la obra de Martyrriço se describen las capillas de la Iglesia de Cuenca (catedral) siendo una de ellas la que sirve de marco para el panteón de la familia Hurtado de Mendoza. Numera cada uno de los sepulcros y entre ellos cita el del cuarto marqués de Cañete que sitúa en el lado de la Epístola y junto al altar de San Honorato: "Aquí yaze don García quarto marqués, hijo del marqués don Andrés; fue guarda mayor de esta ciudad, virrey, gobernador y capitán general del Perú, Tierra Firme y Chile, donde descubrió, conquistó y pobló muchas ciudades. Tuvo grandes batallas, de quien siempre alcanzó victoria; pasó cuatro veces la linea equinoccial, sirviendo en muchas cosas de gran importancia en estos reinos y aquéllos; en los tiempos del emperador Carlos V y del rey don Felipe II, acrecentó mucho la corona real y aumentó su casa". MARTYRRIÇO, J.P.: *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, Madrid, 1629. LÓPEZ, M.: *Memorias Históricas de Cuenca y su Obispado...* op.cit. p. 308.

237 En la Antigüedad el ancla era el símbolo de los dioses del mar puesto que prometía seguridad y confianza. En el mundo paleocristiano se usaba como imagen funeraria para indicar la profesión de marino del difunto. Por la forma que tiene de cruz, se convirtió, en algunas ocasiones, en símbolo de la Redención. W.F. von Hohberg (1675) escribe: "Cuando un marinero observa la inminencia de una tempestad, echa el ancla y con ello se asegura. Así también, cuando un alma se fortalece en la confianza en Dios, ya no puede mover la cruz, la tribulación o el miedo". BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 32, 33.

Le acompaña la alegoría de la Fe Cristiana sosteniendo en su mano izquierda una cruz y con la diestra un cáliz. Se pone en pie y no sentada y con un cáliz en la diestra para simbolizar las acciones y operaciones que propiamente le corresponden, pues como atestiguan San Agustín y Santiago: “Por medio de la Fe sin obras, nadie puede salvarse ni justificarse, pues la Fe sin obras está muerta y a partir de las obras se cumple. Y como los principales extremos de nuestra Fe, como dice San Pablo, son el creer en Cristo Crucificado y, el creer además en el sacramento del Altar, por lo dicho se pinta con su Cruz y su Cáliz”²³⁸.

Sobre los arcos vegetales en los que se inscriben las tres vías: “CONMIGO”, “EN MÍ” y “POR MÍ”, otro arco apoyado sobre las columnas cobija la alegoría de la Caridad representada a partir de una figura femenina rodeada de niños en un rompimiento del cielo con cabezas de angelitos sobre las nubes y los rayos del sol irradiando en el centro. Junto a la arcada vegetal se sitúan dos escudos: a la derecha, entre las columnas de Hércules, las armas de los marqueses de Cañete formado por un emblema con el globo dividido en tres partes y un brazo armado que sale de él y lo atraviesa con una espada. En el interior de la circunferencia se lee: “SI MAS, MAS” y en la franja horizontal del globo: “NON SUFICIT ORBIS”²³⁹. Sobre la cartela coronada la alegoría de la Fama toca la trompeta al tiempo que se lee la frase: “IMPERIUM SINE FINE DEDI”²⁴⁰. En la parte izquierda el escudo de armas de los Mendoza es sostenido por las Victorias con las palmas en sus manos. La alegoría de la Fama sobre el emblema coronado se completa con el lema de la parte superior: “MERVISE SATIS”²⁴¹.

Tres cartelas componen el basamento. En el centro los datos de los impresores, el nombre del grabador y el lugar de impresión de la obra. La representación alegórica del río “Huécar”²⁴², en la parte derecha, se figura a partir de un anciano recosta-

238 RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. I, pp. 401, 402.

239 “NO BASTA EL MUNDO”.

240 “MANDÉ SIN FIN” o “ENTREGÓ SU IMPERIO SIN FIN”.

241 “MERECIÓ BASTANTE”.

242 Madoz en el Diccionario Geográfico Histórico lo cita como río de la provincia de Cuenca que nace a “1/2 leg. escasa del Palomera en el sitio llamado la Hoz, sigue por los Molinos de papel, riega las hermosas huertas que se hallan en sus márgenes, y pasando por entre la c. de Cuenca y sus arrabales se incorpora al Júcar á la salida de la población...”. MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico*. II Castilla la Mancha, Madrid, 1987, p. 86.

do con un cántaro del que mana agua, acompañado, en la parte izquierda del río Júcar representado con las mismas características²⁴³.

En el interior de la obra nos encontramos con otro grabado protagonizado por las armas del cuarto marqués de Cañete. (Fig. 47) Le flanquean dos palmas y se corona con el lema “MERVISE SATIS” colocándose sobre una cartela en donde se explica la composición de las armas²⁴⁴. Le sirven de marco un par de columnas de fuste liso enroscado con hojas de palma decorando el tercio inferior con motivos vegetales y con un aspecto casi geométrico. La estructura arquitectónica se completa, en la parte superior, con un templete que sirve de marco a una custodia con la Sagrada Forma soportada por dos figuras angélicas de las que salen sendos epígrafes en donde se lee “OPUS MAGNI”²⁴⁵ y “MIRABILE MUNDI”²⁴⁶. Se trata del Sacramento de la Eucaristía del que sólo podemos participar si tenemos Fe, Esperanza y Caridad, tal y como se escribe en el arco vegetal que enmarca la composición. Como base del templete se coloca una

243 No podemos olvidar la importante influencia que todavía está teniendo el mundo clásico en la primera mitad del siglo XVII donde el arte barroco se alza como estilo predominante con la presencia de las columnas entorchadas y un dinamismo en la estructura arquitectónica. Sin embargo la presencia del arco de triunfo en la parte central de la composición así como la representación alegórica de los ríos que nos recuerdan a los frontones de los templos romanos, nos llevan a la rememoración del mundo clásico.

En el folio cinco del libro el autor expone la importancia y la riqueza que aportan las aguas de los ríos Huécar y Júcar: “el río Xucar tiene su principio en los montes, que los Antiguos llamaron Horospedanos, y ahora Sierra de Cuenca, adonde nace el Tajo, si bien con diferente corriente, porque el Tajo vierte sus aguas azia el mar Océano por Castilla, y Extremadura hasta bañar los muros de la ciudad de Lisboa en Portugal, y Xucar por el contrario, bañando el Reyno de Castilla, y Valencia, desemboca en el Mediterraneo. Las fuentes de donde es su nacimiento estan cerca de un pequeño lugar del Marques de Cañete, llamado Tragacete, en los confines de Aragón, y Castilla, y a diez leguas de su principio se dexa ver de nuestra Ciudad, a donde se le junta otro pequeño río llamado Huecar, y de quien avemos hecho memoria (...) Sirve este famoso río Xucar a la ciudad de Cuenca, conduciendo por sus aguas, mucha leña, y madera para edificios... No es de menos importancia el río Huecar para Cuenca, pues aunque no es de tanto caudal, resulta de sus pocas aguas mucho provecho, porque viene regando una legua de huertas, de donde procede toda la provincia de hortalizas, y frutas, y sirven tambien para el trato de los paños...”. MARTYRRIÇO, J.P.: *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*. Madrid: Herederos de la Viuda de Pedro de Madrigal: 1629. p. 5.

244 “ARMAS DIBISAS Y BLASONES QUE TIENE LA YLLMA. CASSA DE CAÑETE Y TRAEN SUS EXCELENTISSIMOS MARQUESES QUE MILITAN DEBAXO DEL NOBILISSIMO APELLIDO DE MENDOÇA DE LAS PANELAS COMO SE BE”.

245 “GRAN OBRA”.

246 “MARAVILLA DEL MUNDO”.



Fig. 47. MARTYRRIÇO, J.P.: *La Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* (Madrid, 1629).

cartela con el emblema de la corona y el cetro con las letras “LA LEY LA DEXO”. Emblema porque así aparece en la obra de Rollenhagen (nº 66) con el mote: REGNI CORONA REX” y la inscripción: “Qui scit honore bonos cumulare, et plectere sonites. REX erit is REGNI vera CORONA, sui”. La corona y el cetro se convierten en uno de los símbolos del poder más representados en los frontispicios de los libros publicados a lo largo de todo el siglo XVII como ocurre en la obra de Pedro González de Salcedo *De Lege Politica* publicada en Madrid en el año 1678.

En las esquinas las alegorías de la Justicia con la balanza y la espada y la Prudencia con el espejo y la serpiente enroscada en su brazo derecho, siguiendo las directrices de la obra de Ripa²⁴⁷.

Se completa la escena con otra cartela situada en el centro del basamento con el escudo de Mendoza con los lemas “IMPERIUM SINE FINE DEDI” y “SI MAS MAS NON SUFICIT ORBIS”. Flanqueando las armas y –sosteniendo la estructura– tres leones representan el símbolo de la Idolatría que es destruida por la Justicia, figurada en la parte superior, tal y como se afirma en la frase escrita en el frente del pedestal “DESTRUIO LA YDOLATRIA”. Al otro lado tres dragones se convierten en el símbolo de la Soberbia, –indicada con el epígrafe “HUMILLO LA SOBERBIA”– a la que se combate con la Prudencia.

Estas dos estampas firmadas por el grabador francés Juan de Courbes ponen de manifiesto los ideales de una nobleza que había comenzado a insinuarse a finales del gobierno de Felipe II y que se consumará durante el reinado de Felipe IV. Esta nueva concepción de la clase nobiliaria encuentra en el libro y en los tipos iconográficos un

247 RIPA, C.: *Iconologia...* II, op.cit. pp. 8-10, 233-235.

medio ideal para exponer sus ideas y defender sus orígenes y condiciones. La presencia del sacramento eucarístico, la corona y el cetro, símbolo de poder y grandeza, unidos a las alegorías teologales y cardinales se refieren a que las funciones de los nobles giran en torno a la defensa del dogma de la Fe Católica y tienen como principal objetivo la destrucción de la idolatría y de la soberbia²⁴⁸.

En las *Empresas Espirituales y morales* Francisco de Villava se refiere al soberbio explicando que “Dios a los soberbios resiste, y a los humildes da gracia. Sin duda que este es el blasón propio de Dios, y vanamente usurpado de los Príncipes Romanos, perdonar a los humildes y domar a los soberbios”²⁴⁹. Las fuentes de esta nota están en diversas citas bíblicas: En la primera epístola de San Pedro 5,5 (“Todos, en fin, inspiraos recíprocamente la humildad, porque Dios resiste a los soberbios, pero a los humildes les da su gracia”) y en los Proverbios (3,33) en donde se dice: “Dios resiste a los soberbios y a los humildes da su gracia, gracia que no es solo un favor espiritual sino también temporal, porque Dios maldice la casa de los malvados y bendice la de los justos”²⁵⁰.

El féretro del cuarto marqués de Cañete, por su forma, podría simbolizar el altar donde se oficia el acto eucarístico, con las virtudes personificadas y flanqueado por San Honorato y San Julián, figuras relevantes por su Caridad, a quienes Don García Hurtado de Mendoza intenta imitar con sus acciones.

A este mismo grabador pertenece el grabado correspondiente a la obra de Bernabé Moreno de Vargas, “regidor perpetuo” de Mérida y titulado *Historia de la Ciudad de Mérida* (Madrid: Pedro Taso: 1633). (Fig. 48) Sobre el basamento de una estructura arquitectónica, entre dos búcaros humeantes, se representa la imagen de Santa Eulalia, identificada en la parte superior con el epígrafe: “DIVINA EULALIA PATRONA DE LA CIUDAD”, con la palma de martirio en su mano izquierda y el horno en que fue introducida²⁵¹. A la santa se refiere el autor en el prólogo al lector en donde

248 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Madrid, 1991, pp. 57, 61, 65.

249 PÉREZ LOZANO, M.: *La Emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las empresas de Villava*. Córdoba, 1997, pp. 197,198.

250 MORENO CUADRO, F.: “La Visión Emblemática del Gobernante Virtuoso”, *Goya*, 187-188 (1985), p. 22.

251 Las actas apócrifas cuando hablan de la pasión de Santa Eulalia, queriendo resaltar la fortaleza de la mártir, triplican los tormentos, dando lugar a los conocidos 13 martirios de Santa Eulalia



Fig. 48. MORENO DE VARGAS, B.: *Historia de la Ciudad de Mérida* (Madrid, 1633).

alaba su piedad y se refiere a ella como inspiradora de su obra: “En el libro de los Discursos de la Nobleza de España que saqué a luz, dedicado al rey nuestro Señor, que Dios guarde, prometí escribir la Historia de la Ciudad de Mérida; y aunque mi poca salud me podía dar por excusado, la obligación de cumplir lo prometido ha sido más poderosa, y mucho más el amor de la patria. Instado, pues, de estos dos afectos, acometí empresa tan dificultosa: suplió el atrevimiento la flaqueza de mi caudal, el trabajo la valentía de la materia, y todo lo ha vencido el favor del cielo, mediante el patrocinio de la gloriosa virgen y heroica mártir Santa Eulalia. Esta

Inclita Meridana ha sido el artífice desta obra, y assi a su deidad se deven dar las gracias de lo que tuviere de bueno, y a mi la reprehension de lo que no fuere tal”²⁵².

La presencia de los cántaros flamígeros aluden a la idea de la Oración que Ripa figura como un sacerdote que, de rodillas delante de un altar, se viste con hábito blanco de Pontifical y sostiene con la diestra un incensario encendido. Éste es el símbolo apropiado de la Oración “pues en el mismo lugar en el que se colocaba el incienso para dedicárselo a Dios según el Antiguo Testamento, han de ponerse y depositarse, de acuerdo con la nueva ley, las plegarias de los justos”²⁵³.

que serían los siguientes: desnudada es azotada por los lectores, es azotada de nuevo con ramas de árboles, se arroja sobre sus delicados pechos aceite hirviendo, es arrojada sobre cal viva, se derrama sobre su cuerpo atado plomo derretido, es azotada de nuevo con varas, se le refriegan con sal sus heridas, se le aplican hachas encendidas sobre sus rodillas, es arrojada a un horno encendido que se encontraba junto al pretorio, se le corta el cabello y es paseada por la calle, es puesta en el ecúleo y abrasada con teas; para ello fue llevada al lugar de este tormento cogida por las cintas que ataban sus cabellos, es puesta de nuevo en el ecúleo y atormentada, dos legionarios le aplican teas encendidas a sus costados y, finalmente, es puesta en cruz y su cuerpo permanece en ella durante tres días. NAVARRO DEL CASTILLO, V.: *Historia de Mérida y pueblos de su comarca*. I, p.240.

252 MORENO DE VARGAS, B.: *Historia de Mérida...* op.cit. p. 3.

253 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 159.

Por otra parte, en los emblemas de la *Vie Symbolique* de Francisco de Sales grabados por Albert Flamen aparece el incienso sobre un altar con el lema “TANTO RECTIUS AC FERVENTIUS” y debajo se lee: Lors qu’on croit dissiper cette douce vapeur, elle s’exhale au Ciel avec plus de vigueur²⁵⁴. (Fig. 49)

En el centro una gran cartela rectangular recoge los datos del libro y se flanquea, a su derecha, por la imagen de Túbal con la inscripción: “Túbal fundador de la ciudad”; al otro lado la figura del emperador Augusto con la leyenda: “Augusto, fundador de la colonia”. El historiador Dión Cassio en su monumental

obra *Historia de Roma* nos señala la época de la fundación y los primeros pobladores y colonizadores de la colonia Emerita Augusta, atribuyéndolo todo el mérito al emperador Augusto: “Tito Carisio conquistó la ciudad de Lancia, que había sido abandonada y fueron sometidas muchas otras. Terminada la guerra, Augusto licenció a los más veteranos de sus soldados y les concedió que fundasen una ciudad en Lusitania, llamada Emerita Augusta²⁵⁵. Moreno Vargas en su obra defiende a autores como Tarif Abentarique que afirma la existencia de población en Mérida antes de la presencia de los romanos atribuyéndole su fundación a la figura de Túbal: “El sabio alcalde Abulcacim Tarif Abentarique, que se halló en España cuando la perdió el rey D. Rodrigo, en la historia que escribió de aquella conquista dice que a pedimento del



Fig. 49. DE SALES, F.: *La vie Symbolique du bienheureux François de Sales...* (Paris, 1664).

254 *La vie symbolique du bienheureux François de Sales, évesque et prince de Geneve, comprise sous la voile de 52 emblemes, qui marquent le caractere de ses principales versus, avec autant de meditations, ou reflexions pieuses, pour exciter les ames christiennes & religieuses, a l'amour & la pratique des mesmes vertus.* Paris: aux frais de l'auteur: 1664, p. 306.

255 A. Shulten y L. Pericot comentan así el texto: “Hallándose enfermo Augusto, volvió a Tarragona y confió la guerra cantábrica a C. Antistio, que combatió a los cántabros en Aracillum, mientras Carisio combatió a los satures, tomando Lancia (cerca de León). Para los veteranos de esta guerra, el año 25 a.C. fue creada la colonia Emerita Augusta, hoy Mérida. NAVARRO DEL CASTILLO, V.: *Historia de Mérida...* op. cit. I, pp. 69, 70.

gobernador Muza, que ganó a Mérida, vino a verla, por le haber encarecido mucho sus grandezas, y vio una piedra grande, que junto a la puerta mayor en la parte del Oriente estaba arruinada, y puesta en el suelo, y que estaba en ella escrita con letras caldeas la fundación de esta ciudad, y para leer y entender hizo juntar tres intérpretes, muy pláticos en aquella lengua, las cuales hallaron que decía como Túbal cuando vino a España la repartió en tres reinos, que dio a sus tres hijos, llamados Tarrazo, Semthophail e Iber, para que los poblasen, y ellos lo hicieron así. Y que Túbal escogió un sitio para sí, en el intermedio de estos tres reinos, y en él edificó la gran ciudad de Morat, que en lengua caldea quiere decir pueblo de cabeza mayor, la cual después llamó Mérida”²⁵⁶.

Según la Biblia Túbal fue uno de los nietos de Noé, hijo de Jafet, quien habría desembarcado en Hispania tras la diáspora diluvial. La tradición le convierte en el fundador de lo que sería la primera y mítica monarquía española. Esta idea es la que defienden los “Falsos cronicones” en los que se apoyan numerosos autores y que a partir de este personaje deducen toda una dinastía real que suele terminar con el rey Gárgoris²⁵⁷.

El centro de los dos pedestales se completa con el escudo de la ciudad de Mérida. La estructura arquitectónica nos conduce, al igual que ocurría en el grabado anterior, a un mundo todavía clasicista con la presencia de los cántaros flamígeros propios del arte escurialense o los aletones típicos de la arquitectura albertiana con la pre-

256 MORENO DE VARGAS, B.: *Historia de la Ciudad de Mérida*. Madrid: Pedro Taso: 1633.

Moreno de Vargas expresa sus ideas sobre la fundación de Mérida: “Que nombre hubiese tenido esta Ciudad antes de los Romanos no se sabe de cierto, y la causa deste rigoroso silencio, fue la ambicion de los Romanos, que con particular cuidado procurarian sepultarle en el olvido, porque permaneciese el de Emerita Augusta, que ellos le avian puesto para eternizar la memoria de sus fundadores, como lo hizieron con las colonias Pax Augusta, y Cesar Augusta, que por el mismo tiempo fundaron, quitandoles el nombre que antes tenían. Si ya no es que el nombre que tuvo Merida antes de los Romanos, fue el de Morat, que dize Abentarique o el de Vettonica, como quiere Scaligero... Pudo averla llamado Morat su primer fundador Tubal, y después poblando en ella los Vettones, darle el nombre de Vettonica...”. MORENO DE VARGAS, B.: *Historia de la ciudad de Mérida...* op.cit. pp. 9, 10.

257 A pesar de su escasa base histórica, el “tubalismo” es una corriente todavía no excluida de la historiografía española, e incluso tiene algunas apoyaturas geográficas (los topónimos noéticos en el Cantábrico) y arqueológicas, como el ídolo asturiano llamado Peña Tú, testimonio del desembarco noético. RUIZ VEGA, A.: *Los Hijos de Túbal. Mitología Hispánica: Dioses y héroes de la España Antigua*. Madrid, 2002, pp. 30, 31.

sencia de puntas de diamante en su remate. Esta idea se completa con el tipo iconográfico de los fundadores de la ciudad con sus vestimentas típicas del mundo romano. Al mismo tiempo la musculatura de sus cuerpos, así como las duras facciones de sus rostros, nos hablan de una posible influencia de Miguel Ángel que Courbes podría haber visto en los catálogos de grabados que circulaban por los talleres de los artistas.

Completando el frontispicio se sitúa otro grabado en el interior de la obra con una representación numismática alusiva a las armas y blasones de la ciudad de Mérida. (Fig. 50) En el capítulo V se explica el significado de dichas monedas: “En la primera moneda se contiene la fundación de la colonia emeritense, hecha por permisión de César Augusto, padre de la patria, que eso quieren decir las letras que están alrededor de su rostro. En cuyo reverso está una persona con un arado, haciendo el surco y delineación del ámbito y circuito de la ciudad, señalando los sitios por donde se habían de fundar sus soberbios muros. Porque como dijo Catón, referido por San Isidoro, cuando se quería fundar una ciudad nueva, le señalaban su sitio con un arado, y por donde iba el surco por allí se habían de fabricar los muros, y adonde querían que hubiese puerta, lo dejaban sano alzando el arado. El cual había de ser tirado de un toro y una vaca, para dar a entender que así con la junta de estos animales se multiplican los ganados, y con lo que era el labrador se aumentan los frutos de la tierra, así con la mezcla de familias y sexos, se multiplica el pueblo y se hace poderosa la ciudad. Este orden guardaron Rómulo y Remo en la fundación de Roma y a su imitación hicieron lo mismo los eméritos en la dicha su colonia”.

En la segunda moneda se ve el rostro de Augusto César, con la letra que dice: “Caesar Augustus Tribunus potestatis” que es lo mismo que decir César Augusto, tri-

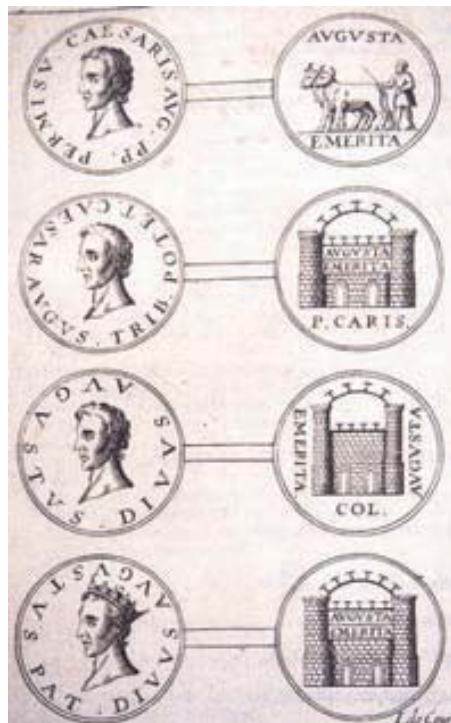


Fig. 50. MORENO DE VARGAS, B.: *Historia de la Ciudad de Mérida* (Madrid, 1633).

buno del pueblo, porque por agradar al pueblo, procuró siempre tener este oficio, y que se le diese perpetuo, y así lo tuvo 37 años. En el reverso de esta moneda está figurada la ciudad de Mérida, con sus muros, puertas, torreones y almenas... y en ella sólo hay que notar el nombre de Publio Carissio, el cual legado en España por el emperador Augusto.

En la tercera moneda está el nombre del Divo Augusto, a quien fue concedido el prenombre de Divo el año de 727 de la fundación de Roma y dos antes de la de Mérida; con él le significaban santidad, amplitud y veneración. En el reverso de esta moneda está la ciudad de Mérida con todo su circuito, con los muros, puertas, torres y almenas, y en contorno la letra que lo declara COLONIA AUGUSTA EMERITA, “para denotar la excelencia y ventaja que hacía a todas las ciudades de España, y cuán singular fue en la grandeza y suntuosidad de sus muros y torreones, causando admiración y espanto a todas las gentes de aquel tiempo. Porque semejante empresa no la tuvo este emperador ni sus sucesores de otra ciudad de España. Y así ha sido error de los que han entendido que en este reverso estaba el puente y arco triunfal, pues con evidencia se ve el circuito y fachada de toda la ciudad: conócese esto más bien de algunas de estas monedas que tienen sobre las puertas de la ciudad la letra EMERITA AUGUSTA”.

La última moneda es “ansí mismo de Augusto César, y de Mérida, y en ella no hay que notar más de que la figura y rostro del emperador tiene corona con rayos, que es la que en la gentilidad ponían a sus falsos dioses. Batíose después de la muerte de Augusto, cuando la habían puesto en el número de sus dioses, y dándoles nombres de deidad y piedad, y así la letra dice: DIVUS AUGUSTUS PATER, el cual tuvo templo en Mérida y sacerdote de sus sacrificios, como se colige de una piedra que vio Ambrosio de Morales en la que se dice: “Albibo hijo de Albino, sacerdote del Dios Ausgusto en toda la provincia de Lusitania...”.

De estas insignias que se hallan en las monedas de Mérida, “se le originaron sus armas y blasón que ahora tiene y ha conservado de muy antiguo”, que son un muro con dos puertas entre dos altas torres, detrás de las cuales asienta un círculo, que demuestra todo el circuito de la ciudad, con siete almenas en él, en forma de TT, todo de oro, en campo rojo, con una letra sobre las puertas que dice EMERITA AUGUSTA.

La figura mítica de Hércules aparece en el siguiente grabado que ilustra la portada de la obra de Diego de Colmenares *Historia de la Insigne ciudad de Segovia y compendio de las Historias de Castilla* (Madrid, 1640). (Fig. 51) La estampa responde al

esquema arquitectónico de los frontispicios analizados hasta el momento. En el interior de una cartela rectangular se escriben los datos del libro, colocando a ambos lados dos pares de columnas corintias. Delante de éstas se representan dos personajes legendarios relacionados con la ciudad de Segovia: en la parte izquierda San Hieroteo²⁵⁸, obispo de la ciudad, como “Legis Doctor” y al otro lado la figura de Hércules con la clava en la mano y pisoteando una cabeza de jabalí, como “Urbis Conditor”. San Hieroteo aparece vestido con el atuendo clásico episcopal, con la tiara y el báculo en una mano y sosteniendo un libro en la otra siguiendo el tipo iconográfico de los Padres de la Iglesia²⁵⁹.



Fig. 51. DE COLMENARES, D.: *Historia de la Insigne ciudad de Segovia...* (Madrid, 1640).

Colmenares se encontró que los historiadores de otras ciudades admitían con júbilo los santos y obispos de los que hablaban los cronicones y él, siguiendo esta corriente que era muy general en la época, se dejó llevar por su imaginación con el objeto de afianzar y dar apariencia de autenticidad a las muchas fábulas que autores como el Padre Román o el Padre Argáiz habían urdido²⁶⁰. Sin embargo la existencia de este personaje es dudosa y su relación con Segovia es, ante todo, arbitraria y enca-

258 “San Hieroteo, que convertido por San Pablo le hizo esclarecido la gloria de San Dionisio su discípulo, vino a España habiendo sido primero Obispo de Atenas, después Obispo de Segovia en los arevacos, es tenido por admirable santidad”. D. GABRIEL M^a: *El Licenciado Don Diego de Colmenares y su Historia de Segovia y Compendio de las principales ciudades de Castilla*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández: 1895, p. 14.

259 La perfecta representación del bulto redondo así como el realismo y la buena consecución de los pliegues de esta escultura, sitúan al grabador Diego de Astor como uno de los artistas de primera fila de la primera mitad del siglo XVII, siendo nombrado en 1609 por Felipe III “grabador de la Casa o Ingenio de la Moneda de Segovia”, donde ejerció su oficio durante cerca de 27 años. ROTETA DE LA MAZA, A.M^a: *La Ilustración del Libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1636)*. Madrid, 1981, p. 15.

260 D. GABRIEL M^a VERGARA Y MARTÍN: *El Licenciado Don Diego de Colmenares y su Historia de Segovia y Compendio de las principales...* op.cit. pp. 12, 16.

ja con esa mentalidad contrarreformista de entroncar la Iglesia segoviana con los orígenes del cristianismo²⁶¹.

Bajo la figura de San Hieroteo se puede leer el lema “HISTORIAE SYMBOLUM” que hace referencia al espejo²⁶² representado en la cara frontal del pedestal sobre el que se apoya el obispo. Roteta de la Maza relaciona este atributo con la alegoría de la Historia, idea que queda perfectamente enlazada con la leyenda escrita en la parte superior. Sin embargo Ripa cuando describe la alegoría de la Historia²⁶³ no hace referencia alguna al espejo figurando éste como atributo principal de varias representaciones emblemáticas. En primer lugar como alegoría de la Ciencia, basándose en la tradición filosófica que dice: “scientia sita abstrahendo”, ya que los sentidos al percibir los accidentes, permiten al intelecto la cognición de las sustancias ideales; y así “viéndose en el espejo la forma accidental de las cosas que existen, podemos también considerar su esencia del mismo modo”²⁶⁴. En segundo lugar como alegoría de la Prudencia puesto que el mirarse en el espejo significa la cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos²⁶⁵. Otra de los significados del espejo se inscribe como atributo de la alegoría de la Verdad; en esta ocasión nos enseña que la verdad sólo se encuentra en toda su perfección si el intelecto concuerda enteramente con las cosas inteligibles, del mismo modo que el espejo es bueno cuando devuelve la verdadera forma de las cosas que en su superficie se reflejan²⁶⁶. Al mismo tiempo el espejo, donde se ven las imágenes que no son reales, es símbolo de la Acción Perfecta ya que “se pone a semejanza de nuestro intelecto donde siguiendo nuestro albedrío damos nacimiento a multitud de ideas que no se ven aunque se pueden realizar mediante las artes que operan en las cosas sensibles, utilizando instrumentos materiales”²⁶⁷.

261 ROTETA DE LA MAZA, A.Mª.: *La Ilustración del Libro...* op.cit. p. 87.

262 Con el lema “OMNIBUS AEQUA FIDUM”.

263 Ripa representa la Historia como una mujer alada y revestida de blanco que, mirando hacia atrás sostiene un libro sobre el que está escribiendo, mientras apoya el pie izquierdo sobre un sillar cuadrado. A su lado se pondrá la figura de Saturno ya que la Historia es testimonio de los tiempos. RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. I, p. 478.

264 RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. I, p. 188.

265 Ibidem, p. 233.

266 RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. II, pp. 392-399.

267 Ibidem, p. 62.

La misma composición con el marco del espejo rectangular aparece en la Empresa 351 de Juan de Borja con el lema: “Visitans Speciem Tuam Non Peccabis”, que significa que “Quien se conociere a si mismo, no pecará”²⁶⁸. (Fig. 52)

Si el espejo encierra un fuerte contenido alegórico, la presencia del libro abierto en la mano izquierda de san Hieroteo no es casual puesto que en las letras escritas se encuentra la verdad de las cosas. Bajo la figura de Hércules se coloca la leyenda: “AUTHORIS SYMBOLUM” con la representación de la colmena como emblema parlante en referencia al apellido del autor, con el lema “sic vos non vobis”.



Fig. 52. DE BORJA, J.: *Empresas Morales* (Madrid, 1981).

Sin embargo la colmena también puede ser símbolo de la clemencia del príncipe, en este caso la del propio Colmenares cuyo retrato aparece en el centro del basamento²⁶⁹. Ambas empresas –el espejo y la colmena– encierran un contenido poético y una gran carga de intenciones, entendiéndose el espejo como el reflejo fiel de los acontecimientos que se narran en la obra basándose, en todo momento, en la verdad histórica²⁷⁰. El autor establece una relación entre la ciudad de Segovia, la Antigüedad clásica y su propio apellido, como fruto de su esfuerzo personal tanto en el campo

268 DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 350, 351.

269 Nada de extraño tienen estas ideas en una monarquía como la de los Austrias, defensora del ideal cristiano de gobierno en donde una de las misiones principales del príncipe es la de dirigir las almas a Dios. En este contexto se entiende la clava, principal atributo de Hércules, arma principal de la virtud, la prudencia política y el saber del príncipe. CONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: “La figura de Hércules en la emblemática del barroco español”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLIII (1991), p.42.

270 Diego de Colmenares dedica esta obra a su patria y para ello, basándonos en sus propias palabras: “juntó libros y papeles con mucho gasto y diligencias, empleando en ello 14 años de su vida”. ROTETA DE LA MAZA, A.M^a.: *La Ilustración del libro...* op.cit. p. 76.

económico como intelectual²⁷¹. En la iconografía cristiana la abeja es símbolo del hombre laborioso que con su trabajo es ejemplo para la comunidad. En este sentido San Ambrosio comparó la Iglesia con la colmena, y a los fieles con las abejas, que de todas las flores sólo recolectaban lo mejor y evitaban el humo de la soberbia. Se convierten en símbolo de la pureza puesto que las abejas se alimentaban del olor de las flores²⁷².

La imagen de la colmena es un tema común en la emblemática del siglo XVI como lo prueban las obras de Saavedra Fajardo o Alciato. Éste último presenta un panal al que se acercan las abejas como imagen del pueblo que obedece al rey, mostrándose así la clemencia del monarca y la importancia de su figura en la política del gobierno, idea que corrobora Andrés Mendo en una de sus emblemas con el lema “Ex lex grex ubi non est rex” (donde no hay rey no hay ley en el pueblo). Saavedra en su empresa 62 nos muestra la colmena como símbolo de la prudencia y la discreción que debe tener el gobernante puesto que “el príncipe debe aprender la reserva con que las abejas elaboran sus panales de miel en el interior de una colmena, inaccesible para extraños. Ha de mantener en el máximo secreto sus acciones y resoluciones y las del gobierno, sin permitir que el enemigo pueda tener acceso a las deliberaciones de sus Consejos, desconfiando incluso de sus ministros”. El lema es “Nulli patet” (“A nadie se manifiesta”) y acompaña varias abejas dirigiéndose hacia una colmena. (Fig. 53)

Por otra parte Colmenares se hace retratar en el interior de una cartela barroca, sin intentos de caracterización psicológica a través de los rasgos del rostro sino como una definición social y cultural de su propia persona²⁷³. El busto combina la técnica fla-

271 El lema está tomado de un verso de Virgilio: “...sic vos non vobis mellificatur apes...” que podría traducirse como: “Como vosotras, abejas, que hacéis la miel para los demás y no para vosotras”. ROTETA DE LA MAZA, A.Mª.: *La Ilustración del Libro...* op.cit. p. 86.

272 La dulzura de la miel es también símbolo de la elocuencia de figuras como San Ambrosio o San Juan Crisóstomo. BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 14.

273 Hay que tener en cuenta que la inclusión del retrato de un escritor en el libro, en este caso en la portada, no es un acto gratuito, sino que está íntimamente relacionado con su conciencia intelectual y con un deseo de difundir una determinada imagen propia sobre su entidad social, intelectual o moral. BASINDE, I y PORTÚS, J.: “El retrato del escritor en el libro español del siglo XVII”, *Reales Sitios*, XXXIV, nº 131 (1997), p. 42.

Además no se puede pasar por alto que Colmenares fue uno de los muchos varones ilustres que florecieron durante la nominación de la Casa de Austria como promotor de los estudios de las ciencias, las artes, la filosofía y la historia. D. GABRIEL Mª.: *El Licenciado Don Diego de Colmenares y su Historia de Segovia y Compendio de las principales ciudades...* op.cit. p. 1.

menca con la pintura italiana respondiendo a los ideales estéticos llevados a cabo en las artes figurativas del momento²⁷⁴.

La presencia de Hércules en el frontispicio es un reflejo más de la mentalidad clásica que caracteriza a Colmenares considerándolo como fundador de la ciudad de Segovia. Por otra parte, el propio autor nos dice que tanto la figura como la actitud que muestra el héroe en el grabado se toman de una escultura conservada en



Fig. 53. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas* (Madrid, 1999).

el interior del convento de Santo Domingo de Segovia²⁷⁵. La representación de este personaje mítico en la mayor parte de los monumentos de la ciudad castellana nos lleva a pensar que el artífice del grabado pudo haber tenido varios modelos en los que inspirarse; uno de ellos podrían ser los tapices (1503) que sobre la historia de Hércules se conservan en el tesoro del Alcázar de Segovia²⁷⁶.

En el ático se encuentran las figuras alegóricas de la Religión y la Justicia, con sus atributos sosteniendo el escudo de la ciudad. En el friso del entablamento se puede leer: “RELIGIO/ VINCULA CIVITATIS/IUSTITIA”. La Justicia, sentada, sostiene una espada con su mano derecha como símbolo de los honores mundanos que tan pronto se acrecen como desaparecen del todo, siendo concedidos o arrebatados en función de la Divina Justicia, según los méritos de los hombres y conforme a la severidad de los juicios y resoluciones divinas. Con la espada se muestran las penas que les aguardan a quienes fueron delincuentes y simboliza también que la Justicia no debe plegarse ni desviarse hacia ningún lado ni por amistad ni por odio que se tenga contra cualquier persona²⁷⁷. Sobre la Justicia una mano divina sostiene una balanza

274 Roteta de la Maza ve su modelo pictórico en el retrato que del mismo personaje se encuentra en la nave de la iglesia de la Academia de la Historia de San Quirce. ROTETA DE LA MAZA, A.M^a: *La Ilustración del Libro...* op.cit. p. 77.

275 ROTETA DE LA MAZA, A.M^a: *La Ilustración del Libro...* op.cit. p. 81.

276 MATEO GÓMEZ, I.: “Los trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas”, *Archivo Español de Arte*, XLVIII, n°189 (1975), p. 43.

277 RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. II, pp. 9, 10.

significando que la Divina Justicia marca la pauta de todas las acciones. Se representa sentada como símbolo de la Sabiduría, por cuya razón los Jueces han de sentenciar sentados en su estrado²⁷⁸.

La alegoría de la Religión apoya su mano izquierda sobre una Cruz que simboliza al mismo Cristo Crucificado o sirve como estandarte de la religión cristiana “a la que deben y dedican los cristianos la veneración más alta, pues en ella reconocen el singular beneficio que de la redención reciben”²⁷⁹. La vela situada al lado de la cruz es símbolo de la pura y sincera devoción de nuestra mente, dirigida hacia Dios, “lo que es cosa apropiada y conveniente al sentir religioso”²⁸⁰.

La aparición conjunta de estas dos alegorías es muy usual en la iconografía de la época. Saavedra Fajardo en sus *Empresas Políticas* (1642) afirma que estas dos virtudes –la justicia y la religión– pueden considerarse como máximo exponente del pensamiento y de la escala de valores de la España del siglo XVII²⁸¹. A esta idea se refiere el diplomático español cuando cita un texto de Diodoro Sículo: “Los Españoles aman la Religión y la Justicia; son constantes en los trabajos; profundos en los consejos, y así tardos en la execución...”. La alegoría de España con una cruz en la mano derecha y la balanza en su izquierda con el epígrafe: “España con Religión y Justicia” aparece en la obra de Salazar de Mendoza sobre la Monarquía de España cuya estampa también está firmada por Diego de Astor.

La siguiente portada ilustra la obra del fraile benedictino Luis de Ariz sobre la *Historia de las Grandezas de la Ciudad de Ávila*, impresa en Alcalá de Henares en el año 1607. (Fig. 54) Una vez más, la estampa se convierte en el espejo de los hechos y acontecimientos más relevantes del contenido del libro, representándose, en este caso, los personajes y los emblemas más significativos de la ciudad de Ávila.

En la parte superior figura el obispo San Segundo, arrodillado en un monte en cuya cima se representa una estructura cupulada a modo de templete circular. Al otro lado y, de mayores dimensiones, se encuentra la figura de Hércules ataviado con la piel del león de Nemea sosteniendo el orbe, al mismo tiempo que se apoya sobre la

278 Ibidem, p. 11.

279 Ibidem, pp. 259, 261.

280 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 261.

281 ROTETA DE LA MAZA, A.Mª.: *La Ilustración del Libro...* op.cit. p. 74.

maza. San Segundo está siendo coronado por un ángel que porta dos coronas y un cetro como símbolo del importante papel que la Iglesia ha jugado en la configuración de la urbe abulense. En este sentido el autor del libro defiende la presencia de San Segundo en el proceso de evangelización en la ciudad²⁸² diciendo: "... y sobre tantas grandezas tiene el grado de alabanza, y gloria, en los estrados del merecimiento, el averla doctrinado y sacado de la Idolatria, el glorioso Pontifice, y Martyr San Segundo, discipulo del Apóstol Santiago y aver regado los humbrales de sus puertas y calles con la sangre de los gloriosos Martyres San Vicente, Sabina y Christeta..."²⁸³.



Fig. 54. ARIZ, L.: *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila* (Alcalá de Henares, 1607)

La cúpula podría estar haciendo referencia a la capilla de Nuestra Señora de Covadonga, situada en una "peña muy alta, como un nido de golondrinas..."; en un perfecto eje simétrico se representa una de las ventanas almenadas de la muralla medieval con la efigie del rey Don Alonso el Católico, coronado y con cetro. Sobre la puerta una cornisa recoge un epígrafe donde podemos leer su nombre. A su lado un vano almenado y cubierto por una cúpula nos presenta la imagen, apenas visible por el deterioro de la estampa, de la reina Isabel de Portugal. Bajo la imagen del rey Don Alonso se representa una de las puertas principales de la ciudad de Ávila con los retratos del Conde D. Ramón y Doña Urraca. A los lados y, cerrando la composición a imitación de

282 No existen pruebas documentales sobre la presencia del obispo San Segundo en la ciudad de Ávila, por lo que no se puede afirmar su tarea evangelizadora en la ciudad como lo hacen algunos historiadores como Luis Ariz o Gil González Dávila que siguen la tradición de considerar a San Segundo como el primer obispo de la diócesis de Ávila. Luis Ariz basa sus argumentos en la constancia con que el nombre del obispo aparece en los breviarios y leyenda, así como en el rezo que con las invocaciones de San Segundo se hacen en la catedral de Ávila. BELMONTE DÍAZ, J.: *La Ciudad de Ávila: Estudio Histórico*. Ávila, 1986. pp. 43-44.

283 ARIZ, L.: *Historia de las Grandezas de la Ciudad de Ávila*. Alcalá de Henares: Luis Martínez: 1607, p. 6.



Fig. 55. DE QUINTANA, J.: *Historia de su Antigüedad, Nobleza y Grandeza* (Madrid, 1629).

la muralla, se colocan las seis puertas restantes con las efigies de los seis obispos que, a juicio de Luis Ariz, acompañaron a San Segundo en su viaje a la ciudad²⁸⁴.

Junto a la representación de la ciudad de Ávila, nos encontramos con otra estampa grabada por el francés Roberto Cordier con la alegoría de la ciudad de Madrid. Siendo la villa de Madrid tan difícil de compilar y representar en una sola imagen, el mentor iconográfico recoge, tan solo, los emblemas más representativos colocándolos en la portada del libro. En este sentido, se sigue con el esquema de arco de triunfo, tan presente en los grabados de esta época, así como la estructura de retablo en el que se van sucedien-

do los diferentes personajes y alegorías. Se trata del frontispicio del libro de Jerónimo de Quintana *Historia de su Antigüedad, Nobleza y Grandeza* (Madrid, 1629) (Fig. 55) dedicada a la ciudad de Madrid; en este sentido tenemos que señalar la importancia que las Dedicatorias tienen en los siglos XVI y XVII como fuente inestimable de datos, tanto del autor como de la obra, y, en especial, del destinatario²⁸⁵.

En el centro de la composición y, bajo el arco con dosel y cortinaje barroco, se coloca la imagen de la Virgen de Atocha, patrona de la ciudad; tanto la madre como el hijo son de la misma pieza, coronados y con la media luna a los pies. La imagen mariana se apoya sobre el escudo de Madrid que se acompaña de la filacteria: "GLO-RIOSA DICTA SUNT DE TE". Quintana en su obra dedica un capítulo a la Virgen de

284 "En la primera parte trata qual de los cuarenta y tres Hercules fue el mayor, y como siendo Rey de España tuvo amores con una Africana, en quien tuvo un hijo, que fundó a Avila. Tratase, que naciones la poseyeron, hasta que la convirtio de glorioso San Segundo, compañero de los seys obispos que enviaron, San Pedro y San Pablo..." ARIZ, L.: *Historia de las Grandezas...* op.cit. s.p.

285 La Dedicatoria se convierte en uno de los elementos más interesantes del libro español del Siglo de Oro, puesto que se trata del más antiguo de los preliminares literarios presente ya en los incunables.

Atocha, aclarando que esta imagen fue una de las que trajo San Pedro cuando visitó España, idea que defienden autores como Pedro de Alcocer, Fray Juan de la Cruz, Alejo de Venegas o el propio cronista del rey Alfonso VI que dice: “Y no falta quien diga, que la imagen de Nuestra Señora de Atocha, venerada y estimada en Madrid, es una de las que traxo el Apóstol San Pedro de Antiochia, y que su nombre en sus principios no fue Nuestra Señora de Atocha, sino de Antiochia...”²⁸⁶. Prosigue el autor alabando la imagen de Atocha como patrona de Madrid destacando por “favorecer, defender y amparar: con cuya proteccion y amparo ha alcanzado prodigiosas y milagrosas vitorias, y ha venido a ser temido de todos los demas Reynos, y a ser la suya la mayor Monarquía en poder y grandeza de todo el orbe”²⁸⁷.

A los lados se colocan dos figuras alegóricas: la Fe Católica con la mano derecha apoyada sobre el pecho, mientras sostiene un cáliz con la izquierda²⁸⁸ y la Religión Cristiana colocando la mano derecha sobre el travesaño de una cruz, mientras sostiene con la siniestra un libro abierto y pisotea una calavera²⁸⁹. El pecho descubierto significa la pureza y simplicidad que caracteriza a la religión cristiana²⁹⁰, al mismo tiempo, el libro representa las Sagradas Escrituras y tradiciones de las que está formada la Religión, siendo la cruz el símbolo de Cristo crucificado y la calavera el elemento que alude al tema del Calvario y de la muerte²⁹¹. La presencia de estas dos alegorías acompañando la imagen de Atocha encuentra su justificación en la propia

286 DE QUINTANA, J.: *Historia de la muy noble y coronada villa de Madrid*. Madrid: Imprenta del Reino: 1629, p. 42.

287 “De la misma manera no es menor gloria y grandeza la de nuestra noble Villa, el tener a nuestra Señora de Atocha por su Patrona, defensora y amparo, por aver sido traída y colocada en ella tan a principio del Evangelio, aun en vida de nuestra Señora, y aver asistido a este lugar, favoreciendole y amparandole, sin jamas asentarse del, desde que la traxeron, ni aver consentido que la escondiessen ni llevassen a otra parte, aun en tiempo de las persecuciones que levantaron contra las Santas Imágenes...”. DE QUINTANA, J.: *Historia de la muy antigua y noble y coronada...* op.cit. p. 48.

288 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. pp. 402-403.

289 Ibidem, p. 259.

290 Los pechos desnudos son un atributo de la alegoría de la Verdad que se presentaba como una mujer desnuda, mostrándose con ello que la simplicidad le es connatural. Con esta figura se pretende mostrar la verdad que entraña la Religión Cristiana (véase fig. 40). RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 391.

291 La cruz “sirve en definitiva como gloriosa enseña y estandarte de la Cristiana Religión a la que deben y dedican los Cristianos la veneración más alta, pues en ella reconocen el singular beneficio que de la redención reciben”. RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 261.

obra de Quintana cuando escribe sobre la fundación de la ermita de Nuestra Señora de Atocha y la venida de San Pedro a España y dice que todos los apóstoles cuando salían a predicar fuera de Jerusalén tenían por costumbre llevar consigo alguna imagen de María, por dos razones: “una por devocion, lo otro porque mediante la de ellas, estuviesse perpetuamente presente en los ojos de los creyentes, la agradable vista de Christo bien nuestro, y de la Virgen Maria nuestra Señora su Madre, para que con esto (como dize Canisio) la Fe y Religión se estableciese y aumentasse...”²⁹².

Delante de las pilastras se colocan otras dos figuras alegóricas que representan a Grecia, con un sol en la mano y un libro en la otra, y a Roma, representada en la parte derecha, con un yelmo en la cabeza y una bengala en la mano. La presencia de estas alegorías se debe buscar en la propia historia que Jerónimo de Quintana hace de la villa remontando sus orígenes al pueblo griego y romano y entroncando sus raíces con el dios Zeus, representado bajo la figura de Grecia y Apolo colocado bajo la de Roma. El dios griego se identifica por los rayos que sostiene con su brazo izquierdo y señalando, con el derecho, al águila, uno de sus principales atributos. Apolo, coronado de rayos como dios de la luz y del sol, sostiene la lira como símbolo de la música y de las artes y el carcaj, como dios de la guerra ágil y veloz²⁹³.

En la parte central del basamento se colocan una cartela rectangular con los datos del autor de la obra, impresor con la fecha y lugar de impresión. A los lados dos pedestales recogen en sus caras frontales la representación de dos emblemas alusivos a los orígenes y fundación de la villa. En la parte izquierda un dragón alado como símbolo de la prudencia y de la sabiduría apareciendo ya desde sus orígenes en el escudo de Madrid, tal y como nos lo explica Jerónimo Quintana en el libro²⁹⁴. El hecho de que el emblema del dragón se coloque bajo la alegoría de Grecia no es casualidad puesto que este animal está presente en todos los estandartes y divisas de la cultura ática como símbolo de la vigilancia y la sabiduría en que floreció su repú-

292 DE QUINTANA, J.: *Historia de la muy antigua, noble y coronada...* op.cit. s.p.

293 Además de ser el dios del vaticinio, de la música y dios pastoral cuyos amores con las ninfas lo vinculan a la vegetación y a la naturaleza, Apolo era al mismo tiempo un dios guerrero que, al igual que su hermana Ártemis, conseguía con el arco y las flechas una muerte rápida y dulce. GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana...* op.cit. p. 37.

294 “...O porque este animal es símbolo de la prudencia y sabiduría cuyo acto es mirar de lejos las cosas y prevenirlas antes que sucedan”. DE QUINTANA, J.: *Historia de la muy Antigua, Noble y Coronada Villa de Madrid*. Madrid: Imprenta del Reino: 1629. p. 13.

blica. Jerónimo Quintana escribe que la figura del dragón formaba parte del escudo primitivo de la villa debido al hecho de encontrarse este emblema esculpido en una de las puertas de la ciudad²⁹⁵. La presencia del dragón recoge la teoría de muchos autores defensores de esta leyenda expresando que el dragón era el Padre de los Dioses, recordando que Júpiter burló a Proserpina bajo la forma del fabuloso animal, dando existencia al dios Baco²⁹⁶.

Al otro lado se coloca la figura de un oso, animal que aparece en las armas de la ciudad de Madrid empujando sus patas sobre un madroño. Jerónimo Quintana niega la teoría de varios autores que justifican la presencia de este animal en el emblema heráldico por la multitud de osos que se criaban en los montes del contorno de la villa, siendo una tierra muy fértil y apta para todo tipo de género de caza. El autor de la obra rechaza esta apreciación así como la idea de que el madroño se represente en las armas de la ciudad por la cantidad de este tipo en los montes de la villa o porque el oso empuje sus patas y su boca sobre sus ramas como queriendo coger un fruto. Muy al contrario, Quintana afirma que la presencia del oso se remonta a los espectáculos romanos en donde se soltaban todo tipo de fieras y animales feroces²⁹⁷.

La obra se completa con la presencia de otras dos alegorías en la parte superior, en una actitud sedente sobre los aletones del frontón arquitectónico. En la parte izquierda una mujer apoya su mano izquierda sobre la bola que remata la pilastra, sostenien-

295 “...Tuvo en sus principios nuestra Mantua por armas un Dragón o Serpiente por cuya causa el Comentador de Ptolomeo y Tarasa en los lugares citados, y otros lo llamaron Viseria, que es lo mismo que el lugar del Dragon, porque este animal, es de aguda y perspicaz vista...y su origen está en que se halló en una de las puertas de esta ciudad esculpido un dragón o serpiente hecha ondas y como derribaron la Puerta, por que no se perdiese la memoria de esto, la embebieron en una pared de la casa de Estudio de la Villa. Pusieron estas armas los griegos por ser el Dragón divisa antigua suya, de que usaron en todos sus estandartes y escudos...” DE QUINTANA, J.: *Historia de la muy Antigua, Noble y Coronada Villa de Madrid...* op.cit. p. 13.

296 DE LOS RÍOS, J.A. y DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO, (J).: *Historia de la Corte y Villa de Madrid*. I, Madrid, 1861, p. 37.

297 “Ya soltando alguno dellos a algún hombre condenado a muerte, para que lidiasen públicamente, con tal ley... y haziendo que una fiera con otra peleasen para conocer a qual dellas avia dado la naturaleza mayor astucia y fortaleza...”. Jerónimo de Quintana atribuye la aparición del oso al emblema que traían los romanos cuando entraron en la villa de Madrid: “...La legión que cumplió la población de MADRID, acrecentando sus muros, traía un oso por insignia y señal, de donde le tomo esta Villa por blason y divisa. Y la razon es, porque semejantes divisas son siempre jeroglíficos, que significan algun hecho hazñoso y memorable”. DE QUINTANA, J.: *Historia de la muy Antigua, Noble y Coronada...* op.cit. p. 27.

do un halcón con la otra. García Vega afirma que se trata de la Victoria, al sostener el halcón que desempeña un papel análogo al del águila, uno de los atributos con los que Ripa describe la alegoría de la victoria. También el velo ondulante que rodea su cabeza recuerda las alas que caracterizan la alegoría de la victoria. Sin embargo la estrella que posee en su frente, así como el epígrafe escrito en la voluta arquitectónica nos lleva a pensar que se trata más bien de una representación alegórica de la nobleza, puesto que con la estrella se nos muestra que la nobleza nace de la virtud de un ánimo claro y resplandeciente²⁹⁸, conservándose luego con gran facilidad merced a la fama de la que goza esta clase social. El ave, por otra parte, es símbolo de la honestidad y de la nobleza de corazón puesto que avergonzándose el alimentarse de cadáveres soporta el hambre antes de comerlos²⁹⁹. A este significado habría que añadir que ya en el antiguo Egipto el halcón se consideraba un animal regio, siendo utilizado como imagen de Horus, dios del cielo, por el alto vuelo que alcanzaba el halcón³⁰⁰ (véase IIª Parte, Cap. I).

Haciendo pareja con esta alegoría se sitúa, al otro lado del ático, otra figura femenina, alada y tocando una trompeta; se trata de la alegoría de la Fama que, unida a todo el conjunto alegórico que conforma el frontispicio alude al renombre universal que tiene la villa de Madrid, tal y como aparece en el propio título del libro haciendo referencia a la antigüedad y nobleza de la ciudad. Se acompaña del epígrafe: “In omnem terram exivit sonus forum” (“Por toda la tierra corre su sonido”, Salmo 18,5).

La estampa, grabada por el francés Roberto Cordier, toma como modelo la imagen que decora la portada del libro de Gil González Dávila de la misma temática y titulado: *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid*, impreso por Tomás Junti en 1623. La imagen de la Virgen con el niño, la media luna y las armas de Madrid a sus pies es una copia literal del grabado de Courbes. El hecho de que Jerónimo Quintana a la hora de escribir su libro se base en la obra de González Dávila lo corrobora F. Carlos Sainz de Robles cuando escribe *Historia y estampas de la Villa de Madrid*³⁰¹. Este mismo

298 RIPA, C.: *Iconología...* II, p. 132.

299 Ripa presenta este animal como atributo identificativo de lo que él llama “Vergüenza Honesta”, afirmando que dicha ave “siente vergüenza de los fallos que comete y, guiado por esta vergüenza, se va volando por el aire hasta alejarse de los ojos de los cazadores”, RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit, p. 397.

300 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 222.

301 SAINZ DE ROBLES, F.C.: *Historia y estampas de la Villa de Madrid*. GIL DE GUINÓN, J.(ed.), Barcelona, 1932, pp. 20-30.

esquema compositivo con la estructura del arco y el cortinaje acogiendo la imagen de Atocha, con la colocación de las figuras alegóricas a los lados se repite en otro grabado que Juan de Courbes realiza para la portada de otro de los libros de Jerónimo de Quintana: *“Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Atocha”*, impresa en Madrid en 1637, en la imprenta del Reino.

La historia de la villa de Alcántara protagoniza la portada del libro de Jacinto de Arias titulado *Antigüedades y santos de la muy noble villa de Alcántara*, impreso en Madrid en 1661. (Fig. 56) La

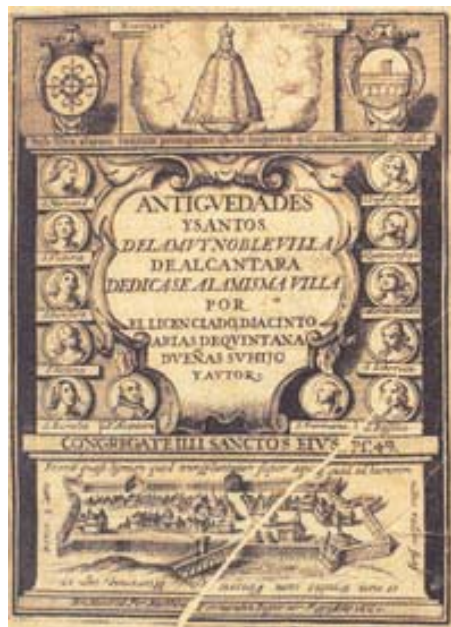


Fig. 56. DE ARIAS, J.: *Antigüedades y santos de la muy noble villa de Alcántara* (Madrid, 1661).

intención del autor es conservar, a través de esta obra, toda su tarea de investigación sobre Alcántara, resumiendo en tres partes el contenido de la misma³⁰². A esta división tripartita responde el grabado colocado en la portada y estructurado a partir de dos impostas divisorias en las que se escriben frases tomadas de los salmos bíblicos. En este sentido, nos encontramos, en el centro de la composición, con una hilera de santos y santas mártires relacionadas con la fundación e historia de la villa, retratados en tondos circulares en un recuerdo de la numismática romana. Bajo el medallón se coloca un epígrafe rectangular con el nombre de cada uno de los personajes, lo que nos lleva a las inscripciones de la época clásica como origen y antigüedad de la villa. En el centro una cartela típicamente barroca recoge el título del libro y el nombre del

302 En primer lugar se remite a la fundación y a la antigüedad de Alcántara, recogiendo todas las inscripciones romanas y los textos evangélicos que hacen referencia a la misma, remontándose a la época del emperador Trajano que mandó construir el puente de la villa. En la segunda parte procede a la ardua tarea de descripción de los santos mártires relacionados con Alcántara, aludiendo a la “educación y crianza” recibida por el príncipe D. Pelayo (“glorioso restaurador de España”) hasta la entrada de los sarracenos. En la última parte explica cómo el rey D. Alonso de León “El Nono” ganó esta villa “de manos de los Moros” y se la entregó a la Orden Militar de Calatrava que, con el tiempo, se la traspasó a la orden del “Pereyro” que luego se llamó “Alcántara”. DE ARIAS, J.: *Antigüedades y Santos de la muy noble Villa de Alcántara*. Madrid: Mateo Fernández: 1661. s.p.

autor. En el cuerpo inferior figura la muralla de Alcántara, con los principales monumentos en su interior que, unida al puente, emblema heráldico de la villa, comunica la parte antigua con la zona nueva de Alcántara. Alrededor se puede leer una inscripción que reza así: “Et erit quasi lignum quod transplantatur super aquas, quod ad humnorem mittit radices suas, et non timebit cum venerit aestus”³⁰³. En la imposta divisoria se escribe otra frase bíblica en la que se escribe: “Congregate illi sanctos eius”³⁰⁴ complementándose con la escrita en la imposta que soporta la imagen de la Virgen en la parte superior “Sub umbra alarum tuarum protege me, a facie impiorum qui me affligerunt”³⁰⁵. Dentro de una estructura cuadrangular se coloca la imagen de Nuestra Señora de los Hitos, coronada y cubierta por un manto estampado y por un halo de nubes que nos introducen en el mundo celestial, idea que queda reforzada con la presencia de la aureola situada alrededor de la cabeza de María. Jacinto Arias, en la última parte del libro, explica la presencia de este tipo iconográfico afirmando que se trata de una de las imágenes más veneradas en la villa de Alcántara y que su templo se construyó para celebrar la conquista cristiana de la villa y la consiguiente expulsión de los sarracenos³⁰⁶.

Flanqueando la imagen mariana y, a modo de dos pináculos herrerianos, se colocan los escudos de la Orden de Alcántara, a la diestra de la Virgen y el de la villa de Alcántara, formado por el puente sobre el río con una torrecilla en el medio, en la parte izquierda.

Juan Renedo es el artífice de las dos siguientes láminas correspondientes a las obras de Domingo La Ripa, fraile benedictino del monasterio de San Juan de la Peña, que escribe *Los Fueros y Observancias del Reyno de Aragón* (Madrid, 1675) (Fig. 57) y *Defensa Histórica por la Antigüedad del Reyno de Sobrarbe* (Madrid, 1675). En la primera, sobre una estructura arquitectónica a modo de retablo, se coloca una cartela con las armas del Reino de Aragón. Una corona rodea el escudo con los emblemas

303 “Porque será como el árbol trasplantado junto a las corrientes de las aguas, el cual extiende hacia la humedad sus raíces, y así no temerá la sequedad cuando venga el estío” (Jeremías 17, 8).

304 “Congregadme mis santos” (Salmo 49,5).

305 “Bajo las sombras de tus alas escóndeme de los pecadores que me infieren violencia” (Salmo 16, 8-9).

306 “...Y entre ellos está el de Nuestra Señora de los Hitos, que es templo de muy buena fábrica y santuario de gran devoción, y concurso y muy antigua...” DE ARIAS, J.: *Antigüedades y Santos de la muy noble villa de Alcántara...* op.cit. s.p.

de los territorios del Reino separados, a su vez, por unas cintas enroscadas a lo largo del óvalo y sobre las que se coloca el nombre de cada una de las demarcaciones territoriales. Del ático y, delante de las pilastras laterales, cuelgan los escudos de las posesiones de la corona, sostenidos por dos geniecillos colocados en la parte superior. Cada uno de estos emblemas heráldicos se acompaña de un epígrafe con el nombre de cada uno de los territorios, encontrándonos de izquierda a derecha y de arriba abajo con las armas de Cataluña, Valencia, Nápoles, Mallorca, Sicilia, Jerusalén y Cerdeña. En la predela del retablo se extiende un tapiz con el título de la obra flanqueado por dos leones que se asoman por



Fig. 57. LA RIPA, D.: *Los Fueros y Observancias del Reyno de Aragón* (Madrid, 1675).

delante del tapiz creando un primer plano y un perfecto eje simétrico con los ángeles del ático. Siguiendo este equilibrio compositivo y, haciendo pareja con la cartela del basamento, se coloca en la parte superior del retablo, una tarja decorada con el motivo de la concha³⁰⁷ y con la escena de San Jorge y el dragón en su interior.

La misma estructura compositiva se repite en la portada del Reino de Sobrarbe, (Fig. 58) eliminándose la corona del centro con los escudos territoriales y sustituyéndose por un tapiz en el que figuran los datos tipográficos de la obra. Las pilastras laterales del grabado anterior se cambian por dos pares de columnas salomónicas que sirven de marco a las dos filas de escudos de armas pertenecientes al Reino de Aragón que cuelgan del ático. Esta vez los emblemas heráldicos carecen de un epígrafe identificativo y los angelillos del ático no los sujetan mediante una cinta como en la portada de los Fueros de Aragón sino con las propias manos, al mismo tiempo que sos-

307 Este tipo de cartela nos lleva, por una parte, al tipo de composición dieciochesca muy próxima al motivo de la rocalla y, por otra, el tema de la concha nos remite a la escena de Santiago ecuestre que así como da muerte a los moros, también San Jorge vence al dragón, creándose una similitud entre el patrón de España y el patrón del Reino de Aragón.



Fig. 58. LA RIPA, D.: *Defensa Histórica por la Antigüedad del Reino de Sobrarbe* (Zaragoza, 1675).

tienen una rama de olivo y una palma³⁰⁸. El tapiz del basamento del grabado anterior se cambia por una corona de laurel con el lema: “INCLITA FACTA DOCENT” (“HECHA E ILUSTRADA PARA ENSEÑAR”)³⁰⁹. Los leones se sustituyen por dos zócalos en cuyos marcos se colocan dos emblemas. En el de la izquierda una mano sostiene un compás al mismo tiempo que mide el diámetro de la Tierra, se acompaña del lema “MAGNA METIMUR”. Al otro lado una mano dibuja una circunferencia con un compás, con el epígrafe “NEC MUNVE RE NEC DEVIARE”. Los motivos de la mano y el compás –difundidos a través del taller plantiniano de Amberes– aparecen en los libros de

emblemas de Juan de Borja y en las empresas de Alonso Remón, entre otros. En el emblema de Juan de Borja una mano señala con un compás el centro de una circunferencia; el lema “Vital inveniet” (“hallará la vida”) se explica en el epigrama del emblema en el que se nos dice que el hombre debe huir de los extremos buscando siempre el centro pues en él se encuentra siempre la virtud³¹⁰. En la empresa del libro de Alonso Remón *Discursos elógicos y apologéticos. Empresas y divisas sobre las triun-*

308 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* op.cit. p. 363.

309 La corona de laurel aparece en una de las empresas de Juan de Borja como recompensa a los que siguen los consejos de la verdadera fe cristiana. El lema: “VICTI NON VICTORES” (“LOS VENCIDOS Y NO LOS VENCEDORES”) quiere decir que en las competencias y triunfos humanos son coronados los vencedores, en lo divino son coronados los vencidos “que rindiendo y cautivando sus entendimientos, obedecen, y hazen, lo que la fè viva, y verdadera los enseña”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 156,157.

310 “La mayor discreción, que en esta Vida ay, es saber, huir de los extremos, que son viciosos, y hallar el medio, en que está la virtud... porque assí, como el Geómetra sólo sabe hallar el centro en el círculo: assí sólo es sabio, el que, apartándose de los extremos sigue el medio, en que la Virtud consiste... Pues quien hallare la Virtud, hallará la vida; la temporal con sosiego, y la eterna con descanso, y gozo sin fin. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 227.

fantes vida y muerte del glorioso Patriarca san Pedro de Nolasco... (Madrid: viuda de Luis Sánchez, 1627) aparece otra vez la mano y el compás que, con una de sus puntas sobre un orbe y una corona, traza una circunferencia. El lema es “In altioribus” (“En los lugares más altos”) en alusión a la caridad y a la prudencia de Pedro Nolasco³¹¹. Estas características de la virtud, así como la prudencia y la caridad se pueden traspasar como cualidades del propio reino de Sobrarbe, sin olvidar el importante significado que, para la emblemática del momento, juega el papel de la esfera del mundo como símbolo de universalidad, por una parte, y como expresión de la verdad, por otra³¹². Esta simbología se pone de manifiesto con la presencia del escudo aragonés, representado en un tamaño mayor que el resto, en el centro del frontón, flanqueado por los angelillos que portan en sus manos la palma y el olivo, símbolos de la victoria y de la paz.

La temática de estos grabados responden a la línea de exaltación de las riquezas y del poder de un determinado reino, tal y como estamos viendo a lo largo de este análisis. Una vez más el mentor iconográfico da las pautas a seguir por el grabador que como un copista medieval se limita a reproducir. En el caso de Juan de Renedo, como con la mayoría de los grabadores de la centuria, no se sabe, hasta el momento, si su dominio del buril y su especialidad en frontispicios heráldicos le permitieron una libertad creativa a la hora de realizar su trabajo. La respuesta podría ser negativa si tenemos en cuenta que una misma lámina se utilizaba como portada de varias obras que se editaban a lo largo de un período de años³¹³.

El frontispicio de estas obras se convierte en un instrumento de propaganda al servicio de la política de los diferentes reinos. En este sentido la Diputación de Aragón, institución directora de la política del Reino, encontró en la organización documental del testimonio escrito así como en la difusión impresa de los textos jurí-

311 Ibidem, p. 226.

312 Borja nos muestra en una de sus empresas una circunferencia sobre la que se traza un punto en su centro. El lema: “Bonitas et pulchritudo” (la bondad y la hermosura) alude a la perfección divina en la hermosura de la creación, entendiendo que la virtud de la bondad se encuentra en el centro y la hermosura en el círculo: “...los antiguos Philosophos... dixerón que la bondad estava en el centro, y la hermosura en la circunferencia; dando a entender, que Dios es, como el punto indivisible del centro del círculo, y todas las criaturas, como líneas, que proceden del centro a la circunferencia...”, BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 208.

313 GUTIÉRREZ BURÓN, J.: “Iconografía de los Borja”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XXXI-XXXII (1994), p. 138.



Fig. 59. SALAZAR DE MENDOZA, P.: *Origen y dignidades seglares de Castilla y León* (Toledo, 1618).

dicos e históricos, uno de los procedimientos más eficaces para difundir las funciones del gobierno, su administración y su historia³¹⁴. El nacimiento del libro impreso, encargado y pagado por un mecenas se destina al ensalzamiento de las particularidades históricas del territorio. La obra de los Fueros y Observancias de Aragón se divide, al mismo tiempo, en nueve libros, escritos por autores diferentes, lo que nos hace pensar que el impreso fue encargado por la propia Diputación del Reino³¹⁵, al contrario de lo que ocurre en la obra sobre la defensa histórica de Sobrarbe encargada y subvencionada por los monjes benedictinos del monasterio de San Juan de la Peña³¹⁶.

El siguiente grabado ilustra la portada del *Origen y dignidades seglares de Castilla y León* (Toledo, 1618) (Fig. 59) de Pedro Salazar de Mendoza. Una estructura

314 NAVARRO BONILLA, D.: “Noticias Históricas en torno a la segunda edición de la primera parte de los Anales de Zurita”, *Jerónimo Zurita*, 74 (1999), p. 102.

315 En esta tarea de impresión juegan un papel decisivo los diputados aragoneses con sus indicaciones sobre el diseño del texto, propiciando una particular estética tipográfica común en el conjunto de los textos impresos por orden y patrocinio de dicha institución a lo largo de los siglos XVI y XVII. NAVARRO BONILLA, D.: “Noticias históricas en torno a la segunda...” op.cit. p. 103.

316 Valenzuela Foved escribe la historia del monasterio de San Juan de la Peña presentándolo como origen y refugio de los primeros cristianos aragoneses, atribuyéndole, por tanto, el nacimiento del reino de Aragón: “...Esto nada menos significa nuestro San Juan de la Peña, verdadero nacimiento roquero de la recia corriente aragonesa. De aquí nació Aragón, aquí se dieron sus leyes, se nombraron caudillos y monarcas, de aquí tomó nombre el futuro reino...”. Como fuente se basa en la tesis de Víctor Balaguer y escribe: “Asombra y maravilla, el comienzo de este reino aragonés, tan mínimo y escaso en su origen como armipotente y soberano en su desenvolvimiento. Los cristianos que no quisieron aceptar el yugo de los moros, se retiraron a los Pirineos, cuyos más altos y agrios riscales no llegaron a ser dominados nunca por el invasor, y refugiados allí pensaron inmediatamente en el recobro de la perdida patria. Dispersos andaban y extraviados por las sierras, cuando se reunieron en la cueva llamada de San Juan de la Peña”. VALENZUELA FOVED, V.: *San Juan de la Peña. Leyenda, Historia, Arte. Guía del visitante*. Huesca, 1956, pp. 5,6.

en arco de triunfo recoge los datos tipográficos señalando el título de la obra, con algunas indicaciones de su contenido y del destinatario del mismo. Flanqueando el arco se sitúan dos pilastras colocadas en perspectiva de las que cuelgan hileras de trofeos militares. Seis figuras femeninas alegóricas completan la composición. Dos se sitúan en ambas caras laterales de las pilastras, en una disposición de cariátides griegas y de las que sólo vemos medio cuerpo; junto a ellas se sientan, en un primer plano, otras dos alegorías apoyando sus manos sobre sendos emblemas heráldicos. Las armas de Castilla y León son sostenidas por dos figuras desnudas y aladas que apoyan cada uno de sus pies sobre los capiteles

de las pilastras del arco triunfal. Ninguna de estas alegorías porta atributos que nos permitan identificarlas y explicar su significado dentro de la obra. Se trataría, por consiguiente, de figuras convencionales que, por su disposición y sus atuendos, nos remiten a la época clásica, dándose a entender con esto la antigüedad histórica de las dignidades seculares de Castilla y León. La presencia del arco de triunfo así como los trofeos colocados en uno de los frentes de la pilastra nos acercan a esa idea de triunfo que reinaba en la Roma imperial de la época de Augusto.

El siguiente grabado ilustra la portada de *La Numantina* (Sevilla, 1612) (Fig. 60) libro de Francisco Mosquera de Barnuevo y dedicada a la ciudad de Soria. Una cartela rectangular colocada en el centro de la composición arquitectónica recoge los datos del autor y de la obra. Se flanquea por dos pilastras delante de las cuales se colocan dos soldados romanos ataviados con vestimenta militar, armados con lanzas y colocados de perfil, al tiempo que portan sendos emblemas heráldicos pertenecientes a las casas nobiliarias de la ciudad de Soria. En el escudo de la izquierda aparecen las armas del linaje de Barrionuevo o Barnuevo con las cruces y los castillos colocados en los cuarteles del escudo. La explicación aparece en el libro de Miguel



Fig. 60. MOSQUERA DE BARNUEVO, F.: *La Numantina* (Sevilla, 1612).

Martel sobre el canto tercero de la Numantina, en la que se dice que uno de los caballeros de este linaje había sido capitán en una batalla contra los moros y, ante las réplicas del Rey para que no llevase a cabo la batalla, se defendió con estas palabras: “Veo la Cruz en el cielo y tengo de dexar la batalla?”, al conseguir la victoria el rey dio por armas al caballero la Cruz y el Castillo³¹⁷.

En la parte superior del grabado dos angelillos sostienen una cartela con recortes irregulares en forma de volutas que contiene en su interior un castillo con la frase: “Soria pura cabeça de Extremadura”. Se trata del escudo de la ciudad con la presencia del rey Alonso IX en la parte superior de la torre. El lema hace referencia a la propia historia de Soria, entendiendo por Extremadura todas las tierras y lugares que estaban en la zona del río Duero y Soria como la ciudad más rica y más poblada del distrito lo que la hizo llamarse “cabeza” de todas las demás³¹⁸. La presencia del castillo como emblema heráldico de la ciudad hace referencia, según el obispo de Osma, D. Pedro de Acosta, al que antiguamente se llamó castillo Doria tomando este nombre por un capitán griego que llegó desde Acaya y que se llamaba Dorico. Otros autores defienden que la ciudad de Soria tiene este nombre por haber sido fundada debajo del Castillo de Oria³¹⁹.

317 “Los de Barnuevo o Barrionuevo son muy buenos cavalleros y son en Soria, trahen por armas un escudo partido en cuartel, en los dos quarteles de mano derecha y mano izquierda dos cruces huecas como las de Calatrava de oro en campo azul, y en los otros dos quarteles en el alto de mano izquierda y en el vaxo de mano derecha dos castillos de oro en campo de sangre”. MARTEL, M.: *Canto Tercero de la Numantina y su Comento: De la Fundación de Soria y origen de sus doce Linajes*. Madrid, 1967, pp. 163,164.

318 “Y para entender como sea cabeza de Extremadura se ha de advertir que antiguamente llamavan Extremaduras las tierras y los lugares que estan veçinos al Rio Duero, y debaxo deste nombre entravan Almazan, Santistevan de Gormaz, y principalmente lo de Soria, que por ser en aquella era la mas populosa y rica çiudad de aquel distrito mereció ser cabeza de las demas”. MARTEL, M.: *Canto Tercero de la Numantina...* op.cit. p. 227.

319 Son numerosas las diferentes razones y opiniones que recoge Martel en su Canto tercero a la Numantina en su capítulo dedicado a la Fundación de Soria y a la etimología de su nombre. MARTEL, M.: *Canto Tercero de la Numantina...* op.cit. pp. 49-52.

Lo que sí parece claro es que la ciudad de Soria surgió en un collado junto al castillo que defendía el vado del Duero en la frontera de los reinos de Aragón y Castilla. Estas circunstancias, así como el servir de puente para las comunicaciones entre ambos reinos y entre Castilla con Levante y con Navarra, le convirtieron en un importante enclave fronterizo y comercial hasta la devastación de la ciudad a finales del siglo XII, obligando a la construcción de una fuerte muralla que protegiese la entrada a la ciudad y que aumentase la capacidad estratégica del castillo soriano. DE LA CASA MARTÍNEZ, C. et al.: *Castillos de Soria: Aproximación a la Arquitectura Militar Medieval*. Soria, 1990. p. 93.

El siguiente grupo de grabados ilustra la portada de un conjunto de libros donde la temática se centra en el análisis histórico de una ciudad o de una villa. Como consecuencia, el grabado recoge el escudo heráldico como emblema que simboliza la importancia y el reconocimiento del territorio estudiado. Se trata de ciudades, la mayoría de ellas, romanas que han experimentado un proceso de evolución a lo largo de la Edad Media como sedes episcopales, siendo reconquistadas a lo largo de los siglos XI y XII.

Éste es el caso del primero de los frontispicios analizados que recoge las armas de la ciudad de Tudela en la obra de José Conchillos *Propugnaculo Historico y Juridico. Muro literario y tutelar*.

Tudela ilustrada y defendida (Zaragoza, 1666) (Fig. 61) con las tres torres encima del puente y las cadenas del reino de Navarra en los bordes del escudo. Se timbra de una corona al mismo tiempo que aparece colgado de una palmera que, a primera vista, podría estar haciendo alusión a la victoria de los cristianos sobre los musulmanes. El autor en la dedicatoria que hace a la ciudad de Tudela, establece una metáfora entre la brevedad de la obra y el árbol pequeño, defendiendo que su escrito es breve porque no tiene que ser mejor lo voluminoso y abundante que lo breve y pequeño ya que no por ser más grande y robusto el árbol tiene que tener mejores frutos que aquél que es pequeño y fértil³²⁰.



Fig. 61. CONCHILLOS, J.: *Propugnaculo Historico y Juridico. Muro literario y tutelar...* (Zaragoza, 1666).

320 “No suele ser mejor la que tiene mas cuerpo, los arboles crecidos vemos muchas vezes dãn los frutos dañados, y el manzanillo enano produce fruta de mejores colores, y de mas ano coraçon; entre las piedras preciosas, ay algunas pequeñas, que encierran mas valor, que las grandes, no consiste el valor de lo que se escribe en el vulto del volumen”. CONCHILLOS, J.: *Propugnaculo Historico y Juridico. Muro Literario y Tutelar. Tudela ilustrada y defendida*, Zaragoza: Juan de Ybar: 1666. s.p.



Fig. 62. DE URRÍES, P.J.: *Ordenaciones Reales de la ciudad de Tarazona* (Zaragoza, 1669).



Fig. 63. *Ordenanzas para el Gobierno desta muy Noble y Muy Mas Leal Ciudad de Leon...* (León, 1669).

En ese mismo prólogo laudatorio Conchillos compara la ciudad de Tudela con un árbol “frondoso, estendido, dilatado por lo sublime y grande que le Ennoblece, con que no solo da gracia, sino de justicia me està deviendo su sombra, quando la debe a la pequeñez de esta obra, por ser mas suya que no mia”. El epígrafe que cuelga del emblema heráldico “DUM PLUS OPPRIMITUR TUNC PLUS EXTOLLITUR” refuerza esta misma idea³²¹.

Las armas de la ciudad de Tarazona ilustran la siguiente portada de la obra de Pedro Jerónimo de Urríes sobre las *Ordenaciones Reales de la ciudad de Tarazona*, impresa en Zaragoza en 1669. (Fig. 62) Al igual que las anteriores, se trata de una ciudad romana con sede episcopal desde la época visigoda y reconquistada en 1118 por Alfonso I de Aragón. Un castillo con tres torres de las que florecen ramales con hojas y racimos de uvas forman el emblema de la ciudad. A los lados dos escudos con los palos de Aragón. En el borde del escudo una frase recuerda los orígenes míticos de la villa “TARAZONA. TUBAL. CAIN. ME EDIFICO. ERCULES. ME REEDIFICO”.

Un león coronado y en actitud rampante aparece en las armas del reino de León en el frontispicio de la obra *Ordenanzas para el Gobierno desta muy Noble y Muy Mas Leal Ciudad de Leon, su tierra y jurisdicción, hechas por los señores Justicia y Regimiento della*, impresa en León en el año 1669. (Fig. 63) El león rampante así como el castillo del Reino de Castilla y la granada del Reino granadino se recoge en la portada que ilustra las *Ordenanzas de la Real Audiencia del Reyno de Galicia*, impresa en La Coruña en 1679. (Fig. 64)

Juan de Courbes graba la estampa que ilustra la primera página del libro titulado *Por la Ciudad de Barcelona, en Justificación de la Prerrogativa que tiene de Cubrirse, y Sentarse sus Consellers delante del Rey...* (Barcelona, 1632), (Fig. 65) siendo una de las pocas planchas cromáticas que nos encontramos a lo largo de este estu-

321 “CUANTO MÁS SE OPRIME MÁS SE ENALTECE” Ibidem, s.p.



Fig. 64 . Ordenanzas de la Real Audiencia del Reyno de Galicia (La Coruña, 1679).



Fig. 65. Por la Ciudad de Barcelona... (Barcelona, 1632).

dio del grabado del siglo XVII. Se trata del escudo de armas de la ciudad de Barcelona con la presencia del yelmo y la cimera como motivos decorativos. A diferencia de aquellos escudos que han sido grabados en la misma plancha junto con los caracteres tipográficos, las armas de Barcelona se graban en otra independiente, incorporándola con posterioridad a la portada del libro. Es así cómo encontramos el emblema heráldico de Barcelona en la portada de la obra de Johan Francisco Rossell *El verdadero conocimiento de la peste, sus causas, señales, preservación, i curación* (Barcelona, 1632) o en *La proclamación Católica a la Majestad Piadosa de Filipe el Grande Rey de las Españas, y Emperador de las Indias, Nuestro Señor, Los Consellers y Consejo de Ciento de la ciudad de Barcelona*, impresas en el taller de Sebastián y Jaime Matevad, a donde, con mucha probabilidad habría llegado el modelo de la estampa que grabó Courbes.

El mismo escudo de armas aparece en el *Memorial de los Servicios que desde el año 1689 hasta el año 1697 hizo la ciudad de Vique al Rey Nuestro Señor...* impresa en Barcelona en el taller de Rafael Figueró en el año 1698, (Fig. 66) desapareciendo



Fig. 66. *Memorial de los Servicios que desde el año 1689...* (Barcelona, 1698).

el yelmo y la cimera, quedando sólo la corona real que es sostenida por dos niños alados que apoyan sus pies sobre diversos motivos de estirpe vegetal.

La presencia de las figuras mitológicas es una constante en los grabados del siglo XVII. Los mentores iconográficos de los libros manejaban toda una serie de fuentes clásicas que servían de hilo conductor al mensaje expresado a través del frontispicio. Se recurre a la búsqueda de un origen legendario de las ciudades históricas a través de alegorías tomadas de la Antigüedad griega y romana como es el caso de Hércules que personificaba la *virtus*³²² cristiana y con el que se intentaban identificar prelados, obispos y monarcas. Es interesante destacar cómo la sociedad católica del siglo XVII seguía inmersa en

el Renacimiento clásico de la centuria anterior a través de la historia de sus ciudades, de las canonizaciones de sus santos o de las entradas reales de sus gobernantes.

322 MORENO CUADRO, F.: “La visión emblemática del gobernante virtuoso”, *Goya*, 187-188 (1985), p. 19.

CAPÍTULO III

El soporte de un contenido: portadas y orlas arquitectónicas

Las principales representaciones simbólicas que decoran los frontispicios de los libros del siglo XVII presentan, por lo general, un marco de tipo arquitectónico. El hecho de que sea, por lo general, una fachada con la presencia de un solo cuerpo con un gran hueco central donde se coloca el título y los datos del libro, refleja una cuestión teórica mucho más compleja que nos lleva al argumento de la Arquitectura como disciplina superior sobre el resto de las artes liberales. Esta afirmación se convierte en un leit-motiv de los tratados de arquitectura de la época, cuya base se remonta a la Antigüedad con la existencia del texto de Vitruvio, que defiende la superioridad de la Arquitectura recuperándose a través del Renacimiento europeo con la aparición de otros tratados como el de Alberti, Serlio, Vignola o Palladio¹. De este modo el arte de la arquitectura se convierte en el fundamento para la formulación científica de las artes y como base teórica y práctica del artista de todas las disciplinas. Desde este punto de vista, nos encontramos con un tipo de frontispicio que camina entre el estilo manierista y la estética barroca con la utilización de órdenes arquitectónicos gigantes que se asientan sobre plintos adosados a un zócalo corrido. El ático se genera por el desarrollo en altura del cuerpo central enlazándose con el resto de la estructura arquitectónica mediante volutas o aletones.

Por otra parte este tipo de arquitectura desempeña una función activa al ser sustentantes y portadores de los diversos elementos iconográficos que conforman el conjunto total de la portada. Así las columnas servirán de telón de fondo para las figuras principales de los frontispicios².

1 Esta novedad se debe entender dentro del contexto humanista donde se produce un cambio de mentalidad en el plano educativo, sustituyéndose el Trivium (Gramática, Retórica y Didáctica) por los Studia Humanitatis que plantean el estudio de la Historia, Filosofía, Moral y Poesía.

2 AGUAYO COBO, A.: "Lectura iconológica de la Puerta del Sol de la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María", *Revista de Historia de El Puerto*, 34 (2005), p. 81.

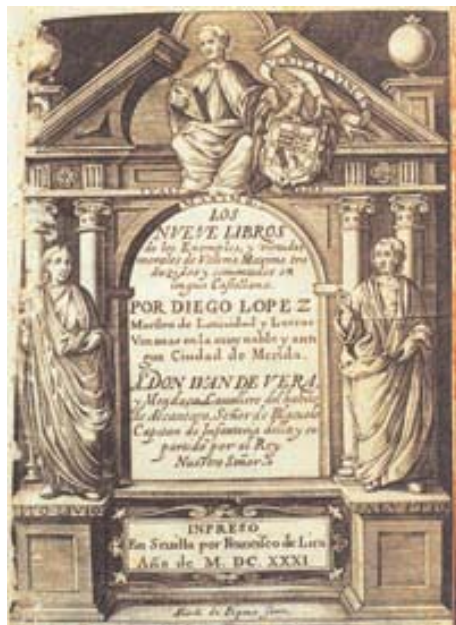


Fig. 1. LÓPEZ, D.: *Los Nueve Libros de los Ejemplos y Virtudes Morales de Valerio Máximo* (Sevilla, 1631).

A estas características responde la obra de Diego López *Los Nueve Libros de los Ejemplos y Virtudes Morales de Valerio Máximo* (Sevilla, 1631) (Fig. 1) con una estructura todavía de gusto muy clásico en concordancia con la temática del libro. Esta literatura clásica –que resurge en el siglo XVI con un interés por los autores de la antigüedad como Boccaccio o Cicerón– va a estar presente en la temática de los libros impresos en la época barroca, a pesar de que en el siglo XVII no se siguieron a los clásicos de una forma directa sino a base de comentarios y traducciones que se habían realizado en la centuria anterior.

Por otra parte, el pensamiento medieval representa una fase en el proceso que precede a la formación de la literatura barroca. Nos encontramos, por consiguiente, en el Siglo de Oro con elementos que forman parte de la cultura del medievo como el uso de la alegoría o el de los “ejemplos” –temática de esta obra– como método adoctrinante para una eficaz escenificación de las normas morales³.

Sobre esta estructura arquitectónica en forma de arco de triunfo, se representan las figuras de tres personajes de la cultura clásica; por una parte Tito Livio en la parte izquierda delante de un par de columnas de orden jónico al que acompaña Salustio al otro lado. Ambos se representan con pluma y libro como Doctores de la Sabiduría Antigua y con las togas típicas del mundo romano. Sobre el arco –que recoge el título, los datos del autor y destinatario del libro– figura la imagen del emperador Valerio Máximo que portando un libro en su mano derecha, sostiene un escudo perteneciente a Juan de Vera y Mendoza, caballero de Alcántara, a quien se dirige la obra. Un águila sostiene un epígrafe donde se puede leer el lema VERITAS VINCIT (CON LA VERDAD SE VENCE) que alude a la idea tan generalizada de la verdad como virtud que

3 El hombre medieval piensa frecuentemente por medio de ejemplos. Las colecciones de exempla forman la parte más importante de la literatura didáctica medieval. MARAVALL, J.A.: *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*. Madrid, 1972, pp. 159, 160.

debe caracterizar al hombre del siglo XVII, encontrándose esta “Verdad” en la Sabiduría Clásica.

La misma estructura con las bolas escurialenses rematando el ático de la composición ilustra la obra de los *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es liberal y noble de todos derechos* de Juan de Butrón impresa en Madrid por Luis Sánchez en 1626. (Fig. 2) En el prólogo a “los Professores y Aficionados del Arte de la Pintura” el autor dice que uno de los objetivos de la obra está en “provar solo ser el Arte de la Pintura, ingenuo, Liberal y noble...”⁴ entrando a formar parte del conjunto de las obras en que se hace referencia a la antigüedad y a la naturaleza liberal de la pintura⁵.



Fig. 2. DE BUTRÓN, J.: *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad...* (Madrid, 1626).

Dos pares de columnas jónicas soportan el frontón que se parte para acoger una tarja con el motivo de la flor que está siendo iluminada por el sol. Se acompaña de una inscripción en la que se escribe: “LUCI COMPARATA PRIOR INVENTITUR SAPIENTIA”. Esta empresa forma parte de los repertorios iconográficos de los libros de emblemas publicados a partir del Cinquecento como es el caso de la obra de Camerarius que dedica varias empresas a este motivo⁶ con alusiones religiosas como la número 72 con el mote “Mens Eadem” y el epigrama “Christe tuos vultus semper venerabor adorans, ut clytie ad solem germina pulcra rotat”⁷ o en las divisas de Le Moyne con el mote “Valebo dum calebis”⁸. La rosa, dentro de la iconografía cristiana,

4 DE BUTRÓN, J.: *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es liberal y noble de todos derechos*. Madrid: Luis Sánchez: 1626, s.p.

5 RUIZ PÉREZ, P.: *De la Pintura y la Letras. La Biblioteca de Velázquez*. Junta de Andalucía, 1999, pp. 224, 225.

6 En concreto los emblemas 49, 51, 60, 69, 70, entre otros. CAMERARIUS, J.: *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumptorum centuria una...* Nuremberg, 1590. pp. 61, 69, 70, 79, 80.

7 CAMERARIUS, J.: *Symbolorum et Emblematum...* op.cit. p. 82.

8 La empresa se acompaña del epigrama: “Sous l’astre souverain qui brille sur ma teste, tous temps m’est beau, tout tour m’est tour de teste, el fait comme il luy plaist ma gloire et mon bonheur.

simboliza la sangre de Cristo crucificado significando con ello el amor divino, además de ser el emblema por excelencia de María como símbolo de su virginidad⁹.

En el centro del basamento las armas de D. Fernando de la Hoz “gentilhombre de la casa de su Magestad” y a quien se dedica la obra por “la afición que tiene a la pintura, la que me deve en los deseos de servirle, y la nobleza que usurpa, quando la hereda de su noble casa de la Hoz, bien conocida en la ciudad de Burgos y sus montañas...”¹⁰. En los laterales las armas de Juan de Butrón, autor de la obra¹¹.

La defensa de la pintura como arte liberal había tenido sus primeros pasos en el humanismo italiano del siglo XVI continuando en la cultura barroca con la aparición de algunos tratados como el de Francisco Pacheco en donde se pone de manifiesto el concepto teórico de la pintura definiendo conceptos, codificando términos y construyendo un sistema normativo regido por reglas y preceptos¹². Se remonta el origen del arte pictórico a las leyes divinas y al derecho canónico como expone Butrón en la página 47 de su obra: “Que el Arte de la Pintura sea liberal de derecho Divino y Canónico, queda provado con lugares de Santos y Pontífices... Que lo sea de Derecho humano prueva toda la doctrina desta Apología, y principalmente la que se trae para responder a la objeción de Seneca (...) Asi lo expresa Julio César, gran hombre de virtudes, hizo sin distinción ciudadanos romanos a los Professores de las Artes Liberales. Así lo cuenta Suetonio en la vida deste emperador...”¹³.

Et soit le Vent qui souste, ou propice ou contraire, je n'auray point fr vœux à faire, tant qu'il aura pour moy de la chaleur ». LE MOYNE, P.: *De l'art des divises*. Paris, 1666, p. 317.

9 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1996, pp. 402,403.

10 “... De los valerosos hechos de Pedro de la Hoz, su abuelo, uno de los conquistadores del Perú, como confiesa el Señor Emperador Don Carlos Quinto, en un privilegio dado en Madrid, a quinze del mes de octubre de mil quinientos y treinta y cinco...”. DE BUTRÓN, J.: *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura que es liberal y noble de todos derechos*. Madrid: Luis Sánchez: 1626.

11 PÁEZ RÍOS, E.: *Repertorios de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*. III, Madrid, 1983, p. 127.

12 RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: “Metáfora conceptual (“Genésica”) Aristotélico-Escolástica: algunas reflexiones sobre la teoría artística a la luz del *Arte de la Pintura* de Pacheco”, *Boletín de la Universidad de Málaga*, 18 (1997), pp. 104,105.

13 “Ademas quiso Julio Cesar que no hubiese duda en cosa que tan bien merecia los favores del Principe, y tanto necesitaba la Republica, como premiar las Artes”. DE BUTRÓN, J.: *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura...* op.cit. p. 47.

La siguiente estampa ilustra la obra escrita por el italiano Sancio Cicateli, general de la orden de los clérigos Regulares Ministros de los Enfermos y traducida por Luis Muñoz. El libro se titula *Vida y Virtudes del V.P Camilo de Lelis* y está impreso en Madrid en el año 1653. (Fig. 3) El ático se rompe para colocar las armas de Felipe IV, a quien va dirigida la obra; bajo el toisón de oro un águila se voltea hacia su derecha sosteniendo con sus garras un panel con los datos tipográficos del libro. Flanqueando la cartela dos columnas corintias de orden gigante se decoran con motivos vegetales y hojas de vid en alusión al sacrificio eucarístico; sobre ella se enrollan sendos epígrafes con frases alusivas a la misericordia y humildad del santo.



Fig. 3. CICALTELI, S.: *Vida y Virtudes del V.P Camilo de Lelis* (Madrid, 1653).

Sobre el capitel la cruz como emblema de los religiosos camilos y, sobre los laterales del frontón, el remate en bolas del clasicismo escurialense. El águila explaya sus alas indicando la rápida difusión de los clérigos regulares y el poder ejercido no sólo en Italia, en donde se gestó, sino también en España, bajo la protección de la monarquía.

El basamento se aprovecha para representar las escenas alegóricas del frontispicio. En la parte izquierda aparece el santo con el estandarte de la cruz y un grupo de personas que le siguen; podría estar haciendo alusión al momento en que Camilo de Lelis le pide al papa Sixto V el escudo de la cruz como símbolo de su orden, dirigiéndose a la iglesia de San Pedro, con el resto de sus seguidores, para venerar sus reliquias y dar gracias a Dios por los beneficios recibidos¹⁴. Se acompaña del lema

¹⁴ El motivo de la cruz como emblema de la orden se aprueba en un Breve Apostólico del 26 de junio de 1586. En él se exponen las peticiones de Camilo de Lelis al pontificado romano en relación a su insignia pues tendría que ser “de paño acanelado en la sotana y manto para distinguirse de los otros clérigos Reglares” y, al igual que la espada de San Pablo, la cruz serviría como “victoria contra los dragones infernales, librando de sus gargantas las almas con las que mueren, enviándolas al Cielo”. La elección de esta insignia se debe a uno de los sueños de la madre de

“Ab Utero”¹⁵. Al otro lado un grupo de camellos miran hacia el cielo con el mote “Fundatio Camelos” en alusión a la fundación de la orden de la que se habla en el folio 26 al exponer el significado del nombre elegido: “Y parece que en el mismo nombre de Camilo quiso nuestro Señor significar que le avia de ser fiel siervo y grande Ministro suyo. Dize Macrobio en los Saturnales, que los ministros, y jóvenes de los Sacerdotes Flamines, se llamavan Camilos, y que las doncellas ministras de las Sacerdotisas Flamines, se intitulavan Camilas. Y otro autor grave discurriendo en las vanas deidades de los Gentiles, dize aver hallado, que quando los dioses del Templo del Panteón enfermavan, elegian un enfermero, ò ministro de los dioses enfermos; y lo mismo practicavan quando enfermavan los dioses, elegian una enfermera, à quien llamavan Camila. Y Mercurio en la lengua etrusca, usava el nombre de Camilo, esto es ministro de los dioses...”¹⁶.

Por otra parte el camello que se arrodilla para recibir la carga es el símbolo de la humildad y la obediencia, dos de las características principales de la vida del religioso italiano¹⁷. Así lo expresa Cicateli cuando enumera cada una de las virtudes en la última parte del libro: “En las obras todas que exercitava con los pobres de los Hospitales, caminavan dadas de las manos la obediencia y la caridad, abatiendose à servicios humildissimos...”¹⁸.

En el centro del basamento se recoge la escena principal de la composición. Se trata del pasaje bíblico del buen samaritano que se para auxiliar a un enfermo que se encuentra en el camino. Se acompaña de la frase: “Alligavit vulnera infundens Oleum

Camilo que había tenido una visión en el que paría un hijo con una cruz en el pecho y que muchos niños le seguían con una cruz en el mismo sitio. CICALTELI, S.: *Vida y Virtudes del V.P. Camilo de Lelis, fundador de la Religión de los Clerigos Regulares Ministros de los Enfermos*. Madrid: Melchor Sánchez: 1653, pp. 30,31.

15 “Desde el vientre”. Véase nota anterior.

16 CICALTELI, S.: *Vida y Virtudes del V.P. Camilo de Lelis...* pp. 25,26.

17 MARIÑO FERRO, X.R.: *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid, 1996, p. 83.

18 “... Y aun en aquel tiempo no careció del ejercicio desta gran virtud, obedeciese a si mismo, ejecutando primero todo lo que mandava a los otros, mas prompta era la mano a la obra, que al imperio. Exonerose desta dignidad como diximos para dar copiosos frutos de obediencia, y ser fama a los suyos con vivos ejemplos desta virtud, en todo se mostrò admirable sujeto en el obedecer, en el mandar modesto... En los lugares mas humildes, dio mayores luzes su obediencia. En el refectorio, en la cocina, en la roperia, fue continuo su servizío en estas partes...”. CICALTELI, S.: *Vida y Virtudes del V.P. Camilo de Lelis...* op.cit. pp. 187-189.

et vinum”¹⁹ significando con ello la misericordia y piedad del padre Camilo que “encontrandose con algun pobre peregrino, ò enfermo por el camino, le hazia proveer de cavalgadura, y alojamiento, dexando después dineros al huésped, como el Samaritano, para que cuydasse dèl”²⁰.

A partir de este momento se empieza a defender la idea del pintor erudito que se instruya sobre el tema que va a representar para evitar errores que falten a la verdad histórica. Además el artista debe estar en buena disposición de espíritu cuando cree la imagen sagrada. Así lo expresa Vincenzo Carducho al hablar en su *Diálogo de la Pintura* de las disposiciones del Concilio de Trento: “De todas las sacras imágenes se saca fruto, no solo porque se amonestan al pueblo los beneficios, dones y gracias que Christo le ha hecho, mas tambien los milagros de Dios, obrados por medio de los Santos, y ejemplos saludables a los ojos de los Fieles, se representa la vida y costumbres suyas, a imitación de los Santos, y se ejerciten a adorar a Dios, y abraçar la piedad”²¹. El frontispicio de la obra de Carducho *Diálogo de la Pintura. Su defensa, Origen, esencia, definición, modos y diferencias*, impresa en Madrid en el año 1633 será el objetivo de nuestro próximo análisis. (Fig. 4) El título de la obra se recoge en el interior de una cartela rectangular rematada en formas cóncavas y convexas propias del manierismo italiano y francés. A cada uno de los lados dos figuras alegóricas que hacen alusión al tercer y cuarto diálogo establecido entre el maestro y su discípulo en relación a toda una serie de cuestiones teóricas y prácticas del arte pictórico. Así aparece la pintura “Teórica” como una mujer pensativa que apoya su brazo derecho sobre un libro, sosteniendo en una de sus manos el caduceo de Mercurio; se representa alada y con el pie izquierdo apoyado sobre una basa cuadrada. Al otro lado la pintura “Práctica” con los instrumentos de trabajo: el pincel y la paleta.

19 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del libro español...* II, op.cit. p. 304.

20 “En el Burgo de San Lorenzo, en julio de mil y seiscientos y uno, hallò un pobre religioso enfermo, que no podia tenerse a cavallo por graves dolores que le atormentavan, aviale desamparado el compañero con que iba confusso y temerario no le sucediesse alguna desgracia, y se quebrasse la cabeça, entendiolo Camilo, ordenò a dos de sus religiosos, que cada uno de su lado, se fuesen deteniendo, para que no cayesse del cavallo... y lo entregò al huesped para que cuydasse dèl, diole dinero, y le dixo: Id gastando lo que fuere necessario, vos me conoceis, quando vuelva os darè lo que faltare”. CICATELI, S.: *Vida y Virtudes del V.P. Camilo de Letis...* op.cit. p. 177.

21 CARDUCHO, V.: *Diálogo de la Pintura. Su defensa, Origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid: Francisco Martínez: 1633, p. 34.



Fig. 4. CARDUCHO: *Diálogo de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición...* (Madrid, 1633).

En el diálogo tercero en el que se trata de la “Definición y Essencia de la pintura, y sus diferencias” divide la Pintura Práctica en “Práctica operativa”, “Práctica operativa regular” y “Práctica operativa regular y científica”. La primera es la “que se haze con solo la noticia general que se tiene de las cosas, y de dibujos y estampas ajenas”, la segunda es la que se “vale ingeniosamente de las reglas y preceptos prácticos dados e inventados por hombres peritos”, siendo la tercera la que “no solo se vale de las reglas y preceptos aprobados dibujando y observando, mas inquiera las causas, y las razones Geometricas, Aritmeticas, Perspectivas, y Filosoficas, de todo lo que ha de pintar,

con la Anatomia y Fisionomia, atento a la historia, trages, y a lo politico, haziendo ideas con la razon y ciencia de la memoria, è imaginativa, que continuadas, vendrà a ser habito docto en ella, de quien las manos copien hasta serlo. El que esto llega a conseguir, es Pintor digno de toda celebridad”²².

Se representa alada en alusión a la rapidez y velocidad del intelecto y con el caduceo de Mercurio como símbolo de la prudencia. Al igual que Hermes es el mensajero de los dioses, el pintor tiene que ser cauto a la hora de enfrentarse a la teoría y seguro en sus convicciones tal y como se expresa a través del sillar representado a los pies de la alegoría significando la firmeza “pues a cualquier lado que se incline ha de hallar la misma solidez”²³ y la estabilidad “del intelecto y de las operaciones del discurso”²⁴. Además la base cuadrada es símbolo de la Sabiduría Divina como lo expresa Ripa²⁵ al describir la alegoría, completándose con la grulla que levanta una

22 CARDUCHO, V.: *Diálogo de la Pintura...* op.cit. pp. 39, 40.

23 RIPA, C.: *Iconologia*. Madrid, 1996, p. 227.

24 Ibidem, p. 365.

25 Ibidem, p. 420.

piedra con su pata derecha, símbolo de la vigilancia y representada en el pedestal de la composición (véase IIª Parte, Cap. I)). Por otra parte la vara con las serpientes enroscadas es símbolo de la paz –estado en el que se debe encontrar el artista antes de ejecutar su obra– y de sabiduría, principal cualidad que debe poseer el pintor²⁶.

La paleta y los pinceles son los principales atributos de la alegoría de la práctica²⁷ de la pintura mostrando así que ésta “es un muy noble ejercicio, no pudiendo realizarse sin gran aplicación del intelecto”. Así se expresa en el libro de los Proverbios cuando se dice “In facie prudentes lucet sapientia”²⁸ significando que el docto y perito pintor debe estar “adornado de un perfecto conocimiento de las partes hermosas, y de las feas, de las buenas y de las malas (...) tanto que en la cara del prudente se descubra y muestre su sabiduría...”²⁹. Pacheco defiende una “erudición consistente” y necesaria basada en las Sagradas Escrituras y en la doctrina de los Padres de la Iglesia para evitar errores teológicos o posiciones heréticas³⁰.

Los penachos de plumas que coronan su cabeza aluden a la nobleza que tiene el arte de pintar distinguiéndose tres tipos de nobleza: la política, la natural y la moral. La política “es accidental y extrínseca porque depende del juicio y estimación de los hombres, con fundamentos en la misma cosa”. La natural “consiste en la virtud y perfección natural de la misma naturaleza, y su inclinación que le es propia, y intrínseca: y estas dos noblezas pertenecen a los nobles, y a los sabios del mundo. La moral es la nobleza “más excelente, y más superior que las demás, y que consiste en la virtud y perfección moral de las costumbres, y actos honestos humanos, de los hombres buenos y virtuosos especial cuando son dirigidos a Dios, como ultimo fin”³¹.

26 RIPA, C.: *Iconologia...* I, op.cit. p. 412.

27 “Así lo expresa Vicente Carducho en el diálogo cuarto al tratar la Pintura Práctica distinguiendo la pintura en tres clases siendo la primera sólo operativa y material que denomina “práctica”, la segunda “práctica regular”, que es aquella que obra con preceptos y reglas, “observadas y aprendidas, haziendo en la mente objetos buenos en quien habituarse. La tercera práctica regular y científica, que es la *Docta Pintura*”. CARDUCHO, V.: *Diálogo de la Pintura...* op.cit. p. 48.

28 “En el rostro del varón brilla la sabiduría” (Prov 17,24).

29 CARDUCHO, V.: *Diálogo de la Pintura...* op.cit. p. 50.

30 RUIZ PÉREZ, P.: *De la Pintura y las letras. La Biblioteca de Velázquez*, Junta de Andalucía, 1999, p. 13.

31 CARDUCHO, V.: *Diálogo de la Pintura...* op.cit. p. 33.

En el zócalo inferior se representa un toro recostado, símbolo de la fortaleza como imagen del hombre sensato y fuerte³². Ripa lo expone como atributo de la templanza, representándolo junto al león en alusión a aquellos que son “templados y moderados en su vida y en sus obras”³³. En definitiva se trata de resumir en el frontispicio las dos partes fundamentales del arte pictórico, tal y como lo expresa Carducho cuando afirma: “Yo considero en el hombre dos pintores, uno interior, que es el entendimiento intelectual y discursivo y otro exterior, operativo y práctico (...) ambos han de concurrir en la Pintura obrada y efectuada que es la docta Pintura” en vías de ser considerada, como ya citábamos anteriormente, un Arte Liberal: “los que materialmente obravan, me decian ser la Pintura uso, accion de los sentidos, hazien-dola Arte mecanica. Otros mas entendidos, ser Arte Liberal, científica y noble”³⁴.

Junto a la portada, el libro de Carducho se ilustra con todo un conjunto de grabados en su interior colocados en el comienzo de cada uno de los diálogos. El frontispicio y algunas de las estampas están firmadas por Francisco Fernández, discípulo de Vicente Carducho, diseñador de las imágenes³⁵. En los laterales del frontón se alzan dos pequeños zócalos rematados en cántaros flamígeros, rasgo típico de la arquitectura de la época.

La misma estructura se repite en la portada de la obra de Trajano Boccalini *Avisos de Parnaso* traducida al castellano por Fernando Pérez de Sousa y dedicada a D. Diego Fernández Tinoco y Correa. (Fig. 5) Se trata de la segunda edición corregida por el propio autor “en el estilo, que es mucho mas limado: en los importantes yerros de la primera, que van atentamente corregidos: en el orden de los Avisos, que es el mismo que està en el original italiano, que no se avia guardado en la primera: en ir consecutivamente vulgarizadas las autoridades latinas de Tacito”³⁶. El título se recoge en el interior de una cartela cuadrangular que se levanta hasta la parte central del friso y sirviendo de soporte al escudo de armas del autor de la obra.

Esta mayor libertad en el empleo de nuevos modelos, así como la inclusión de cartelas y tarjas que mutilan la clásica sucesión de elementos arquitectónicos o la

32 ALCIATO, A.: *Emblemas*. Madrid, 1993, p. 68.

33 RIPA, C.: *Iconología*. II, op.cit. p. 354.

34 CARDUCHO, V.: *Diálogo de la Pintura...* op.cit. p. 3.

35 GALLEGO GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*. Madrid, 1999, p. 144.

36 BOCCALINI, T.: *Avisos de Parnaso*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera: 1653, s.p.

potenciación del orden apilastrado nos hablan de una influencia de los tratados italianos de Serlio y Vignola³⁷. La circulación de sus obras por los talleres españoles supuso una de las principales aportaciones de las tendencias manieristas en la arquitectura civil de finales del siglo XVI y principios de la centuria siguiente. Es por esta razón por la que se explica la presencia de elementos anecdóticos y ornamentales como las guirnaldas colocadas en pulseras que cuelgan de los laterales de la composición y los jarrones con flores que rematan el ático. Esta estructura manierista se combina con elementos de la tramoya barroca como el dosel que



Fig. 5. BOCCALINI, T.: *Avisos de Parnaso* (Madrid, 1653).

se abre para presentarnos la puerta del libro y que será una constante en los frontispicios del siglo XVII. El grabado está firmado por Pedro de Villafranca en el año 1653 tal y como aparece en la tarja colocada en la parte inferior de la lámina.

La misma firma la encontramos en la estampa que decora la segunda parte del *Arte y uso de Architectura* del arquitecto agustino Fray Lorenzo de San Nicolás impresa en Madrid en el año 1663. (Fig. 6) La estructura que veíamos en la obra anterior se repite diez años después con la presencia de la tarja central que se superpone al ritmo clásico del friso corrido, así como la sarta de frutas que separa el cuerpo central del frontón sustituido éste último por una cartela rectangular con el título de la obra. Pilastras y columnas adosadas conforman el marco central de la obra.

La influencia de Serlio la volvemos a encontrar en las dos siguientes obras. La primera ilustra la segunda impresión de la primera parte del *Arte y Uso de Architectura* del ya citado fraile agustino Lorenzo de San Nicolás (Fig. 7) con la superposición de dos cuerpos en arco separados por un friso compuesto de triglifos y metopas. Le

37 GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M.: "La tratadística de arte en Andalucía. Repercusión de los "clásicos" italianos en la arquitectura granadina del siglo XVI", *Lecturas de Historia del Arte*, I (1990), p. 297.



Fig. 6. DE SAN NICOLAS, L.: *Arte y uso de Architectura* (Madrid, 1663).



Fig. 7. DE SAN NICOLÁS, L.: *Arte y uso de Architectura* (Madrid, 1667).

acompañan tres figuras alegóricas alusivas al contenido de la obra. En la parte superior, en el interior del arco central –que hace la función de hornacina- se coloca la Arquitectura con el compás y la escuadra, instrumentos que comparte con otras disciplinas como la Geometría– representada en la parte inferior con la plomada– pues como ya decía Vitrubio la Arquitectura “es una ciencia, es decir, Conocimiento, ornado a su vez por otros instrumentos parciales, mediante el cual la totalidad de las obras que a las demás artes corresponden encuentran su perfección más alta y consumada”³⁸. Platón defendía la superioridad de la Arquitectura “pues sólo ésta entre las artes todas participa de los conocimientos de la Aritmética y la Geometría, ciencias que, según bien dice Daniel en sus Comentarios, otorgan su nobleza al conjunto de las disciplinas artísticas”³⁹. De ahí que la Aritmética se represente en la parte inferior derecha sosteniendo la tabla de los números mostrando cómo “se obtiene la razón matemática de

38 RIPA, C.: *Iconologia...* I, op.cit. p. 111.

39 Ididem. p. 111.

toda clase de objetos y accidentes que del número, peso y dimensiones de sus Elementos se componen⁴⁰. La presencia de los frailes arquitectos en la teoría artística del Barroco gozó de una importancia singular siendo sus conocimientos muy respetados y considerados por diferentes maestros, oficiales y matemáticos. Así nos encontramos con obras relevantes para el estudio de la cultura arquitectónica de la época como el tratado de *Architectura civil recta y oblicua considerada y debuxada* de Juan de Caramuel o el *Tratado de Architectura* escrito en Madrid en el Colegio Imperial de los Jesuitas por el padre Jean-Charles de la Faille o el breve tratado de Arquitectura acerca del orden salomónico del pintor y monje benedictino Fray Juan Andrés Ricci⁴¹.

Al mismo tiempo estos escritos se convertían en el soporte de toda una serie de ideas espirituales que los religiosos plasmaban de una forma consciente y premeditada. Es lógico que la mayoría de los tratados estén dedicados a personas divinas como en la segunda parte del *Arte y uso de la Architectura* que se consagra al “desamparo de Christo nuestro Redemptor y Maestro”⁴² o a la figura de San José en la obra que estamos analizando. En este sentido la disposición de las tres figuras no es casual pues recuerdan la presencia de la Trinidad cuyo símbolo, el triángulo, fue un emblema vinculado a la arquitectura cristiana y a las artes figurativas del siglo XVII⁴³.

En los laterales del frontón se sitúan los escudos del autor y de la orden agustina a la que pertenece dentro de sendas tarjas de estirpe barroca⁴⁴.

La influencia de Serlio se repite en la portada del libro de Juan Gil de Godoy *El mejor Guzmán de los Buenos, N.P.S. Domingo predicado y aplaudido por el menor de sus hijos* (Barcelona, 1698) (Fig. 8) con la presencia del estípite o soporte antropomorfo que se funden con el busto de figuras humanas. La plancha, reutilizada, había deco-

40 Ibidem, p. 110.

41 DE LA PEÑA VELASCO, C.: “El poder de la Iglesia. Una representación arquitectural en el Barroco español”, *Tonosdigital: revista electrónica de estudios filológicos*, 7 (2004).

42 “Quando atentamente me pongo a considerar (Señor Dios, y Dueño mío) lo mucho que te debo, à lo mucho que quisiste padecer por mi, desfalleze el animo, suspendese el entendimiento... y mas quando entre todos tus tormentos añaden la fuerça que se hazen el entendimiento al discurso, lo mucho que padeciste en tu desamparo las tres horas que en el dulce madero de la Cruz estuviste solo enclavado en ella...”. DE SAN NICOLÁS, L.: *Arte y uso de la Architectura...* op.cit. s.p.

43 DE LA PEÑA VELASCO, C.: “El poder de la Iglesia...”, op.cit. p. 62.

44 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español. Siglos XV-XVI-XVII (aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*. Valladolid, 1984, II, p. 227.



Fig. 8. GIL DE GODOY, J.: *El mejor Guzmán de los Buenos, N.P.S. Domingo predicado...* (Barcelona, 1698).



Fig. 9. DE GAZTAÑETA, A.: *Norte de la Navegación hallado por el cuadrante de Reducción* (Sevilla, 1692).

rado el frontispicio de la obra de Juan de Pineda sobre Los ocho libros de la primera parte de la *Monarchia Ecclesiastica* (Zaragoza: 1576)⁴⁵. El mentor de la obra se está inspirando en el segundo libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio con un tipo de marco con recortes irregulares y voluminosos típicos de la arquitectura manierista italiana.

La siguiente portada pertenece a la obra de Antonio de Gaztañeta *Norte de la Navegación hallado por el Cuadrante de Reduccion* (Fig. 9) cuya temática nos acerca a la segunda mitad del siglo XVI, época en que la cartografía inicia sus primeros pasos hacia la modernización. Se representa a Ptolomeo, figura clave en este campo ya que la difusión a través de sus manuscritos y los impresos de su obra, con su incipiente formulación matemática para la representación sobre el plano del hecho geográfico, supuso un acicate intelectual que ayudó a precipitar el alumbramiento de la carto-

⁴⁵ La obra fue reimpressa en los años 1684, 1685, 1690, 1695 y 1698. DE BUSTAMANTE Y URRUTIA, J.M^a: *Catálogos de la Biblioteca Universitaria. Impresos del siglo XVII (1670-1699)*. III, Santiago de Compostela, 1952, p. 30. CACHEDA BARREIRO, R.M.: "La portada como soporte iconográfico a través del libro en tiempos de Felipe II. Portadas Arquitectónicas", *Imafronte*, 15 (2002), pp. 38, 39.

grafía moderna⁴⁶. Se representa con esfera armilar, escuadra, astrolabio y globo terráqueo, como príncipe de la Astronomía.

Al otro lado figura Colón, representante de las grandes expediciones descubridoras del siglo XVI, portando un mapa, instrumento primordial para la navegación, pues proporcionaban el conocimiento más eficaz sobre el territorio que se quería conquistar⁴⁷. Hay que tener presente que esta inmensidad del espacio descubierto dejó obsoletas las formas de representación de la realidad física representada hasta entonces, así como los conocimientos acumulados durante milenios sobre la geografía del mundo⁴⁸. Por otra parte, el hecho de que el libro esté impreso en Sevilla no es un hecho casual ya que la Casa de Contratación de las Indias en Sevilla fue una de las instituciones donde se centralizó la producción cartográfica universal confeccionada por los españoles. El hecho de que el autor del libro aparezca tildado como piloto mayor tampoco es una casualidad ya que este cargo se había creado en 1508 en el seno de la Casa de Contratación, completándose con el cargo de cosmógrafo mayor en 1523 e instituyéndose en 1552 la cátedra de Navegación y Cosmografía⁴⁹.

Matías de Arteaga graba esta obra siguiendo los principios que había aprendido durante su formación con Valdés Leal⁵⁰. El uso de la perspectiva arquitectónica en sus grabados nos acerca al contacto que el grabador tuvo con la pintura realizada por Murillo, en el que la colocación de las figuras en diversos planos, el firme modelado de sus volúmenes y el perfecto uso del claroscuro integra la obra de Arteaga en un estilo plenamente barroquista⁵¹. Por otra parte, el movimiento de la composición, con

46 CASADO SOTO, J.L.: "La cartografía hispánica en el siglo XVI", *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*. Valladolid, 1999, p. 48.

47 Las cartas portulanas elaboradas por pilotos italianos y españoles mediante el uso de la brújula y calculando distancias, habían logrado perfilar el mar mediterráneo con un grado de precisión notable y eficiente. CASADO SOTO, J.L.: "La Cartografía hispánica en el siglo XVI...", op.cit. p. 48.

48 A esta situación del fenómeno cartográfico a principios del siglo XVI habría que añadir la disponibilidad en España y Portugal de una tecnología naval y una experiencia marinera preparada para afrontar el reto de las navegaciones oceánicas. CASADO SOTO, J.L.: "La cartografía hispánica en el siglo XVI...", op.cit. p. 48.

49 CASADO SOTO, J.L.: "La cartografía hispánica en el siglo XVI...", op.cit. p. 49.

50 Valdés Leal había revelado sus buenas cualidades para el dibujo en sus grabados realizados casi siempre al aguafuerte. DE LA BANDA Y VARGAS, A.: "Matías de Arteaga, grabador", en *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, Sevilla, 1978, p. 77.

51 AYALA MALLORY, N.: *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro 1556-1700*. Madrid, 1991, p. 196.



Fig. 10. CARAMUEL, J.: *Templo de Salomón* (1678).

aproxima a la estética de los grabados italianos que ilustran los tratados arquitectónicos del momento. Es el caso de la portada de la *Regola de li cinque ordini di architettura cavate e dissegniate da le antiche di Roma* de Giovanni Battista Montani, o en la primera obra publicada por este mismo autor *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonarroti*, añadida a la edición romana de 1610 de la *Regola de Vignola* y cuyos dibujos se encuentran en la colección de San Lorenzo de El Escorial⁵². Asimismo los grabados que ilustraban las obras cartográficas impresas en los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII servían como instrumento de referencia e inspiración. Es el caso del frontispicio que decora el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius impreso en Amberes por Cristóbal Plantino en el año 1579⁵³. El tipo de arquitectura y la disposi-

la búsqueda de diagonales y de profundidad en el plano revela la influencia de su maestro Valdés Leal. La expresividad y el realismo de los personajes así como el dibujo acabado de la composición nos demuestran que estamos ante una obra del grabador sevillano. Por otra parte los grabados que circulaban en los tratados de la época jugarán un papel importante en la ilustración de estas obras como se puede apreciar en el *Templo de Salomón* (1678) de Juan Caramuel con la presencia de los pares de columnas dispuestas en perspectiva. (Fig. 10)

Al mismo tiempo su tipología se

52 *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*. Madrid, 1991, pp. 147, 148.

53 La cartografía había gozado de un gran desarrollo en los Países Bajos desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVII adquiriendo una importancia de Estado con producciones para uso militar. El perfil del cartógrafo era bastante complejo combinando la función de artesano y artista con la de matemático y geómetra. Numerosas ilustraciones decoraron obras de esta temática difundiendo los diferentes instrumentos utilizados para la representación terrestre entre los que destaca el globo y los mapamundi. LABORDA GIL, X.: "Cartografía barroca y retórica del discurso", *Teoría/Crítica*, III (1996), p. 37.

ción de los personajes es la misma, lo que nos lleva a pensar que Matías Arteaga trabajó con varios modelos entre los que se encuentra la obra de Ortelius. Nuestra sospecha se confirma al comprobar que dicho libro formaba parte de la biblioteca que poseía Velázquez de acuerdo con el inventario post mortem editado por el profesor Sánchez Cantón⁵⁴.

Esta misma estructura en perspectiva se repite en el siguiente grabado que ilustra los *Autos y Acuerdos del Consejo de que se halla memoria en su Archivo desde el Año MDXXXII hasta el de MDCXLVIII* (Madrid, 1649) (Fig. 11) rompiendo con la tipología arquitectónica que veníamos observando hasta el momento y colocándose las columnas (no de una forma pareada y horizontal como se hacía en los frontispicios anteriores) entre el espacio que separa las dos columnas creándose una línea diagonal y, por tanto, constituyéndose como un plano independiente. El basamento se rompe con la presencia de dos pedestales que –sirviendo de base a las columnas– se colocan en un primer plano.

Esta estructura supone un gran avance dentro de la composición ya que permite ver la evolución arquitectónica que va de lo plano y lo recto a lo curvo y lo quebrado, con una depuración de formas en progresivo ascenso de la ornamentación y del dinamismo de las figuras representadas. Al igual que Matías Arteaga en la portada anterior, Juan de Noort se inspira en los grabados de la tratadística italiana que pudo haber visto durante su formación en Flandes o en las estampas que de Italia importaban los artistas españoles, así como la propia monarquía⁵⁵. Esta influencia ita-



Fig. 11. *Autos y Acuerdos del Consejo de que se halla memoria en su Archivo desde el Año MDXXXII... (Madrid, 1649).*

54 PÉREZ RUIZ, P.: *De la Pintura y las Letras. La Biblioteca de Velázquez*. Junta de Andalucía, 1999, pp. 5, 60.

55 Los contactos entre Italia y España fueron constantes sobre todo desde el reinado de los Reyes Católicos, momento en que los mecenas importaban obras realizadas en Italia o los propios artistas acudían a la llamada de los mecenas para ejecutar obras en España. Estos artistas traen con-

liana también se puede apreciar en la utilización de la perspectiva y de la proporción de las figuras alegóricas.

En los laterales de la composición, entre las columnas, se colocan las alegorías de la Justicia y de la Abundancia. En el lado izquierdo una figura femenina porta una balanza como símbolo de la Justicia, al mismo tiempo se rodea de una nube de ángeles que recuerda que la Justicia tiene un origen divino. En frente se sitúa otra mujer coronada de espigas y con una cornucopia en su mano izquierda; con su brazo derecho señala hacia arriba. El conjunto de flores de la cornucopia simbolizan los frutos de la Abundancia terrenal, concepto que se explica en el epígrafe escrito en el zócalo “De Terra”. En cuanto a las espigas representan el símbolo de la humildad y así lo explican los emblemas de Borja y las empresas de Villava (véase IIª Parte, Cap. II, 7.). Señala hacia arriba a un ángel que sobresale de uno de los laterales del ático tocando la trompeta de la fama y portando en su mano izquierda una corona lo que significa que los frutos y riquezas terrenales se consiguen a través de la fama –representada a partir de la trompeta– y del poder –la corona–; sin embargo este poder terrenal no tendría validez si su origen no fuese divino y así nos lo indica el otro ángel que sobresale del otro lado del tímpano y que porta en su mano otro de los símbolos del poder real: el cetro.

El escudo imperial se sitúa en el centro del tímpano y está sostenido por otras dos figuras angélicas recordando que el reinado de Felipe IV se basa en la justicia y la abundancia, virtudes primordiales en el buen hacer de todo gobierno.

La presencia de cuerpos superpuestos en los bordes del frontispicio a modo de hornacinas será la principal característica de los tres siguientes frontispicios. Así lo encontramos en la *Laurea Salmantina* de Antonio Pérez impresa en Salamanca en el año 1604. (Fig. 12) Dos pilastras laterales con dos nichos cada una recogen las imágenes de San Gregorio y San Bernardo, en la parte izquierda y San Anselmo y San Beda el Venerable en la derecha. Se representan como papa, en el caso de S. Gregorio⁵⁶, con la tiara y la cruz de tres travesaños, como obispo en el caso de San Anselmo, con el báculo, la mitra y un libro en su mano derecha y con el hábito de la

sigo la teoría y las tipologías del nuevo estilo con un criterio innovador que servirán como modelo a arquitectos, artistas y grabadores españoles. PANIAGUA SOTO, J.R.: *Francisco de Villalpando*. I, Madrid, 1990, pp. 203, 204.

56 A diferencia de lo que expone Réau sobre la representación del santo imberbe, en este grabado se rompe con ese tipo iconográfico apareciendo San Gregorio como un papa barbado. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*. II, vol. 4, Madrid, 1997, p. 48.

orden y la aureola de santidad en las figuras de San Bernardo y San Beda. Éste último se representa delante de un templo en alusión a su condición de ser considerado el fundador de la cultura cristiana anglosajona extendiéndose su influencia por todo el mundo carolingio. San Bernardo se representa con el báculo como abad de Cluny. La colocación de los santos en una disposición de hileras verticales no es fortuita, entendiéndose la presencia de San Bernardo como uno de los firmes apoyos del papado –representado en la parte superior– a cuyo servicio puso toda su autoridad y esfuerzo en la lucha contra los herejes⁵⁷. San Anselmo como arzobispo de Canterbury es símbolo de la sabiduría y los conocimientos teológicos escribiendo varias obras en defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen, convirtiéndose, al igual que San Bernardo en un ferviente devoto de María⁵⁸.

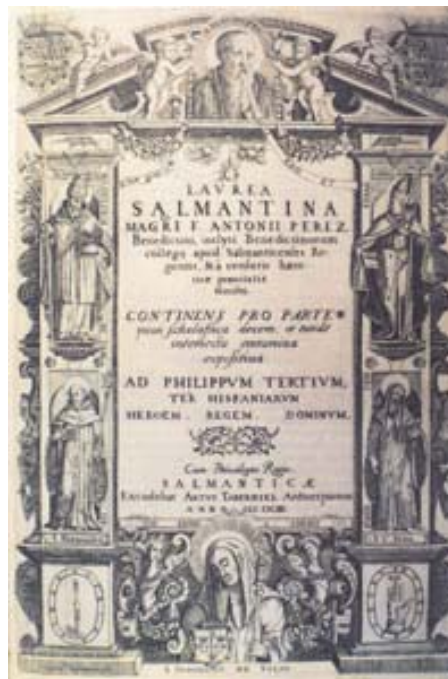


Fig. 12. PÉREZ, A.: *Laurea Salmantina* (Salamanca, 1604).

En el ático se coloca el busto de San Benito, barbado y con un epígrafe sobre la aureola en donde se lee: “S. BENEDICTUS”, al que le flanquean dos putti sujetando unas guirnaladas. Otros dos angelillos, recostados en los lados laterales del frontón, sujetan las armas imperiales de Felipe III, a quien va dirigido el libro. Haciendo pareja con San Benito, se coloca en el centro del basamento la imagen de Santo Domingo de Silos como abad mitrado y con báculo, con el escudo de la orden dominica en su mano derecha y dos bichas grotesco a cada uno de los lados. Estos motivos decorativos, así como la postura de los niños alados en el frontón evoca un tipo de ornamentación de estirpe todavía manierista, lo que nos lleva a pensar que el gra-

57 Apoyó al papa Inocencio II en su lucha contra el antipapa Anacleto. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* op.cit, II, vol.3, Madrid, 1997, p. 213.

58 DE LA VORÁGINE, S.: *La Leyenda Dorada*, II, Madrid, 1997, p. 978. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* op.cit, II, vol.3, pp. 104-105.

bador de la obra, Jacobo Nerán (“Jacobus Naranüs”⁵⁹) se está inspirando en fuentes renacentistas de los siglos XV y XVI.

Dos emblemas colocados en los zócalos laterales completan el significado iconográfico de la portada. En la parte izquierda un cetro con una azada con el lema CIRCA VIRGA (“SOBRE SU VARA”) en el marco del medallón ovalado y una mano timbrada por un ojo en el emblema del pedestal derecho. El cetro es un atributo regio que hace alusión al poder y a la justicia; este significado se traspasa al poder religioso que posee la orden benedictina siendo el cetro símbolo de su autoridad y de la tradición histórica de su fundación. En una de las empresas de Saavedra Fajardo un brazo empuña un cetro decorado con tres ojos haciendo alusión al buen gobierno del príncipe y a la confianza depositada en sus consejeros⁶⁰. Por otra parte, en la obra de Aneau (1552) aparece el cetro coronado por un ojo, aludiendo a la idea de vigilancia y justicia como virtudes del príncipe⁶¹.

Esta idea se complementa con la mano y el ojo como símbolo de la vigilancia, tal y como aparece el emblema nº16 de Alciato cuando habla de la virtud de la templanza, en el que se dibuja la palma de una mano mostrándonos un ojo y acompañado del mote “Sobrie vivendum et non temere credendum” (“Que hay que vivir sobriamente y no creer a la ligera”). Se alude a la sobriedad y cautela que se ha de tener en nuestras acciones representadas a partir de la mano con el ojo como medio de persuasión del hombre que no cree más que lo que ve⁶².

A este mismo esquema compositivo responde una segunda portada que ilustra el libro del teólogo Francisco Zumel sobre la obra titulada *Opuscula, Libros III, ad primam partem, et ad primam secundae duos variorumque quaestionum alium continentia* impresa en Salamanca por Artus Taberniel en el año 1608. (Fig. 13)

59 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* II, p. 327.

60 El lema “HIS PRAEVIDE ET PROVIDE” (CON ELLOS PREVÉ Y PROVEE”) hace referencia a la necesidad que tiene el príncipe de sus consejeros en la vigilancia de su reinado y que le informen, de manera que su consejo sea previsor de posibles desgracias y provisor en las necesidades. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas*. Madrid, 1999, López Poza, S. (ed.), p. 644.

61 “PRINCEPS IUSTITIAE AD VIGILANS” (“JUSTICIA Y VIGILANCIA DEL PRÍNCIPE”), es el lema del emblema. ANEAU, B.: *Picta Poesis. Ut pictura poesis erit*. Lyon, 1552, p. 85.

62 ALCIATO, A.: *Emblemas*, Madrid, 1993, SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (ed), p. 47. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, 1999, pp. 501-502.

A esta afirmación responde que las estampas estén firmadas por dos grabadores diferentes, siendo Jacobo Nerán el autor de la obra de Antonio Pérez y Pedro Perret el artífice de la segunda. La estructura es la misma que la portada anterior con la presencia de dos hornacinas dispuestas en altura en el frente de las pilastras y la presencia de las figuras recostadas en los laterales del frontón. Las diferencias son de carácter meramente iconográfico ajustándose al contenido del libro, por lo que nos encontramos con un caso claro en donde el patrón de la obra indica las directrices a llevar a cabo por el grabador quedando anulada su libertad y creación expresiva. El hecho de que sea



Fig. 13. ZUMEL, F.: *Opuscula, Libros III, ad primam partem, et ad primam secundae...* (Salamanca, 1608).

Pedro Perret el autor de esta segunda estampa tampoco es un hecho casual puesto que su propio origen y su formación flamenca le hace ponerse en contacto con Artus Taberniel, impresor antuerpiense afincado en Salamanca⁶³. López Serrano en la monografía que dedica a este grabador flamenco no cita esta ilustración estableciendo un salto cronológico en su obra desde 1605 hasta 1609. Sin embargo la presencia de su firma: “P. Perret sculptor Regis”, en la parte inferior de uno de los pedestales, nos hace pensar que durante estos primeros años del siglo XVII trabajó al servicio de la corte real⁶⁴. Por otra parte, la estructura arquitectónica de ambos grabados está inspirada en

63 La cantidad de lagunas cronológicas que caracteriza la biografía de Pedro Perret nos impide saber con exactitud si el contacto del impresor y del grabador se efectúa en España o en Amberes. No podemos olvidar que el impresor flamenco había sido llamado por Juan de Herrera para grabar las láminas del monasterio de San Lorenzo de El Escorial y que probablemente en esta estancia madrileña habría entrado en contacto con impresores y artistas de la época. LÓPEZ SERRANO, M.: “El grabador Pedro Perret”, *El Escorial: Conmemoración del IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*. Madrid, 1963, p. 690.

64 Antonio Gallego afirma que Pedro Perret trabaja para los impresores portugueses durante los primeros años del siglo XVII desconociéndose si se trasladó a Portugal o hizo sus láminas en Madrid. La existencia de grabados como el que ilustra esta portada de la obra de Francisco Zumel, nos hace pensar en la estancia en Madrid del grabador -con posibles viajes a Portugal o

la portada del libro *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal, impresa por primera vez en 1593⁶⁵.

La obra de Zumel se compone de tres tomos que, como su título indica, trata cuestiones muy variadas. Bajo una misma portada, las diferentes partes presentan una foliación y un impresor diferente en cada uno de ellos⁶⁶. En el frontispicio se va colocando, como si se tratase de un retablo, las figuras más relevantes de la orden de la Merced. En 1593 Francisco Zumel había sido proclamado, por unanimidad, General de la orden y durante su generalato había desarrollado una importante labor en la redención de los cautivos, ministerio de los mercedarios⁶⁷. De este esfuerzo y dedicación por la orden nace este libro que, al igual que el resto de las obras escritas por el autor mercedario fueron leídas y citadas por todos los teólogos de su tiempo “amigos y adversarios”, y como catedrático, sus escritos contribuyeron en el “esclarecimiento de cuestiones debatidas” en la Universidad de Salamanca⁶⁸.

En los nichos de las pilastras se colocan cuatro de las más relevantes personalidades de la orden mercedaria: Pedro Nolasco como fundador, con el hábito de la orden. Debajo, la imagen de San Pedro Armengol representado en la escena de su martirio, con la soga de la horca al cuello. Le acompaña el epígrafe: “Non moriar, sed

a Flandes- con anterioridad a la fecha de 1609. GALLEGO GALLEGO, A.: *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1999, p. 125.

65 NADAL, J.: *Imágenes de la Historia Evangélica*. Barcelona, 1975, p. 11.

66 El tomo I está dedicado a la “Ciencia divina de los futuros libres”, condenando, como lo había hecho ya en 1594, la predeterminación de los actos pecaminosos y sostiene la ciencia de los futuros condicionales extendiendo el conocimiento divino “más que ninguno de sus contemporáneos”. En el segundo tomo *De voluntate hominis, et de gratia et libero arbitrio* hace un estudio exhaustivo de la voluntad del hombre tanto desde un punto de vista teológico como filosófico. En la última parte, Zumel establece una defensa del valor de la gracia como virtud eficaz “por sí misma” en una lucha contra sus antiguos impugnadores, afirmando que la predestinación se apoyaba sobre todo en las Escrituras y en la literatura patristica. VÁZQUEZ NÚÑEZ, G.: “El Padre Francisco Zumel. General de la Orden de la Merced y Catedrático de Salamanca (1540-1607)” *Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1920, pp. 103-105.

67 Dos redenciones se hicieron durante su cargo como General de la orden: la primera en Marruecos, por los padres maestros Fray Matías de Cuellar y Fray Jerónimo Martel que rescataron 208 cautivos en 1595, y la segunda en 1598, cuando Fray Mateo Benedictino, por Aragón, Fray Juan Negrón, por Castilla y Fray Jerónimo Martel, por Andalucía, se dirigieron a Argel volviendo con 279 cautivos, “muchos de ellos eclesiásticos, mujeres y niños (que eran los más caros), que costaron sumas enormes”. VÁZQUEZ NÚÑEZ, G.: *El Padre Francisco Zumel. General de la Merced...* op.cit. p. 45.

68 Ibidem, p. 110.

vivam; et narrabo opera Domini”⁶⁹. La figura de María aparece sobre un remolino de nubes de angelitos para sujetarle los pies y evitar su muerte; al otro lado uno de sus verdugos, identificado por la espada que porta en su mano izquierda, contempla la escena. En la pilastra de la parte derecha aparecen San Raimundo de Peñafort y San Gilalberto. En los bordes del marco se puede leer: “Oculis fui caeco, et pes claudus, Pater eram pauperum”⁷⁰ y “Aperientur labia mea ut recta praedicent”⁷¹.

En el centro del basamento una cartela barroca recoge el momento en que la Virgen ofrece el hábito de la orden de la Merced a San Pedro Nolasco en presencia del rey Jaime I⁷². En los inicios de la orden, los pocos religiosos que la formaban habían sido acogidos en el palacio real y en el Hospital de Santa Eulalia como capellanes y bajo la protección de Jaime I⁷³. Rodeando la imagen de María se escriben dos frases: “Sunt vestimenta tua candida”⁷⁴ y “et erunt reges nutrici”⁷⁵. En el frente de los dos zócalos laterales se representa el escudo mercedario acompañado de dos epígrafes: “Scudum charitas”⁷⁶ en la parte izquierda y “scudum Fidei”⁷⁷ en la parte derecha.

El frontón se rompe para colocar las armas del duque de Lerma, a quien va dirigido el libro, sostenidas por dos leones rampantes, como símbolo de su poder y de su status social. Sobre los laterales del tímpano dos figuras alegóricas nos muestran sus atributos; en la parte izquierda la Prudencia sostiene en su mano izquierda una serpiente, al mismo tiempo que la Justicia, armada con una espada y recostada en la otra aleta del ático, levanta una balanza. Serían las virtudes relativas a Francisco Gómez de

69 “No moriré, más viviré y contaré las obras del Señor” (Salmo 117, 17).

70 “Era yo ojos para el ciego, y pies para el cojo. Era el Padre de los pobres” (Job 29, 15-16).

71 “Van a abrirse mis labios para anunciar la justicia” (Proverbios 8,6).

72 La Virgen le dijo en esta aparición que “abandonase los deseos de soledad y que fundase la Orden de la Merced de los Cautivos y que ejercitase la caridad por medio de la redención de los cautivos, y que el hábito debía ser blanco y que él fuese el primero en vestirlo, y que la nueva religión debía llamarse de Santa María de la Misericordia o de la Merced de los Cautivos”. GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F.: *Iconografía Mercedaria. Nolasco y su obra*. Madrid, 1985. p. 35.

73 Nolasco acompañó al rey durante sus conquistas de Mallorca y de Valencia. GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F.: *Iconografía Mercedaria...* op.cit. p. 35.

74 “Es tu blanco vestido”.

75 “Y los reyes serán los que te alimenten” (Isaías 49,23)

76 “Escudo de la Caridad”.

77 “Escudo de la Fe”.



Fig. 14. DE QUINTANADUEÑAS, A.: *Santos de la Imperial Ciudad de Toledo y su Arzobispado...* (Madrid, 1651)

la estructura arquitectónica con los retratos del arzobispo San Adolfo, representado en una cartela en la parte izquierda y el de San Ildefonso, en la parte derecha. La parte central recoge el esquema de los arcos de triunfo romanos para cobijar la imagen de Santa Leocadia representada con la corona y la palma de su martirio. Bajo la santa se escriben los datos tipográficos de la obra, figurando en la parte inferior la imagen de Toledo como una ciudad medieval fortificada y acompañada de las frases: “CONGREGATE ILLI SANCTOS EIUS”⁷⁸ y “FUNDAMENTA EIUS MONTIBUS SANCTIS”⁷⁹.

Los últimos dos grabados de este grupo son de carácter puramente arquitectónico prescindiendo de figuras alegóricas que completan el significado simbólico de la obra. El primero de ellos está firmado por M^a Eugenia de Beer y se corresponde con el frontispicio de la obra del cardenal Guido Bentivoglio sobre la Guerra de Flandes y traducida al español por el padre dominico Basilio Varén en el año 1643. (Fig. 15) En la parte central el recuadro con el título de la obra y en los laterales dos pares de colum-

Sandoval en su tarea como valido dentro del gobierno de Felipe III, haciéndose extensivas a la propia orden de la Merced, a quien pertenece Francisco Zumel.

La siguiente portada ilustra la obra de *Santos de la Imperial Ciudad de Toledo y su Arzobispado: Excelencias, que goça su santa iglesia: Fiestas que celebra su ilustre Clero* del jesuita Antonio de Quintanadueñas impresa en Madrid en el año 1651. (Fig. 14) Una hilera de medallones, con los bustos de los santos que destacaron en la iglesia de Toledo, recorre los bordes del grabado por tres de sus caras; en la parte superior se representa la escena de la imposición de la casulla de San Ildefonso en el interior de una cartela, rematándose

78 “CONGREGAD A SUS SANTOS”.

79 “SU FUNDAMENTO SON LOS MONTES SANTOS”.



Fig. 15. BENTIVOGLIO, G.: *Guerra de Flandes* (Madrid, 1643).



Fig. 16. CARRILLO Y SOTOMAYOR, L.: *Obras* (Madrid, 1613).

nas salomónicas con los pámpanos de vid y la parte inferior estriada. Dos cintas de guirnalda cuelgan a cada uno de los lados del friso que se rompe para colocar las armas de D. Manuel Álvarez Pinto y Ribera, caballero de la orden de Santiago a quien se dedica la obra. Un arco de medio punto corona la composición⁸⁰.

La segunda estampa ilustra las *Obras de Don Luis Carrillo y Sotomayor* impresa en Madrid por Luis Sánchez en el año 1613. (Fig. 16) Flanqueando la estructura central se colocan dos columnas que llaman la atención por su singularidad. Sobre sus fustes se colocan piezas imitando mármoles y las volutas vegetales, colocadas en la parte central, sobresalen hacia el exterior; se trata de unos de los motivos ornamentales usados por Pedro Perret en la decoración de sus grabados y que se repetirá treinta años después en el frontispicio firmado por Francisco Navarro en la *Resumpta Historial de España desde el diluvio hasta el año de 1642* (Madrid, 1643) de Francisco de Cepeda (véase IIª Parte, Cap. VI, 2).

80 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del libro español...* II, op.cit. p. 284.



Fig. 17. DE CABRERA, P.: *In tertiam partem Sancti Thomae Aquinatis...* (Córdoba, 1602).

En la parte superior se coloca el escudo de armas del destinatario de la obra D. Manuel Alonso Pérez de Guzmán flanqueado por sendas cornucopias rebosantes de frutas que sirven de remate a la composición.

Los tres últimos grabados responden a una estructura de carácter más sencilla que las anteriores. Se trata de orlas de carácter arquitectónico en donde se entremezclan diferentes motivos ornamentales de estirpe manierista –como guirnaldas, grutescos, florones, tarjas, cintas vegetales o columnas-estípites situadas delante de alguna pilastra– y un tipo de decoración más propiamente barroca con la incorporación de recua-

dro con escenas o la multiplicación de hornacinas colocadas a lo largo de todo el marco compositivo.

Una primera orla ilustra la obra de Pedro de Cabrera, fraile jerónimo que escribe *In Tertiam Partem sancti Thomae Aquinatis Commentarii & Disputationes* (Córdoba, 1602). (Fig. 17) El título y el nombre del autor se escriben en la parte superior de la cartela central, colocándose el escudo de la orden de los jerónimos en la parte inferior. La cartela se enmarca con las imágenes de San Jerónimo y Santo Tomás de Aquino en sendas hornacinas. Bajo las figuras se colocan las armas del autor de la obra. En la parte superior del grabado figuran las armas imperiales de Felipe III, destinatario del libro, flanqueado por dos cántaros de grosor ancho y pequeña altura decorados con diversos tipos de flores y plantas. Diversas aves se colocan adornando los emblemas heráldicos y una hilera de roleos vegetales actúan como basa de la orla.

Tenemos que tener en cuenta que la obra sale a la luz a principios del siglo XVII (1602) en un momento en que las características barrocas todavía no han dejado huella en el arte hispánico y los mecenas de las obras todavía manejan los repertorios ornamentales del siglo XVI que son los que les proporcionan a los grabadores. Éstos, al

mismo tiempo, son artistas temporales que se acercan a la ciudad de Córdoba para realizar una determinada obra que, una vez finalizada, regresan a sus respectivos talleres. No debe extrañar, por consiguiente, la presencia de firmas extranjeras como la de Samuel Hoochstradamus –artífice de esta lámina– que eran llamados por los impresores cordobeses cuando algún encargo requería la colaboración de la mano de obra foránea⁸¹.

Los santos se representan con todo un conjunto de emblemas parlantes, característica típica de la cultura del siglo de oro, en donde el atributo iconográfico va a jugar un papel valioso en cuanto que va a ser un instrumento para enriquecer, de una forma simbólica, la imagen del santo y como un vehículo de identificación. En este sentido San Jerónimo se representa barbado, con el capelo cardenalicio, la pluma en su mano derecha y el libro que está escribiendo en la izquierda. Detrás el león domesticado se sitúa en un segundo plano, al mismo tiempo que podemos apreciar la sombra del capelo proyectada sobre la bóveda de la hornacina. Aunque los rasgos formales respondan a un programa decorativo más propio de la centuria anterior, el movimiento de la pierna izquierda que se inclina hacia nosotros así como el escorzo de la figura o los pliegues de su hábito nos están hablando de un artista que camina entre el manierismo y el barroco. Bajo la figura de San Jerónimo se escribe el epígrafe: “SPIRITU SAPIENTIAE IMPLEVIT HIERONYMUM DOMINUS”⁸².

Por otra parte, el tipo iconográfico de Santo Tomás de Aquino se enmarca dentro de un grupo que algunos historiadores de arte denominan “apoteosis doctrinal”, en donde la “Sapientia Divi Thomae” aparece como temática principal: exposición de sus escritos o manifestación del libro sapiencial como símbolo de su doctrina, representándose con el Santo Sacramento en su mano izquierda y con el libro en la otra en actitud de evangelizar. Se viste con el hábito dominico y la estrella sobre su pecho, rodeando su cabeza la aureola de santidad. Bajo sus pies se lee el epígrafe: “AQUA SAPIENTIAE SALUTARIS POTAVIT THOMAS DOMINUS”⁸³. La iconografía de Santo Tomás tiene su

81 Porro Herrera afirma que no hay constancia de la existencia de grabadores asentados definitivamente en Córdoba, lo que lleva a pensar en la modestia de las imprentas cordobesas que no contaban entre los miembros fijos de la plantilla con artistas especialistas en la técnica calcográfica. PORRO HERRERA, M^a.J.: “El libro cordobés en el siglo XVII”, *El Barroco en Andalucía (Conferencias de los Cursos de verano de la Universidad de Córdoba)*. IV, Universidad de Córdoba, 1986, p. 186.

82 “EL ESPÍRITU DE LA SABIDURÍA COMPLETO POR SAN JERÓNIMO”.

83 “EL AGUA SALUDABLE DE LA SABIDURÍA BEBE EL SEÑOR TOMÁS”.



Fig. 18. CARRILLO, M.: *Annales y Memorias Cronologicas* (Zaragoza, 1634).

origen en los pergaminos que ilustran los cantorales, salterios, libros de horas, breviarios y misales de los conventos y monasterios dominicos. La presencia del santo como doctor dictando una lección de la cátedra, está presente en varios libros de horas y códices miniados del convento de San Estaban de Salamanca, en donde el busto del santo se entremezcla con las grecas que orlan la página⁸⁴.

Los Jerónimos fueron una orden de tipo eremítico que basaba sus reglas en los Padres de la Iglesia Primitiva, principalmente en los de San Jerónimo y de San Atanasio. Esta orden había sido elegida por la Casa de Austria para la custodia de

los cuerpos reales, con la creación del Cuarto Real alrededor del presbiterio de la iglesia del monasterio de San Jerónimo que había sido construido como lugar de descanso del rey⁸⁵. Esta vinculación de la orden con la monarquía de los Austrias facilita la impresión de obras en donde la vida de San Jerónimo, o de los frailes de la orden, así como la propia historia del monasterio se convierte en el tema protagonista.

El siguiente frontispicio ilustra los *Annales y Memorias Cronológicas* de Martín Carrillo correspondiente a su segunda impresión en Zaragoza en el año 1634. (Fig. 18) La orla se crea a partir de casillas rectangulares en donde se van colocando los nichos-hornacina con los retratos del papa, el emperador, así como diferentes alegorías, emblemas y escudos heráldicos. Flanqueando la cartela rectangular con los datos de la obra, se retratan, en sendas hornacinas, la figura del papa, en la parte izquier-

84 De la miniatura pasa a la técnica del fresco y a los retablos de las iglesias de los conventos, siendo los artistas italianos los pioneros de este tipo iconográfico tomasiano. ITURGÁIZ, D.: "Santo Tomás a través de la iconografía cristiana", *Ciencia Tomista*, CI, 2-3, (1974), pp. 8,9.

85 La aparición de la orden de los Jerónimos en la sociedad española de la primera mitad del siglo XIV se enmarca dentro de la crisis religiosa que vive la España de la época, en un momento en que se buscaban nuevas soluciones para la fe cristiana. MARTÍNEZ CUESTA, J.: "San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño. Velázquez y la iconografía eremítica del siglo XVII", *V Jornadas de Arte: Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, pp. 127,129.

da, con sus vestimentas pontificales, la mitra y el báculo de triple travesaño. El libro, al igual que ocurre en la iconografía de los santos, constituye uno de sus principales atributos, convirtiéndose en el vehículo transmisor de la palabra revelada y de la palabra escrita, siendo la Biblia, la obra por excelencia, en donde Cristo se revela a los hombres como colofón del trabajo redentor realizado por Dios a través del pueblo de Israel⁸⁶. En este grabado, la imagen del papa se convierte en un retrato colectivo como representación del papado y de su labor en la historia de la Iglesia. Los libros, amontonados a los pies del papa, así como el que sostiene en su mano izquierda, son símbolo de la cultura doctrinal y se asocia, desde el nacimiento de la imprenta, al conocimiento de la ciencia⁸⁷.

Al otro lado figura un anciano barbado, con vestimenta militar y con corona y capa imperial. Porta en sus manos la bola del mundo, símbolo de sus dominios territoriales, el cetro, atributo de su poder, y la espada, significando el esfuerzo y la lucha por conseguir la paz y la justicia. A sus pies se colocan una serie de elementos guerreros como el yelmo y el escudo.

Este conjunto iconográfico se completa con la presencia, en el borde superior de la orla, de las alegorías de la Ley Natural, representada en la parte izquierda, la Ley Escrita, en la derecha, reservándose el centro para colocar la Ley de la Gracia o Ley Divina y bajo ella la esfera del mundo sobre un fondo celeste de estrellas, con el sol y la luna representados en los extremos de la cartela. La ley natural aparece bajo la imagen de una mujer joven, con el cabello recogido en una diadema y el cetro y el escudo en cada una de sus manos. La túnica que le cubre le deja sus pechos al descubierto, para indicarnos que la ley está basada en la verdad mostrándose con ello que ésta debe ir vestida y adornada de tal manera que no se pierda la hermosura de su cuerpo que más se adorna y enriquece por sí mismo que con ninguna otra cosa⁸⁸. La diadema en la cabeza nos muestra su santa determinación, calificando la ley natural como ley sacra puesto que es un regalo de Dios y no puede ser violada ni infringida, conviniendo, en consecuencia, que todos los hombres la obedezcan y acaten⁸⁹.

86 ITURGÁIZ, D.: *Santo Tomás a través de la iconografía cristiana...* op.cit. p. 327.

87 Ibidem, p. 328.

88 RIPA, C.: *Iconología*, II, op. cit., p. 393.

89 Ibidem, p. 15.

El cetro en la mano indica el dominio que tiene sobre las cosas inferiores y sobre todas las pasiones del ánimo, así como sobre la propia voluntad, pues ésta nada desea sin que previamente le venga sugerido por el intelecto⁹⁰, acatándose a las leyes naturales que le vienen impuestas. El escudo es símbolo de la defensa que con la ley natural se tiene ante los peligros, además es símbolo también del hombre sabio que aparta de su persona todos sus hábitos y costumbres perniciosas, así como de la victoria del bien sobre el mal, tal y como aparece escrito en el interior del escudo: “FAC BONUM FUGE MALUM”⁹¹.

La Ley de la Gracia se representa con el busto de una mujer joven, coronada con diadema y con el cáliz y una rama de olivo en sus manos. El grabador flamenco, Juan Schorquens, está siguiendo las directrices iconográficas que marca el libro de Ripa cuando describe la alegoría de la Gracia Divina, en donde la rama de olivo simboliza la paz que siente en su alma el pecador cuando se reconcilia con Dios en virtud de la Gracia y el cáliz, símbolo de la Fe cristiana que se consigue a través de la gracia divina⁹². Bajo la ley de la Gracia se coloca el Mundo como símbolo de la perpetuidad y eternidad de las cosas, con las estrellas, símbolo celestial por excelencia, el sol y la luna como perpetuos engendradores de las cosas, ya que con su propia virtud generan y conservan a todos los cuerpos inferiores⁹³.

Esta idea de perpetuidad es la que el autor pretende demostrar a lo largo de toda la obra, dejando constancia de ello en la introducción dirigida al lector, en donde justifica el contenido del libro escribiendo: “Una de las cosas más necesarias a la vida humana y reformation de costumbres, es saber los cursos pasados que descubren la inconstancia de las cosas del mundo”, afirmando que estas Memorias son símbolo de la eternidad, puesto que contienen todo “lo presente, passado y por venir: en la qual lo passado esta presente”⁹⁴. Martín Carrillo también justifica el propio título de la obra llamándola *Anales y Memorias Cronológicas* como una Suma y compendio breve de

90 Ibidem, p. 533.

91 “HAZ EL BIEN Y HUYE DEL MAL”.

92 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 466.

93 Esta afirmación se basa en los Antiguos Egipcios que la utilizaron para representar la Eternidad, creyendo que estas dos astros habrían de durar durante muchos siglos, conservando todo lo creado bajo su presencia. RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 393.

94 “La Historia nos enseña las venideras por la semejanza que tiene con las passadas...El Sabio y amigo de historia sabe lo passado, presente y por venir, vive y goza de los siglos passados, como

los tiempos y años puesto significando con ello la brevedad del libro puesto que si fuese de mayor extensión no serían memorias cronológicas sino “historia cumplida”⁹⁵

El libro es símbolo de la ley escrita apareciendo abierto para significar que la doctrina de la ley es liberal como don de su propia naturaleza. La espada es símbolo de la Ley del Temor tal y como nos la presenta Ripa, representándola como una mujer anciana indicando con esto que la ley escrita tiene su origen en tiempos muy antiguos⁹⁶.

Bajo la figura papal se coloca, en un recuadro rectangular las armas del autor de la obra, Martín Carrillo, abad de Monte Aragón, coronándose el escudo con la mitra, el báculo abacial y un epígrafe en el que se escribe: “IN SPE CONSTITUITIME”⁹⁷. En el centro las armas imperiales de Felipe IV, a quien va dirigido el libro, bajo el cual se escribe el nombre del impresor y el lugar de impresión. En el lateral derecho, otro recuadro cobija en su interior una cartela con una representación emblemática. Ésta se compone de un banco adosado a un muro con una mitra colocada encima y la plantación de unas flores representadas en un primer plano y a las cuales se aproximan un conjunto de abejas. El lema es: “UT CUNCTIS PROSIM PASCO”⁹⁸ (véase IIª Parte, Cap. II, 7, fig. 53).

si fuesen presentes y se cautela para los venideros” CARRILLO, M.: *Anales y Memorias Cronológicas*, Zaragoza: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia: 1634. s.p.

95 CARRILLO, M.: *Anales y Memorias Cronológicas*, op.cit.

96 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p.16.

97 “EN LA ESPERANZA ME CONSTITUYO”.

98 “ASÍ TODAS JUNTAS SE APROXIMAN AL ALIMENTO”.

CAPÍTULO IV

El retrato.

Triunfo de un género

La estampa y el libro ilustrado se convierten, en el siglo XVII, en uno de los medios más utilizados por mecenas y escritores para propagar sus ideas y difundir su propia imagen¹. El retrato se desarrolla durante los siglos XV y XVI en plena afirmación de la cultura humanística, con una tendencia a remover las ideas clásicas tanto de la época republicana como imperial. Se trata de reforzar el proceso de individuación que caracteriza el Humanismo con la presencia de un tipo de retrato tanto personal como colectivo. No podemos olvidar que la definición de retrato deriva etimológicamente de los tratados y de los diccionarios como la “*rappresentazione di una singola persona della quale si ricercano la somiglianza dei tratti fisici e l'eventuale individuazione del carattere morale; stabilisce i due aspetti intorno ai quali si articola la problematica del ritratto: somiglianza e caratterizzazione*”².

Uno de los vehículos más inmediatos de transmisión de este género es a través del fenómeno de la numismática con una recuperación de la memoria histórica de los datos y las imágenes grabadas en las monedas³. Junto a este tipo de retrato personalizado desprovisto de metáfora se genera otro denominado “retrato simbólico” con una combinación de elementos alegóricos, heráldicos y emblemáticos que será el que predomine en los frontispicios de los libros analizados⁴. Además será característica de

1 Para Gállego el grabado y las ilustraciones de los libros desempeñaron en la cultura barroca el mismo papel que asumen, en la actualidad, las galerías y las revistas de arte. GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1996, p. 81.

2 CIERI VIA, C.: “L’immagine dietro al ritratto”, *Aspetti della tradizione classica nella cultura artistica fra Umanesimo e Rinascimento*, (curso di lezioni di Storia dell’arte moderna I tenuto da Caludia Cieri Via a cura di Anna Cavallaro), Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Roma, 1986, p. 9.

3 CIERI VIA, C.: “L’immagine dietro al ritratto”, *Aspetti della tradizione classica nella cultura artistica fra Umanesimo e Rinascimento...* op.cit. pp. 9, 10.

estas obras el situar el retrato del autor, del mecenas o del protagonista de la obra en una página aparte, acompañando a la portada y próxima al comienzo del texto, enmarcados por óvalos o cartelas recargadas de guirnaldas o motivos vegetales⁵.

Junto a este tipo de caracterización visual y simbólica de los personajes, nos enfrentamos a otro tipo de individualización creada a partir de la literatura que aparece en las aprobaciones y en los prólogos de las obras, en donde las largas listas de méritos y hazañas de los retratados refuerzan la imagen física presente en la primera hoja del libro⁶.

4 “L’esigenza d’individuazione e poi di caratterizzazione del ritratto subito prima dell’evoluzione nel cosiddetto “ritratto simbolico” si afferma dunque nella medaglistica, che per la sua duplice struttura oggettuale lascia al recto la realizzazione delle esigenze di individuazione e al verso i valori ora formali legati al census, ora simbolici legati al carattere della persona, ai suoi valori etici e/o storici”. CIERI VIA, C.: “L’immagine dietro al ritratto”... op. cit. p. 10.

5 Será la influencia velazqueña el que lleve al retrato a la categoría de tema principal. LÓPEZ SERRANO, M.: “Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo”, *Varia Velazqueña*, I, Madrid, 1960, p. 501.

6 En una de las aprobaciones de la obra de Rodrigo Méndez de Silva *Compendio de las mas señaladas hazañas que obró el Capitán Alonso de Céspedes...* (Madrid: Diego Díaz: 1647) se alude a las palabras dictadas por el rey Alfonso X El Sabio cuando afirma: “Apuestamente tuvieron por bien los Antiguos, que fiziessen los cavalleros estas cosas, que dichas avemos en la ley antes desta. E por ende ordenaron, que assi como en tiempo de guerra aprendiessen fecho de armas, por vista, o por prueba. Que si en otro tiempo de paz pusiesen por oyda, por entendimiento. Es por esto acostumbravan los cavalleros quando comian, que los leyesen las Estorias de los grandes fechos de armas que los otros fizieran, e los sesos, e los esfuerzos que fizieron para saberlos vencer, e acabar lo que querian...”.

En el elogio del gobernador D. Francisco Dávila y Lugo se dice: “...Rodrigo Méndez Silva, Cronista general destos Reynos de España describe los hechos, describe la muerte, describe la prosapia genealogica de nuestro heroe, de nuestro valeroso Alonso de céspedes. Donde como en breve compilación se halla ejemplar de hazañas, de virtudes, y de nobleza, con que en decente metodo hizo Rodrigo Mendez Silva tripartita la Obra, colocando en primer lugar la vida insigne de tanto varon: en segundo, sus virtudes, repetidas en sus epitafios; en tercero su stemata...”.

En la Aprobación del R.P.M. Juan Cortés Ossorio, “de la Compañía de Iesus, calificador del Consejo Supremo de la Inquisición, Revisor de las Librerías de Madrid, y Catedrático de Teología en los Estudios Reales del Colegio Imperial, Teólogo de su Magestad” alaba al autor Francisco Fabro Bremundan afirmando: “... Y aunque por el credito del Autor, y por la calidad de la materia no necesita ni de mas censura, ni de aprobación, que ponerle en la luz publica, para que el aplauso universal de la Fama diesse la sentencia, y juntamente abonasse esta confiança; no obstante se reconocen en este trabajo del Autor algunas prerrogativas que no merecen passar sin advertencia... Las prendas de Don Francisco Fabro, y el ingenio natural, de que el Cielo le ilustrò se han realçado tanto con el estudio; y especialmente con la curiosa aplicación à los sucesos modernos de Europa, que en la estimacion de los noticiosos sobresale como sugeto muy singular, y Ciudadano muy esclarecido de la Republica Literaria. La noticia de tan varias lenguas, la experiencia de tan varios Reynos, y tan diferentes Naciones, con el continuo manejo de papeles,

Esta posibilidad de mezclar la alegoría y el emblema en la representación de un retrato lo encontramos en el grabado que ilustra la portada de la obra de Gaspar Agustín de Lara *Obelisco Fúnebre, Pirámide Funesto que construia, a la Inmortal memoria de D. Pedro Calderon de la Barca, Cavallero del Abito de Santiago, Capellan de Honor de su Majestad, y de su Real Capilla de los Señores Reyes nuevos de la Santa Iglesia de Toledo* (Madrid: Eugenio Rodríguez: 1684) (Fig. 1) en donde aparece, representado de medio busto, el propio Calderón de la Barca en el interior de una tarja en forma de corazón. Las palmas que sujetan los angelotes nos recuer-



Fig. 1. DE LARA, G.A.: *Obelisco Fúnebre, Pirámide Funesto que construía...* (Madrid, 1684).

dan la victoria y el triunfo del retratado en el mundo de las letras así como su fama alcanzada en la literatura del Siglo de Oro, como nos lo anuncian las trompetas que tocan las figuras aladas de la parte superior⁷. Éstas sostienen, al mismo tiempo, dos coronas de laurel que se entrecruzan y sirven de base a otra cartela en donde se escribe “Hederam tibi Serpere lauros Ut dignus venias hederis”.

le habilitan de suerte, que no es encarecimiento el decir, que le proporcionan con la grandeza de tan heroyco assumpto”. FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra Turcos. Segunda Parte. Que contiene los sucesos de los Años M.DC.LXXXIV y M.DC.LXXXV*. Madrid: Antonio Roman: 1686, s.p.

⁷ Los ángeles anuncian la fama del escritor a través de un epígrafe en el que leemos: “Hoc Virtutis Opus”, escrita en la parte inferior y “Sed famam extendere factis”, en la derecha.

Los sonetos que se recogen en las primeras páginas del libro hacen alusión a la fama de Pedro Calderón, destacando el que le dedica el Señor Francisco de Lemene: “Pedro, tu, que se Phebo alto decoro/ A dos mundos dás luz clara, y serena, /No te desdeñes, que à mi humilde Abena/ Dè, tu nombre inmortal canto sonoro/ Tù enamoras la Fama... Y assi, dirè, que toma de tus Versos, Quanto el Acasso, y la Fortuna instable; en su Teatro representa al Mundo”. Conviene también reseñar el soneto de D. Francisco Antonio de Ettenhard, caballero de la Orden de Calatrava en el que se expresa: “Esse Obelisco excelso, que con tanto/ Esplendor se corona, inmortal Pira/ Del Fénix armonioso; cuya Lira/ Suspendió dulce la Region del llanto:/ Esse porfido fúnebre, esse canto/ Funesto, que dulzuras mil suspira, /En quanto acento armonioso respira/ Se expone Culto, se desmiente Canto:/ Piedra es, que en Megara deposita, /De las Musas

Don Pedro Calderón de la Barca se viste con el hábito de la orden de Santiago⁸, con la cruz grabada sobre su brazo izquierdo y el cáliz con la Sagrada Forma, sobre nubes, al lado de su cabeza⁹.

El siguiente retrato forma parte de la obra *Comentarios de los Hechos del Señor Alarcón, Marqués de la Valla Siciliana, y de Renda; y de las guerras en que se ballò por espacio de cincuenta y ocho años* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera: 1665). (Fig. 2) La obra escrita por D. Antonio Suárez de Alarcón –hijo del marqués de Trocifal y conde de Torresvedras– es publicada por D. Alonso de Alarcón, canónigo de la iglesia de Ciudad Rodrigo. Se dedica a D. Juan Suárez de Alarcón, marqués de Trocifal, “de los Consejos de Guerra de España, y del de Estado de Portugal”.

El marqués se representa con las vestimentas militares, guanteletes, calzas y el tahalí del que pende la espada sosteniendo la bengala con su mano derecha. Una

el metrico instrumento; /Que fue de Apolo concentuosa llama/. De tu Plectro al Contacto resuscita/ Por ti, à los Siglos, si le pulsa el viento; Resonará de Calderon la Fama”.

En las últimas líneas del prólogo al lector se alude a la genealogía de Calderón: “... Y no solo tiene la excelencia de esta Real Sangre por linea recta de varon, sino otras muchas ascendencias y descendencias Reales, como lo prueba con demonstracion Matematica General de el Reyno de Galicia, en las tablas que pone en sus noticias Genealogicas: viendose en ellas con evidencia de la forma que descenden de esta Familia las dos majestades, Cesarea, y Catolica, y los Principes Soberanos de Europa, Grandes Potentados, Titulos, Cavalleros calificados de ellas, siendo el mayor Blason deste linaje descender constantemente de Reyes, y que Reyes descendan dèl. Y para que se reconozca assi, pondrè aquí los Titulos de las Tablas Genealogicas... remitiendo al lector à ellas para que haga la prueba Real”. DE LARA, G.A.: *Obelisco Fúnebre, Pirámide Funesto que construía, a la Inmortal memoria de D. Pedro Calderon de la Barca, cavallero del Abito de Santiago, Capellan de Honor de su Majestad, y de su Real Capilla de los Señores Reyes nuevos de la Santa Iglesia de Toledo*, Madrid: Eugenio Rodríguez: 1684, s.p.

- 8 Sus trabajos literarios y su fama dentro de la Corte de Felipe IV le valieron la merced de Hábito de Santiago en 1636. Como genio ilustre aparece en la colección de retratos que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Calcografía Nacional recogen de los personajes españoles más reconocidos del Siglo de las Luces. Así describen a Pedro Calderón: “Para los autores de Comedias que convidan á dormir; para los censores inexorables de quanto no es suyo; para los amantes ó esclavos de las reglas y de la suma propiedad, á falta de ingenio y de maestría: ¿qué recomendación pueden tener una inventiva original é inagotable, aunque demasiado libre; un tino sin igual para la disposición y desenredo de los dramas; una urbanidad de caracteres, que hace agradables sus defectos; un estilo a veces impropio de elevado; una versificación llena y fluida; un lenguaje con toda la dignidad y pureza de la lengua?...”. *Retratos de los Españoles Ilustres. Memoria Histórica del Siglo de las Luces*. Rodríguez Sánchez, A. (coord), Madrid, 1988, p. 78.
- 9 La presencia del cáliz se podría explicar por lo que el autor escribe en el prólogo: “...Bien que quando se celebran las virtudes de los que viven, no miran tanto las alabanzas à las personas que las ejercitan, quanto à Dios Omnipotente, que les dotò de gracias para poseerlas... Quando en su muerte se reconocieron tan seguras señales, de que goza vida eterna, coronandose de mayores aplausos, que los que le ciñeron viviendo”. DE LARA, G.A.: *Obelisco Fúnebre...* op.cit., s.p.

larga barba le cae sobre el pecho. De su cuello cuelga un collar con la venera y la cruz de la orden de Santiago. A su izquierda un yelmo con cimera se apoya en una superficie rectangular que nos lleva a un segundo plano, efecto al que contribuye el escorzo del personaje que gira su cabeza hacia el espectador al tiempo que su cuerpo se retrotrae.

El detallismo y la minuciosidad con que se representan todos los elementos de la armadura, así como la perspectiva creada a partir de diagonales o la presencia de la cortina que se levanta para mostrarnos la escena, nos están hablando de un artista y de un mecenas que conocen

y utilizan las reglas de la pintura realista del siglo XVII. La firma de Perete en la parte inferior del grabado nos lleva a la figura de Pedro Perret con una influencia del arte de la corte real, a lo que contribuye el hecho de que la obra haya sido impresa por Diego Díaz de la Carrera, "Impressor del Reyno"¹⁰. De las hazañas del marqués se habla en el prólogo al lector en donde se justifica la valía y el acierto en sus acciones tanto literarias como militares¹¹.

Juan de Noort es el artífice del grabado que ilustra la obra de Rodrigo Méndez Silva, "Coronista General destos Reynos de su Magestad". El libro se titula *Compendio*



Fig. 2. SUÁREZ DE ALARCÓN, A.: *Comentarios de los Hechos del Señor Alarcón...* (Madrid, 1665).

10 Debemos subrayar el conocimiento que Pedro Perret tiene de la obra de Velázquez, tal y como podemos ver en la composición de la estampa, en las actitudes de los personajes, así como en su intento de crear profundidad abriendo alguna ventana o corriendo alguna cortina en el fondo de la escena. LÓPEZ SERRANO, M.: "Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo..." op.cit. p. 506.

11 "...Mereció su pluma la estimación de los Eruditos, y grangeó su Cortesana y amable condicion, con lo generoso de sus acciones, el aplauso de todos, pues en los 27 años de su edad, que le cogió la muerte, avia tocado la linea de un maduro juicio para el consejo, y de una capacidad consumada para el discurso, como se descubre en la disposición y Arquitectura de estos Comentarios...". DE ALARCÓN, A.: *Comentarios de los Hechos del Señor Alarcón, marqués de la Valle Siciliana, y de Renda, y de las guerras en que se ballò por espacio de cinquenta y ocho años*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera: 1665, s.p.



Fig. 3. MÉNDEZ SILVA, R.: *Compendio de las mas señaladas hazañas que obró el capitán Alonso de Céspedes* (Madrid, 1647).

de las mas señaladas hazañas que obró el capitán Alonso de Céspedes, Alcides castellano. Su Ascendencia, y Descendencia, con varios Ramos Genealógicos que desta Casa han salido y está publicada en Madrid en la imprenta de Diego Díaz en el año 1647¹². (Fig. 3) Una vez más la presencia del arte velazqueño se hace notar en la obra de este grabador flamenco con la imagen de Alonso de Céspedes en el interior de una cartela barroca de la que cuelgan dos sargas de guirnalda que flanquean el escudo del capitán. Éste mira fijamente al espectador, sobre un fondo neutro; viste armadura y un cuello de lechuguilla, indumentaria que nos recuerda a los cuadros que para la corte real pinta Velázquez. La firma de Juan de

Noort ya aparecía en los retratos de personajes influyentes de la política del siglo XVII como es el caso del retrato de D. Gaspar de Guzmán, enmarcado por una cartela de clara estirpe barroca que ilustra la obra de José Laínez *El privado christiano deducido de las vidas de Josef y Daniel que fueron valanzas de los validos en el fiel contraste del pue-*

12 Sobre sus hazañas se habla en la aprobación que hace Fernando Ortiz de Valdés: "...Por comision del Señor Doctor Don Alonso de Castro y Andrade, Abad de la Trinidad... he leído las Hazañas, y Genealogía del Valeroso Capitan Alonso de céspedes, que pretende sacar a pública luz Rodrigo Méndez Silva, Coronista General de los Reynos de España. El Assumpto... merece aquí especiales estimaciones: porque aviendo aplicado este Ilustre Varon las Fuerças increíbles, y Coraçon incomparable de que le dotò el cielo en servicio de Dios, y de su Rey, con mayor conato y bizzarria, que Soldado alguno Coetaneo suyo; han pemanecido sepultadas sus Acciones Heroicas hasta el presente dia, con notable detrimento de nuestra Nacion. Oy, pues, las manifiesta el Autor con sumo estudio de la verdad, con buen estilo, y lo que mas es, con raro afecto, de que el Mundo conozca el esfuerço con que obrò este Noble Español (...) varón insigne en las fuerças, valiente en las prohezas, virtuoso en las obras, intrepido en las dificultades, constante en los peligros, prudente en las acciones; bizzarro en los rencuentros y batallas, noble en la sangre; y sobre todo, de nuestra nacion propia: assí digno de ser imitado hasta en la muerte...". MÉNDEZ SILVA, R.: *Compendio de las mas hazañas que obro el Capitan Alonso de Céspedes, Alcides Castellano. Su Ascendencia, y Descendencia, con varios Ramos Genealogicos, que desta Casa han salido*. Madrid: Diego Díaz: 1647.

blo de Dios (Madrid: Imprenta Real) o la estampa que firma en 1644, también impresa por la Imprenta Real con el retrato Alonso Martínez de Espinar, autor de una nueva obra sobre la caza y la ballestería *Arte de Ballestería y Montería*¹³.

Gregorio Fosman es el artífice de la siguiente estampa que decora la obra *Floro Histórico de la Guerra movida por el sultán de los Turcos contra el Augustísimo Leopoldo Primero Emperador de Romanos, &c. El Año M.DC.LXXXIII* (Madrid: Bernardo de Villa-Diego: 1684) (Fig. 4) traducido al castellano por Francisco Fabro Bremundan “Del Consejo de su Mag. Su Secretario, è Interprete de la lengua latina, en la Secretaria de Estado del Norte”. Sobre



Fig. 4. FABRO BREMUDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra movida por el sultán de los Turcos...* (Madrid, 1684)

una basa arquitectónica –en la que se sitúa una cartela ovalada con el título de la obra– se coloca una sucesión de retratos de los personajes más ilustres de los hechos narrados en el libro. En el centro de la parte superior, aparece el busto de “LEOPOLDO IGNACIO”, emperador de Austria con la corona de laurel y flanqueado por los retratos de “MAXIMILANO DUQUE DE BAVIERA” y el “DUQUE DE SAXONIA”. Un águila imperial sirve de pedestal introduciéndonos en una segunda hilera en la que se representa la imagen del rey de Polonia “IVAN SOBIESKI”, en la parte central, bajo la figura del emperador, y los retratos de “CARLOS DUQUE DE LORENA” y “ERNESTO CONDE DE ESTARMBERG”¹⁴. Dos figuras angélicas coronan al emperador Leopoldo al tiempo que portan la espada y el cetro, símbolos del poder y de la victoria sobre los turcos.

El mismo tipo de composición figura en la portada de la segunda parte del *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra Turcos*, publicada en 1686 y escrita por el mismo

13 LÓPEZ SERRANO, M.: “Reflejo velazqueño en el arte del libro español... op.cit. p. 509.

14 Todos los personajes, a excepción del rey de Polonia, portan la peluca de rizos a la francesa y corbatas propia de la época



Fig. 5. FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra Turcos* (Madrid, 1686).

autor que la primera parte D. Francisco Fabro Bremundan. (Fig. 5) La estampa está firmada por F. Leonardo y los personajes retratados se sitúan en planos de diferentes niveles. Así nos encontramos con la imagen del “Padre Santo”, colocado en la parte superior ataviado con valona, bonete y mitra papal con las llaves de San Pedro. Su físico y sus características nos acercan a la retratística realizada por los mismos años en la corte de Carlos II, en donde podemos ver una clara influencia de autores como Tomás Moro o Carreño. Le flanquean, en un plano ligeramente inferior, los bustos del emperador Leopoldo con la corona de laurel¹⁵ y del rey de Polonia.

En la parte inferior, rozando la base arquitectónica figuran las efigies del duque de Lorena, con la peluca francesa, en la parte izquierda y de C.G. Morosini, con bonete, en la derecha. Lanzas, cañones de guerra, estandartes, escudos y diversos objetos militares completan la composición aludiendo al triunfo de occidente frente a la derrota otomana. Bajo la figura del Elector de Baviera, situado en el centro de la composición, y de la figura del Santo Pontífice, nos encontramos una imagen simbólica, novedosa en los frontispicios analizados hasta el momento. Se trata de la presencia del sol y de la luna¹⁶, símbolos de la eternidad, tal y como aparece en los jeroglíficos de Valeriano Valeriani.

15 En la dedicatoria que hace Francisco Fabro Bremundan a la reina Mariana de Austria, a quien le dedica la obra: “...Tambien pudiera yo preguntarla, donde se hallan oy los Titos-Livios, los Plutarcos,..., capaces de registrar perfectamente los Trofeos, que en solo tres años han reportado las Armas del mayor de los Augustos en su Reyno de Ungria. V Mag. Que nació entre Laureles,... escogió la discreta Antigüedad, à esta planta las mas esteril de todas, para Corona de los Eroes... Iamas produjo el Valor, en tan breve tiempo tan admirables, è importantes Vitorias, como las que particularmente ilustraron el Año passado M.DC.LXXXV y le merecieron los Blasones VICTORIOSO, en toda la Christiandad. FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra Turcos. Segunda Parte. Que contiene los Sucesos de los Años M.DC.LXXIV y M.DC.LXXXV*. Madrid: Antonio Roman: 1686.

16 La presencia de la luna en los escudos tirados en el suelo podría encontrar una explicación en el prólogo de la obra *Ungria Restaurada compendiosa noticia, de dos tiempos: del Passado baxo*

La obra está formada por cinco tomos con una representación alegórica en cada uno de los frontispicios. En este apartado sólo hemos analizado los dos primeros volúmenes incluyéndose los restantes en el capítulo II (Emblemas y alegorías). La obra tuvo una gran repercusión en la historia política del siglo XVII convirtiéndose en una férrea arma de defensa del reino de Austria y Hungría frente a las rebeliones de los turcos a la que se alude en la aprobación que el jesuita Juan Cortés Osorio escribe en los folios preliminares del tomo publicado en el año 1683¹⁷.

La imagen de Leopoldo “Emperador de Romanos”, con manto real y corona de laurel¹⁸ y el collar del Toisón de Oro se repite en la contraportada de la obra *Ungria*

el Jugo de la Tirania Otomana, del Presente baxo el Dominio Católico de Lepolodo II de Austria, Felices Sucesos de sus Armas Cesareas, en el Reyno de Croacia, y Principado de Transilvania. (Barcelona: Martín Gelabert: 1688).

- 17 “Iamas pelearon los Otomanos meramente por la Gloria. Prefirió siempre su Política quanto pudo, las Empresas mañosas, y seguras à las de mayores aparatos, y ruido; abrazando sobre todo las que les ofreció la persidia, ò el descuido. Muchas vezes sembraron dissensiones; muchas las ampararon: pero mucho mas dañosa salió la Proteccion, que la Tirania: porque enflaqueciendo al fuerte, mientras fortalecieron al debil, quedaron dueños del primero, por fuerça; y del segundo por voluntad. Ni por esto es de culpar su engaño, sino la ceguedad de los, que por ambicion, rebelando de su Principe, mas quisieron sujetarle al yugo insolente de los Barbaros, que tolerar la moderada felicidad de sus legitimos dueños. A esta desgracia, ò (digase mejor) à este castigo, le experimentò mas que otro Reyno alguno, el de Ungria, en los tiempos passados... La rebelión que el año 1660 havia nacido de la vana desconfiança de los Condados, por la introducción indispensable de Presidios Alemanes en sus Ciudades, creció de bien debiles principes, a quanta altura, alimentada del interès, y ambicion de los Magnates; acelerandose à rematar sacrílegamente en el estrago a su mesmo Rey, y Señor, si Dios, que en la tierra ampara, con particular asistencia, sus mas conspicuas Imágenes, no huviera retorcido el rayo contra los que le dirigia: y la espada desleal à escarmentar la mesma infidelidad...” FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra movida por el Sultan de los Turcos Mehemet IV. Contra el Augustísimo Leopoldo Primero, Emperador de Romanos, &c. El Año M.DC.LXXXIII*. Madrid: Bernardo de Villa-Diego: 1684.
- Asimismo el título de *Floro* no es casual y sobre ello se habla en el prólogo de este segundo tomo: “... Conviene propiamente el nombre Floro, no solo por la imitación del mas discreto, y mas conciso Historiador Romano, sino porque parece, que lo mas florido, y mas ameno del estilo, y de los casos se juntò para hazer un Ramillete de apacible Historia, que empleasse la admiracion del Entendimiento, y juntamente lisongearse à la inclinación de la voluntad. Mas como entre la mayor cultura de las flores suele tambien hermosear el horror de las espinas, assi en la Relacion destos dos años se vè la prosperidad interrumpida, ò templada con algunos sucessos adversos, que lastiman la memoria, dispuestos sin duda de la mano poderosa de Dios, para que ni el valor, ni los merecimientos pretendan tener derecho de posesion en la fortuna”. FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada...* op.cit., s.p.
- 18 A la que se alude, una vez más, en el prólogo al lector: “No puede escusar (Amigo Lector) el ofrecerte estos que intitulo Laureles Cesareos, en la restauración de Ungria, bien que precissado a ceñirme, en muchas partes, en que la obligación llega a escusarme...”. Ibidem, s.p.



Fig. 6. BIZOZERI, S.:
Ungria Restaurada compendiosa Noticia, de dos Tiempos...
(Barcelona, 1688)

Restaurada compendiosa Noticia, de dos Tiempos: del Passado baxo el Jugo de la Tirania Othomana, del Presente baxo el Dominio Catholico de Leopoldo II de Austria. Felices Sucesos de sus Armas Cesareas, en el Reyno de Croacia, y Principado de Transilvania, escrita por Simpliciano Bizozeri, traducida al castellano y publicada en Barcelona en 1688¹⁹. (Fig. 6) Con unos rasgos más juveniles que en los retratos anteriores el emperador de Austria se representa en el interior de un óvalo que, a su vez, se enmarca en una estructura rectangular marcada por la plancha del grabado. En la base se escribe “LEOPOLDO EMPERADOR DE ROMANOS”, frase que se toma del “Proclama” que el dos de enero publica el propio emperador y que es traducido del latín

al castellano: “LEOPOLDO, por la gracia de Dios, Electo Emperador de Romanos siempre Augusto, Rey de Germania, Ungria, Duque de Borgoña, Brabante...”²⁰. Hay que tener en cuenta que la belleza física no es sólo una condición física propia e inherente de la persona real, es también un “útil y conveniente estímulo para mover las voluntades y atraer las lealtades. La belleza y la noble apariencia física son una forma de imperio y su exacta representación, el retrato, se constituye en un asunto de estado”²¹; y es por eso que la semejanza con el personaje no es el objetivo de estos retratos²²

19 Sobre el contenido de la obra se escribe también en el prólogo: “...Pues contarte por menudo con extensión, las grandezas del valor Cesáreo, y de los Principes Auxiliares, como tambien la grandeza de la Ungria alta, y baxa, fuera sobrada molestia, sobre impertinente osadía... Este libro ni trata de Geographia, ni te ofrezco como Crónica, como han hecho Pomponio Mela, Ortelio, Plinio y Suetonio; sino que para no moler à los curiosos con tanta variedad de papeles sueltos, y derramados, en que se enteran de los sucesos de los Imperiales contra los Barajaros, el ha compilado como Resumen de tantas noticias esparcidas, que mancomunadas ya en este pequeño volumen, se puedan enterar de la verdad toda, sin el enfado de registrar variedad de gazetas, y sin lo importuno de mendigar à diferentes, las noticias. Todo lo sucedido à los Católicos, en triumphos, en choques, y en assaltos te lo dirà este Libro, sin enfado... Ahí ofrezco à la perspectiva los mas importantes objetos de que se necesita para una bastante inteligencia, ò de algunos Provincias de Ungria; y de algunos Personados que en valor se han señalado mas en esta Guerra...”.

20 *Ungria Restaurada compendiosa noticia de dos tiempos: del Passado baxo el Jugo de la Tirania Othomana, del Presente baxo el dominio Catholico de Leopoldo II de Austria. Felices sucessos de sus Armas Cesareas, en el Reyno de Croacia, y Principado de Transilvana*. Barcelona: Martin Gelabert: 1688. s.p.

21 MORÁN TURINA, J.M.: “El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V”, *Goya*, nº159 (1980), p. 154.

22 “...Sapiamo tutti che la ritrattistica non necessariamente si pone l’obiettivo della somiglianza a tutti i costi, basti pensare ai lunghi colli modiglianeschi, chiaramente estranei ai modelli o, per mante-

Las armas reales de la casa de Austria ocupan el centro de la siguiente portada que ilustra la segunda parte de la obra de Dionisio Daza Chacón, médico y cirujano de Felipe II titulada *Practica y Theoria de Cirugia, en romance, y en latin, que trata de todas las heridas en general, y en particular* (Madrid: viuda de Alonso Martin: 1619). (Fig. 7) De un estilo casi caligráfico se presenta, en la segunda hoja del impreso, el retrato del autor en una estampa anónima y con un estilo muy caligráfico, más propio de los siglos XV y XVI que de la época barroca.



Fig. 7. DAZA CHACÓN, D.: *Practica y Teoría de Cirugía, en romance, y en latin...* (Madrid, 1619).

Dionisio Daza aparece de pie vestido a la moda de principios del siglo XVIII²³ y apoyando su mano derecha en el brazo de la silla representada en la parte izquierda de la estampa. Hay un intento de crear un segundo plano en la colocación de las piernas y en el trazado de la butaca, lo que nos está hablando de un artífice de segunda fila que todavía no domina las leyes de perspectiva y que graba siguiendo las meras directrices del mecenas de la obra.

La ciencia de la medicina había dado un salto fundamental durante el siglo XVI. Las imágenes de los santos hermanos Cosme y Damián ilustraban muchas de las obras ofreciéndonos sus utensilios que servían como punto de referencia para la iconografía de la época. Por otra parte la figura del cirujano ejercía una función primordial en la sociedad del Siglo de Oro, sobre todo si se estaba al servicio de la corte real como es el caso de Dionisio Daza Chacón al que se le dedican varias alabanzas en las hojas preliminares de su propio libro²⁴.

nerci nel secolo, ai ritratti del Tiziano e del Michelangelo, consapevoli della potenza trasfiguratrice della loro personalità artistica". BASILE, S.: "Il ritratto nella Cinquecentina", *Esopo*, p. 25.

23 Porta jubón y sobre él un sayo sobre el que se coloca un herreruelo o capa.

24 "Quien vio jamas el arte aver llegado/ (qual oy) a retratar, tan propriamente/ pues obra, y habla, prima, y elocuente/ en ti, con tal milagro, se ha mostrado/ Para que contra el tiempo, y contra el hado tenga dechado el mundo aquí presente/ que en lo que sacara, podra la gente/ gozarte



Fig. 8. DE MOLINA Y GUZMÁN, J.: *Novae Veritates Iuris Practicae Utraque Manu Elaborate...* (Madrid, 1665).

Con las mismas características se graba el retrato de D. Juan de Acuña y Luna, destinatario de la obra de D. Jerónimo de Molina y Guzmán *Novae Veritates Iuris Practicae Utraque Manu Elaborate, Tum Theologorum Moraliū Scientia, tum Legum, & Canonum principis, & regulis inconcussis. Opus Forte Non Spernendum Advocatis, et Iudicibus, Confessaribus, & Theologis. Operi Dedit Operam* (Madrid: Tipografía Regia: 1665). (Fig. 8) Se representa de medio cuerpo, en el interior de una cartela rectangular en donde podemos leer: “INITIUM SAPIENTIAE TIMOR DOMINI” y con las vestimentas correspondientes a su cargo jurídico.

Vincente Bartolomé Bratutti Ragueo se retrata en una de las hojas preliminares de la obra *Espejo Político, y Moral*

para principes, y ministros y todo genero de personas, traducida por el mismo y publicada en Madrid en 1654²⁵. Se representa en el interior de un óvalo en cuyo marco

vivo, viendote pintado/ Con la verdad y fuerza de tu ciencia/ contra el golpe, y herida penetrante/ ya victoriosa la salud se nombra/ Y tal virtud terna aquí tu presencia/ que bien seras Dionisio semejante/ a Pedro, que sanava con la sombra. DAZA CHACÓN, D.: *Practica, y Theorica de Cirugia en Romance, y en latin, que trata de todas las heridas en general, y en particular*. Madrid: viuda de Alonso Martin: 1619.

- 25 En el prólogo al lector que titula como “Al Benigno Lector” nos habla sobre la materia de la obra: “...he traducido de la lengua turca en la Castellana, la Primera Parte del Espejo Politico, y Moral; el qual està lleno de sabiduría, y doctrina, y de consejos, y documentos (...) Este libro verdaderamente es un jardin de olorosas flores de doctrina, y de suavísimos frutos de sabiduría: y es de tal, y tan excelente utilidad, que desde el principio de su publicación hasta estos tiempos, siempre ha ilustrado, y prosperado sus amadores, y estudiosos, y nunca se ha visto, ni oido otro libro semejante a este (...) Lo compuso un excelente Doctor de la China, que se llamava Berhemenio Bidpay, en la lengua Indiana, y lo dedicò al Rey de la China, y de las Indias Orientales (...) Compusolo el dicho Doctor de tal suerte, y manera, que sirviesse a los Principes, y Señores grandes, que emprenden el gobierno publico, para regla de governar bien sus Estados, y conservar sus vasallos; y con la ayuda de los Consejeros de Estado sirviesse para modelo de reprimir, y



Fig. 9. BIDPAY, B.: *Espejo Político, y Moral para príncipes y ministros...* (Madrid, 1654).



Fig. 10. SÁNCHEZ MORENO, D.: *Vida y Obras Espirituales del Venerable Padre Maestro Fr. Luis de Granada...* (Madrid, 1679)

podemos leer “VICENTIVS BARTOLOMEI BRATUTTI RACUSINUS”. La estampa la firma E. Wideman. (Fig. 9) Va vestido a la italiana aunque el traje es negro tal y como imponía la moda española.

La imagen de Fray Luis de Granada aparece en el tomo tercero de la obra de Fray Dionisio Sánchez Moreno *Vida y Obras Espirituales del Venerable Padre Maestro Fr. Luis de Granada del Orden de Santo Domingo* (Madrid: Juan García Infanzón: 1679)²⁶. (Fig. 10) Se representa sentado, con el hábito de la orden dominica, sujetan-

arruinar los enemigos del Reyno”. BRATUTTI, V.: *Espejo Político, y Moral para Príncipes y Ministros, y todo genero de personas*, Madrid: Domingo García y Morrás: 1654, s.p.

- 26 En el prólogo del lector se enumeran los libros que incluyen este segundo volumen: “El primero es la vida y virtudes de N.V.P.M. Fr. Luis de Granada, compuesta por el Licenciado Luis Muñoz, Ministro de su Majestad en su Real Consejo de Hacienda... El segundo es, el compendio y explicación de la Doctrina Cristiana, donde copiosamente se explica todo lo que el Christiano debe creer, obrar, y orar y sacramentos que ha de recibir, con treze sermones de las tres Pascuas del año y de las principales fiestas de nuestro Señor Iesu Christo, y de su Santissima Madre... El tercero el *Breve Memorial y Guia de lo que debe hazer el Christiano*. Este libro compuso el V.P.M.Fr. Luis de Granada, a fin de que ha de estar en la memoria, y entendimiento, para el buen gobierno de la recta voluntad. Contiene sumariamente lo que debe hazer el Christiano para salvarse... El quarto es el Compendio de la doctrina espiritual. SÁNCHEZ MORENO, D.: *Vida y Obras Espirituales del Venerable para Maestro Fr. Luis de Granada del Orden de Santo Domingo*, Madrid: Juan García Infanzón: 1679, s.p.



Fig. 11. GARCIA, F.: *Vida y Martirio de El Venerable Padre Diego Luis de Sanvitores...* (Madrid, 1683).

do la pluma con su mano derecha, al tiempo que sostiene un libro con la otra. El fondo se completa con una librería –en la que se colocan los libros escritos por Fray Luis– y la figura de la Virgen del Rosario con el Niño en sus brazos, imagen muy venerada por la orden dominica. La cartela se decora con guirnaldas de frutas y con un epígrafe que rodea el borde de la misma, en donde podemos leer: “VERA EFFIGIES V.P. MAGISTRI LUDOV. GRANATENSIS ORD. PRAED.” (“VERDADERA EFIGIE MAESTRO LUIS DE GRANADA DE LA ORDEN DE LOS PREDICADORES”).

El siguiente grabado recoge la imagen del Padre jesuita de Diego Luis de Sanvitores, de cuya vida y martirio nos habla el también jesuita Francisco García en su libro *Vida y Martyrio de El Venerable Padre Diego Luis de Sanvitores de la Compañía de Jesús, Primer apostol de las Islas Marianas, y sucessos de estas Islas, desde el año de mil seiscientos y sesenta y ocho, asta el de mil seiscientos y ochenta y uno* (Madrid: Juan García Infanzón: 1683). (Fig. 11) El fraile aparece de medio cuerpo, de pie, con el hábito negro de la Compañía de Jesús, con el crucifijo en su mano izquierda y una vara de azucenas con el bonete en la otra. Dos angelillos portan estandartes, coronas de laurel y palmas en alusión a su martirio. De fondo el mar con los barcos aluden a su labor misionera en las islas marianas.

El detallismo de la composición y el realismo de los rasgos, con la presencia de las gafas del religioso jesuita, así como las rocas en el fondo de la escena, nos plantean, una vez más, unos esquemas y unas pautas muy propios de la pintura del siglo XVII.

El arzobispo de Toledo Pascual de Aragón se representa en la segunda hoja de los dos volúmenes de la obra del padre jesuita Juan de Mariana *Historia General de España* (Madrid: Andrés García de la Iglesia: 1669). (Fig. 12) Se efigia en el interior de un medallón coronado por el capelo cardenalicio con las borlas colgando a cada

uno de los lados, con las ropas episcopales y la mirada fija al espectador. El borde del óvalo se decora con la siguiente inscripción: “EMIN. Y REV. SEÑOR D. PASQUAL DE ARAGON CARDENAL DE LA S. IGLESIA DE ROMA Y ARÇO. DE LA IGLESIA DE TOLEDO”. Los rasgos juveniles del cardenal así como los cortinajes que se abren para mostrarnos el retrato nos recuerdan, una vez más, que estamos ante una imagen simbólica del siglo XVII.



Fig. 12. DE MARIANA, J.: *Historia General de España* (Madrid, 1669).

Antonio Nebrija protagoniza el centro del frontispicio de la obra de Juan López Serrano *Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis Grammatici, Chronographi Regii, i Morecens Accessio facta ad quadruplex eiusdem antiqui dictionarii supplementum* (Madrid: Tipografía Regia: 1638). (Fig. 13) Se representa de perfil, con el birrete de licenciado de las letras y como personaje ilustre en el mundo de la literatura y de la gramática. Su nombre se escribe en el borde del medallón que le sirve de marco: ANTONIUS NEBRISSENSIS AEL”. Cuatro figuras mitológicas se colocan en las esquinas de la tarja cuadrangular que enmarca la composición; en la parte superior dos sirenas sujetan unas cintas al tiempo que colocan una corona de laurel al retratado completándose con dos hidras enroscadas en cintas vegetales en la base de la cartela²⁷.



Fig. 13. LÓPEZ SERRANO, J.: *Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis Grammatici...* (Madrid, 1638).

27 Este tipo de retrato inserto en un tipo de cartela rectangular es, a juicio de Salvatore Basile, el sustituto de la marca tipográfica presente en la mayoría de los libros impresos en Italia durante el Cinquecento: “...La sua frequenza o quantità è di norma soppiantata dalla marca tipografica, onnipresente nei frontespizi delle cinquecentine. Solo quando questi testi non siano diversa-



Fig. 14. DE ARFE, J.: *Varia Commensuration para la Escultura, y Arquitectura* (Madrid, 1675).

su clara defensa de las artes —en especial de la arquitectura y de la escultura— se ha convertido en el ejemplar de referencia para artistas y teóricos del arte²⁹.

El mismo tipo de retrato se repite en la obra de Juan de Arfe *Varia Commensuration para la Escultura, y Arquitectura* (Madrid: Francisco Sanz: 1675) (Fig. 14) que se retrata a sí mismo, de perfil, en la portada de su obra como un hombre maduro, barbado, con el traje típico de la moda del siglo XVI y tocado con una gorra alta²⁸. Su presencia en el grabado refleja la importancia que en el siglo XVII empieza a ocupar el papel del escritor que no sólo muestra el deseo de dejar constancia de sus ideas y de sus teorías sino también de su imagen y de sus rasgos físicos que quedarán para la memoria de la historia y de los lectores. La importancia de la obra por su contenido y por

mente illustrati a piena pagina o non rechino una vignetta o altro elemento decorativo, interviene il ritratto la cui superficie occupa spesso l'area riservata alla marca, talvolta allo stemma...". BASILE, S.: "Il ritratto nella Cinquecentina"... op.cit. p. 20.

28 *Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Viuda e hijos de M. Tello: 1901, p. 171.

29 En el prólogo de la obra Juan de Arfe explica: "Solo lo que se puede enseñar por arte en la Escultura, y Arquitectura, es lo que escribe, como son la proporcion del cuerpo humano, según la doctrina de los antiguos, aprobada por los famosos modernos... En la Arquitectura solo digo las ordenes antiguas... y composiciones balaustres, mostrando las proporciones que en ello se debe tener, reservando el elegir (que es tambien gracia particular, en que unos aciertan mejor que otros) para que cada uno lo siga según su talento: solo lo que es arte, y proporcion fue mi intento escribir, porque es cosa importantísima para todo, que el Artífice sepa lo que haze, porque no lo sabiendo, aunque sea debuxador diestro, y de ingenio claro, no hará cosa substancial, sino mendosa, y sujeta à correccion (...) De todas las Artes que antiguamente florecieron entre los Griegos, y Romanos, de los quales después fueron enseñadas otras Naciones Barbaras, las que me llegaron à su punto, fueron la Escultura, y Arquitectura: porque si leemos sus historias, pocas o ningunas hallarèmos, en la qual no se haga mencion de muchas obras excelentissimas... Porque quien ay que dude que estas artes son ornadas de la variedad, y perfeccion de otras muchas, y que juzgan las obras que otras perfeccionan?. Verdaderamente la Escultura, y Arquitectura son una perfeccion de todas las Artes, las quales hacen de la fabrica que labra la

A través del análisis de estos retratos tenemos la oportunidad de estudiar y conocer la propia imagen que estas figuras tenían formada sobre sí mismos y querían transmitir y difundir a la sociedad del Siglo de Oro. Resulta fundamental este acercamiento no sólo por la información sobre un conjunto de rasgos físicos concretos sino también por la definición social del autor o mecenas del libro que, en la mayoría de los casos –como hemos podido constatar– se retratan con los utensilios de su actividad profesional o ataviados con armaduras y vestimentas militares siempre en una actitud de firmeza y rectitud que aluden a sus virtudes tanto morales como sociales³⁰.

Por otra parte vemos cómo estas imágenes suelen ocupar el centro de la portada, la anteportada o las primeras páginas del libro, novedad que aparece en los libros españoles a finales del siglo XV difundiéndose en la primera mitad del siglo XVI³¹. Domina el tipo de retrato de busto, en posición de tres cuartos y dentro de un óvalo, conteniendo en el borde del marco un epígrafe que identifica al personaje o lo ilustra con alguna frase célebre de sus obras o de algún pasaje bíblico³². Debajo del retrato o en páginas continuas suelen escribirse epigramas exaltando sus virtudes o colocando su escudo de armas o su emblema familiar, como es el caso de Pedro Calderón de la Barca o de los emperadores Carlos V y Leopoldo I.

En el grabado italiano del Seiscientos se hace una clasificación del retrato incorporado a las páginas del libro siguiendo la función de la imagen dentro de la obra y la finalidad de la misma. Desde este punto de vista tendríamos el retrato documental e histórico presente, sobre todo, en las galerías de retratos de los museos o en las colecciones de particulares, en donde los aspectos físicos ocupan un papel primor-

materia con las manos, y de la razón, y juicio que dan las cosas fabricadas... Es, pues necesario al perfecto Escultor, y Arquitecto, el conocimiento de aquellas Artes que enseñan este verdadero camino, que son Aritmética, Geometría, Astrología, Graphidia, y Anatomía, y otras Artes inferiores a estas... También la Filosofía, y la Historia tienen grandísima parte en la perfección de la Escultura, y Arquitectura..." DE ARFE, J.: *Varia Commensuracion para la Escultura, y Arquitectura*. Madrid: Francisco Sanz: 1675. s.p.

30 Balsinde, I; Portús, J.: "El retrato del escritor en el libro español del siglo XVII", *Reales Sitios*, 34 (1997), pp. 41, 43.

31 Oliver Cuevas afirma que la inclusión del retrato en las obras impresas supuso una novedad en los libros valencianos del siglo XVI, siendo su antecedente más remoto en las *Meditaciones* de Juan de Torquemada, publicado en Roma en la segunda mitad del siglo XV. OLIVER CUEVAS, I.: *El Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*. Valencia, 1992, p. 61.

32 BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado compostelano del siglo XVIII*. A Coruña, 1996, p. 273.

dial³³, el retrato alegórico en donde la imagen física ocupa un segundo lugar en relación a la “celebrazione delle publiche virtù del raffigurato”. Este segundo tipo –característico de la época barroca– se convierte en el instrumento “per ringraziarsi favori o per tessere elogi”, acompañando las dedicatorias, los poemas y todos los textos alusivos a la exaltación de las virtudes del personaje³⁴.

En el mismo catálogo se habla de las categorías sociales de los retratados distinguiendo dos grupos: por una parte los eclesiásticos, los políticos y los militares y, por otra, los artistas, los escritores y los científicos que se convierten en la clase menos representada en las estampas de los libros barrocos³⁵. En nuestro caso esta proporción no se cumpliría puesto que los retratos analizados corresponden a los dos grupos sin observar ninguna diferencia sustancial.

33 “In altri casi il ritratto ha assolto solo funzioni documentarie: così è avvenuto, ad esempio con alcune edizioni della stamperia Soliani di Modena, quando ha pubblicato nel 1665 una serie di ritratti di dottori in teologia, incisi da A.M. Eschini”. *Storia dell'Incisione Italiana. Il Seicento*. Paolo Bellini (ed.), Piacenza, 1992, p. 51.

34 “Considerata sotto questo aspetto il ritratto deviene una stampa di pratica utilità”. *Storia dell'Incisione Italiana...* op.cit. p. 51.

35 *Storia dell'Incisione Italiana...* op.cit. pp. 51, 52.

CAPÍTULO V

Imágenes del Poder. La literatura del Buen Gobierno

La teoría política del Barroco se constituyó como uno de los géneros más importantes del siglo XVII. Su precedente se debe buscar en la literatura y filosofía de épocas anteriores especialmente en la Antigüedad y en la Edad Media. Los teóricos de la monarquía hispánica se encargaron de continuar con la tradición moral cristiana vigente hasta el momento que defendía una concepción teocrática del poder real. Desde este punto de vista el rey o el príncipe se convertían en los vicarios de Dios que debían regir los pueblos con la ayuda del Papa, como cabeza de la Iglesia¹.

En el campo visual el antecedente más inmediato hay que buscarlo en el Renacimiento y en el Manierismo. La emblemática política vive uno de las épocas doradas a lo largo de todo el Siglo de Oro con la publicación de numerosos tratados doctrinales y obras divulgativas dirigidas, en su mayoría, a los gobernantes. Estos libros de emblemas se convertirán en el perfecto instrumento para explicar, de una forma didáctica, el carácter espiritualista y centralista de la monarquía de los Austrias Menores².

1. EDUCACIÓN DEL PRÍNCIPE

Estos libros de educación contribuyeron al fomento de la moda del enigma y del jeroglífico en todas las capas de la sociedad española desde los prelados, clérigos y nobles hasta los mercaderes y trabajadores del campo³. Instruir adecuadamente al futuro monarca suponía una tarea fundamental y urgente en el gobierno centralista de los Habsburgo puesto que la concentración del poder en una sola cabeza podría

1 SEBASTIÁN, S.: *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid, 1995, p. 207.

2 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: *Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1987, pp. IX, XII.

3 GÁLLEGO, J.: *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1996, p. 86.



Fig. 1. DE SOLÓRZANO, J.: *D. Philip. IV. Hisp. et ind. Regi Opt. Max* (Madrid, 1629).

decaer en un despotismo que llevaría al país a la más absoluta ruina⁴.

Desde este punto de vista podemos analizar un primer grabado que decora la portada del libro de Juan de Solórzano *D. Philip. IV. Hisp. Et ind. Regi opt. Max*, impreso en Madrid por Francisco Martínez en el año 1629. (Fig. 1) Se trata de un frontispicio arquitectónico formado por un gran nicho central –donde se colocan los datos del libro– al que flanquean un par de pilastras con una representación alegórica a cada uno de los lados. En la parte izquierda, sobre una peana de estirpe todavía manierista, se coloca la imagen de la Fe (“FIDES”) con sus correspondientes atributos: la cruz y el cáliz; enfrente la Religión (“RELIGIO”) con un libro en la mano, el pelícano⁵ dando de comer a sus crías y un mirlo sobre su cabeza. La representación de estas dos virtudes tiene su fuente iconográfica en el libro de Ripa que las describe con los mismos atributos con los que aparecen en la estampa⁶.

4 MONTANER, E.: “Imágenes de Divina y Humana Política: la portada de los libros de educación de príncipes”, *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. Barcelona, 2002, p. 420.

5 Ripa, en la alegoría del amor al prójimo, hace alusión al pelícano: “un hombre notablemente vestido a cuyo lado aparece un pelícano con sus pequeñas crías; éstas están tomando con el pico la sangre de una llaga que dicho Pelícano se ha inferido a sí mismo en la mitad del pecho”; también forma parte de la personificación de la bondad: “Hermosa mujer vestida del color del oro, con corona de ruda en la cabeza, vuelve sus ojos al Cielo, sosteniendo en sus brazos un pelícano con sus crías”. RIPA, C.: *Iconología*. I, Madrid, 1996, pp. 89,157.

6 La peana sobre la que se representa la Fe Cristiana simboliza la firmeza de dicha virtud, sobre la que se apoyan todas las restantes; se pone de pie y no sentada, y con un cáliz en la mano para simbolizar las acciones y operaciones que propiamente le corresponden, tal y como lo dice San Agustín: “Por medio de la fe, sin obras, nadie puede salvarse ni justificarse, pues la fe sin obras está muerta y a partir de las obras se cumple”. Y como los dos principales extremos de nuestra Fe, como dice San Pablo, son el creer en Cristo resucitado y, el creer además en el Sacramento del Altar, de ahí que se represente con su Cruz y su Cáliz. RIPA, C.: *Iconología*... I, op.cit. pp. 401, 402.

Sobre el frontón partido se sienta en su trono Felipe IV, con la espada en la mano derecha y el cetro en la izquierda. Ataviado con vestimenta y corona real, pisa el globo terráqueo colocado sobre la figura de Neptuno. En el emblema 86 de Juan de Solórzano figura un dios fluvial en una disposición tradicional de los ríos –presentes ya en los frontones de los templos clásicos– recostado sobre una venera y sujetando el tridente. Neptuno se convierte en el símbolo e imagen de la abundancia, ya que así como el mar produce beneficios en las riberas, así el rey debe otorgar riquezas a sus súbditos⁷.

Sobre las volutas y la moldura del friso se lee la inscripción: “SUBDIDIT OCEANU SCEPTIS ET MARGINE COELI CLAUSIT OPES”⁸. Junto a los aletones y encima de las pilastras, se sitúan la imagen de España (“HISPANIA”) y América (“AMERICA”). La alegoría de España se representa como mujer guerrera a la que acompañan como atributos los dardos, el escudo y las espigas⁹; al otro lado la imagen de América responde a la descripción que de este continente hace Ripa al presentarse como una mujer desnuda¹⁰ cubierta por un velo que le cae por los hombros y portando el arco en una de sus manos, así como una corona de plumas sobre su cabeza¹¹. Las espigas que sujeta en la otra mano y el ave exótica que se coloca junto a sus pies, no se corresponde con los atributos de la alegoría de Ripa, que la representa con una fle-

La alegoría de la Religión se representa, siguiendo la descripción de Ripa: “como una mujer de aspecto hermoso que aparece íntegramente aureolada por un nimbo de rayos resplandecientes. Ha de tener el pecho muy blanco y descubierto, revestida con una túnica tosca y desgarrada. El libro que porta en su mano izquierda representa las Sagradas Escrituras, revelaciones y tradiciones de las que está formada la Religión. RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. pp. 259, 261.

- 7 La figura de Neptuno se suele representar portando cántaros de los que se desprende abundante agua, tal y como aparece en el emblema de Solórzano o en grabados del siglo XVI en los que se alude a la riqueza y a la prosperidad de un reino. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.Mª.: *Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1987, pp. 31, 127, 128.
- 8 “SOMETIÓ CON SU CETRO EL OCÉANO Y ENCERRÓ SU PUJANZA EN LOS LÍMITES DEL CIELO”.
- 9 Estos atributos integrantes de la alegoría de España están presentes ya en las monedas del mundo clásico, como las del emperador Augusto. MORENO GARRIDO, A.: “La Alegoría de España durante el siglo XVII”, *Traza y Baza*, 8, p. 125 (véase IIª Parte, Cap. II, 7).
- 10 Esta presencia de la desnudez o “nuditas naturales” alude, por una parte, al estado de inocencia del indio y, por otra, a su condición de salvaje y bestial. ANTEI, G.: “Iconología Americana. La alegoría de América en el Cinquecento Florentino”, *Cuadernos de arte colonial*, 5 (1989), p. 9.
- 11 RIPA, C.: *Iconología...* op. cit. pp. 108, 109.

cha, un caimán y pisando un cráneo humano. Sin embargo estos nuevos atributos encajan perfectamente dentro de esa idea de la abundancia y la prosperidad de la que hablábamos más arriba, mostrándose así la riqueza del Nuevo Mundo descubierto por la España de los Austrias Menores. Esta unión del arco, el maíz de América y las flechas, el yelmo y el trigo de España se debe extender a la Fe y a la Religión –colocadas debajo– puesto que el poder político debe fundamentarse en la religión y en la fe cristiana y sin esta unión no triunfará esa nueva idea de Estado Moderno presente ya en la Europa del Seiscientos.

En la parte central del basamento se colocan el escudo real y dos emblemas en los frentes de los pedestales de las pilastras. En el lado izquierdo la figura de Hércules pisa un león, al mismo tiempo que ataca la hidra de las siete cabezas. El lema “DOMAT OMNIA VIRTUS” (“LA VIRTUD TODO LO DOMA”) explica el significado de la imagen. Se complementa en la parte derecha con otro emblema con un panel de abejas y el mote “OMNIA NOS ITIDEM” relativo a la clemencia del rey. El león como símbolo de la fuerza y la hidra como personificación del pecado¹² son atacados por esta figura humana que los golpea con una maza de hierro. No podemos olvidar la clara influencia que sobre el mentor del grabado ejerce el manual de Ripa que explica la alegoría de la Virtud Heroica a partir de la figura de Hércules que impuso la debida moderación a la fuerza y a la concupiscencia¹³. Por otra parte no se puede pasar por alto la presencia de Hércules en muchos de los programas iconográficos llevados a cabo durante la monarquía de los Habsburgo, considerándose este héroe mitológico como fundador de esta dinastía¹⁴.

La imagen de la colmena es un tema común en la emblemática del siglo XVI, tal y como nos lo muestra la obra de Ruscelli, Camilli, Saavedra o Alciato. Éste último

12 Esta serpiente monstruosa de siete cabezas hace alusión a los siete pecados capitales. BARBERO RICHART, M.: *Iconografía animal. La representación animal en los libros europeos de Historia Natural de los siglos XVI y XVII*. Cuenca, 1999, I, p. 146.

13 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 425.

14 BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.: *Un Palacio para el rey. El buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid. 1981. p. 28.

El personaje de Hércules se tomará como modelo de virtudes cristianas, prefiguración de Cristo en la época del paganismo. Hércules será, en el mundo antiguo, el prototipo del valor de la lucha contra el mal y de la ayuda a los hombres, así como Cristo fue la realización de estos valores en la historia, desde su nacimiento. LÓPEZ TORRIJOS, R.: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid. 1985. p. 116.

presenta una colmena al que se le acercan las abejas como imagen del pueblo que obedece al rey, mostrándose así la clemencia del monarca¹⁵ y la importancia de su figura en la política del gobierno, tal y como nos lo dice Mendo en uno de sus emblemas cuyo lema “Ex lex grex ubi non est rex” (“donde no hay rey no hay ley en el pueblo”) explica el significado de la imagen¹⁶. Saavedra en su empresa 62 representa la imagen de la colmena como símbolo de la prudencia y la discreción que debe tener un gobernante¹⁷.

A pesar de que el contenido de la obra¹⁸ y el significado de estas imágenes se enmarcan ya dentro de un contexto contrarreformista –la idea del bien y el trabajo como ejes directrices del gobierno espiritualista de Felipe IV– los motivos decorativos –las tarjas– así como la representación de muchas de las composiciones sigue siendo todavía de carácter manierista. La disposición de las alegorías de España y América recuerdan a las figuras migueangelescas de la tumba de los Médicis, o las escenas emblemáticas de los pedestales que rememoran las composiciones del Renacimiento italiano¹⁹.

Una segunda estampa ilustra la obra dedicada al príncipe Baltasar Carlos *Advertencias para Reyes, Principes y Embaxadores*, de Cristóbal Benavente y Benavides, caballero de la Orden de Santiago y publicada en Madrid en el año 1643. (Fig. 2) Se repite la estructura arquitectónica que veíamos en la portada anterior con la presencia de dos pilastras flanqueando la cartela central, las figuras alegóricas a cada uno de los lados, los zócalos salientes con sendas composiciones emblemáticas y el frontón partido con

15 Alciato en su emblema 148 nos habla de la colmena como imagen del pueblo regido por un rey, como sucede con las abejas, pero el rey colmenero, aunque tiene un aguijón no pica ni hiere a nadie. Diego López interpreta el emblema en relación con la clemencia, ya que el rey “aun teniendo gran potestad y pudiendo usar de todo rigor, abraza la clemencia y perdona aquellos contra los cuales pudo muy bien usar rigor y castigo. Y por esto el rey de las abejas, aunque tiene aguijón y puede usar del picando y ofendiendo, y no lo haze, es señal que usa de clemencia”. ALCIATO: *Emblemas*. Sebastián López, S.(ed.), Madrid, 1993, pp. 189,190.

16 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 31.

17 “Si el príncipe quisiere que se guarde su secreto en sus Consejos, deles ejemplo con su silencio y recato en celar sus desinios”. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. pp. 724,728.

18 Con esta obra, Solórzano pretendía historiar el descubrimiento y la conquista de América, describir su geografía y las instituciones jurídicas para la administración de los nuevos reinos de la Monarquía. *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1993, p. 267.

19 La escena de Hércules con la hidra de Lerna nos lleva al cuadro que sobre este mismo tema pintó Pollaiuolo. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.Mª.: *Emblemas Regio-políticos...* op.cit. p. 32.



Fig. 2. BENAVENTE Y BENAVIDES, C.: *Advertencias para Reyes, Principes y Embaxadores* (Madrid, 1643).

las figuras apoyadas sobre las volutas. Aunque no se trata del mismo grabador, los modelos utilizados son los mismos, así como las fuentes emblemáticas manejadas.

De esta forma el mentor iconográfico se basa en la *Iconología* de Ripa para personificar las virtudes que tiene que poseer todo embajador y gobernante. En la parte izquierda figura la Religión con el libro y el pelícano, enfrente la Prudencia con dos serpientes y el espejo; a estas cualidades se refiere el autor en el capítulo VIII del libro (*De las virtudes, i cualidades que convendrâ concurran en el embaxador*): “Los negocios, que àn de tratar los Embaxadores, son de tanta im-

portancia, i gravedad, que piden un animo regio: i assi los Principes deberían elegirlos de aquellos, que se crían cerca de sus personas, o quien con su trato, i comunicación, i la de sus Grandes, i Ministros se les infundiesen unas acciones regias, i heroicas... para tantos casos como se les àn de ofrecer, donde necesita de todas juntas: i el mismo Principe le avia de ir instruyendo... procurando concurran en el muchas virtudes, i buenas cualidades, i en primer lugar la Religion Christiana, i Catolica, que enseña a amar a Dios, i a su Principe, i si es necesario morir por ella i por el...”²⁰.

Sobre la prudencia se habla en el folio 133: “La prudencia tiene corta vida, pues nace en la edad perfecta del hombre, i se acaba en breves años, quando empieçan a desflaquecer las fuerças humanas, estando ya tan acortados los terminos a la vida. Esta no es otra cosa, que una observación de los hechos pasados: sirve en las negociaciones lo que el timon en los baxeles, pues sin ella nada se puede obrar sin peligro,

20 “Della son hijas la verdad, la fidelidad, la prudencia, la fortaleza, i la templanza, i las demas virtudes... La que mas estima Aristóteles son la industria adquirida con la experiencia, i llama su hija a la prudencia...”. BENAVENTE Y BENAVIDES, C.: *Advertencias para Reyes y Principes, y Embaxadores*... Madrid: Francisco Martínez: 1643, pp. 129, 130.

residiendo el Embaxador de ordinario donde no le asiste ningun Consejo, ni tiene mas socorro, que el que le supeditare su entendimiento...”²¹.

Bajo la Religión se sitúa, en el frente del pedestal, la figura de Mercurio con sombrero y pies alados; sustituye el caduceo por un áncora que sostiene en su mano derecha, tal y como se explica en la *Vida de Apolonio de Tiana* (hacia 215) de Filóstrato en donde se narra cómo un joven de cualidades sobrenaturales guió al filósofo hasta la ciudadela de los sabios guiado por su ancla de oro²²; le acompaña el mote: “Quod omnia tentet” (“Que intente todas las cosas”). Al otro lado Hércules, de perfil, con la maza se dirige a un grupo de gente situada en la parte izquierda del emblema; una inscripción en la parte superior recoge la frase: “Eloquentiae vis” (“La fuerza de la elocuencia”)²³. La presencia de estos dos personajes juntos se explica por ser los símbolos de la fortaleza (Hércules) y de la elocuencia (Mercurio) frutos, al mismo tiempo, de la Religión cristiana –cuyas raíces son tan profundas como lo es el ancla en las profundidades del mar– y de la Prudencia que ha de mantenerse firme como la clava del emblema pues ésta es considerada en la *Filosofía Secreta* de Pérez de Moya como expresión de la prudencia y de la sabiduría, virtudes que llevaron al héroe tebano a la victoria²⁴. Saavedra Fajardo presentaba la maza como símbolo de la virtud en una de sus empresas con el lema “Sui vindex” (“vengadora de sí misma”) (Fig. 3) significando la envidia a las glorias y trofeos de Hércules²⁵. El príncipe como el nuevo Hércules debe vencer las tentaciones y los vicios que el propio Estado le pone en el camino;

21 “Esta se adquiere con el tiempo, con el uso de los negocios, con ver tierras, i Naciones diferentes, con noticias de gobiernos, i costumbres dellas, con cada leccion de historia, a quien llamò Ciceron: testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida, i mensajera de la antigüedad, i Tucídides la llamò tesoro real, i San Gregorio Nazianzeno la llamò: sabiduría amontonada...”. BENAVENTE Y BENAVIDES, C.: *Advertencias para Reyes y Principes...* op.cit. p. 134.

22 El ancla de oro era considerado en la cultura india como un instrumento propio de los heraldos por su capacidad para retener las cosas. MONTANER, E.: “Imágenes de divina y humana política...”, op.cit. p. 426.

23 El monarca debe ser elocuente para persuadir y mediar en las guerras y convenir pactos o treguas. MONTANER, E.: “Imágenes de divina y humana política...”, op.cit. p. 427.

24 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: “Algunas consideraciones sobre el contenido alegórico en el grabado político del siglo XVII”, *Norba-Arte*, 9 (1989), p. 67.

25 SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. p. 261.



Fig. 3. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas* (Madrid, 1999).

con este significado se representa en el emblema 77 de Juan de Solórzano con el lema “Ignavia fugienda & fuganda” (“Hay que evitar y ahuyentar la pereza”)²⁶.

Cristóbal Benavente lo justifica en su tratado: “Los antiguos pusieron juntos los Simulacros de Mercurio, i de Hercules, como a dioses, aquel de la prudencia, i este de la

fortaleza, denotando que debian andar unidas. Procurese, que estas virtudes sean solidas experimentadas en años de manejos publicos, i no aparentes...”²⁷.

El ático se rompe para colocar las armas del príncipe Baltasar Carlos –rodeadas de cintas de guirnaldas que sostienen los niños alados de las esquinas– en un perfecto eje simétrico con el escudo del autor de la obra dispuesto en el centro del basamento.

2. OBLIGACIONES Y SECRETOS DEL REY

En un contexto de progresiva decadencia de la España de finales del siglo XVI, con la derrota de Felipe II ante Inglaterra (1588) y la crisis económica y social con que inicia el reinado su hijo Felipe III, estos monarcas tratan de cubrir sus defectos, a través del arte y la literatura, con la expresión de una serie de virtudes sobrenaturales. Se valen, para este objetivo, del soporte emblemático y alegórico²⁸. En este marco debemos situar las siguientes obras en donde el protagonista, el monarca Felipe III, se presenta ante el lector como el dios protector del pueblo español.

Un primer frontispicio ilustra el libro de Juan Antonio de Vera y Zúñiga *El Embaxador* impreso en Sevilla en 1620. (Fig. 4) Se trata de una estructura arquitectónica que camina entre la estética manierista –con los fustes de las columnas decorados y divididos en tercios– y el dinamismo barroco –el juego de entrantes y salientes

26 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.Mª.: *Emblemas Regio-políticos...* op.cit. p. 141. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 397.

27 BENAVENTE Y BENAVIDES, C.: *Advertencias para Reyes, Principes, y Embaxadores...* op.cit. p. 130.

28 GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro...* op.cit. p. 92.

en el basamento, así como el frontón partido— y que recoge, en su interior, los datos tipográficos del libro. En el ático figura el escudo de armas del autor de la obra, Antonio de Vera y Zúñiga, que se acompaña del epígrafe “VERITAS VINCIT” (“CON LA VERDAD SE VENCE”) que sale de la boca del águila. Las caras frontales de los zócalos se aprovechan para completar los datos de la obra, dejando el espacio central para la representación de una brújula con el mote “ET ERRAT”. La presencia de este aparato astronómico se explica por la figura del destinatario de la obra, el monarca Felipe III que, además de gobernar España, y tal y como se especifica en la dedicatoria, es Empe-



Fig. 4. DE VERA Y ZÚÑIGA, J.: *El Embaxador* (Sevilla, 1620).

rador de las Indias. En un claro paralelismo a esta representación, se sitúa el emblema 74 de los emblemas morales de Covarrubias, en donde un reloj de sol, con el lema DUM LUCET (“MIENTRAS LUCE”), hace alusión a la presencia divina que, al igual que el reloj, siempre orienta y nunca se equivoca y que, dentro del mensaje iconográfico de la portada, aludiría a la propia persona del rey que, guiado por esta rosa de los vientos, gobierna el Estado con justicia y equidad²⁹.

La obra recoge las principales pautas que debe seguir un buen consejero³⁰ cuyas cualidades se resumen en el grabado alegórico de la contraportada (Fig. 5) con el retrato de Felipe III —a quien deben imitar por sus virtudes— en el centro y nueve

29 DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales*. Madrid, 1978, p. 274.

30 “Al consejero de Estado le sucederà lo mismo, porque con discurrir en la materia sujeta, bien intencionadamente, con desseo del servicio de su Rei, i bien de su Republica, sin presuncion de que su parecer prevalezca contra el mejor, por ambicion de sequito (...) Porque es oficio, que no admite comparaci3n con ninguno de la Republica, ni ai otro en quien tan necesaria sea la confianza, la f3, la traça, la virtud, la sangre, la hazienda, la pratica de negocios, el ingenio, el valor; en fin, todo lo que por todos los demas cargo està repartido”. Se compara al consejero con la figura de Mercurio considerado el embajador de los dioses: “los atributos de Mercurio simbolizan las cualidades que debe tener el embajador... insinias todas,



Fig. 5. DE VERA Y ZÚÑIGA, J.: *El Embaxador* (Sevilla, 1620).

empresas laudatorias en los laterales que añaden y completan el significado simbólico de la obra. El rey se representa, de pie, en posición frontal, con vestimenta, espada y bastón de mando militar, al mismo tiempo que toca, con su mano izquierda, los lambrequines que decoran el yelmo colocado encima de la mesa, detrás de los libros³¹. Esta imagen aparece recogida en una de las empresas de la obra de Saavedra Fajardo en donde el lema “Non solum armis” (No sólo con las armas”), nos indica que la guerra debe hacerse con conocimientos científicos; idea que ya había expresado Aristóteles en el mundo antiguo y que continúa en el

Renacimiento en obras como *El Corte-*

sano de Castiglione, en donde el perfecto caballero debería tener el dominio de las artes y de las letras³². Se busca un equilibrio en la educación y formación del príncipe, ya que su gobierno será potente si está bien armado, pero no se puede olvidar que para reinar, según Platón se requiere sabiduría y conocimientos³³.

que explican las partes que se dessean en el embaxador, que son lealtad, prontitud, diligencia, liberalidad, elocuencia, de que proceden todos los efetos de la legacia, que se reduzen a aumentar el estado, i lograr el negocio, adquirir, hazer pazes, conservarlas hechas, fatigar los enemigos, no con armas, sino con ingenio i diligencia...”. DE VERA Y ZÚÑIGA, J.A.: *El Embaxador*, Sevilla: Francisco de Lyra: 1620, pp. 10-11, p. 13

31 Esta imagen también se debe entender dentro del contexto de la época, en una Europa de los siglos XVI y XVII, en donde la cantidad de conflictos armados llevados a cabo, convirtieron la guerra como un suceso cotidiano para la sociedad del momento. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: *Renacimiento y Barroco...* op.cit. p. 162.

32 La empresa de Saavedra presenta una corona en lugar del casco militar, sin embargo la idea es la misma. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. p. 939.

33 “Para mandar es menester sciencia”. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Emblemática e Historia del arte*. Madrid, 1995, p. 214.

Vera y Zúñiga compara la función del Consejero de Estado con la de un médico: “...i dixo un moderno, que muchos embaxadores para un negocio, son como los Medicos, que a vezes dis-

Por otra parte, hay que tener en cuenta el hecho de que gran parte de los artistas italianos y flamencos recurrían al emblema y a la alegoría para señalar la posición social del retratado. Desde este punto de vista se sitúa Alardo de Popma, flamenco afincado en España y ejecutor de este grabado, cuyo nombre se escribe en la base de la estampa, en el interior de una cartela. Siguiendo la técnica del grabado calcográfico compone un tipo de retrato en donde tanto los objetos como las partes del mobiliario, así como el propio vestido del retratado se convierten en signos que utiliza el artista como expresión de una serie de valores reales³⁴. En este sentido la mesa que sostiene los objetos relacionados con la guerra y la lectura, actúa como espejo de la actividad intelectual de Felipe III, al mismo tiempo que la cortina o la columna del fondo que, además de indicarnos que la escena transcurre en el interior de una estancia, subrayan la grandeza y la pompa del monarca, tal y como ocurre en la pintura de Velázquez que influye, de una manera bastante decisiva, en el grabado de Alardo de Popma³⁵.

Rodeando al retrato y conformando lo que sería una orla, se sitúan, en el interior de cartelas rectangulares, las nueve empresas que aluden a la buena política llevada a cabo por el monarca español. En el ángulo izquierdo de la parte superior una cruz colocada con la frase “AD OBEDIENDUM FIDEI”, escrita debajo, se levanta sobre un pedestal en el medio de un desierto, sin más visión que las nubes del cielo. El cáliz que se sitúa delante de la cruz y la inscripción con las letras “INRI”, completan la imagen. Nos encontramos, por tanto, ante la figura de un rey que, ante todo, le debe obediencia a Dios y para demostrarlo nos presenta la cruz y el cáliz, como principales atributos de la Religión y la Fe³⁶. No podemos olvidar que a pesar de que

putan por salir con su opinión, aunque se aventure el enfermo, i para la diligencia del negocio siente este mismo autor, que dañan, porque unos por otros se paran i admirablemente se compara la multitud de legados al ciempiés, que por tener tantos, anda menos que otro animalejo...”. DE VERA Y ZÚÑIGA, J.A.: *El Embaxador...* op.cit. p. 33.

34 Este tipo de retrato simbólico había sido introducido por Antonio Moro, pintor holandés, en sus retratos de Maximiliano II y de su esposa Dña. María. GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro...* op.cit. pp. 260,261. GALLEGO, A.: *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1979, pp. 153,154.

35 LÓPEZ SERRANO, M.: “Reflejo Velazqueño en el arte del libro español de su tiempo”, *Varia Velazqueña*. I, Madrid, 1960, p.504.

36 Al mismo tiempo el embajador le debe obediencia y fidelidad al rey, tal y como se expresa en el folio 33 del libro: “...el secreto con que se deven tratar los negocios, que es el fundamento de su acierto, seria difícil de guardar entre muchos, e imposible la averiguación del que le avia

Europa está viviendo bajo los parámetros del nuevo “Estado Moderno”, España todavía se mueve bajo los presupuestos de la moral cristiana, con una monarquía de origen divino, en donde todo el poder llegaba de Dios y el príncipe no era más que un enviado encargado de dirigir el pueblo hacia esos valores de la Religión Católica.

En este contexto se encuadra esta primera imagen emblemática, que continúa con una segunda cartela, colocada en el centro de la parte superior y, de un tamaño mayor que las demás, en donde dos figuras aladas, representadas sobre dos esferas armilares, tocan una trompeta, al mismo tiempo que sujetan otra con la mano. En el medio dos escalones sustentan una estructura en forma de venera que se remata con una cartela recortada en la que se puede leer las palabras “Nec Satis” (“No es suficiente”). Se trata de la Alegoría de la Fama representada a través de estas dos figuras aladas, tal y como la describe Ripa³⁷.

Al otro lado, en el ángulo derecho de la parte superior de la orla, se representa una de las divisas que forman parte del repertorio laudatorio de Felipe III³⁸. Se compone de una espada que se entrecruza con una rama de olivo, acompañadas del lema “OBVIA VERUNT SIBI”. El origen de esta composición la encontramos en uno de los emblemas de la obra de Typotius³⁹. La espada sería símbolo de las batallas y conquistas llevadas a cabo por el gobierno equilibrándose con el olivo que asegura el mantenimiento de la paz, rasgo fundamental, que se convierte en una de las principales misiones del príncipe barroco⁴⁰.

salteado, i sería necesario que todos los Legados que fuesen juntos, tuviesen una misma inclinación, una misma bondad, un mismo amor a la patria, una misma fidelidad al Príncipe, para que los constituyese en un mismo desseo, i una tal correspondencia entre sí, que muchos en numero fuesen uno en voluntad”. DE VERA Y ZÚÑIGA, J.A.: *El Embaxador...* op.cit. p. 33.

37 RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. pp. 395,396. La esfera armilar sirve para expresar la idea de que la fama se difunde por todo el mundo.

38 PRAZ, M.: *Imágenes del Barroco*. Madrid, 1989, p.87.

39 TYPOTIUS, J.: *Symbola divina & humana pontificum imperatorum regum*. Prague, 1601-1603, p.36.

40 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: *Renacimiento y Barroco...* op.cit. p. 126.

Sobre el olivo nos habla De la Vera y Zúñiga en el folio 21 de su obra: “Casi el mismo onor se le guardava al ramo de oliva, que tambien era insinia con muchos Embaxadores se manifestaban por tales, i previnieron seguridad, i estimacion. Conocida insinia de los deste oficio, fue el ramo de oliva, por toda la antigüedad: i assi los Embaxadores que Eneas enbiò a Latino, ivan todos coronados de oliva...”. DE LA VERA Y ZÚÑIGA, J.A.: *El Embaxador...* op.cit. p. 21.

Bajo la imagen de la cruz y el cáliz, las bridas de un caballo que sujeta una mano, constituyen el siguiente de los emblemas políticos. Ripa ha relacionado los frenos con la virtud de la Templanza, puesto que con ellos se moderan los apetitos y alteraciones del ánimo⁴¹. Al igual que el jinete domina con las bridas al caballo, asimismo el príncipe debe controlar y dominar las pasiones desenfrenadas⁴². El lema “IN MAXILLIS POPULORUM”⁴³ contribuye a reforzar esta idea. Bajo esta composición, un templo de planta circular protagoniza el espacio de la siguiente cartela. El frontón de la puerta se decora con el rostro bifronte del dios Jano⁴⁴. La fuente emblemática, en la que probablemente se haya inspirado el mentor del programa iconográfico, es la obra de Mendo, en donde la misma composición pero con el lema “ORANDUM ET OPERANDUM” (“ORAR Y OBRAR”) es símbolo de la confianza del monarca en la oración, representada a través del templo, para obrar con justicia, a la que se alude en el lema del grabado “FRUCTUS IUSTITIAE” (“FRUTO DE LA JUSTICIA”). Debajo de la imagen del Templo de Jano y formando la base de la orla, se representa la imagen de un elefante delante de tres corderillos. Este emblema nos lleva a una de las Empresas Morales de Juan de Borja, en donde aparece, al igual que en el grabado, un elefante con un carnero, acompañados del mote “SUPERBIA MANSUETUDINE SUPERATUR”, (“LA SOBERBIA CON MANSEDUMBRE SE VENCE”), ya que al elefante, uno de los animales más fuertes y soberbios, nada le amansa más que los carneros, de los huyen⁴⁵. A esta idea se hace referencia con el epígrafe “CUM INOCENTIBUS INOCENS” (“CON LOS INOCENTES SE VUELVE INOCENTE”) en donde el elefante encarnaría la figura del monarca que debe ser dócil y actuar con mansedumbre y humildad⁴⁶ (véase IIª Parte, Cap. I).

41 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 354.

42 SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Emblemática e Historia del arte...* op.cit. p. 216.

43 “EN LAS FAUCES DE LOS PUEBLOS”.

44 Alciato hace referencia con las dos caras del dios Jano a la Prudencia, porque esta virtud se basa en la experiencia del pasado para conseguir un mejor futuro, lo mismo que sucedía con el dios romano que con un rostro miraba al año terminado y, con el otro, al año que empezaba; además Jano era el dios tutelar de los romanos, a los que protegía en las guerras, abriéndose su templo al estallar una batalla y cerrándose al concluir ésta. ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. pp. 49,50. A través de este grabado se establece un paralelismo entre Felipe III y el dios Jano que, al igual que éste, protege al pueblo de la guerra augurándole un gobierno pacífico y justo.

45 DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 186, 187.

46 Para la tradición judeocristiana, el elefante se asocia al concepto de la humanidad, por lo que este animal sería el hombre cuyas acciones se mueven dentro de unos parámetros opuestos de

Bajo la divisa de la espada y el olivo, tres composiciones emblemáticas completan el lateral derecho de la orla. La primera de ellas recoge la imagen de un yugo colocado encima del mar que, con el mote “IMPERIUM PELAGI”, alude a la buena disposición del ánimo que debe caracterizar el gobierno de un buen príncipe.

En la cartela que se sitúa debajo, una columna de la que cuelgan una embarcación, un casco militar, una balanza y un libro; se acompaña del mote “IN LOCO FIDELI”⁴⁷. Saavedra Fajardo representa en su Empresa nº30 la imagen de las proas de tres naves encajadas en una columna que tiene su origen en la Roma Imperial, en esa costumbre de levantar trofeos a la virtud y gloria del vencedor, por lo que la columna –por la cual se mantenía viva la memoria de los triunfos en las batallas navales– representa la constancia y la sabiduría, mientras que las proas de las naves, la experiencia que, a su vez, conduce a una actitud prudente⁴⁸. Esta idea encaja dentro del esquema de propaganda política que se está llevando a cabo en el grabado, en donde, una vez más, la conjunción de la razón, el conocimiento y la experiencia hacen perfecto al monarca católico. Una última cartela recoge la imagen de una montaña que, al mismo tiempo que está siendo irradiada por los rayos del sol, recibe el ataque de cuatro rayos. Una imagen semejante a ésta, la recoge Saavedra Fajardo en su empresa nº50, en donde un monte es atacado por los rayos de Júpiter, prediciendo lo que le puede ocurrir a los validos y personas más cercanas, por lo que advierte al príncipe que no delegue las principales funciones del gobierno en personas ajenas ya que, así como en un principio están cercanas a él, se pueden convertir, al igual que los rayos jupiterianos, en instrumentos fulminadores, tal y como se expresa en el mote de la empresa de Saavedra Fajardo, “IOVI ET FULMINI” (“RAYOS DE JÚPITER”)⁴⁹, correspondiéndose con el del grabado, “OCULIS SUPER BORUM” (“A LOS OJOS DE LOS SOBERBIOS”).

Bajo la imagen de Felipe III, se colocan las armas imperiales, con el Toisón de Oro que están siendo sostenidas por dos arpías, como complemento decorativo. Del

obediencia/desobediencia a la ley divina a causa de la soberbia, la autosuficiencia y la libertad descontrolada. Contra estas tentaciones, debe luchar el elefante/el hombre a través de la mansedumbre, la benignidad, la templanza y la obediencia. GARCÍA MAHIQUES, R.: “El Elefante o la Humanidad Obediente”, *Lecturas de Historia del Arte*, I (1989), pp. 284, 285.

47 “EN EL LUGAR PARA EL FIEL”.

48 SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. pp. 299, 300.

49 Ibidem, pp. 465-467.

collar de la orden, cuelga el escudo de D. Iván Antonio de Vera y Zúñiga, a quien se hace referencia en la obra⁵⁰.

Hay que tener presente que durante el siglo XVII, el concepto de poder político es sinónimo de monarquía y nobleza que utilizaron el grabado como medio de propaganda de su poder personal, la grandeza de la monarquía y el prestigio de la dinastía⁵¹.

Esta misma línea continúa en el grabado que ilustra la portada de la obra de Diego Bolero y Cajal titulada: *Tractatum Hunc de Decoctione debitorum Fiscalium Inscriptum* (Madrid, 1679), (Fig. 6) con una estructura orlada que, dividida en tres partes, expresa un claro contenido



Fig. 6. BOLERO Y CAJAL, D.: *Tractatum Hunc de Decoctione debitorum Fiscalium Inscriptum* (Madrid, 1679).

emblemático. En el centro dos columnas entorchadas, con racimos enroscados en los fustes, flanquean una cartela que cuelga de sendos capiteles en donde se escriben los datos tipográficos de la obra. Al otro lado de los soportes se describen cuatro escenas emblemáticas que hacen alusión a las virtudes del rey Carlos II a quien se dedica el libro. En la parte superior izquierda una guirnalda en forma ovalada nos presenta un barco que, navegando entre unas aguas muy revueltas, se identifica con el epígrafe “FORTUNA” colocado en la parte inferior. Debajo otra inscripción “EQUITATE IUBANDUS”⁵² acompaña la escena de un rey que, en su trono, recibe una ofrenda de uno de sus súbditos. El barco, como símbolo de las glorias y las virtudes del

50 Esta obra forma parte de un importante grupo de producción libraria, de contenido político que, al igual que la temática histórica, juega un papel fundamental en el desarrollo bibliográfico del siglo XVII. En el libro se habla, a partir de una estructura en diálogo, de las cualidades que deben reunir los personajes que desempeñan la función de embajador, a los que se presenta como modelo perfecto (en cuanto a virtudes, modo de actuar y de vestir) la figura del monarca. SOBRIÑO ESCOLAR, H.: *Historia ilustrada del libro...* op.cit. p. 166.

51 CARRETE PARRONDO, J.: “El grabado y la estampa barroca”... op.cit. p. 260.

52 “MANDANDO CON EQUIDAD”.

monarca, se representa en uno de los jeroglíficos que ilustran el libro de Fernando de la Torre Farfán⁵³. Esta obra recoge uno de los mejores ejemplos de arquitectura efímera que se conservan del siglo XVII español; se trata de la urna funeraria que guarda el cuerpo del rey San Fernando en la Capilla Real de la catedral de Sevilla, realizada siguiendo el diseño de Francisco Herrera el Mozo y el platero jerezano Juan Laureano de Pina⁵⁴. Entre los folios 49 y 50 se representa una nave con las velas hinchadas y adornadas con coronas como símbolo de la fuerza espiritual del rey Fernando III⁵⁵, se acompaña del mote “FER-NANDO SALUTEM” que se explica a partir del epigrama: “Baxel de Curso tan Fiel, Que diò la Salud Nadando, Llamariase FER-NANDO”⁵⁶.

El mismo motivo aparece en otro de los jeroglíficos que decora la arquitectura efímera de la catedral hispalense; firmado por Luisa Morales, presenta el lema “REMIS UTARIS ET AURA”, con el epigrama: “La Fortuna y la Ocasión vãn Felices en mi Guia con el Aura de Maria”⁵⁷. La obra de Juan de Solórzano recoge la imagen del barco en el emblema 66 “Firmis Haerendum”⁵⁸ (Fig. 7) con la presencia de dos hombres que miden la altura del agua y lanzan el áncora al fondo del mar. Se trata de afianzar la idea de seguridad en las gestiones del Estado y del Príncipe como único piloto del gobierno⁵⁹.

53 DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de Leon*. Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671. LÓPEZ POZA, S.(ed.), A Coruña, 1991, folios 49 y 51.

54 Acompañados de asesores artísticos como Pedro Roldán, Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón Pineda y Murillo. DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana...* op.cit, pp. XI-XII.

55 “... Y entre sus Ondas un Baxel, cuyas Velas Hinchadas, davan à entender, que navegava ayudado de Segundos Vientos. Las Gavias se adornavan de Resplandecientes Coronas, y su Velocidad mostrava aver quebrado una Gruessa Cadena, que atravesava el Rio,... Todo acomodado à Exaltar aquella Maravilla tan Ponderada de los Historiadores, y Propicia à nuestra Salud Espiritual...” DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana...* op.cit. p. 47.

56 DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana...* op.cit. p. 47.

57 “Pintase una Ria Ancha, o Pedaço de Golfo, donde navegava una Galera Hermosa, Coronada de Flamulas, y Gallardetes: La Vela Hinchada de todo el Favor del Viento. Servia en la Popa de Farol la Espada del SANTO REY, cercada de Resplandores, y sobre todo el Pomo una Corona. En los Remos se multiplicava esta Letra: “Virtute” Duce. El viento que soplava en la Vela procedia de un Circulo de Luzes, donde, Resplandeciente, estava escrito el Nombre Admirable de MARIA, y entre sus Rayos esta Letra: “Comite Fortuna” que significa “el Aliento continuo, que recibia aquella Gloriosa Espada con las Influencias de la Aura Saludable de la Santissima Virgen...” DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana...* op.cit. pp. 94, 95.

58 “Sosteniendo firme”.

59 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.Mª.: *Emblemas Regio-políticos...* op.cit. pp. 63, 64.

El emblema que representa la virtud de la Equidad (“EQUITATE IUBANDUS”) podría estar también inspirado en uno de los pasajes de la vida del rey Fernando III que decoran las gradas de la catedral en donde aparece el mismo tipo de composición que en el frontispicio. Podemos suponer que el grabador de la corte, Pedro de Villafranca habría podido consultar el libro sevillano



Fig. 7. DE SOLÓRZANO PEREIRA, J.: *Emblemas regio-políticos* (Madrid, 1987).

tomando como modelo no sólo los tipos iconográficos de sus ilustraciones sino también el tipo de disposición en marcos ovalados de carácter vegetal. Los emblemas, ejecutados por el grabador Matías de Arteaga, recogen la misma idea al presentarnos en diferentes composiciones, esta vez, de base rectangular, las numerosas virtudes del Rey a través de diferentes pasajes hagiográficos. Las diferencias entre una ilustración y la otra son mínimas, habiéndose reducido el número de personajes en el grabado dedicado a Carlos II en relación al libro fernandino, apareciendo sólo el rey y otra figura que se inclina ante el trono, frente al grabado de Matías Arteaga en donde el personaje que hace la ofrenda aparece en posición arrodillada, rodeado de los demás miembros de la corte con un fondo arquitectónico cubierto con bóvedas de cañón. En el frontispicio se elimina el telón del trono y se añade una columna que nos da paso al último plano de la composición representado por una estructura arquitectónica de base cuadrada, a diferencia del plan central que aparece en el grabado sevillano. El hecho de que tanto Pedro de Villafranca como Matías Arteaga sean manchegos⁶⁰ nos lleva a la posibilidad de que ambos se hayan conocido en Madrid y que, entre ellos, hubiese habido un acercamiento trabajando sobre los mismos modelos⁶¹.

60 Antonio de la Banda y Vargas defiende la postura de los autores modernos que rechazan el origen sevillano que la historiografía decimonónica había atribuido a Matías de Arteaga y Alfaro, admitiendo su nacimiento en Villanueva de los Infantes, en Ciudad Real. DE LA BANDA Y VARGAS, A.: “Matías de Arteaga, grabador”, *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, VI (1978), p. 75.

61 Pedro de Villafranca se forma en el taller de Vicente Carducho pero en muchos de sus retratos y composiciones alegóricas se aprecia una clara impronta de la pintura velazqueña. Está documentada la importante influencia de los grabados en los dos focos artísticos en los que trabajó Velázquez: la Corte y Andalucía, precisamente en los dos ámbitos en los que se mueven estos

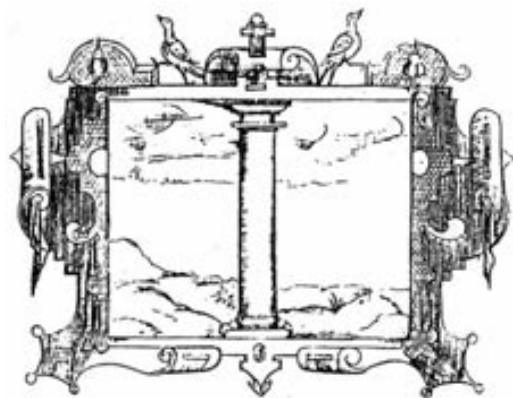


Fig. 8. DE BORJA, J.: *Empresas Morales* (Madrid, 1981).

La columna es símbolo de la fortaleza, tal y como aparece en el libro de Ripa, así como de la firmeza demostrada por el rey ante la virtud de la equidad. Esta idea se refuerza con la masa cuadrangular que decora el emblema que se podría equiparar con la base sobre la que se representa Mercurio significando la solidez y la firmeza ante la oración cristiana⁶². El motivo de la columna apa-

rece en uno de los emblemas morales de Juan de Borja con el lema “NIL CONSCIRE SIBI” (“EL ESTAR SIN CULPA”) (Fig. 8) en referencia al sufrimiento fortalecedor y a la constancia, puesto que el mayor consuelo para el hombre cuerdo es no tener culpa en lo que padece, pues el estar sin culpa, es “hazer estar al hombre fuerte y firme, sin que aya trabajo que le pueda derribar”⁶³. Además las columnas clásicas hacen referencia a los pasados Imperios como recuerdo de la grandeza de Grecia o de Roma⁶⁴.

Estos motivos se convierten en temas muy concurridos a la hora de erigir los túmulos funerarios de la monarquía de los Austrias. Así en las exequias de Felipe III en la Universidad de Salamanca aparece el emblema del cubo, como símbolo de la estabilidad de la monarquía o la esfera o alegoría del mundo, colocada sobre los retra-

dos grabadores. Tenemos que tener en cuenta que tanto en los siglos XVI como XVII y, hasta que los pintores se formen en academias, el grabado sigue siendo una fuente fundamental en los talleres de los artistas. Es muy frecuente encontrar entre las herramientas de trabajo de los pintores estampas e ilustraciones de libros que utilizan más como medio de inspiración de sus obras que como repertorio para mostrar a la clientela. SILVA MAROTO, P.: “La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez”, *Velázquez y el arte de su tiempo*, V *Jornadas de Arte*. Madrid, 1991, pp. 312, 316.

62 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 436.

63 “Con poca razon se quexan los hombres de los trabajos, y adversidades que les vienen... siendo por el contrario el mayor consuelo, que puede tener el hombre cuerdo, el no tener culpa, en lo que padece... está firme y seguro, como columna de bronce... Pues el estar sin culpa, es hazer estar al hombre fuerte, y firme, sin que aya trabajo que le pueda derribar”. DE BORJA, J.: *Emblemas Morales...* op.cit. pp. 360, 361. BERNAT VISTARINI, A Y CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit, p. 220.

64 GÁLLEGO, J.: “Temas clásicos entre los emblemas de la Majestad”, *La visión del mundo clásico en el arte español*, VI *Jornadas de Arte*. Madrid, 1993, p. 188.

tos reales. El monarca representado como un león sustentando una columna coronada configura uno de los jeroglíficos del túmulo levantado a Felipe IV en Zaragoza. La columna coronada aparece en la obra de Saavedra Fajardo que hace alusión a la rectitud con que debe gobernar todo monarca con el lema “Existimatione nixa” (“apoyada en la reputación”)⁶⁵ haciendo referencia al propio Felipe IV que sustentaría la reputación y la dignidad del Imperio en unos tiempos



Fig. 9. DE BRUCK, J.: *Emblemata Politica* (Strasbourg, 1618).

difíciles para su reinado. Saavedra pudo haberse inspirado en el emblema nº5 de la Emblemática Política de Jacobus Bruck con el lema “Non cedam gravibus”⁶⁶ (Fig. 9) emplea como motivo principal la columna, o en el emblema 11 de esta misma obra con el mote “Consilium vires superat”⁶⁷. En este mismo túmulo, se representa a Felipe IV como un león coronado conduciendo una nave con el lema “Ingenio et vi” (“con la habilidad y fuerza”). La nave sería el propio estado que está siendo manejado por el león, el rey, tal y como nos lo explica la empresa nº 6 de Saavedra Fajardo en donde el príncipe “como piloto experto, que sabe hacer buen uso del viento, disponiendo las

65 “En si misma se sustenta la columna, librada con su peso. Si declina, cae luego, y tanto con mayor presteza, quanto fuere más pesada. No de otra suerte los Imperios se conservan con su misma autoridad, y reputación. En empezando a perderla, empiezan a caer, sin que baste el poder a sustentillos; antes apresura la caída su misma grandeza. Nadie se atreve a una coluna derecha. En declinando, el más débil intenta derriballa, porque la misma inclinación convida al impulso. Y en cayendo, no hay brazos que basten a levantalla. Un acto solo derriba la reputación. Y muchos no la pueden restaurar, porque no hay mancha que se limpie sin dejar señales, ni opinión que se borre enteramente. Las infamias, aunque se curen, dejan cicatrices en el rostro. Y así, en no estando la Corona fija sobre esta coluna derecha de la reputación, dará en tierra”. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Idea de un príncipe político cristiano...* op.cit. pp. 435, 436. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de emblemas españoles...* op.cit. p. 219.

66 “No cede ante las cosas graves”.

67 “El consejo supera a las fuerzas”. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Idea de un príncipe político cristiano...* op.cit. p. 436.

velas del navío de forma que le lleven en la dirección que conviene, gobernará la nave del Estado valiéndose con prudencia y valor de las dificultades que se le oponen”⁶⁸.

Por otra parte, este mismo jeroglífico podría tener otra de sus fuentes de inspiración, más en el campo conceptual que en el formal, en el emblema 144 de Alciato, con el mote “In Senatum boni principis” (“El Consejo del buen príncipe”), en el que se hace referencia a una de las funciones más importantes que debe llevar a cabo el príncipe, como es la justicia y la equidad. En el grabado de Villafranca el rey no se presenta con los ojos tapados como en el libro de Alciato pero sí aparece en su trono escuchando y recibiendo las ofrendas de sus súbditos⁶⁹.

La composición se completa con otros dos emblemas que se superponen al otro lado del frontispicio. Ambos se inspiran, al igual que los anteriores, en los jeroglíficos que decoran el libro de Torre Farfán. El primero de ellos nos muestra un banquete con la presencia de los comensales alrededor de la mesa y uno de los sirvientes que se representa en un segundo plano; se acompaña de la palabra: “LUXU” (“LUJO”) aludiendo a la idea de abundancia y pomposidad que reina en el gobierno de Carlos II. Una vez más la arquitectura abovedada del grabado de Matías de Arteaga se cambia por la mole cuadrangular decorada con una moldura en la parte superior que sobresale de la estructura compositiva y que se convertirá en una de las características típicas del estilo de Villafranca.

Con el lema “SEVERITATE PLECTENDUS”⁷⁰ se representa el último de los jeroglíficos que cierra esta composición simbólica de virtudes reales. Esta vez tres personajes decoran la escena en donde uno de ellos está siendo apresado por otro que, a juzgar por sus vestimentas, podría tratarse del juez o de cualquier otro representante de la autoridad. La tercera figura porta un haz de segures y de lítores, tal y como aparece en otra de las empresas morales de Borja con el lema “IRACUNDIAM COHIBENDAM” (“HASE DE REFRENAR LA COLERA”), significando que “assi como era menester tiempo, para desatar las baras y las segures, en el que el Pretor podía pensar, si convenia,

68 MORENO CUADRO, F.: “La visión emblemática del gobernante...” op.cit. p. 18. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Idea de un príncipe político cristiano...* op.cit. p. 471.

69 Diego López defiende que el presidente del consejo –el príncipe– tiene los ojos vendados y los oídos descubiertos “significando que no ha de sentenciar por afición, sino según lo alegado y aprobado”. ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. p. 187.

70 “EL QUE ES DOBLADO CON SEVERIDAD”.

que sus lictores pusiesen en execucion, lo que ellos mandavan; assi conviene, que primero, que executemos el castigo, que queremos dar, tomemos algun tiempo, para pensar en ello, porque haziendolo assi, no será tan cierto el haverse de arrepentir”⁷¹.

Bajo los emblemas se sitúan dos escudos enmarcados en sendas cartelas barrocas y flanqueando otra tarja de mayores dimensiones en el que aparecen las alegorías de los cuatros continentes custodiando el tesoro imperial que se acompaña de las letras “AERARIO REGIO” en el frente del cofre y “PRO FISCO SEV” (“A FAVOR DEL CRECIMIENTO DEL FISCO REAL”) en la parte interior de la tapa.

Por un lado encontramos la figura del caballo que, desde el punto de vista simbólico, se convierte en la personificación de la fuerza, vitalidad y la victoria⁷². Ripa lo presenta como un atributo de la alegoría de Europa que describe a través de una mujer ricamente vestida y con un atuendo regio que se acompaña del caballo y de un conjunto numeroso de armas como símbolo de la perpetua y constante superioridad sobre las restantes partes del mundo, tanto en las armas como en las letras y en las artes liberales⁷³. A su lado vemos un lagarto que representa la provincia de América, tal y como nos lo indica el epígrafe colocado debajo. El caimán aparece también en la Iconología de Ripa cuando describe el continente americano, como animal exótico que abunda en esta tierra recientemente descubierta⁷⁴. El león como símbolo de la fuerza natural se convierte en la representación de África, que, una vez más aparece en la obra de Ripa acompañado de otros animales abundantes también en territorios africanos como los escorpiones o las serpientes venenosas⁷⁵ que tienen su fuente iconográfica en la numismática antigua como la medalla del emperador Severo: “Ab Urbe Condita”⁷⁶ en donde aparece una mujer que sujeta un león atado a una sogas⁷⁷. El camello simboliza

71 DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. p. 145.

72 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1996, pp. 76, 77.

73 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. pp. 102, 103.

74 “En cuanto al Lagarto o Caimán es animal muy notable y abundante en esta parte del Mundo, siendo tan grandes y fieros que devoran a los restantes animales y aun a los hombres en ciertas ocasiones”. RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 109.

75 “El ferocísimo león, el escorpión y las citadas serpientes venenosas, al punto nos recuerdan la enorme cantidad de dichos animales que hay en tierras de África...” RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit, p. 107.

76 “Desde la fundación de la ciudad”.

77 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 107.

al continente asiático ya que por sus escasas exigencias permitió al hombre recorrer los desiertos de Asia y del Norte de África convirtiéndose en el símbolo de la moderación y de la sobriedad⁷⁸. En la iconografía occidental simboliza al cristiano que transporta humildemente su carga y el hecho de aparecer en el episodio de los tres Reyes Magos de Oriente lo consagró como animal de carga y personificación de la población asiática, como lo hace Ripa en la descripción del citado continente⁷⁹.

Coronan el frontispicio otras dos figuras alegóricas como personificación de la virtud de la justicia, representada a partir de la espada y la balanza y la Prudencia, con la serpiente y el espejo. El modelo iconográfico vuelve a estar, una vez más, en la obra de Ripa. El espejo con el mote “Prudentia Regitur” se convierte en el símbolo religioso que alude a la castidad del príncipe al compararlo con el “espejo sin mancha”, atributo de María Inmaculada. Vaenius presenta el espejo como ejemplo del amor puro de Dios y Andrés Mendo⁸⁰ nos habla del príncipe como “espejo de su Reyno, en que se miren sus vasallos, y compongan las costumbres”⁸¹. La presencia de la serpiente, por otra parte, tiene su origen en los textos bíblicos “estote prudentes sicut serpentes” (San Mateo 10,16)⁸², motivo muy usado en las obras emblemáticas de la época como es el caso de Saavedra Fajardo que en sus empresas n°44 con el lema “Nec a quo nec a quem” (Fig. 10) (“Ni de quién ni para quién”) y en la empresa n°48 “Sub luce lucet” (“Bajo la luz, corrupción”) advierte al príncipe del peligro de los aduladores y lisonjeros cuyos halagos considera más peligrosos que las armas de los enemigos⁸³.

En el centro una gran guirnalda acoge las armas reales del imperio de Carlos II, con el águila bicéfala y el collar de la orden del Toisón de Oro. Una cartela en la que se lee: “D.D. CAROLO SEGUNDO HISPANIARUM ET INDIARUM REGI SUB PATROCI-

78 BIERDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 84, 85.

79 “En cuanto al camello es animal muy propio de esta tierra, sirviéndose más de éste los asiáticos que de ningún otro de los restantes animales”. RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 105.

80 MENDO, A.: *Príncipe Perfecto y ministros ajustados. Documentos políticos y morales...* León de Francia: Horacio Boissat & George Remeus, 1662. p. 40. Referencia tomada de AZANZA LÓPEZ, J.J.: “Del libro de Emblemas al Ceremonial Funerario: La emblemática como fuente de inspiración en las Exequias de Carlos III en Pamplona”, *Del Libro de Emblemas a la ciudad simbólica, Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*. III, 2000, pp. 584, 585.

81 AZANZA LÓPEZ, J.J.: *Del Libro de Emblemas al Ceremonial Funerario...* op.cit. p. 585.

82 “Sed prudentes como las serpientes”.

83 AZANZA LÓPEZ, J.J.: *Del Libro de Emblemas al Ceremonial Funerario...* op.cit. p. 586.

NIO D.D. MARIAE ANN EIVS MATRIS TUTRICIS ET REGN. GUBERNATRICIS” completa el significado emblemático de la portada. El águila bicéfala aparece en la empresa XXII de Saavedra Fajardo con el lema: “PRAESIDIA MAIESTATIS” (“DEFENSAS DE LA MAJESTAD”) que, en realidad, se trata de la simbiosis de un águila y un avestruz simbolizando la justicia y la clemencia, virtudes con las que se afirma la soberanía⁸⁴.



Fig. 10. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas* (Madrid, 1999).

El águila asociada a la monarquía aparece en el mundo antiguo; Juan de Horozco recopila esta tradición tomando como fuentes los textos clásicos y los bestiarios medievales señalando: “Esta figura tomaron los romanos de los persas... y ellos de Júpiter que la escogió por insignia, o por la ayuda que dicen tuvo della, o por el buen agüero que della se le ofreció, como de Hieron también se cuenta, que le pronosticó el reino. Y cuanto a lo natural tiene grandes cosas esta ave, para significar el reino y la monarquía, siendo ella reina y señora de las aves... Tiene el águila una manera de excelencia, que parece se acerca a los cielos, y resiste a los rayos de sol y a su claridad, pues le mira sin dificultad... y por la misma razón los rayos del cielo no la ofenden; y por todo esto muestra lo que en los Reyes y Príncipes se considera de grandeza”⁸⁵.

En la tercera hoja de este mismo libro, tras el título de la obra y en la página correspondiente a la dedicatoria nos encontramos otra ilustración que aunque sólo ocupa la parte superior de la hoja presenta un gran interés iconográfico y la ponemos

84 Saavedra señala en su comentario: “Si bien el consentimiento del pueblo dio a los Príncipes la potestad de la justicia, la reciben inmediatamente de Dios, como vicarios suyos en lo temporal. Águilas son reales, ministros de Júpiter que administran sus rayos, y tienen sus veces para castigar los excesos y ejercitar justicia, en que han menester las tres calidades principales del águila: la agudeza de la vista, para inquirir los delitos; la ligereza de sus alas, para la ejecución; y la fortaleza de sus garras, para no aflojar en ella”. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. pp. 369.

85 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.Mª.: “El Príncipe como Gobernante”, *Traza y Baza*, 10 (1987), p. 33.



Fig. 11. BOLERO Y CAJAL, D.: *Tractatum Hunc de Decoctione debitorum Fiscalium Inscriptum* (Madrid, 1679).



Fig. 12. ZINGGREFF, J.W.: *Emblematum ethico-politicorum centuria...* (Frankfurt, 1698).

en relación con el contenido alegórico del frontispicio. Un ángel trompetero⁸⁶, (Fig. 11) arrodillado sobre una nube, centra la composición y está flanqueado por un león que porta corona, espada y cetro y apoya su rostro humano sobre una esfera celeste. Al otro lado un águila también coronada alimenta a sus crías y dirige su mirada hacia la figura alada.

El águila real con la corona y el mote "Protegit Suum" ("Protege a los suyos") alude a la protección que el rey hace de sus súbditos durante su gobierno lo mismo que una madre cuida de sus crías. Ripa cuando describe la alegoría de la Igualdad presenta a una golondrina con sus polluelos, viéndose además cómo los alimenta. La golondrina con su nido, simbolizaba entre los egipcios al

hombre que generoso que distribuye su herencia equitativamente entre sus hijos. Esta idea se pone en directa relación con los jeroglíficos del frontispicio, en concreto con el que alude a la virtud de la equidad del monarca ("EQUITATE IUBANDUS") significando la generosidad del Príncipe que en "su Alimento, su Vestido y todo su Aparato no intenta superar sino más bien igualarse con el nivel de sus súbditos y ciudadanos"⁸⁷.

86 La trompeta aparece en uno de los emblemas de Zinggreff con el mote "VOCE IUVABO" (Fig. 12) con la explicación: "Conseil salutaire. Quoy que d'un fer aigu les rangs rompre ie n'aïlle, l'anime de mon fon au combat le soldard. D'un citoy en la voix, le conseil, le regard. -Consejo saludable. Aunque de un hierro agudo las filas se rompan y desaparezcan, lo animado de mi sonido en el combate le salda. De un ciudadano la voz, el consejo, la mirada". ZINGGREFF, J.W.: *Emblematum ethico-politicorum centuria. Une centaine d'emblèmes...* Frankfurt am Main, 1698, p. 99.

87 En ello se asemeja a "la Golondrina, pues ésta nunca da doble ración de su alimento a unos sobre otros, sino que con mucha Igualdad a todos nutre y alimenta, repartiéndolo todo equitativamente entre sus crías". Ripa, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 105.

Este mismo motivo aparece como emblema de familias reales y también nobiliarias como la de Médicis en Florencia tal y como aparece en la obra de Typotius publicada en los primeros años del siglo XVII⁸⁸. En las empresas militares de Giovio se recoge el mismo motivo con idéntico mote que se explica a través del epigrama que reza así: “Hize assi mesmo para enves de una medalla, que puede aprovechar para favores, a la Illustrissima Señora Duquesa de Florencia una para en haz, que con las alas alçadas cubria sus pavoncitos, con un mote que dezia, CUM PUDORE LAETA FOECUNDITAS, aludiendo a la naturaleza de aquella ave, que por eso la han consagrado a Iuno Reyna del Cielo, segun la opinion, y, vanidad de los Gentiles”⁸⁹. Con un significado real aparece también en los emblemas de Isselburg con el lema: “Pro aris fociso” (Fig. 13) y con la explicación en la parte inferior: “Pro nido et pullis rostrata Ciconia pugnat. Pro Comitatu et urbe dimicat Rex bonus”⁹⁰.



Fig. 13. ISSELBURG, P.: *Emblemata politica in aula magna curiae Noribergensis depicta* (Nuremberg, 1617).

El águila con el nido se representa en la lámina que decora la obra de Pedro González de Salcedo. La división tripartita y la aparición de los emblemas enmarcados en guirnaldas responden a esas características que definen el hacer de Pedro de Villafranca. Esta vez los marcos alternan las guirnaldas de laurel con las palmas dentro de ese contexto de triunfo y de victoria que se exaltan en estos emblemas. El libro titulado *Examen de la Verdad en respuesta a los tratados de los derechos de la*

88 El mote “CUM PUDORE LAETA FOECUNDITAS” hace alusión al emblema de la reina Margarita de Austria, al emperador Carlos V y al duque Alejandro de Médicis. TYPOTIUS a.o., J.: *Symbola divina & humana pontificum imperatorum regum...* Prague, 1601-1603.

89 GIOVIO a.o., P.: *Dialogo de las empresas militares, y amorosas compuesta en...* Lyons, 1562, p. 138.

90 ISSELBURG, P.: *Emblemata politica in aula magna curiae Noribergensis depicta...* Nuremberg, 1617.



Fig. 14. GONZÁLEZ DE SALCEDO, P.: *Examen de la Verdad en respuesta a los tratados de los derechos...* (Madrid, 1668).

Reyna Cristianissima sobre varios Estados de la Monarchia de España (Madrid, 1668) (Fig. 14) está dedicado a la Reina Mariana de Austria, madre de Carlos II y última esposa de Felipe IV como un manifiesto en defensa de los intereses españoles en Flandes. También el ángel trompetero, símbolo de la Fama, aparece en este grabado sosteniendo con sus manos izquierda el telón que aparta para presentar al lector la escena alegórica. Un brazo sujetando un clarín con un estandarte aparece en uno de las empresas de Saavedra Fajardo con el lema: “Interclusa respirat” (“Oprimida se reaviva”) aludiendo al fortalecimiento en la adversidad que debe tener el príncipe en su gobierno⁹¹.

El león coronado aparece en el emblema n°84 de Sebastián de Covarrubias con el mote “IMPERAT UT SERVIAT” (Fig. 15) que se explica a través del epigrama: “Que pensais que es reynar?, servir muriendo, los dias y las noches trabajando, Y quando vos comeis, ó estais durmiendo, no comer, ni dormir, y estar velando: El Rey parte es leon feroz, y horrendo, de quien el mundo todo està temblando, Y manso buey, del medio cuerpo abajo, nacido para el yugo, y el trabajo”⁹². Como alegoría de la fortaleza aparece en la Iconología de Ripa⁹³ así como en los emblemas de Lucas Valdés en el libro de

91 “Cuanto más oprimido el aire en el clarín, sale con mayor armonía y diferencias de voces. Así sucede a la virtud, la cual nunca más clara y sonora que cuando la mano le quiere cerrar los puntos. El valor se extingue, si el viento de alguna fortuna adversa no le aviva. Despierto el ingenio con ella, busca medios con que mejoralla. La felicidad nace, como la rosa, de las espinas y trabajos... en las prosperidades vive uno para sí mismo, y en las adversidades para sí y para los demás... De donde nace el ser más fácil el restituirse en la fortuna adversa que conservarse en la próspera... Nunca pelagra más el poder que en la prosperidad, donde, faltando la consideración, el consejo y la providencia, muere a manos de la confianza”. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados...* op.cit. p. 212.

92 DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. p. 85.

93 “Este animal, por su propio valor, siempre se expone a lo más grande y arriesgado, aborreciendo con ánimo desdenoso las cosas bajas y viles, hasta el punto de que rehúsa ejercitar sus gran-

Fernando de la Torre Farfán, en donde el león coronado se acompaña del mote “PARCERE SUBIECTIS ET DEBELLARE SUPERBUS”, con el epigrama: “Leon Generoso fue quien unió con igualdad la Justicia à la Piedad”⁹⁴. El león coronado aparece en la obra de Boodt con el mote “SOLATUR CONSCIENTIA ET FINIS” que alude a la figura del emperador Marco Antonio tal y como se expresa en la parte inferior de la empresa⁹⁵.



Fig. 15. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas morales* (Madrid, 1978).



Fig. 16. DE BORJA, J.: *Empresas Morales* (Madrid, 1981).

Los toldos, los cortinajes y los doseles se habían convertido durante la escenografía barroca en el símbolo por excelencia de la realeza, idea que se refuerza a través de las armas colocadas en el centro de la parte superior. Junto al águila y su nido se representan un conjunto de armas amontonadas que hacen alusión al triunfo sobre el enemigo tal y como se explica en uno de los emblemas de Juan de Borja con el mote “Non Renovandum” (“No se debe renovar”) (Fig. 16) significando que deben ser olvidadas las enemistades, aunque hayan sido vencidas con honor, tal y como lo hacían los griegos que no renovaban la enemistad una vez apaciguada con el triunfo⁹⁶.

des fuerzas con quien en principio le parece inferior de manera evidente”. RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 439.

94 En el jeroglífico se coloca el león delante de un dragón “cuya Fiereza natural avia despedazado” y un cordero caracterizado por su mansedumbre simbolizando así el “Dominio armado de Virtud Celestial que tuvo por Dote del Cielo el SANTO REY contra los Enemigos sobervios de Nuestra Religión; compensado con la blanda Benignidad de su Azero en el trato de los Rendidos, y Humildes al Yugo Suave de la Iglesia Catolica”. DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana...* op.cit. p. 105.

95 DE BOODT, A.: *Symbola varia diversorum principum, archiducum, ducum...* Arnhem, 1686, p. 268.

96 DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. p. 173.

En la parte inferior –rodeando el título– cuatro emblemas completan la composición. En la parte inferior izquierda un león intenta atravesar un parapeto que –a juzgar por el contenido del libro– podría tratarse de una metáfora de la frontera entre España y Francia, en alusión al matrimonio de la infante María Teresa con el rey francés Luis XIV tal y como se explica en la dedicatoria del libro: “La preciosa prenda de esta unión, y el nudo indisoluble de su firmeza, fue el del Matrimonio de la Señora Infante Doña María Teresa, con el Cristianissimo Rey Luis XIV. Para cuya execucion resolvió el Rey Nuestro Señor passar à las Fronteras, llevado del Afecto de Padre, y arrastrado del Sumo amor à su hija”⁹⁷. Debajo una espada atraviesa un árbol que está a punto de caer. Ambos se acompañan de sendos motes: “Inveniet virtute viam”⁹⁸ y “Pacem bello miscuit, O Pudor”.

La presencia del árbol es frecuente en la emblemática del siglo XVI. Borja presenta un árbol con tres segures clavadas en sus ramas; el lema “State” (“Estad en pie”) alude a la perseverancia y a la constancia que se debe tener en situaciones adversas y en momentos difíciles viviendo y obrando virtuosamente tal y como se expresa en el comentario de la empresa⁹⁹.

97 GONZÁLEZ DE SALCEDO, P.: *Examen de la Verdad en respuesta a los tratados de los derechos de la Reyna Cristianissima sobre varios Estados de la Monarchia de España*. Madrid, 1668. s.p.

98 “Encuentra el camino de la virtud”.

99 “Estar en pie se dizen aquellos, que viven, y obran virtuosamente, y de los que hazen lo contrario, se dize dellos, que se dexan caer: y assi lo que se dà à entender en esta Empresa del arbol con las segures al pie, es quanto conviene ser fuertes, y constantes, y no dexarse vencer, ni derribar de las propias aficiones interiores, ni de los trabajos, y adversidades exteriores, pues quanto es mas dificil cosa, hazer leña en un arbol estando en pie, que después de caydo: assi será mas facil de destruir, y deshacer, èl que se dexase caer. Para remedio desto conviene estar siempre en pie... mostrando valor en todas las acciones, que uviere de tratar; assi con los Principes, y en sus Cortes, como en todos los demas negocios militares, y politicos; pues la fortaleza, y perserverancia es el medio, por donde todas las cosas se alcançan con Dios, y con los hombres”. BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 56, 57. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. pp. 90, 91.

La imagen del árbol que está a punto de ser cortado por una segur se convirtió en uno de los emblemas favoritos para simbolizar la idea de la muerte del buen cristiano. Así aparece en la obra de Borja con el mote: “Ubi ceciderit, ibi erit” (A donde cayere, allí quedará”) dando a entender que “assi como el arbol, quando le cortan, alli queda, adonde cae; assi nosotros en el estado en que la muerte nos hallare, permaneceremos para siempre...”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 134,135. Johann Mannich en su *Sacra Emblemata* presenta la imagen del árbol con la guadaña apoyada sobre el tronco con el lema: “Ab uno vitae morsque”. HENKEL, V.A.; SCHÖNE, A.: *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII jabrbunderts*. Stuttgart, 1682, p. 174.

Al otro lado un delfín sostiene con sus fauces un ancla del que pende el toisón de oro de los Austrias con el lema “Dum captas caperis”. En la base derecha del frontispicio se representa una ciudad en llamas que podría estar haciendo alusión a los estragos de la guerra; se acompaña del epígrafe: “Iam proximus ardet”¹⁰⁰.

La escena de la ciudad en llamas está tomada de uno de las empresas de Zinzgreff que presenta el mismo mote “Iam proximus ardet” y el comentario: “Lors que tu vois le feu au prochain voisinage/ Oisif le regardant tes mains au sein ne tiens/ Le mal en veut à toy, le danger t’appartient: Accours donc en commun à ce commun dommage”¹⁰¹. (Fig. 17)

El delfín enroscado a un ánco-
ra se define como uno de los emblemas de Alciato en alusión a la benevolencia del príncipe. Así nos lo anuncia con el lema: “Princeps subditorum incolumitatem procurans” (Fig. 18) que significa: “Del príncipe que procura el provecho de los súbditos” y con el epigrama: “Los Príncipes deven tener por cosa entendida que no nacieron para sí, sino para provecho, y utilidad de su pueblo. Por el ánco-
ra, y el Delfín se entiende el propio Rey, y el oficio de go-
vernar, al qual conviene socorrer a las calamidades, y perturbaciones, y componer las sediciones, y

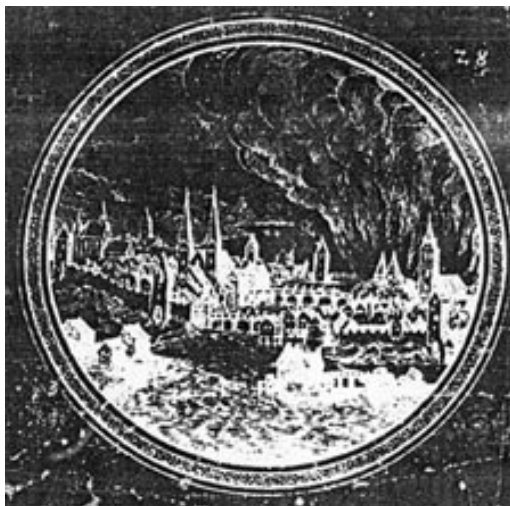


Fig. 17. ZINC GREFF, J.W.: *Emblemata ethico-politicorum...* Heilderberg, 1666.



Fig. 18. ALCIATO, A.: *Emblemas* (Madrid, 1993).

100 “Ya arde el próximo”.

101 HENKEL, V.A.; SCHÖNE, A.: *Emblemata...* op.cit. p. 128. Zinzgreff, J.W.: *Emblemata ethico-politicorum centuria...* Heilderberg, 1666.

tormentas, y quitar las congoxas de los súbditos, y dar obra que aya paz entre los vasallos. El áncora es cosa clara que se hizo contra las tormentas, y naufragios. Deve el Príncipe, y el rey depender esto de la naturaleza del Delfín, el qual es muy amigo del hombre, y por esta causa muy contrario del Cocodrilo, que el qual animal ninguno ay más contrario del hombre”¹⁰². Alciato nos dice que este tema del áncora y delfín se toma de las monedas romanas de la época de los emperadores Tito y Domiciano. En el siglo XV este mismo motivo aparece representado en una carta de Aldo Manuzio a Alberto Pio da Carpi con el mote: “Semper festina lente”. En el sueño de Polifilo el jeroglífico del delfín significa “la paciencia y la acción realizada oportunamente”. Diego López alude al áncora y al delfín como la expresión de sentidos contrapuestos: “En cuanto el áncora se dice que se hizo contra tormentas y naufragios, mientras que en el delfín se subraya su ligereza, que ha de ser imitada por el Príncipe a la hora de socorrer a sus vasallos”¹⁰³.

Dos cartelas rectangulares recogen dos frases del libro de Isaías que completan el significado alegórico de la escena: “Multiplicabitur eius Imperium... et super Regnum eius sedebit” (“Su imperio será amplificado... y poseerá su reino para afianzarlo y considerarlo”, Isaías 9,7); “Quia antequam sciat puer vocare patrem suum et Matrem aufertur fortitudo Damasci” (“Porque antes que sepa el niño pronunciar los nombres de padre y madre, ya el rey de los asirios habrá destruido el poder de Damasco” (Isaías 8,4).

El retrato de Carlos II con una espada alzada en su mano derecha se convierte en la imagen central de la portada de la obra de Pedro González de Salcedo *De Lege Politica eiusque Naturali Executione et Obligatione, tam inter laicos quam ecclesiasticos ratione boni communis...* (Madrid: José Fernández de Buendía: 1678). (Fig. 19) La efigie del monarca se enmarca dentro de un gran círculo que está siendo sostenido por su primer ministro y hermanastro Juan de Austria. Éste, uno de los numerosos hijos ilegítimos de Felipe IV y el único reconocido aunque no legitimado, será la primera figura política que dé “un golpe de fuerza” en la Historia de España al ser nombrado primer ministro en 1677 por las familias nobiliarias y las regiones forales¹⁰⁴.

102 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 280.

103 ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. pp. 185,186.

104 *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1993, p. 326. Antes de acceder al poder había tenido dos oportunidades para hacerlo. La primera de ellas ocurrió con la caída del jesuita Everardo Nithard, confesor de doña Mariana de Austria, logrando el exilio del valido pero la

Carlos II va vestido con armadura y con el collar del toisón de oro sobre su pecho, rodeándose de todo un conjunto alegórico que completa el significado político de la estampa. En primer lugar las letras escritas “regia officium” en la espada del rey haciendo alusión a la idea de la guerra como una de las principales obligaciones de la monarquía. A sus pies un conjunto de armas, entre las que se representan cañones y fusiles, se mezclan con libros e instrumentos militares que recuerdan al lector que los asuntos militares se tienen que combinar con el saber humanístico y con virtudes como la elocuencia,



Fig. 19. GONZÁLEZ DE SALCEDO, P.: *De Lege Politica* (Madrid, 1678),

representada a partir del caduceo, o la moderación con las segures y las varas atadas, tal y como aparece en uno de los emblemas de Juan de Borja con el mote: IRA-CUNDIAM COHIBENDAM” (“HA DE REFRENAR LA CÓLERA”)¹⁰⁵.

También en las empresas morales de Borja nos encontramos con la imagen de Atlas que sostiene la bola del mundo y que se acompaña del mote: “LEVE ET MOMENTANEUM” (“LIVIANO Y DE POCA DURA”) y en cuyo texto se alude a la idea de la recompensa por el sufrimiento ¹⁰⁶ de cargar con los trabajos, los proble-

falta de apoyo le llevó a una segunda ocasión con la mayoría de edad de Carlos II pero, una vez más, se presentaron obstáculos y problemas para el logro de sus aspiraciones. CALVO COYATO, J.: *Carlos II el Hechizado y su época*. Madrid, 1992, p. 74.

105 “Aunque à cualquiera persona, le està muy mal, el enojarse facilmente, y querer con el primer impetu castigar, y corregir los excesos, y cosas mal hechas, pero sin comparación les està esto peor, à los que mayor poder, y mando tienen; porque no dexaràn de arrepentirse presto, de lo que con demasiada presteça, uvieren hecho; lo que se da à entender con las baras, y segures atadas; insignias de los Pretores Romanos... Porque assi como era menester tiempo, para desatar las baras y las segures, en el qual el Pretor podia pensar, si convenia, que sus lictores pusiesen en execucion, lo que ellos mandavan; assi conviene, que primero, que ejecutemos el castigo, que queremos dar, tomemos algun tiempo, para pensar en ello, porque haziendolo assi, no serà tan cierto el haverse de arrepentir”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 144,145.

106 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 114.

mas y las opresiones mundanas¹⁰⁷. En las exequias de Felipe IV en Zaragoza se representa la imagen del monarca como Atlas con el mote “Viribus inferior mole probatur Atlas” (“Atlas inferior en fuerzas fue probado por la mole del mundo”) estableciéndose un paralelismo entre Hércules y el rey como sustento de la monarquía española. Esta misma relación aparece en la portada del libro de González de Salcedo en donde es el propio Juan de Austria el que ejerce la función de sustentar la pesada carga del gobierno representado por Carlos II acompañado de dos círculos solares en los que aparecen las armas papales con la inscripción “UT PRAESS ET DIEI”, a un lado y, al otro, una corona y un cetro con el lema “UT PRAESS ET NOCTI”. En el medio una cartela en la que se puede leer: “Utrumque magnum” que está siendo tocada por la espada que alza el propio monarca. Dos geniecillos alados sostienen sendas cartelas en donde se lee: “servitute ingenuus” y “Libertate servus”. Se trata de recalcar el tema principal que se repite en los grabados de este capítulo: la forma de gobernar de la monarquía de los Austrias basada en una clara defensa de la religión católica, por un lado y en el reflejo de la forma de gobernar del Imperio Romano, por otra¹⁰⁸.

El motivo del Atlas sustentando la bola del mundo también aparece en las empresas militares de Giovio con el mote: SUSTINET NEC FATISCIT” (Fig. 20) y en la Emblemata amorosa de Vaenius con el lema: “Atlante maior” (“Más fuerte que Atlas”) y el epigrama: “Sustentó al cielo el poderoso Atlante y Hércules que le hizo compañía, que en uno nadie vio poder bastante para acabar tan grande valentía”¹⁰⁹.

Pedro de Villafranca firma la estampa en una de las rocas presentadas en primer término. La influencia de la pintura del momento está presente en la creación

107 “Aunque la carga, y pesadumbre, que el Mundo dà à cada uno en su estado, muchas vezes oprima, y fatigue de manera, que parezca, que se nos cae acuestas, no por esto devemos desmayar, ni dar con la carga en el suelo; sino antes ponerle los hombros, haziendo nuevo esfuerzo, para sufrir; que es lo que se dà à entender por esta Empresa de Athlas, que fingia la Antigüedad, que tenia el Mundo acuestas: Ahora sea por la altura del Monte, assi llamado: ò, por haver sido aquel Rey gran Astrologo: con la letra que dize, LEVE ET MOMENTANEUM, que quiere decir, *Liviano, y de poca dura*, pues sin duda no puede haver carga tan pesada en esta vida, que no parezca liviana; si la comparamos con el premio, que por los trabajos se espera en la otra: porque ni ellos son mayores, de los que podemos sufrir, ni duran mas, de lo que nos conviene: pues ni ay en esta vida cosa perpetua, ni muchas, que duren mucho”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. p. 6.

108 MORENO CUADRO, F.: “La visión emblemática del gobernante...”, op.cit. p. 22.

109 SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *La mejor emblemática amorosa del Barroco*. Ferrol, 2001, pp. 66, 67.

de las diagonales que nos llevan al paisaje de fondo y en los contornos marcados de las figuras representadas.

La práctica de la gineta era una de las aficiones más “nobles” de la monarquía convirtiéndose en otra de las obligaciones que el monarca debía tener en cuenta a la hora de gobernar; así lo refleja la obra de Gregorio Tapia y Salcedo *Exercicios de la Gineta* impreso en Madrid por Diego Díaz en el año 1643. (Fig. 21) La práctica de este arte de la caballería tenía sus antecedentes literarios en las obras de Pedro Fernández de Andrada *De la Gineta en España* “donde trata el modo de las castas y criar los Potros, y como se han de enfrenar y castigar los Cavallos...” o en la del capitán Pedro de Aguilar con su tratado sobre la *Caballería de la Gineta* que instruye sobre las formas más apropiadas para “la destreza que en esta facultad conviene que tengan en

tiempos de paz y guerra los Cavalleros...”.

Tapia y Salcedo recoge los métodos y los modos de gineta, toreo y caza a caballo que ilustra a partir de 28 láminas representadas en el interior del libro. En el prólogo al lector lo explica: “...Siendo pues mi instinto en esta breve obra, tratar de los Ejercicios de la Gineta (que por ser, sin duda, la mas aventajada, como se probarà, la tengo por principal de la Caballería) me ha parecido no solo conveniente, sino necesario, presentar primero la insinuación de algunas pruebas mas heroicas y claras, y después hazer representación de las imágenes que van distribuidas en este



Fig. 20. GIOVIO, P.: *Diálogo de las empresas militares y amorosas* (Lyon, 1562).



Fig. 21. TAPIA Y SALCEDO, G.: *Exercicios de la Gineta* (Madrid, 1643).

Compendio: en cuya diversidad, y gusto de posiciones, y figuras, diestras, como fuertes, hallaràs algun descuento, ò usura entre la tarea de los Discursos (...)¹¹⁰.

La portada nos muestra dos caballos en actitud de corveta con las cabezas giradas hacia el mismo lado; en el medio una tarja con el título de la obra y el nombre del autor y rematada por una máscara teatral muy propia de la escenografía del arte barroco. El formato horizontal así como el realismo de la composición nos recuerdan las pinturas sobre cacerías reales que Velázquez había realizado para el Palacio de El Pardo. El paisaje al fondo, el detallismo de los animales y la presencia de espadas y lanzas decorando la escena corroboran, una vez más, la influencia que el pintor sevillano ejerció sobre el grabado español del siglo XVII. Eugenia de Beer firma la estampa en la parte inferior dejando constancia de su participación activa en la ilustración de los libros barrocos. Hija del pintor flamenco Cornelio Beer llega a España hacia 1630 dejándose imbuir de las técnicas y de las formas del arte hispánico del momento¹¹¹. Así lo demuestran los numerosos frontispicios que realiza para diferentes encargos con un estilo muy personal que la diferenció del resto de los grabadores de la primera mitad de siglo. El escudo del autor se repite a ambos lados de la composición.

El siguiente frontispicio pertenece al libro de Bermúdez de Pedraza titulado *El Secretario del Rey* y cuya grabadora es Ana Heylan¹¹². (Fig. 22) Se trata de una composición arquitectónica formada por dos pares de columnas corintias levantadas sobre sendos pedestales y delante de las cuales se sitúan dos figuras alegóricas. En el centro una gran tarja recoge los datos técnicos de la obra. En la parte izquierda una figura femenina porta una llave, al mismo tiempo que se entretiene con un perro; se trata de la alegoría de la Fidelidad que se acompaña al otro lado de la alegoría del Silencio personificada a partir de un anciano que se lleva el dedo a la boca

110 “En las veras de la Milicia consta ser la Gineta muy à proposito; pues siendo la caça viva imagen de la guerra; sin duda el modo de ejercitarla seguirá la naturaleza y aplausos de su origen. Pues en España siempre se sale al campo à la Gineta, y es mas conveniente, por el embaraço de las ramas que causan en los pies yendo à la Brida, y la mejor disposición de guardarse del agua con los estrivos de palo, y postura mas recogida: razon que (aun a los Cortesanos) obliga en el invierno forzosamente à andar à la Gineta...”. TAPIA Y SALCEDO, G.: *Ejercicios de la Gineta*. Madrid: Diego Diaz: 1643.

111 LÓPEZ SERRANO, M.: *Presencia Femenina en las Artes del Libro Español*. Madrid, 1976, pp. 24, 25.

112 BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.: *El Secretario del rey*. Granada: Andrés de Santiago: 1637.

y sujeta con la otra mano una llave. A sus pies se coloca un cesto¹¹³.

En la parte superior de la cartela central el corazón del rey contiene en su interior un cetro, un ojo y dos llaves; sobre él una corona cierra la composición. El cetro con el ojo es un símbolo muy común en la literatura emblemática del Barroco (véase IIª Parte, Cap. II); la Fidelidad y el Silencio se convierten en las dos principales virtudes que debe poseer el consejero del rey; a ésta última se refiere el autor en el discurso VI de su obra cuando dice: “... Aun no es esto lo mas duro de los oficios, otra carga tienen mayor, aunque poco reparada, la observancia del Secreto porque el ministro Secretario, ó Consejero del Principe, por naturaleza del oficio esta obligado al Secreto de lo que se trata, ó comunica con él...”¹¹⁴; de la virtud de la fidelidad se habla en el discurso IV: “... Esta, Señor es una verdad constante, que ha de profesar de todo lo dicho o hecho en su presencia. Es (dize Seneca) una virtud santissima del despacho, y donde se halla, no ay premio que la corrompa, ni muerte que le obligue a revelar lo que es arcano y secreto...”¹¹⁵.



Fig. 22. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.: *El Secretario del Rey* (Granada, 1637).

113 La cesta repleta de alimentos tendría el mismo significado que el cuerno de la abundancia y las vasijas repletas de lentejas y melocotones (por ser “estas las primicias que, en cumplimiento de los ritos religiosos, se ofrendaban al Silencio”) que Ripa presenta al describir la alegoría del Silencio. RIPA, C.: *Iconología...* II, op. cit. p. 316. PEDRAZA, P.: “El silencio del Príncipe”, *Goya*, 241-242 (1994), pp. 38, 39.

114 “... El descubrir las acciones secretas del Principe, o su Consejo, los votos del, la consulta, ò resolución, daña el bien publico, y ofende el particular... porque impide la administración de la justicia que es la salud publica, y conservación del pueblo en paz. Y esto aun en lo que parece menos perjudicial, lo es mucho, avisando al negociante, impidiendo el castigo, revelando el voto, pervirtiendo el orden, defraudando la ley, indignando al amigo (...) El rigor pues del secreto que comprende los ministros publicos por obligación general, toca a los secretarios del Principe, por la particular de sus oficios, de lo secreto dellos tomaron el nombre... mas tiempo avia de dos mil años. Y los Romanos los llamaron Silenciaris, por el silencio que profesan en su observancia...”. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.: *El Secretario del rey...* op. cit., pp. 59, 60.

115 “Porque mientras penetra mas el dolor, ò invita el premio, mas esta virtud retira, y esconde el secreto”. Para estas afirmaciones se basa en autores antiguos como Salustio que decía: “violar la

Estas ideas son perfectamente transportables a la imagen del rey –en este caso Felipe IV, a quien va dirigido el libro– que aunque no figura físicamente en el grabado, se retrata a través de todas estas virtudes personificadas. Estamos ante la idea moral del monarca virtuoso que debe dar ejemplo a la corte y al pueblo.

Al mismo tiempo el cetro es sostenido por una mano divina que, en lugar de surgir de una nube, nace de la tarja central; un corazón coronado y acompañado de una mano que empuña un cetro forma parte de uno de los emblemas de la obra de Pedro Rodríguez de Monforte¹¹⁶; el óvalo del grabado podría ser el corazón del rey que, vigilante, se coloca en manos del Señor, tal y como nos lo explica el emblema de Monforte. Asimismo Saavedra afirma que debe existir una buena correspondencia entre los ojos y el corazón, “ya que los afectos déste se trasladan luego a aquellos”, por lo que tanto el rey como su secretario deben cuidar con amor las tareas del gobierno. La fuente literaria la encontramos en el proverbio 21 de la Biblia y en el Salmo 119¹¹⁷.

Al lado del cetro y, dentro del corazón, se sitúan dos pequeños escudetes que portan en su interior una cerradura. Ésta se convierte en el instrumento simbólico con el cual se puede abrir y cerrar puertas y que caracteriza también el poder de atar y desatar de quien lo posee. Su origen se encuentra en los Evangelios en la imagen del apóstol Pedro que presenta la llave como atributo principal de su iconografía.

La estampa se completa con tres representaciones heráldicas en el basamento arquitectónico. En el centro un escudo que podría pertenecer a D. Jerónimo de Villanueva, secretario del rey y miembro de la orden de Calatrava, al que acompaña una inscripción: “TU MONSTR/ AS RECTUM/ QUID VALET OFFICIUM” (“TÚ NOS MUESTRA EL VALOR IMPORTANTE DEL RECTO DEBER”).

En la parte superior de la escena dos angelillos levantan un cortinaje, –símbolo del poder real– actuando como puerta que nos introduce en el interior de la escena;

fidelidad, es de hombres viles, y miserables” o Plutarco que, en referencia al secretario de Alejandro Magno, expresaba: “Antes perderé la vida, que la fidelidad a mi dueño”. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.: *El Secretario del rey...* op.cit. pp. 37, 38.

116 RODRÍGUEZ DE MONFORTE, P.: *Descripción de las bonras que se hicieron a la catholica magestad de D. Phelippe quarto rey de las Españas y del nuevo mundo en el Real Convento de la Encarnación*, Madrid: Francisco Nieto: 1666.

117 “Corriente de agua es el corazón del rey en la mano de Yahveh, que él dirige donde quiere” (Proverbio 21, 1); “Venga tu mano en mi socorro porque tus ordenanzas he escogido. Anhele tu salvación, Yahveh, tu ley hace mis delicias” (Salmo 119, 173,174). BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 232.

un epígrafe se coloca en la parte superior del grabado: “ANGELIDUS CUSTODIUNT ET INSCRIBANT IN EO” (“LOS ÁNGELES CUSTODIAN Y GRABAN EN ÉL”).

La imagen del corazón como alegoría del monarca y, por consiguiente, como parte imprescindible y vital del organismo del Estado se repite en la portada de la obra del fraile cartujo Juan de Madariaga *Del Senado y de su Príncipe* (Valencia: Felipe Mey; 1617). (Fig. 23) Esta vez se sustituyen las cerraduras por la colocación entrecruzada de la espada y el cetro, símbolos de la justicia y de la potencia, respectivamente¹¹⁸. El ojo vigilante representa la Sabiduría y sobre la corona que timbra el corazón se lee: “MENS REGNI” (“LOS HOMBRES DEL REY”)¹¹⁹.



Fig. 23. DE MADARIAGA, J.: *Del Senado y de su Príncipe* (Valencia, 1617).

En el capítulo primero del libro titulado *De la necesidad que tiene del Senado el Rey, y todo el Reyno, para su conservación y ampliación* se establece un símil entre la función de los diferentes órganos dentro del cuerpo humano y el papel del Senado dentro del organismo del Estado: “Dixeron por esto muy acertadamente los

118 “... Para llegar a esta felicidad un príncipe soberano ha de tener tres virtudes reales: Potestad, Sabiduría y Justicia. La primera, que es Potestad Suprema, no conviene que esté con igualdad en muchos, sino en sola la persona Real, por ser esto lo esencial de la Monarquía. Pero con las otras dos, que son la Sabiduría, y Justicia, y se pueden hallar con ventaja en otros hombres, es siempre ayudado de sus consejeros, que hazen con el un cuerpo en el Senado. Recibiendo tambien ellos de su benignidad Real, parte de la potestad suprema, unos sobre unos Reynos, y otros sobre otros, para ayudarse en el gobierno con esta comunicación de virtudes”. DE MADARIEGA, J.: *Del Senado y de su Príncipe*. Valencia: Felipe Mey: 1617, s.p.

119 “Con su vigilancia han de guardar el sueño a todos. Con su continuo trabajo han de defender el ocio y quietud de todos. Con su industria y solicitud han de ser todos llenos de regalos, y con su ocupación, de gran descanso. O quan dichoso y quan justo es el Señor, que en la suprema dignidad, no desea tanto ser tenido por Grande, quanto por bueno y que sabe con prudencia juntar en su persona dos cosas tan contrarias, como son Potencia, y Modestia...”. DE MADARIEGA, J.: *Del Senado y de su Príncipe*... op.cit. s.p.

Emperadores Arcadio y Honorio, que cada uno de sus Senadores y Consejeros eran parte de sus imperiales personas, y como miembros suyos. Porque ellos son los ojos de su Magestad, con los quales mira siempre por la exaltacion del nombre Christiano, y de su Monarquia, son sus oydos, con que da a todos benigna audiencia. Porque con tantos ojos ve un Principe, y con tantas orejas oye, quantos amigos y consejeros tiene. Son su olfato, en el qual sentido es significada la providencia del Rey sabio, que huele las cosas muy de lexos, y las previene y dispone suavemente. Son su gusto, para conocer y discernir los buenos y malos guisados que haze en el Reyno sus Ministros. Son sus pies, y manos, para ejecutar con su autoridad lo que el debe, si pudiera solo acudir a todo. Son finalmente el coraçon deste inmenso cuerpo mistico de la Monarquia de España: que estado en medio del comunica sus espiritus vitales a todos los demas miembros: dando su parte a la cabeça, que es el Rey, y la suya tambien a sus vasallos. Y esta porcion que a su Magestad cabe, es la que traen muy saçonada los Presidentes de sus Consejos”¹²⁰.

El marco se cierra con figuras de niños sosteniendo palmas (victoria) y tocando trompetas (fama) y diversas frases bíblicas que completan el significado alegórico de la composición: “Ne innitaris prudentiae tuae” (“No te apoyes en tu prudencia”, Prov 3,5)¹²¹,

120 “Porque de ellos es este particular ministerio, después de haver muy bien ahechado los negocios en Consejo: tomar el grano puro de la verdad, y de las mejores resoluciones, y servir con ellas a su Rey. Díonos naturaleza dos senos de nuestras imaginaciones: uno en el cerebro, y otro en el coraçon. El del cerebro es algo inquieto y desasosegado: porque acuden allí todos los sentidos, que llevan nuevas de todas las cosas exteriores, que con ellos se percibe: y esta es la causa porque el cerebro nunca tiene sosiego ni reposo. El coraçon es mas sosegado y recogido, y assi es menos molestado de los sentidos. Pues a esta semejanza hay en el cuerpo de la Republica una cabeça en el lugar mas eminente, que es el Rey, y un coraçon que es el Senado; y en estos dos senos se recogen todos los pensamientos del gobierno. Y de la manera que el hombre, siendo inquietado en el cerebro con la multitud de estas cosas, que a el van por los sentidos, si acaso da en alguna grande imaginación, acude naturalmente y se recoge al coraçon como a un secreto y sosegado aposento, para sacar del algun buen consejo: assi en los negocios graves deve el Principe acudir luego al coraçon del reino, que es su Consejo, donde con sosiego y quietud halle la revolucion de todo. Por esto pintaron los antiguos un coraçon por nota y significación del Consejo, porque tiene su asiento en medio de la Republica para acudir prontamente a todas sus necesidades, y hallar con brevedad por medio de la consulta el medio de la virtud de la justicia. A esto pues se enderezan los senados, a esto las consultas de los varones sabios, y de los fieles amigos y consejeros que los Reyes tienen. Que aunque inferiores en la dignidad y estado, pero en la razon e inteligencia, son como Reyes del Reyno; por lo qual les deven los Principes muy benigna audiencia (...). DE MADARIEGA, J.: *Del Senado y su Príncipe*... op.cit. s.p.

121 El epígrafe forma parte de la frase: “Habe fiduciam in Domino ex toto corde tuo, et ne innitaris prudentiae tuae” (“Confía en el Señor cono todo tu corazón, y no te apoyes en tu prudencia”, Prov 3,5).

corazones", Ecles 17,7).

Y CANONIZACIONES

mada en una estampa que Bernardo del Toro hizo grabar en Roma en el año 1630¹²².

zadas con motivo de la canonización del santo¹²³. Además esta obra era el cauce ade-



Fig. 24. DE LA TORRE TARFÁN, F.: *Las Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla...* (Sevilla, 1671)

122 El origen de la iconografía fernandina es anterior a las representaciones del siglo XVII como lo indican las fuentes textuales. Se trata de pinturas de carácter religioso que son un reflejo del exponente de devoción popular creada en torno a la figura del monarca y que sirvieron de base para la fijación de su indumentaria y sus atributos iconográficos. CINTAS DEL BOT, A.: *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*. Sevilla, 1991, pp. 45,46.

123 MORENO CUADRO, F.: "Humanismo y arte efímero: la canonización de San Fernando", *Traza y Baza*, 9 (1985), p. 25.

cuado para la exaltación de la monarquía católica española como primera fuerza del orbe católico en la lucha contra la herejía protestante¹²⁴.

En la contraportada se inscribe el grabado que vamos a analizar. Se trata de una alegoría del Triunfo de San Fernando firmada por Matías de Arteaga siguiendo un dibujo de Francisco de Herrera el Mozo. La efigie del monarca se coloca sobre el orbe terráqueo en donde podemos leer la inscripción: “UNUS NON SUFFICIT ORBIS”; se le representa como un santo guerrero con el manto real de armiño sobre sus hombros. Sus brazos están abierto en actitud de plegaria, con un halo luminoso rodeando su imagen y el globo celeste sobre su cabeza con el epígrafe: “EXCIPIET GAU DENTE POLO”. Se acompaña de tarjas colocadas a ambos lados de la composición. A nuestra izquierda se sitúa la torre de la Giralda con los ramos de azucenas en alusión a la pureza de María como símbolo de la catedral de Sevilla; se acompaña de las letras: “ECCE PARENS VERUS PATRIAE” y “VOTA PERSOLVI LIBENS TE DIGNA”. Al otro lado el rey santo entronizado con corona y la esfera en su mano derecha indicando su condición de gobernante y empuñando la espada con la izquierda en clara alusión a su labor de conquistador¹²⁵; a su lado los obispos San Isidoro y San Leandro con la mitra y el báculo como componentes de las armas de la ciudad. Se rodea de las frases: “DIGNISSIMUS ARIS” y “TUA SACRA FREQUENTAT TRIBIDIS LATII SOBOLES”.

Bajo la figura del monarca un pedestal recoge el título de la obra y el año de impresión. Se flanquea de dos figuras alegóricas; a la derecha del santo está Hércules con la cabeza de un león como casco y su piel como vestido en alusión al famoso episodio del León de Nemea; porta la maza en una de sus manos. Un angelito se coloca detrás de un escudo con las letras “CONDIDIT ALCIDE”. Al otro lado la figura de Julio César –con traje militar y corona de laurel sobre su cabeza– ofrece la corona amurallada al rey San Fernando. Se representan en una misma escala al fundador de la ciudad Alcides (Hércules) y al reformador de la misma Julio César, tal y como se explica en la inscripción: “RENOVAVIT IULIUS”.

En la parte inferior se coloca una cartela con una vista exterior de la ciudad hispalense¹²⁶; a los lados la alegoría del río Betis como un anciano recostado sobre un

124 FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: *Programas Iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla, 1991, p. 96.

125 CINTAS DEL BOT, A.: *Iconografía del Rey San Fernando...* op.cit. p. 45.

126 Las vistas de Sevilla que dibujara Joris Hoefnagel se habían difundido por toda Europa gracias al atlas *Civitates orbis Terrarum*. CABRA LOREDO, M^a.D.: *Iconografía de Sevilla 1400-1650*. I, Madrid, 1988, p. 32.

cántaro del que mana una corriente de agua y la figura de Neptuno, dios del mar, también representado en una persona de avanzada edad y rodeado de su cortejo de tritones; adoptando la misma postura que la alegoría fluvial levanta su mano derecha para mostrarnos el tridente, uno de sus principales atributos. La personificación de los ríos como figuras humanas se remonta a la antigüedad¹²⁷ y es recogida por los emblematistas de los siglos XVI y XVII como ocurre con Sebastián de Covarrubias en su obra *Emblemas Morales* con el mote: “Opes adquirir eundo” y el epigrama que reza así: “El Tajo, el Betis, Hebro, Guadiana, y otro cualquier rio caudaloso, en su principio, y fuente donde mana, corre apazible, manso y amoroso: pero despues que en sus riberas gana, muchos arroyos, entra poderoso, en uno, ò otro mar, esto acontece, al que empieza con poco, y enriquece”¹²⁸. En las empresas de Gómez de la Reguera se representa a Carlos V bajo la alegoría del río Tiber, recostado entre juncos y con el tridente de Neptuno. El mote: “In spem prisci honoris” (“En esperanza del antiguo honor”) significando que “el príncipe que quiere hacerse sumamente venerado ha de respetar, estimar y venerar la majestad y grandeza de sus antecesores...”¹²⁹. La alegoría del río como un anciano también aparece en los grabados flamencos de la época como es el firmado por Andrian Collaert para la serie del Juicio de Paris (hacia 1590)¹³⁰.

La figura de Neptuno aparece en el emblema LXXXVI de Juan de Solórzano como imagen de la abundancia puesto que es el océano el que recoge las aguas de los ríos, asimismo el príncipe o el rey debe conceder beneficios a sus súbditos (como los ríos a las riberas) para recibir otros mayores; así lo expresa el mote: “Fluunt et refluunt” (“Fluyen y refluyen”) y lo resume Mendo: “El hacer frecuentes beneficios es

127 Como se puede observar en las enjutas del arco de Septimio Severo o en los frontones de los templos griegos. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: *Emblemas Regio-Políticos...* op.cit. p. 127.

128 “No ay rio tan grande, ni tan estendido en sus riberas, que a su primer nacimiento no aya sido arroyo: pero juntandosele otros se ensancha y ensobervece, y son menester barcos y puentes para passar de una en otra ribera, mas al fin, quando mas caudalosos se hallan, vienen a entrar en la mar y consumirse, sin aver mas memoria dellos... Este mesmo concepto se puede aplicar a la invencion de algunas artes o doctrinas, cuyo primer autor descubrio los principios, y después se le arrimaron otros, añadiendo y perfeccionando su obra...”. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. pp. 180,181.

129 BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. pp. 696,697.

130 AZANZA LÓPEZ, J.J.: “Del libro de Emblemas al Ceremonial Funerario: La Emblemática como fuente de inspiración en las exequias de Carlos III en Pamplona”, *Del Libro de Emblemas a la ciudad simbólica, Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*. MÍNGUEZ, V. (ed), Castellón de la Plana, 2000, p. 561.



Fig. 25. VELÁZQUEZ, J.A.: *Philippo III. Hispaniarum Regi Catholico... (Valladolid, 1653).*

enseñar a retornarlos. Conciliánse los ánimos con los dones y se asegura la benevolencia de los súbditos que, agradecidos, tributan sus bienes y dan aclamaciones¹³¹.

Esta alegoría de Fernando III se suma a la política de exaltación que vive la España de Carlos II. La beatificación y canonización de los santos más representativos se convierten en el tema principal de las obras impresas en los talleres de la Península. Por otra parte, dentro del campo de las formas visuales estos grabados libresco se convierten en importantes testimonios para la fijación de los tipos iconográficos que influirán notablemente en la ideación de los ciclos pictóricos del momento.

En esta misma línea se sitúa el frontispicio de la obra de Juan Antonio Velázquez: *Philippo III. Hispaniarum Regi Catholico. Novo Constantino Augusto. Mundi globum. Ave MARIAE Sacrae ad firmitate ponente* (Valladolid, 1653). (Fig. 25) Se representa una estructura arquitectónica formada por un basamento que sostiene dos columnas y un entablamento con entrantes y salientes. Sobre el pedestal se coloca un altar detrás del cual se sitúa la figura de Felipe IV ataviado con vestimentas militares. El monarca sostiene, en su mano derecha, la bola del mundo y, alza con la izquierda, un estandarte con la imagen de la Inmaculada Concepción, a la que hacen referencia la mayor parte de los epígrafes. En primer lugar la inscripción que corona el ático: "Vox haec nunciat ovnis. MARIA INMACULATE CONCEPTA" sostenida por la alegoría de la Fama, personificada a través del ángel que toca la trompeta y la Victoria con la palma de triunfo. Ambas figuras sostienen una corona de laurel que están colocando sobre la cabeza del monarca. Bajo la Fama se lee: "Credo tibi verum dicere FAMA soles claud" y bajo la Victoria: "Victoria Felix exorata venit", en alusión a los triunfos y al buen gobierno del rey de los Austrias que una vez más se convierte en

131 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Emblemas Regio-políticos...* op.cit. pp. 127,128.

el manifiesto alegórico de defensa de la Fe y la religión cristiana. A esta idea contribuye el hecho de que las figuras de Felipe IV y de María se sitúen en un claro eje central de la composición acompañados de la inscripción: “Et Spermus insurgentes in nos. In nomine tuo vexillabimur.”¹³².

El libro –cuyo tema principal se basa en la figura de María como Madre Inmaculada– se dirige al rey. En la propia dedicatoria el autor alude al esfuerzo y a las continuas intervenciones del monarca en la definición del dogma. No podemos centrarnos en las cuestiones y debates surgidos en torno a la concepción de María pero sí podemos recordar que en 1616, durante el gobierno de Felipe III, se había creado la Real Junta de la Inmaculada Concepción¹³³ y en 1624, ya con Felipe IV, la Suprema Congregación de la Inquisición promulga, con la aprobación de Gregorio XV, un decreto en el que se prohíbe todo tipo de afirmación de carácter privado en el que se sostenga que la Virgen fue concebida en pecado. A partir de este momento en los panegíricos y en el arte pictórico se empezó a asociar la figura de Felipe IV con María como Madre Inmaculada¹³⁴.

La plancha que utilizó el grabador Alonso de Orozco para la realización de esta estampa es la misma que la que empleó Josefo Pórtoles para ilustrar la anteportada del libro de Miguel de Avendaño¹³⁵ en donde, la figura de Felipe IV es sustituida por un retrato alegórico de San Ignacio¹³⁶.

132 “Y en nombre de nuestro Dios alcemos banderas”, Salmo 19,6, ésta no debe ser la traducción exacta.

133 RODRÍGUEZ PELÁEZ, C.: “Un ejemplo de adaptación iconográfica: de Felipe IV a San Ignacio”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, nº 12 (1993), p. 194.

134 STRATTON, S.: “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, nº8 (1988), p. 73.

135 MIGUEL DE AVENDAÑO: *De Divina Ciencia et Praedestinatione*, San Sebastián: Martín de Huarte, 1674.

136 RODRÍGUEZ PELAEZ, C.: “Un ejemplo de adaptación...” op. cit. p. 193.

4. EL RETRATO REAL

Durante los siglos XVI y XVII se desarrolla un tipo de literatura emblemática que tendrá gran repercusión en el mundo barroco europeo. Este género literario puede explicar el sentido político de la monarquía centralista de los Austrias¹³⁷ así como la difusión de un conjunto numeroso de metáforas “parlantes” que se presentan a modo de alegorías en el grabado barroco español.

Esta profusión de imágenes presenta una doble finalidad, por una parte potencia las virtudes del gobernante dentro de un pensamiento y de una política propiamente cristiana¹³⁸ y, por otra, refleja la esperanza depositada en los príncipes y monarcas así como el deseo de un buen gobierno; no es de extrañar, por consiguiente, que las propias obras sean promovidas por la Corona como medio de propaganda visual¹³⁹. A esta idea del buen gobierno y del servicio a la Comunidad alude D. Pedro de Castro, Conde de Lemos en la dedicatoria de la obra *Del Senado y de su Príncipe* (Valencia: Felipe Mey: 1617) escrita por el fraile cartujo Juan de Madariaga: “Porque el oficio del buen Rey es mirar antes por la utilidad de los suyos, que por la suya propia; y que piense de sí, que es siervo de todos. Por lo qual dixo un dia Antigono Rey de Macedonia al Principe su hijo: No sabes hijo, que nuestro Reynado es una gloriosa y honrada servidumbre; que quien otro siente, no es hombre racional ni político, sino tirano?, Pero mas altamente lo dixo, y lo mostro tambien por obra el Rey de los Reyes, con estas palabras: *No vine a ser servido, sino a servir; y a poner mi vida por mis vasallos...*”¹⁴⁰.

La Casa de Austria se encargó de difundir su propia imagen a través de las artes figurativas como medio más eficaz para llegar a las diferentes capas de la sociedad. La efigie de Felipe IV será una de las más repetidas en la pintura del Siglo de Oro y,

137 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: “Las claves emblemáticas en la lectura del Retrato Barroco”, *Goya*, 187-188, (1985), p. 53.

138 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: “Algunas consideraciones sobre el contenido alegórico en el grabado político del siglo XVII”, *Norba-Arte*, nº9, (1989), p. 85.

139 MORENO CUADRO, F.: “La visión emblemática del gobernante virtuoso”, *Goya*, 187-188, (1985), p. 17.

140 “La luz y resplandor que tienen los Planetas, no es para sí, sino para el servicio de los hombres. Assi tiene los Principes esta dignidad, no sola, sino justa con el oficio y obligación de ilustrar las gentes con el buen gobierno”. DE MADARIAGA, J.: *Del Senado y de Príncipe*. Valencia: Felipe Mey: 1617. s.p.

por extensión, en el grabado libresco¹⁴¹. Así aparece en la contraportada de una de las hojas preliminares de la *Apología de Quinto Septimio Florente Tertuliano presbytero de Cartago. Contra los Gentes, en defensa de los Cristianos...* traducida por el fraile Pedro Manero, obispo de Tarazona e impresa en Madrid en el año 1657¹⁴². (Fig. 26)

Dos angelotes recorren una cortina para mostrarnos el retrato de Felipe IV -a quien va dirigida la obra -representado en tres cuartos, de perfil y con el rostro girado hacia el espectador. Sobre el óvalo que le sirve de marco se colocan las armas imperiales con el águila bicéfala coronada. En la parte inferior una inscripción completa la composición: “AFRICA, VIR-TUTIS QUONDAM PRAEÇAEPTA DEDISSE JACTAT, QUOD SCRIPSIT MAGNE PHILIPPE FACIS”.

Una clara influencia de Velázquez se aprecia en un segundo grabado correspondiente a la obra de Francisco Ruiz de Vergara sobre la *Vida del Illustrissimo Señor Don Diego de Anaya Maldonado* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera: 1661)¹⁴³. (Fig. 27) Una estructura arquitectónica en forma de retablo envuelve el óvalo con la efigie del



Fig. 26. MANERO, P.: *Apología de Quinto Septimio Florente Tertuliano...* (Madrid, 1657).

141 Las primeras representaciones reales grabadas datan del siglo XV y figuran como portadas de libros siendo el propio autor quien ofrece y dedica su obra al monarca. CARRETE PARRONDO, J.: *Cinco siglos de imagen impresa*. Madrid, 1981, p. 28.

142 “Este libro apologetico es el principal que Tertuliano escribió; porque en la erudicia es el mas perito; en la magnitud el mas extenso; en la Doctrina el mas Catolico; en el orden de escribir el segundo de sus opúsculos; en la importancia de las materias, que trata, el primero. Por esta mayoría, por las instancias de algunos curiosos se trataria en el exordio todo lo concerniente al argumento de este Tratado: a la vida de su Autor: i a la calidad de su Doctrina; para que desde la cabeça de sus libros se derive à las otras partes el influxo de las noticias”. MANERO, P.: *Apología de Quinto Septimio Florente Tertuliano...* Madrid: Pablo de Val: 1657, p. 1.

143 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español. Siglos XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*. II, Valladolid, 1984, p. 380.



Fig. 27. RUIZ DE VERGARA, F.: *La Vida del Illustrissimo Señor Don Diego de Anaya Maldonado* (Madrid, 1661).

su lado una grulla levanta una piedra con una de sus patas. La segunda muestra un cetro al que se acercan cuatro aves, acompañado de una lechuza debajo del cual leemos: “CONSILIUM”. En el centro la corona real timbra la composición con la inscripción: “PHILIPUS IV MAGNUS HISPANIARUM ET NOVI ORBIS REX”. La serpiente que se muerde la cola se representa en los emblemas de la época como símbolo de la eternidad, tal y como aparece en la estampa de Villafranca. Por otra parte el caduceo era uno de los atributos de Hermes, dios del comercio y de la agilidad en los negocios, lo mismo que el monarca tiene que hacer a la hora de regentar las posesiones de su Imperio, siendo vigilante (el ojo) y constante (la grulla).

El cetro, signo de gobierno, con las cornejas enfrentadas ya aparecía en uno de los emblemas de Alciato con el título: “CONCORDIAE SYMBOLORUM” (“EL SÍMBOLO

monarca en busto casi de perfil. Se retrata con el toisón de oro sobre su pecho, con coraza, golilla y sus rasgos responden al tipo iconográfico creado en la corte por el pintor sevillano¹⁴⁴. En los laterales se colocan un par de columnas salomónicas en donde se enroscan unas cintas con los epígrafes: “EXTREMA REGINA RERUM DEBILIORA” y “MEDIA MAGISTRA LITERARUM STABILIORA”. Se completan con los términos “PRUDENTIA” (colocado en la base de la tarja ovalada) y “PERPETUITAS” (en la parte superior). En los aleros del frontón se sitúan las alegorías de la Vigilancia y de la Concordia. La primera se representa a través de un caduceo con una serpiente enroscada y un ojo encima con la expresión: “IMPERIUM”. A

¹⁴⁴ El modelo para el grabado podría haber sido el retrato pintado por Velázquez hacia 1655 (conservado en el Museo del Prado) o el de la National Gallery de Londres del mismo año. En realidad la estampa de Villafranca es una segunda versión de la realizada para la portada de una de las ediciones de la *Regla y Establecimientos de la Orden de Santiago* impresa en Madrid en el año 1655. LÓPEZ SERRANO, M.: “Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo”, *Varia Velazqueña*. I, Madrid, 1960, pp. 510, 511, 512.

DE LA CONCORDIA”) con la suscripción: “Admirable es la concordia de las cornejas entre sí durante su vida, y hay en ellas una fidelidad mutua e inmaculada. De ahí que tales aves lleven estos cetros, lo cual quiere decir que todos los jefes se levantan y caen por acuerdo del pueblo, y que si lo quitas de en medio acude volando la discordia rápidamente y se lleva consigo los hados regios”¹⁴⁵. La lechuza era el



Fig. 28. ALCIATO, A.: *Emblemas* (Madrid, 1993).

animal escogido para expresar la virtud de la vigilancia y de la prudencia. De ahí que su colocación en el mismo eje que la grulla (véase IIª Parte, Cap. I) no sea una casualidad y al igual que ésta se recoge en la literatura de la época: “Las lechuzas tienen también, por su naturaleza, un significado especial, sobre todo por pasar su tiempo de guardia durante la mayor parte de la noche, por esto son apropiadas para los soldados despiertos y otros, como aquellos que se entregan al estudio”¹⁴⁶. Alciato pinta la lechuza en el interior de un escudo colgado de un árbol con el mote “Prudens magis quam loquax” (“Más prudente que locuaz”) (Fig. 28) con la suscripción: “Traxo por armas Atenas pintada una lechuza, que por más prudente entre las aves, de Palas amada, muestra al hombre entendido y no elocuente. Aquello sucedió de do fue echada la parlera corneja y imprudente. Y de aquí muestra cómo en las razones no consiste el saber de los varones”¹⁴⁷.

¹⁴⁵ ALCIATO, A.: *Emblemas...* op. cit., p. 73. Se acompaña del comentario: “La concordia antiguamente se reverenciava en forma de corneja... El rey que vive, y reyna con voluntad de sus vasallos, es señor justo, y bueno, pero el que reyna contra voluntad dellos, es tirano, porque los que viven y permanecen en los estados, es porque el pueblo los consiente, porque el cetro del Príncipe, y el estado Real está fundado en la concordia del pueblo y de todas las órdenes de la República... Los quales para conservarse han de procurar que aya gran concordia en los pueblos, quitando todas las ocasiones, de las quales puedan nacer discordias, dissensiones, alborotos, y bandos”. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, 1999, p. 237.

¹⁴⁶ BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1996, p. 262.

¹⁴⁷ En este emblema Alciato nos muestra la lechuza como ave más prudente que “parlera” y como uno de los principales atributos de Palas Atenea, diosa de la sabiduría. Se explica a través del comentario: “Pero la causa porque fuesse la Lechuza dedicada a Minerva, y despedida de su casa la Corneja,

El caduceo con la sierpe enroscada vuelve a aparecer en uno de los emblemas de Alciato para significar que la Fortuna es compañera de la Virtud¹⁴⁸ –cualidades que caracterizan a la monarquía de los Austrias¹⁴⁹– combinando los atributos de Mercurio (caduceo con alas en los pies y en el sombrero que lo corona) con el cuerno de la abundancia de la cabra Amaltea, quedando unido el dios de la elocuencia con la riqueza de las cornucopias¹⁵⁰. Saavedra Fajardo presenta en su empresa 28 un reloj de arena sobre el que se apoya un cetro con una serpiente enroscada y coronada reflejada en dos espejos colocados a ambos lados. El lema: “Quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur” (“lo que es, lo que ha sido, lo que pronto será”) significando que las acciones del gobierno (cetro) deben llevarse a cabo con prudencia (serpiente) y teniendo en cuenta el pasado y el futuro (espejo)¹⁵¹. Sebastián de Covarrubias nos muestra una mano que sostiene el caduceo con una paloma en uno de sus emblemas morales con una frase tomada del Salmo 126 como lema “Ita filii excussorum” (“Así son los hijos de los expulsados”) y la suscripción: “Sobre el cetro o caduceo, una paloma, dos sierpes a él rebueltas, y la mano que le sustenta, juntamente toma un golpe de saetas; está llano significar el gran pastor de Roma, y los demás, que el Padre soberano con gran presteza, por el mundo envía, a dar las nuevas, nuevas de alegría”¹⁵².

dize el Maestro, que significa que el sabio significado por Minerva en su soledad y silencio, piensa lo que debe hazer, y en lo más secreto de su casa alcança la resolución de lo más dificultoso, y escondido, viendo como la Lechuza en las tinieblas. Y deshechado el mucho hablar significado por la Corneja, piensa y escoge el mejor tiempo, y lugar que puede para ejecutar sus determinaciones. La razón eficaz porque Minerva despide la Corneja es, porque esta Diosa fue doncella, y guardó virginidad, y a las doncellas parece muy bien el silencio, y las afea el hablar mucho, y assí despide Minerva de su servicio la parlera corneja”. ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. pp. 51,52. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. pp. 471, 472.

148 “Que quiere decir que los hombres de mente poderosa y elocuentes son muy favorecidos por la Fortuna”. ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. p. 156.

149 No cabe duda que el mentor iconográfico de la estampa se está basando en la obra de Alciato para la composición de las empresas alegóricas. Además Pedro de Villafranca era discípulo de Perret y de Vincenzo Carducho grandes conocedores de la emblemática italiana del Renacimiento.

150 ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. p. 156.

151 “Es la prudencia regla y medida de las virtudes; sin ella pasa a ser vicios. Por eso tiene su asiento en la mente, y las demás en la voluntad, porque desde allí preside a todas... Consta esta virtud de la prudencia de muchas partes, las cuales se reducen a tres: memoria de lo pasado, inteligencia de lo presente y providencia de los futuro...”. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. pp. 412, 413.

152 DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. pp. 109,110. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 156.

Dos empresas colocadas en los frentes de los zócalos de la parte inferior completan la composición. En el lado izquierdo un delfín se enrosca en una flecha con el lema: “Festina lente”; debajo se lee: “Ex bello Paz” en alusión al triunfo conseguido por la paz y simbolizado por las armas caídas bajo la tarja. Enfrente la saeta se sustituye por el áncora y los instrumentos de guerra por guirnaldas y frutos; se acompañan del lema: “Ex Pace ubertas” en alusión a la riqueza y la abundancia que se consigue en los tiempos de paz y de concordia. Alciato presenta el delfín con el ancla cuando se refiere a la benevolencia del Príncipe y así lo expresa en el mote: “Princeps subditorum incolumitatem procurans” (“Del Príncipe que procura el provecho de los súbditos”) y en la suscripción: “Todas las vezes que el viento furioso, al espantoso mar mueve gran guerra, socorre al navegante el piadoso delfín, clavando el áncora en la tierra. Quán bien parecería a el religioso Rey, en quien la piedad pura se encierra, ser áncora a su pueblo de continuo, trayendo esta divisa del delfino”¹⁵³ (véase IIª Parte, Cap. I).

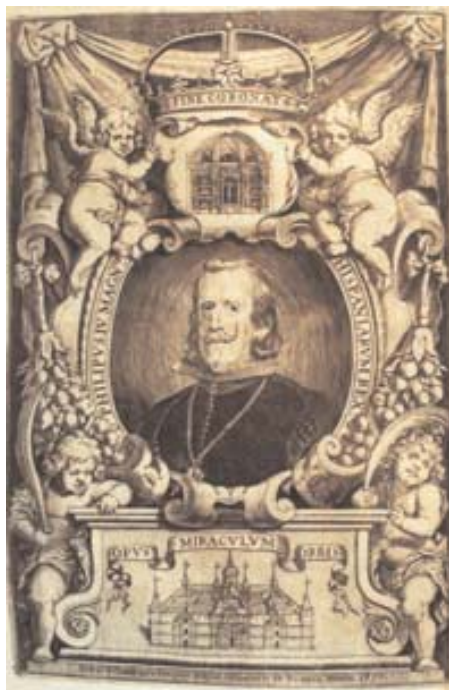


Fig. 29. DE SANTA MARIA, L.: *Octava Sagradamente culta, celebrada de Orden del Rey...* (Madrid, 1664).

En 1657 otro grabado de Villafranca ilustra la portada de la obra del fraile jerónimo Luis de Santa María *Octava Sagradamente culta, celebrada de Orden del Rey nuestro Señor, en la Octava Maravilla. Festiva aclamación: Pompa sacra...* (Madrid: Imprenta Real: 1664) (Fig. 29) con la efigie de Felipe IV en el interior de un marco circular y la inscripción: “PHILIPUS IV. MAGN. HISPANIARUM REX”. En la parte superior una tarja sostenida por dos figuras aladas presenta una perspectiva axiométrica

¹⁵³ “Los Príncipes deven tener por cosa entendida que no nacieron para sí, sino para provecho, y utilidad de su pueblo. Por el áncora, y el Delfín se entiende el propio Rey, y el oficio de gobernar, el qual conviene socorrer a las calamidades, y perturbaciones, y componer las sediciones, y tormentas, y quitar las congoxas de los súbditos, y dar obra que aya paz entre los vasallos... El áncora es cosa clara que se hizo contra las tormentas, y naufragios...”. ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. p. 185.

del interior del Panteón Real; bajo el monarca se alza la vista exterior del monasterio de El Escorial como célebre expresión de la magnificencia de la monarquía de los Austrias Menores, tal y como se lee en el epígrafe: “OPUS MIRACULUM ORBIS”.

Sebastián de Covarrubias nos presenta en sus *Emblemas Morales* la imagen del conjunto escurialense como símbolo de erudición para la Fe y la del Panteón Real como reflejo de una concepción efímera del poder puesto que la muerte se lo lleva todo¹⁵⁴. Juan de Solórzano también muestra en uno de sus emblemas el Panteón del Escorial que explica a través del epigrama: “Este Panteón mira, de reyes inmortal sepulcro, donde la grandeza, que admira, de más que humana mano acierto esconde, y la tierra compite con el cielo, y el cielo sus molduras con desvelo. Copiar quiere, pues ve con decoro, cubre españoles héroes urna de oro...”¹⁵⁵.

Juan de Solórzano recoge la idea de Covarrubias y lo plasma en una de sus empresas con el mote: “Munimentum ex Monumento” (“Monumento para la memoria”) con el epigrama: “Viva en fin el Príncipe labrando de una vida ajustada una muerte dichosa, y su felicidad, y fama será eterna”. Si para Covarrubias el panteón aludía a la gloria de Felipe II, para Solórzano significa la muerte ejemplar del rey Felipe IV por sus acciones virtuosas¹⁵⁶.

No resulta novedoso indicar el estado de crisis en el que se encontraba el Estado español en la época de impresión de estas obras. Era necesario la expresión de unas ideas convincentes que “limpiasen” la imagen de la monarquía convirtiendo sus tareas en hazañas virtuosas y su mecenazgo artístico en uno de los pilares de su gobierno.

Este dirigismo visual se continúa durante el reinado de Carlos II fruto del acentuado declive que vive la sociedad española en el último tercio del siglo XVII. Es así

154 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: “Algunas consideraciones sobre el contenido alegórico en el grabado político del siglo XVII”, *Norba-Arte*, 9 (1989), p. 77.

155 Ibidem, p. 77.

156 Se acompaña del comentario: “Viva el Príncipe, labrando en su vida ajustada una muerte dichosa, y la memoria del sepulcro eternizará su fama. Es la vida una representación, cuya última jornada es la muerte, y la calidad desta haze el fin trágico o dichoso. Es un juego, en que sólo, quien muere bien, sale con ganancia, los demás con pérdida. Aquel logra bien la vida, que pone cláusula feliz a ella. No hazen larga la vida los años, sino las virtudes. Que evitar fatales daños, no está en vivir muchos años, sino en el saber vivir. No hazen la vida afortunada los sucesos prósperos, sino el fin ajustado...”. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, 1999, p. 618. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1987, pp. 215, 216.

como se entiende la presencia de la efigie de Carlos II en la célebre obra de Fernando de la Torre Farfán *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla* (Sevilla: viuda de Nicolás Rodríguez: 1671) (Fig. 30) dedicadas al rey Fernando III. Un medallón circular recoge la imagen real en el centro de la escena sostenido por ángeles niños. Se acompaña de palmas y laureles y la inscripción en el borde del marco: “Carolo II Hisp. Regi Eccles. Hispalensis D.O.C.”. Otro putti nos muestra una cartela con la frase: “Concipe preteritos respública mente triumphos”. Encima del retrato una mano que surge de las nubes soporta una espada timbrada con corona colocado sobre un altar en donde se lee: “Hinc Auspicia”. La idea de la espada y la corona



Fig. 30. DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla* (Sevilla, 1671).

aparecían en numerosos emblemas de la época en alusión a la perseverancia y deseo de victoria o a la templanza y rigor de los ministros hacia sus príncipes. Con este último significado se representa uno de los blasones políticos de Juan Baños con el lema: “His ducibus impero” (“Mando sobre estos ministros” y el epigrama: “Cuestión XVIII. ¿Si es decente en ocasiones a la Magestad de un Rey desentonar la voz para corregir descuydos de sus Ministros?¹⁵⁷).

La composición se ilumina con los rayos del sol representados en la parte superior acompañando al emblema de la corona dándonos a entender que el poder del rey es de origen divino siendo el príncipe su vicario gobernante en la tierra¹⁵⁸. El sol se convierte en la imagen de Dios en los emblemas de Zincgreff, Villava y Borja, entre otros. En el primero se muestra un sol iluminando el orbe terrestre con el mote: “Radiis tamen omnia lustrat” en alusión a la extensión del poder real siempre prote-

157 BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 317.

158 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.Mª.: “Algunas consideraciones sobre el contenido alegórico en el grabado del siglo XVII”, *Norba-Arte*, 9 (1989), p. 82.

gido por la Divinidad; así lo da a entender la suscripción que acompaña al emblema: “La maiesté d'un Roy est de grande estendue. Renfermé dans un coiné de sa province il Pert en espartre les rais si loin si loin qu'il veut et faire qu'elle y soit d'un chacun recogneue”¹⁵⁹. Juan Francisco de Villava presenta un sol que se refleja en un espejo significando el estado de purificación del hombre después de la penitencia; el lema: “Velut alter ab illo” (“Igual el uno al otro”) alude a esa idea del espejo (Véase IIª Parte, Cap. 2, 7) entendido como el alma del cristiano y el sol como la Divinidad así el purificado es reflejo de la imagen de Cristo como el espejo también reproduce la imagen del sol¹⁶⁰. Las fuentes literarias tienen su base en varios de los textos de las Sagradas Escrituras como en la segunda carta de San Pablo a los Corintios en la que dice: “...Y así es que todos nosotros, contemplando a cara descubierta como en un espejo la gloria del Señor, somos transformados en la misma imagen de Jesucristo avanzando en claridad, como iluminados por el Espíritu del Señor” (II Cor 3, 18)¹⁶¹.

La imagen del sol reflejado en el espejo se repite en una de las empresas morales de Juan de Borja con el mote: “Splendor divini amoris” (“Resplandor del Divino Amor”) entendiéndose con los rayos del sol los efectos del amor divino¹⁶².

Ángeles trompeteros anuncian las fiestas con que Sevilla solemnizó la canonización de su reconquistador Fernando III y nos recuerdan que tanto el aparato monu-

159 HENKEL, V.A.; SCHÖNE, A.: *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII Jabrhunderts*. Stuttgart, 1682, p. 14.

160 PÉREZ LOZANO, M.: *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las empresas de Villava*. Córdoba, 1998, p. 170.

La imagen se acompaña de la suscripción: “Quien a una fuente llega fatigado, de dura sed, en venturoso caso, no echando menos el cristal labrado bebe en el casco de un barreño vaso, no de otra suerte quien de sed tocado, del agua esta del celestial parnasso, nunca retira el passo, porque un predicador tan tosco sea, como de barro hecho, se le infunde en su pecho, la verdad de oro, que beber dessea”.

161 Ibidem, p. 170.

162 Borja lo explica: “El amar a Dios sobre todas las cosas, es el primer mandamiento, y el que mas nos importa, pues nadie lo puede amar, sino siendo amado primero por èl; por este medio del amor divino, puede nuestra alma subir al más alto grado, que se puede alcanzar, que es à unirse con el mismo Dios, conformando en todo su voluntad con la suya, con esto queda una Alma tan enriquecida, y tan llena de luz, que no solo resplandece ella en si, sino el resplandor, que tiene, le comunica à los demas, ayudandoles, y dandoles luz, para encenderlos en el mismo amor. Lo que se nos enseña en esta Empresa del Sol, que no solo da Luz al espejo, sino haze, que el mismo espejo con la reverberación de los rayos, dè luz y claridad para alumbrar, que es lo que haze el amor divino”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales*, pp. 378,379. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 737.

mental como la ilustración y la impresión de los libros se llevó a cabo durante el reinado del último de los monarcas de los Habsburgo. Dos figuras alegóricas completan el significado emblemático de la composición; en la parte izquierda la Religión siguiendo las directrices de la obra de Ripa representándose como una mujer con la cabeza velada y sosteniendo un libro abierto, una cruz y un incensario. El libro representa las Sagradas Escrituras, revelaciones y tradiciones “de las que está formada la Religión e inscrita en nuestros ánimos”¹⁶³; la cruz simboliza el propio Cristo crucificado sirviendo como estandarte de la Religión Cristiana “a la que deben y dedican los Cristianos la veneración más alta, pues en ella reconocen el singular beneficio que de la redención reciben”¹⁶⁴. El incensario aparece como atributo de la Piedad y de la Oración: “pues en el mismo lugar en el que se colocaba el incienso para dedicárselo a Dios según el Antiguo Testamento, han de ponerse y depositarse, de acuerdo con la nueva ley, las plegarias de los justos”¹⁶⁵.

Al otro lado se coloca la alegoría de la Paz como una mujer que sostiene con la mano izquierda un jarrón con flores y frutos, símbolo de la abundancia y con la otra prende fuego con una antorcha encendida sobre una pila de armas amontonados en el suelo, simbolizando el amor universal “engendrado entre los pueblos, consumiendo y abrasando cuanto quedara de los odios y rencores producidos por la muerte de los hombres”¹⁶⁶. Dos angelotes sujetan el escudo real colocado en el centro de la parte inferior.

El monarca viste de negro (tal y como prescribía la moda española) y se representa con el collar del Toisón de Oro colgado sobre su pecho en una posición hierática y frontal y con un realismo propio de la estética barroca¹⁶⁷. La aureola de luz colocada en un segundo plano se consigue gracias al contraste de luces y sombras y al efecto de profundidad que se crea a partir del leve giro del rostro siguiendo las técnicas de la pintura italiana que el artífice de la estampa, Francisco de Herrera el

163 RIPA, C.: *Iconologia...* II, op.cit. pp. 259,261.

164 Ibidem, p. 261.

165 Ibidem, pp. 159, 208.

166 Ibidem, p. 183.

167 La composición responde al tipo de retrato regio o de príncipe gobernante llevados a cabo por el pintor asturiano Juan Carreño de Miranda en el último tercio del siglo XVII. SEBASTIÁN, S.: *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid, 1995, p. 251.



Fig. 31. DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla* (Sevilla, 1671).

Mozo, habría aprendido durante su estancia en Roma¹⁶⁸.

Un segundo grabado colocado en las hojas preliminares de la obra de Fernando de la Torre Farfán retrata la figura del rey Fernando III de medio cuerpo con la vestimenta real y el manto de armiño. (Fig. 31) Con corona y aureola sostiene la espada, como símbolo de su lucha por la reconquista de la ciudad, y la bola del mundo, significando, con ella, que su santidad se extenderá por todos los rincones del orbe. El contraste de luces y sombras vuelve a aparecer en el fondo del medallón, tal y como aparecían en las composiciones de Murillo siendo uno de sus dibujos el que serviría de base a la estampa de Matías Arteaga¹⁶⁹. Un

grupo de angelotes completan la escena: tres situados en la parte superior recorren el cortinón para mostrarnos la efigie del rey en cuyo marco se puede leer: "Vera effigie divi FERDINANDI III Regis Castellae & Legionis"; otros dos, de pie, sostienen la cartela con la inscripción: "Magni FERDINANDI veros in imagine vultus, aspexit expressit quos tibi docta manus. Huius Alexandri faciem qui pinxit apellem, fors dedit, afit animum pingere nemo potest", coronada por dos palmas de la victoria.

El príncipe Baltasar Carlos es el protagonista de los dos siguientes retratos. El primero ilustra la obra del portugués Rodrigo Méndez Silva *Catálogo Real de España* publicada en Madrid en el año 1637. (Fig. 32) La efigie de Baltasar Carlos sigue la línea

168 En Italia se dedicó a la arquitectura y perspectiva para el fresco preocupándose por el colorido y el detallismo de las figuras y objetos que representaba. GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro español...* op.cit. pp. 311, 312.

169 Así se expresa en la base del grabado en donde se escribe: "Bartolome Murillo pins" y "Mathias Arteaga sculp et xcut", firmado en 1672 lo que nos lleva a pensar que su ejecución fue posterior a la edición del libro. DE LA BANDA Y VARGAS, A.: "Matías de Arteaga, Grabador"... op.cit. pp. 83,84. MORENO GARRIDO, A.; GAMONAL, M.A.: "Contribución al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo", *Goya*, 181-182 (1984), pp. 35, 36.

de los grabados estudiados hasta el momento retratándose en el interior de un marco circular. Esta vez no ocupa el centro de la composición –reservada para los datos tipográficos de la obra– y se traslada hacia la parte superior rompiendo el ático de la estructura arquitectónica.

La imagen del príncipe, como sucesor del trono, adquiere una función primordial en el ámbito de la Monarquía, revistiéndose su persona de un aura con características similares a sus predecesores¹⁷⁰. Aunque la obra data del año 1637, todavía nos encontramos con toda una serie de características del mundo manierista como las columnas entorchadas –con el tercio inferior estriado y la parte superior lisa y decorada con roleos vegetales¹⁷¹, que serán el primer paso para lo que será el triunfo de la columna salomónica a partir de mediados de siglo– o los pináculos de bolas, rematando el frontón arquitectónico, propias del clasicismo escurialense.

Eugenia de Beer lo retrata en la obra de Gregorio de Tapia y Salcedo *Exercicios de la Gineta* impresa en Madrid por Diego Díaz en el año 1643. (Fig. 33) El príncipe se retrata en el interior de un medallón con el traje de época, golilla y Toisón de oro sobre su pecho; ya no es la imagen del niño que veíamos en el grabado anterior; se representa como adolescente y con la actitud propia de un personaje real con la cabeza ladeada y mirando al espectador. Así lo expresa la inscripción que se lee en el borde de la tarja: “DON BALTHASAR CARLOS PRINCIPE DE LAS ESPAÑAS Y NUEVO MUNDO. DE SU EDAD XIV AÑOS +”. Completan la composición festones de guirnaldas colocadas en la parte inferior de la tarja y dos figuras femeninas que sostienen la corona en la parte superior.



Fig. 32. MÉNDEZ SILVA, R.: *Catalogo Real de España* (Madrid, 1637).

170 CARRETE PARRONDO, J.: “L’Incisione Spagnola e la Cultura Barocca”, *Immagini della Spagna Barocca. Monarchia e Religione*. Roma, 1992, p. 25.

171 Este tipo de soporte aparece en la tipología del retablo romanista de los años centrales del siglo XVI. GARCÍA GAINZA, M^{CA}.: “El Retablo Romanista”, *Imafronte*, 3-4-5 (1987-89), p. 88.



Fig. 33. DE TAPIA Y SALCEDO, G.: *Ejercicios de la Gineta* (Madrid, 1643).



Fig. 34. ROMÁN, M.: *Elucidaciones varias sobre dos tratados de la sagrada Antigüedad de la Orden...* (Madrid, 1624).

protagonistas de su difusión y de su expansión por todo el territorio occidental llegando a España de manos de Enrique IV, tal y como lo explica Manuel Román en el folio 143 de la obra: “Esto es, que después de aver padecido el Rey Luys de Francia por Christo muchos trabajos, finalmente subió al monte Carmelo, y vio por entre

Enrique IV de Francia también se representa en las portadas de los libros impresos en la España del siglo XVII¹⁷². Así aparece en el frontispicio de la obra del carmelita Manuel Román en *Elucidaciones varias sobre dos tratados de la sagrada Antigüedad de la Orden de N.S. del monte Carmelo: colegidas de graves Padres y Doctores* (Madrid: Juan González: 1624). (Fig. 34) Se representa en el interior de un arco y ataviado con golilla, valona y un manto cubierto de flores de lis. Se ciñe con un cetro coronado con flor de lis, ornamento que también aparece en la corona que porta sobre su cabeza. En la base el escudo de la orden carmelita y las armas reales flanquean un epígrafe en el que se lee: “Enrico III^o xpio Rey de Francia, fundador del Orden del Monte Carmelo”. Lo firma Diego Alonso de Navas, posible hijo de Diego de Navas, escultor activo en Granada desde 1588 hasta 1605¹⁷³.

La corte de Francia había sido una de las primeras en reconocer la Orden del Carmelo siendo una de las principales

172 Enrique IV era hijo de Antonio de Borbón y de la reina de Navarra, Juana de Albret. Su conversión al catolicismo le permitió ocupar el trono francés poniendo así fin a los conflictos religiosos que venían asolando el país desde mediados del siglo XVI.

173 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro español...* II, op.cit. p. 327.

aquellos riscos y montes a nuestros padres, donde vivió antiguamente el gran Elias, y truxo consigo muchos dellos de alli a Francia, y desta manera vino nuestra Religión al Occidente y se esparzio por toda la tierra: y desde los tiempos deste glorioso Rey se ha continuando en sus sucesores este favor y devocion a esta Sacra Religión, y en especial la mostrò el Rey Enrico Quarto...”¹⁷⁴.

El siguiente grabado ilustra la portada de la obra *Primera parte de la vida de los hechos del Emperador Carlos Quinto Max. Fortissimo de España y de las Indias Islas, y tierra firme del Mar Océano*, escrita por el fraile benedictino Prudencio de Sandoval y publicada en Valladolid en 1604. (Fig. 35) El busto del emperador se representa en el interior de una superficie rectangular ataviado con la indumentaria real y el collar del Toisón de Oro colgado sobre el pecho. El idealismo y la belleza física de sus rasgos nos hablan de un estilo renacentista y manierista que todavía impera en los primeros años del siglo XVII. El retrato está lejos del recargamiento alegórico y del realismo propio de los frontispicios barrocos, lo que nos permite identificar a un grabador que todavía no ha salido del anonimato y que sigue los modelos y las características de la pintura del siglo XVI. Se trata de una copia de estampa calcográfica que había sido grabada por el pintor



Fig. 35. DE SANDOVAL, P.: *Primera parte de la vida de los hechos del Emperador Carlos Quinto Max...* (Valladolid, 1604).

174 “Primogenito de la Casa ilustre de Borbon, descendiente de la Real sangre de San Luys y heredero de su zelo y Religión... Si de su Fe y religión, fue expressa y viva imagen del Rey San Luys... pues no contento con tener en el los antiguos Religiosos del monte Carmelo que Luys avia traído, llevó a Francia los Descalços y Descalças Carmelitas, renuevos y pimpollos desta antigua Religion, hijos de Santa Teresa, embiando un varon muy grande de su Parlamento a España, que tratasse con el General de la nueva Reformacion, le enviase Monjas para fundar en aquellos Reynos...”. ROMÁN, M.: *Elucidaciones varias sobre dos Tratados de la Sagrada Antigüedad de la Orden de N.S. del monte Carmelo: coledidas de graves Padres y Doctores*. Madrid: Juan González: 1624, p. 143.

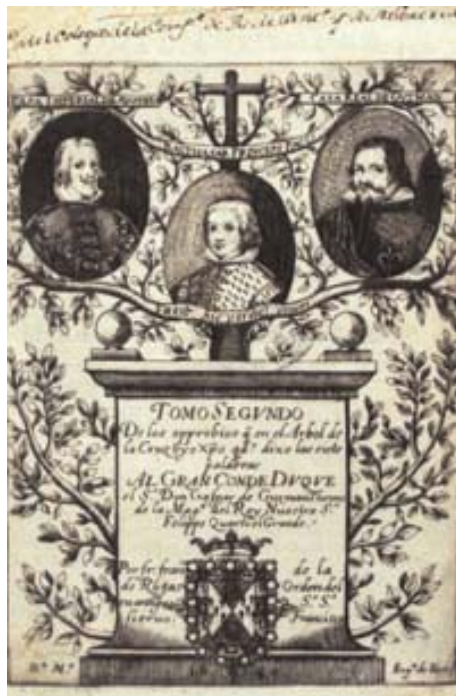


Fig. 36. DE ROJAS, F.: *Tomo segundo de los Oprobios que en Arbol de la Cruz...* (Madrid, 1640).

obra de Fr. Francisco de Rojas *Tomo segundo de los Oprobios que en Arbol de la Cruz oyó Christo cuando dijo las Siete Palabras* (Madrid, 1640) (Fig. 36) un podio sostiene el tronco de un olivo de cuyos ramales surgen los retratos de Felipe IV, con la inscripción “CASA IMPERIAL DE AUSTRIA”, el del Conde Duque de Olivares, con la inscripción CASA REAL DE GUZMÁN y en el centro el del príncipe Baltasar Carlos, con el epígrafe “BALTHASAR PRINCEPS PACIS”¹⁷⁷.

de la corte de Guillermo IV de Baviera Barthel Beham en el año 1531 en el momento en que Carlos V es coronado por el papa emperador en Bolonia¹⁷⁵.

Se completa con el epígrafe que aparece en la base donde se escribe: “PROGENIES DIVUM QUINTUS SIC CAROLUS ILLE IMPERII CAESAR LUMINA ET ORA TULIT AET SUAE XXXI. ANN. M.D.XXXI.

A la imagen del príncipe y del rey se le suma una tercera figura que nace del propio tejido social e institucional que forma la Corte y que se situará entre el rey y sus vasallos. Se trata de la figura del valido que será institucionalizado, con el tiempo, con el título de “Primer Ministro”¹⁷⁶. En este nuevo frontispicio perteneciente a la

175 La precisión en el dibujo y el gusto por el detalle muestran el influjo que Alberto Durero había ejercido sobre este artista en la escuela de Nuremberg. Beham destacó por la producción de toda una galería de retratos conservados, en su mayoría, en la galería del palacio de Schleissheim. BENEZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains, spécialistes français et étrangers*. I, Paris, 1976, p. 580.

El grabado de Barthel Beham se encuentra en el fondo de grabados alemanes conservados en la Biblioteca Nacional. *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV-XVI)*. Madrid, 1997, p. 145.

176 CARRETE PARRONDO, J.: *L'Incisione Spagnola e la Cultura Barocca...* op.cit. p. 30.

177 “BALTASAR PRÍNCIPE DE LA PAZ”

La presencia del olivo –como símbolo de la paz y la concordia– se completa con la cruz que corona el tronco extendiéndose su significado, dentro del mundo paleocristiano, al contexto alegórico del siglo XVII en donde la Iglesia y el Estado deben permanecer unidos, idea que ya aparecía en la obra de Solórzano y que será frecuente en la política de la Contrarreforma. Sin embargo en el catálogo de grabados de la Biblioteca Nacional dedicada a la España de los Austrias, se hace alusión a la representación de una vid, en lugar del olivo, idea que, por otra parte, encaja perfectamente dentro del significado emblemático de la portada. Alciato nos habla de la vid en dos de sus emblemas, refiriéndose, por una parte, a la prudencia y moderación (emblemas 23 y 24) y, por otra, a la amistad que debe perdurar incluso después de la muerte (emblema 159)¹⁷⁸.

Por otra parte, aunque fueron los artistas flamencos los que introducen en España la moda del retrato en la ilustración de los libros, será el propio Velázquez el que lleve este género a la categoría de tema principal. Vemos, por consiguiente, los retratos de autores o mecenas de las obras en la portada o en las primeras páginas de las ediciones españolas. Esta influencia velazqueña se observa cuando rastreamos los posibles modelos de estos grabados en los cuadros que el pintor sevillano hizo para el monarca, el príncipe y el valido, actualmente en el Museo del Prado o en el de Viena¹⁷⁹.

En este mismo contexto del retrato de corte del período barroco y siguiendo la misma línea de influencia velazqueña, podemos situar los últimos grabados de este apartado. Se trata de tres retratos ecuestres correspondientes con los personajes protagonistas de este estudio¹⁸⁰. Una primera estampa se corresponde con la anteportada que ilustra el libro de Vicente García Salat¹⁸¹ (Fig. 37) en donde aparece la figura

178 Alciato establece una relación entre la diosa Palas, inventora del olivo, del cual se saca el aceite, que facilita la luz para alcanzar las ciencias y Baco, dios del vino, que usado moderadamente no sólo es provechoso para la salud, sino estimulante del ingenio, necesario para alcanzar las ciencias; por eso se puede decir que con el vino se acrecienta la Prudencia. ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. pp. 54-56, 201, 202.

179 LÓPEZ SERRANO, M.: “Reflejo velazqueño en el arte del Libro español de su tiempo...” op.cit. pp. 501, 507, 508.

180 El adiestramiento de los caballos era una parte importante en la buena educación de cualquier miembro masculino de la sociedad cortesana. Las fuentes literarias y artísticas dejan constancia de la seriedad con que Olivares, Felipe IV y el príncipe Baltasar Carlos se tomaban este aprendizaje. MOFFITT, J.: “Velázquez, Olivares, and the baroque equestrian portrait”, *The Burlington Magazine*, (1981), pp. 529-537.

181 GARCÍA SALAT, V.: *Utilissima Disputatio de dignotione, et curatione...* Valencia, 1682.



Fig. 37. GARCÍA SALAT, V.: *Utilissima Disputatio de dignotione, et curatione...* (Valencia, 1682)

de Felipe IV, juvenil y ataviado con su vestimenta real, sujetando el caballo con una mano mientras porta en la otra el centro de mando. Matilla afirma que Juan Courbes (artífice de la estampa) se convierte en el primer grabador que copia un retrato del rey Felipe IV pintado por Velázquez, siendo el modelo –a juicio de este autor– el retrato ecuestre que el pintor sevillano realizó en 1625 y que actualmente se encuentra en paradero desconocido¹⁸². Sin embargo el parecido con los demás retratos que Velázquez realiza para el Palacio del Buen Retiro es evidente.

La imagen de un jinete gobernando un caballo fue una imagen popularizada

por Alciato a lo largo de todo el siglo XVI. Dentro del género de los retratos reales, la categoría del retrato ecuestre desempeña un papel de especial importancia¹⁸³.

El caballo –considerado como un atributo privilegiado de la clase nobiliaria– representaba para el hombre del Renacimiento la pasión desenfrenada, la fuerza y la vitalidad¹⁸⁴; las bridas son un atributo de la Templanza, tal y como nos lo dice Ripa, puesto que con ellas se moderan los apetitos y las alteraciones del ánimo. Al igual que el jinete domina con las bridas al caballo, asimismo el príncipe debe controlar y dominar las pasiones desenfrenadas¹⁸⁵. Este consejo sobre las “riendas del gobierno” hace alusión, en este caso, a la figura de Felipe IV, defensor de la fe, brazo derecho y soberano mayor del Imperio de los Austrias. En la estampa es retratado como un “César”, fruto de la escena que Olivares tenía preparada para enfrentarse a los peligros que le

182 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Vitoria-Gasteiz, 1991, pp. 24, 25.

183 SCHNEIDER, N.: *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*. Madrid, 1996, p. 125.

184 WALTER A. LIEDTKE and MOFFIT, J.F.: “Velázquez, Olivares, and the baroque equestrian... op.cit. p. 535.

185 SEBASTIÁN, S.: *Emblemática e historia del arte...* op.cit. p. 216.

acechaban¹⁸⁶. El objetivo último de este retrato era mostrar al monarca como rey efectivo y poderoso de España, soberano de una península unificada, tal y como lo habían sido Carlos V o Felipe II¹⁸⁷.

La siguiente ilustración decora el frontispicio del *Origen y dignidad de la caza* de Juan Mateos Ballesterio¹⁸⁸ impresa en Madrid en el año 1634. (Fig. 38) La portada, de carácter arquitectónico, se compone de dos columnas corintias que flanquean una cartela central al mismo tiempo que el frontón se rompe al colocar, en el interior de una tarja circular, las armas imperiales de Francisco de Rojas. Asimismo el basamento se quiebra para acoger en su interior un medallón con el retrato del



Fig. 38. MATEOS BALLESTERIO, J.: *Origen y dignidad de la caza* (Madrid, 1634).

186 Por una parte, los ejércitos combinados de Francia y Saboya cercaban a la república de Génova, aliada y dependiente de los españoles; por otra, los ingleses preparaban una flota para invadir España. BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.: *Un Palacio para el rey...* op.cit. pp. 30, 31.

187 Tiziano retoma el retrato ecuestre del mundo humanístico y lo magnifica. Debemos señalar la importancia de estos retratos ecuestres ya que nacen en Italia, extendiéndose por los Países Bajos y por Francia. En España será escaso el uso de este nuevo género que siempre se vincularán a la majestad real y, en algunos casos, a la nobleza. Estos grabados suponen una fuente imprescindible a la hora de estudiar estas estampas. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "El Retrato Clásico Español", *El Retrato en el Museo del Prado...* op.cit. p. 226.

188 En la dedicatoria al Conde Duque de Sanlúcar, caballero mayor del rey Felipe IV, el autor explica el origen de su profesión en la educación recibida por su padre Gonzalo Mateos y al tiempo empleado al servicio de Felipe III y Felipe IV. Éste último le ordena escribir un libro en el que recoja todas las técnicas de la caza y exponga el origen noble de esta dedicación: "Los que han estudiado las Caças, y Monterías por los libros, citan grande aparato de Filosofos de todas naciones, yo que las he estudiado por los propios lavalies, Lobos, venados, y Corços, à ellos solos los cito: mis Autores son sus muertes, y los arcabuces, y sus despojos, y mi Librería los Bosques (...) La Dignidad deste noble ejercicio se conoce fácilmente, por ser propia desta accion de Reyes, y Principes, y el Maestro mas docto que puede enseñar mejor el Arte militar teorica y prácticamente. Los Bosques son las escuelas, los enemigos las fieras; y assi con razon es llamada de la Caza una imagen de la guerra. Y Julio Pólux afirma que los caçadores usavan del mismo traje que los soldados...". MATEOS BALLESTERIO, J.: *Origen y dignidad de la caza*. Madrid: Francisco Martínez: 1634. s.p.



Fig. 39. MATEOS BALLESTERO, J.: *Origen y dignidad de la caça* (Madrid, 1634).

autor, en un perfecto equilibrio clásico. El grabador de este frontispicio, Pedro Perete, adopta técnicas de la pintura y el grabado flamenco en el retrato de Juan Mateos, al insertar la figura en un medallón, en recuerdo de las monedas y los emblemas antiguos¹⁸⁹.

En la segunda hoja de esta obra –y como una continuación de la portada– se representa el retrato ecuestre del Conde Duque. (Fig. 39) Es interesante destacar el conocimiento que de la obra de Velázquez tiene Pedro Perete, empleando rasgos formales semejantes a los cuadros del pintor, con un dominio de las técnicas escultóricas y pictóricas del mundo italiano. La fidelidad al modelo tomado, así como la captación intuitiva de la expresión y de los sentimientos humanos o la combinación del mensaje simbólico de la obra con la austeridad de la composición, formaban parte del repertorio formal de la pintura italiana del Barroco y que los artistas españoles, como Velázquez, habían visto en sus múltiples viajes¹⁹⁰.

El valido, armado y coronado con un sombrero de plumas, porta el bastón de mando en su mano derecha, al tiempo que sujeta las bridas del caballo con la izquier-

189 El arte del grabado flamenco y holandés. De Lucas van Leyden a Martín de Vos. Amberes, 2001, p. 23.

190 BROWN, J.: "La Monarquía Española y el Retrato de Aparato de 1500 a 1800", *El Retrato en el Museo del Prado*. Madrid, 1994, pp. 136, 137, 145, 159.

da. Los árboles¹⁹¹ que flanquean la escena nos abren la composición y nos llevan al plano de fondo, ayudado por el escorzo del jinete y creando un efecto de perspectiva presente en la mayoría de las obras de Velázquez. Las armas imperiales en la parte superior recuerdan al lector que tanto el valido (jinete) como todo el pueblo español (representado a través del caballo) son un ejemplo de lealtad y fidelidad al poder del monarca¹⁹².

Un último retrato ilustra el libro V de la obra del jesuita Juan Antonio Velázquez *Serenissimo Balthassari Carolo Hisp. Princ...* impreso en Salamanca por Jacinto Tabernier en el año 1636. (Fig. 40)

En la parte superior, sobre la estructura arquitectónica, se representa al príncipe Baltasar Carlos, joven, sujetando el caballo que, en posición de corveta, pisotea un conjunto de armas y fascas consulares. Se acompaña de una cartela donde se puede leer: “Balthassar Hisp. Princ. Positus in statera inventus es magis habens”. El podio sobre el que se apoya presenta el esquema típico barroco y que hemos estado describiendo a lo largo de este estudio: una gran cartela rectangular centra la composición flanqueada por dos pares de columnas entorchadas y decoradas con estrías en la parte inferior y con racimos de uvas en la superior. En los pedestales se escribe el nombre de Jacinto Tabernier, grabador de la obra, rompiéndose la parte central para colocar una tarja barroca con los datos del libro. La presencia del escudo jesuita, colo-



Fig. 40. VELÁZQUEZ, J.A.: *Serenissimo Balthassari Carolo Hisp. Princ...* (Salamanca, 1636).

191 Éstos podrían estar formando parte del paisaje moralizado en donde el árbol sería una alegoría de la sucesión del Estado, ya que ésta se debe mantener firme como el tronco del árbol. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: “Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco”, *Goya*, 187-188 (1985), p. 57.

192 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: “Las claves emblemáticas en la lectura...” op.cit. p. 58. Esta misma idea se repite en el emblema 25 de Juan de Borja, en donde el caballo manifiesta la idea de siervo agradecido a su señor. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. p. 50.

cado bajo el retrato ecuestre, se justifica por la pertenencia del autor a esta orden. Flanqueando la imagen del príncipe se sitúan, en el interior de una guirnalda¹⁹³, las armas imperiales acompañadas de un epígrafe bíblico. Al otro lado otra guirnalda rodea la balanza, símbolo de la justicia, a cuyo significado contribuye la presencia del epígrafe: “Mesura iusta” (“Justa medida”). La presencia del sol, como símbolo de la luz, en ambos motivos se complementa con la virtud de la justicia, cualidades que debe poseer el príncipe.

Sebastián de Covarrubias en su emblema 64 reafirma la idea de habilidad y maestría que debe tener el jinete a la hora de domar a su caballo¹⁹⁴.

Esta tendencia a alegorizar la iconografía llevó a la supresión de las imágenes puramente narrativas, evocando las ideas principales del libro, consiguiendo que la portada se convierta en la hoja publicitaria e introductoria para los iniciados, en donde el artista, por medio de una composición emblemática, trata de resumir el pensamiento del autor del libro¹⁹⁵. Por otra parte, la influencia de los manuales de iconología hace que en la ilustración se asocien diversas alegorías, aumente el número de personajes y emblemas que, en el caso de los grabados estudiados, se resumen en una sola idea: la clara defensa que de la religión católica llevan a cabo los monarcas españoles en un intento de emular la forma de gobierno del Imperio Romano y adaptándose al concepto universal concebido por Carlos V. El imperio sobre la “Universitas Cristiana” del “Rex Christianissimus”¹⁹⁶.

193 Este motivo al igual que las sartas de frutas que cuelgan en los intercolumnios, nos remiten al mundo manierista tan presente en estos frontispicios.

194 “El mancebo y el potro son briosos, y mas ha de menester freno, que espuela, con poca edad lozanos y furiosos, en su carrera, el uno y otro... El hombre con razón y con doctrina y el caballo con vara y disciplina” DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. p. 64.

195 CARRETE PARRONDO, J.: “El Grabado y la Estampa Barroca”, *El Grabado en España (siglos XV al XVIII)*. XXXI, Madrid, 1988, p. 255.

196 MORENO CUADRO, F.: “La visión emblemática del gobernante virtuoso”, *Goya*, 187,188 (1985), p. 22.

5. CEREMONIAS Y EXEQUIAS POR UN REY

Las exequias reales constituyeron uno de los pilares básicos para la construcción simbólica de la monarquía durante la Edad Moderna. Su carácter de ceremonia fúnebre se combinaba con un festejo triunfal¹⁹⁷ que no es comprensible fuera del fenómeno de exaltación religiosa que se desarrolla a lo largo del XVII¹⁹⁸. El ambiente espiritual de la época barroca acentuó la visión de la fugacidad de lo terrenal frente a lo celestial resaltando la idea del hombre como ser perecedero¹⁹⁹.

Por otra parte este tipo de actos públicos implicaba la creación de todo un espectáculo funerario cargado de símbolos y alegorías que dejaban su huella en las ilustraciones de folletos e impresos del momento. Los libros de exequias reales alcanzaron un elevado interés artístico por sus novedades iconográficas y por ser el vehículo de transmisión de modelos y trazas arquitectónicas diseñadas para los túmulos funerarios. La ilustración se limitaba a la portada y contraportada siendo escasas las obras ilustradas en su totalidad debido al alto precio alcanzado por el grabado en España durante los siglos XVI y XVII²⁰⁰.

Esta arquitectura efímera se convertía en uno de los mayores exponentes de la fiesta barroca como medio de propaganda del príncipe en una época en que la grave crisis económica y social que estaba viviendo España y que llegó a su punto álgido con el gobierno de Felipe IV.

Estas pompas fúnebres se convertían en el medio más idóneo para expresar el sentimiento de dolor ante la muerte de un miembro de la realeza pero sobre todo fueron aprovechadas para exaltar la personalidad y las cualidades del fallecido y de mane-

197 En la España católica del Siglo de Oro, la conmemoración del fallecimiento de algún personaje real llevaba implícita la alegría de contar con un nuevo santo y patrono en el cielo. GÁLLEGO, J.: "Aspectos emblemáticos en las Reales Exequias Españolas de la Casa de Austria", *Goya*, 187-192 (1985-1986), p. 120.

198 LÓPEZ LÓPEZ, R.: "La construcción de la imagen del poder real en Galicia durante la Edad Moderna. Las exequias reales", *VII Semana Galega de Historia ¿Quen manda aquí? O Poder na Historia de Galicia*. Noia, 1999, p. 201.

199 BAENA GALLÉ, J.M.: *Exequias Reales en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVII*. Sevilla, 1992, pp. 15, 16.

200 Cargo económico añadido que muchos mecenas y gran parte de las ciudades no estuvieron dispuestos a asumir. ALLO MANERO, A.: *Las exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, pp. 69, 70.



Fig. 41. *Pompa Funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy Alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón...* (Madrid, 1645)

ra especial el valor sobrehumano y el concepto de honor de la propia monarquía²⁰¹. Esta demostración de honor y de gloria se hacía extensa a la ciudad o a la propia institución religiosa que las acogía.

Así lo vemos en una de las primeras portadas que forman parte de este capítulo y que ilustra la obra titulada *Pompa Funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy Alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo, que se celebraron en el Real Convento de S. Jerónimo de la villa de Madrid* publicadas en Madrid en el año 1645. (Fig. 41) Un telón se descorre en el centro de la composición para mostrarnos el título de la obra y

el autor de su recopilación, el conde de Castriello. A los lados, en el frente de las pilas-tras dos figuras femeninas se colocan sobre sendos pedestales. La primera, vestida de luto, porta una corona con un cetro y un pañuelo en su mano derecha; su cabeza se cubre con un velo y bajo sus pies podemos leer: “MANTUA CARPETANA”, en alusión a la villa de Madrid, cuyas armas —el oso y el madroño— se representan en la parte superior (véase IIª Parte, Cap. II, 7). La segunda sostiene una cornucopia y un tapiz con el motivo de la fuente en su interior; una inscripción la identifica como la alegoría de Fontainebleau. Encima el escudo con las tres flores de lis.

Bajo las figuras se recogen dos frases bíblicas en donde se escribe: “Ne vocetis me Noemi, id est pulchram sed vocate me Mara, id est, amaram, quia amaritudine valde replevit me Omnipotens” (No me llaméis Noemí, esto es, graciosa, sino llamadme Mara que significa amarga, porque el Todopoderoso me ha llenado de grande amargura”, Ruth 1,20) y “Nemo enim ex Regibus aliud habuit nativitatis initium. Unus ergo introitus est omnibus ad vitam, et similis exitus” (“Porque no ha tenido otra manera de nacer que ésta ninguno de los reyes. Una misma, pues, es para todos

201 LÓPEZ LÓPEZ, R.: “La construcción de la imagen del poder real...”, op.cit. p. 201.

la entrada a la vida, y semejante es la salida” (Sap 7,5-6). Esta segunda cita hace referencia a la idea de la muerte que, a pesar de no ser un tema nuevo en las artes figurativas, se convertirá en otro de los “temas símbolo” de la cultura barroca. Ésta retoma el sentimiento de la muerte que había caracterizado la Edad Media con un sentido religioso pesimista que había sido sustituido por un concepto de triunfo y de gloria en los enterramientos del Renacimiento²⁰². A este fatalismo corresponde la primera de las citas bíblicas en alusión a la amargura en que vivió la reina Isabel de Borbón durante su regencia del Estado español.

Su paralelo iconográfico lo encontramos en los esqueletos representados en la parte superior del frontispicio que sostienen la guadaña y el reloj de arena con las advertencias: “ATTENDITE” (“ATENDE”) y “VIGILATE” (“VIGILAD”). En el centro un edículo sirve de marco al escudo real de Isabel de Borbón acompañado de dos palmas en alusión al triunfo y gloria de la reina, motivo que se repite en el friso de la composición. En la parte inferior se sitúa otra cartela con dos brazos –uno de un esqueleto– saliendo de unas nubes; una porta una corona real y la otra el globo del mundo sembrado de estrellas acompañadas de la cita bíblica: “Foedus cum morte” (“Pacto con la muerte”, Isaías 28,15). Encima un arco presenta un sol con la flor de lis en su interior y la fecha: 1644; a los lados se lee: “Occidet in meridie”. Bajo el arco se colocan tres signos zodiacales que Allo Manero ha identificado con Virgo, Libra y Escorpio. Se trata de un jeroglífico de carácter astrológico que representa la hora de la muerte de la reina en un momento en que el sol se encontraba a 13°51’49” en el signo de Libra del año 1644²⁰³.

El mismo significado lo encontramos en los grabados que ilustran la obra de Andrés Sánchez de Espejo *Relación Historial de las Exequias, Tumulos, y Pompa Funeral que el Arzobispo, Dean y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor y Ciudad de Granada hizieron en las Honras de la Reyna Nuestra Señora Doña Isabel de Borbón...* (Granada: 1645) con la presencia del sol iluminando el féretro y los cuatro elementos cósmicos orientados en la dirección de los cuatro puntos cardinales; se acompaña de la inscripción: “Soloritur, occidit in locum suum revertur, ibique renacens” en alusión al paso del tiempo y que tiene su fuente literaria en los versículos del Eclesiastés: “Pasa una generación, y le sucede otra; mas la tierra queda siem-

202 BAENA GALLÉ, J.M.: *Exequias Reales...* op.cit. p. 16.

203 ALLO MANERO, A.: *Exequias Reales de la Casa de Austria...* op.cit. p. 463.



Fig. 42. *Pompa Funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy Alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón...* (Madrid, 1645).

pre estable. Nace el sol y se pone, y vuelve a su lugar, y de allí, renaciendo, dirige su curso hacia el Mediodía, y declina después hacia el Poniente” (Ecles 1,4-6)²⁰⁴.

El significado alegórico se completa en la segunda hoja con el grabado de la reina Isabel realizado por Pedro de Villafranca. Sin embargo no todas las estampas están firmadas puesto que el frontispicio es anónimo, al igual que el propio libro de las exequias lo que llevó al planteamiento de varias hipótesis. Allo Manero cita algunos de los nombres a los que se le ha atribuido su autoría como Gregorio de Pedrosa, predicador del sermón fúnebre de la ceremonia (recogido por primera vez en un libro de exequias) o Antonio de León Pinelo, relator del Consejo de Indias²⁰⁵.

La efigie real se representa en el interior de una tarja ovalada colocada en el centro de la composición. (Fig. 42) Flanqueándola se sitúan las alegorías de la Prudencia con el espejo en su mano izquierda y la Religión con la cruz; ambas sostienen la corona real que timbra el retrato de la reina. Dos angelillos sobrevuelan en la parte superior sujetando una cartela en la que se lee: “HISPANIAE DECUS ET ORBIS”²⁰⁶. El basamento se rompe para mostrarnos las armas de la reina que se acompañan de dos emblemas colocados a cada uno de los lados. En la parte izquierda un corazón coronado nos muestra a un león sosteniendo una cruz con el lema: “Ad in vicem” y, al otro lado, un cetro y un ojo hacen alusión al poder de la vigilancia con el término “Vigilat” (véase IIª Parte, Cap. II). El retrato forma parte de la literatura de exaltación de virtu-

204 MORENO CUADRO, F.: “Humanismo y Arte Efímero: la canonización de San Fernando”, *Traza y Baza*, 9, pp. 29, 30.

205 Ibidem, pp. 463, 464.

206 “ESPAÑA, DIGNIDAD Y MUNDO”.

des que caracteriza a los personales reales en la España del barroco en donde la vigilancia, la prudencia y la fidelidad a la religión católica se convierten en los principales exponentes.

La misma composición se repite en la conocida obra de Pedro Rodríguez de Monforte *Descripción de las Honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo mundo en el Real Convento de la Encarnación* (Madrid: 1666). (Fig. 43) Otras dos pilastras sirven de marco para las figuras alegóricas de la Primavera (8 de abril, fecha del nacimiento de Felipe IV) y el Otoño (17 de septiembre, fecha de su muerte). La primera se repre-



Fig. 43. RODRIGUEZ DE MONFORTE, P.: *Descripción de las Honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Phelippe quarto...* (Madrid, 1666).

senta como un joven que porta una cornucopia en su mano derecha y una corona de mirto sobre su cabeza. Se dibuja en edad temprana porque la Primavera “suele ser calificada como la infancia del año; pues en la dicha época se encuentra la Tierra llena y rebosante de humores generativos, viéndose como crecen las frondas y las flores, los frutos de los árboles y las flores todas”²⁰⁷. La segunda se identifica como una mujer madura con una corona de pámpanos que se apoya en un tronco de árbol seco. Se pinta en entrada edad “por cuanto el Otoño suele considerarse como la madurez del año, estando entonces dispuesta la Tierra a entregar su fruto, ya maduro por los pasados calores, diseminando las semillas y cayéndose las hojas, a causa del cansancio que la Tierra tiene de tanto engendrar y producir”²⁰⁸.

Los esqueletos que descorrían el telón en las exequias del frontispicio anterior son sustituidos por dos geniecillos colocados en la parte superior. Dos figuras eólicas soplan sobre una flor coronada sobre la cual se escribe: “AUSTER DIVERSA MINISTRAT”. El niño expresa la vida (“VIVE”) y el viejo la muerte (“MUERE”), completán-

²⁰⁷ RIPA, C.: *Iconologia...* I, op.cit. pp. 366, 367.

²⁰⁸ Ibidem, p. 369.

dose con la frase: “QUASI FLOS EGREDITUR ET CONTERITUR”. Un árbol sacudido por vientos contrapuestos se representa en una de las empresas morales de Juan de Borja con el lema: “INCURSIONIBUS SOLIDATUR” (“CON LOS CONTRASTES SE HACE MÁS FUERTE”)²⁰⁹ en alusión al sufrimiento fortalecedor²¹⁰ y al hombre rico en virtudes, idea que se repite en otro de los emblemas de Juan de Horozco y Covarrubias con el mote: “Virtutis radices altae” (“Las profundas raíces de la virtud”)²¹¹.

Otra flor se representa en la tarja central de la parte inferior con el lema: “SICUT LILIUM INTER SPINAS” (“COMO AZUCENA ENTRE ESPINAS”, Cant 2,2). La flanquean una corona con la frase: “Veni Coronaveris” (“Ven y serás coronada”, Cant 4,8). Las coronas eran el principal atributo de la realeza y se habían convertido en el símbolo cristiano de la victoria sobre el pecado y la muerte. Con este significado aparece en los jeroglíficos representados en el interior del libro como el que nos muestra un árbol con frutos, una espada y una corona con el lema: “Iustitia vero liberabit a morte” (“La justicia en verdad librá de la muerte”) o la mano que sostiene una guadaña y una corona en alusión a la vida eterna y a la inmortalidad de Felipe IV²¹². Al otro lado un corazón se rodea de la inscripción: “PERIBIT COR REGIS”. Por otra parte la flor es el símbolo principal de la humana felicidad, siendo la rosa el símbolo de la pureza.

La última de las portadas ilustra la obra de Juan de Vera Tassis y Villarroel *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias de nuestra Catholica Reyna María Luisa de Orleáns...* (Madrid: Francisco Sanz: 1690)²¹³. (Fig. 44) El retrato de la

209 Con el comentario: “Los que estàn ejercitados, y hechos al trabajo, y ejercicio corporal, no ay duda, sino que viven mas sanos, y son mas fuertes, que los que se crían, y viven en delicias, y ociosidad: de la misma manera es nuestro animo, si fuere acostumbrado, à passar trabajos (...) Porque assi como el Arbol, que es combatido de los vientos, hecha mayores rayces, y se hace mas fuerte, que el que se cria en los valles, y lugares sombríos; de la misma manera, el animo ejercitado en los trabajos, serà mas firme, y mas constante, para resistir, y vencerlos, por grandes que sean, que el que no estuviere acostumbrado, á sufrirlos, ni passarlos”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 184, 185.

210 BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 92.

211 Se acompaña de la suscripción: “Cualquier género de árbol, o de planta, quanto en rayzes sola en tierra crece, tanto sobre ella en ramas se levanta, y quanto más el viento se embravece: el árbol más crecido no se espanta, antes se refuerza quando más padece. Tal pues es la virtud aventajada, que con ninguna fuerza es arrancada”. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. pp. 92, 93.

212 BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. pp. 241, 242.

213 En las advertencias al lector se escribe: “Este Libro, que pone mi obediencia à la comun censura, se ha fabricado mas con los informes agenos, que con los estudios propios (...) Los mate-

reina se coloca sobre un pedestal en donde se recoge el título y el nombre del autor de la obra. La tarja –de corte francés– con la efigie de la reina se rodea de una cartela con el epígrafe: “Pulchritudine candoris eius admirabitur oculus” (Ecles 45, buscar en concordancias). Dos putti sobrevuelan en la parte superior portando sendos epígrafes en donde se lee: “Factum est (autem) anno nono regni eius” (“Pero el noveno año del reinado”, 4 Reg 25,1) y “Aetate et gloria mirabilem” [(respetable) “por su ancianidad, lleno de gloria”, II Mach 15,13).



Fig. 44. DE VERA TASSIS Y VILLAROEEL, J.: *Noticias históricas de la enfermedad, muerte...* (Madrid, 1690).

A la derecha de la reina y, flanqueando el podium, se sitúa la alegoría del mes de marzo, representada como la Primavera²¹⁴, con la cornucopia y un ramo de flores a los pies, símbolo de la riqueza que caracteriza la época en que la reina vivió en la corte española²¹⁵. Al mismo tiempo las guirnaldas de rosas y los ramos de flores eran el principal atributo de Flora, la divinidad romana de la juventud representada como una joven doncella, ataviada con larga túnica y colocada sobre un pedes-

riales de la primera, que fue la de la Breve Enfermedad, fueron ministrados por los Medicos, y Cirujanos de la Real Camara de su Magestad y, en particular se sigue una Apología, que en idioma latino escribió el Doctor Don Juan Lorenzo Franchini, de Nacion Florentin, Y Medico de nuestra Catholica, y difunta Reyna que por veridica, y bien razonada, se ha merecido la aceptación, y el credito de quantos la han leído (...). La noticia segunda de su declamada Muerte, se compone de las etiquetas ceremoniosas de Palacio, à cuyo informe contribuyeron tambien las señoras de mas autoridad que asistieron à esta funcion dolorosa, sin que perdiésemos de vista el ultimo libro, que mandò firmar el Señor Don Phelipe Quarto (que santa gloria aya) y por èl, y las noticias que nos diò el Padre Fray Diego de Valdemoro, Prior del Convento de San Lorenzo, y Don Alonso Carnero, Secretario de Estado (...). VERA TASSIS, J.: *Noticias Historiales de la Enfermedad, Muerte, y Exequias de la Esclarecida Reyna de las Españas Doña Maria Luisa de Orleáns...* Madrid: Francisco Sanz: 1690. s.p.

214 *María Luisa de Orleáns, una raíña efémera*, Museo de Bellas Artes de A Coruña, 2004, p. 77.

215 Páez Ríos califica las figuras como alegorías de la Abundancia y de la Tristeza que somete a interrogación. PÁEZ RÍOS, E.: *Repertorio de Grabados Españoles*. III, Madrid, 1983, pp. 67, 68.

tal²¹⁶; aunque en el calendario romano la diosa Flora había sido consagrada al mes de abril, era considerada como la reina de las flores y de los campos de cultivo²¹⁷. A esta idea de abundancia se refiere la oveja representada en la parte inferior en el interior de una guirnalda. Ripa describe la alegoría de la Abundancia como una bella dama que porta corona de flores y una cornucopia repleta de frutos y la alegoría de la Opulencia como una mujer ricamente vestida entronizada, con el cetro y la corona del Imperio en ambas manos acompañada de una oveja puesto que de ellas “pueden sacarse siempre riquezas y dineros; que así la carne como la piel, la leche y aún la lana son magníficos instrumentos del bienestar de los hombres, dándose el caso además de que cuando van triscando con sus bocas entre los trigos nacientes, los ayudan a crecer y robustecerse, abonando los campos con su estiércol y haciéndolos más fecundos”²¹⁸. En la iconografía cristiana la oveja era el símbolo de la inocencia que al final triunfa sobre el enemigo, el diablo²¹⁹.

Al otro lado se representa la alegoría del mes de febrero (fecha de la muerte de la reina) como un hombre de edad madura que se apoya en un árbol podado. Debajo la figura de un niño se encierra en la tarja ovalada. En el centro del pedestal un tondo recoge la imagen de un león, símbolo de poder y soberanía, que se apoya sobre dos esferas al tiempo que sostiene una azucena con su pata derecha. Se acompaña de la inscripción: “Ex omnibus floribus Orbis elegisti tibi lilium virtus” (Esdras 5)²²⁰. La pre-

216 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A.: *El calendario medieval hispano. Textos e Imágenes (siglos XI-XIV)*. Salamanca, 1996, pp. 130, 131.

217 GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, 1994, pp. 204, 205.

218 RIPA, C.: *Iconologia...* II, op.cit. p. 158.

219 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 340, 341.

220 A los capítulos de Esdras se alude en la aprobación del fraile dominico Francisco de Sobrecasas, “Calificador del Real y Supremo Consejo de la Santa Inquisición de las Españas”: “La funeral Oracion sirve de Corona (mejor que las antiguas guirnalda) à la parentacion historial de nuestra Reyna. Documento que dio el Cielo a Esdras, mandandole que los capitulos mas discretos los reservasse para el fin del Libro; porque en ellos està la vena del entendimiento, la fuente de la sabiduría, y el rio de la ciencia. Uso fue de los Athenienses, que en la muerte de los Senadores, y Principes subiesen al sugesto Areopago los Oradores, de mas fervor, eloquencia, y energia, para publicar las acciones famosas del que robò la muerte à la Republica; y para la funcion Magestuosa de las Reales Exequias explicò sus amantes, y tristes rugidos el Augusto León de España, en un Demostenes de la castellana eloquencia (...) Soy de parecer que aspire à la luz de la prensa esta Oracion que brillò entre los primeros Astros de la Sabiduría, para que el resplandor que se limitò al emisferio de una Real Basílica, goze por confines de su claridad à todo el Orbe de la Tierra”. VERA TASSIS, J.: *Noticias Historiales de la Enfermedad, Muerte, y Exequias de la Esclarecida Reyna de las Españas Doña Maria Luisa de Orleáns...* op.cit. s.p.

sencia de las dos esferas, la celeste y la terrestre, es frecuente en la emblemática de la época haciendo alusión a la vida eterna y a la vida mundana, idea que se recoge en uno de los emblemas de Juan de Horozco y Covarrubias con el mote: “A de der uno de dos” y la suscripción: “Quan lexos de la tierra veys el cielo, tan lexos desta miserable vida, está la eterna llena de consuelo, quien aquí le pretende, se despida, de alcançar las estrellas desde el suelo, que si este mundo sigue el otro olvida. Y pues uno de dos ha de gozarse, dichoso el que procura mejorarse”²²¹. Gómez de la Reguera las presenta en una de las empresas de los reyes de Castilla y León en alusión a la defensa de la religión por parte de la monarquía hispana con el lema: “Et patri et patriae” (“Para el Padre y la patria”)²²². La idea del orbe terrestre rematado en una cruz era símbolo de la brevedad de la vida y así se recoge en una de las empresas morales de Borja con el comentario: “Comparando la tierra con la circunferencia del postrer Cielo, dicen los Mathematicos, que la tierra es como un punto, en comparación de la grandeza del primer mobil. Los Philosophos tambien dicen, que todo el tiempo de la vida comparado à la eternidad, es menos que un punto, por no haver proporcion entre lo finito, y entre lo infinito: y assi lo que se quiere dar a entender por esta Empresa con la Letra: PUNCTO ET IN PUNCTO. Que quiere tanto decir, como, *En punto, y en un punto*. Es que el Mundo, en que se vive, no es mayor, que un punto, y la vida, que en el se vive, aun no es tan grande, como otro punto. Siendo esto assi, no acertará quien pusiere su confianza, ni en una cosa tan pequeña, como es el Mundo, ni en otra, qui es tan corta, como la vida”²²³.

En uno de los jeroglíficos que aparecen en el interior del libro se representan dos esferas terrestres con una flor de lis en el medio y una inscripción: “NON SUFFI-

221 “La enemistad que ay entre la luz y las tinieblas que jamás pueden tener paz, éssa ay entre Dios autor de todo bien verdadero y cierto, y el mundo malo y perverso lleno de engaños y maldades debaxo de alguna especie de bien fingido, como es el deleyte de los vicios y la paz y seguridad que procura dar eb ellos, muy al contrario de la que da Dios en las almas que por estar seguras y aseguradas en él mismo ningún trabajo ni persecución las mueve... se dize en la presente Emblema, que la vida eterna y de consuelo està tan lexos de la vida miserable que vivimos quan lexose está el cielo de la tierra y que pretender en ella descanso, es querer alcanzar las estrellas desde el suelo”. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 371.

222 Ibidem, p. 370.

223 DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 52, 53.

CIT” (“No es Suficiente”). En la parte superior se escribe una frase tomada de las Sagradas Escrituras: “CORONA IN CIRCUITU EIUS” (“Y ALREDEDOR DEL ALTAR”, Ezequiel 43,17)²²⁴.

²²⁴ VERA TASSIS, J.: *Noticias Historiales de la Enfermedad, Muerte, y Exequias de la Esclarecida Reyna de las Españas Doña Maria Luisa de Orleáns...* op.cit. s.p.

CAPÍTULO VI

Un espacio para la devoción y la meditación: la estampa religiosa

1. ICONOGRAFÍA DE CRISTO

1.1. Nuevas devociones

La iconografía religiosa constituye una de las partes más significativas de este estudio. El espíritu de la Contrarreforma había jugado un papel fundamental en las costumbres y en los hábitos de la sociedad española del Siglo de Oro. El Concilio de Trento marcó las pautas ideológicas y formales para la creación de unos tipos iconográficos que se deberían seguir en las representaciones artísticas del momento¹. Junto a las normas se crearon también nuevas devociones que incidían en la defensa y en la afirmación de la Fe Católica. Entre éstas destaca la aparición del Ángel de la Guarda, la de San José o la del Niño Jesús como figura exenta, sin la Virgen y San Juan. A este fervor devocional se añade, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, un gusto popular por los temas de la infancia de Cristo impulsado por las nuevas iconografías de los santos que portaban como principal atributo al Niño Jesús en sus brazos².

La difusión de estos nuevos temas se debe en gran parte a los grabados que, la mayoría de las veces, constituyen un verdadero retrato de los cambios sociales y estéticos de la época. Por otra parte, veremos cómo, independientemente de los recursos

1 La Iglesia Tridentina se dio cuenta de la importancia del arte como medio apologético y pedagógico de cara al pueblo llano apoyando su difusión para combatir la herejía y robustecer los cimientos de la Fe cristiana. RUBIALES CAMPOS, J.: "El Barroco expresión filosófico-religiosa de la Contrarreforma", *Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba*. II, Córdoba, 1984, p. 202.

2 Es el caso de San Antonio de Padua, Santa Rosa de Lima o el jesuita San Estanislao de Kotska. FERNÁNDEZ GARCÍA, R.: "Aspectos de la iconografía barroca andaluza del Niño Jesús", *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba*. Córdoba, 1986, p. 93.



Fig. 1. LOZANO, C.: *El Hijo de David más perseguido. Iesu Christo Señor Nuestro...* (Madrid, 1666).

económicos del mentor o el autor del libro, la estampa religiosa, con mejor o menor calidad, se convierte en un requisito imprescindible a la hora de ilustrar el impreso.

Desde este punto de vista analizaremos la portada del libro del capellán Cristóbal Lozano *El Hijo de David más perseguido. Iesu Christo Señor Nuestro...* impreso en Madrid en el año 1666. (Fig. 1) El grabado responde a unos parámetros realistas propio del mundo barroco con la efigie de Cristo Niño representado de pie, con túnica corta, manto y coronado. Porta el orbe en su mano izquierda y el cetro en alusión a su función de rey que gobierna tanto en el Cielo como en la

Tierra; así se expresa en las palabras escritas en la parte inferior: “REX REGUM” (“REY DE REYES”). El nimbo crucífero significa que trajo la Salvación a los hombres convirtiéndose en uno de los atributos identificativos de la nueva iconografía del Niño Jesús³. El mensaje de la figura lo aclaran unos versículos del capítulo 19 del libro del Apocalipsis en el que se dice: “La salvación y la gloria y el poder son debidos a nuestro Dios: porque verdaderos son, y justos son sus juicios...” (Apoc. 19,1-2).

La estampa se repite con las mismas características en el libro *Los Reyes Nuevos de Toledo* impreso un año más tarde y escrito por el mismo autor. Resulta curioso que la estampa que ilustra la “segunda impresión” de esta misma obra publicada en el año 1674, es decir, siete años después, presenta el tipo iconográfico del Niño Salvador, con la misma disposición, los mismos elementos iconográficos pero con unas facciones más toscas y en donde el naturalismo se sustituye a favor de un tipo de figura

3 Fue en el siglo XVII cuando se popularizó el tipo del Niño Jesús llevando el globo lo que llevó a la creación, por parte de la carmelita Margarita del Santo Sacramento, de la Asociación del Niño Jesús. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. I, vol.2, Barcelona, 1996, p. 45.



Fig. 2. LOZANO, C.: *Los Reyes Nuevos de Toledo* (Madrid, 1674).



Fig. 3. CLEMENTE, C.: *Tablas Chronologicas en que se contienen los sucessos Ecclesiasticos...* (Valencia, 1689).

hierática e ideada a partir de fuertes trazos negros. (Fig. 2) Más que un grabado barroco parece una representación de las pinturas medievales con un globo terráqueo que aparecían en los juicios finales de los ciclos románicos.

La iconografía de San José, como ya se ha comentado, forma parte también de las nuevas devociones salidas del Concilio de Trento. Se le representa solo o con el Niño y, en ocasiones, con la Virgen María como un recuerdo de la escena de la Sagrada Familia. Así aparece en la portada de la obra del jesuita Claudio Clemente *Tablas Chronologicas en que se contienen los sucessos Ecclesiasticos, y Seculares de España, África, Indias Orientales, y Occidentales...* impresa en Valencia en 1689 (Fig. 3). Mâle presenta las diferencias entre la representación de la Santa Familia medieval y la del siglo XVII. Ésta última se reduce a tres personajes: María, Jesús y José, mostrándose este último bajo el aspecto de un hombre austero, humilde y alejado del naturalismo propio de los siglos anteriores. Este carácter de grandeza que adquiere la Sagrada Familia contribuyó a la exaltación de la figura de San José que había pasado desapercibido en la época medieval⁴.

⁴ MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 2001, pp. 290,291.



Fig. 4. DE ARGÁIZ, G.: *Población Eclesiástica de España, y noticia de sus primeras honras...* (Madrid, 1669).

refleja el pensamiento cristiano de la época; por una parte las tres figuras del centro: María, su Hijo y su esposo –en línea horizontal– se consideran la nueva Trinidad, la Trinidad de la tierra que sería imagen de la Trinidad del Cielo, representado en un perfecto eje vertical⁵. El tema de la Trinidad ya era un tema conocido en el arte español con sus diferentes variantes, tema sobre el que volveremos más adelante.

San José se representa sólo en la portada de la *Población Eclesiástica de España, y noticia de sus primeras honras, con mayor crédito de los muertos: continuada en los escritos de Marco Máximo Obispo de Zaragoza...* (Madrid: Francisco Nieto: 1669) (Fig. 4) escrito por Gregorio de Argáiz, cronista de la orden benedictina. Hasta finales del siglo XVI la figura de San José había despertado entre los fieles cristianos más afecto que veneración, siendo los reformados de las órdenes religiosas uno de los principales impulsores de su protagonismo. A esta exaltación contribuyó de una manera decisiva la figura de Santa Teresa que llamaba a San José “el padre de su alma” consagrando a

Su figura se representa –siguiendo la teoría de Mâle– como un hombre joven y fuerte, tesis que había defendido el teólogo Molanus, frente a Canisius que afirmaba que el verdadero retrato del esposo de María era la de un anciano curtido por la experiencia y el trabajo. El tipo propuesto por Molanus se difunde en el arte barroco de España, Italia y Flandes y así aparece en el grabado en cuestión con el Niño –de aproximadamente 5 o 6 años– de la mano de María y José colocados a ambos lados de la composición y la presencia de Dios Padre, representado sobre una nube, en la parte superior y la Paloma del Espíritu Santo descendiendo sobre la cabeza del Niño. Se trata de una iconografía que

5 MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma...* op.cit. pp. 290-293.

su nombre el primer convento que fundó en Ávila⁶. Tampoco podemos olvidar la importancia que tuvieron los escritos y las meditaciones piadosas de los franciscanos.

Por otra parte San José era considerado como un héroe del Nuevo Testamento como lo habían sido los profetas y los patriarcas del Antiguo⁷. Con esta calificación le dedica la obra el padre Argáiz escribiendo: “Al Glorioso Patriarca San Joseph, Esposo de la Virgen, y testigo fiel de sus virtudes, y Angélica pureza”. Porta su atributo principal el báculo florido como símbolo de la virginidad y protector contra las tentaciones⁸.



Fig. 5. FERRER DE VALDECEBRO, A.: *Gobierno General, Moral y Político* (Barcelona, 1696).

Con el Niño en sus brazos y el lirio en su mano izquierda se representa en la segunda hoja del *Gobierno General Moral, y Político*, del fraile dominico Andrés Ferrer de Valdecebro impreso en Barcelona en el año 1696. (Fig. 5) El lirio se convirtió en el cristianismo el emblema por excelencia para expresar el amor puro, virginal; con este significado aparece en la iconografía del arcángel San Gabriel en el momento de la Anunciación o como atributo de San Antonio de Padua (el cual también se representa con el Niño), San Vicente Ferrer o Santa Catalina de Siena⁹. El hecho de que se represente con Jesús Niño reafirma que la verdadera grandeza de San José es haber vivido con su Hijo adoptivo¹⁰.

6 Ibidem, p. 292.

7 Ibidem, p. 294.

8 Ibidem, p. 295. Según un texto apócrifo José fue elegido, entre todos los pretendientes, como esposo de María porque su vara fue la única que floreció. DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAU, M.: *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. Madrid, 2001, p. 221.

9 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1996, pp. 271,272.

10 MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma...* op.cit. p. 295.

1.1.1. Tipos Trinitarios

En la catedral de Santiago de Compostela se encontraba uno de los relieves más antiguos con la representación de la Trinidad antropomorfa en donde las tres personas divinas se efigian en forma de tres varones que pueden estar de pie o entronizadas¹¹. Germán de Pamplona distingue entre varios tipos de representación de la Santísima Trinidad: La Trinidad Antropomorfa (a la que ya hemos aludido), la Trinidad Trifacial, el tipo Trinitario “Paternitas”, el Trono de Gracia, la “Compassio Patris” y el Padre e Hijo entronizados con la paloma volando¹². De todas ellas se apropiaron las artes figurativas del Barroco como podremos observar en los grabados de la época.

La iconografía del Trono de Gracia con la presencia del Padre coronado, entronizado y portando a su Hijo crucificado entre sus rodillas aparece en el frontispicio de los *Sermones Varios*, de Diego Carrasco de Saavedra impreso en Madrid en 1680. (Fig. 6) La paloma del Espíritu Santo que desciende del Cielo se suprime quizás por falta de espacio sustituyéndose por los rayos de luz que se desprenden de la aureola del Padre eterno¹³. Sin embargo la representación originaria del Trono de Gracia se reduce al grupo binario del Padre portando a su Hijo en la Cruz con sus dos manos; la fuentes escritas se encontrarían en la propia celebración de la Santa Misa, momento en que el Padre acepta el sacrificio de Cristo y cuya aceptación se afirma plásticamente con la Tau con que empieza la primera oración del Canon de la Misa¹⁴. Esta teoría es defendida por Ligtenberg quien asegura que en esta representación icono-

11 Se trata del primer tipo trinitario que aparece en el arte español a pesar de las controversias surgidas en torno a la representación humana del Espíritu Santo. El relieve compostelano se conoce gracias a la descripción que aparece en el Códice Calixtino que lo coloca en la parte exterior del remate del cimborrio del templo: “En la cúspide y por fuera yérguese cierto remate triplemente arqueado en el que está esculpida la deífica Trinidad...”. DE PAMPLONA, G.: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid, 1970, pp. 13, 17.

12 DE PAMPLONA, G.: *Iconografía de la Santísima Trinidad...* op.cit. pp. IX-XV.

13 La aparición de la figura del Padre en el terreno artístico se remonta al arte anglosajón y germano del siglo IX; es durante la época carolingia cuando se decoran los códices de la Sagrada Escritura en donde el tipo Trinitario “Paternitas” empieza a ocupar un lugar destacado. Esta imagen presentaba al Padre sentado llevando en sus rodillas al Hijo y la Paloma del Espíritu Santo volando sobre sus cabezas. DE PAMPLONA, G.: *Iconografía de la Santísima Trinidad...* op.cit. pp. 5,9.

14 DE PAMPLONA, G.: *Iconografía de la Santísima Trinidad...* op.cit. pp. 90, 91.

gráfica del Trono de Gracia no aparece la paloma del Espíritu Santo por no ser invocado en la anáfora de la Eucaristía¹⁵.

Una de las primeras representaciones de esta iconografía se encuentra en un grabado alemán en madera del Museo de Berlín y datado en 1548¹⁶, extendiéndose al resto de Europa en catálogos o colecciones privadas. La Biblioteca Nacional conserva un importante fondo de grabados procedentes del mundo germánico con la firma de conocidos artistas formados en el taller de Durero o de Lucas Cranach. Estas características germánicas junto a la influencia flamenca son las principales pautas llevadas a cabo en las estampas españolas.



Fig. 6. CARRASCO DE SAAVEDRA, D.: *Sermones Varios* (Madrid, 1680).

Junto al Trono de la Gracia nos encontramos con otro tipo de representación trinitaria que anteriormente citábamos como la del Padre e Hijo entronizados con la Paloma del Espíritu Santo volando. Éste es el que aparece en la portada que ilustra las constituciones de la Orden Trinitaria escrita en lengua latina *Regulae Primitiva. Constitutiones Fratrum Discalceatorum, Ordinis Sanctissimae Trinitatis, Redemptionis Captivorum*, impreso en Madrid por Antonio de Zafra en 1676. (Fig. 7) El Padre y el Hijo se sitúan a ambos lados de la escena ocupando la paloma el espacio central; delante dos ángeles transportan un panel con la cruz, emblema de la orden.

15 Para Germán de Pamplona la figuración del Trono de Gracia tendría sus fuentes de inspiración en tres textos bíblicos: El Evangelio de San Lucas: "Y Jesús, dando una gran voz, dijo: "Padre, en tus manos entrego mi espíritu" (Lucas 23,46), la epístola de San Pablo a los Hebreos: "¿cuánto más la sangre de Cristo, el cual por impulso del Espíritu Santo se ofreció a sí mismo inmaculado a Dios, limpiará nuestras conciencias de las obras muertas de los pecados, para que tribute-mos un verdadero culto al Dios vivo? (Hebreos 9,14) y el Apocalipsis: "Al que venciere, lo haré sentar conmigo en mi trono: así como yo fue vencedor, y me senté con mi Padre en su trono..." (Apoc. 3,21). DE PAMPLONA, G.: *Iconografía de la Santísima Trinidad...* op.cit. pp. 92, 93.

16 DE PAMPLONA, G.: *Iconografía de la Santísima Trinidad...* op.cit. pp. 89, 90.



Fig. 7. *Regulae Primitiva. Constituciones Fratrum Discalceatorum...* (Madrid, 1676).



Fig. 8. FRAY LUIS DE GRANADA.: *Primera Parte de la Introduction del Symbolo de la Fe* (Barcelona, 1614).

En la representación de la Trinidad ya veíamos la imagen de un Cristo joven, pero no niño, con la cabellera larga y la barba terminada en dos puntas. Con este aspecto se representa en la portada de la *primera Parte de la Introduction del Symbolo de la Fe*, de Fray Luis de Granada (Barcelona: Jerónimo Margarit: 1614). (Fig. 8) Se trata de la efigie de Cristo representado de perfil en el interior de un marco ovalado con el lema: “EGO SUM VIA VERITAS ET VITA”¹⁷. Los antecedentes iconográficos hay que buscarlos en las escenas religiosas representadas en el arte oriental y basadas en el texto del libro de los Jueces: “Porque has de concebir y parir un hijo, a cuya cabeza no tocará navaja, pues ha de ser nazareo, o consagrado a Dios desde su infancia y desde el vientre de su madre...” (Jueces 13,5)¹⁸. El mensaje del retrato se completa con la inscripción colocada en la parte superior que reza así: “Delectasti me Domine in factura tua, in operibus manuum tuarum exultabo”¹⁹.

17 “YO SOY LA VERDAD Y LA VIDA”.

18 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* I, vol.2, op.cit. p. 41.

19 “Me deleitas Señor con tus hechos, de las obras de tus manos me alborozo” (Salmo 91,5).

1.1.2. Cristo Salvador y Cristo Juez

Bajo el tipo iconográfico del Cristo juez con el globo y la mano derecha levantada bendiciendo aparece en el frontispicio del *Secretario y Consejero de Señores y Ministros...* escrita por Gabriel Pérez del Barrio Angulo e impresa en Madrid en el año 1697. (Fig. 9) Las fuentes de esta tipología debemos buscarlas en el texto del Apocalipsis y en las visiones del profeta Ezequiel²⁰. Sobre Cristo cuatro querubines entre nubes nos recuerdan que la escena transcurre en el Cielo.

Como Cristo Seráfico aparece en la obra del dominico Fray Alonso Cabrera titulada *Libro de Consideraciones sobre los Evangelios, desde el Domingo de Septuagesima, y todos los Domingos y Férias de Quaresma, hasta el Domingo de la Octava Resurrección*, impreso en Barcelona por Sebastián de Cormellas en el año 1602. (Fig. 10) Los elementos de este tipo iconográfico se copiaron de la



Fig. 9. PÉREZ DEL BARRIO ANGULO, G.: *Secretario y Consejero de Señores y Ministros...* (Madrid, 1697).



Fig. 10. CABRERA, A.: *Libro de Consideraciones sobre los Evangelios...* (Barcelona, 1602)

20 Ibidem, p. 48.

“Y había sobre el firmamento que estaba encima de sus cabezas, como un trono de piedra de zafiro, y sobre aquella especie de trono había la figura como de un personaje. Y yo ví su aspecto como una especie de electro resplandeciente, y a manera de fuego dentro de él... Esta visión era una semejanza de la gloria de Dios” (Ezequiel 1,26-27, 2,1).

visión de Isaías siendo el atributo que identificaba a Francisco de Asís en sus representaciones artísticas²¹.

Cristo con la cruz auestas aparece en el frontispicio de los *Sermones de Tiempo*, del jesuita Francisco de Mendoza, Lector de Escritura en la Universidad de Évora y traducidos al castellano por el catalán Fray Francisco Palau, maestro en Teología de la Orden de los Predicadores. Se imprime en Barcelona por Pedro Lacavallería en el año 1642. El corazón se suprime para mostrarnos los tres clavos con los que Cristo padeció por la humanidad.

1.2. La Pasión

El tema de la Pasión de Cristo fue uno de los más representados en el arte desde la Alta Edad Media; los soportes más habituales eran las paredes de las iglesias, los vitrales, sarcófagos o los retablos de madera de los siglos XVI y XVII. Para la creación de estas secuencias iconográficas los artistas se sirvieron de las series grabadas que sobre el mismo tema circulaban por los talleres españoles. Se tratan de imágenes dramáticas y expresivas de procedencia centroeuropea que solían ilustrar las primeras páginas de los libros devocionales y de meditación religiosa²².

Una de las principales fuentes para este estudio se encuentra en la colección de imágenes recogidas en el repertorio de Bartsch con unas estampas de pequeñas dimensiones e incardinadas en las tradiciones medievales del norte de Europa²³.

El tema de la Lanzada ilustra la obra de Cristóbal Lozano *David perseguido y alivio de Lastimados...* impresa en Madrid por Andrés García de la Iglesia en el año 1672. (Fig. 11) Con unos rasgos muy toscos se representa el momento en que Longinos clava la lanzada en el pecho de Cristo para verificar su muerte. A la derecha de la Cruz se representa un centurión que presencia la escena con las manos juntas. Su

21 “...Alrededor del solio estaban los serafines: cada uno de ellos tenía seis alas: con dos cubrían su rostro, y con dos cubrían los pies, y con dos volaban. Y con voz esforzada cantaban a coros, diciendo: Santo, Santo el Señor Dios de los ejércitos, llena está toda la tierra de su gloria...”. (Isaías 6, 2-3). RÉAU, L: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol.3, op.cit. pp. 556, 557.

22 RUÍZ GÓMEZ, L.: *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 1999, pp. 96, 97.

23 Ibidem, p. 97.

figura está bañada de muchas controversias y tradiciones legendarias puesto que algunos testimonios lo califican como el soldado que atravesó el pecho de Cristo y otros, como el Evangelio de San Mateo (27,54)²⁴, lo identifican como el centurión que capitaneaba el grupo de soldados romanos del monte Calvario²⁵. La Leyenda Dorada lo cita como alegoría de la Fe puesto que su ceguera se curó con una gota de la santa sangre de Cristo que cayó sobre sus ojos. Es éste último el tipo iconográfico que ha triunfado en las artes figurativas del Renacimiento y del Barroco. El tipo de composición y el anónimo del grabado nos hablan de unos modelos centroeuropeos que el artista está copiando y reproduciendo en el escaso espacio concedido para la escena.



Fig. 11. LOZANO, C.: *David perseguido y alivio de Lastimados...* (Madrid, 1672).

Con un mayor dinamismo se representa la Crucifixión en el frontispicio de la *Instrucción de Sacerdotes y suma de casos de conciencia*, del jesuita Francisco Toledo y traducida al castellano por el Doctor Diego Enríquez de Salas (Valladolid: Luis Sánchez: 1605). (Fig. 12) Cristo se representa siguiendo los modelos renacentistas con la presencia de los tres clavos y la cabeza ligeramente inclinada hacia un lado. Junto a él una mujer se abraza a la Cruz²⁶ y dos personajes la acompañan en la parte izquierda de la composición; se trata de María –colocada de perfil y la cabeza velada– que es consolada por Juan, el discípulo predilecto de Jesús, que se representa de espaldas en un perfecto escorzo con el rostro girado hacia su Maestro. Al otro lado, en un

24 “El Centurión y los que con él guardaban a Jesús, al ver el terremoto y las cosas que pasaban, temieron mucho y dijeron: “Verdaderamente éste era el Hijo de Dios” (San Mateo 27, 54).

25 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol 4, op.cit. p. 252.

26 El abrazo de Cristo a la cruz se considera como símbolo de la fe cristiana. CACHEDA BARREIRO, R.M.: “Arte, ideología y propaganda. Cristo y María como ejemplos tridentinos de redención”, *Abrente*, 32-33-34 (2000-2001-2002), p. 221.



Fig. 12. TOLEDO, F.: *Instrucción de Sacerdotes y suma de casos de conciencia* (Valladolid, 1605)

segundo plano se colocan dos caballeros que dialogan pausadamente ajenos a lo que está sucediendo delante de ellos.

El mentor iconográfico se encargó de recoger en una sola escena una de las representaciones más dramáticas de la Pasión y Muerte de Cristo. El dolor (María y Juan), el arrepentimiento (mujer que se abraza a la cruz) la muerte santa (Cristo) la muerte humana (calavera a los pies de la cruz) y la inconsciencia (caballeros) se representan al unísono en una composición realista y dinámica. Estamos a principios del siglo XVII por lo que todavía no asistimos a la fuerte carga dramática y simbólica que sufrirán las composiciones de la segunda mitad de siglo, con la pre-

sencia simbólica de la sangre de Cristo brotando de su pecho. La perspectiva creada a partir de la mano del discípulo que nos adentra en el interior de la escena, así como las diagonales de las figuras y el detallismo de los vestidos nos llevan a las estampas renacentistas que se están tomando como modelo para el grabado²⁷. Las láminas que los hermanos Wierix realizaron a mediados del siglo XVI mostraban este tipo de composición ordenada y simétrica con una clara separación entre el cielo y la tierra, como en los grabados analizados²⁸.

Esta misma influencia flamenca vuelve a aparecer en el grupo denominado *Deesis* con la presencia de María y Juan al pie de Cristo crucificado. La primera portada ilustra la obra del teólogo Jerónimo Llamas *Methodus Curationis Animorum Quatuor Partibus...* impresa en Madrid por Pedro Madrigal en el año 1600. (Fig. 13) La presencia del sol y la luna nos muestran un sombrío cielo de tormenta, tal y como

27 El artista del siglo XVI se preocupa de representar un buen escorzo y no tanto del dolor sufrido por Cristo en la cruz. CACHEDA BARREIRO, R.M.: "Arte, ideología y propaganda...", op.cit. p. 220.

28 MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les Estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la bibliothèque Royale Albert 1^o*. I, Bruselas, 1978, pp. 38, 39.

se explica en el Evangelio: “Y era como la hora sexta cuando se oscureció toda la tierra hasta la hora de nona, porque se eclipsó el sol. Y se rasgó por medio el velo del Templo” (Lc 23,44). La estampa es la misma que ilustra la obra de Juan de Ávila *Tercera parte de las obras del Padre Maestro de Ávila* (Madrid, 1596)²⁹ puesto que el impresor es el mismo, lo que nos demuestra la existencia de unas planchas con una serie de temas estándar muy acordes con la temática de las obras impresas y a las que se recurría a la hora de ilustrar sus portadas. Una frase tomada del libro del Apocalipsis completa el significado de la imagen: “Arbor vitae in medio Paradisi, afferens fructus duodecim” (“El árbol de la vida en medio del paraíso, produce doce frutos”, Apoc 22,2).

La estampa que ilustra la primera parte de los *Sermoes do Doctor Francisco Fernández Galvam*, de Francisco Fernández Galván (Sevilla: Alonso Rodríguez de Gamarra: 1615) (Fig. 14) presenta unos rasgos propios del arte nórdico que podría haber visto en las estampas de Durero o de Schongauer que circulaban en España desde el primer tercio del siglo XVI³⁰. Cristo representado con los tres clavos y la corona de espinas sobre su cabeza se acompaña de su Madre, con los brazos cruzados sobre el pecho y de Juan que se dirige hacia el crucificado con las manos juntas; al fondo se atisba parte de la ciudad de Jerusalén. Hasta el siglo XI Cristo se representaba en la cruz con los ojos abiertos, a partir del



Fig. 13. LLAMAS, J.: *Methodus Curationis Animorum Quatuor Partibus...* (Madrid, 1600).

29 CACHEDA BARREIRO, R.M.: “Arte, ideología y propaganda...”, op.cit. p. 221.

30 Entre 1510 y 1520 se detecta el manejo de los grabados del artista alemán en los talleres españoles en zonas como Castilla y Aragón. Más tarde llegó a Andalucía y Cataluña. SILVA MAROTO, P.: “Durero en España”, MATILLA, J.M. (ed.): *Durero. Obras Maestras de la Albertina*. Madrid, 2005, p. 57.



Fig. 14. FERNÁNDEZ GALVÁN, F.: *Sermoes do Doctor Francisco Fernández Galvam* (Sevilla, 1615).

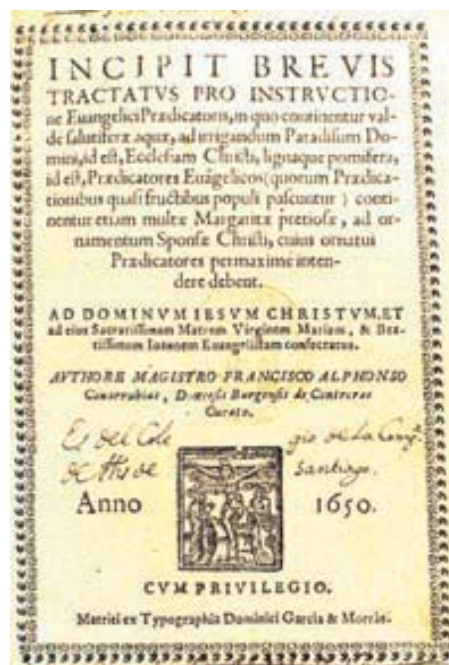


Fig. 15. COVARRUBIAS, F.A.: *Incipit Brevis Tractatus pro Instructione Evangelici Praedicatoris* (Madrid, 1653).

románico sólo será representado con los ojos cerrados³¹. El Cristo vivo y triunfal de la Edad Media se cambia por un Cristo muerto en las composiciones del siglo XVII; la diadema real se sustituye por una corona de espinas y los cuatro clavos se reducen a tres porque los dos pies se disponen uno sobre otro³².

Un mayor dinamismo en el cuerpo de Cristo aparece en la portada de *Incipit Brevis Tractatus Pro Instructione Evangelici Praedicatoris, in quo continentur valne Evangelici Praedicatoris...* escrita por Francisco Alfonso Covarrubias e impresa en Madrid por Domingo García Morrás en el año 1650 (Fig. 15) o en la *Historia de la Sagrada Passion sacada de los quatro Evangelios* (Madrid: Pablo de Val: 1653) del jesuita Luis de la Palma. Con aureolas se representan en el *David Perseguido y alivio de lastimados*, de Cristóbal Lozano (Madrid: Imprenta Real: 1668).

31 Aunque Italia y España adoptaron este tipo iconográfico a partir del siglo XIII, en Renania y en el norte de Francia apareció a partir del siglo XI en una miniatura del Sacramentario de San Gereón de Colonia. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* I, vol.2, op.cit. p. 497.

32 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* I, vol. 2, op.cit. p. 499.

El mismo tema de la Deesis se representa en la segunda hoja del *Synodo Diocesana del Obispado de Plasencia celebrada por el Ilustrísimo, y Reverendísimo Señor Don Fr Joseph Ximenez Samaniego, Obispo de Plasencia, del Consejo de su Magestad, el Rey Nuestro Señor, y su Theologo en la Real Junta de la Inmaculada Concepción de la Madre de Dios*, publicada en Plasencia en la oficina de Melchor Álvarez en el año 1692. (Fig. 16) La escena de la Crucifixión se representa en el interior de una estructura arquitectónica determinada por la estética barroca del cuadro dentro del cuadro, es decir introducir un espacio en otro, un exterior en un interior. Cristo responde a los cánones que la pintura española estaba llevando a

cabo en el último tercio del siglo XVII, con la presencia de una musculatura muy marcada, el paño de pureza en agitado movimiento así como los chorros de sangre brotando de su pecho; un Cristo dramático y totalmente derrotado. Flanqueando la cruz María y San Juan Evangelista –coronados con la aureola de la santidad– son partícipes del sacrificio del Redentor de la humanidad en una clara muestra de angustia y ante lo que estaba sucediendo.

En las pilastras del marco arquitectónico dos personajes alegóricos completan el significado emblemático de la composición. En la parte derecha una mujer sostiene una cruz, símbolo del sacrificio de Cristo; al otro lado otra figura femenina alza sus dos manos juntas en actitud de plegaria; se trata de las alegorías de la Religión y de la Oración, dos de las principales funciones que debe llevar a cabo todo cristiano: creer en la Religión cristiana y orar diariamente delante de Cristo crucificado; así se explica en el Libro Primero de las Constituciones Sinodales: “La primera obligación del Christiano Catholico es saber la doctrina de la Religión únicamente verdadera, que professa: pues sin la noticia de sus principales partes, ni puede anhelar



Fig. 16. *Synodo Diocesana del Obispado de Plasencia celebrada por el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Fr. Joseph Ximenez Samaniego...* (Plasencia, 1692).

como debe à la consecución del fin sobrenatural para que fue criado, ni por los medios, que Dios tiene ordenados para que los consiga”³³. En cuanto a la Oración se alude en el folio 2 del libro: “Para proceder con mayor claridad, advertimos, que la Doctrina Christiana se compone de tres partes principales: la primera nos enseña lo que debemos creer. La segunda lo que debemos obrar. La tercera, lo que debemos pedir...”³⁴. Ripa describe la meditación espiritual como una mujer arrodillada con las manos juntas puesto que “la meditación espiritual viene a ser una acción interior que realiza el alma reuniéndose a Dios en la caridad, considerando las cosas que son más a propósito para su salvación y perfeccionamiento”³⁵. Las manos juntas también simboliza la alegoría de la Plegaria ante la Divinidad “puesto que las manos piadosamente unidas, nos muestran la apariencia y actitud exterior que han de adoptar los hombres al rogar”³⁶.

Encima de las pilastras dos cartelas recogen dos escenas historiadas que apenas dejan entrever lo que representan. La primera, situada a la izquierda, nos muestra un grupo de figuras en movimiento; en el centro una de ellas levanta una de sus manos; a sus pies flores y frutos completan la composición. Podría estar narrando el momento en que Cristo expulsó a los vendedores del templo (Juan 2, 14-25), representado a partir de la columna colocada al fondo, lo que explicaría la presencia de la alegoría de la Oración en la hornacina de la pilastra puesto que el templo es el lugar propicio para la plegaria y no para los intercambios comerciales.

Al otro lado una figura sedente habla a un grupo de personas colocadas en la parte izquierda de la escena; se podría estar haciendo alusión al pasaje de Cristo entre los Doctores en donde les habla de la Fe Cristiana simbolizada a partir del Crucifijo que sostiene la alegoría de la Religión pues como explica Ripa: “... Diremos de la Cruz, que o bien simboliza al mismo Cristo Nuestro Señor Crucificado, o sino, como cosa de Cristo, sirve en definitiva como gloriosa enseña y estandarte de la Cristiana

33 *Synodo Diocesana del Obispado de Plasencia celebrada por el Ilustrissimo y Reverendissimo Señor Don Fr. Joseph Ximenez Samaniego. Obispo de Plasencia...* Madrid: Melchor Álvarez: 1692. fol. 1.

34 *Ibidem*, fol. 2.

35 Por dicha razón aparece con las rodillas en tierra y con las manos juntas, una contra otra, simbolizándose con ello el efecto de la devoción y la humildad que se encuentra en las personas, continuando y ejerciendo de este modo la medida y el alcance de la Meditación Espiritual...”. RIPA, C.: *Iconología*. II, Madrid, 1996, p. 64.

36 *Ibidem*, p. 216.

Religión a la que deben y dedican los Cristianos la veneración más alta, pues en ella reconocen el singular beneficio que de la redención reciben”³⁷. Además la Religión se pinta con los pechos descubiertos como se representa la alegoría de la Verdad (véase IIª Parte, Cap. II, 7)³⁸.

En la parte superior el frontón se rompe para mostrarnos dos figuras recostadas con ramas de olivos como símbolo de la paz siguiendo la tradición antigua de Roma en donde el olivo era el atributo de la Pax, diosa de la paz³⁹. Hohberg (1675) lo representa en uno de sus grabados con el epigrama: “Aunque el olivo se alza a menudo en las áridas montañas/ siempre nos regala su noble y provechoso jugo. Aunque a menudo la palabra del Señor se abre paso con la lentitud/ siempre presta su fuerza al hombre piadoso, y cuando el olivo se cuida con esmero/ su deseado fruto es anuncio de paz. Así cuando un reino ha sido plantado, en paz fructifican sus estamentos”⁴⁰.

En los zócalos dos óvalos rehundidos decoran los frentes de los pedestales de los soportes columnarios. El tipo de composición está tomando los modelos empleados en las estampas flamencas de los hermanos Wierix como la plancha firmada por Jerónimo en el año 1568⁴¹.

La influencia flamenca se repite en la contraportada del *Synodo Diocesana del Arzobispado de Toledo*, impreso en Madrid en el año 1682. (Fig. 17) Cristo en la Cruz, con los clavos a los pies del travesaño, se acompaña de dos angelitos que vuelan con sendas cartelas en las que podemos leer: “Lex” y “Obed^a”. Otros tres angelillos sostienen las armas episcopales con el libro abierto de las Constituciones⁴². En el interior

37 RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 261.

38 Ibidem, p. 393.

39 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 334.

40 Ibidem, p. 334.

41 MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes des Wierix...* I, op.cit. p. 46.

42 En la dedicatoria del libro se señala la importancia de estas constituciones: “...Reconoceréis la summa importancia de estas Constituciones, si os acordáis quan encarecidamente nos encarga à los Prelados el Santo Concilio Tridentino la frequente celebración de estas Synodos; fiando de sus Ordenaciones el perfecto uso, y recta administración de los Santos Sacramentos, la composutura del Clero, y la reformation de costumbres: y ninguno de vosotros debe ignorar, que estas Santas Synodos, y sus Ordenaciones, son el cultivo de esta Viña del Señor, que arrancan las espigas de los errores, supersticiones, engaños, abusos y toda maleza de pecados; que reforman lo



Fig. 17. *Synodo Diocesana del Arzobispado de Toledo*, (Madrid, 1682)

te que su inexcusable ignorancia será castigada con el eterno olvido para su condenación (...)”⁴³.

En cuanto a la imagen del Crucificado se dice: “A este cumplimiento principalmente os exhortamos, Hermanos Charísimos; este principalmente os encargamos: y para esto os proponemos delante de los ojos al Christo Crucificado... Para que tengáis la fe Divina, y obedezcáis sus santas Leyes, mirando a Iesus Crucificado, Autor y Consumador de la Ley, que por vuestro amor despreció la vida, y sufrió la afrenta. Fue autor de la Ley en quanto Dios, en quanto Hombre la obedeció: como Dios impuso el precepto, como Hombre dió ejemplo, obedeciendo hasta la muerte y muerte de Cruz. Mirando, pues, a èste Señor Dios, y Hombre Crucificado, hemos formado estas

depravado, que plantan lo provechoso, y hazen que fructifique, y llegue à sazón lo santo; y que su omisión, è incuria abre gran puerta à la relajación de la disciplina Eclesiástica: y assi debéis creer lo que enseñan las Sagradas Escrituras, y Santos Padres, que nuestro bien espiritual, y de toda la Iglesia, pende, en gran parte, de sus Sanciones, y Constituciones santas: ellas son las armas de esta mystica torre de David, que nos defienden...”. *Synodo Diocesana del Arzobispado de Toledo celebrada por el Eminentísimo y Reverendísimo Señor D. Luis Manuel del Título de Santa Sabina Presbítero Cardenal Portocarrero...* Madrid: 1682. s.p.

43 *Synodo Diocesana de Toledo...* op.cit. s.p.

del escudo se escribe una cita tomada del libro de los Hebreos en alusión a Cristo crucificado: “Aspicientes in Auctorem Fidei,& consummatorem Iesum qui proposito sibi gaudio sustinuit Crucem confusione contempta” (“Poniendo los ojos en Jesús, autor y consumidor de la fe, el cual, en vista del gozo que le estaba preparado en la gloria, sufrió la cruz, sin hacer caso de la ignominia”, Hebreos 12,2). La presencia de esta imagen se justifica en la dedicatoria del libro en la que se propone al cristiano el cumplimiento de las leyes eclesiásticas (Ley-Obediencia) puesto que son mandatos que Dios da a los prelados (armas del arzobispo de Toledo) de su Iglesia y “advier-

Constituciones, para gloria suya, y espiritual provecho de vuestras Almas: y assi como mirándole, como ejemplar Divino de Legisladores, han sido formadas; assi esperamos, que mirando este Divino Ejemplar de obedientes, han de ser perfectamente obedecidas..”⁴⁴.

El grabado está firmado por el presbítero Marcos de Orozco según diseño de José Donoso, tal y como figura en la parte inferior de la estampa.

La imagen del Crucificado vuelve a aparecer en la obra del fraile benedictino Antonio de Alvarado *Segundo Tomo del Arte de Bien Vivir, y Guía de los Caminos del Cielo, que contiene las meditaciones de la vida y Passion de Christo nuestro Señor, y el modo como se han de meditar* (Irache: 1616)⁴⁵. (Fig. 18) A los pies de la cruz el



Fig. 18. DE ALVARADO, A.: *Segundo Tomo del Arte de Bien Vivir y Guía de los Caminos del Cielo* (Madrid, 1616).

44 “Miremos aquella Cruz, aquella Sangre, aquellas Frentes de vida, de donde manaron los Sacramentos, los Tesoros de la Gracia; y miremos como administramos, y repartimos: y sabed, como dize San Bernardo, que si aquella Cruz en el Calvario fuè Cátedra de Maestro, en el valle de Iosaphat serà tribunal de Juez; y en aquella gran Sínodo de aquel día tremendo se pedirà estrechissimamente de aquella Sangre, y de las Constituciones de esta Synodo...”. *Synodo Diocesana de Toledo...* op.cit. s.p.

45 En el prólogo al Lector Antonio de Alvarado habla del primer tomo en el que se explicaba el significado del “bien vivir” y la “guía de los caminos del cielo” y en donde había escrito las meditaciones para las tres vías de la oración, purgativa, y luminativa, y unitiva... En el segundo tomo escribe las meditaciones sobre la vida, pasión y muerte de Cristo “con esperanza segura, de que seràn muy provechosas, por averlas juzgado por tales...”. Cada meditación la divide en tres partes: “En la primera pongo la historia de lo que se ha de meditar, sacada de los Evangelistas, y de algunos Autores graves, que tratan de las circunstancias, que no están expresadas en el Evangelio. Este es el fundamento de la meditación: sobre el qual asiento en el segundo lugar, algunos puntos que se pueden meditar, sobre aquel misterio... En el tercero, y último lugar pongo algunos documentos morales, sacados del Evangelio: porque el fin de la meditación, es conformarnos con la vida de Christo Redemptor, coligiendo de sus obras, y doctrina, lo que debemos hazer, y lo que conviene huyr, para imitarle, como a verdadero ejemplar, y dechado nuestro. De manera, que de tres partes que ay en el entendimiento, la segunda para la voluntad,

propio autor, con el hábito de la orden benedictina ofrece su obra a Cristo siguiendo la tradición medieval con la representación del monasterio al fondo de la composición.

En el preámbulo de las Meditaciones de la vida de Cristo el autor establece un parangón entre el enfermo físico y el enfermo moral y explica que el remedio para este último “consiste en que comiencen à gustar quan suave es el dulcissimo Iesus, causador de la salud, y para alcançar la del alma, conviene, que su manjar, y sustento cotidiano sea rumiar, y meditar, como animales... la vida y la muerte sacratissima de Christo nuestro Salvador”⁴⁶.

En el borde del marco ovalado se lee: “REGI DICO EGO OPERA MEA”⁴⁷. La temática del arte del bien vivir era complemento de las obras sobre el arte del bien morir que se habían publicado en Francia a principios del siglo XV (*Ars bene moriendi*) con xilografías donde se explicaban los pasos a seguir para tener una buena muerte. El título se había tomado de un opúsculo del teólogo francés Jean Gerson y la iconografía de las imágenes presentaban unas características de estirpe flamenca por lo que se consideraba que las primeras ediciones xilográficas habían sido impresas en los Países Bajos⁴⁸.

Cristo se representa solo en la portada de los *Sermones de los Domingos y principales ferias de la Cuaresma*, del fraile Pedro Moreno impreso en Madrid en 1675. (Fig. 19) La composición se reduce a los símbolos astrales del sol y la luna así como la calavera colocada a los pies de la cruz, símbolo de la muerte humana y de la universalización del Amor Divino⁴⁹.

De devoción popular son las siguientes estampas que responden al deseo del artista de la Contrarreforma de que la pintura y el grabado contribuyan a una verdadera composición de lugar⁵⁰. La primera de ellas, de pequeñas dimensiones, ilustra el

la tercera para las costumbres...”. DE ALVARADO, A.: *Segundo Tomo del Arte del Bien Vivir, y Guía de los caminos del Cielo, que contiene las meditaciones de la vida y passion de Christo nuestro Señor, y el modo con se han de meditar*, Irache: 1616. s.p.

46 DE ALVARADO, A.: *Segundo Tomo del Arte del Bien Vivir...* op.cit. fol. 1.

47 “DIGO AL REY MIS OBRAS”.

48 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* I, vol.2, op.cit. pp. 678, 679.

49 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Contenidos emblemáticos de la Iconografía del Niño de Pasión en la cultura del Barroco”, *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, 15 (1994), p. 186.

50 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: “Trampantojos a lo divino”, *Lecturas de Historia del Arte*, III (1992), p. 139.



Fig. 19. MORENO, P.: *Sermones de los Domingos y principales ferias de la Cuaresma* (Madrid, 1675).

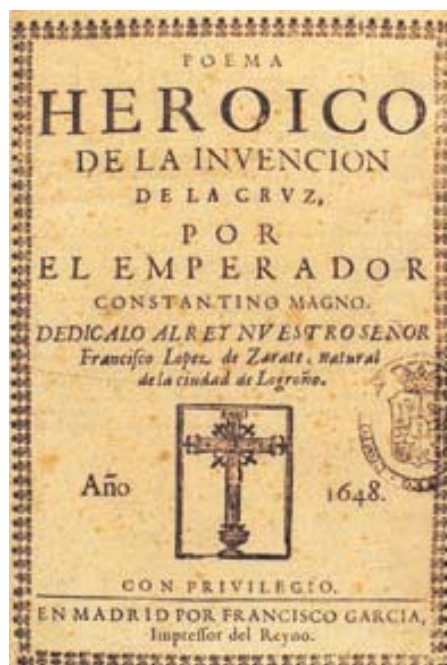


Fig. 20. LÓPEZ DE ZÁRATE, F.: *Poema Heroico de la invención de la cruz por el emperador Constantino Magno* (Madrid, 1648)

Poema Heroico de la invención de la cruz por el emperador Constantino Magno, impreso en Madrid por Francisco García en el año 1648. (Fig. 20) Se trata de una cruz de origen procesional que se colocaba encima de los altares o de las hornacinas de los retablos de las iglesias y que responde a la temática de la obra. La invención y adoración de la cruz, como instrumento del suplicio, se convirtió en uno de los objetos más preciados de las reliquias cristianas gracias a las narraciones recogidas en la Leyenda Dorada que exaltaba la historia de su búsqueda y descubrimiento⁵¹.

La segunda nos muestra a Cristo en la cruz flanqueado por dos candelabros y dos cántaros floreados colocados a cada uno de los lados. La obra se titula *Defensa de los Nuevos Christianos y Missioneros de la China, Japón, y Indias* traducida del francés al español por D. Gabriel Párraga “gentil hombre de la casa de su Magestad, que la dedica al “Santissimo Christo de las Injurias sita en la iglesia de San Millán desta corte”⁵².

51 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* I, vol. 2, op.cit. p. 525.

52 En el prólogo del libro se explica el motivo por el que se escribe la obra que no es otro que defenderse de las críticas escritas en dos libros sobre la *Práctica Moral de los jesuitas* y el *Espíritu*

(Fig. 21) Su representación iconográfica responde a las normas de decoro para los altares e interiores de iglesias tal y como se dispone en el libro *Glossas para declaración de algunas Rúbricas, Ritos, y Ceremonias del Missal de San Clemente VIII*, recopiladas por Pedro López e impresas en Madrid por Luis Sánchez en el año 1607 (véase IIª Parte, Cap. VI, 4); en la Rúbrica XX titulada “Del Ornamento y adereço del Altar” se dice: “Lo primero, sino es Altar consagrado ha de tener Ara de piedra de tal tamaño que en ella quepa la hostia, y la mayor parte del Cáliz: ha de estar cubierto con tres manteles grandes, a lo menos los unos cubran los dos lados del altar, el frontal ha de ser del color conforme el officio pide. Ha se de poner una Cruz en medio del Altar, y al pie della, la Sacra o palabras de la Consagración, y dos candeleros con sus cirios: y a la parte de la Epístola un cirial para encender un cirio al tiempo de alçar el Santo Sacramento, y su campanilla y vinageras...”⁵³.

Una estampa de devoción popular firmada en 1759 recoge la imagen del Cristo de las Injurias de la iglesia de San Millán de Madrid situada entre dos cirios y colocada en el interior de una hornacina.

La iconografía de la Quinta Angustia ilustra la segunda hoja del *El Perfecto Examen de Confessores Matritense*, escrito por el fraile benedictino Anselmo Gómez e impresa en Madrid por Melchor Álvarez en 1676. (Fig. 22) La lámina recoge el



Fig. 21. DE PÁRRAGA, G.: *Defensa de los Nuevos Christianos y Misioneros de la China, Japón, y Indias* (Madrid, 1690)

de M. Arnaldo. DE PÁRRAGA, G.: *Defensa de los Nuevos Christianos y Misioneros de la China, Japón, y Indias*, Madrid: Antonio Román: 1690. s.p.

53 “Y no se ponga sobre el Altar cosa alguna que no pertenezca a la Missa, o al ornamento del Altar”. LÓPEZ, P.: *Glossas para declaración de algunas Rúbricas, Ritos, y Ceremonias del Missal de San Clemente VIII*, Madrid: Luis Sánchez: 1607, p. 11.

momento en que María recibe el cuerpo de Jesús⁵⁴ al ser bajado de la cruz, representada en un segundo plano. Se trata de uno de los siete dolores de la Virgen y a ella va dedicada la obra tal y como se explica en el poema escrito bajo la imagen y en la dedicatoria de la obra: “Los beneficios, Señora, que por vuestra intercesión he recibido de vuestro amado Hijo, Sabiduría del Padre, que tenéis vuestros brazos crucificados, y llagados por mis culpas; y los peligros de que me habéis librado, corporal, y espiritualmente, era menester un tomo para referirlos...”⁵⁵.



Fig. 22. GÓMEZ, A.: *El Perfecto Examen de Confesores Matritense* (Madrid, 1676).

Un último grabado ilustra la obra de Alonso Pérez de Lara, fiscal de la Real Audiencia de Galicia que escribe el *Compendio de las Tres Gracias de la Santa Cruzada, Subsidio, y Escusado, que su Santidad concede a la Sacra Católica Real Magestad del Rey Don Felipe III, nuestro Señor, para gastos de la guerra contra infieles, y la practica dellas, assi en el Consejo, como en los Juzgados de los Subdelegados*, impresa en Madrid en el año 1610. (Fig. 23) La plancha reutilizada recoge una serie de símbolos emblemáticos para la historia de la Santa Cruzada. Un rostro en forma de sol resplandece en la parte superior de la composición con el lema: “Signatum est super nos

54 Llegada ya la tarde, como era parasceve, esto es víspera de sábado, vino José de Arimatea, noble senador y que esperaba también el reino de Dios, y fue resueltamente a Pilato y le pidió el cuerpo de Jesús. Pilato se extrañó de que ya hubiese muerto. Llamó al centurión y le preguntó si había muerto ya. Informado por el centurión, concedió el cadáver a José. El cual compró una sábana, lo bajó, lo envolvió en la sábana y lo puso en un sepulcro...” (Mc 15,42-46).

55 En el prólogo al lector se advierte de la utilidad del Examen: “Porque respondo, lo primero, que aunque haya sido assi no es bastante, porque las Sumas están llenas de muchas opiniones, que ya no se pueden practicar; pues saben Vs. Mercedes los que han llevado repulsa por responder, que una vez aprobado, podía ser efecto por la Bula; el aprobado para hombres, y mujeres, confesar Monjas: lo segundo, que sin duda experimentarán exclusión los que no estudiaren esta doctrina; como les ha sucedido à los que han venido aprobados en otros Obispados. Lo tercero, porque no hallarán en otros libros muchas cosas de las que van aquí puestas, y preguntan los Examinadores de la Junta; los quales después de la experiencia de muchos años, y estudio de graves Teólogos, que tratan las materias de propósito, y con profundidad, saben cosas, que no hallaràn en estos Compendios, y Sumas comunes por donde comienzas (...). GÓMEZ, A.: *El Perfecto Examen de Confesores Matritense, sale a la luz pública, para utilidad de Confesores, alivio de Examinadores, y obsequio de los señores Obispos*, Madrid: Melchor Álvarez: 1676. s.p.



Fig. 23. PÉREZ DE LARA, A.: *Compendio de las Tres Gracias de la Santa Cruzada, Subsidio, y Escusado...* (Madrid, 1610).

Habsburgo (Plus Ultra). Así se explica en los dos primeros folios del libro: "...Y siendo como es y ha sido la causa final que mueve, y ha movido al Rey Católico nuestro Señor y sus progenitores para hazer sustentar exercito contra infieles, la defensa de la ley y honra de Dios, y ensalzamiento de su Santa Fè Catolica, y extirpación de las heregias, que tan del voto es de los Sumos Pontífices, y que por razón de su dignidad en ello deven solícitamente trabajar, y procurar que la Santa Fe se enseñe y predique a toda criatura, quitando los hombres de los errores, idolatrías y sectas en que muchos estàn, para que sean partícipes de la redención del género humano, que Christo nuestro Señor obrò en la Cruz. Mas se puede decir que este exercito es de la Iglesia y Estado eclesiástico... pues se haze para defensa della, y ensalzamiento de la Fè. La qual mediante las conquistas y victorias de los Reyes Católicos se ha propagado en tantos y tan remo-

lumen vultus tui"⁵⁶; encima se lee: "Substancia tua lumen intellect. animae"⁵⁷. En el centro el escudo pontificio y las armas imperiales con el Toisón de Oro flanqueando el símbolo de la cruz con el epígrafe: "In hoc signo vinces"⁵⁸. Bajo la cruz el escudo de D. Martín de Córdoba, Comisario General de la Santa Cruzada, mecenas de la obra; a los lados la imagen del mundo con las columnas imperiales de Carlos V.

Se trata de una alegoría de la Santa Cruzada (la cruz) como un movimiento de defensa de la ley cristiana contra los infieles y herejes que ha sido promovido por la Iglesia (El Papa) y por el Estado (Felipe III), protegidos por la Divinidad (el sol) se ha extendido por todo el mundo (globo terráqueo) durante el reinado de los

56 "Alza sobre nosotros Señor la luz de tu rostro" (Salmo 4,7).

57 "Tu sustancia es la luz de nuestro intelecto y de nuestra alma".

58 "En este signo vences".

tos Reynos y provincias, como es notorio, y donde tantos que vivían apartados de las unión de la Iglesia, y sin conocimiento della, aora son de su gremio...”⁵⁹.

2. ICONOGRAFÍA MARIANA

2.1. Introducción

El siglo XVII es, sin duda, el siglo de oro de la mariología española. El Concilio de Trento había regulado en el decreto de 1563 los aspectos relacionados con la imagen de devoción haciendo frente a la revolución protestante suscitada en relación con algunas ideas de la teoría y la práctica religiosa⁶⁰. Esta Contrarreforma es apoyada por la totalidad de los católicos ejerciendo una gran influencia las nuevas órdenes religiosas como es el caso de los Jesuitas. Debemos recordar la importancia que San Ignacio de Loyola –en sus Ejercicios Espirituales– concede a la imagen sagrada como objeto de meditación⁶¹. Además es la época más importante y gloriosa de la mariología española; teólogos y religiosos se encargaron de escribir la historia y la vida de la Virgen, así como diferentes cuestiones particulares sobre su Asunción, o Coronación

59 “Y conociendo esto los Romanos Pontífices, a quien principalmente incumbe el aumento de la Fe, por estarle encargado universalmente el género humano, y viendo por estar gastando el patrimonio y rentas de su Magestad en tan píos y felices efectos, no podría cómodamente proseguir en esta santa defensa, y que la Cristiandad padecería con molestias e incursiones de enemigos de la Santa Fe, han socorrido y ayudado con las tres gracias de la Santa Cruzada, Subsidio y Escusado, para que lo que dellas procede, y lo mucho que por su Magestad junta y gasta de sus Reales rentas, se fortifique el exercito Catolico, y venga el León, que no teme encuentro, ni acontecimiento de nadie: y aniquilando y postrando la heregia, haga que los infieles vengan a reconocer en unidad de la Iglesia un padre y pastor, universal, una Fè, un Bautismo, un Dios trino en persona, y uno en esencia...”. PÉREZ DE LARA, A.: *Compendio de las Tres Gracias de la Santa Cruzada, Subsidio, y Escusado, que su Santidad concede a la Sacra Católica Real Magestad del Rey Don Felipe III, nuestro Señor, para gastos de la guerra contra infieles, y la practica dellas, assi en el Consejo, como en los Juzgados de los Subdelegados*, Madrid: Imprenta Real: 1610, fol. 2.

60 “La Chiesa di Roma sente la necessità di ribadire il valore dei suoi fondamenti e di rafforzare i legami con la sua tradizione, anche mediante la conferma del ruolo della comunicazione attraverso le immagini, della loro funzione didattica e devozionale”. PISANI, R.: *Maria nell'arte. Iconografia e iconologia mariana in venti secoli di cristianesimo*. Roma, 2003, p. 83.

61 “A seguito del dibattito dottrinale del Concilio tridentino, le immagini religiose divennero oggetto di cure particolari da parte della Chiesa controriformata, la quale sentì la necessità di sottrarle alla sola valutazione estetica per farne invece un efficace strumento di divulgazione dei temi della FEDE a tutti i livelli culturali, attraverso un linguaggio chiaro, accessibile e persuasivo”. PISANI, R.: *Maria nell'arte. Iconografia e iconologia mariana...* op.cit. p. 83.

que dejaron su huella en los tratados de la vida espiritual, comentarios a fiestas litúrgicas, en los mariales, los libros de piedad o en breves catecismos doctrinales⁶².

Por otra parte, el grabado buscaba durante la Edad Moderna un utilitarismo religioso que sirviera para promover la religión, sus dogmas y que impulsasen las emociones piadosas de los lectores de las obras que ilustraban⁶³. Asimismo la devoción a María se convierte en uno de los principales temas de los impresos publicados durante todo el siglo XVII. La defensa de la Inmaculada Concepción así como la imagen de la Tota Pulchra acompañada de todos los símbolos del Cantar de los Cantares serán las protagonistas de gran parte de los frontispicios.

2.2. La Inmaculada Concepción: la Tota Pulchra. La Virgen Apocalíptica: reminiscencias medievales. El tipo andaluz y el castellano. Discursos inmaculistas

La iconografía de la Tota Pulchra se remonta al texto de Molanus que en 1568 recomendaba que la Virgen se acompañase de los símbolos alusivos a su pureza y que tenían su fuente literaria en las letanías marianas y en el Cantar de los Cantares. Será San Bernardo el primero en calificar a la Virgen de “Tota Pulchra es, amica mea, et macula non est in te” (“Qué hermosa eres amada mía y no hay mancha en ti”)⁶⁴, frase tomada de los versos del Cantar de los Cantares y que será el epígrafe más repetido a lo largo del análisis de estos frontispicios.

El primero de ellos ilustra la obra del fraile mercedario Silvestre de Saavedra *Razon del Pecado Original, y Preservación del en la Concepción Purissima de la Reyna de los Angeles Maria* (Sevilla: Clemente Hidalgo: 1615) (Fig. 24) en donde María se rodea de los atributos alusivos a su pureza al mismo tiempo que es coronada por dos ángeles. Este tipo iconográfico ya aparecía en las pinturas del siglo XVI como en la Inmaculada que Giuseppe de Arpino ejecuta para la Academia de San Fernando de Madrid. Esta coronación de María, que suelen efectuar dos personas divinas o dos

62 DE FIORES, S.; MEO, S.: *Nuevo Diccionario de Mariología*. Madrid, 1988, pp. 867-869.

63 PORTÚS, J.; VEGA, J.: *La Estampa Religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998, p. 213.

64 STRATTON, S.: “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, nº2 (1988), p. 35.



Fig. 24. DE SAAVEDRA, S.: *Razón del Pecado Original, y Preservación...* (Sevilla, 1615).



Fig. 25. DE JESÚS MARÍA, J.: *Historia de la Vida y Excelencias de la Sacratissima Virgen Maria...* (Madrid, 1657).

ángeles forma parte de la iconografía de la Inmaculada llegando a confundir con el tema de la Coronación⁶⁵.

La influencia de la escuela castellana con la figura de María representada como niña, en actitud orante, con una larga melena caída simétricamente sobre los hombros y su pierna derecha inclinada ligeramente hacia delante, se deja ver en la portada que ilustra la *Historia de la Vida y Excelencias de la Sacratissima Virgen Maria Nuestra Señora* por el fraile José de Jesús María “primer historiador de la Sagrada Reforma de Nuestra Señora del Carmen”, publicada en Madrid en el año 1657. (Fig. 25) El modelo de la Inmaculada responde a las disposiciones de Trento recreando la imagen de la Virgen Apocalíptica como la mujer que venció a la herejía con la media luna a sus pies; se corona con las doce estrellas y se acompaña de los símbolos alusivos a su pureza y virginidad.

Este modelo iconográfico se repite en la obra de Francisco de Cepeda *Resumpta Historial de España desde el Diluvio hasta el Año de 1642* (Madrid: Pedro Taso: 1643) (Fig. 26) en donde María cubierta con un manto estrellado y soportada por una peana de querubines, se coloca en la parte superior del frontispicio en el interior de una tarja

65 TRENS, M.: *María, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1947, p. 157.



Fig. 26. DE CEPEDA, F.: *Resumpta Historial de España desde el Diluvio...* (Madrid, 1643).

artista copiaba de las estructuras y de los trazados de los retablos de la época. Los alentones del frontón y las cornucopias cargadas de frutos que rematan la composición nos llevan a esa tipología propia del Renacimiento italiano. Se trata de una plancha que ya había sido utilizada en la portada de la obra de Juan Bretón *Mística Teología y Doctrina de la Perfection Evangelica a la que puede llegar el alma en esta vida sacada del espíritu de los sagrados doctores* (Madrid: viuda de Alonso Martín: 1614) con la presencia de un retrato de San Francisco de Paula en el centro del tímpano en lugar de la imagen de la Inmaculada Concepción⁶⁶. Con el escudo de armas de Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, conde Niebla aparece en el frontispicio del libro sobre las obras de Luis Carrillo y Sotomayor publicada en Madrid en 1613 (véase IIª Parte, Cap. III). Firmado por Pedro Perret es el modelo tomado por Francisco Navarro para la portada de la obra publicada casi treinta años después⁶⁷.

66 Las columnas –de orden corintio– son de fuste liso y con basa muy saliente a diferencia de la obra de Francisco de Cepeda en donde los elementos vegetales dominan la composición. GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* II, op.cit. p. 207.

67 *Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor, comendador de la Fuente del Maestre, Quatralvo de las Galeras de España*, Madrid: Luis Sánchez: 1613. GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* II, op.cit. p. 350.

En el centro del friso central se colocan las armas del destinatario de la obra: Francisco Bandre De Abarca, Tesorero General de la Santa Cruzada y Regidor Perpetuo de la ciudad de Guadalajara. Junto al escudo la firma de Francisco Navarro, grabador que trabaja en Madrid entre los años 1632-1642⁶⁸ ilustrando portadas de importantes y conocidos libros de la primera mitad del siglo XVII como es el de la *Iglesia Militante. Cronología Sacra y epitome historial de todo quanto ha sucedido en ella prospero y adverso*, escrita por Fernando Camargo y Salgado y publicada en Madrid en el año 1642 (véase IIª Parte, Cap. VI, 3.3.1.).



Fig. 27. DE RIBERA, P.: *Aclamación por el Príncipe Santo, y Concepción Inmaculada de María* (Valladolid, 1653).

Francisco Montaña firma la estampa que ilustra el libro escrito por el agustino Payo de Ribera titulado *Aclamación por el Príncipe Santo, y Concepción Inmaculada de María*, publicado en Valladolid en 1653. (Fig. 27) María se cubre con el manto decorado de estrellas, lo mismo que la corona y las dos aureolas que le rodean, una en la cabeza y, la otra, en el cuerpo. A sus pies la media luna y la frase: "Defectus Omnis subea". La tarja se completa con dos cabecillas de angelitos creando un eje simétrico y, bajo la firma del grabador, podemos leer: "Dignare Laudare te, virgo Sacrata". La melena caída simétricamente sobre los hombros, la posición de las manos y el manto nos lleva a esas características de las Inmaculadas de Gregorio Fernández.

Inclinando la rodilla derecha hacia delante se representa a María en el siguiente grabado que decora la portada de Diego Pacheco *Vida de Nuestra Señora. Sermones Panegyricos, sobre todos los misterios, algunas de sus Virtudes, y muchas de sus Imágenes* (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, y Valdivia: 1692). (Fig. 28) Envuelta en un cielo de nubes y querubines le rodea una mandorla estrellada y la presencia de la palmera en la parte izquierda de la estampa⁶⁹. En el frente del altar se coloca una tarja

⁶⁸ GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* II, op.cit. p. 326.

⁶⁹ La palmera se convierte en el símbolo de la constancia y de la gracia de la Virgen María y con este significado aparece en la obra de Nicolás de la Iglesia con el mote "Quasi palma exaltata sum" ("Fue ensalzada como la palmera"). La pintura recoge la imagen de un niño suspendido de la hoja de una palmera y se acompaña de la subscriptio: "Si el peso ensalça a la Palma/ También encumbra a María/ Con Misteriosa Porfía". BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 610.



Fig. 28. PACHECO, D.: *Vida de Nuestra Señora. Sermones Panegyricos...* (Madrid, 1692).



Fig. 29. *Suma de todas las Materias Morales. Arregladas a las condenaciones...* (Madrid, 1696).

con el título de la obra, el nombre del autor y el destinatario de la misma –María Teresa de Silva y Mendoza y Haro, hija primogénita de los Duques del Infantado y Pastrana– cuyo escudo familiar se representa en la parte inferior flanqueado por dos figuras angélicas que sostienen la cruz y el flagelo alusivos a su condición de religiosa franciscana en el Convento de la Concepción de Madrid.

Coronada por dos ángeles aparece en la dedicatoria del primer tomo de la *Suma de todas las Materias Morales. Arregladas a las condenaciones Pontificias de nuestros muy Santos Padres Alexandro VII y Inocencio XI* (Madrid: Antonio Román: 1696)⁷⁰. (Fig. 29) La misma estampa se repite en la obra titulada: *Obras en Prosa, y verso* (Zaragoza: Diego Dormer: 1670) de Salvador Jacinto. (Fig. 30)

La escena de la Coronación –fundamental en la iconografía medieval de la Virgen– había sido aplazada en las representaciones artísticas del siglo XVII por el tan discutido tema de la Concepción, por lo que los modelos que nos encontramos en las estampas de los libros barrocos es escasa y con una débil repercusión. Un ejemplo lo encontramos en el frontispicio del *Abecedario Virginal de Excelencias del Santísimo Nombre de*

⁷⁰ “A María Santísima, Madre de Dios, Reyna, y Señora de los Angeles, y de los Hombres, Emperatriz de los Cielos, y de la Tierra, Amaparo comun de todos, y medianera de los Pecadores, Emperatriz Soberana, y Madre Nuestra”.



Fig. 30. JACINTO, S.: *Obras en Prossa, y verso* (Zaragoza, 1670).



Fig. 31. NAVARRO, A.: *Abecedario Virginal de Excelencias del Santísimo Nombre de María...* (Madrid, 1604).

María: donde se le dan a la Virgen doscientos y veiniocho nombres, según la Sagrada Escritura... (Madrid: Pedro Madrigal: 1604) de Fray Antonio Navarro, (Fig. 31) cronista general de la Orden de la Santísima Trinidad. María con los rasgos de una niña, se arro-dilla con los brazos cruzados sobre su pecho para recibir la corona de manos del Padre –sosteniendo la bola del mundo– y del Hijo –sujetando el cetro– ataviados con vesti-mentas reales y situados a ambos lados de la composición. La paloma del Espíritu Santo descende en la parte superior de la estampa. A pesar de estar considerado el tema de la Coronación de origen bizantino, Mâle y Réau lo remontan al arte francés del siglo XII asociándolo con dos prefiguraciones del Antiguo Testamento: la escena de Betsabé invi-tada por su hijo Salomón a sentarse sobre un trono y Ester elevada a la dignidad de reina por Asuero. Por otra parte el desarrollo iconográfico del tema lo lleva a una evolución en la representación de los personajes con la aparición de María coronada por un ángel, en las primeras representaciones, coronada por Cristo en un segundo momento, más tarde por la figura de Dios Padre y finalmente por la Santísima Trinidad⁷¹.

71 Este último tipo aparece en España, Italia y Francia desde principios del siglo XV difundándose en todo el arte europeo hasta el siglo XVII. RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. I, vol. 2, Barcelona, 1996, pp. 644, 645.



Fig. 32. DE CARAVANTES, J.: *Practica de Misiones. Remedio de Pecadores. Sacado de la Escritura Divina...* (León, 1674).

La figura de María se vio fortalecida por un importante auge devocional cargado de matices medievales. Es lógico que esta situación se refleje en las representaciones artísticas que tendrán como objetivo subrayar y ensalzar las cualidades de María en dos líneas de fundamentales: en su carácter de intercesora entre Dios y los hombres y en el papel de vencedora frente a la herejía⁷². Con estas características se representa a María coronada con las doce estrellas y la aureola de la santidad, mientras una mandorla de rayos cubre su cuerpo. A sus pies, los querubines y la media luna son sustituidos por la presencia de las almas a quienes la intercesión mariana trata de redimir tal y como se explica en el

título de la obra *Practica de Misiones. Remedio de Pecadores. Sacado de la Escritura Divina, y de la Enseñanza Apostolica. Aplicado en el Ejercicio de la una Misión. Fundada en los motivos mas poderosos, para reducir las almas*, escrita por el monje capuchino José de Caravantes y publicada en León en el año 1674. (Fig. 32)

La siguiente portada nos muestra a María orante como “Tota Pulchra et amica mea et macula non est in te” con la embrionaria figura del niño Jesús en su vientre. Este tipo iconográfico se relaciona con la representación de la Virgen de la Esperanza o de la Expectación en la espera del parto, imagen frecuente en las artes figurativas del Renacimiento como en el cantoral de la catedral de Sevilla o en el Libro de Horas de la reina Margarita de Austria del Monasterio de El Escorial⁷³. El niño, con las manos juntas y envuelto en un disco solar, se coloca sobre la bola del mundo, iconografía que ya aparecía en la pintura italiana de principios del siglo XVI como la Inmaculada

72 RUÍZ GÓMEZ, L.: *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 1998, p. 216.

73 TRENS, M.: *María, iconografía de la Virgen en el arte...* op.cit. pp. 77, 78.

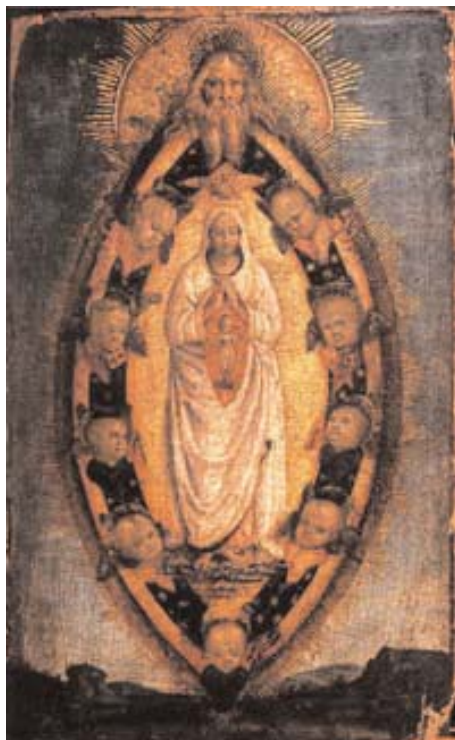


Fig. 33. Escuela de Pinturicchio, *Inmaculada Concepción* (c.a. 1510).

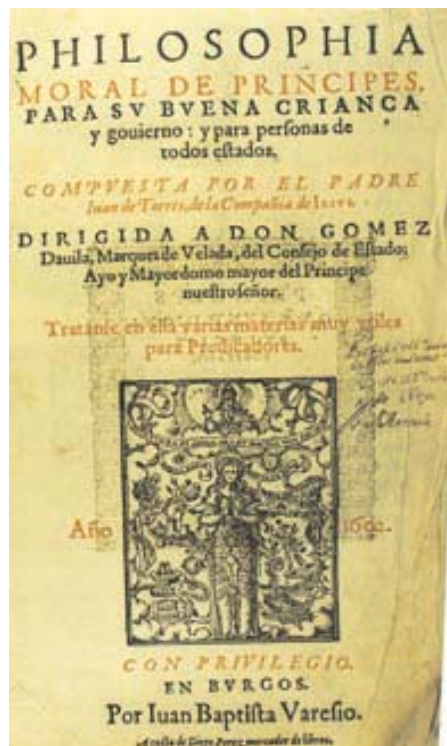


Fig. 34. DE TORRES, J.: *Philosophia Moral de Principes, para su Buena Crianza y gobierno...* (Burgos, 1602).

Concepción de Il Pinturicchio conservada en el Museo nacional de Estocolmo⁷⁴. (Fig. 33) Como ocurre en la estampa la figura del Padre, en la parte superior, contempla la escena y la bendice, al tiempo que sostiene con su mano izquierda el globo celeste. Diferentes inscripciones –tomadas de distintos textos bíblicos– se reparten por el espacio sagrado identificando cada uno de los símbolos marianos⁷⁵.

El grabado decora la obra del jesuita Juan de Torres *Philosophia Moral de Principes, para su Buena Crianza y gobierno: y para personas de todos estados* (Burgos: Juan Bautista Varesio: 1602). (Fig. 34).

⁷⁴ FRANCIA, V.: *Splendore di Bellezza. L'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura Rinascimentale Italiana*. Città del Vaticano, 2004, pp. 102, 103.

⁷⁵ Alrededor de María se agrupan los siguientes atributos: “La estrella de mar (“Stella maris”), el lirio (“Sicut lilium inter spinas”), un olivo (“Oliva speciosa”), una fortaleza (Turris David cum propugnaculis), un espejo (“Speculum sine macula”), la fuente (“Fons ortorum”), una ciudad (“Civitas Dei”), el sol (“Electa ut sol”), la luna (Pulchra ut luna), una puerta murada (“Porta coeli”), un cedro (“Cedros exaltata”), un rosal (“plantatio rosae”), un árbol (“Floreció la vara de Jesé”), un pozo (“Puteus aquarum viventium”), un huerto cerrado (Ortus conclusus). TRENS, M.: *María, iconografía de la Virgen...* op.cit. pp. 153, 154.

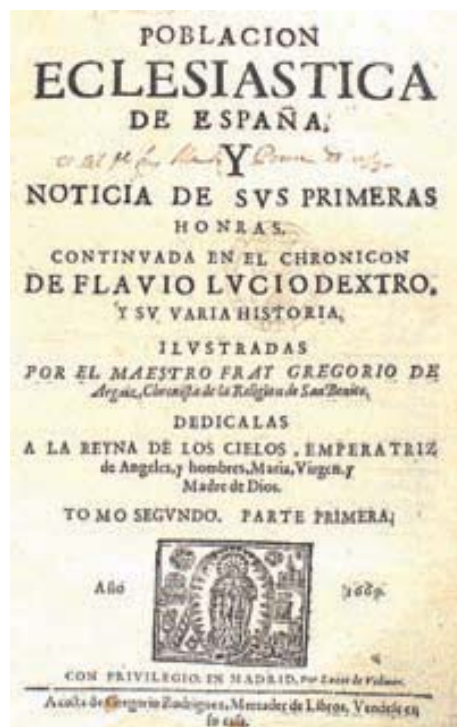


Fig. 35. DE ARGÁIZ, G.: *Población Ecclesiastica de España y noticia de sus primeras honras* (Madrid, 1669).



Fig. 36. DE RIPIA, J.: *Practica de la Administración y cobranza de las rentas reales...* (Barcelona, 1694)

De escasas dimensiones se representa a la Tota Pulchra en el segundo tomo de la primera parte de la *Población Ecclesiastica de España y noticia de sus primeras honras* (Madrid: Lucas de Vedmar: 1669) de Fray Gregorio de Argáiz (Fig. 35) o en el libro de Juan de Ripia *Practica de la Administración y cobranza de las rentas reales y visitas de los ministros que se ocupan de ellas* (Barcelona: Antonio Ferrer y Compañía: 1694) (Fig. 36) lo cual corrobora el empeño y el esfuerzo de la corriente contrarreformista por difundir el concepto de la Inmaculada Concepción a través de los textos e imágenes a lo largo de todo el siglo XVII.

La Virgen apocalíptica con las manos juntas, la mandorla de rayos de sol, la luna creciente y el dragón pisoteado ilustra la obra *Selectae et Practicae Resolutiones...*⁷⁶ de Pedro Aingo Ezpeleta publicada en Madrid en el año 1660, (Fig. 37) añadiéndose las

76 AINGO DE EZPELETA, P.: *Selectae et Practicae Resolutiones de Casibus tempore mortis occurrentibus...* Madrid: Melchor Sánchez: 1660.

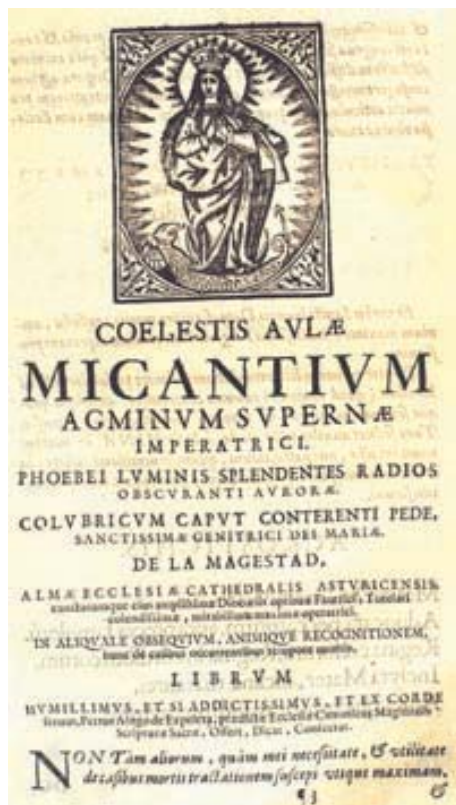


Fig. 37. AINGO EZPELETA, P.: *Selectae et Practicae Resolutiones...* (Madrid, 1660).

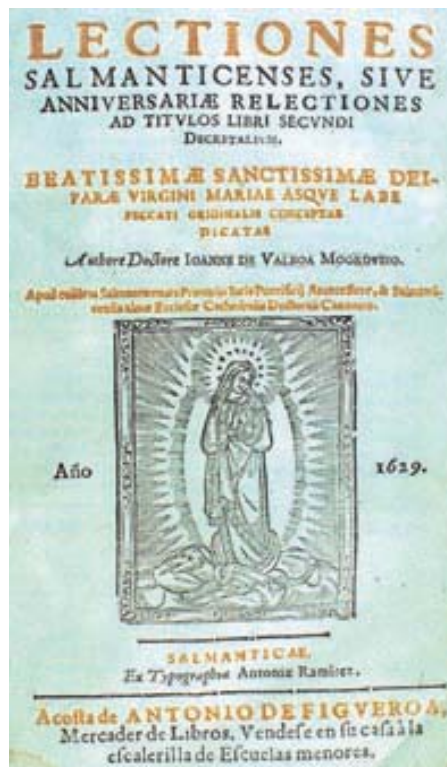


Fig. 38. DE BALBOA MOGROVEJO, J.: *Lectiones Salmanticenses, sive anniversariae...* (Salamanca, 1629).

doce estrellas en el libro de Juan de Balboa Mogrovejo: *Lectiones Salmanticenses, sive anniversariae relectiones ad titulos libro secundi decretalium* (Salamanca, 1629), (Fig. 89) ambas de factura todavía muy medieval como la que ilustran las obras del fraile portugués Juan de Zeyta *Quadragesma de Sermones en loor de la Virgen Maria, y de Christo Senor Nuestro su Hijo, conforme los Evangelios que la Iglesia canta en sus festividades, por el discurso del ano* (Valladolid: viuda de Francisco Fernández de Córdoba: 1626) (Fig. 39) o la *Estatua y Arbol con voz Política, Canónica y Soñada. En que velò, y se desvelò Nabuchodonosor, y revelò Daniel...* escrita por el Doctor Don Esteban de Aguilar y Zúñiga y publicada en Madrid en el año 1661. (Fig. 40) Un nimbo de rayos rodea la figura de María acompañándose de la frase: "MONS, DE QUO LAPIS. QUI CONFREGIT STATUAM". Las mismas características se repiten en dos frontispicios pertenecientes a dos obras de la segunda mitad del siglo XVII: *El Superior. Polytica para todo Linage de Prelados. Ilustrada con Predicables Discursos*, de Fray Andrés de Valdecebro (Alcalá de Henares: Fray Diego de García: 1664) (Fig. 41) o el *Responsum*



Fig. 39. DE ZEYTA, J.: *Quadrageña de Sermones en loor de la Virgen María y...* (Valladolid, 1626).



Fig. 41. DE VALDECEBRO, A.: *El Superior. Polytica para todo Linage de Prelados...* (Alcalá de Henares, 1664).

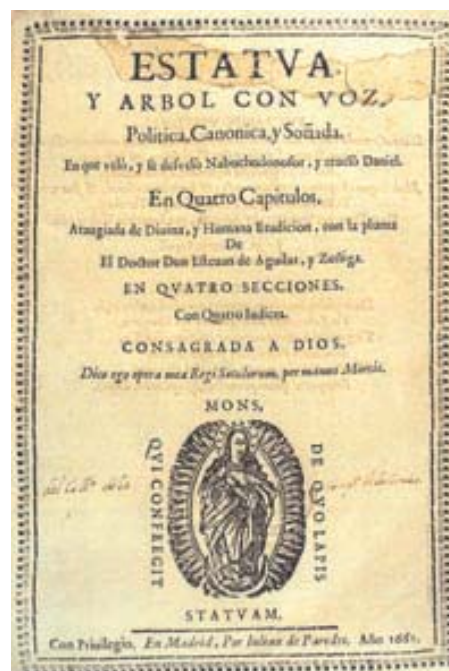


Fig. 40. DE AGUILAR Y ZÚÑIGA, E.: *Estatua y Arbol con voz Política, Canónica y Soñada...* (Madrid, 1661).

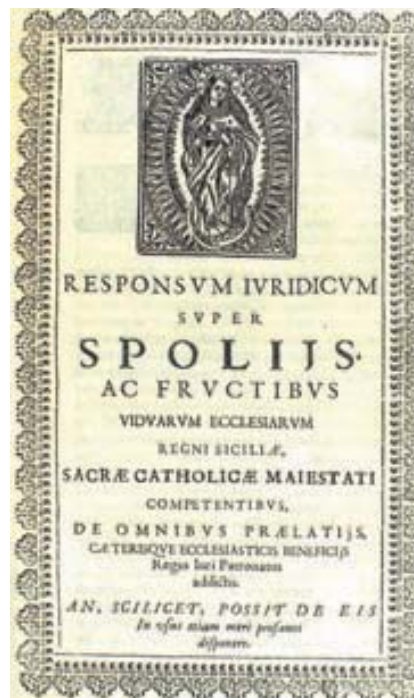
iuridicum super Spoliis ac Fructibus Viduarum Ecclesiarum Regni Siciliae... (Madrid: Francisco Sanz: 1682) de Giovanni Ramundetti. (Fig. 42)

La Inmaculada con el Niño en brazos, la corona de doce estrellas y el triple querubín a sus pies aparece en *De Maria Advocata Nostra Adnotationes, et Exempla* (Madrid: Mateo Fernández: 1668) del jesuita Juan Antonio Velázquez. (Fig. 43) La plancha reaprovechada de otras impresiones anteriores recoge una frase bíblica tomada del Salmo 145, 9: "Pupillum et viduam suscipiet, et vias peccatorum disperdet" ("Al huérfa-

Fig. 42. RAMUNDETTI, G.: *Responsum iuridicum super Spoliis ac Fructibus Vidvarum...* (Madrid, 1682)



Fig. 43. VELÁZQUEZ, J.A.: *De Maria Advocata Nostra Adnotationes, et Exempla* (Madrid, 1668).



no y a la viuda sustenta, pero trastorna el camino de los pecadores”)⁷⁷. Rodeada de ángeles, María responde a unos cánones de dulzura y humanidad propios de la iconografía del Seiscientos con una perfecta integración de la Madre y el Hijo a través del movimiento de las manos y la inclinación de la cabeza de la Virgen⁷⁸. Los mismos rasgos ya estaban presentes en la *Primera, Segunda, y Tercera Parte de los Ejercicios Espirituales, para todas las Festividades de los Santos*, del agustino Pedro de Valderrama y dedicado a Nuestra Señora de Atocha⁷⁹ (Fig. 44) y en la obra de Gaspar

77 Bajo la guirnalda floronada se escribe la frase: “HISPANIAE ADVOCATA” (“ABOGADA DE ESPAÑA”); iconografía que se repite en la obra de Martín Ruíz de Mesa *Vida y Obras del Maestro Juan de Ávila Predicador Apostólico del Andalusia, dividida en dos tomos*, impresa en Madrid en 1618 y “dirigidas a la Inmaculada Virgen María, Señora y abogada nuestra”.

78 PISANI, R.: *María nell'arte...* op. cit. p. 85.

79 “...Que si a los Principes de la Tierra, a los Presidentes, y a los que estan cerca de las personas Reales (por lisonja, ò por esperanza de favor) se suelen dirigir los libros, con mas razon a vos Princesa de los Cielos que presidis a tantos coros de Angeles, y que tan cerca estays de las divinas personas, que ningun bien haze Dios a los hombres que no sea por vuestras generosas manos, de quien espero favor para con el Padre, que os hizo Madre de su hijo, y para con el hijo, que os hizo hija de su Padre, y para con el divino amor, que os dio la gracia, con que fuisteys hija del Padre, Madre del Hijo, y Esposa del Espiritu Santo...”. DE VALDERRAMA, P.: *Primera, Segunda, y Tercera Parte de los Ejercicios Espirituales, para todas las festividades de los Santos*. Madrid: Alonso Martín: 1610. s.p.



Fig. 44. DE VALDERRAMA, P.: *Primera, Segunda, y Tercera Parte de los Ejercicios Espirituales...* (Madrid, 1610).

festividades y Santos (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba: 1619) y en la *Gerarchia Seraphica, propio de las festividades de la Orden de Nuestro Padre San Francisco, y comun de los Evangelios de la Iglesia*, escrita por Jorge Antonio Riojano, Lector de Teología y Guardián del Convento de Peñafiel, en la santa provincia de la Inmaculada Concepción⁸¹.

de Morales *Libro de las Virtudes y Propiedades maravillosas de las piedras preciosas* (Madrid: Luis Sánchez: 1605)⁸⁰ dedicada a Nuestra Señora del Pilar.

Por otra parte, este modelo iconográfico se integra dentro de la denominada escuela andaluza de la primera mitad del siglo XVII, con Juan Martínez Montañés como máximo exponente. Esta corriente se caracterizó por la presencia de unos rasgos más realistas en una búsqueda de la captación psicológica del personaje así como un mayor dinamismo en la colocación de las figuras que parecen flotar en un movimiento de diagonales, propias de la estética del Siglo de Oro. Con las manos juntas y la cabeza inclinada se representa a María en las portadas de las obras del carmelita Cristóbal de Avendaño *Sermones. El Adviento, con sus*

80 “Pues vos Virgen soberana que sois norte, estrella y luna clara, y aun los naturales hallaron una piedra que la llamaron Lapis lunae, y sus efectos cuadran mucho à las excelsas virtudes vuestras con que adornais y dais ser a todas las demas piedras, principalmente la del Pilar de mi dicha Patria... Adonde podra llegar la fama desta pequeña obra, sin que las injurias del tiempo las puedan oscurecer ni enterrar con olvido, confiando la aveis de favorecer por dos razones. La primera, por ser de piedra el pilar donde estais sentada, y tratar dellas el assumpto deste libro. La segunda, por ser hijo deste Reyno, y particularmente devoto vuestro...”. DE MORALES, G.: *Libro de las virtudes y piedras preciosas*. Madrid: Luis Sánchez: 1605. s.p.

81 El grabado anónimo se convierte en un claro ejemplo de las estampas que circulan por los talleres decorando obras pertenecientes a diferentes autores o publicadas con una diferencia de tiempo considerable, como en el caso analizado.

La figura del donante o del devoto que contempla a la Inmaculada Concepción es frecuente en las artes figurativas de los siglos XV y XVI difundándose en los retablos y en las pinturas conventuales a lo largo de todo el período barroco. Así nos lo encontramos en la portada de la obra de Andrés Pérez de Ibarra –vicario del convento de Santa María de Tudia– *Doctrina Cristiana ad Parochos* impresa en Madrid en el año 1625. (Fig. 45) María –con la media luna a los pies y el Niño en brazos– está siendo elevada por cuatro ángeles colocados a ambos



Fig. 45. PÉREZ DE IBARRA, A.: *Doctrina Cristiana ad Parochos* (Madrid, 1625).

lados de la figura⁸². El propio Andrés Pérez de Ibarra con el bonete en sus manos y la cruz de la orden de Santiago –a la que pertenece– se arrodilla, en la parte derecha de la estampa, ante la visión celestial representada en un plano superior y aislada por una corona de nubes. En el pavimento podemos leer la firma de Alardo de Popma, grabador flamenco que trabaja en Madrid y en Toledo en donde entra en contacto con Antonio Pizarro, discípulo del Greco⁸³ que influirá notablemente en la iconografía de sus Inmaculadas. Al mismo tiempo su formación nórdica se deja ver en la tipología de la composición con una clara separación de los planos a partir del famoso recurso de la ventana que, en este caso, se cierra, en alusión a la celda del convento. Asimismo la presencia de los ángeles que transportan a la Madre de Dios se había difundido en los talleres tipográficos de la Flandes del siglo XVI como es el caso de la *Asunción y Coronación de la Virgen* firmada por Cornelis Cort en 1574 sobre diseño de Federico Zuccari y reimpresa dos años más tarde, en 1576⁸⁴.

82 “La Virgen María ha sido elevada a la mansión celestial, donde el Rey de los reyes está sentado en un trono adornado de estrellas” (segunda antifona de laudes); “En este día, la Virgen María subió a los cielos; alegraos, porque reina para siempre con Cristo” (segundas vísperas, antifona del Magnificat). CAROL, J.B.: *Mariología*. Madrid, 1964.

83 GALLEGO GALLEGO, A.: *Historia del Grabado en España...* op.cit. p. 153.

84 La lámina fue impresa en Roma en el taller de Antonio Lafrery sirviendo como modelo de la Inmaculada Concepción que el propio Zuccari pintó para el oratorio de *Santa Concezione di Pesaro* (aprox. 1592). Este tipo de iconografía se repetirá en numerosas Inmaculadas pintadas por los principales artistas de la España del Barroco, entre las que destaca la creada por el Caballero de Arpino del Colegio jesuita de Sevilla.



Fig. 46. DE ORMAZA, J.: *Grano del Evangelio en la Tierra Virgen, Christo* (Madrid, 1677).

Esta nueva tarea de defensa mariana se pone de manifiesto en obras como *Grano del Evangelio en la Tierra Virgen, Christo*, del jesuita José de Ormaza (Madrid: Herederos de Pablo de Val: 1677) (Fig. 46) con la presencia de María con el Niño y un haz de espigas en su mano derecha representada en el centro de la composición⁸⁵. La Virgen, rodeada de una corona de nubes, levanta los ojos al Cielo para ver a la Paloma del Espíritu Santo que desciende portando una rama granada de trigo en su pico. De la rama se desprenden las semillas, símbolo de fecundidad, en alusión al fruto que Cristo dejó con su vida y sus obras. Esta misma actividad es la que realizó el Conde Peñaranda, D. Gaspar de Bracamonte y Guzmán, cuyas armas aparecen en la base del pedestal sostenidas por dos angelitos apoyados en las volutas que rematan la cartela del pedestal⁸⁶. En la parte superior una guirnalda decora el centro del que cuelgan cintas y granos de espigas sirviendo de marco a los datos tipográficos de la obra escritos en el interior de la tarja central.

85 La espiga es el símbolo del crecimiento y de la fertilidad. Ripa describe la alegoría de la Abundancia como una mujer que sostiene el cuerno de la abundancia en su mano derecha sujetando con la otra un “haz de espigas de trigo y maíz, panizo, legumbres y otras similares, muchas de las cuales se han de ver cayendo y esparciéndose en tierra”. RIPA, C.: *Iconología*. Madrid, 1996, pp. 52, 53.

86 De esta actividad fructífera se alude en la dedicatoria al conde: “La vida de Christo Señor nuestro, busca en la de V.E. mejor estampa, que en mis escritos: quedase en este primer tomo en las pajas del Nacimiento, y halla en V.E. lo granado: nada acredita mas su Nacimiento, que unir con el los frutos del Agosto à la virtud nacida, independiente de discurso de tiempo, por regularse al discurso de la razón. Es la empresa de la Encarnación, *summa imis*, hazer extremos, y unirlos: vence la exageración del imposible, juntandose el Cielo con la tierra. Ocupar las eminencias della, no facilita esta Union; mas la dificulta, que las alturas yazen mas lexos del Cielo, inclinado a lo humilde... Tener la suma del Gobierno, del Imperio, y bienes humanos (doy este nombre a los del animo, que los demàs caen muy fuera de V.E.) y después de tanto recibo, quedar haziendo alcance al Cielo, es superior credito de persona de questa. DE ORMAZA, J.: *Grano del Evangelio en la Tierra Virgen, Christo*, Madrid: Herederos de Pedro de Val: 1677. s.p.

Rodeando a María se puede leer la frase: “Venter tuus sicut acervus tritici vallatus liliis” (Cant 7) (“Tu vientre como montoncito de trigo, cercado de azucenas”, Cant. 7,2) que se completa con la cartela festoneada de la parte superior en la que se escribe: “Granum frumenti cadens interrām” (“Si el grano de trigo arrojado a la tierra” Juan 12,24), “Convalles abundabunt frumento” (“Y los valles se cubren de trigo”, Sal 64, 14). Dos figuras aladas –representadas de medio cuerpo– separan las cortinas para mostrarnos la irradiación de luz que sobre María desprende la Paloma del Espíritu Santo⁸⁷.

En el prólogo el autor explica el título de la obra diciendo: “Se llama Grano de Trigo con tanta expression, que no necesita de la explicación que dà San Agustín, San Ambrosio (...) y los demas Padres comunmente... Tambien es comun en los Padres llamar tierra bendita, tierra de los vivientes... Como en este primer tomo solo llego al nacimiento de Christo Señor nuestro, y lo mas que se trata es de las prevenciones que hizo en su madre para encarnar, le doy nombre de Grano en la tierra Virgen”⁸⁸.

Esta misma composición se repite en el frontispicio de otra de las obras del jesuita José de Ormaza *El Sabio Dichoso y Político Infeliz*, correspondiente a la segunda parte del Grano del Evangelio y publicada en Segovia en el año 1672. (Fig. 47) Sobre el alto pedestal el monarca Carlos II –a quien va dedicado el libro– se arrodilla, con las manos juntas delante de un haz de espigas que brota de la tierra significando el arduo trabajo y el esfuerzo llevado a cabo a favor de la proclamación del dogma inmaculista⁸⁹. El motivo de las espigas aparece en una de las *Empresas Morales* de Juan de Borja con el mote: “Non Metentis Sed Seminantis” (“No del que los siega, sino del que los siembra”) explicándolo así: “Por grandes, que sean las dificultades, y trabajos, que le ofrecen, para alcanzar alguna cosa, que mucho se dessea, se passan con facilidad, si son acompañados de esperança, de conseguir el fin, que se pretende. Con

87 Esta iconografía de la Inmaculada Concepción con la cabeza ladeada, dirigiendo la mirada hacia un lado bajo un dosel descubierto por ángeles será frecuente en las estampas que ilustran los libros de los siglos XVII y XVIII. BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado Compostelano del Siglo XVIII*. A Coruña, 1996, p. 215.

88 DE ORMAZA, J.: *Grano del Evangelio en la Tierra...* op.cit. s.p.

89 Felipe IV ya había plasmado en su testamento el ferviente deseo relativo a la definición dogmática de la Inmaculada Concepción: “Ruego muy encarecidamente y afectuosamente a los Reyes que me sucedieren continúen las instancias que en mi nombre se hubieren hecho con grande aprieto, hasta que la alcancen de la Silla Apostolica”. VÁZQUEZ, I.: *Las Negociaciones Inmaculistas en la Curia Romana durante el Reinado de Carlos II de España (1665-1700)*. Madrid, 1957, p. 7.

esta esperanza no solo el Labrador trabaja, y afana todo el año, pero aun derrama el grano, que tiene cierto, por sola la esperanza (aunque dudosa) de coger con acre-



Fig. 47. DE ORMAZA, J.: *El Sabio Dichoso y Político Infeliz* (Segovia, 1672).

centamiento el fruto, de lo que siembra. Quando esto da mayor gusto, y contentamiento, quando prosperamente sucede, tanto por lo contrario lo siente mas, el que mucho ha trabajado, y afanado, si al tiempo, que espera el premio, de lo que ha servido, y merecido, vèe coger, y gozar à otro el fruto de sus trabajos (...) Porque con razon el fruto, no es del que le coge sin trabajo, sino del que le sembrò, y trabajò”⁹⁰.

Al otro lado un angelillo sostiene una cartela con una frase tomada del Génesis completando el significado de la escena: “Consurgere manipulum meum, et stare, manipulos circumstantes adorare manipulum meum” (“Y como que mi

90 DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit., pp. 84,85.

Juan Francisco de Villava en una de sus empresas espirituales nos muestra una espiga de trigo que se inclina por el peso del grano acompañada del lema: “Quia plena recumbor” (“Cuando estoy llena, me inclino”) y del comentario: “Y como todo lo que tiene un justo es de Dios, vase baxando en sus ojos de manera que viene a hazerse nada, y es cosa que admira, que siendo la humildad hija de la Caridad, quanto la Caridad sube para hallar a Dios, tanto baxa la humildad... esto tienen los justos, que mientras más llenos, más se humillan, y al pesso que suben, baxan en sus ojos. No hallé con qué significar este pensamiento mejor, que en la espiga, pues quando está vazía de grano está yerta y empinada, como lo suelen estar los vazíos de virtud, y quando está llena se inclina, según lo hazen los justos”. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 324.

Esta idea del trabajo recompensado vuelve a aparecer en la obra de Juan de Borja con el mote: “Sic Vitam Invenies” (Así se gana la vida”). La pintura de la empresa se compone de dos manos frotando las espigas significando “que el que quisiere sacar grano de la espiga, es menester, que apriete las manos, y trabaje; assi tambien el que quisiere alcançar el premio de la virtud, y de aquí abajo, honra, nombre, y aun hazienda, ha de trabajar y apretar los puños, y sino lo hiziere, no tendrá razon de quejarse, sino de si mismo, por haver dexado de ayudarse, sabiendo que no ay cosa, que se dè de balde (si bien se mira) sino à trueque de gran afan, y trabajo”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 112, 113. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 325.

gavilla se alzaba y se tenía derecha, y que vuestras gavillas, puestas alrededor adoraban la mía” Gen 37,7).

La iconografía mariana responde al esquema de la Inmaculada Concepción, tipo iconográfico que hunde sus raíces en los inicios del arte cristiano con la figura de María representada sola o con el Niño en las pinturas de las catacumbas romanas⁹¹. Junto a la imagen se desarrolla un largo proceso teórico en relación a diversos aspectos de la iconografía mariana. El más debatido fue, sin lugar a dudas, el vinculado con la idea de la doctrina de la Inmaculada Concepción. En el siglo VIII Andrea di Creta en su Canon sobre la “Santa abuela de Dios Ana” será uno de los primeros en pronunciar la existencia de una fiesta de la Concepción de María⁹². Un siglo después figuras como Pascasio Radberto⁹³ o el benedictino Eadmer con su obra *Tractatus de conceptione sanctae Mariae*⁹⁴ habían contribuido a la definición teológica de la Inmaculada, teoría que será seguida por los grandes teólogos del siglo XIII, como Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino o Buenaventura.

Esta idea inmaculista será difundida, de una forma muy especial, por la orden de los Frailes Menores, con la figura de Duns Scoto como cabecilla de la Escuela de Teólogos y Predicadores. Así aparece en la siguiente portada que ilustra la obra de Gaspar de la Fuente *Armamentarium Saraphicum & Regestum Universale tuendo titulo Inmaculate Conceptiones* (Madrid: Imprenta Real: 1649) (Fig. 48) en donde una torre fortificada centra la composición con la imagen de la Inmaculada en la parte superior. Dos figuras se sitúan a ambos lados de la fortaleza: en la parte izquierda San

91 En las catacumbas de Santa Priscilla, las del Cementerio Mayor o en las de San Pedro y Marcelino se conservan las primeras imágenes de María y las más significativas en cuanto representan el paso de una pintura “compendiaria” romana –tipo de representación en donde lo importante no son los detalles sino la apreciación de todo el conjunto– y la pintura bizantina. PISANI, R.: *Maria nell’arte...* op.cit. p.13.

92 FRANCIA, V.: “L’Immacolata Concezione: alla ricerca di un modello iconografico”, *Una donna Vestita di Sole. L’Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*. Milano, 2005, p. 33.

93 Abad de Corbie que escribe *De Partu Virginia* como medio de defensa de la Inmaculada Concepción frente a su discípulo Ratramno que defendía la tesis de que María había dado a luz al igual que el resto de las mujeres de su tiempo lo que significaría que Cristo había nacido “bajo la maldición”. GRAEF, H.: *María. La mariología y el culto mariano*. Barcelona, 1968, p. 176.

94 Tratado en el que reconoce que en ningún texto de las Sagradas Escrituras se escribe que María fuera concebida sin pecado original pero afirma que Cristo redimió a los pecadores y María participó en esta obra: “Ella que fue creada para ser palacio del Redentor de los pecadores, estuvo por ello libre de la esclavitud del pecado”. GRAEF, H.: *María. La Mariología...* op.cit. p. 216.



Fig. 48. DE LA FUENTE, G.: *Armamentarium Saraphicum & Regestum Universale...* (Madrid, 1649).

escudos), “Aedificata est cum propugnaculis” (“la torre es inexpugnable”) y “Omnis armatura fortium” (“Fuerte en toda armadura”).

De las almenas laterales penden diversos trofeos militares que simbolizan la victoria de la defensa Inmaculista sirviéndole de base sendos pedestales en donde se sientan un grupo de geniecillos que sostienen una tela en donde se lee el título de la obra. La idea de la torre no es casual puesto que alude a la Torre de David (Turrus Davidica) o a la Torre de marfil (Turrus eburnea), calificativos que las Letanías le conceden a María y que Nicolás de la Iglesia recoge en su obra *Flores de Miraflores* en alusión a la Virgen como defensora de la Iglesia⁹⁵. (Fig. 49) Boschius recoge la idea de la Torre

Domingo de Guzmán –con el hábito dominico y la estrella colocada en su hombro derecho– estrecha su mano a San Francisco de Asís colocado enfrente y, en la misma posición que Santo Domingo, alzan sus respectivas manos hacia María simbolizando la unión de las órdenes en la defensa de la Inmaculada Concepción⁹⁵. A este apoyo immaculista se suma la monarquía representada a través del escudo imperial de Felipe IV, situado bajo la corona de nubes de la Virgen. Un conjunto de angelillos completan la escena tocando violas, arpas y trompetas sosteniendo tarjetas con diversas inscripciones en las que podemos leer: “Mille clypei pendent ex ea” (“de la cual penden mil

95 El tema del encuentro fraternal entre Santo Domingo y San Francisco es frecuente en las artes figurativas del siglo XVII sirviendo de modelo para la oración y la predicación en un contexto contrarreformista que permitiese superar las diferentes posturas ideológicas surgidas entre las diferentes órdenes religiosas. CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los santos*. Madrid 2003, pp. 102,103.

96 El lema: “Turrus David cum Propugnaculis” (“Torre de David con almenas”) (Cantar de los Cantares 4,4) se explica a través del comentario del emblema: “No fuera razon dexar en olvido la armería de la Iglesia, figurada en la torre de David; viendo, que en la viña que atento plantò aquel padre de familias, edificó una torre para su defensa, y hermosura. La defensa de la viña del Señor, la armería de la Iglesia militante está cifrada en la torre, y en ella como en cifra vere-



Fig. 50. BOSCHIUS, J.: *Historica narratio protectionis et inaugurationis...* (Antwerp, 1602).

Fig. 49. DE LA IGLESIA, N.: *Flores de Miraflores* (Burgos, 1659).

como símbolo de la fortaleza que protege al fiel de las adversidades con el mote: “In aeternum non Commovebitur” (“Torre, eternamente inquebrantable”)⁹⁷. (Fig. 50).

mos a María, y su pureza. Pinta el Esposo Santo en los Cantares con admirables metaphoras, y colores, la hermosura de su esposa, sin dexar en ella parte que son finísimos matices no dibuxe (...) Es tu hermoso cuello como la torre de David, que esta edificada con almenas que la adornan, y defienden (...) La cabeza de la Iglesia es Christo, el cuello de la Iglesia es Maria, porque es la cosa que està mas inmediata à la cabeza (...) Maria es la cosa mas inmediata à Christo, y por ella passa el alimento de la gracia, que dà vida al cuerpo mystico, y a los miembros de la Iglesia (...). DE LA IGLESIA, N.: *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada concepción de la Virgen, y madre de Dios María señora nuestra*. Burgos 1659, p. 142. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 778.

“Pinta el esposo Santo en los Cantares con admirables metaphoras, y colores, la hermosura de su esposa, sin dexar en ella parte que con finissimos matices no dibuxe (...) Es tu hermoso cuello como la Torre de David, que esta edificada con almenas que la adornan, y defienden (...) El cuello de su esposa la Iglesia, compara el esposo Santo à la torre de David (...) la cabeza de la Iglesia es Christo, el cuello de la Iglesia es María, porque es la cosa que està mas inmediata à la cabeza (...) Maria es la cosa mas inmediata à Christo, y por ella passa el alimento de la gracia, que dà vida al cuerpo mystico y a los miembros de la Iglesia...”. DE LA IGLESIA, N.: *Flores de Miraflores...* op.cit. p. 142.

⁹⁷ BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 452, 453.

Encima otras dos tarjas representan dos emblemas que completan el significado de la estampa. Por una parte un libro arde encima de una zarza con el lema: “Veritas Moysi rubus” (“Verdad Moisés Espino”) y, por otra, una mata de flores con una montaña al fondo y el lema: “Ab hyeme gratior” (“Más agradable desde el invierno”). La zarza ardiente se relaciona con el sufrimiento de Cristo bajo la corona de espinas y está determinado por el pasaje bíblico del libro del Éxodo: “Empleábase Moisés en apacentar las ovejas de su suegro Jetró... y guiando una vez la grey a lo interior del desierto, vino hasta el monte de Dios Horeb. Donde se le apareció el Señor en una llama de fuego que salía de en medio de una zarza, y veía que la zarza estaba ardiendo y no se consumía. Por lo que dijo Moisés: “Iré a ver esta gran maravilla, cómo es que no se consume la zarza...” (Ex 3,1-4). La zarza sería el símbolo del fuego espiritual que no quema y María pudo ser Madre, siendo virgen sin ser inviolada tal y como se expresa en uno de los jeroglíficos de Nicolás de la Iglesia con el mote: “Rubis incombustus” (“La zarza que no se quema”)⁹⁸. (Fig. 51) El libro abierto representa las tablas de la Ley y de los mandamientos que Dios le entregó a Moisés: “Mas Dios dijo a Moisés: Sube a lo alto del monte en donde estoy, y detente allí, y te daré unas tablas de piedra con la ley y los mandamientos que tengo escritos en ellas, a fin de que los enseñes al pueblo...” (Ex 24,12). A esta misma idea responde uno de los emblemas del *Imago Primo Saeculi* (Amberes, 1640) con el lema “rubus ardens incombustus” (“zarza ardiente que no se consume”) con la figura de Moisés delante de la zarza en alusión a la íntegra castidad, tal y como lo expresa el título de la empresa *Castitas integra*⁹⁹ (Fig. 52)

98 “De aquí infiero yo, que según la exposición deste Autor por el fuego, se entiende el ardor de la concupiscencia, padre de la corrupción, y cuchillo de la virginidad. Este, como siempre acompañava a la concepción actual de las mugeres, parece que exteriormente, en opinión de algunos, cercaba à María, viendo la Madre: pero segun la verdad no la quemò, pues siempre fue virgen pura... El fuego en la zarza, es la concupiscencia, que para prueba, y merito, queda en el justo, después de perdonada la culpa. DE LA IGLESIA, N.: *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada concepción de la Virgen, madre de Dios María Señora Nuestra*, Burgos: Diego de Nieva y Murillo: 1659, p. 54. “Vio Moisés una zarza cercada de llamas, la qual en medio del fuego conservaba su verdor; y aviéndola visto, quiere verla, porque es muy para vista nuestra zarza... El Mysterio de la zarza, significa la Concepción y Nacimiento de Christo, de las entrañas de María, salva su Virginidad... esta zarza sin quemarse en medio del fuego, es María Virgen, antes del parto, en el parto, y después de aver parido”. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 832.

99 SALVIUCCI INSOLERA, L.: *L'Imago Primi Saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro*, Roma, 2004, pp. 123, 270.

Fig. 52. *Imago Primi Saeculi* (Amberes, 1640).Fig. 51. DE LA IGLESIA: *Flores de Miraflores* (Burgos, 1659).

Las rosas son también símbolo de la pureza y la humildad de María siendo uno de los calificativos que se le atribuyen en las Letanías. Nicolás de la Iglesia alude a la idea de la Rosa Mística como la imagen que refleja la Inmaculada Concepción expresándolo en uno de sus emblemas en el que aparece una rosa rodeada de espinas con el lema: “Rosa Mystica” (“Rosa Mística”) y la suscripción: “De las espinas de Adán/ Intacta sale la Rosa/ Rosa en todo misteriosa¹⁰⁰”. (Fig. 53)

La tipología de María responde al tipo iconográfico de la Virgen Apocalíptica con la corona de las doce estrellas, la media luna y el dragón que pisotea, símbolo de la herejía¹⁰¹. A partir del Concilio de Trento se produce una integración de la repre-

100 “Cumpla por las flores de este guerto la rosa, pues la flor de las flores... Esta misteriosa rosa, nos ofrece el olor de su pureza, saliendo hermosa, suave, agradable y olorosa, del tronco rudo, áspero, espinoso, y basto. Por esto el Espíritu Santo compara la excelencia de María a la planta de la rosa abstrayendo de la planta... Porque la excelencia desta Virgen, consiste en aver salido rosa pura, y sin resabio de espinas, de un tronco rudo, y espinoso, sin calidades de rosa”. DE LA IGLESIA, N.: *Flores de Miraflores*... op.cit. pp. 93-95. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas españoles*... op.cit. p. 698.

101 Basado en el texto del Apocalipsis: “San Bernardo en su *Sermo Dominica intra octavam Assumptionis* identificó las doce estrellas como símbolo de las prerrogativas de María. Los exege-



Fig. 53. DE LA IGLESIA, N.: *Flores de Miraflores* (Burgos, 1659).

sentación de la Virgen Apocalíptica con la Inmaculada, sin entenderse, por ello, que la tipología apocalíptica se abandone; se trata, más bien, de representaciones de la Inmaculada Concepción que ilustran el episodio del Apocalipsis¹⁰².

El escorzo de la figura, así como el movimiento de sus manos dispuestas sobre su pecho y la expresividad de su rostro nos hablan de unos modelos pictóricos que se están haciendo contemporáneamente a la estampa y en los que Herman Pannells pudo haberse inspirado¹⁰³.

Con el realismo de las Inmaculadas de Murillo se representa a la Virgen en el siguiente grabado que ilustra la portada de la obra de Bartolomé de Villalva

Sangre Triunfal de la Iglesia (Madrid: Imprenta Real: 1672) El tema del libro se centra en el triunfo del martirio de los santos, que queda justificado por el autor en las primeras páginas del libro a partir de dos razones fundamentales: la primera por omi-

tas comprobaron que los doce privilegios de María coincidían con sus doce gozos. A partir de este momento se establecieron una serie de oraciones de doce Aves dedicada a la corona de doce estrellas. Esta oración fue muy popular entre los franciscanos. STRATTON, S.: "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, 2 (1988), p. 99.

102 GARCÍA MAHIQUES, R.: "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo Mariano (y II). Ab Initio Et Ante Saecula Creatum", *Ars Longa*, 7-8 (1996-1997) p. 181.

103 Como discípulo de Rubens conoció las obras del barroco español dejando penetrar en sus ilustraciones el simbolismo propio del Siglo de Oro. En sus grabados se puede intuir una influencia de los retratos velazqueños en la precisión del dibujo que nos remontan a las Inmaculadas pintadas por su maestro Francisco Pacheco. GALLEGO GALLEGU, A.: *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1999, p. 168.

Por otra parte, el modelo iconográfico y las características formales de la obra de Herman Pannells se integran dentro de la denominada escuela andaluza de la primera mitad del siglo XVII, con Juan Martínez Montañés como su máximo exponente. Esta corriente se caracterizó por la búsqueda de unas formas más dramáticas y la captación de una realidad que les aproximase a la psicología de los personajes representados. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés (1568-1659)*. Sevilla, 1987, pp. 80-82.

Cap. II, 2.2.5).

de AVE MARIA en una cartela en el centro, se alzan dos torres, colocadas a ambos lados de la composición haciendo referencia a la iconografía de María representada, en el momento de su Asunción, en la parte superior de la estampa.

tres órdenes diferentes haciendo alusión, el primero de estos órdenes, a la figura de Alejandro VII que emite un decreto en donde se proclama la fiesta de la Inmaculada Concepción. A él le corresponden el sardio, “esplendor de fuego, como la lengua del Soberano Sacerdote en los ardientes impulsos del Divino esplendor que le inspira”, el topacio, símbolo de claridad pues “de claridad superior a todas se corona el que es eminente luz de la Fe” y la esmeralda, símbolo de la constancia contra los herejes.

IV como “Príncipe de las luzes, raio de las sombras... Invicto planeta, esplendor de



Fig. 54. LA TORRE Y SEBIL, F.: *Luzes de la Aurora, Días del sol...* (Valencia, 1665)

104 “Porque con la sangre, que por el nombre y Fe de Jesucristo, sus gloriosos hijos vertieron en el Martirio, inmortalmente contra el infierno y potestades tenebrosas”. DE VILLALVA, B.: *Sangre Triunfal de la Iglesia*. Madrid: Imprenta Real: 1672. s.p.

Austria, Sol de Iberia...”¹⁰⁵. Al Príncipe y Marqués de Astorga y San Román, D. Antonio Pedro Álvarez Osorio, a quien va dirigida la obra con la dedicatoria: “Virrey de Valencia que fue artífice del culto de María y autor de su lucimiento”, se le atribuye el tercer orden de piedras compuesto por el Ligurio, el “Achates” (Ágata) y “Ametiste” (amatista). El Ligurio simboliza la fuerza como virtud del virrey para afrontar su cargo en el gobierno de Valencia. Francisco de la Torre nos dice que esta piedra tiene la fuerza para atraer las hojas como el imán al acero y que sería la propia virtud del virrey “para atraer las hojas de laureles que le coronan”. El Ágata es símbolo de la prudencia y templanza que caracteriza a las actividades llevadas a cabo por el marqués de Astorga; a esta piedra se le atribuyen desde la Antigüedad efectos mágicos: alejaba el mal tiempo e impedía que los ríos se desbordasen; también se le atribuyó la facultad de volver ingenioso y elocuente al que la poseía¹⁰⁶. La Amatista es símbolo de la vigilancia y el ingenio que caracteriza la labor de D. Antonio Pedro Álvarez Osorio¹⁰⁷. Además esta piedra se consideraba como símbolo de modestia, paz del alma y piedad y se le relacionaba con el poder espiritual de curación¹⁰⁸.

Por otra parte es Valencia el lugar donde se celebran las fiestas de María y se corresponden con las piedras de cuarto orden: crisólito, compuesto de azul y dorado, el color del mar y del oro, características correspondientes a la ciudad de Valencia puesto que “el oro de su Nobleza con tanto esmalte de fidelidad, ya el mar de su devoción tan alta que llega a las estrellas...”. El ónice, simboliza la salud y la alegría ya que es una ciudad donde el saludable terreno y el alegre clima la “hacen copia del Paraíso, como su devoción imagen del cielo”. El Beril, símbolo de la luz que des-

105 El carbunco, carbón encendido alude a la luz que desprenden las buenas acciones del rey. El zafiro, color del cielo es símbolo de la castidad y amor a la verdad, virtudes del rey. El jaspe significa firmeza y fundamento de la piedad. “Jaspe es nuestro Filipo, cuyos varios colores en que luze, son las unidas virtudes en que brilla”. Felipe IV se alza como columna de la Fe porque “a sus poderosos ruegos, se ha desvanecido las sombras, que ponían oscuridad en el Sol”. DE LA TORRE, F.: *Luzes de la aurora. Dias del sol. En fiestas de la que es Sol de los dias y Aurora de las luzes*. Valencia: Geronimo de Vilagrassa: 1665, s.p.

106 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 18,19.

107 Su nombre completo sería: D. Antonio Pedro Álvarez Osorio Gómez Dávila y Toledo, Marqués de Astorga y San Román, Conde de Trastámara y Santa Marta, Duque de Aguiar, Canónigo de la Iglesia de León, Comendador de la Orden de Calatrava, Gentilhombre de la Cámara del Rey, Virrey y Capitán General de la Ciudad y Reino de Valencia y electo Embajador de Roma. LA TORRE y SEBIL, F.: *Luzes de la Aurora, Dias de sol, en fiestas de la que es Sol de los dias...* op.cit. s.p.

108 BIEDERMANN, H.: *Diccionario De Símbolos...* op.cit. p. 30.

prende Valencia, pues “conformando la voz de su fama, con la etimología de su nombre, es valerosa en fidelidades a su Rey y en obsequios a su Reyna”¹⁰⁹.

En el basamento, el pedestal izquierdo recoge las armas pontificias romanas como símbolo de la ciudad de Valencia como la antigua Roma y rememora los cuatro órdenes de piedras que se corresponden con cuatro “devotos” órdenes y que adornaron las vestiduras sacerdotales de Aarón en el Éxodo¹¹⁰ y fundamento de Jerusalén en el Apocalipsis¹¹¹.

Las torres tienen un significado positivo en el arte cristiano como fortaleza que protege al fiel contra el asalto del infierno (véase Figs. 49, 50).

El emblema 45 de la *Emblemata Política* de Bruck se representa la torre acompañada del lema “Vigilantia et Fede” (“Vigilancia y Fe”), características que el rey debe mostrar a su pueblo durante su gobierno¹¹². También en las empresas de Camilli figura una torre coronada por una cúpula y sobre la cual se coloca un ángel con una vara en la mano en donde se representan los vientos. Su mote: “PERFER ET OBDURA” (“PACIENCIA Y PERSERVARANCIA”) hacen alusión a la virtud de la tolerancia que el hombre debe tener ante todas las cosas que le suceden, mostrando, en todo momento, una constante voluntad y una actitud paciente por conseguir sus fines, siempre con un espíritu de servicio a Dios y de utilidad a los demás vencien-

109 DE LA TORRE, F.: *Luzes de la aurora. días del sol...* op. cit. s.p.

110 “Hizo pues el Efod de oro, de jacinto, de púrpura y de grana dos veces teñida, y de lino fino retorcido... y un cinturón de los mismos colores, como tenía el Señor mandado a Moisés. Dispuso también dos piedras oniquinas, afianzadas y engastadas en oro... Igualmente hizo el Racional, tejido como el efod... y puso en él cuatro hileras de piedras preciosas. En la primera estaba el sardio o granate, el topacio y la esmeralda; en la segunda, el carbunclo, el zafiro y el jaspe; en la tercera, el ligurio o rubí, el ágata y la amatista; en la cuarta, el crisólito, el ónice, o cornerina, y el berilo, ceñidas estas piedras y engastadas en oro, cada una en su sitio. Estas doce piedras tenían esculpidos los nombres de las doce tribus de Israel: un nombre en cada piedra”. (Éxodo 39, 2-15).

111 “Y los fundamentos del muro de la ciudad estaban adornados con toda suerte de piedras preciosas. El primer fundamento, era de jaspe: el segundo fundamento, de zafiro: el tercero, de calcedonia o rubí: el cuarto, de esmeralda: el quinto, de sardónica: el sexto, de sardio: el séptimo, de crisólito: el octavo, de berilo: el nono, de topacio: el décimo, de crosoprasso o lapislázuli: el undécimo, de jacinto: el duodécimo, de amatista. Y las doce puertas, son doce perlas: y cada puerta estaba hecha de una de estas perlas: y el pavimento de la ciudad, oro puro, y transparente como el cristal”. (Apocalipsis 21, 19-21).

112 BRUCK, J.: *Emblemata politica. Quibus ea, quae ad principatum spectant...* Strasbourg/Cologne, 1618, p. 177.



Fig. 55. CAMILLI, C.: *Imprese illustri di diversi, coi discorsi di Camillo Camilli...* (Venecia, 1586).

do toda clase de vicios y de tentaciones como la fortuna representada a partir de la alegoría de los vientos que intenta arrastrar la batuta del ángel¹¹³. (Fig. 55)

El significado de la torre en la portada del libro se ajusta a estas interpretaciones simbólicas de los libros de emblemas, configurándose como ejemplo de la firmeza que María muestra en su actitud de oración representada en la parte superior de la estampa y como base teórica de la Iglesia. Sobre las torres dos ángeles le

ofrecen la tiara pontificia, un sol y la corona real con la luna. Sobre ellos y, bajo el halo de nubes que rodea a la Virgen, tres epígrafes completan el significado de la escena: “Electa” (“Elegida”) “Patefecit ab ortu Aurora fores Qui Met” (“Reveló e hizo pública el nacimiento de la Aurora...”) “Pulchra” (“Perfecta”).

El sol y la luna son símbolo de la Eternidad puesto que son perpetuos engendradores de las cosas tal y como nos lo explica Valeriano en sus Jeroglíficos siguiendo la representación que estos astros presentan en el mundo antiguo en donde se creía que eran conservadores y alentadores de todas las cosas creadas bajo su influjo y su presencia¹¹⁴. La corona y la tiara significan que tanto el poder real como el eclesiástico están sometidos bajo la gracia y las virtudes de la pureza y la perfección simbolizadas en la figura de María¹¹⁵.

113 CAMILLI, C.: *Imprese illustri di diversi, coi discorsi di Camillo Camilli...* Venecia, 1586, pp. 72,73.

114 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 393.

115 El significado de la portada se explica en las primeras páginas del libro: “Siempre he reparado en estos ordenados esquadrones de milicia, que la van acompañando a María, quando como Sol camina a la Bienaventurança. Pues ella prevención militar, mas del intento fuera en la retaguardia de su Concepción; quando por salir a campear con solas las Luzes tremulas de Aurora, se podia rezelar alguna invasión de las nubes opacas. Pero no, que sabia el Espíritu Santo los alborres a esta Aurora le avia de notar nuestro Don Francisco, y así cuido de disponer sus tropas Angelicas en los passos que adelanto en su Assumpcion ultima, y dexò de hazerlo en el que dio en su Concepción primera, satisfecho que defendido este passo por la TORRE de un ingenio tan eminente con la guarnición de las luzes, que en el le descubre, no han de poder soplos de vientos contrarios invadirle, ni invasiones de sombras enemigas escurecerle...” LA TORRE Y SEBIL, F.: *Luzes de la Aurora, Dias del Sol. En fiestas de la que es Sol de los dias...* op.cit. s.p.

Un último grabado ilustra la obra del *Templo Panegirico, al certamen poetico que celebros la Hermandad insigne del Smº Sacramento, estrenando la grande fabrica del Sagrario Nuevo de la Metròpoli Sevillana...* (Sevilla: 1663) escrita por Fernando de la Torre Farfán, relator de una de las más famosas fiestas religiosas de la Sevilla barroca y que contó con importantes grabadores de la época como Matías de Arteaga, artífice de la estampa¹¹⁶. (Fig. 56)

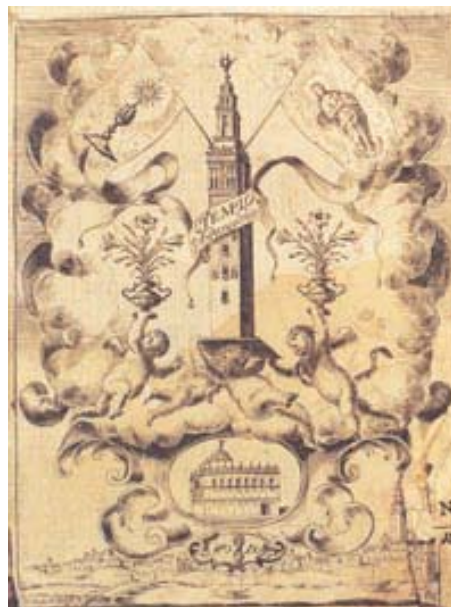


Fig. 56. DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Templo Panegirico, al certamen poetico...* (Sevilla, 1663).

En el centro de la composición se coloca una Torre en clara alusión a la Giralda de la Ciudad sobre la que cuelga un epígrafe con los dos primeros términos del título de la obra: “TEMPLO PANEGIRICO”¹¹⁷. De uno de los cuerpos del torreón salen dos estandartes con el Santo Sacramento, símbolo de la Eucaristía, en la parte izquierda y la Inmaculada Concepción, en el derecho. Al igual que en el grabado que ilustra la *Palestra Mariana*, la iconografía mariana responde a los cánones que en la ciudad hispalense se habían hecho hasta el momento tomando las obras de artistas de la talla de

116 En la censura de Don Cristóbal Báñez de Salcedo se elogia a Don Fernando de la Torre Farfán por la magnificencia de su obra: “Elogio que tiene por objecto un merito grande, mas es ambicion de la pluma, que credito del Heroe. La verdadera gloria vive en si misma segura. Obras excelentes no se abultan con recomendaciones, que haría leer a la posteridad la claridad del assumpto. Assi negava el Marcial Anglico la deuda de un aplauso... a la justa alabanza de Don Fernando de la Torre Farfán (su nombre, índice de su calidad, es sobrescripto de prendas muy conocidas, muy estimadas...). DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Templo Panegirico, al certamen poetico...* Sevilla: Juan Gómez de Blas: 1663. s.p.

117 (...) En la narración de las fiestas del Sagrario (primer empleo de Don Fernando en este libro) brillan gravemente las flores de la Rethorica, las fuerzas de la Elocuencia. Todos lo aguardaron assi, pero estrañalo alguno que equivalia a muchos. Lease pues el titulo Templo Penegirico, que leído, y considerado, no se puede esperar menos coturoso. Assi lo pide la magestad del Assumpto, assi lo estima el titulo de Panegirico (...) Pero la Espera de Panegirico lo confirmò Ciceron in Oratore, defendiendo desta misma nota, el que Isocrates intitulo *Panethenaica*, y añadió la razon de que este no se escriviò para las controversias de los Tribunales, sino para el halago de los oídos, por los quales passa el animo recomendado del Heroe...”. DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Templo Panegirico, al certamen poetico...* op.cit. s.p.

Murillo o Valdés Leal, antecesores de Matías de Arteaga que supo compaginar su tarea de grabador y pintor a pesar de que sus lienzos le tildaron como uno de los “maestros menores” de la escuela sevillana del seiscientos¹¹⁸.

En el centro dos jarrones de azucenas son sostenidos por dos angelotes que, junto a otras dos figuras angélicas soportan la torre panegírica. Las azucenas son el símbolo de la virginidad de María y con este significado aparece en uno de los emblemas de Sebastián de Covarrubias con el lema: “Nulla reparabilis arte” (“No es reparable con ninguna maña”) con el epigrama: “Es tanta la bealdad, la excelencia/ De la flor virginal, en los mortales/ Que le haz en honor, y reverencia/ Los espíritus mismos celestiales/ Preciosa joya, don sin competencia/ No la pierdan los pechos virginales/ Que para repararla no son parte/ Cielo, ni tierra, por natura, o arte”¹¹⁹. En la parte baja una cartela típicamente barroca acoge el exterior de la iglesia del Sagrario de la catedral de Sevilla con el lema: NO%NO de la heráldica municipal¹²⁰. La presencia de María en el estandarte se explica en el primer capítulo del libro aludiendo a la devoción que por la Inmaculada Concepción se había profesado en Andalucía pero, sobre todo, en la ciudad de Sevilla¹²¹.

2.3. La Virgen entronizada

Con unos rasgos todavía manieristas se representa a María en el trono inclinando su cabeza hacia el Niño que, sentado en su regazo, levanta su mano derecha en actitud de bendecir; ángeles músicos se colocan a ambos lados de la composición. El

118 DE LA BANDA Y VARGAS, A.: “Matías de Arteaga, Grabador”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, VI (1978), p. 77.

119 “Apropiada comparación de la virginidad es la azucena, y símbolo suyo, en este emblema se pinta rodeada de un seto, pero del portillado, y su flor lacia y destroncada...”. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. p. 5.

120 DE LA BANDA, A.: “Matías de Arteaga, Grabador”... op.cit. p. 82.

121 “... Bebiò, ademas, las aguas purissimas del misterio elevado, que es nuestro punto; el siempre claro de la concepción. La parte que militava mas ardor fue España: la que siempre tremolò sus vanderas, Andaluzia, y la que nunca dexò de la mano la insignia superior, fue Sevilla (tanto à que dà las velas a los segundos vientos, esta bien afortunada la Nave). “Oh Musa soberana del Parnaso altísimo del Cielo; superior à sus nueve sacros Museos, en sus nueve Sanctas Hierarchias, no desconfies mi labio, por balbuciente/ o socárrale la brasa del Propheta!) y aunque manchado, por humano, sea capaz de alientos tan divinos...”. DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Templo Panegirico...* op.cit. s.p.

baldaquino se corona con la venera flanqueada por los cántaros que rematan las pilastras laterales. La precisión en el dibujo y los marcados contornos de las figuras nos están hablando de una influencia de las estampas renacentistas y que, probablemente, el grabador haya visto en las colecciones de San Lorenzo de El Escorial. La estampa, de pequeñas dimensiones, ilustra la obra del fraile franciscano Juan Zamora *Ceremonial Romano, Nuevamente Reformado. El qual la Beatitud del Señor Papa Clemente VIII en toda la universal Iglesia manda guardar*, Burgos: Juan Bautista Varesio: 1603. (Fig. 57)



Fig. 57. ZAMORA, J.: *Ceremonial Romano, Nuevamente Reformado...* (Burgos, 1603).

Se trata del tipo denominado Virgen de Majestad de origen bizantino caracterizada por la presencia de María sentada en el trono con el Niño Jesús sobre las rodillas y que había gozado de una gran difusión en el arte francés de los siglos XI y XII. Se acompaña de ángeles músicos acercándose al tipo iconográfico de la Maestà italiana transportada sobre un trono por figuras angélicas que había sido creada por Cimabue, Duccio y Simone Martini en la Siena del Trecento¹²².

María se representa como Reina¹²³ en el grabado que ilustra la obra de Juan Escobar de Corro *Tractatus tres Selectissimi, et Absolutissimi* (Córdoba: Salvador de la Cea Tesa: 1642). (Fig. 58) Sentada en el trono sostiene a su Hijo que, coronado con la aureola de santidad, extiende sus brazos para recoger el libro que el autor –arrodillado– le está ofreciendo. El rosario y la cruz dominica flanquean el baldaquino sosteniendo el telón que se abre para mostrarnos la imagen sagrada. El trono se asienta sobre dos escalones y delante se colocan las armas del Conde-Duque¹²⁴

122 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* I, vol. 2, op.cit. p. 101.

123 Los testimonios explícitos sobre la realeza de María aparecen por primera vez en el siglo V y están unidos a la idea de la maternidad divina. Una de las fuentes más ricas sobre esta doctrina es el *Transitus Mariae*. CAROL, J.B.: *Mariología...* op.cit. p. 175.

124 GARCÍA VEGA, B.: *el Grabado del Libro Español...* II, op.cit. p. 299.



Fig. 58. ESCOBAR DE CORRO, J.: *Tractatus tres Selectissimi et Absolutissimi...* (Córdoba, 1642).



Fig. 59. HURTADO DE MENDOZA, A.: *Vida de Nuestra Señora* (Madrid, 1682).

—a quien se dedica la obra— creando un triángulo invertido y un perfecto eje simétrico con la figura de María y el dosel de la silla imperial.

Antonio Hurtado de Mendoza escribió la obra ilustrada de la *Vida de Nuestra Señora* (Madrid: Manuel Gómez: 1682) (Fig. 59) con la incorporación de la imagen mariana en el interior de un paraje natural. Los rasgos de las figuras así como la creación de diferentes planos de composición reflejan el perfecto conocimiento de las leyes de la perspectiva que el autor del grabado estampa en esta imagen del último cuarto del siglo XVII. María sentada sobre una valla de madera que circunda el campo, ofrece un fruto a su Hijo que hace el amago de cogerlo con su mano derecha. Los rudos pliegues del manto se dejan caer en un primer plano llevándonos al arte del grabado germánico de los siglos XV y XVI con un recuerdo especial de las series de estampas de Durero en donde la integración de las figuras humanas con el entorno natural se había convertido en el motivo principal de sus representaciones¹²⁵.

125 Tanto desde un punto de vista formal como iconográfico la composición se enmarca en la línea creada por el grabador alemán para la Virgen del Mono (hacia 1498) caracterizada por una precisión y minuciosidad propias del Quattrocento italiano, que Durero había conocido en su primer viaje a Italia durante los años 1495 y 1496. Durero. *Obras Maestras de la Albertina*. MATELLA RODRÍGUEZ, J.M. (ed.), Madrid, 2005, p. 125. HUIDOBRO, C.: *Durero y la Edad de Oro del grabado alemán*. Madrid, 1997, p. 61.

2.4. Advocación mariana

2.4.1. La Virgen del Rosario, la Virgen del Pilar, La Valvanera, la Virgen de los Desamparados y La Peña de Francia como ejemplos de religiosidad mariana en España

La Virgen del Rosario protagoniza un grupo compuesto por seis imágenes. La primera de ellas decora la obra de Juan de la Cruz, fraile dominico cuya imagen se representa en la portada recibiendo el rosario de manos de María y del niño. La Virgen y su Hijo inclinan la cabeza en una actitud de humildad y se sumisión que caracteriza a las ilustraciones marianas de finales del siglo XVI. El libro *Iesus Maria. Directorium Conscientiae. Prima Pars Ubi per Ordinem praeceptorum decalogi agitar de omnibus materiis moralibus*, publicado en Toledo en 1624, (Fig. 60) supone el inicio de una campaña de difusión de la devoción del Rosario impulsada por el poder monárquico y que llegará su máximo esplendor en la segunda mitad del siglo XVII¹²⁶. La orden dominica se pone a la cabeza en esta primera etapa de difusión recurriendo a la colocación del rosario a la imagen medieval de Nuestra Señora, en la que la Virgen, representada con el Niño, su principal atributo, sustituye la flor, símbolo de la pureza, por el rosario¹²⁷. Además sostienen que Santo Domingo es el verdadero difusor de la devoción y fundador de las primeras cofradías de devotos en el siglo XIII¹²⁸.

126 El principal protagonista de este impulso masivo fue el propio rey Felipe IV que en 1655 instó a sus obispos a que promocionasen la nueva devoción en sus respectivas diócesis. FERNÁNDEZ CORTIZO, C.: “Los misioneros populares y la devoción del Rosario de Nuestra Señora en Galicia (siglo XVI-XVII)”, *Homenaje a José García Oro*, Romaní Martínez, M; Novoa Gómez, M^a.A (editores), Santiago de Compostela, 2002, p. 157.

127 LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “Tipologías de la Virgen del Rosario en el arte gallego”, *V Semana Mariana en Compostela*, Santiago, 1999, p. 112.
Réau defiende la existencia de tres tipos iconográficos para representar la Virgen del Rosario; por una parte la Virgen de la Misericordia, la Virgen de los siete Gozos o de los siete Dolores y por último, la Virgen sentada, con el Niño sobre las rodillas entregando el rosario a Santo Domingo. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, I, vol.2, Madrid, 1996, p. 130.

128 BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado Compostelano del siglo XVIII*, A Coruña, 1996, p. 230.
La Contrarreforma exalta la devoción a la Virgen del Rosario tanto o más que el culto eucarístico, convirtiéndose ambos en una de las expresiones primordiales de la Reforma católica como un baluarte de ofensiva contra las confesiones reformadas. FERNÁNDEZ CORTIZO, C.: “Los misioneros populares y la devoción del Rosario...” op.cit. p. 157.



Fig. 60. DE LA CRUZ, J.: *Jesus Maria. Directorium Conscientiae...* (Toledo, 1624).

La tipología de la Inmaculada con el rosario en una de sus manos decora gran parte de los frontispicios de la segunda mitad de la centuria; así aparece en el tomo segundo de la obra de Juan Martínez de Prado *Theologiae Moralis Quaestiones Praecipuae* (Alcalá: Diego García: 1656) (Fig. 61) o en el *Catecismo, con el Rosario. Explicación de la Doctrina con el Rosario: y del Rosario con la Doctrina Cristiana. Añadido un Tratado de la Cofradía del Santísimo Nombre de IESUS: y otro de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, escrito por el también dominico Pedro Díaz de Cossío (Madrid: Imprenta Real: 1671)¹²⁹. (Fig. 62) En esta

segunda obra María presenta, al igual que la anterior, al Niño extendido a lo largo de su regazo, la media luna a sus pies y una corona vegetal de la que cuelga un rosario que la rodea a modo de aureola. Esta vez se añaden dos figuras a los pies de la Virgen: Santo Domingo con el hábito de la orden, la flor en su mano izquierda y el perro con la antorcha encendida y Santa Catalina de Siena, vestida con el hábito dominico y el crucifijo¹³⁰ en su mano izquierda, símbolo de sus Desposorios místicos¹³¹. Porta una

129 En el prólogo al lector Díaz de Cossío explica el argumento y el motivo de la obra: "...Esta misma Doctrina hallo en el Rosario Santísimo de la Soberana Virgen, y la Doctrina cristiana, como se enseña à los niños en la escuela, y la escriven los autores de sus libros, por donde la enseñan unos, y la aprenden otros; la misma Doctrina Christiana es la que enseña María Santissima en su Santissimo Rosario, que la que enseñan los libros de la Doctrina, y ejecutan los Maestrescuelas en la escuela, y se manda saber à todo Christiano: pero con esta diferencia, que los librillos de la Doctrina ponen las conclusiones de los misterios de la Fe, y de los preceptos sin dar la razon, ni dar los fundamentos della, ni luz para discurrir la razon, y fundamento, que de aquellas conclusiones de la Doctrina, y Fe Católica, se pueden alcanzar, y saber...". DÍAZ DE COSSÍO, P.: *Catecismo, con el Rosario. Explicación de la Doctrina con el Rosario: y del Rosario con la Doctrina Cristiana. Añadido un Tratado de la Cofradía del Santísimo Nombre de IESUS: y otro de la Cofradía del Santísimo Sacramento*. Madrid: Imprenta Real: 1671, pp. 4,5.

130 Este atributo se convirtió en uno de los elementos más significativos de la santa al ser difundido en las estampas italianas del Quattrocento que servirán de modelo para las pinturas de los siglos posteriores, no sólo en Italia sino también en Francia, Alemania y España. Es posible que estas imágenes de devoción hayan formado parte de las colecciones conventuales y de particulares llegando a manos de los grabadores a través de los propios mecenas del libro. *Bibliotheca Sanctorum*. Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, III, Roma, 1963, p. 1035.

131 Los dominicos trataron de difundir la idea de que Santa Catalina de Siena murió a los treinta y tres años, la misma edad que tenía Cristo en el momento de su Crucifixión. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano....* op.cit. p. 285.



Fig. 61. MARTINEZ DE PRADO, J.: *Theologiae Moralis Quaestiones Praecipuae* (Alcalá, 1656)



Fig. 62. DÍAZ DE COSSÍO, P.: *Catecismo, con el Rosario. Explicación de la Doctrina...* (Madrid, 1671).

corona de espinas sobre su cabeza porque cuando Cristo le ofreció elegir entre una corona de oro y otra de espinas, escogió la segunda¹³². La creación de este tipo iconográfico nace de las fuentes hagiográficas que contribuyeron a la difusión del pacto mariano y en donde se relatan las numerosas visiones en que la Virgen se apareció a Santo Domingo¹³³.

Una frase rodea la plancha del grabado en la que se lee: “Consitemini Domino in cithara: in Psalterio decem chordarum, psallite illi. Cantate ei canticum novum: bene psallite ei in vociferatione” (“Celebrad al Señor con la cítara, cantadlo con el salterio de diez cuerdas: cantadle nueva canción, cantadle bien al sonido del clarín”, Salmo 32, 2-3).

La corona vegetal se sustituye por una cadena de rosas en el grabado que ilustra la dedicatoria del *Tractatus de Perfectione Voluntatis Testamento Requisita et Testamento Perfecto Ratione Voluntatis...* (Sevilla: Juan Francisco de Blas: 1676). (Fig. 63) El rosario etimológicamente designa una corona de rosas. Las cuentas estaban repre-

¹³² Ibidem pp. 285, 286.

¹³³ Los textos de Jordán de Sajonia, Constantino de Orvieto o Santiago de la VoráGINE son el testimonio de esta unión. GONZÁLEZ LEYVA, A.: “Alegoría del Rosario”, *Cuadernos de Arte Colonial*, 3 (1987), p. 97.



Fig. 63. *Tractatus de Perfectione Voluntatis Testamento Requisita et Testamento Perfecto Ratione Voluntatis...* (Sevilla, 1676)



Fig. 64. GIL DE GODOY, J.: *El mejor Guzmán de los Buenos...* (Salamanca, 1684).

sentadas como rosas blancas y rosas que con el tiempo se sustituyeron por las bolas que forman parte del rosario actual¹³⁴.

Sobre nubes se representa a María en el siguiente frontispicio, sujetando la bola del mundo rematada en cruz y con la corona de rayos sobre su cabeza velada. (Fig. 64) El Niño Jesús sentado en su rodilla derecha levanta el rosario con su mano izquierda, mientras con la otra toca el globo celeste convirtiéndose éste en el eje de la composición.

En la parte inferior de la escena se coloca un escudo tripartito con los emblemas de los principales protagonistas de la obra. Santo Domingo de Guzmán, por una parte, representado a partir del perro con la antorcha, el nimbo crucífero y la estrella, principales atributos que lo identifican como el fundador de la orden de los frailes Menores. La Cruz con la espada y la palma a sus pies simbolizan las armas de la Santa Inquisición, a la que pertenece el autor Juan Gil de Godoy, cuyo nombre se escribe también en la parte inferior de la estampa. En el tercer campo las cinco llagas de San Francisco en alusión a su famoso episodio de la Estigmatización cierran el escudo.

134 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia...* op.cit. p. 129.

Alonso Franco afirmaba que las cuentas del rosario eran “balas de artillería del cielo para echar por el suelo todas las infernales máquinas”. GONZÁLEZ LEYVA, A.: *Alegoría del Rosario...* op.cit. p. 98.

Sobre él la cruz blanca y negra de la congregación dominica, de la que también forma parte el autor, timbrada con una corona que sirve de soporte a la figura mariana. En las esquinas superiores dos brazos angélicos sostienen un epígrafe en el que se escribe: “Quasi Plantatio Rose” (“Casi una plantación de Rosas”), completándose con la frase: “El mejor Guzmán de los Buenos. Nuestro S. Domingo. Predicado y Aplaudido”.



Fig. 65. FAJARDO Y ACEVEDO, A.: *Varios Romances escritos a los Sucesos...* (Valencia, 1687).

La iconografía del Rosario vuelve a aparecer en la obra de Antonio Fajardo y Acevedo *Varios Romances escritos a los Sucesos de la Liga Sagrada desde el sitio de Viena, hasta la Restauración de Buda, y otras Plaças, conseguidas en tres años, en que se celebran doze Heroes insignes de estos tiempos* (Valencia: Jaime de Bordazar: 1687)¹³⁵. (Fig. 65) La Virgen con el Niño reparten rosarios a los santos arrodillados y agrupados en la parte inferior¹³⁶. Su devoción queda protegida por las figuras de Santo Domingo, que le ofrece el lirio a María y Santa Catalina, con el corazón porque Jesús le arrebató a cambio del suyo, representados en la parte superior¹³⁷.

135 “Soberana Señora, motivo de mi devoción, à ti se dedica de derecho este corto obsequio, por precissa deuda de Triunfos conseguidos, por la intercesión de tu santissimo Rosario, contra la Fiera Otomana, contra el enemigo común de la Iglesia, pues tu Patrocinio es tan aplaudido en toda la Cristiandad: bien lo califica la Insigne Vitoria avida con toda desigualdad en la batalla de Lepanto... Y siendo uno mismo el Barbaro poder en los sucesos, que con tan maravillosos sitios, assaltos, y conquistas han conseguido las Armas Cesareas (en estos años) à quien después de Dios se avian de ofrecer, sino a vuestra Divina Magestad?”. Dedicatoria de Antonio Fajardo y Acevedo a Nuestra Señora del Rosario. FAJARDO DE ACEVEDO, A.: *Varios Romances escritos a los Sucesos de la Liga Sagrada desde el sitio de Viena, hasta la Restauración de Buda, y otras Plaças, conseguidas en tres años, en que se celebran doze Heroes insignes de estos tiempos*. Valencia: Jaime de Bordazar: 1687. s.p.

136 Se trata del tipo iconográfico de la Virgen de la Misericordia que -bajo la advocación de la Virgen de la Merced- se representa acogiendo a los devotos bajo la protección de su manto. Además estas características ya estaban presentes en las Vírgenes medievales que utilizaban el manto para proteger a sus fieles. BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado Compostelano del siglo XVIII...* op.cit. p. 227.

137 Este atributo forma parte de uno de los episodios relativos a la unidad del alma de Santa Catalina con la de Cristo que quitándole su corazón volvió para ofrecerle el suyo: “Querida hija, no hace mucho que tomé tu corazón, ahora te doy el mío para que vivas para siempre”. CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los Santos*. Madrid, 2003, p. 77.



Fig. 66. MURILLO, D.: *Vida y Excelencias de la Madre de Dios* (Zaragoza, 1614).

La Virgen del Pilar se representa en dos de los grabados catalogados. El primero pertenece al primer tercio del siglo XVII y el segundo a los últimos años, lo cual nos indica que, a pesar de las diferencias estilísticas, el tema iconográfico de María seguía siendo uno de los protagonistas de los frontispicios de los libros del Siglo de Oro. Según una tradición piadosa la Virgen se apareció al apóstol Santiago cuando oraba a las orillas del Ebro en la ciudad de Zaragoza encargándole la construcción de un templo¹³⁸. Una primera estampa ilustra el tomo segundo de la obra de Fray Diego Murillo, fraile franciscano y Lector de Teología en Aragón titulada *Vida y Excelencias de la Madre de Dios* (Zaragoza: Pedro Cabarte: 1614) (Fig. 66) en donde la Virgen, sedente sobre el pilar, es transportada por ángeles ante la presencia de Santiago y un grupo de peregrinos que se arrodillan ante la imagen.

Con unos trazos más rústicos decora el frontispicio de la obra de Felipe Aranda *In Primam Secundae S. Thomae Libri duodecim De Homine Moraliter, et supernaturaliter operante...* (Zaragoza: Dominici Gascon: 1694) (Fig. 67) en donde María, con su Hijo en brazos, aparece de pie sobre el pilar con la cruz en su frente. Un halo de nubes le rodea separando los dos espacios: el terrestre con la presencia del apóstol Santiago arrodillado, con el báculo y las manos juntas en la parte izquierda de la estampa y el grupo de peregrinos en la derecha y el celeste con la imagen de María y el Niño.

La Virgen de la Valvanera ilustra la obra de Diego de Silva y Pacheco, Maestro General de la orden de San Benito titulada: *Historia de la Imagen Sagrada de Maria Santísima de Valvanera, en el Oriente de su Hermosura en los montes distercios, y eclyp-*

138 BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado compostelano...* op.cit. p. 240.



Fig. 67. ARANDA, F.: *In Primam Secundae S. Thomae Libri duodecim De Homine Moraliter, et supernaturaliter operante...* (Zaragoza, 1694).



Fig. 68. DE SILVA Y PACHECO, D.: *Historia de la Imagen Sagrada de Maria Santissima de Valvanera...* (Madrid, 1665)

si de sus Luces en un roble basta la plenitud de su candor en la aurora, que se descubrió en su hallazgo, Madrid: Imprenta de San Martín: 1665¹³⁹. (Fig. 68) Se representa en el interior del tronco de un árbol en el medio de un paisaje natural, tal y como apareció la imagen. El Niño sentado en su regazo levanta su mano derecha para bendecir, sosteniendo un libro abierto con la otra; sobre su cabeza una corona, al igual que su Madre que sostiene un fruto. La representación de María con su Hijo es fiel al tipo iconográfico de la imagen original que describe Hipólito Casas: “La Imagen representa buena estatura... Tiene rostro aguileño y ovalado, frente espaciosa y serena, ojos grandes, rasgados y hermosos, cejas arqueadas y negras, nariz afilada y airosa, boca graciosa, de labios delicados, finísimos y purpúreos... En suma, rostro y semblante revelan

139 Hipólito Casas hace alusión al origen del nombre en su libro sobre la Historia del santuario de Valvanera: “Opinión es fundada y corriente que Valvanera equivale a valle de las Venas ó veneras por la abundancia de ramos de metal que el valle y los montes que lo forman encierran en el seno”(…) En cuanto al origen del lugar: “El valle, así llamado con escasa propiedad, tiene asiento sobre elevada sierra, en lo más escabroso de los antiguos montes Distercios. Fueron éstos, en remoto tiempo, divisorio entre Berones y Celtíberos; límite después de los dominicos de Castilla y Navarra, y son á lo presente confín de Soria, Burgos y Logroño”. CASAS Y GÓMEZ DE ANDINO, H.: *Valvanera. Historia del Santuario y Monasterio de este nombre en Rioja*. Zaragoza, 1886. pp. 67, 68.

una escultura primorosa y felicísima, encarnación de dulces sentimientos y celestiales dones (...) Estaba colocada en lo hueco de un roble, singular y graciosa hornacina...¹⁴⁰.

Las armas imperiales colocadas en la base del frontispicio nos recuerdan que es a la reina Mariana de Austria a quien va dedicado el libro. La obra resume la historia y los milagros¹⁴¹ de la Virgen haciendo especial hincapié en el episodio de su descubrimiento que tiene lugar en el monte de la Valvanera “el monte mas empinado del Orbe, mas consagrado de España, mas favorecido de Dios, mas defendido de María...”¹⁴². El agua que baña la columna en la que se sienta la imagen de María simboliza la fuente de la vida y el elemento purificador que en el Bautismo lava la mancha del pecado¹⁴³; así nos lo explica Diego de Silva en el prólogo al lector: “Y aquí en mayor eminencia

140 “Vístenla con ricas telas de seda, guarnecidas de oro, plata y piedras valiosas; costumbre que cuenta algunos siglos, quizás desde el siglo XVI, en que se introdujo la de cubrir imágenes, con harto dolor de los entendidos, si bien con ella se dio algún desahogo á la devoción. Ciñe á sus sienes imperial corona, y un ajustado rostrillo ó toca de pedrería, apenas deja ver en ella lo principal de su hermosa cara... Vése una túnica se encuentra un vestido interior que descansa en la peana de la Imagen. La túnica tiene mangas anchas, y le cuelgan tanto que alcanzan lo largo de la misma. Lleva exteriormente un manto, que aprisiona su esbelto cuello con un broche en forma de rosa. Numerosos botones (que tales parecen) tallados en la madera, recorren los bordes del manto, túnica y mangas, y sirven de vistoso adorno, á semejanza de engastadas piedras. La efigie de María tiene al Niño Jesús apoyado en su brazo derecho, sin dejarlo descansar en las rodillas, aun estando sentada; si bien en tiempos remotos, cuando se halló la Imagen, dice Rubio, el Niño descansaba en el regazo de la Madre, y dirigíase al pueblo, al que parece echar aún la bendición con la mano derecha que mantiene levantada, ó quizá llamar con ella la atención de los fieles hacia un libro abierto, los Evangelios tal vez, que sostiene con la mano izquierda... Aprésese en color y facciones á la Imagen de María; y también se le viste con traje semejante al de ésta en formas y valor, excepción del rostrillo ó toca de pedrería”. CASAS Y GÓMEZ DE ANDINO, H.: *Valvanera. Historia del Santuario...* op.cit. pp. 42-44.

141 “Nunca cessaron los milagros desta Soberana Imagen de Valvanera, no solo en la ilustre, y perfil provincia de la Rioja, sino en todo lo que alcanza el imperio Católico...” DE SYLVA Y PACHECO, D.: *Historia de la Imagen Sagrada Maria Santísima de Valvanera, en el Oriente de su Hermosura...* Madrid: Imprenta de San Martín: 1665. s.p.

142 “Allí en la cesarea Ciudad le besaron el pie las orillas del caudaloso Ebro con labios de cristal, que bañan reverentes su coluna. Y aquí en mayor eminencia otro cristal de una fuente le besa el pie soberano, y recibe su favor el apellido de sanar, y la eficacia de remediar las dolencias (...) bebía desta fuente los agradecidos montañeses del Distercio, no solo las aguas del temporal consuelo de María, sino las espirituales influencias de su amparo, naciendo este arroyo en el peñasco hermoso de la Fe, que se asegura en Christo, que tiene entre sus brazos la imagen de Maria...”. DE SYLVA Y PACHECO, D.: *Historia de la Imagen Sagrada Maria Santísima de Valvanera...* op.cit. s.p.

143 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 19.

otro cristal de una fuente le besa el pie soberano, y recibe su favor el apellido de sanar, y la eficacia de remediar las dolencias (...) bebía desta fuente los agradecidos montañeses del Distercio, no solo las aguas del temporal consuelo de Maria, sino las espirituales influencias de su amparo, naciendo este arroyo en el peñasco hermoso de la Fe, que se asegura en Christo, que tiene entre sus brazos la imagen de Maria (...) ¹⁴⁴.

Juan de Noort firma la estampa que decora el tomo segundo de *El Mejor Guzman de los Buenos*. N.P.S. Domingo Patriarca de los Predicadores, predicado y aplaudido por el menor de sus Hijos, Salamanca: Lucas Pérez: 1690. (Fig. 69) María

con el Niño y un coro angélico se aparece, entre nubes, a un fraile dominico con el rosario en la mano y arrodillado ante la imagen; podría tratarse del propio autor de la obra Juan Gil de Godoy, predicador general de la orden de los Predicadores y gran devoto de la Virgen. Se trata del Retrato de Nuestra Señora de la Peña de Francia, tal y como se escribe en la base del grabado con la presencia de un paisaje montañoso y un camino ascendente hacia la cumbre de la Peña en donde María es coronada por dos ángeles ¹⁴⁵. Las estrellas, las cruces y alguna construcción sirven de guía a los peregrinos que suben para venerar la imagen sagrada.

El mismo Juan Gil de Godoy había utilizado la estampa de la Virgen de la Peña para su obra *Compendio Historial en que se Noticia la Admirable Invención de la*



Fig. 69. GIL DE GODOY, J.: *El mejor Guzman de los Buenos*. N.P.S. Domingo Patriarca de los Predicadores (Salamanca, 1690).

¹⁴⁴ "...Y en este desvelo se recopila, y mejora, pues tienes en la historia de la Virgen de la Valvanera la devocion con mas empeño de prodigios, con la perseverancia desde el primer dia de la Iglesia, con la firmeza, que vence las entrañas del roble, y con la sed, que no se sosiega con la corriente de la fuente, hasta llegar al pie de Maria Santissima, con que hizo Peña viva todos los favores los riscos de la Montaña de Valvanera...". DE SYLVA Y PACHECO, D.: *Historia de la Imagen Sagrada de Maria Santissima...* op.cit. s.p.

¹⁴⁵ GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* op.cit. p. 176.



Fig. 70. FERMIN, F.: *Tractatus de Capellanes, seu beneficiis Minoribus de Jure Patronatos...* (Granada, 1697).

Taumaturga Imagen de N.S. De la Peña de Francia, ballada por el dichoso Simon Vela... (impresa en Salamanca por Lucas Pérez en el año 1685).

Marcos de Orozco firma la portada que ilustra la obra de Felipe Fermín *Tractatus de Capellanes, seu beneficiis Minoribus de Jure Patronatos...* (Granada: 1697) (Fig. 70) En el reverso del frontispicio se representa a María bajo la advocación de la Virgen de los Desamparados de Valencia con el lirio, símbolo de su pureza y el niño con la cruz¹⁴⁶. Con corona y aureola se rodea de la mandorla de rayos, con la presencia de los niños sobre las nubes que la sostienen. La tradición oral indica que fue construida por tres ángeles que la dejaron en la capilla del Capítulet.

En 1810 fue proclamada generalísima de los ejércitos de tierra y mar contra los franceses, siendo declarada Patrona Canónica en 1885 y coronada canónicamente en 1923. En 1854 fue proclamada Alcadesa Honoraria de Valencia. En 1947 se le concedió el fajín de Capitán General de los Ejércitos¹⁴⁷.

Una roca sobre el mar hace alusión al apellido de Juan Tomás de Rocabertí, arzobispo y virrey de Valencia como símbolo de la fortaleza y la claridad con que ha defendido la teoría de la Iglesia. Sus armas se representan en el centro de la composición timbrada por el capelo cardenalicio y las borlas episcopales. En un primer plano dos bar-

146 “Una sola es la excelsa abogada de los pecadores, la protectora celeste de los afligidos: una sola la Virgen hermosa, perfecta, divina que impera en las alturas. Pero el pobre mortal al asirse de su misericordioso manto para enjugar su lloro, le ha dado en los países católicos nombres distintos que simbolizan una idea única: la de su completa confianza en la inmensa bondad y el infinito poder de la Madre de Dios. Entre esos nombres no existe ninguno tan conmovedor como el de “Nuestra Señora de los Desamparados”. FELICIA: “La Virgen de los Desamparados”, *Galicia: revista universal de este Reino*, 2, Año III (1862), p. 20.

147 DE SALES FERRI CHULIO, A.: *Iconografía Mariana Valentina*. Valencia, 1986, p. 85.

cos se adentran en el agua¹⁴⁸; uno de ellos porta el escudo de la Inquisición¹⁴⁹ con el estandarte y las letras: “COMPRIMIT, AC SAEVO”¹⁵⁰, el otro se timbra con las armas pontificias y el epígrafe: “TRADIT ROMANUS AVERNO”¹⁵¹. Sobre ellos la frase: “POR LA GRACIA DE DIOS”. En los jeroglíficos de Nicolás de la Iglesia el motivo de la nave hace alusión a la idea de la pureza de María con el lema: “Navis a longe portans panem” (“Nave que trae el pan de lejos”) y con el epigrama: “Lexos estuvo esta nave/ De la tormenta de Adán/ Por ser su lastre de pan”)¹⁵². En una ciudad marítima como Valencia, la presencia del barco encajaba perfectamente en la vida cotidiana de los levantinos y con esta idea se recoge en el *Mariale sive de laudibus Virginia Mariae*, de Martines Simus (1493) comparando a María con una nave: “vexell perfet” o “vexell net de spherica figura”¹⁵³.

148 Se representa el mar porque Valencia es una ciudad abierta al mar de la civilización, la cultura y la vida “pues de sus entrañas sacaban los pescadores del Grau o el Cabanyal su razón de existencia, cuyas buenas gentes reconocieron a su Madre Amparadora como especial protectora de las gentes del mar, y Ella, la Estrella del Mar, se enseñoreó de las costas valentinas y recaló, como buen puerto, en la devoción marítima de los pescadores”. DE SALES FERRI CHULIO, A.: *Iconografía Popular de la Mare de Déu dels Desamparats*. Valencia, 1993, s.p.

Por otra parte, la distribución de estampas populares -con la Virgen de los Desamparados suspendida en el aire, la presencia del mar en el plano inferior y la ciudad amurallada al fondo- se convierte en una de los hechos más relevantes de la vida religiosa de la Valencia moderna. *Iconografía popular mariana. María en el Grabado*. Muestra Conmemorativa del V Centenario de la Advocación Mariana, 1994, s.p.

149 Fray Juan Tomás de Rocabertí ocupó también el cargo de Inquisidor General de España por lo que se suele representar con el hábito de dominico y la cruz pectoral. Su área de influencia no sólo se limitó a la sociedad valenciana, puesto que a lo largo de su vida mantuvo una prolongada estancia en Roma como General de su Orden y su cercanía a la Corte. LLORENS MONTORO, J.V.: “Fr. Juan Tomás de Rocabertí y Vicente Victoria. Mentores de los Programas pintados por Antonio Palomino en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, Año LXX (1989), p. 53.

150 “Aplasta a los crueles”.

151 “El romano le entregó al infierno”.

152 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados...* op.cit. p. 560. “... Digo que es suyo, es de la nave el pan Christo, porque este pan es el lastre de la nave; y el lastre sirve principalmente a la nave, no sirve a los mercaderes. Ya saben todos, que para que las naves estén firmes, y seguras sobre las ondas del mar, sin peligro de dar vaivenes que las sepulten en las aguas, les cargan un peso razonable, ò ya sea de arena, ò ya de piedra, con el qual se aseguran del peligro de los aires, de la inconstancia de las olas... Fue tan dichosa esta nave, que le cupo la suerte de tener por lastre el pan del cielo...”. DE LA IGLESIA, N.: *Flores de Miraflores...* op.cit. pp. 150,151.

153 LLOMPART, G.: “De la nave de la Virgen a la Virgen de la Nave”, *Traza y Baza*, p. 115.

La nave, según este *Mariale*, simboliza la figura de la Iglesia, como alegoría del alma fiel, como navegación de la vida y como penitencia del cristiano pecador, de ahí que los barcos se dirigen hacia la roca firme que sostiene a la Virgen con el Niño Jesús, puesto que se trata del pueblo, de la Iglesia que huye de la herejía y del pecado representado a partir del dragón de cuya boca surge: “Colla Heresiarchar”¹⁵⁴ y situado en un primer plano en eje simétrico con María y el emblema familiar de Rocaberti.

Dos ángeles soportan el báculo y la palma de martirio y las tarjas con el nombre del mecenas de la obra. En el borde de la estampa una frase resume el significado de la imagen: PETRA TRIUMPHANTS CAPITALI IN SEDE LOCATA NEC QUICQUAM REPETITA NOTIS REPETITA PROCELLIS: CANDENTIS FIDEI STAT PRORSUM IMMOBILE SAXUM HINC PATER ANCIPITI GLAUDIO, QUEM LIBRAT AB ORE OMNIGENUM HERESEON MONSTRA & LATRANTIA”¹⁵⁵.

2.4.2. Un ejemplo italiano: la Virgen de Loreto

La Virgen de Loreto protagoniza la portada de *Discursos Historiales Panegyricos de las Glorias de la Serenissima Reyna de los Angeles en su Sagrada Casa de Loreto. Adornos de Escritura Sacra, y Santos Padres a la Historia Lauretana* (Madrid: José Fernández de Buendía: 1671)¹⁵⁶. (Fig. 71) María con la tiara pontificia, como Madre de la Iglesia y el Niño en sus brazos está siendo transportada en su Casa Lauretana, entre nubes, por un grupo de ángeles, haciendo referencia a la propia historia de esta advocación¹⁵⁷. En las hojas preliminares del libro se alude a los numerosos traslados

154 “Los cuellos de los herejes”.

155 “Alguien se mantiene en pie con su fe ardiente, golpeada por las tormentas, es la piedra inmóvil, el Padre que mantiene la espada que libra de las fieras y herejías”.

156 “A la sacratísima Emperatriz de los Cielos, y de la tierra Maria Santissima, Virgen singular, admirable Madre de Dios, a quien concibió en sus entrañas, amparada de la virtud del Altísimo, saludada del Angel en su Casa Natalicia de Nazaret, donde fue concebida sin pecado original, después consagrada Iglesia por los Santos Apóstoles. DE BURGOS, J.: *Discursos Historiales Panegyricos de las Glorias de la Serenissima Reyna de los Angeles en su sagrada Casa de Loreto. Adornos de Escritura Sacra, y Santos Padres a la Historia Lauretana*, Madrid: José Fernández de Buendía: 1671. s.p.

157 Interián Alaya en su obra *El pintor Christiano, y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir imágenes sagradas* (Madrid: Joaquín Ibarra: 1782) identifica las cabezas aladas que se representan en la iconografía mariana con los querubines del Templo de Salomón: “Éstos, junto a los niños desnudos, adornados con algunos paños, del rom-

que sufrió la imagen hasta ser colocada en los “eternos laureles de Loreto”¹⁵⁸. La leyenda cuenta que ante el peligro de la invasión de Tierra Santa por los turcos en el año 1291 bajaron unos ángeles del cielo y se llevaron por los aires la casa de la Virgen a Tersato en la costa del mar Adriático, cerca de Rijeka en la actual Croacia; en 1294 bajo el pontificado de Bonifacio VIII fue trasladada una vez más por los ángeles a la localidad de Loreto en territorio de Recanati, localidad próxima a Ancona¹⁵⁹. Esta tradición tuvo una gran difusión a partir del siglo XV, sobre todo a través de los escritos de Pedro Pablo Tolomeo (conocido como el Teramano) y el beato Bautista

pimiento de gloria, se asemejan también –en la jerarquía celestial– a los serafines y tronos que “componen... el trono divino y representan los tres principales atributos de la divinidad: amor sabiduría y poder”. GONZÁLEZ LEYVA, A.: *Alegoría del Rosario...* op.cit. pp. 95,96.

- 158 “La Casa Lauretana, según los testimonios antiguos, es la Celda donde nació, y fue criada la Santísima Virgen Maria, en donde saludada del Angel concibió en su vientre al Hijo de Dios, y después que Christo subió a los Cielos, los Apóstoles la consagraron Iglesia, y la dedicaron a la misma Virgen con una Imagen suya de cedro, que hizo San Lucas Evangelista, expresándola muy al vivo, que oy se conserva; y como la Palestina desechasse la fe Católica de Christo, fue ocupada la Ciudad de Nazaret de los Turcos. En este tiempo los Angeles sacaron la casa de su poder, y la trasladaron dos mil millas de Nazaret, y la colocaron en Dalmacia entre dos Pueblos, el uno Flumen, y el otro Tersacto el año de mil doscientos y noventa y uno. Y como allí por ventura no fuese venerada, como era justo, la sacaron segunda vez los Angeles por el ayre, atravesando el mar Adriatico, y apareció en el territorio de Recanate a diez de diciembre de mil doscientos y noventa y quatro años, y paró en un bosque de una Matrona llamada Laureta, de la qual tomó el nombre de la Casa Lauretana: y como después este bosque fuese infestado de ladrones, tercera vez los Angeles removieron la Augustísima Casa, y la llevaron, y pusieron en un monte cercano de los hermanos, entre los quales hubo riñas por la codicia del dinero de las limosnas, y dones que le ofrecian a la Virgen los que la visitavan: por lo qual los mismos Angeles quarta, y ultima vez la mudaron, y colocaron en la via militar, donde ha perseverado hasta oy. Aquí Paulo Segundo, y Sixto Quarto adornaron la Casa Santa con un Templo Sumptuoso, y Clemente Septimo adornó la Sagrada Celda de mármoles, ricamente labrados, y después los Sumos Pontífices la adornaron y enriquezieron con mayores adornos de indulgencias, con suma potestad de absolver a los peregrinos de cualquier delito reservado, para que donde Dios se hizo hombre para redimir al hombre, allí los hombres consiguiesen el perdon de sus pecados en reverencia del Verbo Eterno; que allí se hizo hombre; y para que los que no pueden visitar este Santuario, lo tengan presente en esta relacion, y se recreen en sus almas con estas memorias. En la dedicatoria del autor podemos leer: “... Transportada por Ministerio Angelico desde Asia a Europa, desde la Siria a Dalmacia, de Dalmacia a Italia, colocada quarta vez entre los eternos laureles de Loreto. Celebrada Corte Imperial de Maria, Patria Comun de todo el Universo, en que es adorada la Camara Angelical, original Tabernáculo de Dios, en que corporalmente habitó Christo su Hijo con toda plenitud de la Divinidad...”. DE BURGOS, J.: *Discursos Historiales Panegyricos de las Glorias...* op.cit. s.p.
- 159 PRADOS GARCÍA, J.M^a.: “El Templo dentro del Templo: Tipología Mexicana de la Casa de Loreto”, *El Retablo. Tipología, Iconografía y Restauración*, Vila Jato, M^a.D. (dir), Santiago de Compostela, 2002, pp. 273,274.



Fig. 71. DE BURGOS, J.: *Discursos Historiales Panegyricos...* (Madrid, 1671).

Spagnoli (llamado el Mantuano). El edificio, conocido como la Casa Lauretana, consiste en una pieza rectangular de pequeñas dimensiones limitada por cuatro muros de ladrillo sin cimientos y un techo de madera¹⁶⁰.

En la parte inferior un mar con una nave en alusión a la pureza y gracia de María tal y como lo indican los jeroglíficos de Nicolás de la Iglesia (véase fig. 70). Numerosos emblemistas hacen alusión a este motivo como símbolo de la firmeza (Mendo), de la Fe y la Confianza del monarca en Dios (Gómez de la Reguera) o de la Prudencia (Borja)¹⁶¹.

Por otra parte la iconografía de la Virgen sigue el tipo que Floriano Grimaldi

clasifica como “legata all’immagine venerata e presente nell’interno del sacello” y que será invariable a lo largo de los siglos. A esta tipología responde la imagen de la Virgen Madre representada en posición frontal que sin abrazar al Niño de una forma natural, lo muestra bendiciendo y sosteniendo con en la otra el globo del mundo rematado en una cruz, símbolo de la cruz cósmica de Cristo que ha creado una nueva humanidad, un nuevo mundo, libre del pecado y purificado gracias a su sangre redentora¹⁶².

2.5. Retratos a lo divino

El análisis del siguiente grupo de imágenes se inscribe dentro de uno de los objetivos fundamentales del artista de la Contrarreforma: el deseo de que la pintura y el gra-

160 *Gran Enciclopedia Rialp*, XIV, Madrid, 1979, pp. 532,533. PRADOS GARCÍA, J.Mª: “El Templo dentro del Templo...”, op.cit. p. 274.

161 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. pp. 559-563.

162 GRIMALDI, F.: “L’Iconografia della Vergine Lauretana nell’arte. I prototipi iconografici”, *L’Iconografia della Vergine di Loreto*. Loreto, 1995, p. 15.

bado contribuyan a una “verdadera composición de lugar”. Se trata de sustituir a la realidad misma con la imagen pintada y, en nuestro caso, con la imagen grabada puesto que la estampa será más perfecta cuanto más se parezca a lo imitado, es decir, cuanto más actualice la iconografía de la figura representada¹⁶³.

La Virgen de la Soledad aparece en un impreso que narra el pleito de D. Carlos de Carvajal Sotomayor y Figueroa y su padre D. Antonio de Carvajal, regidores de Mondoñedo con D. Antonio Maseda, vecino del municipio, publicado en Mondoñedo en el año 1660. (Fig. 72) María, figurada sin compañía y privada ya de su Hijo, se muestra afligida después de haber asistido al enterramiento de Cristo. Se representa en el interior de un altar, con los cortinones descorridos y cubierta con el manto negro de viuda; inclina la cabeza sosteniendo un rosario entre sus manos¹⁶⁴. Éste forma parte de su iconografía tradicional, tal y como se cita en la obra *Pictor Christianus et eruditus sive de erroribus qui passim admittuntur circa pingendas atque effigendas Sacras Imagines* (Madrid, 1730) del fraile Interián de Ayala¹⁶⁵.



Fig. 72. *O Pleito* (Mondoñedo, 1660).

Dos cirios encendidos la flanquean en alusión a la idea de recogimiento y oración. Este tipo iconográfico apenas se difundió en el arte europeo de la época, alcan-

163 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: “Trampantojos a lo divino”, *Lecturas de Historia del Arte*, III (1992), p. 139. En dicho artículo se explica la idea del “trampantojo a lo divino” no sólo como una traducción del vocablo francés “trompe l’oeil” sino también como un término con una significación piadosa que busca –además del engaño al ojo– la “efectiva” sustitución por lo que el espectador cuando contemple el cuadro –o el lector cuando abra el libro– se “halle en presencia de la misma efigie representada y, participe, por ello, de su prodigioso efluvio”. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: “Trampantojos a lo divino”... op.cit. p. 139.

164 BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado Compostelano del siglo XVIII*... op.cit. p. 235.

165 “...Verás allí todo el cuerpo de la Virgen revestido con negros ropajes que cubren otros más delgados hechos de tela de lino blanco; de suerte que se la contempla no sólo vestida así desde el cuello hasta los pies sino también ceñido los brazos que, juntos ante el pecho, muestran los dedos de las manos de modo complicado... Y finalmente se le pone insensatamente un rosario colgado del cuello...”. GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.R.: “La Literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna: el tema de la Soledad de la Virgen en la plástica española”, *Lecturas de Historia del Arte*, II (1990), pp. 84, 85.

zando una gran popularidad en España con antecedentes en algunos grabados flamencos y en algunas esculturas francesas¹⁶⁶. La Soledad de La Virgen era considerada como uno de los siete dolores que María tuvo que sufrir a lo largo de su vida; concretamente se trataba del último que padeció tras el Entierro de su Hijo. El grabado anónimo sirvió como imagen “comodín” en la ilustración de libros y folletos –no necesariamente de temática mariana– de la segunda mitad del siglo XVII apareciendo en obras de finales de la centuria como en el *Epítome* publicado en Madrid en el año 1692 por Antonio González de Reyes¹⁶⁷. Con características similares graba Marcos de Orozco en 1676 la imagen de la Soledad en el *Verdadero Retrato de la Milagrosa Imagen de Nra S^a de la Soledad que se venera en la Parroquial Iglessia de Santa Cruz de Madrid...*¹⁶⁸.

Nuestra Señora de los Milagros en el interior de una estructura arquitectónica de arco rebajado con una moldura decorada a base de ovas ilustra la obra de Egidio de Castejón *Alphabetum iuridicum canonicum civile. Theoricum, practicum, morale atque politicum* (Madrid: Imprenta Real: 1678)¹⁶⁹. (Fig. 73) La Virgen –suspendida sobre nubes y ataviada con un rico vestido decorado a base de camafeos y espirales vegetales que se extienden a las ropas del Niño– se cubre la cabeza con un armazón de bolas rematado en una corona real y la cruz. Un haz luminoso rodea su cabeza. En las enjutas del arco dos cabezas de angelitos completan la decoración. En el pedestal el nombre de la Virgen: “N.S. DE LOS MILAGROS”.

La Virgen de Aránzazu es la protagonista de la siguiente estampa que forma parte de la obra del fraile franciscano Juan de Luzuriaga *Paraninfo Celeste. Historia de la Mystica Zarza, Milagrosa Imagen, y prodigioso Santuario de Aranzazu, de*

166 Lázaro Damas habla de dos tipos iconográficos de la Soledad en el arte español: el primero, y más popular, es el creado por Becerra con la Virgen sola ante una Cruz desnuda, arrodillada o sentada y con una indumentaria que mezcla el luto y el nobiliario. Este tipo de luto se refería al empleado por las viudas nobles, sugerido por la condesa de Ureña, y que se difundió como imagen popular en el interior de los conventos y en los pasos procesionales. El segundo tipo presenta a María con ropas tradicionales, con túnica y manto, que tienen como referencia la alternancia enlutada del blanco y el negro siguiendo los modelos flamencos o hispano-flamencos, modelo que sigue el grabado de Mondoñedo. LÁZARO DAMAS, M^a.S.: *La Vida de la Virgen en el Arte Giennense de la Edad Moderna*. Jaén, 1997, pp. 402, 403.

167 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro español...* op.cit. p. 198.

168 *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVI y XVII en iglesias madrileñas*. Madrid, 1990, p. 59.

169 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* op.cit. p. 196.



Fig. 73. DE CASTEJÓN, E.: *Alphabetum iuridicum canonicum civile...* (Madrid, 1678)



Fig. 74. DE LUZURIAGA, J.: *Paraninfo Celeste. Historia de la Mystica Zarza...* (San Sebastián, 1690)

Religiosos observantes de nuestro Seráfico Padre San Francisco, en la Provincia de Guipúzcoa, de la Region de Cantabria, San Sebastián: Pedro de Huarte: 1690. (Fig. 74) Sobre un altar se representa a la Virgen en el interior de una hornacina flanqueada por columnas salomónicas y volutas de las que cuelgan sartenes de frutas. María vestida con adornada túnica y manto sostiene al Niño, en uno de sus brazos, al tiempo que porta una rosa en la otra mano¹⁷⁰. A sus pies una media luna y un querubín penden del espino que hace alusión al episodio de la aparición de esta imagen en el monte Aránzazu en Oñate (Guipúzcoa)¹⁷¹. Su antigüedad se remonta al último tercio del siglo XV cuan-

170 BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado Compostelano del Siglo XVIII...* op.cit., p. 238.

171 "...El año de sesenta y nueve después de los mil y cuatrocientos de nuestra Redempcion, pastoreava (como Moisés con su ganado) Rodrigo de Balzategui... baxò por las vertientes del Monte a la inculca y fragosa profundidad de un barranco, donde à larga distancia divisò un Espino verde, y sobre el a su parecer un personage... acercase à diligencias del asombro, y curiosidad; y vencida con aliento mas que humano, la esperanza intratable del sitio, Llegò al paraje, y vio una Muger de singular hermosura con un Bellísimo Niño en el braço; que desmintiendo las realidades, y aparentes vivezas de la Escultura, mostraron ser dos personas de Madre e hijo. Alagada todavía la sencillez del Pastor de aquel misterioso engaño a los ojos; empezó à examinar la causa, y ocasión, que avia traido semejantes personas a tal lugar; que no podia dexar de ser digna de admiración grande, assi por el sitio tan agrio, como por la habitación en un arbol tan desapacible, y uraño, como el Espino. Pero reconociendo por el Silencio

do el pastor Rodrigo de Baltrátegui que guardaba los rebaños de cabras de Uribarri encuentra la imagen pétrea de la Virgen colocada sobre un espino del cual colgaba una campana¹⁷². De este descubrimiento¹⁷³ nos habla Juan de Luzuriaga en el interior del libro haciendo hincapié en la figura del pastor como el elegido por Dios para tal acontecimiento¹⁷⁴. Lo mismo que la elección de la zarza tampoco fue un hecho casual y así nos lo vuelve a explicar el autor en las páginas del libro estableciendo un símil entre María sobre el espino de Aránzazu y Dios en la zarza de Horeb¹⁷⁵. La campana

à sus preguntas, ser mas alta maravilla la que se escondia en el disfraz de aquel paramo de la que penetraban sus ojos; asegurado ya, y cierto en sus diligencias; ser aquella vision Imagen de Nuestra Señora, y de su Santísimo Hijo, admirado sumamente de ver tal Majestad en tal yermo, se puso de rodillas, y con la humildad profunda dixo en Vascuense: Aranzan-zu? Que en castellano, quiere decir: Vos en el Espino? Porque en el Idioma Vascongado Cantabro: Aranza, es Espino, y Zu, Vos". DE LUZURIAGA, J.: *Paraninfo Celeste. Historia de la mystica zarza, milagrosa imagen, y prodigioso santuario, de Aranzazu, de Religiosos observantes de nuestro Serafico Padre San Francisco, en la Provincia de Guipúzcoa, de la Region, de Cantabria*. San Sebastián: Pedro de Huarte: 1690, p.12.

172 BOUZA BREY, F.: "El culto a Nuestra Señora de Aranzazu en Galicia", *Compostellanum*, 2, vol. XV, p. 255.

173 "No cabe en voces humanas, ni en prolijas ponderaciones la alegría, y regozijo que ocupó los corazones de los Vezinos de Oñate, y comarca à donde pudo alcanzar la noticia del milagroso APARECIMIENTO de tan Soberana Imagen, que empezaba ya a mostrarse Abogada, y Patrona de toda aquella Region, pues a los primeros encuentros, y dichoso hallazgo de su majestad Soberana empezaban los favores á madrugar de su mano, abriendo (como quien tiene la llave del poder de Dios) los Cielos para la fertilidad de las siembras y labores; y anunciando justamente como sereno Arco de paz, el sosiego ultimo en las discordias, y litigios de Cantabria, que ya con tan seguro pronostico, podia empezar à repetirse para bienes de la pacificación de sus Provincias". DE LUZURIAGA, J.: *Paraninfo Celeste. Historia de la mystica zarza, milagrosa imagen...* op.cit. p. 23.

174 "Para mas seguro credito, y fiança de revelacion tan milagrosa, es digno de advertencia el sugeto a quien se hizo; un pobre Pastor de humilde, y sencillo ingenio, calidades, que excluyen cualquier duda á la fe de tanto Aparecimiento. Si fuera Rico, Noble, y Poderoso en aquel Reyno, nuestro Rodrigo, no se compurgaran fácilmente las sospechas de que el valimiento humano, y aparatos de Corte avian tenido grande parte para la celebracion de tan maravilloso simulacro...". DE LUZURIAGA, J.: *Paraninfo Celeste...* op.cit. pp. 13, 14.

175 "Lo mismo que la elección de la zarza no fue un hecho casual... La circunstancia de averse manifestado en una zarza, arbolillo de aspero semblante, indigno de capaz trono à tan Sagrado bulto... Y apostando hidalguías, y meritos al descollado Cedro, elevada palma y Ciprés mas eminente, preciandose este Espino de Aranzazu, que trae su origen (aunque en sombras) de la ilustre zarza de Horeb (...). Dios en la zarza de Horeb y María en la de Aranzazu atienden a redimir los Cántabros de las encontradas oposiciones... y perdonarles las penas, que por su rebeldía merecen, sin hallar a esta piedad otro mérito, que el de la fe en que han estado constantes; y aparece en Un Espino, inhábil materia para labor de Escultura: llama de espinas, que no solo

se suprime en la estampa del libro añadiéndose los personajes arrodillados al pie de la hornacina de cuyas bocas salen sendos epígrafes; por un lado un grupo de franciscanos, orden a la que pertenece Juan de Luzuriaga en donde podemos leer: “MATER CHRISTI”, “TOTA PULCRA”, “AVE MARIA” y “SALVE REGINA”. Enfrente el monarca con un grupo de monjas con las manos juntas en plegaria: “VIRGEN SANTISSIMA”, “NERE LASTANA” y “NERE VIOZA”. En el pavimento, entre los personajes, se escribe: “Gaspar Bouttats”, nombre del artífice del grabado. Su nombre no aparece en los diccionarios de artistas que trabajan en España, ni tampoco lo recoge Antonio Gallego en su obra sobre el Grabado en España; Elena Páez en el Catálogo de la Biblioteca Nacional menciona a August Bouttats como grabador flamenco que trabaja en Colonia hacia 1670 y que firma la estampa de “María Santissima del Rosario” de *Colectanea de Sermones* de Francisco Núñez (Madrid: 1680)¹⁷⁶.

La imagen de María y el Niño responde a la descripción que de ella se hace en la página 17 con algunas modificaciones: “La estatura de este Divinissimo Bulto es pequeña... Tiene el niño en el brazo izquierdo, y la mano derecha algo levantada, en forma de quien bendice, y el Niño tiene también la suya en esta misma disposición como en la zarza...”¹⁷⁷.

La Paloma del Espíritu Santo vuela sobre la cabeza de María irradiando de luz a la imagen que se refuerzan con la presencia de los candelabros que, flotando en el aire, se colocan a ambos lados de la cabeza de la Virgen. Dos recipientes de copa ancha rematan la composición.

se defienden al arte, sino que muestran y apuntan las heridas de los cántabros en sus riñas y sangrientas dissensiones”. DE LUZURIAGA, J.: *Paraninfo Celeste...* op.cit. p. 15.

176 PAÉZ RÍOS, E.: *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1981, I, p. 158.

177 “El rostro de Nuestra Señora es grave, y modesto, algo redondo, la frente ancha, y espaciosa; los ojos negros, muy vivos, y resplandecientes, y que miran de lleno a quien los mira, moviendo con la dulçura de su vista á particular amor y reverencia. Las cejas son negras, y bien arqueadas. La nariz afilada, la boca pequeña, los labios iguales, la tez, y tinte del rostro es un prodigio, por aviendo tantos años, que apareció se conserva (sin averlo tocado jamas) tan entero, bruñido y reluciente, que pone en admiración, y recuerdo de la ilustre llama, y manso resplandor, que alagaba la antigua zarza de Horeb. El color del rostro es trigueño, algo moreno (al fin como de Esposa que no perdió de vista jamas el Sol) con tales visos, y lucimiento siempre, que no se puede percibir con propiedad... Está sentada como Reyna en un trono de la misma materia. El Niño tiene la misma hermosura que la Madre, sin otra diferencia que ser menor de estatura, pero en los tamaños, y proporciones goza la misma velleça y alientos que MARIA, al fin como Hijo el mas parecido de los hombres a su Purísima Madre”. DE LUZURIAGA, J.: *Paraninfo Celeste...* op.cit. p. 17.



Fig. 75. VALDIVIELSO, J. *Sagrario de Toledo* (Madrid, 1616).

Nuestra Señora del Sagrario de Toledo aparece en el poema heroico de José Valdivielso *Sagrario de Toledo*¹⁷⁸, (Fig. 75) obra popular de principios del siglo XVII en donde la figura de la Virgen se encuadra en el interior de una estructura arquitectónica de estirpe clásica¹⁷⁹. Dos pares de pilastras decoran sus frentes con piezas imitando mármoles alternándose con enrejados y el escudo del Cardenal Arzobispo de Toledo, D. Bernardo Sandoval y Rojas, destinatario de la obra. María, sobre una peana y con el manto cubierto de flores, se rodea de un arco vegetal con figuras angélicas que, arrodillados y con las manos juntas, elevan a la Madre de Dios¹⁸⁰. La Virgen del Sagrario de Toledo había sido una de las imágenes más difundidas a lo largo de toda la comarca no

sólo toledana sino manchega¹⁸¹; prueba de ello son las numerosas pinturas conservadas con su efigie –representada en su trono de plata y acompañada de todos sus atributos y elementos accesorios– en el interior de iglesias y conventos de la época. Asimismo dichas

178 En los documentos anteriores a 1504 no se habla de la Virgen del Sagrario de Toledo sino más bien de la “Virgen de la Asunción” o la “Virgen de Agosto”. MORALEDA Y ESTEBAN, J.: *La Virgen del Sagrario de Toledo y su Basílica*. Toledo, 1891, p. 11.

179 Se trata, probablemente, del altar en que permaneció la Virgen durante sus traslados por las iglesias de Toledo antes de su destino definitivo; así lo explica Moraleda y Esteban: “Tras la demolición del primer templo y la construcción del nuevo, la imagen estuvo en varios lugares aunque no se sabe con certeza. Desde el año 1227, en que se puso por D. Fernando III de Castilla la primera piedra de la actual metrópoli, hasta que se terminó el Altar Mayor de la misma, ignoramos donde sería trasladada nuestra venerable patrona, aunque es de presumir la llevaría, bien a la Basílica de los Concilios, ya restaurada, o a una de las parroquias mozárabes; acaso á Nuestra Señora de Alficén (...) Hoy se encuentra en la capilla del Relicario...”. MORALEDA Y ESTEBAN, J.: “La Virgen del Sagrario de Toledo...”, op.cit. p. 14.

180 LÓPEZ SERRANO, M.: “El Grabador Pedro Perret”, *El Escorial: Conmemoración de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*. 1963, p. 710.

181 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: “Trampantojos a lo divino”... op.cit. p. 140.

pinturas tenían como principal fuente de inspiración las estampas que circulaban entre los religiosos y mecenas de la Contrarreforma de las cuales muchas de ellas se han perdido y otras se conservan en el interior de libros y folletos.

El grabado podría haber servido de modelo al trono de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo puesto que las características y el tipo iconográfico del grabado de Pedro Perret se repetirán en una estampa del también flamenco Juan de Noort fechado en 1649 y conservado en los fondos del monasterio de las Madres Capuchinas de Toledo¹⁸².

La Virgen de los Ojos Grandes de Lugo aparece en el último de los grabados dedicados a las advocaciones marianas en España. Se trata de la obra póstuma de Juan Pallares y Ganoso *Argos Divina Sancta Maria de Lugo de los Ojos Grandes, Fundacion y Grandezas de su Iglesia, Sanctos naturales, Reliquias, y Venerables Varones de su Ciudad, y Obispado, Obispos y Arzobispos que en todos Imperios la governaron*, publicada en Santiago en la imprenta de Benito Antonio Fraiz, por Jacinto del Canto en el año 1700. (Fig. 76) Esta obra se inscribe dentro de la corriente de historiografía regional que caracteriza al siglo XVII protagonizado por un importante grupo de historiadores volcados en la publicación de obras basadas en el estudio local de una parroquia, un pueblo, un reino o una ciudad exaltando sus grandezas y antigüedades (véase apartado de alegoría de la ciudad)¹⁸³.

Un conjunto de tres columnas salomónicas a cada lado sostienen un arco de medio punto adornado con resplandores rectos y flameados¹⁸⁴. La Virgen se represen-



Fig. 76. PALLARES Y GANOSO, J.: *Argos Divina Sancta Maria de Lugo de los Ojos Grandes...* (Santiago, 1700).

182 NICOLAU CASTRO, J.: "La Maqueta del Trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo", *Academia*, 83 (1996), pp. 275,276.

183 BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado Compostelano del siglo XVIII*, A Coruña, 1996, p. 78.

184 Ibidem, p. 222.

ta siguiendo el tipo iconográfico de la Virgen de la Leche, modelo de la Virgen de la Ternura que nos presenta a la Madre con el pecho descubierto dispuesta a alimentar a su Hijo al que sostiene en su regazo¹⁸⁵. A sus pies un grupo de angelotes danzan cogidos de las manos; en el pedestal ángeles músicos acompañan el busto del rey Alfonso II El Casto, fiel devoto de María tal y como aparece escrito en su inscripción: “D. Alonso el Casto devoto entre otros Reyes de N.S. de los Ojos Grandes desta Sta. Igl. De Lugo”¹⁸⁶.

La composición se cierra con la representación de la Santísima Trinidad en la parte superior de la estampa. Por una parte el Padre eterno bendice a María y al Niño desde la clave del arco y, por otra la Paloma del Espíritu Santo desciende. La obra es una exaltación de la Virgen de Lugo como verdadera capitana de las tropas cristianas y auténtica defensora de la ciudad “alentando a sus hijos en las horas trágicas del cerco e inspirándoles la hábil estratagema que los liberó de los sitiadores”¹⁸⁷.

Hay que tener presente que este conjunto de estampas ilustran todo un conjunto de libros histórico-religiosos reflejando el mismo espíritu y carácter que la materia de la obra, reduciendo el mensaje a un contenido religioso y, en varias ocasiones, casi mitológico con la presencia de la imagen titular de las principales iglesias y monasterios que los escritos tratan de ensalzar y dar a conocer¹⁸⁸.

El papel que desempeña María en estas primeras páginas del libro barroco es fundamental convirtiéndose en la mediadora entre Dios y los hombres a través de tres funciones que había recogido la Escolástica. Por una parte estas imágenes sirven de libros para aquellas personas que no saben leer (*educatio*), incitando a la devoción y a la oración (*excitatio*) y sirviendo de ejemplo y recordatorio a los fieles y devotos

185 CACHEDA BARREIRO, R.M.: “El concepto de portada como obra de arte, instrumento de unificación cultural”, *Galicia-Cuba: Un Patrimonio Cultural de Referencias y Confluencias*, A Coruña, 2000, p. 106.

186 BOUZA BREY, F.: “El Grabado de Nuestra Señora de los Ojos Grandes en la obra de Pallares y Ganoso”, *O Gravado en Galicia. O Gravado Compostelán*. Santiago de Compostela, 1995, p. 130. Vázquez Saco afirma que es un error del artista la presencia del rey Alfonso II el Casto en el pedestal de la imagen y no el de Alfonso VII, verdadero favorecedor de la iglesia lucense puesto que “fue ofrecido por su madre Doña Urraca ante el altar de Santa María”. Sin embargo el error no fue del artista sino del Cabildo tal y como se comprueba en el propio libro de Pallares quien afirma que 34 años antes de haber grabado Puche la estampa estaba la efigie de Alfonso el Casto en el altar. BOUZA BREY, F.: “El grabado de Nuestra Señora de los Ojos Grandes...”, op. cit. p. 142.

187 VÁZQUEZ SACO, F.: *Nuestra Señora de los Ojos Grandes. Patrona de Lugo*. Lugo, 1973, p. 107.

188 BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado Compostelano...* op.cit. p. 78.

(memoria)¹⁸⁹. Consciente de los ataques de la idolatría por parte de los luteranos, las órdenes religiosas se encargaron de justificar el uso de la imagen como principal arma combativa escogiendo la figura de María como alegoría y símbolo de la Iglesia Católica. Para ello se basaron en el argumento de las “Acheiropoietai” atribuyendo a San Lucas la realización de las primeras imágenes de Cristo y de María¹⁹⁰.

3. ÓRDENES RELIGIOSAS

Al igual que en la iglesias, la decoración de los libros barrocos no se dejó a voluntad del artista sino que, muy al contrario, responde a un objetivo claramente buscado e intencionado¹⁹¹. Todo está meditado y así se expresa en los programas iconográficos ideados por el mentor de la obra que, en su mayoría y como ya se ha recogido en la primera parte de este estudio (Cap. II), forman parte de las órdenes religiosas. Su tarea principal es consagrar la vida y las leyendas de sus santos patrones y fundadores y así queda explícito no sólo en las imágenes y en los frontispicios sino también en el prólogo y aprobaciones del libro. Así lo expresa el fraile dominico Juan López en su *Historia de los Santos Canonizados, y Beatificados de la Orden de Predicadores* (Valladolid, 1622): “El menor de todos los hijos de don Félix y doña Juana, fue Santo Domingo; mas en santidad y virtud quisole Dios señalar tanto quanto era menester para el bien publico de la Iglesia, y defensa de la Fe y Religión Christiana, para la qual (con su divina providencia) le criava. Fue el menor pero como otro Benjamín, mas regalado y querido; y como David escogido de Dios en todo su linage, para mayores y mas altas empresas: y assi lo quiso mostrar con muchos pronosticos y señales...”¹⁹².

189 GONZÁLEZ, R.; PEREDA, F.: *La catedral de Toledo 1549. Según el Dr. Blas Ortiz. Descripción Graphica y Elegantissima de la Iglesia de Toledo*. Toledo 1999, p. 121.

190 El término griego “acheiropoieton” definía algún artefacto, inevitablemente figurado que fuera “hecho sin la mano humana”; representaciones de origen divino cuyo artífice era nada menos que Dios, el Mismo. PHAKE-POTTER, H.M.S.: “Nuestra Señora de Guadalupe: La Pintura, la Leyenda y la Realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 12, 24 (2003) p. 297.

191 MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 2001, p. 409.

192 LOPEZ, J.: *Historia de los Santos Canonizados y Beatificados de la Orden de Predicadores*, Valladolid: Juan de Rueda: 1622, s.p.

El arte de la Contrarreforma se sirvió de estas imágenes para, la definición definitiva de los tipos iconográficos (muy clara en el caso de los jesuitas) y como medio para recordar al fiel los artículos de la fe que le incitaran a practicar la piedad y las buenas acciones¹⁹³. Sobre este tema ya se había profundizado en las sesiones del Concilio de Trento cuando se habla de la *Invocación, Veneración y Reliquias de los Santos y de las Sagradas Imágenes*: "...Además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos..."¹⁹⁴. A este respecto se pronuncia el ya citado Juan López en el prólogo de su obra cuando escribe: "...Porque y verdaderamente la nobleza del linage, no es para desvanecer à los que la tienen, sino para traerlos cuydadosos de cumplir con las sagradas obligaciones en que por esta razon se ponen los que lo son. Y para advertirlos, que la mayor nobleza de todas, es ser gran Christiano: y que ninguna hazaña, ni valentía, ni armas, ni blasones vienen tan à cuento con ella, como la vida Christiana. Que pues ninguna cosa ay tan contraria sea al hombre noble: como vicios (que todos son baxeza) ninguna puede aver que mas le ilustre y engrandezca, que vivir conforme à la ley Christiana, donde la virtud (que es la profession de la nobleza) està en su punto..."¹⁹⁵.

Junto a la función didáctica y pedagógica la stampa religiosa buscaba una categoría devocional y un prestigio eclesiástico incluyendo las efigies de nuevos personajes y de santos que habían sido rechazados por la Reforma protestante¹⁹⁶. En esta misma línea se sitúa el afán de las órdenes por entroncar sus orígenes con personajes del Antiguo Testamento como Elías, en el caso de los carmelitas o con el propio San Agustín como veremos en la fundación agustina¹⁹⁷.

193 Carrete Parrondo señala las tres principales funciones que la stampa religiosa ha desempeñado a lo largo de la historia: como instrumento de piedad y devoción, como apoyo contra las penas del purgatorio y como talismán para la buena suerte. *Cinco Siglos de Imagen Impresa*. Madrid, 1981, p. 24.

194 www.apologetica.org/trento_imagenes.htm.

195 LOPEZ, J.: *Historia de los Santos Canonizados y Beatificados...* op.cit. s.p.

196 PORTÚS, J.; VEGA, J.: *La Stampa Religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998, p. 254.

197 MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma...* op.cit. pp. 419, 430.

3.1. Agustinos

Junto a la misión de adoctrinamiento y de catequesis de los franciscanos y dominicos, a los agustinos se suma la importancia que ellos conceden al mensaje de San Agustín en la *Ciudad de Dios* que recalca el conocimiento de las Sagradas Escrituras así como de la filosofía clásica para llegar al estado perfecto de la fe¹⁹⁸. En este contexto se sitúa la primera portada de este análisis perteneciente a la obra escrita por Fray Andrés de San Nicolás *Historia General de los Religiosos Descalzos del Orden de los Hermitaños del Gran Padre y Doctor de la Iglesia S. Agustín de la Congregación de España y de las Indias* impresa en Madrid en el año 1664. (Fig. 77) Sobre una cartela rectangular –donde se recogen los datos tipográficos– se coloca una tarja ovalada con el retrato de San Agustín como obispo, con la mitra y coronado con la aureola de santidad. Detrás se sitúa un paisaje montañoso con el epígrafe “VERA EFFIG. S.P.N. AUGUSTINI”. A los lados dos picos –de los que cuelgan sartas de frutas, como en la roca central– se cubren en sus cimas de dos águilas con un claro significado simbólico; una de ellas se coloca sobre un conjunto de libros con la frase “In arduis ponet nidum suum” y la otra se presenta en el momento de mutación de sus plumas con el lema “Renovabitur inventus tuus”.

El águila se convierte en un animal simbólico dentro de la literatura emblemática del siglo XVII, adornando varias obras de la época como en el caso de Juan de Borja con el mote “In arduis” (“En lo más difícil”) haciendo referencia a la “virtud trabajosa” y a la “grandeza de ánimo” de las personas humanas¹⁹⁹. La fuente literaria nos lo aclara el comentario de la empresa haciendo referencia a los escritos de Job en

198 MATEO GÓMEZ, I.: “Aspectos religiosos, sociales y culturales en la iconografía de las órdenes religiosas en Hispano América”, *Relaciones Artísticas entre España y América*. Madrid, 1990, p. 34.

199 “En lo que mas se conoce el valor, y grandeza de animo de las Personas grandes, es, en ver, si lo que emprenden, y toman à pechos, son cosas trabajosas, dificultosas, y grandes, y que merecen este nombre, porque si sus obras, y sus hechos no fueren tales, no se podrán ellos juzgar, sino por baxos, y de poco valor; como sea verdad, que solo, el que trata de vivir virtuosamente, trata de la cosa mas ardua, trabajosa, y dificultosa, que ay en la vida, y para lo que mas es menester fortaleza, y grandeza de animo; lo que se dà à entender en esta Empresa del Aguila, la qual haze su nido en una peña, con la letra de Job: IN ARDUIS. Porque assi como el Aguila pone su nido en las peñas mas altas, y dificiles de subir; de la misma manera el que quisiere tener seguro su nido, le ha de poner sobre la virtud, la qual, quanto mas alta, mas difícil es de alcanzar, y assi quien en ella hiziera su nido, no tiene, que temer”, DE BORJA, J.: *Empresas Morales*. Bravo-Villasante, C.(ed.), Madrid, 1981, p. 210.



Fig. 77. DE SAN NICOLÁS, A.: *Historia General de los Religiosos Descalzos del Orden de los Hermitaños...* (Madrid, 1664)

donde encontramos la frase que se toma para el epígrafe del frontispicio y que reza así “Numquid ad praeceptum tuum elevabitur aquila et in arduis ponet nidum suum” (“¿Se remonta por tu orden el águila, y coloca su nido en lugares elevados?” Job 39,27). Es muy probable que el mentor de la obra sea el propio autor, Andrés de San Nicolás, fraile agustino acostumbrado a manejar fuentes bíblicas y las obras de estos frailes como es, en este caso, las empresas morales del jesuita Juan de Borja²⁰⁰.

El águila que se desprende de las plumas aparece en la obra de Pedro Rodríguez de Monforte *Descripción de las honras que se hicieron a la catholica majestad de D. Phelippe quarto Rey de las*

Españas y del nuevo mundo en el Real Convento de la Encarnación (Madrid, 1666), con el lema “Renovabitur ut aquila” (“se renovará como el águila”) en relación al concepto cristiano de resurrección y que, en el caso del libro de Monforte, se convierte en un instrumento de consuelo tras la muerte del monarca. Este libro se publica dos años después que la Historia de la orden agustina y, siendo Pedro de Villafranca el que firma las dos láminas, nos hace pensar que es la obra de Fray Andrés de San Nicolás la que sirve de modelo. Una vez más la Biblia vuelve a ser la fuente literaria utilizada; esta

200 A esta idea se suma otra posibilidad que nos conduce al campo de trabajo de Pedro de Villafranca, artífice de la estampa y que habrá manejado la obra de Borja como uno de sus repertorios básicos en la emblemática de esta lámina. Esta probabilidad queda justificada por el hecho de que el jesuita había jugado un papel importante en la carrera diplomática de los Austrias, siendo embajador de Felipe II en Portugal y en Alemania, de los Consejos de Estado y de Guerra en la época de Felipe III y mayordomo de su mujer la Reina Margarita. Es de suponer que la biblioteca de la corte contase con la obra de este emblemista a la que podía acceder con mucha Facilidad Villafranca como grabador de cámara desde el año 1654. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. p. VIII. GALLEGO GALLEGO, A.: *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1999, p. 172.

vez se trata del Salmo 103 con la frase “Renovabitur ut aquilae inventus tua” (“renuévase, cual la del águila, tu juventud”, Salmo 103,5) que, a excepción del término “aquilae”, constituye el mote del grabado²⁰¹.

En el centro de la composición y, situados a cada lado de la cartela central, se sitúan San Fulgencio sobre otra roca en donde podemos leer un epígrafe que lo identifica y San Alipio²⁰² con la inscripción “S. ALIPIUS EPISC”, como figuras relevantes en la historia de la orden agustina. Ambos santos destacan por su dura lucha contra las herejías convirtiéndose en férreos defensores de la fe contra los arrianos, donatistas y pelagianos²⁰³.

Un árbol se repite como motivo principal en los frentes de los pedestales del basamento. Los epígrafes explican su significado alegórico y nos conducen, una vez más, a la literatura emblemática de la época. “Ut fructificet” hace alusión a la idea de abundancia y riqueza que reina en la época de San Agustín. El árbol como símbolo de la abundancia está presente en la empresa nº 44 de Horacio con el mote “DABIT FRUCTUM IN TEMPORE SUO”²⁰⁴. Pero el fruto también puede hacer referencia a las buenas obras del prelado y así lo vemos en uno de los emblemas de Núñez de Cepeda en donde el árbol con frutos se acompaña de un segur, un cesto y dos bra-

201 La idea del peñasco con el águila encima se mantiene en la obra de Monforte, sólo un pequeño detalle diferencia los dos jerglíficos; en la lámina de 1666 Pedro de Villafraña presenta el águila, en el aire, desprendiéndose de sus plumas, mientras otra la contempla cuando descansa sobre su nido. En la obra agustina las dos figuras se aúnan en una sola.

202 Amigo y discípulo de san Agustín que, influido por él, se convierte al cristianismo recibiendo en el año 387 el bautismo y siendo nombrado obispo de Tagaste en el año 394. SHAUBER, V; SHINDLER, H.M.: *Diccionario ilustrado de los Santos*. Barcelona, 2001, p. 24.

203 Entre los escritos de San Fulgencio tenemos que mencionar su obra titulada “Contra Arianos liber unus” en la que responde a las diez objeciones propuestas por el rey de los vándalos. Al igual que San Agustín cada uno de sus libros se apoya, no en meras especulaciones filosóficas, sino en las Sagradas Escrituras y en la Tradición. Como su maestro, asimila la ciencia sagrada del pasado convirtiéndose en un ferviente defensor de los Padres Latinos, siendo tildado de “iluminador de la Iglesia Católica” por San Isidoro de Sevilla o elogiado como el más docto y el más santo de los obispos de su tiempo, por Bossuet. *Bibliotheca Sanctorum*. Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, V, Roma, 1964, pp. 1309, 1312.

204 “Al corriente del río caudaloso, de las doradas cuevas derivado, a pesar de la envidia victorioso, yva creciendo el árbol trasplantado: y con un rezo invierno al invidioso, le parecio que ya quedava elado, y aviendo el tiempo y la sazón venido elose quando vio que ha florecido”. HENKEL, V.A; SHÖNE, A.: *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1682. p. 146.



Fig. 78. NÚÑEZ DE CEPEDA, F.: *Idea de el Buen Pastor...* (León, 1682)

zos con el lema “Fructus, aut excidium (“Frutos, o ruina”)²⁰⁵. (Fig. 78) En 1684 se publica en Burgos la obra de Francisco de Zárraga “Séneca, juez de sí mismo, impugnando, defendido, y ilustrado” con el mismo emblema del árbol frutal y el mote “Sapiens se solo contentus” (“Consigno solo está contento el hombre sabio”) en alusión a la idea de comunicar los conocimientos y la sabiduría²⁰⁶. Borja también nos presenta una vid enroscada en el tronco de un

olmo con el lema “BONORUM CONSUEITUDO FRUCTIFERA” y nos lo explica: “Porque assí como la Vid, puesta junto al Olmo, crece mas, y da mas fruto, por hechar mayores sarmientos, y en ellos mas racimos, que si la cepa estuviera de por si sola; de la misma manera el que acertare à tomar la compañía, y amistad virtuosa, y qual le conviene, ayudado desta manera, se multiplica el fruto de sus buenas obras, que es lo que tanto nos conviene”²⁰⁷.

Debajo de San Alipio se sitúa un segundo árbol con el epígrafe “Ut pullulet” en alusión a la idea de renovación y renacimiento de la vida humana. Con este significado lo encontramos en la obra de Sebastián de Covarrubias con el lema “Multa renascentur, quae iam cecidere” (“Renacerán muchas voces que ya decayeron”) con el comentario:

205 “No es de mi intento, tratar aquí, si el Obispo es administrador, o señor de las rentas de su obispado, si tiene en ellas verdadero dominio, o sólo le toca recogerlas, y tomando para sí lo competente, repartir entre los pobres lo que restare: Porque el fin de la controversia se reduce a si pecará contra justicia, o sólo contra caridad en el consumo de semejantes rentas a su arbitrio: si está obligado a restituir, o no, lo que assí gastare... Lo cierto es, y en que no ai opiniones, que sacando el Prelado lo necesario para la decencia de su persona, y familia, está obligado en conciencia a gastar lo que sobrare en bien de su Iglesia, y remedio de los pobres... como el frutal, cuerpo de esta empresa, que sino da fruto, se expone al golpe de la segur, y llamas de el incendio”. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, 1999, p. 86.

206 “Dize, pues, el Príncipe de los Filósofos Morales assí: consigo solo tiene el sabio todo quanto necesita para una vida ajustada... Aquel árbol de la ciencia, que en medio del paraíso vivía sólo para sí, no se negava a comunicar su fruto, ni ocultava su sabiduría; antes brindava con su hermosura: que no se puso precepto al árbol para que rescataste su saber, negando al hombre su furta... Esté el sabio dispuesto para comunicar su doctrina; y si no hallare sugeto capaz de su ciencia, conténtese con aprovechar para sí solo; que la sabiduría, aunque sea con pensión de no comunicarse, da contento en poseerse; porque aún assí tiene prendas para amarse”. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 85.

207 DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 290, 291.

“No ay cosa nueva debaxo del sol que aora es, ya otra vez ha sido, y lo que será tendrá semejanza con el pasado... En las costumbres, en los tratos y en los trages experimentamos, que lo que se avia dexado por viejo, se buelve a usar como nuevo, y lo mesmo es en el lenguaje”²⁰⁸.

San Agustín y San Norberto se sitúan a los lados de una lápida con el título de la obra *Expossicion de N.P.S. Agustín. Quaestiones Politicas, Morales, Regulares*, el autor y el mecenas (Fig. 79). Ambos se apoyan en un banco corrido y sostienen una filacteria con la frase “ECCE REGULAM QUAM EGO SCRIPSI”²⁰⁹. Encima del título un tondo recoge las armas de D. Gonzalo Bravo, obispo de Palencia y conde de Pernia, a quien se dedica la obra.



Fig. 79. DUBAL, F.: *Exposición de la Regla de N.P.S. Agustín. Quaestiones Políticas, Morales, Regulares* (Madrid, 1666).

En el basamento están los escudos de San Agustín, con el corazón atravesado por las dos flechas, en alusión al amor de Dios y al prójimo que ha abrazado su corazón²¹⁰, y el de la orden premonstratense de la que es fundador San Norberto. El hecho de aparecer en la portada junto a San Agustín nos lo explica Fray Luis Tineo, predicador general de la orden premonstratense, en la aprobación de la obra en donde alude al numeroso grupo de seguidores de la Regla de San Agustín: “apenas se hallará Comunidad Religiosa en la Iglesia, que no abraçe, y la siga: Así se tiene por tradición

208 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. pp. 91,92.

209 “AQUÍ ESTÁ LA REGLA QUE YO HE ESCRITO”.

210 Este atributo comienza a identificar al santo a partir del siglo XV y está en relación con un pasaje de las Confesiones (IX,2-3) DUCHET-SUCHAUX, G; PASTOUREAU, M.: *Guía Iconográfica de La Biblia y los Santos*. Madrid, 2001, p. 14.

En realidad tenía una leyenda en el que se narraba que el corazón del santo había sido transportado por unos ángeles a San Sigisberto colocándolo en el interior de un relicario. Este corazón tenía el poder de alejar a todos los herejes que entraban en ella. MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma...* op.cit. p. 431.

en nuestra Religión Sagrada, que el mismo Santo Doctor se la dio de su mano à nuestro gran Patriarca San Norberto..."²¹¹. Pero la fama de San Norberto no se debe sólo al haber sido fundador de la orden de los premonstratenses puesto que su gran aportación consiste en haber asimilado y difundido, como arzobispo de Magdeburgo, los impulsos de movimiento de reforma inspirado en el ideal de la vida apostólica, extendidos durante los siglos XI y XII para un cambio general del clero y de la Iglesia²¹². En el centro una cartela alargada recoge los datos en relación a la impresión y la fecha de publicación de la obra. Guirnaldas cuelgan de la estructura muraria que sirve de fondo en la composición rematada por dos ramas de olivo con una concha en su centro. Los cortinajes –corridos a ambos lados de la escena– nos llevan a las composiciones retratísticas de la época, tan frecuentes en las láminas grabadas por Pedro de Villafranca²¹³.

Ambos santos se representan con los atuendos y ornamentos episcopales: alba, capa, mitra, báculo y cruz. La maqueta que sostiene San Agustín en su mano derecha alude a su condición de Doctor de la Iglesia²¹⁴. La custodia con el Santo Sacramento que sujeta San Norberto lo convierten en el vencedor de la verdad cristiana frente a la herejía maniquea de Tanchelino, a cuya victoria contribuye también la palma que sujeta con su mano izquierda²¹⁵. La aparición de estos dos santos fundadores no es nueva en este frontispicio puesto que ya en los muros del cenobio premonstratense de Orvieto se pueden observar algunas de las pinturas del siglo XIV con la imagen de San Norberto al lado de San Agustín en su condición de gran legislador²¹⁶.

211 DUBAL, F.: *Exposición de la Regla de N.P.S. Agustín. Quaestiones Politicas, Morales, Regulares*. Madrid: Bartolomé Pórtolles: 1666. s.p.

212 *Diccionario de los Santos*. II, Madrid, 1998, p. 1776.

213 Esta estructura arquitectónica es la misma que aparece en el tomo I de la obra de Francisco Dubal en donde la única diferencia es el escudo del mecenas puesto que la primera parte está dedicada a D. Alonso de los Ríos. También es similar a la edición de *Operis Moralis* del mismo autor realizado en la misma imprenta en el año 1660. GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del libro español...* II, op.cit. p. 384.

214 FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos*. Barcelona, 1950, p. 34.

215 *Bibliotheca Sanctorum*. Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, IX, Roma, 1967, p. 1066.

216 Debido a su tardía canonización, la iconografía de este santo no se remonta más atrás de finales del siglo XIV como es el caso de las pinturas de Orvieto, una de las representaciones más antiguas de San Norberto. *Bibliotheca Sanctorum...* op.cit. p. 1066.

La imagen de San Agustín se repite en el siguiente grabado que ilustra la portada de la *Vida de la Venerable M. Mariana de S. Joseph Fundadora de la Recolectión de las Monjas Ausgustinas Priora del Real Convento de la Encarnación*, de Luis Muñoz, publicada en Madrid en 1645. (Fig. 80) Barbado, con la mitra y el báculo como obispo de Hipona, se representa con la aureola de la santidad y la capa episcopal encima del hábito monacal negro de la orden. Le acompaña la imagen de Santa Mónica con indumentaria de color negro, velo y toca sosteniendo un libro en su mano izquierda y una cruz en la derecha. Todas las noticias sobre su vida se encuentran en las obras de su hijo San Agustín y, especialmente, en el libro de las Confesiones. Consigue

la conversión al cristianismo de su hijo y de su marido y es venerada como “auténtico espejo de las viudas y protectora de las religiosas agustinas”²¹⁷. Su iconografía es tardía y no se desarrolla hasta el siglo XV difundándose por todos los conventos de agustinos y agustinas a lo largo del siglo XVII²¹⁸.

En el centro un gran hueco central con los datos del libro, dobles pilastras laterales sirven de marco de fondo a los dos santos y son sostenidas por un alto basamento decorado con el escudo de la orden agustina –el corazón y las flechas– y dos imágenes emblemáticas. En una vemos a un águila que vuela hacia el sol y el lema “QUANTUM LICUIT” y en la otra un león contempla a otro de tamaño más pequeño con la frase “VT VIVIFICET”. La primera podría aludir a la idea de renovación en Dios y al instinto de conservación tal y como aparece en una de las empresas morales de



Fig. 80. MUÑOZ, L.: *Vida de la Venerable M. Mariana de S. Joseph Fundadora de la Recolectión...* (Madrid, 1645).

217 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. 2, vol.4, Barcelona, 1997. p. 411.

218 DUCHET-SUCHAUT, G; PASTOUREAU, M.: *La Biblia y los santos...* op.cit. p. 279.

Borja con el mote: “Vetustate relictā”²¹⁹. La misma idea aparece en uno de los símbolos de Camerarius con el mote “RENOVATA JUVENTUS”²²⁰ (Fig. 81) y su explicación “Exuviis vitii abjectis, decís induē recti. Ad solem ut plumas accipiter renovat”. Girolamo Ruscelli presenta un águila mirando al sol en uno de las empresas dedicadas al noble italiano Pier Francesco Moneglia, con el lema “C’EST A MOYSEUL”²²¹ en donde se alude a su amor por una mujer cuyo sobrenombre De Sonne significa “el sol” puesto que “...ch’egli havesse voluto accenare, l’amor suo essere per destino, come l’Aquila per natura sua è quella che frà tutti gli altri animali può affissar gli occhi nel Sole”²²². Este mismo amor siente por Dios el fundador de la orden agustiniana y de ahí que el emblema del águila sirva de sostén a su retrato. También Boot en sus jeroglíficos muestra al águila sobre una montaña dirigiendo su mirada al sol con el lema “QUE MI PUO FAR DI VERA GLORIA LIETA”²²³.

Por otra parte, el león que aparece en la segunda imagen se convierte en uno de los motivos más representados en la literatura emblemática de los siglos XVI y XVII, es así como lo encontramos entre las empresas de Saavedra Fajardo como símbolo de la vigilancia y del buen gobierno del príncipe con el mote “Non maiestates escurris”²²⁴ o como símbolo de la benignidad y firmeza del monarca en uno de los

219 “Dejada la vejez”. En el comentario se explica: “ A todos los animales dio Naturaleza un apetito natural de su conservación, y assí no vemos animal por pequeño que sea, que admirablemente no trate de su conservación, y aumento; solo el que en esto más se descuyda, es el Hombre, por querer seguir más a sus apetitos, que obedecer a la razón... ningún remedio puede hallar mejor, para perpetuarse, que dexada la vejez, renovarse; assí como se escribe, que el Águila lo haze, volando tan alto hazia el Sol, que con sus rayos lo abrasa, y quema las plumas; y dando consigo en el agua, queda con nuevas plumas, y nuevas fuerças: lo mismo nos acontecerá, si quisiéremos, llegarnos tanto a nuestro Sol de Justicia, que nos abrase, y nos renueve”. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, 1999, p. 54.

220 “JUVENTUD RENOVADA”.

221 “ES PARA MÍ SOLO”.

222 “...Que habiéndose querido acercar, su amor sería eterno, como el Águila por su propia naturaleza es aquella que entre todos los animales puede fijar sus ojos en el sol”. RUSCELLI, G.: *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi...* Venecia, 1566. p. 30.

223 “QUE ME PUEDE DAR UNA GLORIA DICHOSA”.

224 “No por la majestad seguro”. Alciato en su emblema XV representa al león a la puerta de un templo, custodiando su entrada, porque nunca descansa y garantiza una vigilancia constante. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas*. Madrid, 1999, p. 540.

“El león fue entre los egipcios símbolo de la vigilancia, como son los que se ponen en los frontispicios y puertas de los templos. Por esto se hizo esculpir Alexandro Magno en las monedas

emblemas de Pedro Rodríguez de Monforte con el collar de la orden del Toisón de Oro y con el lema “Agnus, et leo”²²⁵. El león aparece también en el emblema XVI de Bruck con la frase “VINDICE VIRTUTE” (VENCEDOR DE LA VIRTUD)²²⁶. El león junto al cordero se repite en una de las empresas de Ruscelli con el mote “PARCERE SUBIECTIS ET DEBELLARE SUPERDOS”.



Fig. 81. CAMERARIUS, J.: *Symbolorum et emblematum ex animalibus...* (Nuremberg, 1595).

El frontón se rompe para colocar en su parte superior la escena de la Anunciación de María que, a juzgar por sus características, podría estar inspirada en alguna de las pinturas que decoran el convento de la Encarnación. García Vega afirma que este capítulo mariano repite los rasgos del cuadro que pintó Cajés conservado en dicho convento completándolo con un comentario extraído del interior del libro de Luis Muñoz en donde se menciona la existencia de una Encarnación encima de la puerta del Claustro que podría ser del propio Cajés²²⁷. A esta misma idea responde el resto de la composición arquitectónica puesto que muchos de los elementos que aparecen en el frontispicio ya estaban presentes en el retablo primitivo del convento de la Encarnación²²⁸. Dos niños alados

con una piel de león en la cabeza, significando que en él no era menor el cuidado que el valor; pues, cuando convenía no gastar mucho tiempo en el sueño, dormía tendido el brazo fuera de la cama con una bola de plata en la mano... Como el león se reconoce rey de los animales, o duerme poco, o, si duerme, tiene abierto los ojos. No fía tanto de su imperio ni se asegura tanto de su majestad, que no le parezca necesario fingirse despierto cuando está dormido...”. BERNAT VISTARINI, A.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 479.

225 “El cordero y el león” con el comentario “Mansedumbre, y fortaleza, de Cordero, y de León, yacen en un Corazón”. BERNAT VISTARINI, A.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 483.

226 “Crimina fonda movent animas percoepè potentum; ad poenam ut fontes non sine bile trabant. Debeat ofensas quòd miti ast pectore Princeps, Ferre, in magnanimo signa Leone vides. Unguibus haut surtí, hoste sibi iam supliste facto. Hoc vicisse sibi comprobant esse fati. Nobile vindicta genus est; Ignoscere victis. Vixq Ducis Virtu aliusire potest”. BRUCK, J.: *Emblemata Politica. Accedunt dissertationes politicae...* Amsterdam, 1651. p. 61.

227 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* II, op.cit. pp. 332, 333,

228 Es posible que Juan de Noort grabase la portada siguiendo las directrices de Luis Muñoz. Ibidem, p. 332.

flanquean la escena y sostienen las ménsulas superiores a modo de atlantes. En los laterales dos tarjas recogen las armas reales de Felipe IV pues es a su persona a quien va dedicada la obra.

Juan de Noort firma el siguiente grabado que ilustra el libro de Tomás de Herrera *Historia del Convento de S. Agustín de Salamanca* publicado en Madrid en el año 1652. (Fig. 82) La estructura arquitectónica es la misma que la del grabado anterior, con la presencia de la doble pilastra y las imágenes colocadas en su frente. Asimismo se repite la cartela central con los datos del libro y la presencia de un basamento que se rompe para colocar las tarjas con los nombres de los retratados. El frontón arranca de un friso corrido de pequeñas ménsulas para acoger, en la parte central, las armas de D. Diego de Arce, obispo de Plasencia y destinatario del libro y, en los laterales, los retratos de D. Juan de Salamanca –contemplando la cruz– y D. Juan de Sevilla –sosteniendo un libro– ambos priores en el convento salmantino y vestidos con el hábito de la orden agustina²²⁹.

En el basamento una cartela alargada recoge los datos tipográficos y en las dos laterales se escriben los nombres de Santo Tomás de Villanueva –predicador de la corte de Carlos V, prior de Salamanca²³⁰ y arzobispo de Valencia²³¹– y S. Juan de Sahagún –patrón de Salamanca y de los ermitaños agustinos²³². Ambos santos se representan en la parte superior, flanqueando la cartela central y con sus correspondientes atributos. Por una parte Santo Tomás de Villanueva, vestido con el hábito agustino y la cruz que

229 Sobre los prioratos de Fray Juan de Salamanca se habla en los capítulos IV, VI, VII, VIII y IX reservándose el X, XI, XII, XIV, XVII y XVIII para el priorato de Fray Juan de Sevilla. DE HERRERA, T.: *Historia del convento de San Agustín*. Madrid: Gregorio Rodríguez: 1652, pp. 32,42-46,142-145,152.

230 En el prólogo al lector, Tomás de Herrera explica la organización de los capítulos ordenados siguiendo la sucesión de los priores del convento: “Escribo las vidas de sus hijos Ilustres... para que movidos con su gloria, fama, y inmortalidad, procuremos ser lo que ellos fueron; para que dexemos nosotros a los venideros tal ejemplo de virtud, y santidad, qual la recibimos de aquellos, que nos precedieron en el tiempo, y en la virtud”. En la censura de Fray Pedro de Figueroa se dice: “...Porque verdaderamente los hijos de aquel Santo Convento (con cuya filiación me honro) parecen una familia de Recabitas, obedientes, castos, espíritu de mi gran Padre Agustino; y pueden ser al mundo ejemplares de religión, como fueron los hijos de Recab. Grande es la utilidad de este assumpto; y donde se hallan todos los frutos de la Historia... A todo un mundo haze bien quien este libro escribe, porque le dà un espejo, donde se adorne, y componga el modelo de virtudes ajenas. DE HERRERA, T.: *Historia del convento de San Agustín*... op.cit. s.p.

231 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*... op.cit. 2, vol 5, p. 285.

232 Ibidem, p. 184.

sostiene con su mano izquierda. A sus pies una mitra encima de un libro haciendo alusión a su renuncia al arzobispado de Granada en el año 1542²³³. Por otra parte, San Juan de Sahagún, con las mismas vestimentas monacales y con un cáliz sobre el que se encuentra suspendida una Hostia en una de sus manos en relación a los favores que Dios le otorgó mientras celebraba la Santa Misa, tal y como lo escriben sus biógrafos²³⁴.

La siguiente lámina ilustra la portada de la obra de Fernando de Camargo y Salgado *La Iglesia Militante. Cronologia Sacra y epitome historial de todo quanto ha sucedido en ella prospero y adverso* impresa en Madrid en el año 1642. (Fig. 83) Sobre una basa rectangular se colocan las imágenes de San Agustín, en la parte izquierda, al que le acompaña San Nicolás de Tolentino, colocado en la otra esquina. En el centro se levanta una fuente con dos escalones y varios cuerpos superpuestos; sobre el más alto se alza un templo. El podio nos muestra una cartela alargada y rematada en curva en los extremos en donde se recogen los datos del destinatario de la obra. Las señas tipográficas del libro se escriben en otra cartela ovalada colocada en la parte superior del grabado.

La figura de San Agustín, representado como obispo de Hipona, con la mitra, el báculo y con el corazón inflamado atravesado por varias flechas, simboliza uno de los

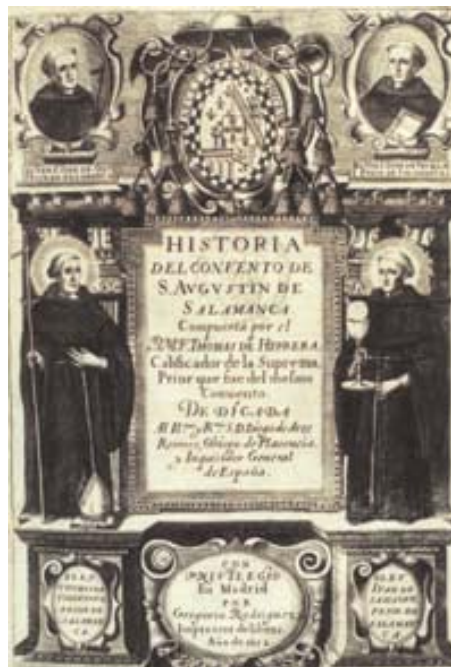


Fig. 82. DE HERRERA, T.: *Historia del Convento de S. Agustín de Salamanca* (Madrid, 1652).

233 En 1518 es ordenado sacerdote y, a partir de este momento, empieza su vida al servicio de la Iglesia y a la orden de San Agustín, ostentado los cargos de prior de Salamanca (1519-1525), prior de Burgos (1531), primer provincial de Andalucía (1526) y de Castilla (1534). *Diccionario de los Santos...* op.cit. p. 2141.

234 Fue nombrado prior del convento de San Agustín de Salamanca en dos ocasiones: en el año 1471 y en 1477, desempeñando además el oficio de consejero de la provincia agustina de Castilla entre 1471 y 1473. Su predicación es considerada como una de las más fructíferas de los monjes agustinos en orden a la conversión y perfección cristiana hasta el punto de ser conocido como el "Apóstol de Salamanca". *Diccionario de los Santos...* op.cit. p. 1348.



Fig. 83. DE CAMARGO Y SALGADO, F.: *La Iglesia Militante. Cronología Sacra...* (Madrid, 1642).

pilares fundamentales de la historia eclesiástica, al ser uno de los cuatro grandes doctores de la Iglesia Latina. El corazón en llamas es uno de sus principales atributos iconográficos y hace referencia al libro IX de sus Confesiones en el que escribe: “Tú Señor habías traspasado mi corazón con los dardos de tu caridad; tenía yo clavadas tus palabras en mis entrañas, en el fondo de mis pensamientos, inflamándose y alejando de mí cualquier asomo de indolencia o de tibieza...”²³⁵. Además el propio autor pertenece a la orden agustina y defiende, en la obra, que antes de que Santo Domingo y San Francisco instituyesen sus órdenes, ya lo estaba instituida la orden de San Agustín por “muchos sumos pontífices”²³⁶.

Al otro lado se sitúa la imagen de San Nicolás de Tolentino, vestido con el hábito de la orden agustina a la que pertenece y con una estrella sobre el pecho. En su mano derecha levanta un plato con una cría de perdiz, mientras sostiene un crucifijo con la otra. La estrella forma parte de su iconografía porque, según cuenta la leyenda, todas las noches que iba a la iglesia era guiado por una estrella. La presencia del ave hace referencia a la resurrección de las tres perdices asadas²³⁷, uno de sus pasajes más famosos y el crucifijo recuerda el milagro que se contaba durante la peste de

235 DE LA VORÁGINE, S.: *La Leyenda Dorada*, II, Madrid, 1992, p. 535.

236 Camargo justifica esta tesis citando la obra del Padre Maestro Marquez que escribe sobre el origen de la orden de los agustinos o en el cardenal Baronio que en sus Anales dice que los primeros fundadores de religiones que hubo en la Iglesia fueron San Antonio Abad, San Basilio y San Agustín. DE CAMARGO Y SALGADO, F.: *La Iglesia Militante. Cronología Sacra y epitome historial de todo quanto ha sucedido en ella prospero y adverso*. Madrid: Francisco Martínez: 1642.

237 El santo agustino nunca comía carne y un día, debilitado por la enfermedad, los monjes de su convento quisieron reconfortarlo con un paté de perdigones y éstos una vez asados escaparon volando. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, II, vol. 4, Barcelona, 1997, p. 443.

1602 cuando Cristo había sido desprendido de un crucifijo para abrazar la imagen de San Nicolás²³⁸. Los santos se apoyan sobre pequeños pedestales en los que podemos leer: “VNVS PRO MILLE” (“UNO DELANTE DE MIL”), bajo la figura de San Agustín, y “PERPETUA PACE LAETATUR” (“LA ALEGRÍA DE LA PAZ PERPETUA”), bajo la de San Nicolás. De la cartela superior cuelgan dos filacterias con las frases: “DEFENSOR ECCLESIA” (“DEFENSOR DE LA IGLESIA”) y “EIVS PRECIBVS” (“Y ASÍ SUPLICA”).



Fig. 84. DE VILLAVA, J.F.: *Empresas espirituales y morales* (Baeza, 1613).

En el centro de la composición la imagen de la fuente como símbolo del fortalecimiento espiritual, tal y como aparece en los emblemas de Villava²³⁹ (Fig. 84) o como fortalecimiento ante la adversidad en la empresa de Juan de Borja, con el lema: “AFFLICTIO SPIRITUS” (“ASÍ EL ESPÍRITU AFLIGIDO”) ²⁴⁰; del cuerpo más alto de la misma sobresalen cabezas en relieve que hacen la función de caños escribiéndose en la parte superior la frase: “FIRMITER AEDIFICATA” (“EDIFICADA SÓLIDAMENTE”) haciendo referencia al templo construido en la parte superior y sobre el que sirve de base. En el primer escalón de la fuente se escribe: “LABORE ET CONSTANTIA” (“TRABAJO Y CONSTANCIA”) lema tomado del taller tipográfico de Cristóbal Plantino en

238 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol. 4, op.cit. p. 443.

239 El comentario al emblema explica el significado del mismo: “Quanto es el origen del agua, más alto, tanto más sube en las fuentes. La gracia de Dios agua se llama en las divinas letras... la gracia... siempre bulle y se mueve en el corazón, y procura de subir al mismo peso y nivel, de la cumbre lo baxó. Siendo pues su principio el pecho de Dios, y la fuente de la sabiduría que es el soberano Hijo, no para un punto hasta bolver a su origen... Lo que importa pues es, para que esta agua biva no dexe su bullicio, ya que es espiritual y divina, hazer a la carne de su condición, espiritualizarla y adelgazarla lo possible, porque con su peso tan pesado, no le impide el curso para el Cielo. BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 358.

240 “Grandes cosas son, las que han emprendido los hombres afligidos, y puestos en grandes aprietos, y han salido con ellas; pareciendo imposible cosa, el poderles suceder bien. Porque assi como el agua encañada, y puesta en lugar estrecho, la apretura, que alli tiene, y su propio peso le haze contra su naturaleza subir a lo alto, ayudandole para esto la apretura del ayre, por no dar vacio: de la misma manera el espiritu afligido, y congojado, y puesto en gran aprieto, se levanta, a emprender cosas mayores, de las que parece, que por su naturaleza podría alcanzar, y con esta aflicción de espiritu es tanto el ímpetu que pone, que alcanza, lo que parecia imposible”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. p. 422.

Amberes y con los que los artistas españoles tenían una estrecha relación desde mediados del siglo XVI. En el siguiente cuerpo se puede leer el epígrafe: “SUPRA FIRMAM PETRAM” (“ENCIMA DE LA ROCA FIRME”). En la siguiente pila se escribe: “BENE FUNDATA EST” (“ESTÁ BIEN FUNDADA”). En la obra de Camilli aparece el emblema de la fuente como símbolo de la prudencia del hombre como bondad verdadera al reconocer que sus méritos se deben a Dios y no a sí mismo, desde una perfecta y verdadera humildad cristiana sin atribuirse alabanza a sí mismo²⁴¹.

En el prólogo al lector, Fernando de Camargo²⁴², defiende la tesis de que no se debe tener temor para expresar lo que se sabe porque “el temor sirvió de freno a buenos ingenios”, poniendo el ejemplo de la fuente de la que nacen varios charcos de muchas fuentes: “Desta fuente nacio estar hechas charcos muchas fuentes y muchos entendimientos parados, sin comunicar el talento que Dios les dio, porque temen”²⁴³.

El templo representado en la parte superior es el símbolo de la propia Iglesia cristiana que está edificada sobre una roca firme, tal y como se expresa en los textos evangélicos cuando Cristo le da las llaves a San Pedro o en el Evangelio de San Mateo cuando nos dice: “Quien escucha estas palabras mías y las cumple, podrá compararse a un hombre sensato que edificó su casa sobre la roca: “cayó la lluvia, vinieron las riadas, soplaron los vientos, azotaron la casa, y no cayó, porque estaba cimentada sobre la roca” (Mt 7, 24-25). La estampa es un fiel reflejo del contenido del libro, cumpliéndose la tesis defendida por Matilla del carácter simbólico de la portada como plasmación gráfica del asunto principal de la obra y como elemento gráfico identificativo del orden social o religioso del autor y del destinatario del libro²⁴⁴. En este sentido las imágenes de San Agustín y San Nicolás de Tolentino, así como los emblemas de la fuente y del templo resumen, como si se tratase de una breve memoria, la historia de la Iglesia desde sus orígenes hasta el momento de redacción del libro, con todos los suce-

241 CAMILLI, C.: *Imprese illustri di diversi, coi discorsi di Camillo Camilli*. Venecia, 1586, p. 36.

242 Fernando de Camargo había ingresado en la orden agustina en 1588 en el convento de San Felipe el Real de Madrid, dedicando la mayor parte al estudio y a la predicación. Destacó en la corte real por sus sermones y discursos, siendo *La Iglesia Militante* una de sus obras más elogiadas. SAINZ RODRÍGUEZ, P.: *Antología de la Literatura Espairitual Española. Siglo XVII*. IV, Madrid, 1985, p. 495.

243 DE CAMARGO Y SALGADO, F.: *La Iglesia militante...* op.cit. s.p.

244 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: “El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, nº 8, Madrid, 1991, p. 26.

sos, acontecimientos y santos que ha habido en toda la cristiandad.

El siguiente grabado ilustra la obra de Enrico de Noris *Vindiciae Agustinianae* (Salamanca, 1698) (Fig. 85) y está firmado por el grabador Gregorio Fosman. La lámina antecede al frontispicio y en ella se escriben los datos tipográficos de la obra. Se trata de una composición alegórica, con unas características muy propias de la estética barroca, en donde el cardenal Enrico de Noris, autor del libro, se retrata arrodillado, en el interior de una estancia, con un libro de San Agustín entre sus manos. A su lado un escudo de gran tamaño nos muestra las armas pontificales sostenidas por un niño que sostiene un birrete.



Fig. 85. DE NORIS, E.: *Vindiciae Agustinianae* (Salamanca, 1698).

En un primer plano una figura nos muestra una cartela en la que se alude al cardenal. La escena se cierra con la colocación en varios estantes de un conjunto de obras escritas por San Agustín y por Santo Tomás de Aquino cuyos nombres aparecen en los dorsos de las mismas. La perspectiva está perfectamente lograda con la disposición en L del mueble permitiendo la creación de un plano de fondo que nos lleva al niño que lee delante del pilar. La composición se cierra con la aparición apoteósica de San Agustín, ataviado con las ropas episcopales y sentado en un carro triunfal tirado por dos águilas que emprenden su vuelo hacia el sol. El santo sostiene el corazón con su mano izquierda y sobre su cabeza se coloca una mitra. Varios epígrafes completan la escena. El primero de ellos sale de la boca de San Agustín y reza así: “Mirabilis facta est scientia tua ex me” (“Admirable en extremo es para mí esta ciencia”, Salmo 138, 6); en la parte superior de la estampa podemos leer: “Sicut Aquila provocans ad volandum pullos suos” (“Como el águila incita a volar a sus polluelos”, Deuteronomio 32, II). Junto al sol: “Sicut sol, in ortu suo splendet Isaías” (“Y brillen como el sol en su oriente”, Jueces 5, 31).

3.2. Benedictinos

En torno al año 480 nace en Nursia (Umbria) San Benito, ermitaño de la gruta Sacro Speco, cerca del lago Subiaco, y fundador de la abadía de Montecassino, figura que se convertiría en el patriarca de los monjes de Occidente al dejar una Regla que, al principio del siglo IX, se impuso a casi todos los monasterios de la Europa occidental²⁴⁵.

La aparición de estas obras se debe a la actitud adoptada por la Comunidad benedictina ante la nueva situación desencadenada por la Reforma. Tanto benedictinos como cistercienses inician una larga tarea que tiene como fin recuperar la pureza de sus respectivas Reglas²⁴⁶

El primero de los grabados muestra a San Benito, de pie, con su hermana Escolástica sosteniendo el libro de la Regla abierto en el que podemos leer una frase recogida de los Diálogos de San Gregorio que reza así: “Ausculta, o fili, precepta magistri, et inclina aurem cordis tui” (“Escucha, hijo, estos preceptos de un maestro, agudiza el oído de tu corazón”)²⁴⁷. (Fig. 86) La vida del monje, según la Regla de San Benito, se dividirá básicamente en tres ocupaciones: la oración litúrgica, privada en donde el corazón escucha y alaba a Dios, la lectura sagrada que le aporta la palabra divina y el trabajo manual que asegura la subsistencia y le da una visión realista a la vida del monje²⁴⁸. No se puede pasar por alto que el uso del libro formaba parte de la vida del monje en un momento en que la vida eremítica no tenía una expresión comunitaria; a este respecto Aires A. Nascimento lo denomina: “Tesouro mais amado que o ouro”, porque como recordaba Alcuíno, “la ciencia es mejor que todas las riquezas juntas”²⁴⁹.

245 *XV Centenario della Nasita di S. Benedetto 480-1980. “Ora et Labora”. Testimonianze benedettine nella Biblioteca Apostolica Vaticana*. Biblioteca Apostolica Vaticana, 1980, pp. IX,X.

246 MONTERROSO MONTERO, J.M.: “Cultura simbólica y monacato. Lenguaje alegórico y retórica de la iglesia militante benedictina”, *Quintana*, nº2 (2003), p. 187.

247 El libro designa la Regla y recuerda que San Benito es el gran legislador del monaquismo occidental. STEPPE, J.K.: “San Benito y las artes plásticas”, *San Benito. Padre de Occidente*. Barcelona, 1980, p. 71.

248 STANDAERT, P.M.: “La vida y la Regla de San Benito”, *San Benito...* op.cit. p. 50.

249 El libro no vale tanto por el investimento económico (en cuanto al material y a las horas de trabajo) o por la estima conseguida a lo largo de sucesivas generaciones sino como vehículo de transmisión textual. NASCIMENTO, A.A.: “Monges, Livros e Lecturas: Modos de Espiritualidade e

San Benito viste el hábito negro de benedictino y porta en su mano derecha el báculo abacial; se representa como un hombre joven, imberbe y con la aureola de la santidad sobre su cabeza. Le acompaña en la misma posición su hermana vestida como abadesa benedictina, con el báculo y la aureola²⁵⁰; su principal atributo es la paloma, tal y como aparece en la portada del libro²⁵¹, que podría estar haciendo alusión, por una parte, a la figura del Espíritu Santo como portador de la luz y de la fortaleza de la vida y los escritos de la orden benedictina como, por otra, al hecho de que cuando Escolástica murió San Benito vio, según explican los testimonios, el alma de su hermana como una paloma que subía al cielo²⁵².



Fig. 86. DE HEREDIA, A.: *Instrucción de Religiosos del Orden de N.P.S. Benito...* (Salamanca, 1672).

Preservação de Textos”, *Os Benedictinos na Europa*, 1º Congresso Internacional, Santo Tirso, 1995, pp. 203,204.

250 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. II, vol.3, Barcelona, 1997, p. 455.

251 Pertenciente a la obra de Fray Antonio de Heredia titulada *Instrucción de Religiosos del Orden de N.P.S. Benito, y Ejercicios Espirituales. Sacados de las Obras de los Venerables Padres Fr. García de Cisneros, Ludovico Blosio, Y Fr. Antonio de Alvarado, Abades de la misma Religión*. Salamanca: Imprenta de Lucas Pérez: 1572.

Antonio de Heredia, natural de Daimiel (Ciudad Real) ocupó los cargos de lector de artes (1649-53), fue abad de Sopetrán (1657-61) y definidor general (1661-69), general de la Congregación (1669-73), abad de monasterio de Montserrat de Madrid (1673-77) y abad de Irache (1681-85). Zaragoza Pascual afirma que todas sus obras no son originales sino de recopilación y por este motivo fueron muy criticadas aunque este hecho no elimina la gran acogida que tuvieron para la práctica espiritual de los monjes. ZARAGOZA PASCUAL, E.: “Abadologio del Monasterio de Santa María la Real de Irache (958-1839)”, *Studia Monastica*, 35, fasc.1, 1993, p. 187.

252 Shauber, V; Schindler, H.M.: *Diccionario ilustrado de los santos*. Barcelona, 2001, pp. 198,199. Santa Escolástica vivió en los monasterios cerca de Roma y de Montecassino, cerca de su hermano Benito, al que siempre estuvo muy unida. Shauber, V; shindler, H.M.: *Diccionario ilustrado de los santos...* op.cit. pp. 198-199.

En la parte inferior de la lámina un grupo de monjas y monjes arrodillados se sitúan a ambos lados de la composición en actitud de obediencia a la Regla benedictina. En el centro un conjunto de símbolos religiosos formado por báculos, libros, coronas, mitras, espadas, un yelmo, un capelo cardenalicio, una cruz y un globo terráqueo aluden a la idea de renuncia a los bienes materiales tan divulgada por la doctrina de San Benito²⁵³, que tendría sentido si la ponemos en relación con la imagen de la vanitas barroca tan frecuente en la pintura española del siglo XVII. Por otra parte, la presencia de las mitras, los báculos y las cruces, así como las figuras de los monjes nos podrían estar indicando la difusión que la doctrina benedictina ha tenido a lo largo de los siglos y que encajaría con la idea de la palmera como signo fundacional que aparece como motivo principal en muchos de los grabados de los libros benedictinos. Sin embargo el hecho de que estén repartidos por el suelo nos inclina a pensar que se trate de un signo de renuncia característico de esos primeros momentos de la fundación de la Regla²⁵⁴. Esta última interpretación se fundamenta además con la presencia de otro de los elementos fundamentales de la cultura del barroco europeo como son los emblemas que podemos analizar en un primer plano del frontispicio como es el caso del cetro y la corona que tiene su antecedente en el emblema 66 de Rollenhagen (Fig. 87) con el mote “REGNI CORONA REX” y su explicación: “Qui scit honore bonos cumulare, et plectere sontes, REX erit is REGNI, vera CORONA, sui”²⁵⁵. La idea de la corona como bien aparente aparece desarrollada en uno de los emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano en donde se representa una mesa encima de la que se dispone un almohadón en donde reposa una corona con puntas con el lema “MUNUS INVERSA DOCEBIT”²⁵⁶; al fondo de la composición, tras un arco

253 San Gregorio dice en los Diálogos: “Despreciando, pues, los estudios literarios, abandonó la casa y los bienes de su padre, y deseando agradar a solo Dios, buscó el hábito de la vida monástica...”, “dejados los estudios literarios concibió el propósito de retirarse al desierto”. Colombás, García M.: *San Benito. Su vida y su Regla*. Madrid, 1968, p. 54.

254 La imagen de San Benito con la mitra a los pies forma parte de la iconografía de los santos que han rehusado la dignidad episcopal. STEPPE, J.K.: “San Benito y las artes plásticas”, *San Benito...* op.cit. p. 71.

255 HENKEL, V.A; SCHÖNE, A.: *Emblemata. Handbuch Zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung: 1682, p. 1264.

256 El significado de este emblema se explica a través de su epigrama que aparece en latín y traducido al castellano en la obra de González de Zárate. Es esta última traducción la que incorporamos en esta nota: “La guarda de los Reynos/permanente. La insignia del triunfo/apetecida. Trastornada atormenta/aquella frente. Que de sus mismos rayos/ve ceñida. Las puntas más agu-

podemos ver los rayos del sol que iluminan el interior de la escena. Esta misma idea de la corona como el peso y las dificultades que el gobernante sufre durante su reinado, se repite en una de las empresas de Juan de Borja con el mote “IMPERANTI SIBI” (“QUE AQUEL ES REY, QUE SE SUJETA A SÍ MISMO”) pero con una solución de carácter moral a ese camino de espinas. Lo que el emblemista propone es el vencimiento del hombre a sí mismo con un ejercicio de obediencia a Dios y un rechazo a la ambición que

supone el disfrute de los cargos imperiales. La empresa nos presenta una corona colocada sobre un almohadón con su respectivo comentario²⁵⁷.

En la portada del libro de Antonio de Heredia, la corona se representa encima de un libro, significado que podemos encontrar en las alegorías descritas en la obra de Ripa. La tiara papal y la corona imperial apoyadas sobre un libro significan las dos clases de leyes, la Canónica y la Civil, en las cuales se incluye la ciencia y el conocimiento de las leyes humanas y divinas. La corona sobre un libro (esta vez abierto) simboliza la Ley Civil acompañada de la inscripción: “Imperatoriam Maiestatem non solum armis



Fig. 87. ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus emblematum selectissimorum...* (Arnhem/Utrecht, 1611-1613).

das/que consiste. Cortan el hilo de su/mesma vida. Que el peso del Imperio/riguroso. Lo expléndido trasforma/en doloroso. La sangre que derrama la/cabeza. De su cuerpo los miembros/infi-ciona. Que con tanto vigor tenga/extrañeza. Oprime, quando ciega/galardona: Estímulos son ya cuantos/ de Alteza. Resplandores parece que blasona. Y el ánimo que incita con/su exceso. Oprime el reinar el duro peso”. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.^a: *Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1987, pp. 58, 59.

257 “Grande es el desseo, que los hombres tienen de mandar, y gobernar, y à trueque de salir con esto; no ay cosa, que no se intente, ni ay ley divina, ni humana, que no se rompa; siendo muy pocos, à los que ha sucedido bien sus desseos; siendo cosa muy mas cierta, y aun mucho mas facil, alcançar el verdadero Reyno y Señorío, que consiste en gobernarse cada uno a si mismo, sujetando sus afectos, y gobernando sus passiones en obediencia de las Leyes Divinas, y humanas; el que esto hiziere, es verdaderamente Rey, y alcançará su corona, que està aparejada, à quien supiere sujetar à si mismo, castigando sus apetitos, y desseos desordenados, y sujetando-se à la ley de la razon: como lo muestra esta Corona, con la Letra, que dize: *Que aquel es Rey, que se sujeta à si mismo*. JUAN DE BORJA: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 370,371. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, 1999, p. 238.

decoratam, sed etiam legibus armatam esse oportet” (“Conviene que la majestad imperial no sólo esté adornada con armas, sino también armada con leyes”)²⁵⁸. Estas armas de las que nos habla Ripa aparecen también en ese primer plano de la lámina de San Benito con el yelmo caído a los pies de uno de los monjes arrodillados, así como la espada y el cetro colocados en el centro de la composición. Así el yelmo y la corona de oro son símbolo de la elocuencia²⁵⁹; el libro y el cetro –que significa la potestad de mandar sobre las gentes– hacen alusión al grado de conocimiento de las cosas²⁶⁰; por otra parte, los libros y el bastón son símbolo de la clemencia ya que el bastón indica que, aunque puede, no quiere mostrarse rigurosa²⁶¹. Un casco militar colocado sobre un libro constituye uno de los emblemas de la obra de Dolce en donde el yelmo y el libro significan que el sabio, ayudado por las armas, debe ser respetado, convirtiéndolo en “noble, valiente y rico”²⁶². Este emblema decora la portada de la obra de Garcilaso de la Vega haciendo alusión a su labor intelectual y militar²⁶³.

La corona se repite en una de las empresas de Saavedra Fajardo con el mote “Fallax Bonum” (“Falso Bien”) que hace alusión a las fatigas del gobierno y al falso bien. Sobre un cojín se coloca una corona real adornada con piedras preciosas; en su centro reposa una corona de espinas. Saavedra advierte que “no debe engañar la corona de apariencia hermosa, pues, a pesar de su pedrería fina y adornos florales, va acompañada de inquietudes, peligros y trabajos para quien la lleva”²⁶⁴.

258 RIPA, C.: *Iconología*, II, Madrid, 1996, pp. 16,17. Además el libro y la corona son atributos de la alegoría de la Academia. RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. I, pp. 54-61.

259 Ibidem, p. 313.

260 Ibidem, p. 218.

261 Ibidem, p. 192.

262 DOLCE, L.: *El nacimiento y primeras empresas del conde Orlando*. Valladolid, 1594.

263 GARCILASO DE LA VEGA: *Obras de Garcilaso de la Vega*, Sevilla: Alonso de Barrera, 1580. CACHEDA BARREIRO, R.M.: “El emblema como elemento iconográfico en la portada del libro en tiempos de Felipe II”, Bernat Vistarini, A; CULL, J.T.: *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. Barcelona, 2002, p. 118.

264 SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. p. 348.

En el comentario Saavedra explica: “En los acompañamientos de las bodas de Atenas iba delante de los esposos un niño vestido de hojas espinosas con un canastillo de pan en las manos, símbolo que, a mi entender, significaba no haber sido instituido el matrimonio para las delicias solamente, sino para las fatigas y trabajos. Con él pudiéramos significar también (si permitieran figuras humanas las empresas) al que nace para ser rey; porque ¿qué espinas de cuidados no rodean a quien ha de mantener sus Estados en justicia, en paz y en abundancia? ¿A qué dificultades

Fig. 88. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas morales* (Madrid, 1978).



El báculo y la mitra componen en el emblema n° 83 de la obra de Sebastián de Covarrubias con el lema “PASTORIS NON PERCUSORIS (“PASTORES, NO PERCUSORES”). (Fig. 88) La fuente literaria se encuentra en la obra de San Gregorio con la epístola a Juan, obispo de Constantinopla²⁶⁵. El comentario del emblema nos dice: “Entre otras buenas calidades que el Apóstol S. Pablo quiere que tengan los Prelados, es una, que no sean percusores, conviene a saber, severos en castigar a sus súbditos”²⁶⁶.

El báculo encuentra su origen –según antiguos cultos eclesiásticos– en el acto de consagración del abad en donde éste recibía el bastón (baculus) y el calzado (pedules) como signos de su formación abacial. Sería el verdadero bastón de pastor que recuerda al abad que es pastor del rebaño que la orden le ha confiado²⁶⁷.

y peligros no está sujeto el que ha de gobernar a todos?... ¿Quién, mirando aquellas flores que por todas partes la cercan, no creerá que es más hermoso y deleitable lo que encubre dentro? Y son espinas que a todas horas lastiman las sienes y el corazón... Toda ella [la corona] es circunferencia sin centro de reposo, símbolo de un perpetuo movimientos de cuidados... Reconozca también el príncipe la naturaleza de su potestad, y que no es tan suprema, que no haya quedado alguna en el pueblo. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de emblemas españoles...* op.cit. p. 245.

265 COVARRUBIAS DE HOROZCO, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. p. 84. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas españoles...* op.cit. p. 126.

266 El epigrama reza así: “No admite regatón este cayado, que pueda lastimar ni dar herida, por ser para regir, solo el ganado, y encaminarle a la perpetua vida, el pastor con un silvo regalado, dé corrección fraterna, y con devida punición y castigo, qual convenga, para que el fin tan deseado obtenga”. DE HOROZCO Y COVARRUBIAS, S.: *Emblemas morales...* op.cit. p. 83. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas españoles...* op.cit. p. 126.

267 El báculo aparece con San Benito en el siglo X, difundándose como atributo del santo a lo largo del siglo XIII. STEPPE, J.K.: “San Benito y las artes plásticas”, *San Benito...* op.cit. p. 71.

La esfera es símbolo de la Astrología²⁶⁸, ciencia a la que el hombre debe sobreponer la austeridad, la humildad y la obediencia a Dios. La esfera armilar ha sido objeto de muchas empresas entre las que destaca el emblema 97 de Sebastián de Covarrubias en donde una mano sostiene el globo celeste con el lema “FATO PRUDENTIA MAIOR” (“LA PRUDENCIA ES MAYOR QUE EL HADO”) haciendo alusión a la acción del hombre que puede juzgar según su “libre albedrío” siguiendo la virtud de la prudencia²⁶⁹. Sin embargo, en el grabado la esfera armilar se corona de una cruz lo que nos lleva a pensar que la renuncia a los bienes terrestres será recompensada con un gran tesoro en el cielo. A este significado se aproxima uno de los emblemas de Andrés Mendo en donde el globo celeste apoyado sobre una mesa se decora, en su parte central, por un sol. El lema “Sic regat solum, ut sol regit polum” (“Así se rija el rey el suelo, como el sol gobierna el cielo”) como un símbolo a la gradual erradicación de los vicios²⁷⁰. El sol podría estar representado por los rayos que desprende el Espíritu Santo que baja en forma de paloma en la parte superior del frontispicio. Nos encontramos con una doble escena –la parte celestial y la parte terrestre– separadas por la presencia de San Benito, Santa Escolástica y el libro de la Regla que se convierte en el perfecto eje simétrico de la composición. Esta confrontación de vicio-virtud tiene sus primeras representaciones en las catedrales francesas de finales del románico e inicios del gótico difundiéndose en todo el arte europeo de la época²⁷¹.

268 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 117.

269 El epigrama reza así: “El judiciario astrólogo, adivino, sin juyzio juzga, y suele alçar figura, de lo que a solo Dios saber convino, ascondido a la humana criatura. Forçar mi libertad es desatino. El cielo, con su varia compostura, si yo puedo hazerle resistencia, con el libre alvedrío, y la prudencia. El comentario al emblema: “Dotado el hombre de un gran tesoro, como es el libre albedrío, dexándole Dios su alma en su palma, para que con sus acciones libre merezca, mediante su gracia: toda la influencia del cielo, estrellas fixas, planetas, elementos, no son parte para hazer ningún efecto en él, de modo que fuerçen su voluntad, aunque le irriten le inclinen, y inciten a alguna cosa particular...”. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS: *Emblemas Morales...* op.cit. pp. 97, 98. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 369.

270 BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de emblemas españoles...* op.cit. pp. 369, 370.

271 Nos encontramos con la representación de dos globos, uno terrestre y el otro celeste en uno de los emblemas morales de Juan de Orozco y Covarrubias con el mote: “A de ser uno de dos” y que hace alusión a la vida eterna y la vida mundana. El comentario explica la empresa: “La enemistad que ay entre la luz y las tinieblas que jamás puedan tener paz, éssa ay entre Dios autor de todo bien verdadero y cierto, y el mundo malo y perverso lleno de engaños y maldades debajo de alguna especie de bien fingido, como es el deleyte de los vicios y la paz y seguridad que procura dar en ellos, muy al contrario de la que da Dios en las almas por estar seguras y ase-

La imagen de San Benito y Santa Escolástica, con sus respectivos báculos y sosteniendo el código de la Regla abierto en las primeras palabras del prólogo se convierten en una imagen frecuente en las artes figurativas de la orden benedictina. Así aparece en los frontispicios de obras publicadas con posterioridad a la de Antonio de Heredia como en el *Officia Propria Sancto-*



Fig. 89. *Officia Propria Sanctorum* (Madrid, 1675).

rum Ordinis Sanctissimi Patris Nostri Benedicti Congregationis Hispaniae et Angliae (Madrid: Bernardo de Villa-Diego: 1675) (Fig. 89) con la presencia de la paloma del Espíritu Santo que irradia con sus rayos el libro de la orden y el escudo de San Benito de Valladolid –soportado por dos figuras angélicas– en la parte inferior. La fuente de inspiración la encontramos en la obra *De Vita et Miraculis Patrum Italicorum et de aeternitate animarum* (Roma, 1579) de San Gregorio Magno, conocido también como el *Libro de los Diálogos*, cuyas escenas fueron diseñadas por el pintor Bernardino Passeri y grabadas por Aliprandio Capriolo Trentino, de donde se toma también la imagen de los monjes y santos arrodillados colocados en diferentes planos de la composición creando un punto de fuga que nos lleva al paisaje de fondo²⁷². Éste constituye otro de los recursos más frecuentes y utilizados en la ilustración de libros y ciclos pictóricos patrocinados por las órdenes religiosas durante la época de la Contrarreforma. Podría tratarse del monasterio de Montecassino, fundado por el propio San Benito o

guradas en él mismo ningún trabajo ni persecución las nueve... se dize en la presente Emblema, que la vida eterna y de consuelo esté tan lexos de la vida miserable que vivimos quan lexos está el cielo de la tierra, y que pretender en ella descanso, es querer alcanzar las estrellas desde el suelo". BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de emblemas españoles...* op.cit. p. 371.

272 Esta obra narra la vida y milagros de San Benito sirviéndose del género literario del diálogo para aclarar y explicar las dudas del diácono Pedro, defensor del patrimonio eclesiástico en Sicilia y en Campania y amigo de Gregorio. Éste no pretendió hacer una biografía del santo pues como él mismo confiesa, ni se informó de todos los hechos y dichos del santo, ni escribió todo lo que sabía de él. En el diálogo se hacen algunas reflexiones doctrinales y teológicas con el fin de demostrar que el Dios que hablaba en el Antiguo y en el Nuevo Testamento es el mismo que actúa sobre las vidas de los santos italianos del siglo VI. SAN GREGORIO MAGNO: *San Benito de Nursia...* pp. 5-12.

el monasterio de San Benito de Valladolid, hecho que reforzaría cuestiones que se estaban poniendo en duda en ese momento como la antigüedad de la implantación de la orden benedictina en España²⁷³. En las láminas de Passeri la representación arquitectónica integrada en el paisaje se convierte en uno de los motivos principales de las escenas representadas²⁷⁴.

El grabado carece de firma lo que nos lleva a pensar que el artífice del mismo está manejando las láminas del libro de los Diálogos de San Gregorio –obra que circularía en el taller donde trabaja el grabador– bajo las directrices del mecenas, por lo general algún miembro de la comunidad que le indicaba los detalles necesarios a tener en cuenta en la obra o, más comúnmente, le entregaba la estampa o estampas sobre las cuales debía realizar su trabajo²⁷⁵.

El siguiente grabado ilustra la obra de Fray Diego de Almeida, predicador General del convento de San Martín de Madrid y titulada *Epitome Sacro de S. Benito, y de los Sanctos y Grandezas de su Religión* (Madrid, 1651). (Fig. 90) En el centro de la estampa, San Benito se representa como germen de la orden benedictina surgiendo de su cabeza las ramas de un árbol de cuyas hojas cuelgan diversas coronas y mitras pontificias. Se trataría de la palmera fundacional, tema muy frecuente en las representaciones de la orden y que ya tiene sus antecedentes en la iconografía de los manuscritos medievales. Jan Karen Steppe identifica una de las miniaturas de la “Vita Beati Benedicti” en el manuscrito de Jean de Stavelot (Chantilly) como el árbol genealógico de San Benito, tema iconográfico muy representado en la Edad Media²⁷⁶. Este

273 La orden benedictina había perdido la fuerte influencia que, como modelo de vida monástica occidental, había ejercido durante toda la Edad Media a favor de otras órdenes religiosas. MONTERROSO MONTERO, J.M.: “Cultura simbólica y monacato...”, op.cit. p. 188.

Por otra parte la posibilidad de tratarse del monasterio de San Benito de Valladolid se justifica por el hecho de que la edición de la obra publicada en Roma es costeada por lo monjes vallsolletanos. SAN GREGORIO MAGNO: *San Benito de Nursia...* op.cit. p. 12.

274 “Un monje distraído vuelto al buen camino” (Capítulo IV), “Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte” (Capítulo V), “De unos monjes que tomaron Alimento contra lo establecido por la Regla” (Capítulo XII), “Profecía que hizo al Rey Totila” (Capítulo XV), “Un pensamiento de soberbia de un monje, conocido en espíritu” (Capítulo XX). SAN GREGORIO MAGNO: *San Benito de Nursia...* op.cit. pp. 39,43,69,79,93.

275 MONTERROSO MONTERO, J.M.: “Cultura simbólica y monacato...” op.cit. p. 187.

276 En torno al personaje de S. Benito se representan los santos que han salido del tronco benedictino. STEPPE, J.K.: “San Benito y las artes plásticas”, *San Benito...* op.cit. pp. 78, 79.



Fig. 90. DE ALMEIDA, D.: *Epitome Sacro de S. Benito, y de los Sanctos y Grandezas de su Religión* (Madrid, 1651).



Fig. 91. HOLLAR, W.: *Genealogía de la Orden de S. Benito*.

mismo autor hace referencia al grabado que en el siglo XVII firma Wenzel Hollar Hollar: “Genealogía de la Orden de S. Benito” (Biblioteca Real de Bruselas) en donde nos encontramos con un tipo de composición semejante al grabado del convento de San Martín de Madrid. (Fig. 91)

San Benito se efigia de pie, barbado con el libro en su mano izquierda y el báculo en la derecha. El tipo iconográfico nos lleva a modelos italianos difundidos a partir del siglo XIV y hasta finales del período barroco. Se trata del tipo patriarcal cuyo origen está en la pintura de Giotto y sus discípulos; sería su representación como patriarca de los monjes con la actitud de un anciano digno y un rostro majestuoso con la barba larga y terminada en dos puntas, tal y como la llevan los eremitas y anacoretas²⁷⁷. Esta iconografía del santo desgastado por la oración y la renuncia contrasta con el tipo idealizado que nos encontrábamos en la lámina anterior con San Benito como un hombre joven e imberbe, imagen muy difundida en los grabados de los Países Bajos en los que con mucha probabilidad se haya inspirado el autor de la estampa.

²⁷⁷ Ibidem, p. 66.

El árbol de Jessé aparece como uno de los motivos principales en las láminas grabadas por J.C. Smisscheck en la obra de Joannes Caramuel y Lobkowicz en donde la vida de San Benito se representa en paralelo a la de Cristo. El árbol de Jessé prefigura el árbol genealógico de la Gens Anicia²⁷⁸ a la que pertenecen San Benito y su hermana Escolástica²⁷⁹. Esta vez el paralelismo se establece entre San Benito y San Pedro que abandonó las redes para seguir a Jesús, tal y como nos lo explica el autor en la introducción del libro²⁸⁰. En la censura del Señor D. Jerónimo Mascareñas, obispo de Leyria y caballero de la orden de Calatrava, alude a la idea del nacimiento de la orden benedictina como una planta que se ramifica como lo hacen los benedictinos en los diferentes monasterios surgidos a lo largo de los siglos y en diferentes puntos de Europa²⁸¹.

La imagen de San Pedro en la parte izquierda y la de San Benito, a la derecha con barba larga y espada, vestido con ancha cogulla benedictina y las armas de Inocencio XI en el centro, forman parte de la tradición iconográfica benedictina²⁸². Esta misma composición la encontramos en la parte superior de la portada en donde

278 “Santos llevo también el Árbol Anciano, que de sus venas son San Ambrosio el panal de miel de la Iglesia, que en la cuna le pronosticó un enxambre, haziendo columna de su boca...” DE ALMEIDA, D.: *Epitome Sacro de S. Benito, y de los Sanctos, y Grandezas de su Religión*, Madrid: Vicente Álvarez: 1651, fol. 8.

279 STEPPE, J.K.: “San Benito y las artes plásticas”, *San Benito...* op.cit. p. 104.

280 “S. Pedro dexando las redes, dexò de ser pescador, y algunos las han dexado para poder pescar mejor. Et secuti sumus te; Y os hemos seguido, dize; dexar, y seguir, no es facil, mas es lo perfeto. Renunciar los bienes de la tierra, para no seguir a Christo, sería errar lastimosamente el camino...” “San Pedro dexò los bienes de la tierra estando en ella, y S. Benito los despreciò, aun estando en el cielo. S. Pedro renunciò la possession, y la esperança de lo que tenia, y esperaba tener, pensando que hazía mucho... Y San Benito dexò riqueza y mayores esperanzas, como sino hiziera nada. S Pedro en edad madura, y San Benito en la flor de su edad, dexò el mundo, con su flor: Mundos cum flore despexit, nos dixo su Coronista el grande Pontífice S. Gregorio”. DIEGO DE ALMEIDA: *Epitome Sacro...* op.cit. s.p.

281 “Introduxo entonces San Benito una Religion en la Iglesia Latina, de que tantos provechos he recibido, por espacio de muchos siglos. Luego se vio, que era planta de Dios, para este efeto, porque en pocos años se fundaron en toda Italia, Francia, Sicilia, España, Inglaterra, Escocia, Hibernia, Flandes y Alemania tantos monasterios tan observantes, y tan Regulares, que a todos alcançava la bendicion de Dios tan copiosa para el mismo Santo...”. DE ALMEIDA, D.: *Epitome Sacro...* op.cit. s.p.

282 Esta composición figurativa aparece también en la obra que sobre la Regla Benedictina se publica en Roma en 1680 y que lleva por título: *Regula Sancti Benedicti Abbatís Monachorum Patriarchae Cum Declarationibus, & Constitutionibus Patrum Congregationis Casinensis*, Romae: Typis Reverendae Camerae Apostolicae: 1680.

San Pedro con la túnica de apóstol porta en su mano derecha la llave y en la izquierda los Evangelios. Se representa con barba, calvo y con la aureola sobre su cabeza como príncipe de los apóstoles; bajo sus pies una inscripción nos dice: “Petrus mendicasset”, al otro lado San Benito enseña al lector un libro abierto, el libro de la Regla, al mismo tiempo que se apoya en el báculo abacial; bajo su figura podemos leer: “Si Benedictus non ditasset” como continuación de la frase anterior. El argumento se completa con los epígrafes que bordean el óvalo central que sirven de complemento al mensaje iconográfico de la imagen: “CRUX FIDELIS INTER OMNES ARBOR UNA NOBILIS. NULLA SILVA TALEM PROFERT FRONDE FLORE GERMINE”²⁸³. Sobre las armas pontificales se escribe: “DIVISUM IMPERIUM”.

Dos ángeles trompeteros cierran la escena a ambos lados de la cartela central; dos cornucopias cumplen una triple función al servir, por una parte, de instrumento musical para los puttis, introduciéndonos todavía en el mundo simbólico del arte manierista, de soporte físico, por otra, con un recuerdo a la columna salomónica evocada a partir de las espigas y de las hojas de parra que se enroscan a su alrededor así como su función misma de cuerno de la abundancia con la presencia de los frutos que caen al suelo y que reforzarían esa idea de renuncia y de humildad de la regla benedictina. Herman Pannells firma la obra en la base de una de las cornucopias mostrándonos, por una parte, las raíces nórdicas de su origen flamenco tal y como podemos apreciar en el conjunto de la composición con un tipo de distribución y unos rasgos que nos estarían hablando de una influencia de grabados alemanes. Por otra parte, el tipo de cartela nos lleva a los modelos creados durante la segunda mitad del siglo XVI en la Escuela de Fontainebleau, con un recuerdo a la obra de... Desde el punto de vista iconográfico debemos remontarnos al mundo italiano con una alusión al tipo patriarcal representado no sólo en la figura de San Benito sino también en la de San Pedro.

Antonio Gallego nos presenta a Herman Pannells como discípulo de Rubens y con unas características en su obra que le hacen pensar en una influencia de la obra velazqueña. Nada dice de esta lámina, situando su obra gráfica en la ciudad de Madrid

283 OH CRUZ FIEL, ÁRBOL ÚNICO EN NOBLEZA, ENTRE TODOS. JAMÁS EL BOSQUE DIO MEJOR TRIBUTO EN HOJA, EN FLOR Y EN FRUTO”. Se trata de una cita tomada del Himno de la Liturgia del Viernes Santo, en el que se alaba a la Cruz, árbol del que vino la Salvación al mundo puesto que en él padeció Cristo para redimir a los hombres del pecado. Una serie de cruces se insertan en el medio de la frase bíblica correspondientes a las numerosas órdenes militares que han fundado su propia comunidad basándose en la regla benedictina.

entre los años 1638 y 1650²⁸⁴; estando esta portada fechada en 1651 nos lleva a pensar que estaríamos ante una de las últimas producciones de este grabador flamenco.

El arte barroco se muestra, de una forma muy clara en el frontispicio que adorna la obra de Ambrosio de Gómez dedicada a Santo Domingo de Silos, otro de los santos benedictinos de gran relevancia y que lleva por título *El Moisen Segundo. Nuevo Redentor de España. N.P. Santo Domingo Manso, Monge Benito. (Aclamado hasta ahora, Santo Domingo de Silos). Su vida, sus virtudes, y milagros, antes, y después de su muerte* impresa en Madrid por Juan Martín de Barrio en el año 1653. (Fig. 92)

Sobre un pedestal, donde se escriben los datos tipográficos de la obra, Santo Domingo de Silos eleva su rostro hacia el cielo al tiempo que es coronado por tres figuras angélicas. Con el báculo abacial en su mano izquierda y la mitra a los pies, nos muestra con la otra las ataduras puesto que se ocupó de la liberación de los presos en manos de los moros. Los grilletes y las cadenas aparecen en la parte inferior del grabado en donde –colocados a ambos lados del alto podium central– se sitúa un grupo de figuras (tres a cada lado) simbolizando la liberación de los cristianos de las prisiones moras que, arrodillados, alaban a su salvador. En un segundo plano cuatro columnas estriadas nos recuerdan que se trata de una composición de carácter arquitectónico sobre las cuales podemos ver las armas de la ciudad de Burgos, en el lado izquierdo y el escudo de Santo Domingo de Silos en la parte derecha.

La parte superior completa la escena con una representación de Cristo que soportando la cruz en su mano izquierda señala, con la otra, la luz celestial que irradia el sol situado en el centro y, bajo el cual, desciende un angelillo para coronar al santo benedictino. Equilibrando la composición figura María, en el lado derecho, sentada, al igual que su Hijo sobre un almohadón de nubes en una actitud de oración y de plegaria que encaja con la bendición lanzada por la figura de Cristo. Toda esta escenografía celestial se tiene que enmarcar dentro de una ideología de propaganda del Barroco en donde las artes figurativas expresan la idea del triunfo y de la glorificación en donde el cielo se abre –tal y como vemos en este grabado y en la portada de la obra de Antonio de Heredia– y los santos son acogidos en una luz resplandeciente y cegadora que los transportan a una gloria celestial²⁸⁵, representada, gran parte

284 GALLEGO GALLEGGO, A.: *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1999, p. 168.

285 STEPPE, J.K.: “San Benito y las artes plásticas”, *San Benito...* op.cit. p. 106.

de las veces, por la Santísima Trinidad o por la Virgen. Esta idea de simbolismo místico tiene uno de sus principales exponentes en la obra de Hugo Hermann, jesuita belga que escribe el *Pia Desideria* en 1624, obra clave no sólo por su comentario místico-literario, sino también por los grabados que ilustran cada capítulo²⁸⁶. Su relación con España se debe a la figura del duque de Arschot y es posible que tanto el mecenas de la obra así como el grabador de la lámina hayan leído o consultado la traducción al castellano del *Pia Desideria*²⁸⁷. Esta misma influencia flamenca queda de manifiesto no sólo en las características de la composición con un tipo de tipología denominada “principio arquitectónico” sino también por ese interés por el mundo escenográfico y los contrastes lumínicos muy presentes en los grabados y en las pinturas de la escuela de Rubens.

Gregorio Forstman²⁸⁸ se forma con Pedro Villafranca y Malagón, discípulo de Carducho y de Pedro Perret transmitiéndole a aquel los conocimientos recibidos del grabador flamenco. Además Gregorio Fosman (como será denominado a partir de la década de los sesenta) se unió en matrimonio con María Perete, hija de Pedro Perret. Esta influencia flamenca se refuerza en la parte superior de la portada con la presencia de las figuras



Fig. 92. DE GÓMEZ, A.: *El Moises Segundo. Nuevo Redentor de España...* (Madrid, 1653).

286 El también jesuita Pedro de Salas la traduce al castellano con el título *Affectos divinos con emblemas sagradas* como obra destinada a las almas contemplativas y dedicada a los afectos de dolor y arrepentimiento, a los deseos de seguir a Cristo y a las ansias de unirse con Dios. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1989, p. 65.

287 La traducción se lleva a cabo en dos ediciones publicadas en la ciudad de Valladolid en los años 1638 y 1658. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco...* op.cit. p. 65.

288 Apellido original, posiblemente de origen nórdico puesto que su padre, Juan Forstman debió ser un emigrante flamenco afincado en Madrid en los primeros años del siglo XVII. ATERIDO FERNÁNDEZ, A.: “El Grabador Madrileño Gregorio Fosman y Medina” *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII (1997), pp. 87, 88.

divinas sobre tronos de nubes con una clara inspiración en los grabados de los hermanos Wierix, cuyas láminas circulaban por los diferentes talleres madrileños.

Este tipo de iconografía con la representación de María y su Hijo o la Santísima Trinidad en la parte superior, la presencia del santo benedictino colocado sobre un pedestal y un conjunto de figuras situadas a ambos lados de la composición, tiene sus antecedentes, una vez más, en los grabados y estampas que en ese momento se estaban haciendo en Flandes; y así nos lo encontramos en la portada del libro de Benedicto Haeften titulada *Disquisitionum Monasticorum. Libri XII, Quipus S.P. Benedicto Regula Religiosorum Rituum. Antiquitates varie dilucidantur* (Antuerpiae: Petrum Bellerum: 1644), (Fig. 93) en donde San Benito con el báculo y el libro abierto se rodea de un cortejo de papas, obispos y cardenales que sostienen las tablas con los títulos y frases tomadas de las obras benedictinas. A los pies del pedestal –que sostiene al fundador de la orden– se colocan los reyes con las coronas sobre almohadones en el suelo y, en un segundo plano, Santa Escolástica con el báculo abacial.

Es interesante destacar la importancia que en esta época presenta este tipo de iconografía santoral, en este caso benedictina, por su valor didáctico en un intento de ilustrar las verdades de la fe que la iglesia, después del Concilio de Trento²⁸⁹, considera que había que defender contra los ataques de los protestantes. A este objetivo se une la política benedictina en un intento de rememorar y recuperar las hazañas y los hechos de figuras relevantes en la historia de la orden como es el caso de Santo Domingo de Silos. Con este fin está escrita la obra de Ambrosio Gómez que en su prólogo explica al lector: “Lo que ha olvidado España a Santo Domingo de Silos! De remotissimas Provincias venian a su milagro...” prosiguiendo en la dedicatoria: “La esclarecida Casa de los Mansos (sin buscarle fuera de los terminos de su ascendencia) tiene un Varon Santo para Norte, y espejo; que guie, y retrate sus atenciones, y virtudes. Entre los sugetos ilustres, y Progenitores de V.S. Illustrissima se halla Santo Domingo de Silos...”²⁹⁰.

289 Émile Mâle afirma que una de las características de la Contrarreforma es el éxtasis que Bremond llamó “invasión mística”. Se trata de un deseo de Dios hasta el aniquilamiento en donde los santos arrebatados en la contemplación de lo numinoso, se retratan bajo un gran aparato escenográfico produciendo en el espectador la sensación de misterio que supone el contacto con lo divino. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco...* op.cit. p. 61.

290 “Tan dentro de la Casa de los Mansos, que por varonil, es una misma la sangre. O feliz aquel que aun le corrige su memoria. Mas dichoso es V.S. compuso las hazañas, para que saliesen lucidas à los ojos de uno, y otro mundo...” DE GÓMEZ, A.: *El Moises Segundo. Nuevo Redentor de*

El hecho de llamarle “Moisen Segundo” se explica en la dedicatoria “Al que leyere” diciendo: “El Moysen Segundo llamo a Santo Domingo; porque todas las hazañas del Caudillo de Israel se hallan en el copiadas; y aun con mayor valentia expressas. Desde las primeras faxas o saxas? Hasta los ultimos alientos; fuè de Moysen Imagen: quando en la gloria; su Sombra parece el Patriarca. Don Grimaldo su Coronista, en discursos dilatados le compara à Moysen. Basta para la propiedad del titulo; que librasse à los Christianos de la servidumbre del Moro; como al pueblo de Israel del Imperio del Faraon”... “No es Santo Domingo de Silos tan celebrado por los prodigios (aunque espantosos, quantos hizo con los endemoniados, con

ciegos, con enfermos, y con mudos) como porque abrió las carceles del Agareno, y sacudiò su intolerable yugo del cuello de los Christianos. Esta gloria le constituye Moysen de la Iglesia: y le llamo por esta razon Nuevo Redentor de España. En los discursos, y casos desta historia hallaràs la propiedad del titulo, y la verdad del nombre”²⁹¹.

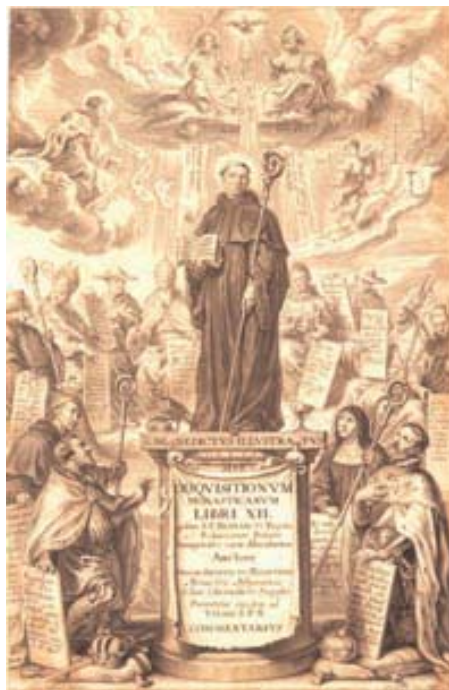


Fig. 93. HAEFTEN, B.: *Disquisitionum Monasticorum...* (Amberes, 1644).

España. N.P. Santo Domingo Manso, Monge Benito. (Aclamado hasta ahora, Santo Domingo de Silos). Su vida, sus Virtudes, y Milagros, antes, y después de su muerte. Madrid: Juan Martín de Barrio: 1653. s.p.

- 291 Escribió San Gregorio Niseno la vida de San Efrén, y un milagro solo que hizo con un captivo, le empeñò en sus alabanzas, y en el renombre que le puso de Moysen... Por un captivo le llama Moysen? Porque uno es, el que redime de la esclavitud celebra las grandezas del milagro? Mas de doze mil son los cristianos que redimiò Santo Domingo de la dura servidumbre de los Moros: Quien le negarà el renombre de Moysen?... Para el titulo mas pesò la libertad que diò a los Cristianos que los milagros que hizo con los enfermos. La redencion del captivo pudo mas, que el prodigio del doliente. Curar enfermedades, familiar maravilla es de los Santos. Quebrar las cadenas del Imperio tirano del Sarraceno; singularissima prerrogativa de Santo Domingo es. Esta le subió à las cumbres de Redentor de España, y le diò el Titulo de Moysen”. DE GÓMEZ, A.: *El Moysen Segundo...* op.cit. s.p.

Su seguimiento de la regla benedictina queda de manifiesto en este mismo prólogo en donde se alude a la renuncia del santo a los bienes y a la herencia de su padre Juan Manso²⁹².

La obra está dedicada a D. Francisco Manso de Zúñiga, arzobispo de Burgos y primer Conde de Herbias, tal y como nos lo dice el frontispicio y la inscripción que figura en la parte superior de su retrato. Éste, ejecutado también por Gregorio Fosman, se encuentra en la contraportada de la tercera hoja del libro mostrándonos al arzobispo sentado en una silla, con sus vestiduras episcopales y su brazo izquierdo apoyado en la mesa situada en un primer plano de la escena. La composición recoge todos los rasgos característicos de los retratos pictóricos de la época tanto desde un punto de vista compositivo como formal. En este segundo aspecto tenemos que señalar una clara influencia del arte retratístico de la corte de este segundo tercio del siglo XVII con una mención especial a la obra de Velázquez que ya estaba sirviendo de modelo al trabajo de Pedro de Villafranca que es nombrado grabador de cámara en 1654, un año después de la publicación de esta obra. El realismo y la majestuosidad de su rostro, así como la vivacidad de los pliegues rectos, desprovistos de toda rigidez nos acercan a la pintura de Vicencio Carducho, del que también había sido discípulo el grabador manchego.

La amplia especialidad conseguida con la riqueza de escorzos y una sabia utilización de la perspectiva se encuentran en las obras de otros artistas que trabajan también en Madrid como es el caso de Mateo Cerezo, Juan Carreño o Francisco Rizi con un recuerdo de los fondos arquitectónicos de la pintura italiana renacentista. A esta idea se suma la presencia de la columna cortada en la parte superior de la sólo podemos apreciar el pedestal, la basa y parte del fuste que nos lleva a las grandezas del ya lejano Imperio Romano, suntuosidad y poder que se intenta reflejar en el arzobispado de Francisco Manso de Zúñiga.

292 “A la vanidad del siglo se negaron sus padres, y hermanos: en el Monasterio, que reedificó el Santo, vistieron la Imperial Cogulla de San Benito, renunciando la pompa, la Casa, y la Sucesión en Alfonso Manso, tío de Santo Domingo, y hermano de su padre... Note V.S. Illustrissima la sentencia del Espíritu Santo. La sabiduría edificó un Palacio, erigió las columnas, y sacrificó sus víctimas. Que holocaustos abrasa? Sus hijos: respondió con profundidad Tertuliano. Pues quien levanta el Solar de su nobleza, y mata à los que han de llevar la sucesión?”. DE GÓMEZ, A.: *El Moises Segundo...* op.cit. s.p.

Esta idea de verosimilitud o apariencia de realidad que nos encontramos en el retrato del arzobispo de Burgos es un ingrediente esencial del retrato barroco. Pero el principio de la contradicción está presente también en la pintura del siglo XVII y es con esta perspectiva desde donde tenemos que interpretar otro de los rasgos característicos de este grabado: el ansia del artista por explorar la interioridad del hombre combinado con una máscara majestuosa, inaccesible y aristocrática convertida en la imagen de la vanidad y el poder²⁹³. Junto al personaje aparecen toda una serie de elementos que completan el significado simbólico de la escena y entre los que podemos señalar la mesa y el sillón²⁹⁴. La primera se convierte en un elemento típico del género retratístico, sobre todo del regio siendo la mesa un símbolo de la majestad y de la justicia impartida por el rey, en este caso por el arzobispo Francisco Manso. Velázquez difunde este tipo alegórico en sus cuadros pero no es una invención suya sino que ya había sido empleado en Francia por artistas al servicio de Enrique IV como es el caso de Frans Pourbus²⁹⁵ en donde el propio monarca se efigia junto a la mesa de la justicia y se acompaña de otros accesorios como la columna y el cortinaje que subrayan esa idea de grandeza y de poder y que podemos ver en el grabado de Fosman. Sobre la mesa ella se apoya otro de los elementos que caracterizan el rango y la clase social del retratado como es la tiara episcopal o el escudo de armas del arzobispo colocadas en el frente de la misma.

El sillón simboliza otro elemento de alto rango como nos lo indica el reglamento español sobre el uso de asientos y así “dar la silla” significa, en el siglo de Oro, la aceptación de una cualidad social²⁹⁶.

Artistas como Sánchez Coello o Bartolomé González nos muestran retratos alegóricos de Felipe II o Felipe III a la manera del arte francés e italiano, pero es Vicencio Carducho con su obra “El papa Urbano II consulta a Bruno”, conservado en la catedral de Córdoba el que, a nuestro juicio, pudo haber servido de modelo al retra-

293 RUPERT MARTIN, J.: *Barroco*. 1986, p. 82.

294 En el retrato italiano y flamenco se recurre con frecuencia a los elementos alegóricos y emblemáticos influyendo de una manera importante a la configuración simbólica del retrato pictórico realizado en España. GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1996, p. 218.

295 Ibidem, p. 219.

296 El personaje que se apoya en él tiene el derecho de usarlo como asiento. Ibidem, p. 226.



Fig. 94. DE LEMOS, F.: *Commentarii in threnos Jeremiae* (Madrid, 1648).

to del arzobispo burgalés. La disposición del papa así como la estructura del espacio en diferentes planos con un juego de luces y sombras a la manera de la pintura tenebrista del siglo XVII nos lleva a pensar que tanto el mecenas del libro como el propio grabador están manejando las mismas fuentes y los mismos modelos que los empleados por los artistas de la época.

El siguiente grabado ilustra la obra de Francisco de Lemos, abad benedictino y ministro censor de la Santa Inquisición, que recoge los Comentarios al libro de las Lamentaciones, también llamado Trenos (Threnos), poema sagrado en donde el profeta llora la destrucción de la santa ciudad de Jerusalén, la ruina del templo

del “verdadero Dios” y lamenta la extrema miseria del pueblo y su esclavitud²⁹⁷. (Fig. 94) La cartela central recoge los datos del libro representándose en la parte superior el momento en que Jeremías, siendo Israel cautiva y habiendo quedado Jerusalén desierta, suspira amargamente, su primera lamentación: QUO MODO SEDET (“CÓMO HA QUEDADO”); se representa barbado, llorando e inclinado, con los brazos abiertos y mirando hacia la ciudad de Jerusalén. Sobre él, una estructura en curva recuerda el motivo clásico de los Arcos de Triunfo en una arquitectura plenamente barroca. A los lados dos columnas pareadas de orden corintio recogen las imágenes de San Zoilo de Córdoba y Félix Complutensis. El primero vestido con su traje nobiliar, y con la aureola de santo, porta en su mano derecha la palma de martirio como símbolo de su valor y constancia por defender y conservar la fe de Cristo, padeciendo por su Nombre los mayores tormentos y martirios. Al otro lado Félix, monje de raza bereber y natural de Alcalá que se había convertido al cristianismo durante un viaje por

297 DE LEMOS, F.: *Commentarii in Threnos Jeremiae Prophetiae*. Madrid: Ildefonso de Paredes: 1648.

Asturias siendo destinado al monasterio tabanense de Córdoba donde fue martirizado durante la persecución romana de Diocleciano y Maximiano. Porta en su mano derecha la palma de martirio, motivo que se repite en los frentes de los pedestales con la presencia de la corona en alusión al triunfo del cristiano más allá de la muerte. Con este significado lo recoge Sebastián de Covarrubias en uno de sus emblemas morales en donde una corona envuelve dos palmas que son sostenidas por una mano; el mote “Negata macrum, donata reducit opimum” (“El fracaso me hace adelgazar, el éxito me engorda”) hace alusión al triunfo del vencedor completándose con la suscripción: “De dos que pretendieron una cosa, por ambos igualmente merecida, el que ventura tuvo más dichosa su palma coronó: y florecida, en abundancia dio fruta sabrosa. La del contrario, por quedar vencida, al punto se secó, siendo la suerte vida del uno, y del otro muerte”²⁹⁸. En el centro del pedestal el escudo benedictino.

El ático se rompe para colocar la efigie de San Benito, en el interior de una tarja en donde se escribe: “Gratia Benedictus et nomine”; viste el hábito de la orden y sostiene el libro de la Regla en su mano izquierda.

La obra de Hipólito Semper *Montesa Ilustrada: origen, fundacion, principios, institutos, casos, progressos, jurisdicción, derechos, privilegios, preeminencias, dignidades, oficios, beneficios, heroes, y varones ilustres de la Real, Inclyta, y Nobilissima Religión Militar de N.S. Santa Maria de Montesa, y San George de Alfama* (Valencia, 1669) se convierte en el objeto de nuestro siguiente estudio. (Fig. 95)

Este libro nos lleva, por una parte, a la revalorización de las órdenes militares cuya función había quedado obsoleta una vez que España se había liberado de los moros²⁹⁹ y, por otra, a la exaltación de la ciudad de Valencia con el objetivo de for-

298 “No dexa de dar pena el que querria contentar a todos, quando a la pretensión de una sola cosa concurren muchos sujetos, y todos benemeritos: porque supuesto que uno solo ha de llevar el premio los demas han de quedar desconsolados (...) Esto nos insinua el emblema de las dos palmas. La victoriosa que dà luego su fruto, y la vencida se seca, y queda esteril”. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas morales...* op.cit. pp. 241, 242. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de emblemas españoles...* op.cit. p. 244.

299 Las órdenes militares españolas de Calatrava, Santiago y Alcántara fueron fundadas en el siglo XII, siguiendo el modelo de los caballeros templarios, con el fin de ayudar a los reyes cristianos del norte de España en su labor por liberar a la península del dominio de la población árabe. WRIGHT, L.P.: “Las Órdenes Militares en la sociedad española de los siglos XVI y XVII. La encarnación institucional de una tradición histórica”, ELLIOTT, J.H.: *Poder y sociedad en la España de los Austrias*. Barcelona, 1982, p. 15.



Fig. 95. SEMPER, H.: *Montesa Ilustrada: origen, fundacion, principios, institutos...* (Valencia, 1669).

talecer la imagen de esta urbe que en 1609 había quedado despoblada a causa de la expulsión de los moriscos³⁰⁰.

La orden de la Montesa se funda el 22 de julio de 1319, apareciendo como solución localizada a los problemas originados en el flanco meridional de la Corona de Aragón por la disolución del Temple. A partir de este momento se abre un período de inestabilidad e indecisión sobre el futuro de los dominios de esta Orden que aprovecharon los poderes reales, eclesiásticos y las autoridades locales para expandir sus áreas de control³⁰¹. Por otra parte, la orden militar de San Jorge de Alfama había sido fundada en el año 1201 por el rey Pedro II, el Católico, con una finalidad principal: defender a los

cristianos contra los musulmanes. Esta orden sigue la regla de San Agustín con los mismos estatutos que los de los caballeros de la orden de San Juan de la Cruz, y como divisa el hábito blanco con una cruz roja en el medio³⁰².

El frontispicio se divide en tres partes, lo mismo que en la portada del libro del agustino Felipe de la Gándara sobre las armas y triunfos de Galicia (véase IIª Parte, Cap. VI, 4.8), colocándose en la parte central las figuras de Juan XXII sobre un pedestal curvo en donde se sitúa el escudo del Reino de Aragón y el rey Jacobo II con el escudo aragonés en el frente del zócalo que le sostiene. Juan XXII se representa con el hábito y la tiara pontificia con una mano sobre el pecho en actitud de ofrecer su obra a la Virgen

300 CASEY, J.: "Los moriscos y el despoblamiento de Valencia", ELLIOTT, J.H (ed): *Poder y sociedad en la España de los Austrias...* op.cit. p. 225.

301 GARCÍA-GUIJARRO RAMOS, L.: "Los orígenes de la Orden de la Montesa", *Las Órdenes Militares en el Mediterráneo occidental (siglos XII-XVIII)*. Madrid, 1989, p.71.

302 D'ARIENZO, L.: "San Saturno di Cagliari e l'ordine militare di San Giorgio de Alfama", *Las Órdenes Militares en la Península durante la Edad Media; Actas del Congreso Hispano-Portugués*. Madrid, 1981. pp. 823, 824.

de la Montesa, representada en la parte superior³⁰³. El rey Jaime II representa, a partir de sus atributos reales (la corona, el collar, la espada), el constante apoyo a la creación de la Orden cediéndole, el día de su fundación, el castillo de Montesa³⁰⁴.

La obra se divide en cuatro apartados dedicados a los diversos aspectos de la fundación de la orden de la Montesa y de la de San Jorge Alfama, a sus funciones y al papel (obligaciones y competencias) que en ella desempeñan los frailes caballeros. La obra de Samper era, al mismo tiempo, crónica y tratado acerca del origen, el patrimonio y la organización de la orden; sin embargo la gran cantidad de fuentes utilizadas así como la sólida teoría documental sobre la que se apoya, lo convierten en un libro de historia de carácter panegirista³⁰⁵. En el propio libro el autor justifica la fiabilidad de sus testimonios utilizados basándose en versos y citas bíblicas como el evangelio de San Mateo³⁰⁶ o el Apocalipsis de San Juan³⁰⁷.

Aunque la obra de Hipólito de Samper se muestra como un gran tratado en donde se tocan importantes temas jurídicos con una defensa de los derechos y privilegios de la orden, el objetivo inicial de la Montesa Ilustrada era otro, puesto que había sido encargada por el lugarteniente general de Montesa, D. Juan de Crespí y Brizuela, como una réplica a la obra de Miguel Ramón Zapater, cisterciense aragonés en la que se defendía la herencia militar y espiritual de las órdenes, destacando la filiación cisterciense de buena parte de ellas, recalcando la autoridad de los monjes bernardos sobre sus órdenes militares³⁰⁸.

303 Debemos de tener en cuenta que Juan XXII gestionó con el embajador y consejero del rey Vidal de Vilanova la creación de la orden. GARCÍA-GUIJARRO REMOS, L.: "Los Orígenes de la Orden de la Montesa", *Las Órdenes Militares en el Mediterráneo occidental...* op.cit. p. 72.

304 El apoyo incondicional de Jaime II se explica por los intereses de la monarquía contrarios al engrandecimiento del poder de la Orden de San Juan, a quienes habían sido asignados los bienes templarios por bula de 12 de mayo de 1312. Ibidem, p. 71.

305 ANDRÉS ROBRES, F.: "Textos publicados en torno a Montesa en los siglos XVI, XVII y XVIII y edición de manuscritos: Historiografía clásica y fuentes impresas de la Orden Militar valenciana", LÓPEZ-SALAZAR PÉREZ, J. (coord.): *Las Órdenes Militares en la Península Ibérica*. II, Cuenca, 2000, pp. 1290, 1291.

306 "No es justicia que se esconda la luz, antes si, que se muestre patente".

307 "Y el que hablaba conmigo, tenía una caña de medir que era de oro, para medir la ciudad, y sus puertas, y la muralla: es de advertir que la ciudad es cuadrada, y tan larga como ancha..." (Apoc 21, 15, 16).

308 ANDRÉS ROBRES, F.: "Textos publicados en torno a Monetsa en los siglos XVI, XVII y XVIII y edición de manuscritos..." op.cit. p. 1291.

De ahí que en la parte superior de la estampa se represente, en el centro, a la Virgen de Montesa con Cristo coronado y sentado sobre su regazo, bendiciendo con su mano derecha mientras sostiene la bola del mundo con su izquierda, flanqueada por las figuras de San Benito arrodillado y barbado, con las manos en actitud de oración y con un libro colocado en el suelo. San Benito se representa con el hábito monacal y el báculo que sostiene un angelito situado detrás del santo y del que sólo podemos apreciar el brazo. El mismo tipo iconográfico presenta San Bernardo, representado como abad de la orden del Císter y colocado a la izquierda de la Virgen. Coronado con la aureola de santidad se acompaña del báculo que, al igual que San Benito, es soportado por un ángel niño que voltea su cara hacia el lector del libro mostrándonos su cuerpo en un violento escorzo. Los libros son símbolo de la importante función que estos santos desempeñaron en la formación de las órdenes religiosas: San Benito como fundador (“S. Benedictus Legislator”) y San Bernardo como reformador de la orden del Cister (“S. Bernardus Illustrator”)³⁰⁹.

La presencia de San Benito en esta portada tendría su explicación en el prólogo del libro en donde Hipólito de Samper se compara con el fraile Francisco de Bivar al que le ordenaron escribir una historia de la Orden de San Benito desde sus orígenes, lo mismo que le han pedido a él de la orden de Montesa³¹⁰. La presencia de estos santos monacales en el grabado de Pedro de Villafranca no es otra que reforzar la importancia de la orden de Montesa cuyo origen, principios y privilegios la colocan en la misma jerarquía que los benedictinos y cistercienses.

Con la Montesa Ilustrada se inaugura la historiografía impresa dedicada a la orden³¹¹, de ahí la importancia de esta obra en la ciudad de Valencia y el que las estampas sean ejecutadas por Pedro de Villafranca, uno de los artífices más relevantes de la época, no es un hecho casual.

309 No podemos olvidar, por otra parte, que San Bernardo se alza como uno de los principales difusores del culto de María. En su sermón sobre la Natividad de María, declaró que la Virgen es el acueducto por el que descienden hasta nosotros todas las aguas del cielo. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol. III, op.cit. p. 213.

310 El autor nos explica que la obra está escrita en castellano porque sigue la teoría del Abad Alcuino el cual “aconsejó se explicase la Regla de Nuestro Padre San Benito en lengua que todos pudiesen percibir” y defiende su intento por escribir con “sinceridad, verdad y lisura”. SAMPER, H.: *Montesa Ilustrada*, Valencia: Geronimo Vilagrassa, 1669. s.p.

311 ANDRÉS ROBRES, F.: “Textos publicados en torno a Montesa en los siglos XVI, XVII y XVIII y edición de manuscritos...”, op.cit. p. 1289.

3.3. Carmelitas

Las órdenes religiosas desempeñan, a lo largo del siglo XVII, una importante tarea de difusión de los santos de su congregación así como de los tipos iconográficos y del culto de las nuevas devociones³¹². Los mecenas y autores de los libros –la mayoría los propios monjes de la orden– se encargaron de cubrir los frontispicios con estampas relativas a la historia de sus fundadores y a los hechos más relevantes de su vida y de su obra. La representación alegórica de estas imágenes librescas se vio favorecida por la Reforma que sufren los conventos del Carmelo en España desde el último tercio del siglo XVI y la primera mitad de la centuria siguiente. El número de religiosos y el número de ediciones de las obras carmelitas se vio incrementado gracias a esta nueva situación social y económica.

A esta tarea reformadora contribuyeron de una manera decisiva los dos principales santos de la orden carmelita: San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús figurando juntos en la mayor parte de las representaciones artísticas de la Contrarreforma. Las fuentes iconográficas se sitúan en los grabados flamencos de principios del siglo XVII como la serie grabada por Corneille Galle sobre la vida de Santa Teresa o la que en 1727 firma Arnold v. Westerhout para la *Vita Effigiata* de la Fundadora de la Orden de los Carmelitas Descalzos. A estas colecciones figurativas se añaden todo un conjunto de esculturas, pinturas y medallas que ampliaron el repertorio iconográfico de los santos de la orden.

A esta representación teresiana-sanjuanista responde el primero de los grabados que analizaremos en este capítulo y que ilustra la obra *Campaña espiritual ordenada con plumas de Santos y de interpretes Sagrados para conquistar el Alma*, (Fig. 96) escrita por Bernardo de Paredes, predicador del convento de Nuestra Señora del Carmen de la Antigua Observancia de Madrid y publicada en Madrid en el año 1647. La explicación del título se explica en una de las aprobaciones colocadas en las hojas preliminares de la obra: “...a quien intitula Campaña Espiritual, porque la Iglesia Militante no tiene otra mira que dispone exercitos contra vicios, y poner en puestos a quien sepa gobernar su espiritual milicia, para que combatiendo almas con tiros de Evangelica doctrina, remita à la Triunfante Iglesia soldados victoriosos, que aviendo

312 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La estampa en el libro barroco*. Juan de Courbes. Vitoria-Gasteiz, 1991, p. 68.

sido exortados con doctrina sagrada, combatieron valientes, para que gozen allà el lauro de la victoria, y el triunfo de la conquista³¹³”.

La escena presenta como elementos principales los muros y la puerta de un castillo. Se trata de la alegoría del Alma —representada bajo forma de una fortaleza— tomada de los escritos de Santa la Teresa de Jesús en sus siete moradas, tal y como aparece escrito en las almenas del castillo³¹⁴. La santa carmelita muestra en su obra cómo Dios se manifiesta en cada grado de oración uniéndose simbólicamente en la figura de un castillo³¹⁵. El emblema del castillo como alegoría del alma está dentro de la idea de “conócete a ti mismo” de Sócrates, idea que difunde San Agustín ya que al conocerse el hombre a sí mismo, descubre a Dios en el fondo de su alma³¹⁶. La puerta se configura como un gran arco alternando dovelas de distinto tamaño que albergan en su interior los datos tipográficos de la obra, del autor y de su destinatario. Las

313 “Pero aquí cada Conquista es combate y cada Sermón se corona de un triunfo, para que todo el volumen sea agregado de plumas, componiendo el Aguila a Ezequiel, Plena plumas (...) Campaña da titulo à todo el libro el Autor; porque cada oracion sagrada de estas, puede armar fuertemente à los soldados de la Fè (...). Quedarà con este libro el Pulpito un tribunal de milicia, donde el que ofrece el premio es Dios vivo, el Señor de la Campaña el Espiritu Santo, y Christo el que preside el certamen... Porque aquí se hallan las plumas de los Padres señoras de la campaña. Llama el Autor al Sermón Conquista, porque las Plaças perdidas, las armas del Evangelio se las reducen à Dios... reducir las almas a los escuadrones de la luz, es el mayor valor del braço del espiritu, sacando las trompetas del Pulpito, antorchas encendidas en la gracia, de vasijas de barro quebrantadas con el dolor del arrepentimiento (...) da titulo de Combate al discurso el Autor... porque la palabra de Dios en la ocasión del encuentro del enemigo, primero era combate, que triunfo. El ultimo discurso de cada Sermón se llama Victoria... y lo mismo sucede en la doctrina del Evangelio, que lo que passava en las escuelas del Dios de Mitras de los Persas, à cuyos oyentes llamavan Soldados; que el primer examen para admitirlos à la escuela, era ofrecerles una corona en la punta de una espada... que no ay lauro sin espada, ni triunfo, i corona, sin campaña, sin conquista, sin combate.

Todo este libro, si por lo militar del espiritu es Campaña, por lo fluido es campo. No ay discurso que no sea ramillete, ni palabra que no sea flor (...) Confieso, que la doctrina es campaña, pero las armas son tan floridas, que en cada punta de los puntos hallamos una corona. Nada falta à la Fe, y costumbres, en todo se confirma à las costumbres, y la Fè: merece la licencia que pide, como afecto comun, por bien universal...”. DE PAREDES, B.: *Campaña Espiritual ordenada con plumas de Santos y de interpretes Sagrados para conquistar el Alma*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera: 1647. s.p.

314 “NUESTRA ALMA ES UN CASTILLO. S. Teresa de Jesús en sus moradas”.

315 La descripción de estos grados de oración se encuentra en el análisis de la obra de Fray Juan de Rojas *Representaciones de la Verdad Vestida, Místicas, Morales y Alegóricas, sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesús* impresa en Madrid en el año 1679.

316 SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1989, p. 76.

fuentes literarias se encuentran, una vez más, en los salmos bíblicos³¹⁷ o en el Apocalipsis de San Juan que describe la Jerusalén Celeste como prototipo de un castillo que se debe proteger con muros y torres contra las tentaciones del diablo³¹⁸.

Por otra parte Asín Palacios establece un símil entre los castillos y las moradas del alma en la mística islámica y en la figura de Santa Teresa de Jesús. En este sentido las moradas de la certeza mística y la luz que las irradia son semejantes a los muros o cercos que rodean la ciudad y sus castillos, porque “para aquel cuyo corazón está rodeado por el muro de la certeza y cuyas moradas, que son los muros de las luces a manera de castillos, están íntegras y firmes, no tiene Satanás camino para llegar a él ni en su casa encuentra habitación para reposar...”³¹⁹. Asín busca el origen cristiano de este símil de los castillos contra las tentaciones del demonio en las Epístolas de San Pedro³²⁰. Sin embargo es consciente también de que esta metáfora, enriquecida por la propia literatura islámica en el número de castillos y muros que simbolizan las moradas místicas, no tiene precedentes en la cultura ni en los escritores cristianos, ya que hasta Santa Teresa no se empleó este tipo de simbolismo³²¹.



Fig. 96. DE PAREDES, B.: *Campaña espiritual ordenada con plumas de Santos y de interpretes Sagrados para conquistar el Alma* (Madrid, 1647).

317 “Misericordia mía y alcázar mío, mi fortaleza y mi libertador, mi escudo y mi refugio, que me somete los pueblos” (Salmo 143, 2).

318 “BIEDERMANN, H.: *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, 1996, p. 95.

319 ASÍN PALACIOS, M.: “El símil de los castillos y moradas del alma en la mística islámica y en Santa Teresa”, *Al-Andalus. Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, XI, 1946, pp. 263, 264.

320 “...Quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret: cui resistite fortes in fide” (“Porque vuestro enemigo el diablo anda girando como león rugiente alrededor de vosotros, en busca de presa que devorar, resistidle firmes en la fe”, (1ª Carta de San Pedro 5, 8)

321 ASÍN PALACIOS, M.: “El símil de los castillos y moradas del alma en la mística islámica y en Santa Teresa”... op.cit. p. 264.

Junto a la puerta, delante de los muros del castillo se sitúan las figuras de Elías y de Cirilo. El profeta Elías, considerado como fundador de la orden carmelita, presenta un paralelismo prefigurativo con San Juan Bautista que es conocido también como “Elías redivivus” (“Segundo Elías”), representado en un marco ovalado en la parte superior. El tipo iconográfico es el mismo –ataviados con una túnica de piel y representados como ascetas del desierto demacrados por el ayuno– y procede del primer libro de los Reyes en donde se narra el enfrentamiento de Elías con los profetas de Baal, delante del pueblo de Israel, al proclamar la superioridad de Yaveh sobre su dios. Se representa al profeta barbado y blandiendo una espada de fuego al tiempo que levanta su mano izquierda en un gesto de acción de gracias por el milagro de la hoguera³²².

La figura de San Cirilo de Constantinopla, presbítero carmelita, se representa como un hombre de edad madura, barbado, coronado con la aureola de santidad, con el hábito monacal, la cruz de dos travesaños y la pluma en su mano derecha. Las pocas imágenes que de este santo se conservan en la iconografía santoral se justifica por la poca difusión que el culto del santo protagoniza fuera de la orden carmelita³²³.

Sobre la figura de Elías se coloca el busto de San Juan Bautista figurado con los rasgos de un predicador ascético, con el estandarte en una de sus manos y el cordeiro en la otra. San Juan Bautista se había retirado muy joven al desierto de Judea para llevar una vida ascética y predicar la penitencia. Es considerado como el último de los profetas pero también como precursor de Cristo reconociendo en el Cordero de Dios al Mesías anunciado por los profetas³²⁴. La asimilación del profeta Elías y San Juan Bautista está basada en las profecías escatológicas de Malaquías, que anunció que el Mesías sería precedido por el profeta Elías que descendería del cielo para preparar los caminos³²⁵. Al otro lado se coloca la imagen de Gerardo, obispo italiano y mártir puesto que “su alma nació ilustrada y rodeada de inclinaciones virtuosas, santas y buenas,

322 “...De repente bajó fuego del cielo, y devoró el holocausto, y la leña, y las piedras, y aun el polvo, consumiendo el agua que había en la reguera. Visto lo cual por todo el pueblo, postráronse todos sobre sus rostros, diciendo: El Señor es el Dios, el Señor es el Dios verdadero” (1 Reyes 18, 38-39).

323 *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma, 1963, p. 1316.

324 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*, I, vol.1, p. 489.

325 “He aquí que Yo os enviaré el profeta Elías, antes que venga el día grande y tremendo del Señor. Y él reunirá el corazón de los padres con el de los hijos, y el de los hijos con el de los padres” (Malaquías 4, 5-6).

con que desde luego dio evidentes señales de cuñan bien le convenía el nombre que, sin duda, le fue puesto por divina inspiración, de Gerardo, que en alemán significa *varón bueno y virtuoso*³²⁶, siendo uno de los protagonistas de la expansión de la orden por Hungría tras su estancia en el Monte Carmelo donde fue acogido por el grupo de ermitaños que allí vivían³²⁷. Encima de las almenas del castillo, una mano sostiene la pluma con la que la que Santa Teresa escribió sus obras. De la pluma cuelga el epígrafe en el que se puede leer una frase: “Benedictus, Dominus, Deus meus, qui docet manus, meas at pralium, et digitos meos at bellum”³²⁸.

Este esquema basado en la representación del profeta Elías en la parte inferior y San Juan Bautista en la parte superior está presente en el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de los Carmelitas Calzados de Córdoba. Las pinturas del retablo fueron realizadas por el artista sevillano Juan Valdés Leal que las terminó en 1656. Las características de las pinturas son similares a las del grabado firmado por Juan de Noort, en donde se puede apreciar un lenguaje muy avanzado dentro de la estética barroca con un claro dinamismo de las figuras, la minuciosidad con que se ejecutan los pliegues de sus túnicas o el preciosismo de su dibujo. Estos rasgos nos llevan a pensar en la posible inspiración del mentor del grabado en ciclos pictóricos del momento. La influencia de Valdés Leal puede quedar descartada por el hecho de que las pinturas del retablo mayor de la iglesia andaluza son ejecutadas con posterioridad a la edición del libro. Sin embargo es posible que el grabador flamenco haya visto algunos dibujos preparatorios que Valdés Leal realizó para alguna de sus obras bien a través de catálogos o del contacto con el artista sevillano en Madrid³²⁹. Lo que sí está más claro es la posible influencia de artistas flamencos como Cornelis Galle que graba estampas con escenas y personajes de la orden carmelita.

326 DE RIBADENEIRA, P.: *Flos Sanctorum. Nuevo Año Cristiano. Vida de los Santos*. IX, Cádiz, 1865, p. 32.

327 Ibidem, p. 34.

328 “Bendito sea el Señor, mi roca, que adiestra mis manos a la batalla, mis dedos a la guerra” (Salmo 143, 1).

329 Valdivieso recoge la idea tomada de la obra de Kinkead (Valdés Leal, New York, 1978), que habla de un viaje que el pintor realiza a mediados del siglo XVII a Madrid para completar sus concepciones pictóricas y en donde conectaría con los artistas cortesanos. Sin embargo Valdivieso defiende que este posible viaje sería una teoría difícil de demostrar ya que carece de base documental. VALDIVIESO RODRÍGUEZ, E.: *Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1988, pp. 57, 221.

Bajo la figura de Elías se coloca, en una tarja manierista, el retrato de Santa Teresa de Jesús, tal y como nos lo indica el epígrafe escrito en la basa de la cartela, vestida con el hábito de la orden y apuntando con un arco del que saldrá una flecha donde se puede leer la palabra “ORACIÓN”; es el dardo del Amor divino de la transverberación. Éste es uno de los temas más singulares de la iconografía de Santa Teresa puesto que significa la unión mística con Dios³³⁰ y tiene su origen en los textos bíblicos como el Canticum Canticorum 4, 9: “Vulneraste cor deum, soror mea, sponsa” (“Tú heriste mi corazón, hermana mía, esposa”) y en el Salmo 119, 4: “Sagittae potentes acutae, cum carbonibus desolatoriis” (“Saetas agudas de un guerrero y ascuas de retama”)³³¹.

Al otro lado se coloca Santa María Magdalena de Pazzi que, al igual que Santa Teresa, se representa en el momento que de lanzar una flecha en la que se puede leer el término “AMOR”, palabra que pronunció la Santa en uno de sus arrebatos místicos por el claustro del convento carmelita por el que paseaba³³². El tipo iconográfico de la santa –representada con el hábito de la orden y coronada por la aureola, símbolo de santidad– puede estar tomado de la colección de grabados que recogen la impresión de los estigmas en María Magdalena de Pazzi, así como sus numerosos diálogos con Cristo y sus arrebatos místicos, conservados en el Monasterio de Santa María de los Ángeles de Florencia.

Los mismos personajes aparecen en la siguiente portada que decora el tomo segundo de *Collegis Salmanticensis... Beatae Mariae de Monte Carmeli... Cursus Theologicus Summan Theologicam Angelici Doctoris Divi Thomae...* (Madrid: 1637)³³³. (Fig. 97) Sobre una estructura arquitectónica se representan a Santa Teresa con el hábito de la orden –sosteniendo la pluma y el libro– y a San Juan de la Cruz que, al igual que la santa de Ávila, figura con los atributos de escritor: la pluma y el libro³³⁴.

330 “Veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo”.

331 ÁLVAREZ, T. (dir.): *Diccionario de Santa Teresa. Doctrina e Historia*. Burgos, 2002, p. 203.

332 Los numerosos éxtasis y visiones que tuvo María Magdalena de Pazzi se saben por los relatos de sus compañeras carmelitas y que se conservan en el Monasterio de Santa María de los Ángeles de Florencia en cinco volúmenes manuscritos. MORENO CUADRO, F.: *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma*. Madrid-Santander-Roma, 1991, p. 48.

333 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español. Siglos XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*, II, Valladolid, 1984, p. 353.

334 San Juan de la Cruz se alza, junto a Santa Teresa, como el principal responsable de la Reforma de la orden del Carmen puesto que los dos plasman en su obra literaria la doctrina ascético-mis-

En su mano izquierda soporta la cruz, símbolo por el que se le conoce, por ser el único mobiliario que formaba parte de su celda y por el hecho de permanecer acostado con los brazos en cruz durante muchas noches³³⁵. Se acompañan de las filacterias: “MISERICORDIAS DOMINI IN AETERNUM CANTABO”³³⁶ y “IOANNIS QUID VIS PRO LABORIBUS. DOMINE, PATI, ET CONTEMNI PRO TE”³³⁷. A los pies de Santa Teresa se lee: “M.N. et MAGISTRA ORATIONES, TERESA” y bajo la figura de San Juan se escribe: “V.P.N. IOANNES CRUCE DOCTOR MYSTIC”.

En el centro de la composición el título de la obra y debajo, en el interior de un medallón ovalado, figura el busto de Santo Tomás de Aquino, con el hábito dominico y los principales atributos de su iconografía: la pluma, la maqueta de la Iglesia, la paloma que le susurra la oído y el sol grabado en el pecho. Debajo una cartela recoge la frase: “Eidem Angelico Magistro Dicatus” que se corresponde con lo escrito en la parte superior: “Lumen Ecclesiae”. El retrato responde al tipo iconográfico más difundido del santo dominico, con los rasgos de un hombre maduro y la tonsura sobre su cabeza.

Le acompañan, en un nivel inferior, las efigies de Cirilo de Alejandría con la inscripción: “S.P.N. CYRILLUS EPIS.ALEXANDRINUS” y Cirilo de Constantinopla “S.P.N. CYRILLUS CONFESSOR ET DOCTOR”. El primero como Padre de la Iglesia griega y patriarca de Alejandría, con la pluma en su mano derecha y la banda decorada con



Fig. 97. *Collegii Salmanticensis... Beatae Mariae de Monte Carmeli... Cursus Theologicus Summan Theologicam Angelici Doctoris Divi Thomae...* (Madrid, 1637)

tica destinada a los Descalzos. MORENO CUADRO, F.: *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma...* op.cit. p. 88.

335 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*. II, vol 4, Barcelona, 1997, p. 181.

336 “Cantaré eternamente las misericordias del Señor”.

337 “Juan quiso sufrir trabajos y padecer por ti”.

cruces colgada sobre el pecho; en un segundo plano un sol alude a su función de “pararrayos” y la mitra a su papel como Doctor de la Iglesia³³⁸. San Cirilo, enfrente, con el hábito carmelita, la pluma y el libro en su mano izquierda. Destacan como figuras relevantes en la defensa de la Iglesia católica frente a las herejías, siendo Cirilo de Alejandría el mayor difusor de la teoría de María como Theotokos (Madre de Dios) en el concilio de Éfeso³³⁹.

El ático se rompe para representar, en la parte central, al profeta Elías en el momento de la visión de la Virgen con el Niño sobre una nube; esta vez no se representa como asceta del desierto sino como profeta, barbado y con el hábito carmelita; la espada flamígera en alusión a la llama del cielo que desciende a su invocación sobre el monte Carmelo³⁴⁰. Se acompaña de la filacteria: “ECCE NUBECULA PARVA QUASI VESTIGIUM HOMINIS” (3 Reg. 18, 44)³⁴¹. Encima el escudo de la orden y, a los lados, otros dos medallones cobijan las imágenes del profeta Eliseo –con el hábito de la orden, el hacha y la vasija con el aceite derramado– y San Juan Bautista con el cordero sobre el libro cerrado. Se completa con las filacterias: “OBSECRO UT FIAT IN ME DUPLEX SPIRITUS TUUS” (4 Reg. 2)³⁴² en alusión al pasaje del segundo libro de los Reyes en donde se narra la escena de Elías arrebatado en un torbellino de fuego y se nombra a Eliseo como su sucesor. Se representa con el cántaro porque multiplica el aceite de la viuda y el hacha en alusión al milagro del hierro que hizo flotar en las aguas del Jordán³⁴³. El friso se completa con roleos vegetales y escudos de la orden carmelita.

En la misma línea iconográfica se sitúa la portada del libro de Juan de Rojas *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Jesús* (Madrid, 1679) (Fig. 98) que recoge la imagen de Santa Teresa ante una alegoría de las Moradas, en forma de torre cónica, como guía que lleva a los lectores por el castillo interior³⁴⁴. Estas siete moradas contienen el último cri-

338 RÉAU, L.: *Iconografía de los Santos...* II, vol.3, op.cit. p. 308.

339 Logrando que se proclamase Dogma en el dicho concilio bajota autoridad del papa Celestino y en contra de las teorías de su oponente Nestóreo, patriarca de Constantinopla.

340 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* I, vol.1, op.cit. p. 403.

341 “HE AQUÍ UNA NUBECILLA PEQUEÑA COMO LA HUELLA DE UN HOMBRE” (1 Reyes 18, 44).

342 (“Pido que sea duplicado en mí tu espíritu”, 2 Reyes 2,9))

343 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* I, vol.1, op.cit. pp. 416,418.

344 MORENO CUADRO, F.: *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma...* op.cit. p. 58.

terio teresiano acerca de la vida espiritual, especialmente en cuanto a las cuestiones planteadas en los estados místicos y sus respectivos grados de oración.

En este sentido las moradas representan el camino espiritual del alma hacia Dios, simbolizado por el Sol³⁴⁵. Estos siete pisos están formados por dos columnas jónicas que enmarcan una cartela rectangular con la escena principal, dejando en la parte derecha la puerta formada a partir de un arco de medio punto y dovelas de distinto tamaño colocadas de una forma irregular. La presencia de estos arcos es un recuerdo a las entradas romanas, con la presencia de los medallones en sus enjutas. La puerta queda flanqueada por la presencia de otra columna jónica colocada en el extremo de la torre. Cada piso se separa a partir de una balaustrada rematada, a ambos lados, por dos pináculos de sección circular.



Fig. 98. DE ROJAS, J.: *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Jesús* (Madrid, 1679).

Con este grabado se pone de manifiesto los principios de la teología mística como una ciencia basada no solamente en unos principios filosóficos sino fundamentalmente en la comunicación de vida por parte de Dios. A la primera morada se entra por la oración que es la puerta. Aquí entran los cristianos que tienen deseos de perfección pero todavía están implicados en los quehaceres mundanos y lejos de Dios³⁴⁶. En la estampa el alma, en forma de paloma³⁴⁷, penetra por la puerta y vuela

345 JIMÉNEZ DUQUE, B.: "La experiencia mística de Santa Teresa", *Compostellanum*, XXVII, nº 3-4, 1982, pp. 182-183.

346 JIMÉNEZ DUQUE, B.: "La experiencia mística de Santa Teresa"... op.cit. pp. 184-185.

347 La paloma tiene su origen en el mundo pagano como elemento decorativo que rellenaba escenas paisajísticas junto a otras aves de carácter exótico. Es a partir de finales del siglo II y principios del III cuando la imagen de la paloma adquiere un contenido de carácter simbólico y aparece en varias escenas bíblicas como el pasaje de Noé en el Arca en donde la paloma se consagra como mensajera de la paz o en el Bautismo de Cristo como símbolo del Espíritu Divino. Ese mismo significado adquiere cuando se representa en el arte funerario simbolizando la paz divi-

hacia Dios, representado a partir del Sol; en el exterior están los peligros figurados en forma de víboras, culebras y bestias, símbolos de los vicios y representados en actitud de perseguir al alma³⁴⁸. En esta primera morada se ve cómo unas serpientes entran por la puerta y en la ventana aparece la imagen de un león y un murciélago que intentan detener el vuelo de la paloma³⁴⁹. Se completa el emblema con el epígrafe escrito en la parte derecha del castillo y que está sacado de los salmos bíblicos: “Aperite mihi portas justitiae, ingresus in eas confitebor Domino” (Psalm 117, 19), que significa: “Abridme las puertas de la justicia: entrando por ellas, daré gracias al Señor”.

En la segunda morada el alma empieza a darse de una forma más metódica a la oración. Sin embargo el alma no tiene todavía la suficiente determinación para dejar totalmente las ocasiones de pecado –simbolizado a partir del león y del ave que entran por la puerta– a pesar de que su voluntad de vivir en gracia es sincera y perseverante. En esta morada el cristiano busca a Dios en el plano de la amistad pues debe acompañarse de almas como la suya que busquen el bien y la verdad. En este sentido el amor a Dios y el florecimiento de las virtudes van estimulando cada vez más el alma del cristiano³⁵⁰, a lo que contribuye el epígrafe correspondiente a este escalón y que está sacado del libro del segundo libro de los Reyes: “Secundum bellum fuit in Gob contra Philistheos (2 Reyes 21), (“Otra guerra hubo también en Gob contra los filisteos”, 2 Reyes 21, 18).

Cuando el alma entra en la tercera morada es porque ha vencido las tentaciones del pecado y ha sabido luchar con perseverancia. Sin embargo todavía está lejos de Dios y debe caminar en la oración y penitencia con temor porque todavía puede caer.

na de la que ya goza el difunto en el cielo. Este último significado es el que tenemos que aplicar en la interpretación de la portada del libro de Juan de Rojas ya que es la misma alma del difunto al que deja el cuerpo tomando la forma de paloma que puede volar hacia el cielo. DELGADO GÓMEZ, J.: “La Paloma en el iconografía paleocristiana y su aparición en el monumento de Santa María de Temes”, *Boletín Auriense*, IX (1979), pp. 131-133.

348 SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco...* op.cit. p. 78.

349 Uno de los significados del león, dentro de la iconografía cristiana, es la victoria del espíritu humano sobre la naturaleza animal, sobre lo diabólico; además otra de sus características, al igual que el águila, es que puede mirar al Sol directamente sin parpadear. A esta misma simbología contribuye la iconografía del murciélago como alegoría del mal y de la envidia. No podemos olvidar que la figura del Diablo en el arte medieval se representaba con alas de murciélago ya que él, como el animal son enemigos de la luz. BIERDERMANN, H.: *Diccionario de Símbolos*, op.cit. pp. 264-265, 313.

350 JIMÉNEZ DUQUE, B.: “La experiencia mística de Santa Teresa”... op.cit. pp. 186-187.

En este estado de oración las almas se preocupan de no ofender a Dios cultivando virtudes como la humildad, fortaleza, prudencia y obediencia, mostrándose en todo momento preparada para la oración sobrenatural³⁵¹. El epígrafe resume este estado de oración con la siguiente frase: “Et si in tertia vigilia venerit, luce” (“Y honra la luz en la tercera velada”), y también el Salmo 111 que les dedica Santa Teresa a los que han entrado en esta morada: “Dichoso el varón que teme al Señor” (Salmo 111,1)³⁵².

En la cuarta morada se entrecruzan estados ascéticos y místicos. Es una etapa de transición en donde la Santa describe dos formas de oración: “el recogimiento infuso” y “la quietud”, que Dios concede a las almas que han entrado de lleno en la vida espiritual³⁵³. Comienza ya la oración sobrenatural y aparece un concepto teológico nuevo: la gracia o favor especial que determina este estado místico que comienza en esta morada. El alma se purifica y aparecen las verdaderas virtudes aunque todavía no son perfectas³⁵⁴. El epígrafe correspondiente con esta morada está tomada del libro del Eclesiástico: “Et in quarto facies mea metuit” (“Y por otra cuarta me sale la palidez a la cara” Ecles. 26, 5).

En la quinta morada el alma entra ya en un estado de vida mística intensa que se va haciendo cada vez más profunda, ayudado por dos elementos nuevos en este camino de perfección espiritual: la conformidad de voluntades entre el alma y Dios y la penetración del espíritu del hombre en el espíritu de Dios. El alma del hombre entra, por consiguiente, en el aposento de Dios que es el centro del alma misma. El epígrafe bíblico completa este significado místico e iconográfico: “Sed cum dies quinta illucesceret et ingressi sunt” (2 Macabeos 10, 35), (“Pero así que amaneció el quinto día entraron”). En la sexta morada el alma ha sido preparada para el “desposorio místico” pero todavía presenta deseos incontrolables y negativos que no le permiten

351 Esta primera etapa se corresponde con el período ascético y se basa en una actividad de gran esfuerzo personal por parte del alma cristiana en donde se prepara para la oración (primera morada), consigue una oración meditativa imperfecta (segunda morada) y alcanza el grado de meditación perfecta (tercera morada). JIMÉNEZ DUQUE, B.: “La experiencia mística de Santa Teresa”... op.cit. pp. 184, 188.

352 Ibidem, p. 187.

353 Ibidem, p. 189. SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco...* op.cit. 79.

354 La oración de “recogimiento infuso” es la primera oración sobrenatural, de carácter místico, frente a la oración “de quietud” o “gustos” que supone la unión de la voluntad del alma con la voluntad de Dios. JIMÉNEZ DUQUE, B.: “La experiencia mística de Santa Teresa”... op.cit. p. 190.

llegar a la tranquilidad y paz absolutas; se corresponde con el cuarto grado de oración, que es el de la unión plena o extática, cuando el alma recibe los grandes favores pero también atraviesa las mayores dificultades y desolaciones en ese camino de encuentro con Dios³⁵⁵. La inscripción correspondiente a esta sexta morada está tomada del libro de Job, puesto que al igual que el personaje histórico, el alma cristiana debe mostrar la perseverancia y la paciencia ante las aflicciones y dificultades que Dios le pone en su recorrido, haciendo un buen uso de los bienes del mundo con la sabiduría y pureza del corazón³⁵⁶.

La séptima y última morada es el matrimonio espiritual que presenta varios pasos previos a la unión mística del alma con Dios³⁵⁷. En este grado místico desaparecen las tentaciones y el alma –que roza ya la eternidad– presenta un estado de paz duradera que sólo le permite la visión de la Santísima Trinidad. La inscripción está tomada también del libro de Job y reza así: “Et in septima non tanget te malum” (Job 5,19), (“a la séptima ya no te tocará el mal”). El final de las moradas es la gloria que, entre nubes, presenta el nombre de Yahvé en hebreo que se acompaña de dos filacterias: “Laqueus contritus est, et nos liberati sumus” (Psalm 123), (“El lazo se rompió y nosotros quedamos libres”, Salmo 123,7) y “In Citharis pro octava caneant epinicion” (I Paralip 15,21), (“Cantaban cánticos triunfales con cítaras de ocho cuerdas” 1 Crónicas 15, 21)³⁵⁸.

El grabado se completa con la presencia de Santa Teresa de pie, ante la torre, con un libro en la mano izquierda, al tiempo que señala con el índice de la otra hacia la parte superior de la torre. De su boca salen dos filacterias: “Si ignoras te o pulcherrima” (Cantic I), (“Si lo ignoras, ¡oh hermosísima!, Cantar de los Cantares 1,7) y “In domo Patris mei mansiones” (Ioan 14), (“En la casa de mi Padre hay muchas moradas”, Juan 14, 2).

355 SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco...* op.cit, p. 79.

356 “In sex tribulationibus liberabit te” (Job 5,19), que quiere decir: “A las seis tribulaciones te liberará”.

357 El primer paso consiste en la introducción del alma en la morada de Dios. El alma tiene que darse cuenta y tiene que ver todo lo que allí pasa, por eso se le quita las escamas de sus ojos para que vea y “no esté ignorante de que recibe tan soberano don”. Luego le presenta en visión imaginaria la Humanidad de Cristo. El espíritu del alma queda hecho una misma cosa con Dios y es en esta morada donde el alma muere porque “porque su vida es ya Cristo”. JIMÉNEZ DUQUE, B.: “La experiencia mística de Santa Teresa”... op.cit. pp. 192-193.

358 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* II, op.cit. p. 198.

La siguiente estampa refuerza la imagen del alma como símbolo del amor y de la fe cristiana. Se trata de la obra de Pedro de Salas sobre los *Afectos divinos con emblemas sagradas* impresa en Valladolid en el año 1658. (Fig. 99) Sobre una estructura arquitectónica tripartita se coloca, en la parte izquierda, un ángel que tira tres flechas con el arco y en la derecha una figura femenina que simboliza el Alma, es herida por dichas flechas. El origen de esta alegoría podría estar en la obra de Otto Vaenius que, basándose en la teoría de Platón, dividió el amor en tres especies: divino, humano y bestial, aclarando la importancia y el significado del mismo. Este mismo autor presenta en uno de sus emblemas a dos cupidos que se tiran flechas mutuamente con el lema: “Abre Amor mayor la llaga/ Que amor con amor se paga” significando la acción de los amantes leales que disparan sus arcos sin miedo y cada uno ofrece al otro su corazón³⁵⁹.



Fig. 99. DE SALAS, P.: *Afectos divinos con emblemas sagradas* (Valladolid, 1658).

La obra está dedicada a Dña. Juana de Arellano y Manrique y es su propia alma la que aparece representada a partir de la figura femenina, en un deseo de mostrar sus virtudes y de unirse estrechamente por amor con el Espíritu de Cristo. El autor de la obra justifica, en las primeras hojas del libro, el hecho de ser la marquesa la representada en la portada y dice: “le dedico estos divinos afectos de el mismo IESUS, que ni ellos podían hospedarse en mejor pecho, ni la pequeñez de su autor acogerse a mejor sombra que al amparo de su grandeza”. Sus virtudes son la Verdad y la Castidad representadas sobre los aletones del frontón en un claro recuerdo de las figuras migueangelescas de la capilla Médicis.

359 El epigrama explica esta composición emblemática: “Blanco es de Amor amar perpetuamente; Que a sí mismos se flechan dos amantes. Lo que uno haze el otro lo consiente y ambos en lastimarse son constantes”. SEBASTIÁN, S.: *La mejor Emblemática Amorosa del Barroco*. Heinsius, Vaenius y Hoof. Ferrol, 2001. p. 54.

Bajo la figura de Cristo se escriben las palabras: “Suspira”, “Vela”, “Genitos” “Christus Sponsus” (“Cristo esposo”), acompañadas de: “Anima Sponsa” (“Alma de la esposa”), como un anticipo de las tensiones entre el alma y el Amor divino, emblemas que ilustrarán el contenido del libro. No podemos pasar por alto que estos Afectos divinos son una traducción llevada a cabo por Pedro de Salas del Pia Desideria de Hugo Hermann, obra destinada a las almas contemplativas y dividida en tres partes dedicadas a los afectos del dolor y arrepentimiento, a los deseos de seguir a Cristo y a las ansias de unirse con Dios³⁶⁰.

El análisis de estos frontispicios revela la importancia que para la Orden Carmelita jugó el papel del grabado durante los siglos XVI y XVII. El valor de la imagen como objeto devocional se pone de manifiesto en los capítulos XXXV y XXXVI del Libro Tercero de la *Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz explicando que no se debe caer en la adoración del ornato y la forma de las mismas: “El uso de las imágenes para dos principales fines le ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los santos en ellas y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos; y cuanto sirven desto son provechosas y el uso de ellas necesario. Y por eso las que más al propio y vivo están sacadas y más mueven la voluntad a devoción se han de escoger, poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato”³⁶¹.

La imagen es válida en cuanto ayuda a la unión mística del alma cristiana con Dios; idea que entronca con la tradición teórica de la Iglesia medieval con su máximo exponente en la figura de Santo Tomás de Aquino el cual había legitimado la presencia de las imágenes por tres motivos principales: como instrucción del pueblo sencillo, como vía de transmisión de la historia de la salvación y de la vida de los santos y como ejemplo para alimentar el alma y la vida del cristiano³⁶².

360 El Pis Desideria sigue el esquema de las tres edades de la vida interior como un proceso de crecimiento a lo largo de los tres períodos de la Vida Mística: la vía penitente, la vía contemplativa y la vía iluminativa. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, 1989, pp. 65-66.

361 HENARES CUÉLLAR, I; JUSTICIA SEGOVIA, J.J.: “Significación de San Juan de la Cruz en el arte de su tiempo”, *Iconografía y Arte Carmelitanos*, IV Centenario de San Juan de la Cruz, Hospital Real de Granada, Junta de Andalucía, 1991, p. 13.

362 HENARES CUÉLLAR, I; JUSTICIA SEGOVIA, J.J.: “Significación de San Juan de la Cruz en el arte de su tiempo”... op.cit. p. 13.

3.4. Cistercienses

El origen de esta orden se remonta al vasto y complejo movimiento de reforma del siglo XI bajo la guía de San Roberto, abad de Molesmes, que formó una nueva Comunidad en Cîteaux (Císter) con un grupo de monjes benedictinos³⁶³. Entre sus principales objetivos se encontraba una vuelta al rigor de los primeros tiempos en un momento de máxima opulencia y ostentación de los monasterios cluniacenses. Pero será la figura de San Bernardo de Claraval el principal responsable del desarrollo de la orden del Císter en toda Europa.

Así lo expresan los grabados que analizaremos en este capítulo. El primero de ellos, de tipo arquitectónico, ilustra la portada de la obra *Definiciones Cistercienses de la sagrada congregación de S. Bernardo y observancia de Castilla*, publicada en 1633 en Valladolid en la imprenta de la viuda de Francisco de Córdoba. (Fig. 100) El título se escribe en el hueco central flanqueado por dos columnas en cuyo fuste se colocan los escudos con la cruz de la orden. Dicho fuste camina entre el manierismo, con las estrías colocadas en el tercio inferior y el barroco que se asoma con las vides enroscadas en la parte superior. Los capiteles de orden corintio sujetan un entablamento donde se sientan dos figuras aladas con dos filacterias en donde se lee “Hinc sac. virgineum sanguis tibi Coelicus inde” (“Esta leche de la Virgen que viene del cielo es tu sangre”) y “Candidus ecce manes in rubicundus eris” (“He aquí la que mana pura: en roja se ha convertido”)³⁶⁴. En el centro la imagen de San Bernardo, coronado con la aureola abre sus brazos, al tiempo que recibe la leche del pecho de la María –representada con el Niño en sus brazos a la derecha del santo– y la sangre que mana del costado de Cristo crucificado, situado en el lado izquierdo.

El basamento se rompe para colocar las armas de San Bernardo con el báculo y las flores de lis en el centro; en los pedestales laterales y en los fustes de las columnas se inscriben los escudos de las órdenes militares de Alcántara, San Juan, Montesa y Calatrava³⁶⁵.

363 *Diccionario de Espiritualidad*, I, Barcelona, 1987, p. 400.

364 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español. Siglos XV-XVI-XVII*. Op.cit. p. 297. MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Madrid, 1991, pp. 116, 117.

365 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La estampa en el libro barroco...* op.cit. p. 117.

La obra está dirigida a los monjes de la orden cisterciense³⁶⁶ y trata de ser una recopilación de las definiciones que hasta el momento se habían hecho de dicha institución, eliminando todas aquellas leyes y decretos que hayan sido revocados. Así lo expresa el autor en la dedicatoria: “Son unas definiciones que el Capitulo General aprobó mediante decreto... Y aviendo el Capitulo en virtud de su decreto ordenado se hiciese la recopilacion de dichas Definiciones, y se quitasen del cuerpo dellas las que estan revocadas en todo, o en parte por los Capítulos generales, y breves Apostolicos, y se pusiesen dentro dellas que de nuevo se han hecho, y estan confirmadas por Dichos Capítulos...”³⁶⁷.

La imagen de la Lactatio³⁶⁸ se repite en las siguientes estampas con la presencia de San Bernardo arrodillado ante la Virgen³⁶⁹ y el Niño en un trono de nubes y ángeles, como ocurre en la obra de Benito de Alarcón, fraile cisterciense que escribe *Sermones de Adviento y Quaresma del Doctor Diego de Payua de Andrade*, impresos en Madrid en el año 1617 (Fig. 101) y en donde se aprecian unos rasgos muy toscos

366 “A todos los Monges y Religiosos de la Sagrada Orden, y Observancia Cisterciense de los Reinos de Castilla...” ANTONIO VÁZQUEZ: *Definiciones Cistercienses de la Sagrada congregacion de San Bernardo y Obervancia de Castilla*. Valladolid, 1637, s.p.

367 “Con esto las leyes de nuestra Sagrada Religion, ni por muchas, ni por leves, temen la censura que solo les dara el que no considerare a los legisladores della, vestidos del espiritu de Dios, ilustrados con la luz de su gracia, y celosos del augmento de su familia; ni tampoco la de la mudanza que ha tenido en cinquenta y dos años, que han passado después que se imprimieron y salieron a luz otra vez, variandose unas, añadiendose otras, y desechandose algunas...” VÁZQUEZ, A.: *Definiciones cistercienses...* op.cit. s.p.

368 Esta leyenda supone la puesta en escena de la metáfora acerca de la elocuencia “dulce como la leche” de San Bernardo a quien le habían puesto el nombre de “Doctor melliflus”. La leche de la Virgen, en este relato, se equipara a la miel depositada por las abejas sobre los labios de San Juan Crisóstomo y de San Ambrosio. San Bernardo era el caballero de la Virgen y se consideraba que su elocuencia tenía la dulzura de la leche. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, 2, vol.3, Barcelona, 1997, p. 215.

Los orígenes de esta leyenda son inciertos, sus antiguos biógrafos no la mencionan y tenemos que esperar a la Crónica de Espira, posterior a 1561 y a “La Historia de la esclarecida Vida y Milagros del Bienaventurado Padre Mellifluo Doctor San Bernardo”, recopilada por el Padre Cristóbal González de Perales y publicada en Valladolid en 1601. Durante el siglo XVII, dos historiadores cistercienses -Fray Ángel Manrique, con sus *Anales Cistercienses* y Crisóstomo Henríquez, con su *Menologio*- difunden la leyenda. DURÁN, R.: *Iconografía española de San Bernardo*. Monasterio de Poblet, 1953, p. 42.

369 La devoción de San Bernardo a la Virgen queda de manifiesto en su obra de los cuatro sermones sobre el Missus est, es decir, sobre la Anunciación poniendo la figura de María como modelo y centro de la vida de Cristo (“estrella del mar que conduce a Cristo”). *Diccionario de los Santos*, I, Madrid, 2000, p. 366.



Fig. 100. *Definiciones Cistercienses de la sagrada congregación de S. Bernardo...* (Valladolid, 1633).



Fig. 101. DE ALARCÓN, B.: *Sermones de Adviento y Cuaresma del Doctor Diego de Papua de Andrade* (Madrid, 1617).

en las facciones de María, con un escaso movimiento en las figuras y carencia de perspectivas en la composición, lo que nos conduce a pensar que el grabador, anónimo, está reutilizando una estampa ejecutada con anterioridad. Con un mayor barroquismo se graba el frontispicio de la obra de Fermín Ignacio Ibero titulada *Exordio Sacri Ordinis Cisterciensis* (Pamplona, 1621) (Fig. 102) que recoge el mismo tema que la portada anterior, representándose el momento en que San Bernardo arrodillado en el interior de una iglesia, es sorprendido por el milagro de María. A los pies del santo la mitra y el báculo como símbolo de su renuncia a las dignidades episcopales; en las esquinas del óvalo los escudos de la orden cisterciense –unidos por roleos vegetales– cierran la composición creando una estructura cuadrangular.

El báculo, la flor de lis y la mitra aparecen en la obra de Rafael Sarmiento, monje cisterciense que escribe *Promptuarium Conceptuum ad Formandas Conciones Totius anni, tam de tempore, quàm de sanctis, & integrae quadragesimae, ex D. Bernardo, Doctore melifluo selectum*, con la imagen de la Virgen y San Bernardo en el centro de la composición. El grabado –en unas condiciones muy deterioradas– decora la segunda hoja del libro como una continuación de la portada.



Fig. 102. IBERO, F.I.: *Exordio Sacri Ordinis Cisterciensis* (Pamplona, 1621).

Una cartela central recoge los datos tipográficos de la obra de Germán De Buges *Primera Parte de la Cosmographia Cristiana y Descripción graciosa del Reino de Christo y de su doctrina Evangelica, para los misterios del Adviento y Cuaresma*³⁷⁰. (Fig. 103) Flanqueándola se sitúa San Bernardo con el báculo, en uno de los lados, al tiempo que recibe la leche del pecho de María, situada en la parte

370 El título se explica en el prólogo al lector en el que se nos dice “Y comenzando por esta palabra, digo, que Cosmographia significa descripción del mundo, y difiere desta palabra geographia, como el todo de su parte. Porque los geografos solo describen el sitio de la tierra, y distinguen sus principales regiones con rios y montes. Pero los cosmografos inquieren y buscan el conocimiento, y inteligencia de todo el mundo, assi elemental como etéreo, y celestial, y delinean, y terminan el sitio de la tierra no con rios, y montes, sino con círculos del cielo y celestiales. Y esta palabra Cosmos, significa el mundo, y como Dios es Rey de todo el mundo, del cielo, y de la tierra... Assi Reyno de Dios es el que comprende todas las cosas, y cosmographia la descripción deste Reyno... y añadir Cristiana, de decir que se describe quanto se estendieron, y han de dilatar por todo el mundo: assi por su persona, como por las de sus Discipulos, y predicadores, a quien dixo. Lo segundo esta palabra Reyno de Dios, o Reyno de Christo, o Reybo Celestial, o Reyno de los Cielos, en las divinas letras significa muchas y diferentes cosas. Significa a Christo, Rey que Reyna. Significa al cielo, y todo el mundo, como dize San Lucas, cap.19, lit.b significa la Iglesia de Christo, como dize David Psalmo 21, lit.f “Quoniam Domini est Regnum et ipse dominatur gentium” (“Porque del Señor es el reino, y Él impera sobre las gentes”). Significa la Sagrada Escritura, y el sentido y inteligencia de la ley: que es el Reyno de los cielos, Reyno de Dios, que les fue quitado a los Judios para darselo a las gentes, que hiciesen fruto, como dize San Matheo, c.3.lit.a y. en el cap. 10.lit.a y en cap.11.lit.b. Significa tambien la predicación del Evangelio, y la noticia de las escripturas sagradas, que nos guía y endereza a la vida eterna, como dize San Matheo, cap.4.lit.d: “Predicans Evangelium Regni” (“predicando el Evangelio del Reino”) y San Lucas cap.8: “Vobis datum est nose misterium Regni Dei, qui audit. Verbum Regni, et non intelligit” (“A vosotros se os concede conocer los misterios del Reino de Dios; a los demás en parábolas, para que viendo no vean, y oyendo, no entiendan”) y en el cap.9.lit.a: “Missis illis predicare Regnum Dei” (“Y los envió a predicar el Reino de Dios”). Y San Pablo I ad Chorint. Cap.4.lit.d. “Non est Regnum Dei essa et potus, etc...”. Significa la justicia ad Hebr. I. lit.c. “Virga aequitatis Virga regni tui” (“cetro de rectitud, el cetro de tu reino”). Significa la Fe, 19.lit.b “Et suadens de Regno Dei”. Significa las obras pias y virtuosas San Lucas, cap.12.lit.d “Quaerite primum Regnum Dei” (“Buscad, pues, su Reino”), y en el c.19 lit.b “Se ipsos castraverunt propter Regnum

Fig. 103. DE BUGES, G.: *Primera Parte de la Cosmographia Cristiana y Descripción graciosa del Reino...* (Burgos, 1623).

superior, en el interior de una orla de nubes y con el Niño en sus brazos. Al otro lado, la misma imagen del santo, barbado, con el hábito de la orden y la aureola sobre su cabeza agarra a Cristo que desciende de la cruz para abrazarlo³⁷¹.

Le acompañan la imagen de San Juan Bautista³⁷², colocado a uno de los lados y San Andrés, al otro. El primero se representa con los rasgos de un predicador ascético, con el sayo de piel de oveja,



coelorum". Significa la potestad, psal.44 lit.b "Virga directionis, virga Regni tui" ("cetro de equidad es el cetro de tu reino"). Y San Lucas cap.21 lit.b "Confurget Regnum adversus Regnum" ("Se levantarán pueblos contra pueblos, reino contra reino"). Significa el día del juicio, Lucae 21 lit.f "Scitote quoniam prope est Regnum Dei" ("Sabad que se aproxima el Reino de Dios"). Significa la miseria Apoc.16 lit.b "Factum est Regnum eius tenebrosum" ("Y quedó su Reino lleno de tinieblas"). Significa tambien los Santos que Reynan en el cielo, en quien Reyna Dios, y que vencieron sus enemigos, y Dios es todas las cosas en todos... Estas cosas, y otras muchas significan esta palabra Reyno de Dios, o Reyno de Christo. Y assi no es otra cosa el titulo del libro, que descripción del Reyno de Christo, esto es de la vida de Christo Rey, de su doctrina, de su Evangelio: de las virtudes que enseñó a amar, abrazar, y de los vicios que mandò huyr, y aborrecer, y de las obras pias y virtuosas... Y siguiendo el devido orden y estilo, si Reyno significa al Rey que Reyna en esta Iglesia militante, y en la triunfante: primero devemos tratar del Rey deste Reyno, y mundo universal de cielo, y tierra, que es Christo, y de su vida, predicacion y dotrina: y porque esto se declara en los misterios de su venida al mundo, que son los que predicán en el adviento que por un mes antes de Pascua del nacimiento de Christo celebra nuestra Madre la Iglesia". GERMAN DE BUGES: *Primera Parte de la Cosmographia Christiana y descripción graciosa del Reino de Christo y de la doctrina Evangelica, para los misterios del Adviento y cuaresma*, Burgos: Pedro de Huydobro: 1623.

371 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol. 3, op.cit. pp. 215, 216.

372 Anticipa los nuevos tiempos con el agua y la penitencia; su referencia será obligada en todo retorno al tiempo original y supone el eslabón entre la Antigua y Nueva Ley: "La ley y los profetas hasta Juan; desde entonces, el reino de Dios es evangelizado y muchos se esfuerzan por entrar en él" (Lucas 16,16). Es el nuevo Elías que prepara los tiempos mesiánicos: "Le preguntaron a él sus discípulos: ¿Pues por qué dicen los escritos que Elías debe venir primero?. Él respondió: "Elías, ciertamente, viene a restaurarlo todo. Y os digo que Elías ha venido ya, pero no

la cruz de cañas con la filacteria y el índice elevado, atributo que comparte con el arcángel San Gabriel, como figura precursora de Cristo³⁷³. Si San Juan Bautista fue el último de los profetas y el primero de los mártires de Cristo³⁷⁴, San Andrés fue el primero en seguir a Cristo y, como él, fue martirizado en una cruz, tal y como nos lo relata la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine. La cruz en aspa –convertida en cruz de San Andrés– se convirtió en el atributo identificativo del apóstol, en referencia a su supuesto suplicio en Patrás, en el Peloponeso difundiéndose en las artes figurativas a partir de finales de la Edad Media³⁷⁵.

El hecho de que aparezcan estos dos santos en la portada estaría en relación con el destinatario de la obra Don Andrés de Losada y Prada, Caballero de la orden de San Juan y “secretario de su Majestad, y su Alcalde de la fortaleza de la Coruña, y Tesorero de la casa de la moneda della”, que, como mecenas del libro, habría exigido se representase el santo correspondiente a la orden a la que pertenece así como su homónimo onomástico en un lugar visible del frontispicio. La presencia de María y de Cristo Crucificado lo explica el autor en el prólogo al lector en referencia al contenido del libro³⁷⁶.

le conocieron, sino que hicieron con él cuanto quisieron. Así también sufrirá el Hijo del hombre por parte de ellos”. Entonces comprendieron los discípulos que les hablaba de Juan el Bautista” (Mateo 17,10-13). MONTES BARDO, J.: *Arte y Espiritualidad Franciscana en la Nueva España. Siglo XVI*. Jaén, 1998, pp. 247, 248.

Además presenta dos tipos iconográficos pudiendo aparecer con túnica corta e imberbe o con barba y vestido con un manto. *Diccionario Patristico y de la Antigüedad Cristiana*. II, Salamanca, 1992. p. 1175.

373 El sayo de piel de camello fue reemplazado en Occidente por una piel de oveja o de cabra que le deja parte de los brazos y las piernas desnudos. Aunque en el grabado se suprime, la inscripción de la cruz suele llevar la frase “Ecce Agnus Dei”. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* I, vol.1, op.cit. p. 496.

374 Ibidem, p. 488.

375 Se trata de una tradición que no se apoya en ningún texto. DUCHET-SUCHAUX, G; PASTOREAU, M.: *La Biblia y los Santos*. Madrid, 2001, pp. 21, 22.

376 “... Trata de tres asuntos: tratare desta venida, y de sus misterios en primer lugar, según el orden de los Evangelios, que tiene instituido la Santa Iglesia Romana. Y porque en esta misma venida, y en el tiempo que en el mundo vino tuvo trato, y conversacion con los hombres, y hizo entre ellos muchos y muy ejemplares obras, y milagros notables: tratare en el segundo lugar y parte, de los misterios de su vida, de su ayuno, tentacion, oracion, predicación, y milagros raros, y exquisitos, los trae y refiere en los misteriosos Evangelios de la Cuaresma nuestra madre la Iglesia Católica Romana, tratando tambien del mismo Christo sacramentado, y tan fructuoso, y amable para nuestras almas en el misterio, y portentoso milagro del Santísimo Sacramento del Altar. Y después del Rey Christo, la persona mas calificada, y en quien mas virtudes, y dones deste Rey

El último de los grabados ilustra la obra del Padre Juan de Saracho titulada *Vida y Virtudes de la Prodigiosa y Venerable Señora Doña Antonia Jacinta de Navarra y de la Cueva*, dedicada a Don Juan de Austria y publicada en Salamanca en el año 1678. (Fig. 104) En una primera hoja se inscriben los datos de la obra en el interior de una orla creada a partir de la combinación de diversos motivos geométricos. En una segunda hoja aparece el retrato de Antonia Jacinta de Navarra, tal y como se escribe en la inscripción de la parte inferior³⁷⁷; Doña Antonia Jacinta se representa con el hábito de la orden y el báculo abacial, como abadesa del monasterio de las Huelgas³⁷⁸, con el crucifijo en su mano izquierda y la corona de espinas



Fig. 104. DE SARACHO, J.: *Vida y Virtudes de la Prodigiosa y Venerable Señora Doña Antonia Jacinta de Navarra y de la Cueva* (Salamanca, 1678).

Christo resplandecieron: y en quien mas dignamente Reynò fue la Serenísima Reyna de los Angeles nuestra Señora la Virgen Maria su Madre: no es fuera de proposito tratar en este libro y descripción del Reyno de Christo de algunas festividades de las mas principales de la Princesa del Cielo, que en el discurso del año se celebran. Y con esto nos quedara el tercer lugar en esta descripción del Reyno de Christo, para tratar del en quanto significa los Santos, en quien Christo Reyna en esta vida, y Iglesia militante por gracia, y por gloria, y bienaventuranza en la eterna y triunfante Iglesia: declarando los Evangelios que se cantan en sus fiestas, y haziendo una resumpta de las virtudes, y heroycas obras, con que en esta vida consiguieron ser el cielo vasallos dichosos, en quien para siempre Reyna el Rey eterno. Y esso significan las festividades de los Santos que entre año se celebran, de que en este libro hago mencion en forma de platicas y sermones". GERMAN DE BUGES: *Primera Parte de la Cosmographia Cristiana...* op.cit.

377 "Verdadero retrato de la Venerable Señora Doña Antonia Jacinta de Navarra Abbadessa del Real Monasterio de las Huelgas cerca de la ciudad de Burgos de la Orden de Nuestro P. San Bernardo".

378 Siendo elegida en el año 1653 hasta 1656, fecha de su muerte. Sus virtudes son ensalzadas en obras como la de D. Juan de Palafox que celebra la santidad de esta abadesa diciendo de su vida: "Que no se hallara obra tan llena de cosas maravillosas desde los Apóstoles aca". RODRÍGUEZ LÓPEZ, A.: *El monasterio de las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey (Apuntes para su Historia y colección diplomática con ellos relacionada)*. II, Burgos, 1907, p. 147.

sobre su cabeza. Un grupo de angelillos situados sobre nubes, sostienen los armas Christi de la Pasión de Cristo al tiempo que arrojan flores a la santa. En la parte izquierda una mesa complementa esta iconografía martirial con la presencia de la calavera, la cruz, el cilicio y el hisopo³⁷⁹. Las flores y el crucifijo que sostiene en su mano izquierda hacen alusión a los testimonios que se daban para describir el estado de la abadesa cada vez que recibía una visita en su oratorio: “En el oratorio de dicha señora Doña Ana de Austria, hallaron à la dicha Señora Doña Antonia, en la peana de el Altar de el dicho Oratorio recostada sobre unas almohadas, con arroyos de sangre, que le corrian desde encima de la frente... vimos asimismo, quando entramos, que estava toda cubierta de flores, que se llaman maravillas deshojadas, y otras enteras, pajizas, en poca cantidad, que aun no se avian abierto en esta tierra; las quales flores hicimos recoger, sin que pareziesse quedar ningunas, y cerradas con llave las puertas de el Oratorio, nos salimos todos fuera, llevando mi señora Doña Ana de Austria consigo la llave, y aviendo estado por espacio de una media hora, poco mas, ò menos, bolvimos à entrar en el dicho Oratorio, y la hallamos cubierta otra vez de las mismas flores... Vimos mas, que estando arrobada, con semblante alegre, tomó un Christo que tenia entre los braços...”³⁸⁰.

La obra está dedicada a D. Juan de Austria³⁸¹ y se justifica en la dedicatoria en la que se hace constancia de la importancia del linaje de la abadesa, cuyo hermano

379 La cruz forma parte de la alegoría de la Fe cristiana como uno de los principales extremos de la Fe. Además el crucifijo es atributo de la virtud de la Obediencia junto con el hábito religioso puesto que simbolizan el amor a la Religión, por eso “dicen los contemplativos y temerosos de Dios que gracias a la fuerza de la obediencia se logra fácilmente que la divina bondad acceda a condescender con nuestras plegarias, dando así cumplimiento a nuestros más útiles deseos. RIPA, C.: *Iconología*, I, Madrid, 1996, p. 137.

El cilicio, por otra parte, forma parte de la iconografía del penitente puesto que éste debe llevar una vida apartada de los placeres y las delicias, “sin hacer concesiones al cuidado del cuerpo”. A esta idea contribuye la presencia de la Cruz que significa “la paciencia y conformidad que adquiere el penitente a imagen de Nuestro Cristo Señor, ejerciéndose en el desprecio y desapego del mundo, conforme a las palabras del Salvador cuando dijo: “Qui non tollit Crucem sumo et sequitur me, non potest meus esse discipulus” (“Quien no coge su cruz y me sigue, no puede ser discípulo mío”). RIPA, C.: *Iconología...*, II, op.cit. p. 192.

380 DE SARACHO, J.: *Vida, y Virtudes de la Prodigiosa y Venerable Señora Doña Antonia Jacinta de Navarra...* op.cit.

381 “... No empero sin trabajo, que aun ahora es mas, porque le quiere Dios à V.A. para el bien deste Reyno al aldo de su Hermano, nuestro gran Monarca, siendo su Atlante, que le alivie del peso de dos Orbes, que sustenta en sus hombros, y rige con su imperio; ò por mejor decir, que V.A. los sustente, mientras que pueda con edad, y experiencia él hazerlo, por las reglas, que mira ejecutar à V.Á. Tan conformes en todo à la razon, y la justicia, como aprendidad en su escuela, y sin el riesgo de intereses propios, que no sean comunes...”. DE SARACHO, J.: *Vida, y Virtudes de la*

D. Pedro de Navarra y de la Cueva ya había estado al servicio del rey y su sobrino, cabeza de la casa, Marqués de Navarra y Vizconde de Miralva³⁸². Por otra parte, aunque no son numerosos los datos existentes entre Felipe IV y el monasterio de las Huelgas sí sabemos que “lo protegió cuanto pudo, porque la Comunidad de las Huelgas, le significó su agradecimiento de un modo especial, como no lo había hecho con los Reyes anteriores, fundando el 29 de Junio de 1659 una capellanía, cuyo Capellán debía llamarse Capellán de S.M. el Rey Felipe IV...”³⁸³.

3.5. Dominicos

En una crisis del humanismo, de la conventualidad y de la observancia, la orden dominica se inclina por una decidida fidelidad a la tradición encarnada en el estudio y la regla³⁸⁴. La influencia de los dominicos en el renacer de la teología en España es de vital importancia por el número y la calidad de profesores universitarios y por la cantidad de libros que produjeron³⁸⁵.

Prodigiosa y Venerable Señora Doña Antonia Jacinta de Navarra y de la Cueva... op.cit.

Por otra parte, aunque no son numerosos los datos existentes acerca de las relaciones entre Felipe IV y el monasterio de las Huelgas de Burgos

382 “Ofrezco à V.A. la vida prodigiosa de mi querida, y Venerable Hermana Doña Antonia Jacinta de Navarra y de la Cueva que ya ha querido Dios, que salga à luz en tiempo tan dichoso, como el que oy goza España, con el gobierno, y asistencia de V. Alteza al Rey su Hermano, y nuestro Dueño. Debíasele siempre à V. Alteza a questa vida, como tambien la tuvo dedicada la suya mi difunto Hermano Don Pedro de Navarra y de la Cueva, Marques de Cabrera, al servicio de V. Alteza, y oy la tiene no menos mi Sobrino, y Cabeça de mi Casa, Marques de Navarra, y de Cabrera, Vizconde de Miralva...”. DE SARACHO, J.: *Vida, y virtudes de la Prodigiosa, y venerable Señora Doña Antonia Jacinta de Navarra y de la Cueva*. Salamanca: Lucas Pérez: 1678.

383 En la fundación constan los motivos que tuvo la Comunidad para manifestar su agradecimiento a Felipe IV: “decimos que por cuanto S.M. el Rey nuestro Sr. D. Felipe Cuarto el Grande, que hoy reina en estos reinos y Dios guarde largos años, imitando à sus augustos, píos y santos progenitores, procurando mejoramiento de la hacienda de esta Real Casa y su conservación en el lustre, grandeza y autoridad que hasta ahora ha conservado, y atendiendo á la necesidad del reparo de las ruinas de su templo, y en atención que amenazaban daños irreparables en breve tiempo, no ocurriendo con toda brevedad á prevenir el remedio conveniente, fuè servido, para que esto se consiguiese y dispusiese desde luego, de hacer merced á este dicho Real Convento de cuatro mil ducados de renta perpetua en cada año...”. RODRÍGUEZ LÓPEZ, A.: *El Monasterio de las Huelgas de Burgos...* op.cit. pp. 146, 147.

384 ANDRÉS, M.: *Historia de la Mística de la Edad de Oro en España y América*. Madrid, 1994. p. 410.

385 El estudio como tarea apostólica fue una de las innovaciones del santo fundador de los dominicos. ANDRÉS, M.: *La Teología Española en el siglo XVI*. Madrid, 1976. p. 119.

Un primer grabado ilustra la portada del libro *Mystica Theologia Utriusq. Theologiae Scholasticae, & Mysticae Principis* (Barcelona, 1662) (Fig. 105) con la imagen de Santo Tomás de Aquino en el centro de la composición. Se trata de un frontispicio de carácter arquitectónico que se acerca más al mundo clásico del Renacimiento que al pleno barroco que caracteriza esa segunda mitad del siglo XVII. El santo dominico está siendo coronado por dos figuras femeninas, colocadas delante de un par de columnas de orden corintio e identificadas por una inscripción a sus pies; en la parte izquierda y, a la derecha de Santo Tomás, La “Teologia Scholastica” sostiene un cirio encendido al tiempo que leemos: “Princeps noster est”³⁸⁶ en un epígrafe colocado sobre su cabeza. Al otro lado, la “Teologia Mystica” sujeta una palma con su mano izquierda con una frase idéntica en la parte superior.

Mientras la escolástica “enseña a Dios para que lo contemplemos ser suma verdad..., pertenece al entendimiento..., perecerá con la fe..., ha menester buen ingenio y continuo ejercicio, y libros y tiempo...”, la mística “presuponiendo aquello, que no duda, pasa a amarlo como sumo bien..., pertenece a la voluntad..., se perfeccionará añadiendo amor..., no se alcanza de esta manera tan bien por afición piadosa y ejercicios de virtudes..., es ciencia sabrosa”³⁸⁷.

El frontón se rompe para colocar en su centro una cartela de carácter manierista con los datos tipográficos de la obra; dos volutas sirven de marco a dos angelillos que sujetan la tarja en la misma posición que en los sarcófagos y en las piezas escultóricas de la España prerrománica. Esta decoración medievalista responde al carácter temático de la obra: la teología mística³⁸⁸ y la teología escolástica³⁸⁹ habían sido la

386 “Sé nuestro Príncipe” (Isaías 3,6).

387 “Cuantas veces en este libro se dijese ciencia infusa, o sabiduría escondida o secreta, o mística teología, o ejercicios de aspiración, hase de entender que significan un súbito y momentáneo levantamiento mental, en el cual el ánima por divino enseñamiento es alzada súbitamente a se ayuntar por puro amor, por vía de sola afectiva a su amantísimo Dios, sin que antevenga medio de algún pensamiento ni obra intelectual, o de entendimiento, ni razón natural”. ANDRÉS, M.: *Historia de la Mística de la Edad de Oro en España y América...* op.cit. p. 17.

388 La palabra mística tiene un origen helénico. La palabra “Místico” en el Siglo de Oro, está directamente relacionada con sustantivos como sabiduría, inteligencia y, muy especialmente, con teología. Ibidem, p. 3.

389 La historia del método escolástico presentan una relación directa con los comentarios aristotélicos que, en la segunda mitad del siglo XIII, conocen una amplia producción. CELADA LUENGO, G.: “Introducción a la Suma de Teología de Santo Tomás de Aquino”, *Santo Tomás de Aquino. Suma de Teología*. Estudios de las Provincias Dominicas en España (ed.), Madrid, 1988, p. 18.

base fundamental de la doctrina tomista y a su explicación y comentario se habían dedicado muchas obras a lo largo de los siglos³⁹⁰. Esta vez, la teoría aparece figurada a partir de las alegorías apoyándose en sendos pedestales con una punta en forma de cono.

La Escolástica y la Mística se desarrollan siguiendo un proceso paralelo tanto en su florecimiento como en su decadencia; sin embargo su fricción tiene lugar en el campo teológico, filosófico y literario afectando a la ciencia de la cristología y a la psicología, puesto que la mística es experiencia de amor, y la escolástica se centra en la verdad inmutable³⁹¹. La mística española, personalista y

cristocéntrica, es inseparable de la teología científica y de la ascética. Así lo afirma Carranza: “De la virtud y fruto de la oración ha escrito... fray Luis de Granada... Pero así por dar cumplimiento a esta obra, como porque... su intento fue mostrar el camino para la perfección cristiana, y lo que yo trato es instruir... en la doctrina...”³⁹².

Santo Tomás parte del intento de armonizar la razón y la fe, sosteniendo que no pueden estar en oposición, ya que, aún siendo independientes, son sin embargo, siempre conciliables, puesto que la fe presupone la razón; por ello suponer un desacuerdo entre razón y fe –teniendo en cuenta que ambas son de origen divino– sería



Fig. 105. DE VALLGORNERA, T.: *Mystica Theologia Utriusq. Theologiae Scholasticae, & Mysticae Principis* (Barcelona, 1662)

390 La ciencia mística del siglo XVII se basa en la definición descriptiva de la Teología del Areopagita, como autoridad de discípulo inmediato de San Pablo: “Trata... de practicar la contemplación mística, de dejar atrás los sentidos y el entendimiento... Lánzate a lo desconocido, en cuanto es posible, hacia la unión con aquel que está por encima de todas las cosas y de todo conocimiento”. ANDRÉS, M.: *Historia de la Mística de la Edad de Oro...* op.cit. p. 19.

391 Ibidem, pp. 19, 20.

392 El hombre, según Carranza, dispone de dos caminos para conocer a Dios: el natural y el discursivo, a través del entendimiento, desde los afectos a las causas; y el que parte de Dios, causa primera y universal, hacia las cosas, camino más perfecto y derecho. Ibidem, p. 412.

suponer que Dios puede ser causa de error y falsedad. Es en este contexto en el que se encuadran la “Teología Scholastica” y la “Teología Mística”; así podemos entender la Escolástica como un conjunto de sistemas filosóficos originarios de la Edad Media y cuyo propósito consiste en dar un fundamento racional a la dogmática cristiana³⁹³.

San Tomás de Aquino se representa con el hábito de dominico, la pluma y el libro. Sobre su pecho se graba el sol³⁹⁴, atributo habitual de su iconografía que se completa con los rayos que rodean la aureola y sobre la cual se escribe: “Nolite me constituere Principem...”³⁹⁵. En realidad la estrella es el atributo personal de Santo Domingo que aparece, desde muy temprano, en las representaciones miniaturísticas y pictóricas del santo fundador³⁹⁶. Con el tiempo se convierte en elemento característico de la iconografía dominicana. Tomada de las fuentes hagiográficas, la estrella es el signo luminoso que -según Jordán de Sajonia- significa “stella matutina”³⁹⁷. El segundo biógrafo de Santo Domingo, Pedro Ferrando, hace referencia de una forma también notable a la estrella dominicana contraponiendo la figura de Santo Domingo con la de San Juan Bautista, así éste sería “el lucero de la mañana”, mientras aquel “el lucero de la noche”³⁹⁸. Sin embargo, esta distinción, entre estrella matutina y estrella

393 La teología escolástica interpretaba la Sagradas Escrituras utilizando un método técnico y científico, sirviéndose para ello de la filosofía y de las otras ciencias, como la gramática y la dialéctica. *Diccionario Enciclopédico Salvat*, XIX, p. 410; 9, p. 6.

394 Emblema que alude a la visión de un monje dominico de la ciudad de Brescia que lo había visto aparecer junto a San Agustín, con un carbúnculo brillante sobre el pecho. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Barcelona, 1998, II, vol.5, p. 281.

395 “No queráis hacerme Príncipe” (Isaías 3,7).

396 ITURGÁIZ, D.: “Iconografía de Santo Domingo de Guzmán”, *Archivo Dominicano*, 12 (1991), p. 82. Además hace alusión a la visión de la madrina del santo: “...Una señora que fue su madrina le vio en la frente una estrella tan luzida y clara, que con sus rayos alumbrava la tierra, y con su luz y resplandor la esclarecía. Las quales cosas todas, aunque al principio no se entendía, se fueron con los efetos manifestando y descubriendo, y se entendió que eran señas con que Dios mostrava el oficio del niño que nacía, y las grandes cosas que para su divina Magestad le criava...; que no eran menos que alumbrar almas y desengañarlas con su predicación y doctrina, la qual assi como una hermosa y clara estrella que en la noche serena se descubre, mostraria à los hombres luz del Cielo, y los guiava y encaminaria hasta llegar à Dios...”. LOPEZ, J.: *Historia de los Santos Canonizados y Beatificados de la Orden de Predicadores*. Valladolid: Juan de Rueda: 1612, p. 2.

397 Jordán de Sajonia escribe la primera biografía de Santo Domingo en su obra *Orígenes de la Orden de Predicadores* con motivo de la canonización del santo; sin embargo no emplea el término estrella para referirse al atributo luminoso sino la palabra “luna” escribiendo: “brillaba como el lucero de la mañana”, reproduciendo la expresión bíblica del Eclesiastés (50,6). Ibidem, p. 83.

398 Ibidem, p. 84.

vespertina no condiciona la creación iconográfica del atributo que se representa en el pecho del retratado como un sol que irradia con sus rayos³⁹⁹.

El libro y la pluma servirían de atributos intelectuales, característicos en la iconografía de místicos del siglo XVI como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús. El libro, al igual que la estrella, acompaña a Santo Domingo desde sus primeras representaciones artísticas. Además no es sólo exclusivo del santo dominico puesto que se convierte en elemento imprescindible dentro de la iconografía santoral⁴⁰⁰. Es así como lo vemos representado en la mayoría de estos grabados haciendo alusión a la ciencia, al estudio, a la teología y a la predicación⁴⁰¹. El libro, abierto⁴⁰², está siendo sostenido por el santo de Aquino con la pluma en su mano derecha en esa actitud de escribir tan típica en los retratos religiosos del siglo XVII. Sin embargo, otras veces, se representa el volumen cerrado, o un conjunto de varios libros, encuadernados, con los herrajes característicos de la época, como veremos en los siguientes grabados.

El nimbo, como símbolo de santidad, es otro de los atributos que de Santo Domingo se pasan al resto de los santos de su orden. Este signo estaba presente también en las representaciones del arte paleocristiano, como podemos apreciar en las pinturas de algunas catacumbas. Se hace popular en el medievo, llegando al renacimiento en forma de disco ovalado, casi llegando a la forma de media luna. En el barroco, la

399 El cronista de Santo Tomás, Guillermo de Tocco, habla de esta inspiración divina cuando describe el choque que produjo la enseñanza del dominico: “El hermano Tomás planteaba en su curso problemas nuevos de pruebas; y al oír enseñar así una doctrina nueva con argumentos nuevos, no se podía dudar que Dios, por irradiación de esta nueva luz y por la novedad de esta inspiración, le había otorgado el enseñar la palabra y por escrito, una doctrina nueva”. CHENU, M.D.: *Santo Tomás de Aquino y la teología*. FUENTES BENOT, M. (trad.), Madrid, 1962, pp. 50,51.

Santo Tomás escribe: “Hay quienes sienten en la contemplación de Dios una delectación tal que no quieren abandonarla, siquiera para ocuparse de servir a Dios en la salvación de sus hermanos. Pero hay otros, elevados a una cima de amor tal, que, aun experimentando la más elevada delectación en esta contemplación divina, la reservan para servir a Dios en sus hermanos. Esta fue la perfección de l apóstol Pablo. Esta es la perfección propia de los Predicadores. Ibidem, p. 74.

400 El atributo del libro se aplica también a Cristo, a los apóstoles, doctores de la Iglesia y santos pertenecientes a las diferentes órdenes religiosas. ITURGÁIZ, D.: “Iconografía de Santo Domingo de Guzmán”... op.cit. p. 92.

401 Ibidem, p. 91.

402 Una de las primeros artistas que abre el libro en manos de Santo Domingo es, a juicio de Iturgáiz, es el que realiza la tabla de del Museo Nacional de Capodimonte (anónimo, Nápoles) fechada en el siglo XIII. Ibidem, p. 92.

aureola se transforma en un haz de rayos luminosos proyectados sobre la cabeza⁴⁰³, como es el caso de la estampa firmada, en la parte inferior, por Francisco Clement.

Este barroquismo lo podemos apreciar también en los rasgos formales de los personajes en donde el movimiento y el contraste de luces y sombras de los pliegues de las vestimentas nos acercan a las composiciones pictóricas de la época con un equilibrio de fuerzas que se contraponen y se contrarrestan con los brazos levantados de las alegorías. Este juego de fuerzas dinámicas se refuerza en los pedestales en donde la alternancia de parte cóncava y parte convexa lleva a la creación de un punto de fuga en un recuerdo de ese arte clasicista, tal y como veíamos en las volutas del frontón. En el frente del podium central, sobre el que se apoya la figura de Santo Tomás, se escribe el lugar y fecha de impresión, así como el nombre del impresor.

El significado del grabado se completa con la presencia del cetro en manos de la Teología Escolástica como símbolo de la autoridad que dicha ciencia ha tenido no sólo en la predicación y en la labor apostólica de la orden dominica sino en la cultura universitaria de la época. Por otra parte, la palma sería el símbolo del triunfo y de la victoria a la que han llegado los escritos de Santo Tomás de Aquino. El mismo motivo aparece como uno de los atributos de los ángeles que llevan la corona a Santo Domingo en uno de los grabados de la obra *Vita et Miracula S.P. Dominici Praedicatorii Ordinis Primi Institutoris*, escrita por el fraile dominico Augustino Galaminio y publicada en la ciudad de Amberes en 1611⁴⁰⁴. (Fig. 106)

Esta obra se presenta como un ejemplo más dentro del camino místico-tomista tomado por los dominicos del siglo XVII. Dentro de esta corriente situamos a su autor Tomás de Vallgornera que acepta la espiritualidad afectiva como realidad indiscutible

403 ITURGÁIZ, D.: "Iconografía de Santo Domingo de Guzmán"... op.cit. p. 71.

404 El grabado presenta una composición formada por tres órdenes arquitectónicos, dos arcos, de los que cuelgan un conjunto de guirnaldas, un telón y una mesa que nos llevan a un segundo plano, poniendo en escena a las dos figuras protagonistas. Por una parte, un ángel, a la manera rafaelesca, entrega una corona a Santo Domingo que, arrodillado en actitud de recogimiento, se gira ante la llegada del ángel. Ambos se coronan de grandes y relucientes aureolas que configuran el centro de la composición. La parte superior se decora con la frase: "Angelus Dei, ei finem vital revelat, et ad caelestia Gandia invitat", completándose en la parte inferior con el comentario: "Optate tandem mortis praenuntios ales. Exilij finis datq aperito diem. Praemia victorem vocat ad caelestia, ubi illum. Exspectat pugilem palma parata suum". Augustino Galaminio: *Vita et miracula S.P. Dominici Praedicatorii Ordinis Primi Institutoris*, Amberes: Theodorum Gallaeum: 1611. Ilustración nº29.

y así lo defiende en las páginas de esta obra⁴⁰⁵. Vallgornera ofrece una teoría de teología mística fundamentada en el marco de la escolástica y advierte que dedicarse únicamente a la lectura de libros místicos constituye un grave error por el lenguaje oscuro e impreciso que emplean⁴⁰⁶.

Santo Tomás de Aquino vuelve a ser el protagonista del siguiente grabado que ilustra el tomo primero de la obra de Fray Pedro de Tapia *Catenae Morales Doctrinae* publicada en Sevilla en 1654. (Fig. 107)

La composición nos muestra al santo, en un segundo plano, arrodillado ante un crucifijo que se alza sobre una mesa de basa cuadrangular y tapada por un tapeto. Dos libros decoran la estampa, el primero se representa cerrado detrás de Cristo crucificado, el segundo está abierto y lo sostiene Santo Tomás entre sus manos. Se tratarían de los escritos del propio Santo como es la *Suma Teológica* o la propia obra que se está ilustrando. Esta escenografía del santo arrodillado, la presencia de una mesa y el crucifijo se convierte en un tipo iconográfico muy frecuente en las obras que decoran las vidas de personajes relevantes no sólo en la historia de las órdenes religiosas sino en el pensamiento y en la historia de la cultura cristiana en general. Así lo vemos en el grabado de Cornelis Boel en la *Vita illustrata di S. Tommaso D'Aquino* con la presencia del santo arrodillado sobre una nube que, en



Fig. 106. GALAMINO, A.: *Vita et Miracula S.P. Dominici Praedicatorii Ordinis Primi Institutoris* (Amberes, 1611)

405 De esta espiritualidad afectiva nos habla Carranza: "...el alma penetra en el ámbito de la contemplación mística, que no es ciencia adquirida por el estudio, sino ciencia experimental, sabiduría sabrosa que el cristiano conquista a los pechos de Dios, con la oración, conocimiento por connaturalidad...". "Esta sabiduría se saca de los lugares más ocultos y secretos del hombre. Quiero decir que no alcanza nadie esta ciencia, sino el que se aparta de los cuidados... de este siglo. El hombre que del todo entra dentro de sí..., viviendo para sí y para solo Dios, este tal, en los estudios generales de la oración y contemplación, aprende esta ciencia..., que viene de dentro, y que es ciencia encubierta a los ojos de los hombres". ANDRÉS, M.: *Historia de la Mística...* op.cit. p. 413.

406 Desde el campo escolástico anatomiza el conjunto de elementos de la vida mística sin descuidar el campo psicológico, oscilando entre la figura del místico y el analista. Ibidem, p. 414.



Fig. 107. DE TAPIA, P.: *Catenae Morales Doctrinae* (Sevilla, 1654).

pleno éxtasis, mantiene un diálogo con Cristo crucificado que, al igual que en el grabado sevillano, aparece representado sobre una mesa⁴⁰⁷. (Fig. 108) Pero existen algunas diferencias. En primer lugar, la cruz del grabado flamenco no se apoya sobre un pedestal de tres grados, como ocurre en la estampa española, sino sobre un montículo al que nos lleva el marco del cuadro colocado sobre la mesa. Estamos ante un proceso de representación compleja y típica de la escenografía barroca con la idea de la introducción de un espacio en otro configurándose, de este modo, la iconografía de la visión celestial⁴⁰⁸. Más que de introducción de un espacio exterior en uno interior, Julián Gállego matiza los términos y

nos habla de la introducción de un espacio ideal en un espacio real⁴⁰⁹. En el grabado sevillano el escenario nos muestra el interior de una habitación iluminada por una puerta que, de reducidas dimensiones, se coloca en un segundo plano de la composición y nos lleva a un paisaje de fondo. La visión es la misma, sólo cambia el contexto en el que se representan. El tapeto de flecos que cubre la mesa se repite en las dos estampas así como la idea del volumen escrito⁴¹⁰ y la frase que Cristo le dice

407 Esta obra ha sido publicada en Amberes en 1610 por el pintor flamenco Ottone Van Veen con el título *Vita Divi Thomae Aquinatis Othonis Vaenl ingenio et manu delineata*, Antuerpiae: Othonis Vaenl: 1610. Se trata de 31 incisiones diseñadas por el propio Ottone Van Veen en donde se reproducen los episodios más significativos de la vida de Santo Tomás. Cada una de las escenas aparece comentada por un texto en latín. Esta obra ha sido reimpresa en Roma por los frailes menores de la abadía de Fossanova en el año 1974, añadiéndole a cada una de las estampas una descripción de la escena representada, escrita en cuatro idiomas: italiano, francés, inglés y alemán. Es esta segunda impresión con la que trabajaremos para el análisis de estos grabados.

408 GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1996, p. 252.

409 Ibidem, p. 252.

410 Mientras en la obra de Pedro de Tapia el libro aparece cerrado sobre la mesa, en el grabado de Cornelis Boel un conjunto de hojas escritas se colocan en el borde del mantel con una clara función doctrinal.

a Santo Tomás: “BENE SCRIPSISTI DE ME THOMAE”⁴¹¹. Aunque no en el mismo grabado la presencia del cortinaje que se recoge a modo de telón para mostrarnos la escena así como la puerta que se abre para adentrarnos en el exterior ilustran gran parte de los grabados de la vida de Santo Tomás de Aquino.

Por otra parte, la presencia del santo filósofo ante Cristo crucificado hace alusión a las palabras de su secretario Reginaldo quien afirmaba que el conocimiento de Santo Tomás provenía más de sus oraciones que de su ingenio aprendiendo más de rodillas delante del Crucifijo que en la lectura de los libros. Esta escena será frecuente en las estampas grabadas a lo largo de todo el siglo XVII como en la atribuida a Crispin van de Passe en donde Santo Tomás se representa en dos planos diferentes de la composición⁴¹².

En primer plano se sitúa otra portada decorada con dos pilastras a los lados y coronada por un frontón triangular roto en su parte central. En su frente una lápida recoge la inscripción: “REGI SECULORUM AETERNO, ex alma Virgine, in saeculo nato; INMORTALI ET INVISIBILI, in Cruce pro hominibus mortuo; PRIMO PRINCIPIO ET ULTIMO FINI humanarum actionum moralium; Petrus indignus Hispalenses Antistes minusculum offert exiguum/ Antón ingratus, si Angelus Doctor (qui a Crucifisso meruit audire Bene de Mescripsisti) scriptorum suorum calado ignito attigerit ora offerentis, & calamum Ut SOLI DEO sit honor & gloria”⁴¹³.



Fig. 108. *Vita Divi Thomae Aquinatis...* (Amberes, 1610).

411 “Bien has escrito de mí Tomás”.

412 KNIPPING, J.B.: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*. Nieuwkoop-Leiden, 1974, p. 161.

413 “Al rey eterno de los siglos, eterno, inmortal e invisible, nacido en el tiempo de una madre virgen, muerto en la cruz por los hombres; primer principio y último fin de las acciones humanas morales, Pedro indigno obispo de Sevilla ofrece un obsequio pequeño. Al angélico doctor que ha oído del Crucificado “bien has escrito de mí” para que a Dios sea honor y gloria”.

Este tipo de puerta aparece con mucha frecuencia en los grabados flamencos de los hermanos Wierix, generalmente como telón de fondo, como es el caso de uno de los retratos de San Lucas en donde el santo se representa sentado escribiendo, con el toro a sus pies y una puerta que se abre para llevarnos al fondo de la escena⁴¹⁴. Este ejemplo de representación arquitectónica encaja perfectamente dentro de esa mentalidad manierista que reina en el momento de creación de estas estampas, siendo los Wierix los principales representantes de esta tendencia. La aparición del embaldosado es otro de los rasgos que nos conducen a esa pintura de la segunda mitad del siglo XVI y, que una vez más, es característica común de estos grabados.

También los Wierix nos dejan un retrato de Santo Tomás de Aquino arrodillado ante la cruz, con los brazos abiertos, el sol sobre su pecho, la aureola sobre su cabeza y sus instrumentos de trabajo –la pluma y el libro– a sus pies, en un primer plano de la composición. Un par de ventanas se sitúan al fondo de la escena con un tercer vano que, a modo de cuadro de pared, nos deja entrever al santo escribiendo en su estudio⁴¹⁵.

Por otra parte, aquella tendencia clásica de la que hablábamos con anterioridad, se contrarresta con el movimiento y el realismo presente en las figuras de la lámina. El naturalismo con que se ejecutan los músculos de Cristo nos hablan de una posible influencia de las obras del Renacimiento italiano y de la pintura barroca española. Aunque la estampa no aparece firmada sí podemos confirmar su autoría puesto que esta misma obra se vuelve a imprimir tres años después en 1657, con la aparición de un grabado idéntico con algunas modificaciones que no alteran, en ningún momento el tipo ni el mensaje de la composición. Este segundo grabado está firmado por el grabador madrileño Gregorio de Fosman, lo que nos permitiría explicar su influencia flamenca a través de las obras de Pedro Perret⁴¹⁶ o la impronta velazqueña del trabajo de su maestro Pedro de Villafranca.

En el frontispicio de la obra de Tapia figuran las alegorías de la Teología, con la bola del mundo celestial a sus pies y de la Prudencia, con la serpiente en su mano

⁴¹⁴ MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les Estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}*, Deuxième Partie. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, 1979, p. 121.

⁴¹⁵ Ibidem, p. 171.

⁴¹⁶ El pavimento solado de baldosas aparece también en los grabados de la primera mitad del siglo XVII como el realizado por Perret en 1622 para ilustrar la portada de la obra de Juan Antonio de Vera: "Epítome de la Vida i Hechos del invicto Emperador Carlos V". GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* op.cit. p. 352.

derecha. Aunque la descripción de la Teología no se corresponde con la explicada por Ripa sí podemos encontrar algunas similitudes como la presencia del globo celeste que según el autor italiano toda la teología está fundada en observar de continuo y amar con perseverancia a Dios y al prójimo, apoyándose en el mundo divino porque la “Teología no reposa en cosa alguna que pueda ser inferior de condición, yendo directamente en persecución del Divino conocimiento, donde haya regla y norma para saber y entender la totalidad de las cosas y su clara ordenación, sirviendo así de asombro y maravilla a nuestros ojos terrenos”⁴¹⁷.

El mismo tipo de tabernáculo clasicista se representa en el siguiente grabado que ilustra la obra de Luis Montesino *Commentaria In Primam Secundae Divi Thomae Aquinatis*, publicada en Alcalá de Henares en el año 1622. (Fig. 109) Santo Tomás se efigia con el hábito dominico, el sol sobre el pecho, la aureola de santidad, escribiendo sobre un libro abierto que muestra al mecenas y autor de la obra, retratado a los pies del templete, de perfil y con la cabeza alzada hacia el santo dominico a quien le ofrece el bonete con los anteojos que tiene entre sus manos; a su derecha y, sobre el suelo, se coloca la tiara pontifical. La efigie de Santo Tomás se apoya en un pedestal, a modo de altar, en cuyo frente se presenta el escudo de la orden carmelita, a quien pertenece el autor de la obra, tal y como nos lo confirma el epígrafe escrito en la parte inferior⁴¹⁸.

En el mismo eje simétrico, se sitúa, sobre el rostro de Santo Tomás, la cruz dominica en el interior de una tarja manierista decorando el centro del frontón curvo que cierra el tabernáculo. Esta misma tipología arquitectónica aparece en las estampas que ilustran la *Historia Evangélica* de Jerónimo Nadal⁴¹⁹ o en los grabados fla-

⁴¹⁷ RIPA, C.: *Iconología...* II, op.cit. p. 358.

⁴¹⁸ “DOC. LUDOVICUS MONTESYNO. DIVO THOMAE ADDICTISSIMUS SUA EIDEM ANGELICO DOCTORI. PER EXCALCEATOS CARMELITAS DICANDA RELIQUIT”. (“EL DOCTOR LUDOVICO MONTESINOS MUY AFICIONADO AL DIVINO TOMÁS, DEDICA SUS OBRAS AL MISMO ANGÉLICO DOCTOR. POR MEDIO DE LOS CARMELITAS DESCALZOS SE LA DEJÓ DEDICADO”).

⁴¹⁹ En el grabado nº16 se representa a Cristo expulsando a los mercaderes del templo con un tipo de fachada arquitectónica muy similar a la estampa de Juan Schorquens. El mismo tema aparece en el grabado nº88 –ejecutada por Antonio Wierix, como la anterior– con una combinación de la estructura cuadrangular y la parte curva del frontón y un tipo de capitel-voluta que sobresale en volumen del espacio. La idea de enmarcar el tabernáculo con columnas de orden gigante que jerarquizan la composición arquitectónica ilustra la estampa nº94 firmada por Adrian Collaert. NATALI, H.: *Adnotaciones et Meditationes in Evangelia quae in Sacrosancto Missae Sacrificio Toto Anno Leguntur: Cum eorundem Evangeliorum Concordancia*. Antuerpiae: Ioannem Moretum: 1607.



Fig. 109. MONTESINO, L.: *Comentaria In Primam Secundae Divi Thomas Aquinatis* (Alcalá de Henares, 1622)

ción a María, en el grabado de Cornelis Boel– o como espacio dedicado a contener el título de la obra, en la estampa de Juan de Schorquens. En esta última dos columnas –con guirnaldas colgantes y fruteros a los pies– soportan un sencillo entablamento que cierra la parte superior del frontispicio⁴²².

Por otra parte estamos ante un tipo de composición que nos acerca a la retabística del siglo XVI, con un claro recuerdo de la obra de El Escorial en donde este tipo de estructura servía para proteger y ensalzar el sagrario colocado en el centro de la calle principal.

420 “La Naissance de la Sainte Vierge”. J.C.J. BIERENS DE HAAN: *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort. Graveur Hollandais 1533-1578*. La Haya, 1948. p. 45.

421 “Cum eum aliquando nutrix in balneo ablueret vellet, infans chartulam è terris sublatam (in qua Salutatio Angelica descripta erat) quanta vi potuit pugno clauso retinuit ; quam cum violenter nutrix abstulisset, fletu et clamore eam infans repetijt, quam acceptam ori ingerens deglutijt ; ut iam à teneris annis coluisse Deiparam visus sit”. *Vita Illustrata di S. Tommaso D'Aquino...* op.cit. Ilustración nº 4.

422 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* II, op.cit. p. 366.

Aunque contamos con pocas noticias sobre Juan Schorquens, sabemos que sus orígenes son flamencos formándose como alumno en el taller de Abraham van Merlen en la ciudad de Amberes⁴²³. Una segunda etapa transcurre en Madrid, trabajando junto al francés Juan de Courbes y el flamenco Alardo de Popma en las láminas que ilustran la *Psalmodia Eucharistica* del padre Melchor Prieto. En la obra biográfica de Gorzny Willi se habla de su influencia de artistas flamencos de gran talla como Antonio Wierix, lo que nos permite explicar la similitud de esta obra con los grabados que ilustran la obra de Jerónimo Nadal⁴²⁴.

Esta impronta flamenca la volvemos a encontrar en la portada que decora el libro del maestro Fray Pedro de Ledesma *Primera Parte de la Summa, en la qual se cifra y summa todo lo que toca y pertenece a los Sacramentos, con todos los casos y dudas morales resueltas y determinadas* impreso en Salamanca en el año 1614. (Fig. 110) El grabado anónimo ilustra también la obra de Francisco de Araujo⁴²⁵, lo que nos hace pensar que se trata de una estampa extranjera que los propios mecenas de las obras, en este caso los frailes dominicos, poseen en los fondos de sus bibliotecas utilizándola para la decoración de sus escritos.

Se representa al santo de medio cuerpo, con el hábito de su orden y sus atributos característicos: el sol sobre el pecho, el libro abierto en su mano izquierda y la pluma en la derecha. Sin embargo aparecen una serie de elementos iconográficos que hasta el momento no se habían presentado. Por una parte la paloma del Espíritu Santo que descende en un halo de rayos que iluminan la parte superior de la escena⁴²⁶, por otra, la maqueta de la iglesia que descansa sobre el volumen abierto en cuyo borde se escribe: “Contra Gentes” aludiendo a la Suma que Santo Tomás escribió contra los Gentiles. Podríamos hablar de un complejo conventual más que de una iglesia aislada en alusión a la fama y a la difusión que la teoría tomista ha tenido no sólo en las

423 GORZNY WILLI: *Biografisch Archief Van de Benelux*. XXI, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1911-1913, pp. 242-243.

424 Ibidem, p. 244.

425 *Fratrisc Francisco De Aravio. Sacrae Theologiae Magistri. Ex Ordine Praedicatorum. Et in Salmantina Academia Primaria Cátedra noderatoris. In tertiam partem D. Thomae Commentaris. Tomus Primus*, Salamanca: Sanctus Stephanum: 1636, s.p.

426 La paloma del Espíritu Santo que le habla al oído se convierte en uno de los atributos más característicos del santo de Aquino, siendo además un emblema que comparte con el papa San Gregorio Magno. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* op.cit. II, vol. 5, p. 282.



Fig. 110. DE LEDESMA, P.: *Primera Parte de la Summa, en la qual se cifra y summa todo...* (Salamanca, 1614)

aulas universitarias sino también entre los frailes dominicos. Por otra parte la maqueta de la iglesia significa que Santo Tomás se encuentra situado entre los grandes doctores de la Iglesia.

Un rayo desciende del cielo con la frase “SCUTO CIRCUNDABIT TE VERITAS EIUS”⁴²⁷, completándose con el epígrafe que sale de la boca de una serpiente: “TOLLE THOMAM ET DISSIPABO ECCLESIAM”⁴²⁸, representada en la parte inferior de la composición. Sobre la mesa, en un primer plano, el libro de la

Suma sobre el que cae un epígrafe que reza así: “QUOT ARTICULOS TOT MIRACULA”⁴²⁹. El contexto celestial en el que se enmarca la obra, con la presencia de la luz divina, inspiradora de los textos de Santo Tomás, así como la presencia del conjunto de libros ordenados sobre una estantería, reflejo de la actividad intelectual del santo, son rasgos que ya aparecen en los grabados de Cornelio Boel en la representación de la efigie de Santo Tomás.

Dentro de estos mismos parámetros situamos otra de las estampas que ilustra el primer y segundo tomo de la obra de Baltasar Navarrete impresa en el convento de San Pablo de Valladolid. (Fig. 111) Ambas utilizan la misma plancha para ilustrar la portada de dichos libros, con la efigie de Santo Tomás de Aquino en el interior de una tarja de estirpe manierista. El santo con pluma en la mano y la maqueta de la iglesia en la otra, se representa con el sol sobre el pecho. Frente a la estampa anterior nos encontramos con un Santo Tomás joven con unas líneas clásicas muy marcadas que lo alejan del tono realista del siglo de oro. El fondo es neutro suprimiéndose –probablemente por causa de espacio– la visión celestial que aparecía en las estampas anteriores. Se mantiene el rayo luminoso que sale de la pluma desembocando directamente en la puerta de la iglesia.

427 “La verdad de él te circundará como escudo”.

428 “Resiste Tomás y extenderás la Iglesia”.

429 “Cuántos artículos, tantos milagros”.

A esta iconografía del santo representado de medio cuerpo y con el libro abierto sobre sus manos responde una de las portadas que ilustra otra de las obras de Francisco de Araujo titulada *De fide, spe. et charitate, in secundam secundae angelici doctoris commentarius* (Salamanca, 1635). (Fig. 112) Santo Tomás, joven e imberbe, con la aureola de santidad sobre su cabeza y el sol sobre el pecho, se muestra escribiendo una de sus libros, en el interior de un marco ovalado rodeado de motivos decorativos de carácter geométrico, vegetal y figurativo, representado a partir de cabezas de ángeles colocados en el borde del óvalo. Éste se enmarca, a su vez, dentro de una estructura cuadrangular en cuyas esquinas se presentan la imagen del perro, la antorcha, la estrella y el escudo de la orden dominica.

El santo aparece de pie en el frontispicio de la obra de Miguel Comas *Quaestiones Minoris Dialecticae, quae summulisticae vocantur, in quibus ea, quae ad materiam, & formam artis differendi pertinent...* (Barcelona, 1661) (Fig. 113) en el momento en que dos figuras aladas le ciñen el cinturón de la castidad (cingulum castitatis)⁴³⁰ y otros dos angelillos sobrevuelan sobre su cabeza coronándole doblemente.

De pie aparece también en la portada de la obra de Pedro de Ayala *Sermón de Nuestro Glorioso y Santo Doctor Luz de la Iglesia y Maestro de la Teología Sagrada de Santo Thomas* (Barcelona, 1628). (Fig. 114) Con unas características todavía medievales se representa a Santo Tomás con el libro abierto en su mano derecha y el sol sobre el



Fig. 111. NAVARRETE, B.: *Controversiarum in Divi Thomas...* (Valladolid, 1609).



Fig. 112. DE ARAUJO, F.: *De fide, spe. et charitate, in secundam secundae angelici doctoris commentarius* (Salamanca, 1635).

430 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* 2, vol.5, op.cit. p. 282.



Fig. 113. COMAS, M.: *Quaestiones Minoris Dialecticae, quae summulisticae vocantur, in quibus ea, quae ad matriam...* (Barcelona, 1661).



Fig. 114. DE AYALA, P.: *Sermón de Nuestro Glorioso y Santo Doctor Luz de la Iglesia...* (Barcelona, 1628).

pecho. Nos encontramos con nuevos elementos iconográficos que hasta el momento no habíamos visto. Por una parte la Sagrada Eucaristía que sostiene sobre su mano izquierda, así como el rosario, emblema que hereda de la iconografía de Santo Domingo.

Se rodea de un epígrafe bíblico que reza así: “Locuti sunt adversum me lingua dolosa, & sermonibus odii circumdederunt me, & expugnaverunt me gratis. Pro eo ut me diligenter, detrahebant mihi, ego autem orabam. Et posuerunt adversum me mala pro bonis, & odium pro dilectione mea. Fiant dies eius pauci, & episcopatum eius accipiat alter”⁴³¹.

Las estampas de Santo Domingo sirvieron de modelo para el conjunto de los santos dominicos a lo largo de los siglos XVI y XVII. Así se refleja en las artes figurativas en donde el tema dominicano fue tratado por artistas de primera línea como Vicente Carducho, Francisco Zurbarán o Alonso Cano que dejaron un importante conjunto iconográfico en los conventos y monasterios de la orden⁴³². Al mismo

431 “Habláronme con lengua mentirosa, y con palabras de odio me rodearon, y me combatieron sin causa. En pago de mi amor, me acusaban: mas yo oraba. Y me devolvieron mal por bien, y odio en pago de mi amor. Sus días se reduzcan a pocos, su cargo lo ocupe otro” (Salmo 108, 3-5,8).

432 ITURGÁIZ, D.: “Museografía iconográfica de Santo Domingo en la pintura española: estilo manierista. Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo en Soriano”, *Ciencia Tomista*, 126 (1999), p. 83.

tiempo el libro supuso una parcela fundamental en esta difusión iconográfica del santo cumpliendo su tarea de exaltación y de elogio en una perfecta articulación entre texto e imagen⁴³³.

3.6. Franciscanos

Una de las representaciones más frecuentes de San Francisco de Asís es el pasaje de la estigmatización. Vestido con el hábito de la orden y coronado con la aureola de la santidad se arrodilla con las manos abiertas para recibir los estigmas de la pasión del Cristo seráfico⁴³⁴. Así aparece en el grabado del libro del portugués Francisco Gregorio Hurtado de Mendoza titulado *Annotationum in Evangelia totius anni, tam dominicarum, quam festivitatum*, impreso en Barcelona en 1638. (Fig. 115) Se trata de una escena que cumple adecuadamente con los tópicos del arte barroco presentándonos unos rasgos y unas características que coinciden con lo que, al mismo tiempo, se está haciendo en los programas iconográficos de obras impresas, iglesias y monasterios. Vemos, por consiguiente, a un San Francisco asceta y penitente, con unas facciones más realistas que acentúan el dramatismo alejado de la dulzura y la juventud que caracteriza al santo en su primera etapa iconográfica⁴³⁵. El paisaje⁴³⁶, con

433 Verso e Imagen. *Del Barroco al Siglo de las Luces*. Madrid, 1993, pp. 142,143.

434 “Un día, el bienaventurado Francisco mientras oraba tuvo un éxtasis y vio frente a él, a cierta altura, suspendido en el aire a un serafín crucificado; pero vio más: vio cómo aquel serafín le imprimía en su propio cuerpo las llagas de la crucifixión, y se vio a sí mismo crucificado; vio en sus manos y en sus pies las heridas de los clavos, y en su costado la abertura de la lanza. Desde aquel momento los estigmas de la Pasión de Cristo quedaron permanentemente impresos en sus miembros...”. DE LA VORÁGINE, S.: *La Leyenda Dorada*. II, Madrid, 1997. p. 645.

435 La iconografía de San Francisco presenta, en los primeros siglos, un carácter fundamentalmente histórico, convirtiéndose en un tipo de iconografía más devocional y popular en la edad barroca. Del tipo italiano creado por Giotto, con el rostro dulce y afable, se pasa a un tipo con un rostro más duro y una expresión torturada, con los rasgos de un asceta macilento y descarnado que popularizan las pinturas del Greco fechadas, aproximadamente, entre los años 1586 y 1614. *Bibliotheca Sanctorum*. V, Roma, 1964, p. 1131.

436 El vergel, el camino, la iglesia y la luz son elementos empleados para construir el paisaje sagrado. Los árboles y la vegetación simbolizaban el “hortus conclusus”, paraíso cerrado en el que se retira el alma, mientras la iglesia, representada, la mayoría de las veces en la cumbre de una montaña, simboliza el punto culminante al que llega el conocimiento y el esfuerzo humano; sería el camino a recorrer por el penitente entendido como una progresiva superación de etapas hasta llegar a la cima, en la que se encuentran aquellos que han conseguido la interiorización de la fe y el diálogo con Dios. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: “Ut Pictura Natura: La imagen plástica del santo ermitaño en la literatura espiritual del siglo XVI”, *Norba-Arte*, IX (1989), pp. 16-18.



Fig. 115. HURTADO DE MENDOZA, F.G.: *Annotationum in Evangelia Totius anni Tam Dominicanarum...* (Barcelona, 1638).

el camino que nos conduce a la iglesia representada al fondo y la figura colocada en un segundo plano nos están hablando de un grabador que si no conoce las reglas de la perspectiva, por lo menos sabe manejarlas copiando el modelo iconográfico impuesto por el mecenas del libro.

En una cartela central se escriben los datos de la obra. Flanqueándola las figuras de San Antonio de Padua⁴³⁷ y Santa Isabel de Portugal con sus respectivos atributos. Dos pares de columnas salomónicas sirven de fondo decorativo a modo de hornacina. San Antonio con el hábito franciscano atado con un cordón de tres nudos; se representa joven e imberbe, con el lirio⁴³⁸ en una de sus manos y el niño Jesús sentado sobre el libro⁴³⁹,

437 Nació en Lisboa y fue bautizado con el nombre de Fernando entrando en la orden de los Agustinos Canónicos. En 1220 pasó a la orden franciscana y cuando entró en el monasterio de Coimbra tomó el nombre de Antonio. SCHAUBER, V; SCHINDLER, H.M.: *Diccionario ilustrado de los Santos*. Barcelona, 2001, p. 41.

438 La rama de lirio es símbolo de la pureza y puede estar tomado de su panegirista San Bernardino de Siena. Réau afirma que este atributo aparece a partir de 1450, fecha de la canonización de San Bernardino. Por esas mismas fechas Donatello esculpe la estatua de bronce de San Antonio para el altar mayor de la basílica de Padua convirtiéndose en una de las primeras representaciones de este motivo y fijándolo como uno de sus principales atributos. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos...*, op.cit., II, vol.3, p. 127. *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma, 1962, p. 180.

439 El Niño Jesús hace alusión a la Aparición que tuvo en su habitación, convirtiéndose en su atributo más popular a partir del siglo XVI y convirtiéndose en uno de las escenas más representadas en la pintura española y flamenca del siglo XVII. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* op.cit. p. 127.
A finales del siglo XV el motivo del Niño Jesús se convierte en el atributo distintivo de San Antonio. El santo había tenido esta visión durante un viaje a Francia difundiéndose en el *Liber Miraculorum* y convirtiéndose en uno de los temas favoritos de la escuela española y flamenca. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* op.cit. p. 130. *Bibliotheca Sanctorum...* op.cit. pp. 180, 185.

en la otra. Isabel de Portugal se representa con el hábito y el cordón de nudos de las clarisas y con la corona de reina sobre su cabeza. Las rosas y el delantal hacen alusión a uno de los numerosos milagros que se le han atribuido a Santa Isabel de Hungría y cuya leyenda reaparece en la hagiografía de Santa Isabel de Portugal y santa Rosa de Viterbo⁴⁴⁰. Este milagro de las rosas no se representa en el arte hasta principios del siglo XIV y hace alusión a la caridad de estas santas que consagraron su vida a los pobres, enfermos y leprosos⁴⁴¹.

La representación conjunta de los dos santos no es un hecho casual; por una parte Isabel, reina de Portugal, había destacado por su labor altruista promoviendo la construcción de iglesias, monasterios y hospitales donando gran parte de su fortuna a los necesitados⁴⁴². Tras la muerte de su esposo se hizo franciscana terciaria⁴⁴³. San Antonio, por otra parte, se había convertido en uno de los santos con más devoción después del fundador de la orden; este es uno de los principales motivos de su riqueza iconográfica a partir del siglo XIII. Sus primeros atributos derivan directamente de la imagen de San Francisco que en 1224 lo había nombrado primer maestro de teo-

440 “...Porque saliendo un día apresurada con unos pedazos de pan en el seno para socorrer la necesidad de unos pobres que había oído pasar por la calle la encontró su padre que venía de fuera y contraviniendo al mandato que le había puesto descubrió lo que llevaba. Mas ¡o maravilloso Dios! En vez del pan que había escondido, descubrió el seno lleno de hermosísimas y odoríferas rosas de hermosos colores, siendo por el rigor del invierno, cuando el hielo tiene todas las plantas consumadas...”. DE RIBADENEIRA, P.: *Flos Sanctorum. Nuevo Año Cristiano. Vida de los Santos*. Cádiz, 1864, pp. 247, 248.

441 Por caridad Isabel había robado alimentos de la cocina del castillo donde vivía para entregárselos a los pobres. Sorprendida le dice a su cuñado que lleva rosas para trenzar con ellas una corona. En la cesta efectivamente los alimentos se habían convertido en rosas blancas y rojas. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* 2, vol.4, op.cit. p. 122. DUCHET-SUCHAUX, G: PASTOUREAU, M.: *La Biblia y los Santos*. Madrid, 2001, pp. 204,205. El milagro de las rosas es uno de los temas más populares en la pintura italiana de los siglos XV y XVI; su origen se remonta al último cuarto del siglo XIII en una de las leyendas que ilustraban la vida de la santa. LEONARDI, C. et al.: *Diccionario de los santos*. I, Madrid, 1998, p. 1107.

Por otra parte, Böckler escribe sobre el significado de las rosas: “Las flores en secreto significan un estado verdeante lleno de alegrías y esperanza que los descendientes reproducen como nobles y virtuosos herederos y tienen que conservar con hechos gloriosos. Entre tales flores están las rosas... y a éstas entre las demás flores se les agrega la dignidad regia, porque significan particularmente recreo, generosidad y discreción...”. BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 404.

442 La santa había nacido en Zaragoza en el seno de una familia real al ser hija de Pedro III el Grande y doña Constanza, nieta de Jaime el Conquistador y Federico II de Alemania. Leonardi, C. et al.: *Diccionario de los Santos...* op.cit. I, p. 1110.

443 SCHAUBER, V; SCHINDLER, H.M.: *Diccionario ilustrado de los santos...* op.cit. p. 327.

logía para los franciscanos puesto que Antonio era un gran conocedor de las Sagradas Escrituras y un gran admirador de la doctrina de san Agustín⁴⁴⁴.

La composición se completa con la presencia del escudo de la orden en el interior de una cartela en el centro del basamento. Los dos brazos cruzados, uno sobre otro, de Cristo y San Francisco son el resultado de la tabla de concordancias establecida entre la vida y los milagros del santo y el Salvador tal y como aparece en el *Liber Conformitatum vitae Beati ac Seraphici Patris Francisci ad vitam Christi Domini nostri*⁴⁴⁵. La cruz sobre el monte alude a la visión en el monte Albornia adquiriendo un valor claramente emblemático con la presencia de los clavos, atributo iconográfico de la mayor parte de los santos franciscanos⁴⁴⁶.

En los pedestales laterales se escriben los nombres de “S. Antonio Lusitano” y S. Elisabeth Reg. Por” en el interior de sendas tarjas. Bajo el nombre de la santa se firma la obra por el grabador “RAIMUNDO OLIVET F.” La estructura rectangular que recoge la escena de la estigmatización se decora con motivos vegetales y cabezas de angelotes que nos hablan de una influencia todavía manierista en los elementos ornamentales, reforzándose con la presencia de los jarrones con flores que rematan el frontispicio.

La impresión de las llagas de Cristo en las manos de San Francisco es un tema frecuente en el arte posterior al Concilio de Trento⁴⁴⁷. En los últimos años del Cinquecento la orden franciscana se encargó de divulgar este tema –y otros como San

444 Ibidem, p. 42. *Bibliotheca Sanctorum*. II, op.cit. pp. 179, 180.

445 Paralelismo establecido por Bartolomeo de Pisa. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* op.cit. p. 546.

446 Es una cruz sin crucificado porque se trata de un símbolo místico: el que la contempla debe situarse en ella. Así nos lo dice la cita evangélica con la que comienza la Primera Regla Franciscana (“Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame”, Mateo 16,24). La cruz franciscana resume el principio y el fin de la historia de la salvación; se trata de una thau, no una cruz latina, tal y como lo explica San Buenaventura “... Era entrañable el amor que Francisco profesaba a este signo sagrado, frecuentemente lo recordaba a todos con su palabra y con su ejemplo, y con él rubricaba de propia mano las cartas que escribía: diríase que como otro profeta, había recibido el encargo de señalar con la thau las frentes de los hombres que gemían y lloraban al convertirse de todas veras a Cristo”. MONTES BARDO, J.: *Arte y Espiritualidad Franciscana en la Nueva España. Siglo XVI*. Jaén, 1998, pp. 114-120.

447 La Iglesia y los franciscanos en particular reconocían en este episodio un signo de elección divina, teniendo San Francisco el privilegio de llevar sobre su propia carne las señas de la Pasión de Cristo. PROSPERI, S; RODINÒ, V.: “La diffusione dell’iconografia francescana attraverso l’incisione”, *L’immagine di San Francesco nella Controriforma*. Roma, 1982, p. 159.

Francisco consolado por el ángel o Cristo en la cruz abrazando a San Francisco— a través de la estampa, medio idóneo por su bajo coste y su fácil reproducción. Prueba de ellos es la iconografía representada en estas láminas en donde el sacramento de la Eucaristía, la presencia constante de María y de la Cruz⁴⁴⁸ se convierten en los motivos principales de la iconografía libresca. La escena de la estigmatización se repite en los frontispicios que ilustran las obras *Empleo y Exercicio Sancto, sobre los Evangelios de las Dominicas de todo el año*, del Padre Diego de la Vega (Burgos, 1608), (Fig. 116) *Compendio de las Rubricas del Breviario, y Missal Romano...* recopilado por el Padre Fray Lorenzo Lobo (Madrid, 1632) (Fig. 117) y *Primera parte del tesoro de Divina Poesia donde se contienen varias obras de devocion de diversos autores, cuyos titulos se veran a la buelta de la hoja* recopilado por Esteban de Villalobos (Madrid, 1604). (Fig. 118) En todas ellas el tipo iconográfico se repite en el interior de un paisaje tomado de las estampas del siglo XVI. Es una vuelta atrás con respecto a las

características que veíamos en el grabado anterior. San Francisco aparece, una vez más, arrodillado, con los brazos abiertos, barbado y con aureola. Su aspecto es el del santo asceta y penitente del espíritu contrarreformista; sin embargo el contexto en el que se enmarca parece tomado de alguna pintura románica o gótica en donde predomina la linealidad y la factura tosca en los rostros de los personajes. Asimismo desaparece la perspectiva del grabado de Olivet. Un tenue avance se aprecia en la portada de la obra de Fray Lorenzo, realizada con posterioridad respecto a las otras y que, a pesar de su reducido tamaño, responde a una estética más realista con la presencia



Fig. 116. DE LA VEGA, D. *Empleo y Exercicio Sancto sobre los Evangelios de las Dominicas...* (Burgos, 1608).



Fig. 117. *Compendio de las Rubricas del Breviario y Missal romano* (Madrid, 1632).

⁴⁴⁸ Al haber sido tan representado en distintas imágenes y a lo largo de diferentes épocas, es un atributo muy común y con amplias interpretaciones que no puede ser considerado como atributo específico. Lo portan los evangelistas, apóstoles, escritores eclesiásticos, personajes que han sido martirizados en la cruz, anacoretas y penitentes y santos en general. RINCÓN GARCÍA, W; ROMERO SANTAMARÍA, A.: *Iconografía de los Santos Aragoneses*. I, Zaragoza, 1982, p. 40.



Fig. 118. Primera parte del tesoro de divina poesía... (Madrid, 1604).



Fig. 119. DE VILLALOBOS, E.: *Summa de la Theologia Moral y Canonica* (Barcelona, 1640).

del santo en escorzo y un dinamismo en la composición. Junto a la cartela rectangular podemos leer la siguiente frase: “SIGNASTI DOMINE SERVUM TUUM FRANCISCU SIGNIS REDEMPTIONIS NOSTRAE”⁴⁴⁹.

El santo orando junto a la cruz es el motivo que prevalece en el resto de los grabados. Por un lado, la segunda parte de la *Summa de la Theologia Moral, y Canonica* (Barcelona, 1640), (Fig. 119) compuesta por Enrique de Villalobos, lector de Teología jubilado de San Francisco de Salamanca y Padre de la Provincia de Santiago. No podemos olvidar que la iconografía de esta figura del ermitaño aparece en los libros de oración que se difunden a partir del siglo XVI y, sobre todo, en el marco de discusión de los “modus orandi” donde adquiere un apoyo teórico pasando así a las artes figurativas. Nos encontramos con un tipo de anacoreta y ermitaño en la pintura española del siglo XVI que responde a la imagen de un ser respetable, sabio y comprensivo, que les hace ser representados como ancianos barbados y en actitud de oración⁴⁵⁰.

Dentro de este tipo iconográfico se encuadra la figura que protagoniza el frontispicio de la obra de Villalobos. Se trata de un santo franciscano, con el hábito de la orden y la aureola sobre su cabeza, representado de medio cuerpo, con las manos juntas y la cabeza inclinada hacia el crucifijo que tiene delante⁴⁵¹; éste, a su

449 “MARCASTE SEÑOR A TU SIERVO FRANCISCO CON EL SIGNO DE NUESTRA REDENCIÓN”.

450 Considerados como guías y consejeros del caminante y del desamparado adquiriendo en ocasiones rasgos proféticos y presentados como el ideal de la bondad absoluta. MARTÍNEZ-BURGOS, P.: “Ut Pictura Natura...” op.cit. p. 18.

Junto al santo podemos leer la frase: “Sancto Francisco. Ora pro nobis” (“San Francisco, reza por nosotros”).

451 Esta representación iconográfica responde a la plasmación, por una parte de la literatura de la época -como *La subida del Monte Carmelo* de San Juan de La Cruz, *Vergel de oración y monte de contemplación* de Alfonso de Orozco o *Dilucidario i demostración de las chronicas i anti-güedad de la siempre virgen madre de Dios* de Fray Diego de Coria- y, por otra, de las coleccio-

vez, se representa en el medio de la naturaleza, junto a una roca y en el interior de un paisaje, lugar retirado defendido por muchas de las órdenes religiosas por su idoneidad para la meditación y la mística⁴⁵².

Otro santo franciscano aparece en la portada del libro titulado *Discursos Predicables sobre los Evangelios de todos los días de la Cuaresma*, escrito por Fray Diego de la Vega (Alcalá, 1611). Se viste con el hábito de la orden sujetando la cruz en una de sus manos y el rosario en la otra. (Fig. 120)



Fig. 120. DE LA VEGA, D.: *Discursos predicables sobre los evangelios de todos los días de la Cuaresma* (Alcalá, 1611).

El ejemplo más representativo lo vemos en la portada de la obra de Fray Juan Luengo, lector de teología que escribe la *Vida del Reverendísimo, y Venerable Padre Fray Andrés de Guadalupe* (Madrid, 1680), (Fig. 121) en donde vemos a Fray Andrés con el hábito franciscano arrodillado ante un altar sobre el que vemos colocado la Sagrada Eucaristía, a quien se dirige la obra, tal y como aparece en el frontispicio: “Dedicada a la Divina Majestad de CHRISTO Sacramentado”. Dentro de una escenografía plenamente barroca, el santo con uno de sus brazos abiertos y la mano sobre el pecho, se representa en un momento de éxtasis místico que lo acerca a la iconografía de Santa Teresa de Jesús o de San Juan de la Cruz. Del cinturón cuelga el rosario, atributo identificativo de los dominicos pero que ha sido tomado, por su significado, como complemento iconográfico de santos pertenecientes a otras órdenes. Junto al altar vemos la mitra encima de los libros como renuncia al poder material y a las vanidades mundanas.

nes de estampas de ermitaños y penitentes procedentes del mundo germánico. En las iglesias se evoca la Pasión de Cristo, recordada a través de la cruz y la postura y actitud de todo cristiano ante la oración. Alfonso Tostado en su *Tratado todo fiel christiano debe saber para oyr missa y lo que es tenido hacer mientras se dice la missa* sugiere una posición: “poned las rodillas en el suelo y adorar la cruz alçando devotamente vuestros ojos al crucifijo...” aconsejando al devoto a seguir el ejemplo de Cristo “... Porque según dize Sant Lucas, hincadas las rodillas Nuestro dulcísimo redempto hizo oración al Padre: entendamos con quanta humildad hemos de orar a nuestro dulcísimo Dios... Oh Rey de gloria, que confusión para los señores del mundo, que con tanto regalo de cocines de brocado y seda en las iglesias y oratorios aún se les hace mal orar de rodillas...”. MARTÍNEZ-BURGOS, P.: “Ut Pictura Natura...” op.cit. pp. 19,20.

452 Ibidem, p. 16.



Fig. 121. LUENGO, J.: *Vida del Reverendissimo y Venerable padre Fray Andres de Guadalupe...* (Madrid, 1680).

El espejo se convierte en uno de los accesorios más utilizados por los emblemistas del Siglo de Oro. En una de las empresas morales de Juan de Borja aparece como símbolo de conocimiento de sí mismo y de esplendor del Amor Divino reflejando los rayos del sol⁴⁵⁴. Saavedra Fajardo lo emplea con el mismo sentido en su empresa 33 con

453 ITURRIAGA ELORZA, J.: *Vida de San Ignacio de Loyola en grabados del siglo XVII*. Bilbao, 1995, pp. 41, 53, 117.

454 “SPECIEM TUAM VISITA” (“CONÓCETE A TI MISMO”) es el mote de la empresa de Borja, con el comentario: “En mucho son estimados, y tenidos los hombres, que han visto, y conocido à muchos Principes, y han sido muy conocidos en sus Cortes, y son muy platicos de todos Reynos, y Provincias, sabiendo sus leyes, y costumbres, y sus lenguas; y aunque esto les aya costado muy gran parte de sus haziendas, y aun de sus vidas, lo tienen por muy bien empleado, à trueque de conocer à muchos Principes, y Señores, y ser conocidos de muchos; gran lastima es, que trabajando tanto por esto, se procure tan poco, en conocerse cada uno à si mesmo, importando esto tanto, y todo lo demas tan poco; lo que para esto aprovecha mucho, es, considerar el hombre sus obras, pues por ellas vendrá el conocimiento de quien el es, y viendo, quales ellas son, si es cuerdo, procurará, el remedio dellas: lo que nos enseña esta Empresa del espejo con la letra de Job. VISITANS SPECIEM TUAM NON PECCABIS. Que quiere decir, que quien se conociere à si mesmo, no pecará”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 350, 351. GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1996. p. 223.

el lema “SIEMPRE EL MISMO”, en donde un león rampante mira a un espejo quebrado en dos que refleja en cada una de las partes su figura completa significando “la fortaleza y generosa constancia que en todos tiempos ha de conservar el príncipe”⁴⁵⁵.

Santa Teresa de Jesús también le da el significado de alma devota en una contemplación mística, comparando el alma en pecado mortal con un espejo ennegrecido y al hereje con un espejo roto. Desde la Antigüedad el espejo es símbolo de la Verdad⁴⁵⁶ y de la Prudencia⁴⁵⁷, puesto que es símbolo de María⁴⁵⁸, ya que en la Virgen

455 SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op. cit. p. 450.

456 Tal y como nos lo dice Ripa al describir la alegoría de la Verdad: “El espejo por su parte nos enseña que la verdad sólo se encuentra en toda su perfección si el intelecto concuerda enteramente con las cosas inteligibles, del mismo modo que el espejo es bueno cuando devuelve la verdadera forma de las cosas que en su superficie se reflejan, siendo indicio la balanza de la misma igualdad y equivalencia”. RIPA, C.: *Iconología*. II, Madrid, 1996, p. 392.

El espejo es, según Ripa, atributo de la Acción Perfecta puesto que en él “se ven las imágenes que no son reales, se ponen a semejanza de nuestro intelecto, donde siguiendo nuestro albedrío, y auxiliados por la natural disposición, damos nacimiento a multitud de ideas que corresponden a cosas que no se ven, aunque se puedan realizar mediante las artes, que operan con las cosas sensibles, utilizando instrumentos materiales”. Ibidem, p. 62.

457 “El mirarse en el espejo significa en este caso la cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos”. Ibidem, p. 233.

Saavedra Fajardo lo explica en su empresa 28 con el lema: “Quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur” (“Lo que es, lo que ha sido, lo que pronto será”). La imagen presenta un montículo central sobre el que se coloca un reloj de arena con una serpiente enroscada en un cetro; este motivo se refleja en dos espejos, uno a cada lado, situados en sendos montículos significando que las acciones del gobierno (cetro) asistidas de la prudencia (serpiente) deben realizarse teniendo en cuenta el pasado y considerando el futuro (los dos espejos). SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. p. 412.

Sebastián de Covarrubias en uno de sus emblemas recoge la imagen del espejo que reflejado en el sol causa fuego sobre una roca. El lema “Imperium reflexum” (“Autoridad reflejada”) alude a la idea que hemos visto hasta el momento en relación al gobierno del monarca. Así nos lo dice el comentario: “Los Reyes traen tan hermanada la justicia con la misericordia, que imitando (en la manera que pueden) a Dios, siempre castigan menos de lo que la culpa merece, y premian con exceso la virtud y servicios. Pero comunicando este poder con sus ministros, quanto ellos son mas inferiores, y se alexan de su principio, tanto son mas vanos, sobervios, crueles, y desaforados. El ejemplo puesto en el emblema, viene muy a proposito, porque los rayos del sol que inmediatamente nos toca, conserva nuestra vida, y la da a todas las cosas que cría la tierra. Y estos mesmos rayos dando en un espejo con su reflexión abrasa la materia que se le pone delante. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. pp. 269, 270. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, 1999, p. 320.

458 Con el lema “Speculum sine macula” (“Espejo sin mancha”) aparece en la obra de Nicolás de la Iglesia con la correspondiente explicación: “Ayude a descubrir lo Inmaculado de la cordera, un espejo Inmaculado, sin mancha purísimo, y vistósísimo... Es espejo sin mancha. Espejo, porque

se reflejó y se reprodujo Dios, por medio de su trasunto Jesús sin herir y alterar el espejo mismo⁴⁵⁹.

Con este significado se explica en el prólogo al lector cuando hace referencia al Altar: "... En vuestro Sagrario tuvo presto su coraçon este siervo vuestro; luego alli hallò su tesoro el Altar de vuestro Sacramento fue el centro de sus deseos; luego de alli salieron todas las lineas de perfeccion, que se terminaron en la circunferencia de su vida. Este era el espejo en que se mirava, porque sabia, que sobre descubrir en el la hermosura de vuestro ser en él se comunican tambien vida celestial, nobleza Real, y admirable hermosura, la mas bien parecida a la vuestra à quien en este Divino espejo se mira..."⁴⁶⁰.

Un último grabado ilustra la obra de Pedro Navarro titulada *Favores del Rey de El Cielo. Hechos a su esposa la Santa Juana de la Cruz. Religiosa de la Orden Tercera de Penitencia de N.P.S. Francisco. Con anotaciones Theologicas y Morales, a la historia de su vida* (Madrid, 1659)⁴⁶¹. (Fig. 122) Una estructura arquitectónica sirve de marco a la escena. En la parte central, una cartela rectangular recoge los datos de la obra. A los lados las imágenes de San Francisco y Santa Juana de la Cruz colocados delante de sendos pares de columnas estriadas. San Francisco se reconoce por las marcas que nos muestra en su mano izquierda, mientras sujeta una cruz con la otra.

en María, como en espejo se ven todos los bienaventurados... sin mancha... porque no cometiò, no hizo pecado, y estuvo tan lexos de la culpa, como el hijo que parió, y el espejo en que se mira. Es tambien espejo de la majestad de Dios, y imagen de aquella Divina grandeza". La fuente literaria está tomada del Libro de la Sabiduría (7,26): "Candor est enim lucis aeternae et speculum sine macula Dei potentiae et imago bonitatis illius" ("Como que es el resplandor de la luz eterna, y un espejo sin mancha de la majestad de Dios, y una imagen de la bondad"). BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 320.

459 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 178,179. El místico islámico Rumi (1207-1273) veía el espejo como símbolo del corazón, que debe ser claro y limpio para poder reflejar cabalmente los rayos de luz de la divinidad. BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 179.

460 LUENGO, J.: *Vida del Reverendissimo, y Venerable Padre Fray Andres de Guadalupe*. Madrid: Juan García Infançon: 1680. s.p.

461 "El titulo deste libro es de los Favores que hizo el Rey del Cielo à su esposa la santa Juana de la Cruz, y escogi este, ansi por aver sido todo el discurso de su vida una continua lluvia de favores, y regalos del Cielo, como porque fuera inscripção muy solitaria, y seca intitularle solamente vida de la S. Juana encerrando dentro de la corteza della varia doctrina espiritual, y moral, para reformation de las costumbres... que la historia espiritual de la vida de un Santo escrita para nuestra edificación, y emienda, no ha de passar por las leyes de la historia, profana de guerras, y cavallerias, donde no tiene licencia el Autor de divertirse, sino de referir solamente lo que passò...". DE NAVARRO, P.: *Favores de el Rey de el Cielo...* Madrid: Mateo Fernández: 1659. s.p.

Santa Juana con el hábito de la orden, el rosario colgado del cuello y la cruz, está siendo asistida por un ángel que tal y como lo explica el autor se trata de su ángel custodio y protector⁴⁶².

En el ático sor Juana de la Cruz se arrodilla ante la imagen de María que sostiene la cruz que alude al nombre de la santa. Se trata de una de las escenas más representativas de la vida de sor Juana; Pedro Navarro lo explica en los primeros folios del libro: “...La Madre de Piedad le aparecio por quarta vez en el termino que llamavan de la Ciroleda...”⁴⁶³. Flanqueando los aletones del frontón dos jarrones humeantes sujetan un epígrafe: “PER CRUCEM SALVI FACTI SUMUS” (“Por la cruz hemos sido salvados”). En el ático las

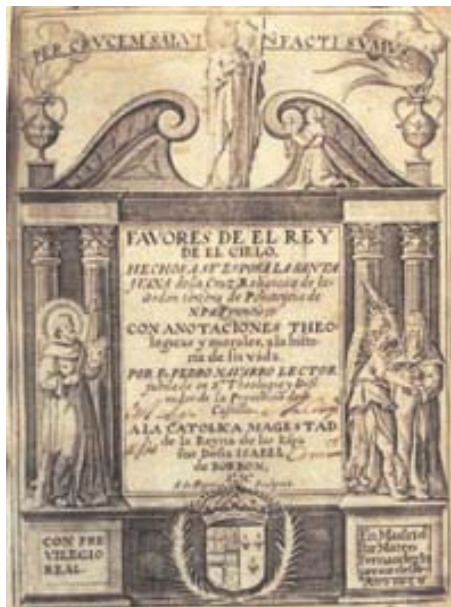


Fig. 122. NAVARRO, P.: *Favores de el Rey de el Cielo...* (Madrid, 1659).

462 “... Mas después que con los años, y ejercicio de la Religión su espíritu se hizo mas capaz, y la viveza de su juicio le perfeccionò, el trato, y comunicacion con el Santo Angel, se assentò de manera, que se hablaban, y querian los dos, como dos familiares amigos. No emprendia, ni hazia, ni respondia cosa la sierva de Dios sin consultarla primero con él, y tomar su consejo; a èl preguntava, a èl se quexava, con èl se consolava... porque conocia por experiencia, que le era en las necesidades, padre, en los trabajos refugio, en las dudas maestro, en los desconsuelos amigo; y en fin todo por ella en quanto podia dessear...” “Entre las personas que con mas crecidas demonstraciones han gozado en este mundo del amor, y familiaridad de sus Angeles custodios, puede ponerse en cabecera la santa virgen Juana de la Cruz cuya alma candida, y purissima, y cuya vida celestial, y angelica, conciliò assi de tal suerte por el Symbolo, y semejança la voluntad de aquel soberano espíritu de su guarda, que el amor que tiene el amigo a su prenda querida, el esposo a su esposa, y la madre al hijo que formò de sus entrañas quedan inferiores, y cortos en comparacion del inmenso que el la tuvo, y en todas ocasiones manifesto. DE NAVARRO, P.: *Favores de el Rey de el Cielo...* op.cit. pp. 139, 140.

463 “...y la dixo: Levantate, hija, y no hayas temor. Cobro animo con aquello la pastora, y preguntandola, quien era, nuestra Señora la respondiò: yo soy la Virgen María Madre de Dios; y llegando à ella la ssiò la mano derecha, y se la apretò con el pulgar, de tal suerte, que los dedos quedaron pegados con la palma, y el pulgar puesto sobre el indice en forma de Cruz: y como Ines se quexasse en el dolor, dixola nuestra Señora: Con esta señal te daràn credits todos, y este dolor passaràs tu por ellos, buelve à la Iglesia de tu lugar, y llegaras quando salgan de Missa; enseña essa mano en la forma que la llevas a todos, para que assi te crean. Con esto se despidiò la Madre

Aunque los santos más venerados a partir del Concilio de Trento fueron los mártires de la fe, es durante la segunda mitad del siglo XVI cuando empiezan a proliferar obras y colecciones sobre las biografías de hombres y mujeres famosos por su santidad. A este nuevo género pertenece la obra de Pedro de Navarro sobre los favores que concedió Dios a la santa y los milagros realizados por ésta. A principios del siglo XVII se había publicado una compilación acerca de la vida y milagros de sor Juana de la Cruz escrita por Antonio Daza, fraile de la misma orden. En ella se habla de la vida de la santa, sus milagros, visiones tocando temas controvertidos para la época como el de las ánimas del purgatorio, su actuación en este mundo y el papel de San Miguel como juez de las almas⁴⁶⁴.

A la orden capuchina pertenece la obra de Zacarías Boverio de Salucio *Tercera Parte de las Crónicas de los Frailes Menores Capuchinos de N.P.S. Francisco* (Madrid: Carlos Sánchez: 1647). (Fig. 123) Los personajes se colocan en el interior de una estructura arquitectónica flanqueada por dobles columnas laterales de orden corintio; a la izquierda se representa la Virgen de la Misericordia que acoge bajo su manto a los monjes de la orden; se acompaña de una filacteria con la frase: “AEDIFICABUNT DESERTA A SAECULO”⁴⁶⁵. Al otro lado San Francisco se retrata delante de la puerta de una estructura a dos aguas en alusión al momento de su hallazgo incorrupto al abrir su sepulcro; de una de las columnas cuelgan las letras: “VADE FRANCISCE REPARA”. En el centro una cartela rectangular recoge los datos de la obra y, en la base, una tarja ovalada recoge el momento en que San Francisco predica a los frailes de su orden con el mensaje: “OMNE SEMEN VERUM”.

de Dios, y caminando la pastorcilla al lugar, llegó à la Iglesia, al mismo tiempo, que la Virgen Santísima la dixo, y postrada humildemente ante su altar, à voces publicò lo que la avia mandado, confirmandolo con la señal, que en la mano traia... y volviendo la cabeça à Lope de Lorbes, y Andres Hernandez regidor, que iban ordenando la procession de los niños, les dixo, que se estuviesen quedos; porque avia oido por dos vezes la voz de la Madre de Dios... Oyendo esto el sobredicho Lope de Lorbes, le dixo a su compañero: Pues la Madre de Dios manda a esta niña, que se acerque a ella, demosla esta Cruz de palo que lleve. Y como no pudiesen ponersela en la mano derecha, por tener pegados los dedos della... quitaronla de la siniestra la candela que llevava, y pusieronla en ella... DE NAVARRO, P.: *Favores de el rey de el Cielo...* op.cit. s.p.

464 Este tipo de obras, difundidas a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, suponen la prueba de reconocimiento de veneración a personas no canonizadas dando lugar a una cantidad considerable de biografías parecidas a ésta. CARO BAROJA, J.: *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1978, pp. 82, 84.

465 “Los cuales repoblarán los lugares que desde tiempos remotos están desiertos” (Isaías 61,4).

Bajo la figura de la María se representa otra escena alusiva a la historia de la orden. San Francisco –acompañado de un monje– se arrodilla ante el Papa que, sentado en su cátedra, le da su aprobación para fundar la orden. En la parte superior podemos leer: “Zelus Religiones” y en la mano del Papa una palabra: “CLEM”. La misma escena con el Santo Fundador y un grupo de frailes se representa en la cartela que sirve de base a San Francisco. Esta vez el santo besa la mano del papa que bendice la orden con su brazo derecho y sostiene una cartela con su mano izquierda en la que se escribe: “URBS”. Un epígrafe completa la historia: “Salvatoris et Dei”⁴⁶⁶.

El friso se decora con guirnaldas y cabezas de angelotes alados y, sobre él, dos ángeles niños portan los escudos pontificios (parte izquierda) y franciscano (parte derecha). En el centro dos monjes de la orden capuchina plantan un árbol en el medio de un paisaje desierto y Dios Padre, sobre la nube, bendice la acción desde el cielo en un recuerdo de las estampas flamencas de la segunda mitad del siglo XVI. Dos cabezas de ángeles soplan para infundir fortaleza al árbol. Diversas filacterias completan el significado de la escena; sobre el ángel que porta el escudo del papa con las tres abejas se lee: “SAEPE”; al otro lado el mismo término se repite debajo de la alegoría del viento; detrás de los frailes labradores una misma palabra: “NEQUE” completándose, en la parte superior, con la frase: GERMINANS GERMINABIT”⁴⁶⁷.

El árbol al que le soplan los vientos aparece en una de los emblemas morales de Juan de Horozco y Covarrubias con el mote: “Virtutes radices altae” (Firmeza de



Fig. 123. BOVERIO, Z.: *Segunda parte de las Chronicas de los frailes menores capuchinos...* (Madrid, 1647)

466 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del libro español...* II, op.cit. p. 211.

467 “FRUCTIFICARÁ COPIOSAMENTE” (Isaías 35,2).

la virtud arraigada”)⁴⁶⁸ y en el de Juan de Borja en alusión al sufrimiento fortalecedor con el lema: “Incurtionibus solidatur” (“Con los contrastes se hace más fuerte”)⁴⁶⁹. Sebastián de Covarrubias nos muestra un árbol caído por el soplo de los vientos contrarios significando la recompensa y el fruto recogido del trabajo y el esfuerzo como ocurre en la estampa analizada que a pesar de los vientos que soplan en diferentes direcciones el árbol se mantiene firme gracias al cuidado de los frailes capuchinos. El mote “Ibi manebit” (Allí permanecerá) se explica con el comentario: “Nuestra vida se compara al día, en el qual el jornalero afana de sol a sol, y cada uno mire a que punto se le pone, porque en llegando la noche de la muerte, y su oscuridad, no es ya tiempo de trabajar, sino de dar rason de su jornada y trabajo, para recibir igual paga: y es semejante a un roble, o pino, que sobreviniendo un rezio viento le derrueca, y en aquella parte donde cae, alli se queda, hasta que el leñador, o aprovecha su madera, o la destroça y parte en leños para el fuego”⁴⁷⁰.

3.7. Jesuitas

La orden jesuita adquiere un papel primordial en su labor de difusores del Evangelio por todo el mundo, derrotando a la herejía e identificándose con la monarquía⁴⁷¹. En septiembre del año 1540 la Compañía es aprobada oficialmente por el papa Farnese Paulo III con un objetivo fundamental la “defensa y la propagación de la fe”⁴⁷²

468 “Proveyendo la naturaleza a la necesidad de las plantas, y de los árboles, para que estuviesen firmes a los combates de los vientos, ordenó que las rayzes se extendiesen dentro de la tierra, conforme al peso que avían de sustentar. Y desta manera los más crecidos árboles, y que más avían de contrastar con el ímpetu de las tempestades, les dio muy hondas y muy firmes las rayzes. Y a semejança desto se dize, que la virtud quanto mayor fuere, y por esso mas combatida, tanto mas se defiende por la fortaleza que en sí tiene, quando de veras està arraygada...”. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados...* op.cit. p. 93.

469 “Los que estàn ejercitados, y hechos al trabajo, y ejercicio corporal, no ay duda, sino que viven mas sanos, y son mas fuertes, que los que se crian y viven en delicias, y ociosidad: de la misma manera es nuestro animo, si fuere acostumbrado, à passar trabajos... Porque assi como el Arbol, que es combatido de los vientos, hecha mayores rayzes, y se haze mas fuerte, que el que se cria en los valles, y lugares sombríos; de la misma manera, el animo exercitado en los trabajos, serà mas firme, y mas constante, para resistir, y vencerlos, por grandes que sean, que el que no estuviere acostumbrado, à sufrirlos, ni passarlos”. DE BORJA, J.: *Empresas morales...* op.cit. pp. 184, 185.

470 DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas morales...* op.cit. pp. 6, 7. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 92.

471 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Vitoria-Madrid, 1991, p. 70.

a través de las predicaciones, las lecciones públicas, las confesiones, los ejercicios espirituales y la enseñanza de la doctrina cristiana a los niños y a los más ignorantes⁴⁷³. Esta nueva concepción religiosa será la clave de lectura de las obras de arte de la época barroca con una interrelación entre objeto (pictura) y sujeto (espectador) o lo que es lo mismo entre el libro y el lector con una comunicación directa entre idea e imagen formativa para un público devoto⁴⁷⁴. San Ignacio de Loyola fue uno de los primeros religiosos de la Edad Moderna que se dio cuenta del estrecho vínculo existente entre el mundo espiritual y el mundo pedagógico lo cual suponía un campo de explotación y de interés para autores, mecenas y artistas. Así lo expresa San Francisco de Borja en su *Evangelio Meditado*: “Para hallar mayor facilidad en la meditación, se pone una imagen que represente el misterio del Evangelio, y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen, y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir, para considerarlo mejor en la meditación, y para sacar mayor provecho de ella; porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado al manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurriendo y trabajando de representar lo que se ha de meditar, muy á su costa y con trabajo...”⁴⁷⁵. Con esta ejemplaridad moral, los jesuitas trataban de expresar el puesto privilegiado del que gozaban en la sociedad tanto española como hispanoamericana⁴⁷⁶.

Un primer frontispicio ilustra la obra de Valentín de Erice⁴⁷⁷ *Quatuor Tractatus in I.P.S. Thomae Distincti Disputationibus* impresa en Pamplona en el año 1623. (Fig. 124) San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier flanquean el recuadro central

472 “El fin desta Compañía es no solamente atender a la salvación y perfección de las ánimas propias con la gracia divina, más con la mesma intensamente procurar de ayudar a la salvación y perfección de las de los próximos”. EGIDO, T.(coord.): *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*. Madrid, 2004, pp. 30,31.

473 “...È necesario sottolineare l'intento dei gesuiti di raggiungere il più vasto pubblico possibile: la loro “devozione facile” e la loro casuistica, così come la predicazione e la pubblicistica “fiorite” o di persone di mondo, ma all'insieme del “popolo cristiano...” FUMAROLI, M.: *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*. Milano, 1995, p. 491.

474 SALVIUCCI INSOLERA, L.: “Le illustrazioni per gli Esercizi Spirituali intorno al 1600”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 119 (1991), pp. 162, 163.

475 SALVIUCCI INSOLERA, L.: “Le illustrazioni per gli Esercizi Spirituali...”, op.cit. p. 167.

476 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “Ignacio Loyola y su tiempo”, PLAZAOLA, J.(ed): *Ignacio Loyola y su tiempo*. Bilbao, 1992, p. 114.

477 Jesuita y natural de Pamplona siendo “insigne en doctrina y erudición”. *Biografía Eclesiástica Completa*. IX, Madrid, 1855, p. 933.

en donde se coloca el título de la obra. En la parte superior, en el interior de cartelas ovaladas, se sitúan los retratos de tres personajes pertenecientes a la orden jesuita. Se trata del Padre Molina⁴⁷⁸, el cardenal Roberto Belarmino y el Padre Suárez⁴⁷⁹. El cardenal Belarmino fue uno de los primeros jesuitas que propuso el uso de las imágenes devocionales; destacó por su lucha en la distinción entre imágenes e ídolos, de acorde con la última sesión del Concilio de Trento afirmando que las imágenes sagradas sobrepasaban a las paganas en cuanto aquéllas representaban la verdad y no la falsedad como éstas⁴⁸⁰. En el borde de los óvalos laterales se recoge el título de las obras más importantes del Padre Molina *Tractatus 1º de Scientia Dei* y del Padre Suárez *Tractatus 2º de Voluntate Dei*.

En el basamento, otras tres tarjas recogen el busto del Padre Vázquez⁴⁸¹, el Cardenal Francisco Toledo y el Padre Valencia⁴⁸², representado de perfil. Los cuatros

478 Luis de Molina, profesor de teología en la universidad de Coimbra, basó sus explicaciones en los comentarios de la Summa de Santo Tomás. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-Temático*. III, Madrid, 2001, p. 2716.

479 Francisco Suárez destaca también por sus comentarios a la primera parte de la Suma de Santo Tomás siendo muy criticada por diferentes miembros de la orden, entre ellos, el visitador Diego de Avellaneda que escribió sus quejas al padre General afirmando: “La costumbre que hay de leer cartapacios, leyendo las cosas más por tradición, que por mirallas hondamente y sacallas de sus fuentes, que son la autoridad sacra y la humana y la razón, cada cosa en su grado...”. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús...* IV, op.cit. p. 3654.

480 Desde el principio los jesuitas fundamentaron el arte devocional y el recurso a las imágenes de las pinturas o de los libros ilustrados como instrumentos para reforzar la fe católica. En las obras de Belarmino como las *Disputationes de controversias christianae fidei (Debastes sobre las controversias de la fe cristiana)* o *De imaginibus sacris et profanis (Acerca de las imágenes sagradas y profanas)* se afirmaba que la legitimidad de las imágenes sagradas estaba estrechamente unida al culto de los santos y de las imágenes que servían para testimoniar la existencia de los santos que en ellas se representaban. Asimismo subrayaba la necesidad de explicaciones textuales que acompañaban las pinturas, sosteniendo la teoría de las didascalias que había sido introducido por Jerónimo Nadal en su obra las *Evangelicae Historiae Imagines (Imágenes de la Historia Evangélica)* (Amberes, 1593). Como San Ignacio Roberto Belarmino contaba con una pequeña galería de pinturas en sus aposentos con los retratos de personajes destacados de la Iglesia como Clemente VIII o Carlos Borromeo. BAILEY, G.A.: “La contribución de los jesuitas a la pintura italiana y su influjo en Europa, 1540-1733”, SALE, G.(ed): *Ignacio y el arte...* op.cit. p. 127.

481 Gabriel Vázquez estudió en el colegio de Belmonte de la provincia de Cuenca estudiando teología en la universidad de Alcalá. Sustituyó a Francisco Suárez en el Colegio Romano. Destaca por su Comentario a la *Summa Theologiae* de Santo Tomás y por sus enseñanzas de la ciencia media y la predestinación a la gloria “tras la previsión de méritos”. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús...* IV, op.cit. p. 3913.

482 Gregorio de Valencia conoce a Francisco Suárez en el año 1566 cuando empieza su noviciado en Salamanca. Defendió al Padre Molina en su postura contra los dominicos que le acusaban de ser

padres representados en los ángulos de la portada son los autores de los tratados que se incluyen en el libro, siendo personajes influyentes, por sus teorías y sus explicaciones, en la cultura universitaria de la época⁴⁸³. Entre ellos existió una relación que no siempre fue positiva como es el caso de Gabriel Vázquez y Gregorio de Valencia que, coincidiendo en la universidad de Alcalá, chocaron en los diferentes métodos de didáctica y en sus “opiniones teológicas”⁴⁸⁴. Teólogo y diplomático el cardenal Francisco de Toledo contribuyó al renacimiento de la Escolástica en el siglo XVI, siendo el primero que en el Colegio Romano enseñó la predestinación en razón de sus “méritos previstos”⁴⁸⁵.



Fig. 124. DE ERICE, V.: *Quatuor Tractatus in I.P.S. Thomae Distincti Disputationibus* (Pamplona, 1623)

San Ignacio y San Francisco Javier figuran en el centro del frontispicio de acorde con la importancia que ejercen en el papel de la orden⁴⁸⁶; aparecen de pie, coronados

contrario a los postulados de San Agustín y promulgar excesivamente el papel de la libertad humana en la salvación. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús...* IV, op.cit. pp. 3871, 3872.

483 En el marco de la tarja del padre Vázquez se escribe: “Tract. 3 de Providentia Praedestinatione et Reprobatione Dei” y en del Padre Valencia: “Tractatus Visione Dei”.

484 En relación a la vuelta del Padre Vázquez a Alcalá, en el diccionario biográfico-temático de la Compañía se dice: “Su vuelta a Alcalá reavivó su rivalidad con Suárez, que era en parte un dogma de personalidades y en parte un desacuerdo de opiniones teológicas. Vázquez era más ingenioso y popular con los estudiantes, mientras que Suárez era más profundo, casto y sólido”. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús...* IV, op.cit. p. 3912.

485 Sus comentarios sobre Aristóteles siguen la interpretación de Santo Tomás, siendo *In Summan Theologiae Sancti Thomae Aquinatis enarratio* su obra dogmática más importante. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús...* IV, op.cit. p. 3808.

486 En 1622, antes de cumplirse el siglo de la llegada de San Ignacio y sus primeros seguidores a Italia en 1530, el papa Gregorio XV canonizó a San Ignacio y a San Francisco Javier por su conducta y su trabajo crucial en el desarrollo de la orden proponiéndolos como modelos de piedad y rectitud. MONTERO MORENO, J.A.: *Los primeros jesuitas*. Bilbao, 1995, p. 17.

con la aureola de la santidad⁴⁸⁷ y colocados delante de dos pares de columnas corintias. San Ignacio señala el anagrama jesuita⁴⁸⁸ al tiempo que sostiene el libro de las constituciones; se representa calvo, con la barba rasurada y el rostro alargado, las mejillas ligeramente cóncavas y las facciones muy destacadas, características que nos acercan a las estampas grabadas por artistas flamencos como los hermanos Wierix o Cornelis y Theodor Galle⁴⁸⁹. Está vestido con el hábito de la orden y, por encima, la casulla en alu-

487 A partir de 1609, fecha de su beatificación, Ignacio aparece representado siempre con un nimbo alrededor de la cabeza. DUCHET-SUCHAUX, G; PASTOUREAU, M.: *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos...* op.cit. p. 198.

488 Se trata de una abreviatura del nombre latino JESUS que ya aparecía en algunos códices bíblicos del siglo IV d.C como símbolo de devoción -personal o de grupo- a la figura de Jesús. La primera versión artística de esta expresión devocional se representa en el frontispicio de la primera edición impresa del libro de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio en el año 1549. Se puede considerar como el símbolo más difundido de la Compañía tratándose casi de su marca empresarial. Este emblema había sido creado por el franciscano Bernardino de Siena que en 1427 había establecido, en el sitio donde hoy está la iglesia del Gesù, de Roma una confraternidad en una capilla con el Santo Nombre y que, con mucha probabilidad, San Ignacio haya tomado como monograma en 1541, año en que ocupó dicha capilla.

La marca se completa con la presencia de la cruz encima de las letras representando, de este modo, no sólo el nombre de Jesús sino también su persona física. El lirio de tres pétalos que formaba la base del emblema en las primeras representaciones se sustituye, con el tiempo, por los tres clavos, símbolos de la Crucifixión de Cristo. Los rayos de sol que le rodean hacen alusión a la cita de Malaquías (3,7): "Jesucristo, sol de justicia, que será el consuelo y la alegría de los justos". BAILEY, G.A.: "La contribución de los jesuitas a la pintura italiana..." op.cit. p. 158. PFEIFFER, J.J.: "La Iconografía"... op.cit. p. 171.

489 Las primeras representaciones pictóricas de la iconografía jesuítica tiene sus fuentes en las estampas realizadas por Hieronymus Wierix en 1590 sobre la vida de San Ignacio y los 14 grabados firmados por Cornelis y Theodor Galle, Jan Collaert y Karel van Mallery en Amberes a principios del siglo XVII. En 1609, con motivo de la beatificación del fundador de la orden, se publica en Roma la *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris (Vida del Beato P. Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús)* con 79 grabados en cobre con las escenas más representativas de la vida de San Ignacio. PFEIFFER, J.J.: "La iconografía"... op.cit. p. 182.

Sin embargo la tipología física de San Ignacio fue establecida por Alonso Sánchez Coello a partir de su máscara mortuoria. El retrato había sido un encargo del padre Pedro de Ribadeneira que había publicado en 1633 su obra *Vida de San Ignacio de Loyola*, en donde lo describe con estas palabras "...Fue de estatura mediana, tenía el rostro autorizado, la frente ancha y sin arrugas; los ojos hundidos,... la nariz alta y combada... con la calva de muy venerado aspecto". CARMONA MUELA, J.: *Iconografía Cristiana*, Madrid, 2001, p. 96. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica", Plazaola, J.(ed): *Ignacio de Loyola y su tiempo, Congreso Internacional de Historia*. Bilbao, 1992, pp. 108-111.

En la descripción del fundador de la orden jesuita de la Biblioteca Sanctorum se habla de dos tipos iconográficos de San Ignacio. Por una parte estaría el retrato que los jesuitas romanos

sión al momento de oficiar en el altar⁴⁹⁰. Sobre la descripción física de San Ignacio se habla en varias de las obras y tratados coincidiendo todos ellos en la escasa documentación existente acerca del tema. Así Francisco Blanco Nájera en su libro dedicado al fundador de los jesuitas explica que no sólo es difícil trazar una fisonomía física siendo más complicado elaborar una descripción de sus rasgos morales⁴⁹¹.

Una de las características de la iconografía de la orden es la idea de presentar a San Ignacio junto a otros santos jesuitas, siendo frecuente su aparición en los altares de las iglesias y en los grabados de los libros junto a San Francisco Javier⁴⁹². A éste último se le conoce en la historia de la Iglesia como el “apóstol de las Indias y de Japón” siendo uno de los pioneros en las misiones de la época moderna⁴⁹³. Su tipo iconográfico se consolida en una de las pinturas de la capilla de San Ignacio de la Iglesia del Gesù de Roma en donde se representa al santo con los ojos elevados al cielo y la mano que aprieta contra su pecho para mostrarnos su corazón ardiente⁴⁹⁴.

encargan a Jacobino del Conte, alumno de Andrea del Sarto y conservado en la Casa Generalicia de la Orden con “una vasta fronte nuda, il naso affilato, l’espressione fissa, l’immagine parla aleratamente di morte”. Por otro lado, contamos con el retrato más conocido que el pintor de la corte de Felipe II, Alonso Sánchez Coello realiza inspirándose en las máscaras mortuorias del santo español. Se trata de una pintura más espiritual y con unas características menos rígidas siguiendo las indicaciones del Padre Ribadeneira. El retrato se pierde en el incendio de la Casa Profesa de Madrid pero su modelo se repitió en numerosas obras de diferentes artistas españoles. *Bibliotheca Sanctorum*... VII, op.cit. pp. 701-702.

490 El modelo podría estar tomada de la pintura de artífices como Rubens que encontraban el hábito negro de los jesuitas poco pictórico y optaron por ataviarlo con ricas prendas litúrgicas. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*... op.cit. p. 102.

Rubens crea el tipo iconográfico de San Ignacio vestido de sacerdote con la planeta así como el de Francisco Javier como misionero con la sotana negra y la estola, tal y como veremos en los siguientes frontispicios. PFEIFFER, J.J.: “La Iconografía”... op.cit. p. 201.

491 “En una palabra, sus biógrafos vacilan y se desalientan al pretender brindarnos su verdadera fisonomía moral. Y es que junto al psicólogo y diplomático que parece obrar sólo a impulsos de la prudencia humana, surge el asceta y el místico al que sólo importan la experiencia suprasensible y los valores trascendentales... se desalientan y torturan al querer esquematizar su carácter, al pretender captar las líneas, los rasgos, la fisonomía característica de nuestro santo”. BLANCO NÁJERA, F.: *San Ignacio de Loyola y su obra*. Orense, 1949, p. 12. Discurso pronunciado por el Excmo. Y Rvmo. Señor Obispo de Orense en el Homenaje a la Compañía de Jesús con motivo de las bodas de Oro de la Residencia de Logroño.

492 PFEIFFER, J.J.: “La iconografía”... op.cit. p. 201.

493 *Bibliotheca Sanctorum*... V, op.cit. p. 1230.

494 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*... II, vol.3, op.cit. p. 570.

En su mano derecha porta el báculo florido en forma de cruz en alusión a su condición de patrono de todas las misiones⁴⁹⁵.

Los dos santos vuelven a aparecer en el siguiente frontispicio de Luis de la Puente sobre la *Vida Maravillosa de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar natural de Valladolid, sacada de lo que ella misma escribió de orden de sus Padres Espirituales* impresa en Madrid en el año 1665. (Fig. 125) Se repite la estructura arquitectónica que veíamos en el grabado anterior. Un cuadro central recoge el título de la obra; en los intercolumnios laterales se colocan las imágenes de San Ignacio con el epígrafe “S. Ignacio de Loyola Fundador de la Comp.^a de Jesús” y San Francisco Javier “S. Francisco Javier Apóstol de las Indias”. Se representan con el hábito de la Compañía y la aureola sobre sus cabezas; sus rostros presentan unas facciones más juveniles que los de la estampa de Juan de Courbes. San Ignacio sostiene el libro de la Regla, mientras Francisco Javier sujeta con su mano izquierda la vara de azucenas.

En el centro del basamento Francisco Nieto⁴⁹⁶ graba el retrato del padre jesuita Luis de la Puente, autor del libro, con el hábito de la orden, el anagrama IHS en su pecho, el bastón en su mano derecha y coronado con bonete⁴⁹⁷. Se representa de tres cuartos con la mirada hacia el suelo evitando un contacto directo con el lector, símbolo de humildad y de entrega al servicio de la orden. El busto se enmarca en una gran orla barroca y tiene como base una inscripción en donde se puede leer “Venerable P. Luis de la Puente de la Comp.^a de Iesus”. Se acompaña –en los frentes de los pedestales laterales– de los escudos de la ciudad de Valladolid con la cita bíblica “Ignis exardescet in conspectu meo” (“Fuego consumidor le precede” Salmo 49,3).

El entablamento se rompe para colocar en su centro un edículo con el anagrama jesuítico, resplandeciente con los rayos de sol y sobre un trono de nubes; se corona con la cabeza y las alas de un angelillo. A los lados las armas reales del Imperio Español y de la reina Mariana, archiduquesa de Austria con el águila bicéfala.

La misma composición se repite en la portada que ilustra la obra de Antonio Escobar de Mendoza titulada *Antonius Escobar Vallisoletanus Societatis Iesu*

495 CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los Santos*. Madrid, 2003, p. 170.

496 La portada es diseñada por Marcos de Orozco pero es Francisco Nieto quien graba las efigies de San Ignacio, San Francisco Javier, así como el retrato de Luis de la Puente y el signo de los jesuitas. GALLEGO GALLEGU, A.: *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1999, p. 178.

497 GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* op.cit. p. 340.

Theologus. In Caput Sextum Ioannis. De Augustissimo ineffabilis Eucharistiae Arcano moralibus mysticisque Adnotationibus referato... (Valladolid, 1624). (Fig. 126) Delante de un par de columnas corintias se colocan las imágenes de San Ignacio de Loyola con el epígrafe “IGNATIUS Eucharistici sigilli referator, Arcani promulgator” y San Francisco Javier con la frase “XAVERIUS sigilli literaturam cognoscens, visus è terra elevari”. Con unos rasgos todavía muy toscos y unas facciones poco desarrolladas se representan con el hábito jesuita y la aureola sobre sus cabezas. San Ignacio sostiene el libro abierto que muestra al espectador y San Francisco Javier cruza sus brazos sobre el pecho en actitud de oración.

Esta iconografía jesuítica se completa con las efigies de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kotska con los brazos cruzados mirando hacia el cielo y el hábito de la orden. Junto a ellos los epígrafes: “Gonzaga huiusce libri studiosus, obiit eiusde solemnitate die” y “Stanislaus evangelis Ezequielis, hoc libro refectur”. Las pequeñas dimensiones de las figuras y la creación de unas características generalizadas que impiden su identificación personal nos lleva a guiarnos fielmente de los

Fig. 126. ESCOBAR DE MENDOZA, A.: *Antonius Escobar Vallisoletanus Societatis Iesu Theologus...* (Valladolid, 1624).



Fig. 125. DE LA FUENTE, L.: *Vida Maravillosa de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar...* (Madrid, 1665).



textos. En el centro, en el interior de un marco cuadrangular, se representa el cordero místico sobre el libro de los siete sellos en alusión al tema eucarístico de la obra⁴⁹⁸. El cordero pascual triunfante con el estandarte de la victoria sobre la muerte se convierte en un símbolo predilecto de la Resurrección⁴⁹⁹. Está colocado encima del libro cerrado por los siete sellos –que sólo el Cordero consigue abrir– al que también se alude en el texto apocalíptico⁵⁰⁰.

Nicolás de la Iglesia en su obra *Flores de Miraflores Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la inmaculada concepción de la Virgen, y madre de Dios María señora nuestra* (Burgos, 1659), presenta la ima-

498 El cordero es la imagen del siervo de Dios al que lleva como un cordero al sacrificio, tal y como nos lo dice el profeta Isaías “Fue ofrecido en sacrificio porque Él mismo lo quiso; y no abrió su boca para quejarse; conducido será a la muerte sin resistencia suya, como va la oveja al matadero; y guardará silencio, sin abrir siquiera su boca, como el corderito que está mudo delante del que lo esquila” (Apoc. 53, 7). San Juan Bautista habla de Jesús como “el Cordero de Dios que carga sobre sí los pecados del mundo” y en el Apocalipsis se describe el Cordero triunfante “...y he aquí que miré: y vi que el cordero estaba sobre el monte Sión...”. BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 124.

499 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 124.

500 “Después vi en la mano derecha del que estaba sentado en el solio, un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos. Al tiempo vi un ángel fuerte y poderoso, pregonar a grandes voces: ¿Quién es el digno de abrir el libro, y de levantar sus sellos?. Y ninguno podía, ni en el cielo, ni en la tierra, ni debajo de la tierra, abrir el libro ni aun mirarle”... Y vi que en medio del solio y de los cuatro animales, y en medio de los ancianos, estaba un cordero como inmolado, el cual tenía siete cuernos, esto es, un poder inmenso, y siete ojos... El cual vino, y recibió el libro de la mano derecha de Aquel que estaba sentado en el solio. Y cuando hubo abierto el libro, los cuatro animales, y los veinticuatro ancianos se postraron ante el cordero... Vi, pues cómo el cordero abrió el primero de los siete sellos... Yo miré: y he ahí un caballo blanco, y el que lo montaba tenía un arco, y diósele una corona, y salió victorioso para continuar las victorias. Y como hubiese abierto el segundo sello, oí al segundo animal, que decía: Ven y verás. Y salió otro caballo bermejo: y al que lo montaba, se le concedió el poder de desterrar la paz de la tierra... Abierto que hubo el sello tercero, oí al tercer animal, que decía: Ven, y verás: Y vi un caballo negro: y el que lo montaba, tenía una balanza en la mano. Y oí cierta voz en medio de los cuatro animales, que decía: Dos libras de trigo valdrán un denario, y seis libras de cebada al denario también... Después que abrió el sello cuarto, oí una voz del cuarto animal, que decía: Ven, y verás. Y he ahí un caballo pálido y macilento: cuyo jinete tenía por nombre *Muerte*, y el infierno lo iba siguiendo, y diósele poder sobre las cuatro partes de la tierra, para matar a los hombres a cuchillo... Y cuando hubo abierto el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los que fueron muertos por la palabra de Dios, y por ratificar su testimonio... Vi asimismo cómo abrió el sexto sello: y al punto se sintió un gran terremoto, y el sol se puso negro como un saco de silicio o de cerda: y la luna se volvió toda como sangre... Y cuando el cordero hubo abierto el séptimo sello, siguióse un gran silencio en el cielo... Y vi a siete ángeles que estaban en pie delante de Dios: y diéronsele siete trompetas...” (Apoc. 5-8).

gen del Cordero con halo descansando sobre un libro con siete sellos en alusión a los misterios de la Virgen María tal y como lo explica en el comentario del emblema⁵⁰¹. Se representa en un claro eje simétrico con la figura de María y el Niño –situados en el centro del frontón– lo que nos indica que la base primordial de la Compañía de Jesús se encuentra en las Sagradas Escrituras⁵⁰². María con corona y un halo de estrellas resplandeciente, sostiene en el regazo a su Hijo, mientras sujeta con su mano izquierda un cetro; a sus pies un dragón, símbolo de la herejía, al que pisotea y vence. Se trata de una imagen muy difundida en los postulados de la Contrarreforma que las diferentes órdenes religiosas escogieron para formar parte de sus programas iconográficos. Con frecuencia los jesuitas van a dedicar sus iglesias a la Virgen y cuando no lo hacen, recargan sus templos de signos y emblemas marianos. Esta presencia dominante de la Madre de Dios se debe al fervor concepcionista que surge entre los teólogos de finales del siglo XVI y en la primera mitad del siglo XVII, destacando, entre todos ellos, el jesuita Juan de Pineda con su obra *Commentariorum in Iob Libri Tredecim* (1598)⁵⁰³.

501 “E che el sello feliz a nuestro libro, un libro sellado con siete sellos, libro tan misterioso, y tan sellado, que sólo Dios puede abrirle, sólo el cordero puede verle, sólo Christo puede manifestar sus secretos... Ninguno conoce bien conocida à la madre, sino el Hijo, y aquel a quien el Hijo lo quisiere revelar. Es María el libro de la doctrina del christiano, es libro de la vida, porque en el se encierran los preceptos, y reglas de bien vivir: pero tambien es libro cerrado, y sellado, cuyos sellos están reservados, para que los abra el Hijo, y con su noticia honre a los hijos de María, y los saque de las tinieblas de la ignorancia, y los haga ciudadanos de la ciudad de las letras... Es María el libro de la ley, y del concierto... En el qual el Espiritu Santo con superabundancia à todos excesiva escribió sus siete dones. Es María el libro de la Pasion... porque ella fue en quien primero debuxaron los Prophetas la Pasion del Salvador, que della tomó carne pasible; y después en otro tiempo que rociada con la sangre del cordero: no solo interiormente en el alma sino tambien exteriormente... Los siete sellos son las siete figuras de su santa Natividad. DE LA IGLESIA, N.: *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la inmaculada concepción de la Virgen, y madre de Dios María señora nuestra*. Burgos: Diego de Nieva y Murillo: 1659, pp. 172-178. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles ...* op.cit. p. 235.

502 La empresa de Nicolás de la Iglesia se basa en el libro de Isaías cuando escribe: “Y las visiones de todos éstos serán para vosotros como palabras de un libro sellado, que cuando lo dieron a uno que sabe leer, y le digan: Léelo; responderá: No puedo, porque está sellado” (29,11). BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 235.

503 SEBATIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1989, p. 278. GÁLLEGO, J.: *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid, 1996, p. 92.

Dos aletones coronan la composición con la presencia de María sentada, con el Niño en sus brazos al tiempo que aplasta el dragón, símbolo de la herejía⁵⁰⁴. La Virgen –con corona y aureola estrellada⁵⁰⁵– porta un cetro⁵⁰⁶ en su mano izquierda y de su cinturón se desprenden unos ramos de uvas y unas sargas de espigas, símbolo de la renovación y de la resurrección que se consigue a través del Sacramento de la Eucaristía. En el friso podemos leer “DEIPARAE ABSQUE LABE”, símbolo de la orden jesuítica que hace la misma función que su marca tipográfica IHS escrita en el interior de los escudos que sostienen los ángeles representados en las esquinas del frontón.

La aparición del Cordero místico y la Inmaculada Concepción no supone un caso aislado dentro del marco iconográfico y teórico en que nos estamos moviendo. Durante la primera mitad del siglo XVII se había producido un fenómeno de proliferación de imágenes de María Inmaculada tanto en la pintura como escultura como símbolo propagandístico a favor de la doctrina inmaculista. Desde este punto de vista, es lógico la existencia de una decoración pictórica de iglesias y conventos en donde se resumen dos principios fundamentales de la Iglesia Católica: el sacramento de la Eucaristía y la figura de la Madre de Dios concebida sin pecado original⁵⁰⁷. Esta expresión fervorosa

504 “Al mismo tiempo se vio en el cielo otro portento: y era un dragón descomunal, bermejo, con siete cabezas, y diez cuernos: y en las cabezas tenía siete diademas, y su cola traía arrastrando la tercera parte de las estrellas del cielo y arrojólas a la tierra; este dragón se puso delante de la mujer, que estaba para dar a luz; a fin de tragarse al hijo, luego que ella hubiese dado a luz” (Apoc. 12, 3-4). La Virgen con el dragón ya aparecía en obras de artistas como Rubens con la imagen de María como mujer apocalíptica que vence al dragón de las siete cabezas. Al mismo tiempo el monstruo del dragón era frecuente en la iconografía germánica del siglo XVI en donde vemos a San Miguel venciendo al animal en grabados de Dürero como el conocido de su serie sobre el Apocalipsis y que se titula “San Miguel matando al dragón”. También artistas como Shongauer supieron interpretar estos temas apocalípticos insertándolos en un contexto paisajístico símbolo de la herencia flamenca. *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*. BARTRUM, G. (coord.), London, 2003, pp. 124, 125.

505 La Virgen coronada por las doce estrellas descritas en el Apocalipsis (“En esto apareció un gran prodigio en el cielo: Una mujer vestida del sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas”; 12,1) es frecuente en la pintura española de la segunda mitad del siglo XVII que tomarían su modelo iconográfico de estampas y grabados de finales del siglo XVI y de las primeras décadas de la centuria siguiente. STRATTON, S.: “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, nº2 (1988). p. 97.

506 Es el bastón del poder que forma parte de la iconografía real y del que se habla en el texto del Apocalipsis: “En esto dio a luz un varón, el cual había de regir todas las naciones con cetro de hierro...” (12,5).

507 En los años sesenta del siglo XVII Valdés Leal pintó la Alegoría de la Eucaristía y de la Inmaculada Concepción basándose, probablemente, en una descripción que Torre Farfán hace sobre una

nacida de la simbiosis entre el tema de la Inmaculada Concepción y el sacrificio del cuerpo de Cristo ya aparecía en grabados del siglo XVI como el de Durante Alberti⁵⁰⁸.

Por otra parte, el simbolismo cristiano ve en la figura del dragón la personificación de lo diabólico que se identificaba, en la segunda mitad del siglo XVI, con los seguidores de las teorías de Lutero, Calvino y Zuinglio⁵⁰⁹. Los programas iconográficos de María como vencedora de la herejía son un fiel reflejo de la situación caótica que estos movimientos reformistas habían creado en el seno de la Iglesia⁵¹⁰. Ésta se acoge a las imágenes –rechazadas por los protestantes– y a las Sagradas Escrituras como base para su defensa y protección. Los mecenas de las obras no dudan en manejar fuentes que hasta el momento no gozaban de demasiada popularidad pero que le sirven para justificar sus fines. Se trata de los textos del Apocalipsis que ya habían sido representados en el arte medieval con una especial difusión en los manuscritos de los siglos X y XI.

Las armas del conde Duque de Olivares ocupan el centro de la siguiente portada que ilustra la obra de Pedro Hurtado de Mendoza: *Petri Hurtado de Mendoza. Scholasticae, et Morales Disputationes. De Tribus Virtutibus Theologicis. De Spe. Et*

representación de Francisco de Herrera el Joven. STRATTON, S.: “La Inmaculada Concepción en el arte español”... op.cit. p. 88.

508 Esta promesa de redención se manifiesta con la presencia del ser redimido del pecado original y se refleja en la celebración de la Eucaristía. Ibidem, p. 86.

509 En el folio I de la obra del jesuita Juan Eusebio Nieremberg titulada *Ideas de Algunos Claros Varones de la Compañía de Jesús* (Madrid: 1644) se expresa este mismo concepto: “En el tiempo que San Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de IESUS, vino al mundo, como singular providencia del cielo, para defensa de la Iglesia, impugnada en aquella sazón mas que nunca, de la hydra infernal de la herejía, no solo se levanto contra la Casa de Dios un heresiarca, pero otros muchos anticristos, que en varias partes vertían su veneno. Assi tambien para resistir a tantos monstruos infernales, no solo levantò Dios su gran siervo Ignacio, oponiendole contra Lucero...”.

510 Lutero en su sermón de la Natividad de María expresaba que “así, nosotros somos tan santos como ella; y que ella tenga mayor gracia, no se debió a sus propios méritos”, por otra parte, Calvino hablando del precepto de la predestinación rechazaba cualquier motivo que la considerase como intercesora entre Dios y los hombres afirmando que rogarle es “una horrible blasfemia, pues Dios ha determinado desde toda la eternidad la medida de su gracia para cada hombre”. Zuinglio rechazaba el culto a María y a los santos pues, a su juicio, no pertenecían a la Iglesia. MONTERROSO MONTERO, J.M.: “Emblemática e Iconografía Mariana. Imágenes emblemáticas de la *Litaniae Lauretanae* de Francisco Xavier Dornn”, *Florilegios de Estudios de Emblemática (Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies, A Coruña, 2002)*, A Coruña, 2004, p. 541.



Fig. 127. HURTADO DE MENDOZA, P.: *Petri Hurtado de Mendoza Scholasticae, et Morales Disputationes...* (Salamanka, 1631).

Charitate (Salamanka, 1631). (Fig. 127) El autor de la estampa es Juan Courbes que la graba según dibujo de Diego Valentín Díaz. Encima el escudo de la Compañía de Jesús rodeado y timbrado por ambas coronas de cabezas de ángeles que sostienen el epígrafe con el nombre del autor de la obra. Apoyándose en las volutas de la cartela central aparecen tres santos jesuitas con sus correspondientes atributos; en la parte izquierda San Ignacio con la casulla, el anagrama jesuita en el pecho, los rayos en su mano izquierda y el libro en la derecha. Al otro lado San Francisco de Borja sosteniendo un libro con una calavera coronada en alusión a su decisión de renunciar al mundo⁵¹¹ y el ancla, símbolo de la esperanza que sujeta

con su mano derecha. En la parte inferior otro santo con vestiduras litúrgicas sujeta en ambas manos dos velas encendidas mientras pisotea al demonio. Su fisonomía responde a los rasgos de San Francisco Javier, punta clave del triángulo jesuita, con los ojos en éxtasis y la cabeza ligeramente inclinada.

La presencia de los globos terráqueos a los pies de San Ignacio y San Francisco de Borja alude a la expansión universal de la orden jesuita⁵¹², lo que se completa con la filacteria en donde se lee: "UT ARDEAT EVANGELIUM UTREQUE MELIORE SPERANTES". En la parte inferior del frontispicio se escriben, en el interior de una tarja rectangular, los datos de la impresión de la obra.

La imagen de María Inmaculada se repite en la siguiente portada grabada por Josefo Portoles que ilustra la obra del jesuita Miguel de Avendaño *De Divina Scientia et Praedestinatione* impresa en San Sebastián en 1674. (Fig. 128) La imagen de San

511 Esta decisión fue tomada por su visión del cadáver de la reina Isabel. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol. 3, op.cit. p. 564.

512 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol.4, op.cit. p. 102.

Ignacio se coloca en el centro de un pórtico formado por dos columnas corintias adosadas a un par de pilastras que sostienen un entablamento en donde se representa una visión celestial con nubes, ángeles y el signo jesuítico “IHS”. El santo se representa de medio cuerpo, con el hábito de la orden y un libro abierto en donde se puede leer la frase “Ad maiorem gloriam Dei”⁵¹³. Con su mano izquierda sostiene el estandarte de la Inmaculada Concepción –con el epígrafe “Et Spernemus insurgentes in nos. In nomine tuo Vexillabimur” (“Reprimamos los impulsos en nosotros, en tu nombre lucharemos”)–



Fig. 128. DE AVENDAÑO, M.: *De Divina Scientia et Praedestinatione* (San Sebastián, 1674).

flanqueada por dos figuras aladas que están colocando sobre la cabeza de San Ignacio la corona de laurel, símbolo de la victoria. Uno de los ángeles toca la trompeta de la fama de donde sale una inscripción que reza así: “Vox haec nunciat ovnis. MARIA INMACULATE CONCEPTA”, el otro porta la palma de martirio.

Bajo la figura del fundador de la orden jesuita se coloca el escudo de la ciudad de Guipúzcoa ocupando gran parte del centro del grabado, lo que se complementa con la frase escrita en la aureola del santo en donde se expresa: “SANCTUM PATRONI GUPUZCOAE” (“SANTO PATRÓN DE GUIPÚZCOA”). Esta misma plancha fue utilizada para la realización de la portada de la obra de Juan de Velázquez *Philippo IIII. Hispaniarum Regi Católico. Novo Constantino Augusto. Mundi globum Ave MARIAE Sacrae ad firmitate ponente* (Valladolid, 1653), en donde la figura de San Ignacio es sustituida por el monarca Felipe IV con todo el conjunto de sus atributos reales.

La presencia del estandarte de María como eje central de la composición pone en evidencia el gran fervor que el santo jesuita sentía hacia la Madre de Dios. Así lo demuestran varios de los pasajes que los biógrafos relatan en la vida de San Ignacio de

513 “Con la mayor gloria de Dios”.

Loyola⁵¹⁴. María tiene un papel fundamental en la historia del santo no sólo como guía espiritual y consejera sino también como vencedora de las herejías, tal y como aparece reflejado en las obras de San Ignacio así como en su libro de las Constituciones⁵¹⁵.

La siguiente obra representa la Santa Milicia de la Compañía de Jesús. El grabado es anónimo y cumple la función de anteportada del libro titulado *Ideas de Virtud en Algunos Claros Varones de la Compañía de Jesús* (Madrid, 1644). (Fig. 129) En el centro de la composición está Cristo con la cruz que aparece sobre una nube con cabezas de ángeles para entregarle a San Ignacio de Loyola el estandarte de la orden; éste se arrodilla para venerarlo y mostrando con su mano izquierda el anagrama IHS que porta sobre su pecho. Junto a él los santos más representativos de la orden, colocados en un primer plano e identificados por el nombre escrito en sus aureolas. Vemos de izquierda a derecha San Estanislao de Kotska, con el Niño Jesús en brazos en alusión a la aparición de la Virgen con el Niño para ordenarle que entrase en la Compañía⁵¹⁶, a su lado San Luis Gonzaga con la cruz y el lirio, símbolo de su pureza; a sus pies una corona en renuncia al reinado de Margrave a favor de su hermano⁵¹⁷, le sigue San Francisco de Borja

514 Pedro de Ribadeneyra describe una de las apariciones en su *Flos Sanctorum*: "...Una noche se levantó de la cama, como muchas veces solia, á hacer oracion, y puesto de rodillas delante de una imagen de nuestro Señor, con humilde y fervorosa confianza se ofreció por medio de la gloriosa Madre al amoroso y piadoso Hijo por soldado y siervo suyo fiel, prometiéndole de seguir su estandarte... Temia la flaqueza de su carne; mas la sacratísima Virgen y soberana reina de los ángeles á quien él entrañablemente se encomendaba, estando velando una noche se le apareció con su preciosísimo Hijo en los brazos, y con su celestial visitación le infundió el Señor tanta gracia... que borró de su alma todo torpe y deshonesto deleite... Otras muchas veces le visitó la Reina de los ángeles, y consoló y mostró como intercedía por él con Dios. El eminentísimo cardenal Ludovisio afirma que más de treinta veces visiblemente fue visitado y favorecido de Cristo Señor nuestro y su santísima Madre...". DE RIBADENEYRA, P.: *Flos Sanctorum. Nuevo Año Cristiano*. VII, Cádiz, 1864, pp. 110,117,118.

515 "... Escribió teniendo grandes ilustraciones y revelaciones, y después las confirmó la Virgen. Son tan admirables que deseando los herejes hallar qué calumniar en ellas, y para esto haberlas leído muchos muy advertidamente, se han maravillado, como ellos mismos confiesan, de la prudencia mayor que se puede alcanzar con caudal humano que en ellos resplandece...". "Otro libro fue el de los Ejercicios que escribió solo por inspiración de Dios, y enseñanza de la Virgen, en el cual encerró, con admirable sabiduría en todo, varios modos de orar y contemplar para hacer gran provecho en las almas, juntando admirables preceptos para formar una vida santísima y divina...". DE RIBADENEYRA, P.: *Flos Sanctorum*... op.cit. pp. 121,122.

516 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*... op.cit. p. 458.

517 Ibidem, p. 284.

con la custodia en su mano izquierda⁵¹⁸; al otro lado del Salvador figura San Francisco Javier, en un plano destacado y haciendo pareja con San Ignacio, con el corazón inflamado sobre su pecho y la vara de azucenas en alusión a la aparición de la Virgen; a su lado San Diego y San Pablo en alusión a los mártires de los que se habla en el libro. Detrás una sucesión de santos y mártires acompañados de la palma se pierden en el último plano, con un escalonamiento de rostros y cabezas que transmiten una sensación de multitud y abigarramiento.⁵¹⁹ Desde un punto de vista formal nos encontramos ante un artífice que conoce las leyes de la perspectiva y las aplica en su obra, así



Fig. 129. *Ideas de Virtud en Algunos Claros Varones de la Compañía de Jesús* (Madrid, 1644).

518 La confesión y la comunión se habían convertido en el punto crucial del ministerio de San Ignacio y sus compañeros. Entre los otros seis sacramentos, la Eucaristía tenía una relación más inmediata con el sacramento de la penitencia, idea que ya compartían los teólogos medievales sobre la necesidad de la confesión manifestando esta preocupación a partir de la elaboración de textos que los confesores elaboraban para sus penitentes y para sí mismos. MONTERO MORENO, J.A.: *Los primeros jesuitas...* op.cit. pp. 171, 174.

519 Caro Baroja recoge los postulados del dictamen firmado por el obispo de Canarias, Francisco de Sosa, a principios del siglo XVII, en el que se habla de varios grados de santos, destacando un primer nivel los que son declarados como tales en el Nuevo y en el Antiguo Testamento. Un segundo grado serían los denominados “santos antiguos” que han sido declarados por la Iglesia por tradición; el tercero lo constituyen los santos que han sido canonizados de un modo deliberado y cuyos milagros son de dominio público. Un cuarto grado lo forman los beatificados; “el quinto grado de santos es el de muchos que se veneran por los fieles en diferentes partes, sin estar canonizados, ni beatificados en la forma dicha”. Pero hay un último sexto grado constituido por “las personas de que se tiene noticia que vivieron santamente y aun hicieron milagros, antes y después de su muerte, a las cuales veneran los fieles con culto particular, no público y solemne”. CARO BAROJA, J.: *Las formas complejas de la vida religiosa. (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*. Madrid, 1978, pp. 82, 83.

En relación a esta categoría de los santos, el Padre Nieremberg hace una apreciación en el apartado denominado “Protesta del Autor”: “En todo quanto en estas vidas dixere de los Claros Varones de la Compañía de IESUS, me sujeto a correccion de la Santa Sede Apostolica. Ni en los que no son Canonizados, ni Beatificados, pretendo mas credito que el que se debe a una cui-

como el movimiento y los escorzos de las figuras que nos hablan de unas características que encajan en el contexto de la época.

La parte superior del grabado se completa con el busto del Dios Padre que sale de un trono de nubes con el globo y bendiciendo con su mano derecha. Le rodean ángeles que bajan del cielo con palmas y coronas; en el centro la paloma del Espíritu Santo ilumina toda la escena. Varias inscripciones completan la composición; de la boca de Jesús sale una filacteria con las letras: “Ego vobis Romae propitius ero”⁵²⁰, se completa con lo que nos dice el Dios Padre: “Hos socios tibi Commendo”⁵²¹ y con la frase que aparece en la base de la estampa: “Sacra militia Iesu nomine insignita sub crucis vexillo. Catholici nominis defensio et hereticorum excidiis clarissima. Ex Bullis Pauli 3. et Iulii 3. Confirmationis Societatis Ex Brevi Gregorii ad Carolum verdumensem Episcopum”⁵²².

Esta misma estructura con una superposición de planos según las diferentes categorías que se pretenden remarcar –dentro de las prioridades que el mecenas establece a la hora de elaborar el programa iconográfico y la que el autor ha destacado en las páginas del libro⁵²³– se repite en otro de los grabados perteneciente a la serie

dadosa diligencia, y Fe humana, que es falible; y assi la calificación de todo la remito a quien solo puede darla, que es el Sumo Pontifice. Las palabras: Santidad, y Santo, y otras semejantes, si se toparen, las entiendo en el sentido comun, que en el modo de hablar Español se suele atribuir aun a los que viven por una vida de gran edificación, y ejemplo, al parecer humano, sin que por ellas y por todo lo que escribo sea visto prevenir el juicio de la Iglesia, que califica las verdaderas santidades, al qual me sujeto en todo. Advierto juntamente, que las vidas de los Religiosos que en este tomo recojo, están ya antiguamente en varias Historias estampadas, y muchas por muchos Escritores de grande autoridad, de cuyos libros impresos se han sacado, traducidas, o trasladadas algunas al pie de la letra, juzgando convenir assi, aunque se notase alguna variedad del estilo, pero en mi concepto son los Autores de tanta autoridad, que devia con semejante obervancia respetar su pluma”. NIEREMBERG, J.E.: *Ideas de Virtud en Algunos Claros Varones de la Compañía de Jesus*. Madrid: María de Quiñones: 1643. s.p.

520 GARCÍA VEGA, B.: *El grabado del libro español...* op.cit. p. 209.

521 Ibidem, p. 209.

522 Ibidem, p. 209.

523 En la dedicatoria a la Duquesa Inés de Guzmán se dice: “...las muchas virtudes, aunque de pocos Varones, que en este tomo admirará V. Excelencia, de los millares que ha tenido la Compañía de IESUS, esclarecidos en virtud, y letras, no puede dexar de ser gustoso presente a quien toda su vida ha gustado de la virtud, y singularmente ha favorecido la de nuestra Religión, hasta disponer en hazerlo, aun mas alla de la vida misma, para que no solo quede entre nosotros memoria de su gran benevolencia perpetua, sino eterno efecto de su mucha beneficencia. Y no es maravilla escoja yo amparo de mis escritos, a la que assi se ha esmerado en el patrocinio y afecto de

de emblemas jesuitas llevados a cabo a partir de la segunda mitad del siglo XVII, en donde las figuras protagonistas aparecen en un primer plano, creándose una sucesión de espacios con la curia de santos y mártires rodeados de multitud de ángeles portando coronas, cetros y palmas. Diversos emblemas de la orden completan la escena. La idea es la misma aunque las figuras y los elementos iconográficos difieran con respecto al grabado de la obra de Nieremberg⁵²⁴.



Fig. 130. *Relación de la fiesta que en la beatificación del R.P. Ignacio fundador de la compañía de Iesus (Sevilla, 1610).*

El siguiente frontispicio ilustra la obra titulada *Relación de la fiesta que en la beatificación del R.P. Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su colegio de la ciudad de Granada en catorze de febrero de 1610. Con el Sermón que en ella predicó el Señor Don Sancho Da Vila y Toledo Obispo de Iuen...* (Sevilla, 1610). (Fig. 130) En el interior de una tarja se representa a San Ignacio con unos rasgos todavía jóvenes a pesar de su destacada calva, rasgo característico de su iconografía. Al igual que en el grabado de Josefa Pórtoles sujeta el libro abierto con la frase “Ad maiorem gloriam Dei”; con la otra mano nos muestra la insignia del IHS con la cruz y rodeada de rayos resplandecientes como la aureola que porta sobre su cabeza. Le rodea un epígrafe que hace alusión al colegio que celebra la festividad de su canonización: “COLLEGIUM GRANATENSE D. PAULI SOCIETATIS IESU”. Esta obra contribuye a esa difusión del tipo iconográfico de San Ignacio a través de las estampas creadas a partir del Concilio de Trento y, en especial, con motivo de su beatificación. La lámina grabada por Francisco Heylan responde a las características del retrato flamenco con la posición del personaje en tres cuartos y la tarja ovalada como marco compositivo.

una tan gran familia...”. JUAN EUSEBIO NIEREMBERG: *Ideas de Virtud en Algunos Claros Varones de la Compañía...* op.cit. s.p.

524 El grabado se titula “Cologne Jesuit collage. Dies natalis serenissimi infantis et principis Boiorum Maximiliano Emmanuelis” con la imagen de Maximiliano en la parte superior dotado de mitra y báculo recibiendo la bendición de la Sagrada Familia con María y el Niño en sus brazos y la figura de San José, al lado de su esposa, portando una flor. DALY, P.M; DIMLER, G.R. (ed.): *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series*, I, London, 1997, p. 129.



Fig. 131. DE LA PUENTE, L.: *Obras Espirituales* (Madrid, 1690)

La siguiente obra ha sido escrita por uno de los personajes más relevantes de la historia de los jesuitas. Se trata de las *Obras Espirituales* del padre Luis de la Puente⁵²⁵ publicadas en Madrid en el año 1690. El grabado que analizaremos acompaña a la portada del Quinto Tomo de las citadas *Obras Espirituales* (Fig. 131) con la presencia del retrato de uno de los santos más populares tanto del arte bizantino como del arte occidental⁵²⁶. Barbado y con una ancha frente, se viste como un obispo griego, con la cabeza descubierta y el felonion y omoforión blancos. Con su mano derecha bendice y con la izquierda, sujeta el libro de los Evangelios sobre el que se colocan tres pequeñas bolas que hacen alusión a las tres bolsas de oro con

que dotó a las tres doncellas para salvarlas de la deshonra y del oprobio⁵²⁷. Los tres niños saliendo de la cuba, representados a la izquierda del santo, se refieren a otro de los milagros que hicieron popular a San Nicolás. Se trata de la leyenda de la resurrección de los tres niños (a veces tres clérigos o tres soldados) arrojados al saladero. Las tres figuras podrían significar, a juicio de Réau, una escena de bautismo mal interpretada, puesto que la regeneración por el bautismo se ha asimilado, en varias ocasiones, a la idea de la Resurrección; desde este punto de vista, podemos identificar la pierna que uno de los niños pasa por el borde de la cuba con la de Cristo cuando

525 Vallisoletano “sugeto eminente y una de las principales columnas de aquel instituto que hizo florecer con su sabia doctrina, su vida ascética y contemplativa, siendo el antemural de las opiniones y mala voluntad de los enemigos de la Compañía, calmando con sus sabios consejos las contrariedades de sus émulo”. *Biografía Eclesiástica Completa*. XIX, Madrid, 1864. p. 923.

526 San Nicolás se convirtió en uno de los grandes taumaturgos de la Iglesia griega, y más tarde, con el traslado de sus reliquias a Bari en el año 1087, fue reconocido como uno de los grandes santos de la Iglesia romana. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* op.cit. p. 430.

527 Ibidem, p. 429.

hace lo mismo sobre una de los laterales del sarcófago una vez resucitado⁵²⁸. Al otro lado un joven porta una copa sobre un plato y un cántaro inclinado que sostiene en su mano izquierda.

La parte superior se reserva, una vez más, para la escena de la divinidad con la presencia de Cristo y María que flanquean al santo sentados en sendos tronos de nubes. El Salvador alza su mano derecha, al igual que San Nicolás, en actitud de bendición, mostrando con la otra el libro de las Sagradas Escrituras y la Virgen, con velo y aureola le entrega

la estola al santo de Bari con un gesto de reverencia y sumisión a su Hijo representado en frente. Este tipo de visiones celestiales ya estaban presentes en los grabados flamencos que circulaban por los talleres españoles y que, probablemente, el mecenazgo de la obra haya tomado como modelo iconográfico⁵²⁹.

Un último grabado ilustra la obra del Padre Alonso de Andrade, jesuita “natural de Toledo y Calificador del Consejo Supremo de la Santa y General Inquisición” titulada *Avisos Espirituales de Santa Theresa de Iesus* (Barcelona: Tomás Lorient: 1647). (Fig. 132) Se trata de una estampa anónima que representa a Santa Teresa de pie, con el hábito de la orden de las carmelitas descalzas, caminando en dirección de su escritorio con la pluma y el tintero, en donde tras un torbellino de nubes podemos apreciar la presencia divina representada a partir de un conjunto de rayos luminosos. Tras la santa el ángel custodio porta una lanza que está a punto de atravesar el corazón de la santa. Se trata de la famosa escena de la Transverberación o traspaso de su corazón. Este éxtasis tuvo lugar en el año 1559, tal y como lo afirma la santa en el capítulo XXIX de su *Autobiografía*⁵³⁰.



Fig. 132. DE ANDRADE, A.: *Avisos Espirituales de Santa Theresa de Iesus* (Barcelona, 1647).

528 Ibidem, p. 438.

529 No podemos olvidar que también en “le botteghe italiane” se manejaban estampas procedentes del norte de Europa de donde es posible se haya copiado gran parte de los rasgos formales y de aquí haya pasado a la Península Ibérica.

530 “Viale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces (...) y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma

La transverberación y la santa como escritora son dos de los temas más representados en la iconografía del siglo XVII⁵³¹. Hay que tener en cuenta que los católicos de la Contrarreforma buscan en la representación de los éxtasis, las visiones sobrenaturales o las escenas de la comunión y la confesión, un apoyo visual a las teorías y a los dogmas atacados por los luteranos. Por este motivo los santos suelen representarse recibiendo los sacramentos discutidos en la polémica católica-protestante o fortalecidos por el Espíritu Santo que, en el caso de Santa Teresa, le inspira las obras que escribe en el interior de su celda⁵³².

Hemos incluido esta estampa en el apartado de la orden jesuita como un ejemplo, entre muchos, de la directa e intensa relación que Santa Teresa tuvo con la Compañía de Jesús, puesto que no sólo muchas de las monjas que entraron en el Carmelo tuvieron confesores jesuitas sino que éstos participaron de una forma muy activa en la obra de las fundaciones carmelitanas⁵³³. Además la Reformadora de la orden carmelita es canonizada el mismo día que San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, que al igual que la santa, se enmarcan dentro de la época gloriosa de la Mística y de la Ascética⁵³⁴.

con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aún harto...". RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* op.cit. p. 260. DUCHET-SUCHAUX, G; PASTOREAU, M.: *la Biblia y los santos...* op.cit. p. 362.

531 En el prólogo al lector podemos el autor escribe sobre la intención de la obra de Santa Teresa: "... Escribió los Avisos Espirituales para sus Hijas, interrumpiendo el hilo de su escritura, conforme pedían las ocupaciones, y negocios que tratava, dexandose llevar del viento del espíritu, y del tanto deseo que la movía, para escribir lo que le dictava, sin atender à otra cosa, mas que a darles saludables documentos para su aprovechamiento (...) Por lo qual, determinando de hazer este libro... y después de larga consulta, y madura consideración con las personas mayores en espíritu, letras y prudencia de su Sagrada Religión, y de la nuestra, pareció conveniente reducir estos Avisos à sus materias, eslabonando los que tratan de cada virtud, empeçando de la primera, que es la mortificación de la carne, y penitencia de las culpas; y luego de los novísimos; y conocimiento propio, por donde empièzan los principiantes, que pertenecen a la via purgativa; y subiendo por sus grados, hasta llegar el hombre à la cumbre de la perfeccion, encaminandole por estos documentos espirituales, como por sus passos contados, à lo supremo de la santidad...". DE ANDRADE, A.: *Avisos Espirituales de Santa Theresa de Iesus*. Barcelona: Tomás Loriente: 1647.

532 GUTIÉRREZ RUEDA, L.: "Ensayo de Iconografía Teresiana"... op.cit. p. 9.

533 "Profesó una gran estima hacia la Compañía de Jesús. Trató de las cosas de su espíritu con muchos jesuitas, quienes por un período prolongado fueron sus confesores. Llegó a escribir: *Ellos son mis padres y a quien después de Nuestro Señor debe mi alma todo el bien que tiene, si es alguno*". *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-Temático*, IV, Madrid, 2001, p. 3777.

534 GUTIÉRREZ RUEDA, L.: "Ensayo de Iconografía Teresiana", *Revista de Espiritualidad*, nº90, Año XXIII, (1964), pp. 6, 7.

De reducidas dimensiones, el grabado responde a unas características que se están moviendo en unos parámetros renacentistas en donde la imagen de Santa Teresa se podría identificar con la Virgen María en el pasaje de la Anunciación, así como el suelo embaldosado de la estampa nos recuerda a la pintura italiana del siglo XVI que llega a España a través de los artistas que viajan a Roma con el fin de completar su formación y traer consigo una serie de copias que servirán de modelo en sus talleres.

La imagen sagrada cumplió los deseos de San Ignacio y sus seguidores como portadora de un importante contenido cristiano estableciendo un diálogo entre oración y meditación y así lo expresa San Ignacio en la parte final de sus *Ejercicios Espirituales*.

4. ICONOGRAFÍA DE LOS SANTOS

Frente a lo que ocurría con las representaciones hagiográficas en el Renacimiento, en la Contrarreforma se da un giro en la concepción de la santidad. Se intenta terminar con la acumulación de toda una serie de leyendas que habían creado un tipo iconográfico hasta bien entrado el siglo XVI⁵³⁵. Las disposiciones surgidas del Concilio de Trento incitan a los autores a escribir tratados donde se clarifique la representación de los santos fijándose unos atributos iconográficos que le identificarán en las artes figurativas a lo largo de todo el siglo XVII. Estos nuevos atributos parten, en primer lugar, del conocimiento directo de las fuentes literarias y, en segundo, de su familiaridad con los temas y contenidos específicos como son las biografías, sus cultos y la historia devocional del santo⁵³⁶.

Además se pone de manifiesto la importancia sobre la disposición y fin de las imágenes haciendo hincapié en la necesidad de decorar las iglesias y los libros con figuras de santos, apóstoles o mártires. A estas nuevas connotaciones contribuyeron los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, el *Tratado de Pintura* de Francisco Pacheco, el *Diálogo de la Pintura* de Vicente Carducho, *De historia SS imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum* de Molanus, la *declaracion de lo que el*

535 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990, pp. 154-156.

536 ITURGÁIZ, D.: *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La fuerza de la Imagen*. Burgos, 1992, p. 65.

cristiano ve en los sagrados templos de Juan Lorenzo Palmireno o el *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* de Gabriele Paleotti, entre otros. Federico Borromeo en *Della pittura sacra* propone que todos los personajes y santos de las iglesias, pinturas o libros se representen siguiendo los cánones de la época y no la moda de la antigüedad clásica: “...Non bisogna abbigliare i santi con gli abiti già in uso presso l’antichità profana, ne si devono imitare le fogge di vestire dei Gentili”⁵³⁷; asimismo se deben efigiar con decoro y con “verdad de la historia” eliminando todo aspecto relacionado con la tradición legendaria: “Bisogna conservare i simboli e i misteri che si usan a raffigurare la Vergine Santissima e i santi, e le sue persone devono essere effigiate col maggior decoro e maestà che si possa immaginare”⁵³⁸.

Frente a estas nuevas disposiciones contrarreformistas la creación del prototipo del santo humanista y ermitaño del Renacimiento continúa en la iconografía del siglo XVII. Las estampas son testimonio de esta tradición dejándonos ejemplos de San Antonio con las llamas o san Jerónimo penitente en el desierto con la calavera y el reloj de arena. Tampoco podemos descartar la influencia paleocristiana en la representación de los mártires y los personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento. Éstos últimos serán los protagonistas de estas escenas barrocas en donde el sentido de la muerte, la eucaristía y la redención serán los motivos predominantes.

4.1. Personajes del Antiguo Testamento: David y Salomón

Así aparece en la portada de la primera parte de la obra *Postrimerías del Hombre* (Madrid: Luis Sánchez: 1603), (Fig. 133) en donde el concepto de la muerte está estrechamente vinculado con la iconografía representada en el frontispicio. En este sentido aparecen, en un primer plano, las figuras del rey David, con el arpa, en el lado izquierdo, al que acompaña la imagen de Salomón, vestido de rey, con el cetro y la corona, en la parte derecha. Ambos portan sendas lápidas decoradas con epígrafes bíblicos, que completan el significado del mensaje alegórico. La cartela de David

537 “Converrà invece, dopo aver ben studiato il vestire di ciascuno, nobile o plebeo, e le costumanze del tempo, donde si desume l’argomento da pingere, attenervisi scrupolosamente”. BORROMEO, F.: *Della Pittura Sacra*. Testo e versione a cura di Carlo Castiglione, Sora, 1932, p. 66.

538 “Badino i pittori che anche in ciò non facciano qualche cosa contro il docoro e la verità della storia”. BORROMEO, F.: *Della Pittura Sacra...* op.cit. p. 92.

nos remonta al Antiguo Testamento, con una frase del Salmo 54 “DESCENDAT IN INFERNUM VIVENTES”⁵³⁹ que se complementa con la frase escrita en la lápida de Salomón “AUDI CONSILIUM ET SUSCIPE DISCIPLINAM UT SIS SAPIENS IN NOVISSIMIS TUIS”⁵⁴⁰.

En los basamentos se recogen otra serie de citas bíblicas que complementan la idea esencial de la obra. Así nos encontramos que bajo las figuras de los reyes, se escriben dos frases tomadas de la Epístola de los Romanos, “PER UNUM HOMINEM PECCATUM IN HUNC MUNDUM INTRAVIT”⁵⁴¹, sobre el pedestal que sostiene a David, y “ET PER PECCATUM MORS”⁵⁴². Sobre las volutas del frontón

curvo se recuestan dos figuras alegóricas sosteniendo, sobre su regazo, sendas cartelas cada una. Por una parte, se representa a una mujer que muestra una cabeza con cuatro caras sobre las que se coloca la figura de un sol acompañado de estrellas, formando una aureola. Podría tratarse de la personificación de la Sabiduría, representada con uno de los principales atributos de Minerva –diosa de la Sabiduría– que es la cabeza triple, sirviendo éstas para aconsejar a los demás⁵⁴³. Sin embargo no porta ningún otro elemento, además de la cartela⁵⁴⁴, que la identifique, con plena certeza, como tal alegoría. En este sentido la cabeza formada por varios rostros forma parte, al mismo tiempo, de la alegoría de la Prudencia, significando que dicha virtud con-



Fig. 133. DE OÑA, P.: *Postrimerías del Hombre* (Madrid, 1603)

539 “Vivos desciendan a los infiernos” (Salmo 54, 16)

540 “Escucha el consejo y recibe la disciplina para que seas sabio en los últimos momentos”.

541 “POR UN SOLO HOMBRE ENTRÓ EL PECADO EN EL MUNDO” (Rom 5, 12).

542 “Y POR EL PECADO LA MUERTE” (Rom 5, 12).

543 RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. II. p. 281.

544 “UTINAM SAPERENT ET INTELIGERENT AC NOVISSIMA PROVIDERENT” (“OJALÁ QUE TUVIESEN SABIDURÍA E INTELIGENCIA Y PREVIESEN SUS POSTRIMERÍAS” Deuter 32, 29).

siste en una verdadera cognición, mediante la cual se ordenan y organizan todas las cosas⁵⁴⁵. A ella se hace referencia en la página 11 de la obra cuando se escribe: “Todo lo que hasta aquí se ha ydo concluyendo, ha sido en razon de hallar la que tiene por su parte la prudencia: de manera, que aunque tenga el primer lugar la humildad, como se ha visto: pero esso es dando la mano à las demas, y ayudandose dellas, como lo haze el cero en la cuenta, que aunque por si no vale, junto con los otros numeros, les da y aumenta el valor; con el uno haze diez, y con el tres treinta: pero la prudencia tiene el primer lugar entre todas, en razon de ser la señora dellas; la que las manda, la que las gobierna: de suerte, que sin la prudencia no ay virtud, como sin Capitan no ay compañía, ni navegación sin Piloto: el alma es la nave, el farol que la alumbrá el entendimiento, la vela la voluntad; que como la vela levanta todo el navio, la voluntad mueve, y lleva tras si todas las potencias y sentidos: pero el Piloto es la prudencia, que con la carta de marear de la ley natural y divina, va rigiendo y gobernando entendimiento, voluntad y las demas fuerças del alma, y a las demas virtudes que la rigen que, comparadas con ella, son grumetes, y gentes de servicio del navio...”⁵⁴⁶. En la página 23 se alude a la cabeza de los tres rostros en alusión a la prudencia: “... y finalmente si la prudencia humana tiene tres rostros, con que mira los sucesos, el espejo en que se mira es de alinde, y de corta luz; al fin luz humana, que como se ceba en cosas de aca, dura poco, y se acaba presto: pero la prudencia Christiana es hija de aquel gran padre Jano, por otro nombre Noe, que quando todos huelgan, el trabaja y alcança en medio de un diluvio universal, seguro puerto: vee los siglos passados, y ordena los futuros, teniendo en la mano por espejo, las calaveras y huesos de aquellos desventurados del diluvio, y con lumbré sobrenatural vee que no ay otra vida; que como dura siempre, es menester siempre tantearla, para que de ninguna fuerte aya yerro (...)”⁵⁴⁷.

Con este significado representa Alciato al dios Jano con una cabeza de dos rostros con el miraba con uno al año terminado y, con el otro, el nuevo año que empezaba, siendo, por tanto, el símbolo de los prudentes porque con una cara se mira al pasado y con la otra al futuro. Aprendiendo de los errores cometidos se puede plane-

⁵⁴⁵ RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. II. p. 233.

⁵⁴⁶ DE OÑA, P.: *Postrimerías del Hombre*. Madrid: Luis Sánchez: 1603, p. 11.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 23.

ar el futuro de una manera más inteligente⁵⁴⁸. En la página 19 podemos leer: “Las partes de la Prudencia son tres, ordenar lo presente, consideración de lo pasado, cotejandolo con lo que està por venir (...) el verdadero prudente, como dize Seneca, debe considerar, no solo las cosas presentes, sino también las passadas, para dellas hazer juicio entero de las que està por venir, y pueden acontecer. Porque el sabio no dize: Pense que sucediera esto, y assi no duda, sino espera; no sospecha, sino tiene ojo a la razon de cada cosa; y quando vee el principio, atiende con cuydado à la salida y fin del, de manera, que como advirtió S. Ambrosio, y otros, el Sabio y prudente trae à la memoria lo passado, considera lo por venir, y tiene inteligencia de lo presente...”⁵⁴⁹.

Tampoco se puede olvidar el desarrollado mundo filosófico creado en la época antigua, en donde la Sabiduría era considerada como una virtud que existía desde siempre y de la que derivaban las restantes⁵⁵⁰, teoría que se recuperó en la Italia de los siglos XV y XVI y que de allí fue llevada al resto de Europa. El sol que rodea su cabeza nos acerca al concepto de la Eternidad, puesto que el astro solar conserva todas los elementos creados bajo su presencia, siendo perpetuo engendrador de las cosas⁵⁵¹.

En el otro lado, una figura, dispuesta al modo de las matronas romanas, sostiene con su brazo derecho una lápida, mientras se apoya, con la otra, sobre una calavera. Ésta nos señala que la muerte aparece en el momento más inesperado por eso debemos estar atentos, tal y como nos lo indica el epígrafe⁵⁵². El frontispicio se convierte, por tanto, en un claro instrumento pedagógico al servicio de la obra, en donde el mensaje transmitido se inscribe dentro del concepto de la buena muerte, a la que debe aspirar todo cristiano⁵⁵³. Pedro de Oña aconseja al cristiano la práctica de las virtudes ante

548 ALCIATO, A.: *Emblemas*. SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (ed.), Madrid, 1993, p. 50

549 DE OÑA, P.: *Postrimerías del Hombre...* op.cit. p. 19.

Se acompaña del epigrama: “Jano, que de dos rostros guarnecido, entiendes lo pasado y venidero, y como ves lo que te es ofrecido, burlas así de lo que fue primero, ¿por qué con tantos rostros te han fingido?, ¿Por aventura es porque el hombre entero y sabio ha de ser tal que juntamente, vea lo por venir y lo presente?”. BERNAT VISTARINI, A.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles ilustrados*. Madrid, 1999, p. 444.

550 RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. II. p. 281

551 RIPA, C.: *Iconología...* op.cit. I. p. 393.

552 “VIGILATE ITAQUE QUIA NESCITIS DIEM NEQUE HORAM” Math 25, (“VELAD, PUES, PORQUE NO SABÉIS NI EL DÍA NI LA HORA”, Mateo 25, 13).

553 CARRETE PARRONDO, J.: “El grabado y la estampa barroca”, *El Grabado en España (siglos XV al XVIII)*. *Summa Artis*, XXXI, Madrid, 1987, p. 203.

la posibilidad de ser sorprendido por la muerte. Así nos lo explica en el prólogo de la obra: “El propósito en estos Tratados ha sido, hazer uno entero de la divina providencia, que alcança y toca desde la vida y primer fin del hombre, que es la muerte, hasta el último que es la bienaventuranza, para que fue criado: y assi ha sido necesario, disponer este intento en las quatro postrimerías del hombre, y darles este sentido à estas partes, pues son las principales deste gobierno y providencia soberana”⁵⁵⁴.

Como ejemplos de las virtudes nos presenta al rey David como una de las prefiguraciones de Cristo y también su antepasado directo y a Salomón, décimo hijo de aquél que se consagró como el rey de Israel que mayor gloria había conseguido en sabiduría y magnificencia⁵⁵⁵, tal y como se expresa en el libro: “Es tan necesaria y esencia esta union y amistad de las virtudes, unas con otras, que no solo las que tocan el alma, y à sus potencias y fuerças, se dan las manos entre si, y las que tocan el ejercicio y practica de las corporales de misericordia, sino que està en aquellas, espirituales y corporales, se aunan y hazen compañía, y tienen el trato junto: y la razon desto consiste, en que assi como el hombre no es alma à solas, sino cuerpo y alma juntos; bien assi, virtuoso Christiano, no solamente dize virtud interior, sino exterior è interior juntamente, honestidad en el alma, y compostura en el cuerpo: y assi de aquella muger fuerte, que introduce el Espiritu Santo por Salomón (...) La humildad se alza como la virtud principal y a ella se subordinan el entendimiento y la voluntad puesto que de “ambas han de travar las riendas con que se ha de gobernar y regir el alma. Y para que no falte nada al carro del alma, ha de tener las ruedas de la voluntad firmes y ligeras; y la razón que como carretero las guía, ha de ser sabio y sagaz”⁵⁵⁶; y en cuanto al rey David: “David pidien-

554 “Porque como a la vida de necesidad se sigue la muerte, también a èsta el juicio y cuenta última, que se debe dar al dueño y Señor Supremo de todo: de donde se sigue, o pena y castigo contra las culpas y pecados y obras santas en caridad y amor de su Dios acabadas (...) Mas porque la muerte tuvo su principio en la mala vida de la culpa y pecado, parezio razonable, començar deste primero: para que pues es el mas dañoso, sea el mas temido, siquiera para huyr tan horrendos daños como le acarrea, presentes y futuros, de cuerpo y alma, en vida, y en muerte (...) Y aquí va generalmente toda la Escritura con este trabajo igual y seguido, sin dexar ninguna traslación, que no se aya hallado y puesto: juntamente assi mismo el sentido del derecho Canónico y Civil, en que los Padres de la Iglesia la tratan, y los Concilios Santos lo determinan, fuera del que en la misma obra dentro se prosigue: y assi mismo las dificultades de la Teología que podían, o alargar demasiado el intento del discurso, o retardar a los que no salen de rayz sus principios...”. DE OÑA, P.: *Primera Parte de las Postrimerías del Hombre...* op.cit. s.p.

555 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* I, vol.1, op.cit. pp. 300, 335.

556 DE OÑA, P.: *Primera Parte de las Postrimerías del Hombre...* op.cit. p. 2.

do à Dios, no que dilatasse su Reyno, ni aumentasse su patrimonio, sino que se pusiesen ley, y le enseñase el camino de sus mandamientos, viendo que para execución dello, era menester entendimiento y voluntad...”⁵⁵⁷.

Además destacaron por su poder y prudencia, lo mismo que el autor del libro Pedro de Oña, obispo de Venezuela, cuyas armas se representan en el centro del basamento con la cartela: “PRIUS MORI QUAM FOEDARI”⁵⁵⁸, correspondiéndose en un perfecto eje de simetría con el escudo que rompe el frontón, pertenecientes a D. Pedro Franqueza, a quien se dirige la obra. Le rodea el epígrafe: “DEO REGI ET PATRIE SERVIRE”⁵⁵⁹.



Fig. 134. DE LA VEGA, D.: *Conciones Vespertinae Cuadragesimales, super septem poenitential psalmos* (Medina del Campo, 1603)

El rey David vuelve a aparecer en la obra de Diego de la Vega *Conciones Vespertinae Cuadragesimales, super septem poenitential psalmos* (Medina del Campo: Juan Godínez de Millis: 1603) (Fig. 134) como rey anciano, con barba y corona sobre su cabeza que toca el arpa con cuya música acompañaba sus Salmos⁵⁶⁰. El antecedente iconográfico tendríamos que buscarlo en Orfeo que con su lira embelesaba a hombres, dioses y a toda la naturaleza⁵⁶¹.

4.2. Profetas: San Juan Bautista

Como precursor de Cristo⁵⁶² se representa a San Juan Bautista en el frontispicio de la obra sobre las *Excellencias de San Juan Bautista* (Toledo: Bernardino de

557 DE OÑA, P.: *Primera parte de las Postrimerías...* op. cit. p. 12.

558 “Antes morir que pecar”.

559 “PARA SERVIR A DIOS, AL REY Y A LA PATRIA”.

560 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* op.cit. p. 301.

561 HUMBERT, J.: *Mitología griega y romana*. Barcelona, 1994, p. 145.

562 Anuncia la venida del Mesías: “En verdad os digo que, entre todos los nacidos de mujer, no ha existido uno mayor que Juan Bautista. Pero el más pequeño en el reino de los cielos es mayor que él. Desde los días de Juan Bautista hasta el presente, el reino de los cielos sufre violencia y los fuertes lo arrebatán. Porque hasta Juan todos los profetas y la ley han profetizado” (Mateo 11, 11-13). DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAU, M.: *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos...* op.cit. p. 227.



Fig. 135. LÓPEZ MADERA, G.: *Excelencias de San Juan Bautista* (Toledo, 1617)

Guzmán: 1617), (Fig. 135) recopiladas por D. Gregorio López Madera y que dedica al rey Felipe III⁵⁶³. El profeta se representa en el interior de un paraje natural en alusión a su vida ascética en la que sólo se alimentaba de langostas y miel silvestre. Con aureola y la cruz, en alusión al sacrificio de Cristo, alza su dedo índice expresando su misión de Anunciador⁵⁶⁴ y señala un pequeño cordero cruciforme en alusión a la cita de San Juan: “He aquí el cordero de Dios”⁵⁶⁵. A ambos lados de la cartela una inscripción en la que se escribe: “HIC VENIT IN TESTIMONIUM UT OMNES CREDERENT PER ILLUM” tomada del capítulo primero del libro de San Juan⁵⁶⁶.

La estampa está firmada por Pedro Ángel, uno de los primeros plateros que aplicaron su técnica del grabado sobre metal en la ilustración de los libros de la primera mitad del siglo XVII⁵⁶⁷.

563 Gregorio López Madera fue un personaje destacado en la administración de la monarquía española, ocupando los cargos de alcalde de casa y corte del rey. ROTETA DE LA MAZA, A.M.^a: *La Ilustración del Libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1637)*. Toledo, 1985, p. 229.

564 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* op.cit. p. 497.

565 ROTETA DE LA MAZA, A.M.^a: *La Ilustración del Libro en la España de la Contrarreforma...* op.cit. p. 227. DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOREAU, M.: *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos...* op.cit. p. 228.

566 “ÉL VINO COMO TESTIGO, PARA QUE TODOS CREYESEN POR ÉL” (Juan 1,7). ROTETA DE LA MAZA, A.M.^a: *La Ilustración del Libro en la España de la Contrarreforma...* op.cit. p. 229.

567 Ibidem, p. 2.

4.3. Apóstoles: San Pedro, San Pablo y San Juan

El siguiente grupo de estampas recoge la imagen de tres de los apóstoles que siguieron a Jesús y lo acompañaron durante su vida pública. Entre ellos destacan San Pedro y San Pablo, figuras que al igual que los santos mártires Cosme y Damián o Primitivo y Facundo (véase 4.6: mártires) se representaban juntos en la mayoría de los programas iconográficos. Además se habían convertido en una de las imágenes más extendidas desde los inicios del arte cristiano⁵⁶⁸; San Pedro, como fundador del Papado, sostiene las dos llaves (las del cielo y las de la tierra) en alusión a su poder de atar y desatar, de absolver y excomul-



Fig. 136 LÓPEZ, P.: *Glossas para declaración de algunas de las Rúbricas, Ritus, y Ceremonias del Misal de Clemente VIII* (Madrid, 1607)

gar que Dios le había concedido como Príncipe de los Apóstoles; San Pablo, uno de los mayores predicadores del cristianismo después de su conversión, se representa con la espada en alusión a su martirio. El primero de los frontispicios ilustra la obra recopilada por el clérigo Pedro López *Glossas para declaración de algunas de las Rúbricas, Ritus, y Ceremonias del Misal de Clemente VIII* impresas en Madrid por Luis Sánchez en 1607. (Fig. 136) Los santos se colocan de perfil con sus atributos más representativos y con unos rasgos muy toscos que nos acercan a unos modelos de estirpe medievalista. San Pedro viste la toga y va descalzo como el resto de los apóstoles; se representa calvo con la tonsura que nos recuerda que fue uno de los sacerdotes cristianos y con la aureola de la santidad. Enfrente San Pablo con barba y una abundante cabellera como predicador de Atenas⁵⁶⁹.

Con unos rasgos más naturales aparecen en la *Horae Diurnae Breviario Romani, Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti Pii V. Pont Max. iussu editi. Et Clementis VIII auctoritate recogniti*, (Fig. 137) impreso en Madrid en el año 1619. Al fondo se representa la Iglesia y del cielo desciende la paloma del Espíritu

⁵⁶⁸ San Pedro simboliza la Iglesia Judía convertida y con San Pablo la Iglesia de los Gentiles. AGUAYO COBO, A.: "Lectura Iconológica de la Puerta del Sol de la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María", *Revista de Historia de El Puerto*, 34 (2005), p. 87.

⁵⁶⁹ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol. 5, op.cit. pp. 10,11.



Fig. 137. *Horae Diurnae Breviario Romani, Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti Pii V. Pont. Max. iussu editi...* (Madrid, 1619)



Fig. 138. DÍAZ VARA CALDERÓN, G.: *Grandezas y Maravillas de la Inclyta, y sancta Ciudad de Roma...* (Madrid, 1677).

Santo que ilumina toda la escena. Lo mismo ocurre en la obra de Gabriel Díaz Vara Calderón sobre las *Grandezas y Maravillas de la Inclyta, y sancta Ciudad de Roma, cabeza y compendio de el orbe, madre de todos los fieles, y roca inexpugnable de la Sancta Fe Católica* dedicada a la Virgen del Buen Suceso⁵⁷⁰. (Fig. 138) San Pedro y San Pablo se colocaban, desde principios del arte cristiano, a los lados de Cristo, reduciéndose, en muchas ocasiones, a ellos dos la representación de todo el colegio apostólico. Así empieza a fijarse un tipo iconográfico que perdurará a lo largo de los siglos en donde San Pedro aparecía con la barba retorcida y los cabellos cortos y encrespados y San Pablo con la barba larga y abundante⁵⁷¹.

570 Sobre el origen de su imagen se habla en la obra de Sanz Pascual en donde se explica que cuando el gobernador de Filipinas D. Fernando de Silva se apoderó de la isla Hermosa en 1625 ese mismo año la Santa Virgen decidió obsequiar a los agustinos con una imagen suya. Cuando el provincial de la orden fue a verla y “deseando saber la advocación que agradaría a la Virgen llevase su imagen, echaron a suertes con todos los títulos que tiene la Madre de Dios y, por seis veces consecutivas salió el de Nuestra Señora del Buen Suceso y con él se venera en Peñaraque”. SANZ PASCUAL, A.: *Historia de los Agustinos españoles*. Madrid, 1948, p. 427.

571 *La Tumba de San Pedro y las Catacumbas Romanas. Los monumentos y las inscripciones*. Madrid, 1954, p. 364.

San Pedro recibe las llaves de manos de Cristo en el grabado que ilustra la obra del obispo de Osma, D. Juan de Palafox y Mendoza *Excelencias de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles, vicario universal de Jesucristo nuestro Bien* impresa en Madrid por Pablo de Val en el año 1659. (Fig. 139) Se dedica al pontífice Alejandro VII cuyas armas se reproducen en otro de los grabados del libro⁵⁷². La estampa se divide en tres partes; en el registro del medio San Pedro se arrodilla, en la parte central, para recibir las llaves que Cristo le entrega en presencia de las Santas Vírgenes representadas con el velo sobre sus cabezas y con las manos juntas en actitud de plegaria⁵⁷³. Un rebaño de



Fig. 139. DE PALAFOX Y MENDOZA, J.: *Excelencias de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles...* (Madrid, 1659).

572 A él se refiere el autor en el prólogo cuando explica el contenido de la obra y la elección de San Pedro como figura principal: "Para escribir las Excelencias de San Pedro, mucho tuvo que temer mi insuficiencia; pero para dedicarlas à el alto espíritu, y soberana Dignidad de V. Santidad, nunca llegó a rezelar la censura... Porque justo es dedicar las de San Pedro, inmediato Vicario del Verbo Encarnado, a su dignissimo sucesor Alexandro; pues yà busque la aprobación de lo discurrido en ellas, no está en otro juicio el acierto, yà se busque la enmienda, no està en otra mano la jurisdicción (...) Fácil es ò Padre universal de las Almas parecerse a San Pedro en la Dignidad de Vicario de Christo y vestirse, y revestirse de todo su poder con una merecida, y aplicada eleccion; pero no es tan fácil parecerse en la vida. Aquello lo haze agena voluntad: esto lo haze la propia. Aquello en muy breve tiempo; esto en muy dilatado: en aquello se recibe: en esto se dà. Allí es menester la gracia en los Electores: aquí en el Electo. Aquello ensalça, y corona una vida breve, y transitoria: pero esto la eterna. Y ansi mas es parecerse V. Santidad à San Pedro en las Excelencias de la virtud, que en las del poder, quanto es mas ser bueno, que grande". DE PALAFOX Y MENDOZA, J.: *Excelencias de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles, vicario universal de Jesucristo nuestro Bien*. Madrid: Pedro de Val: 1659, s.p.

573 "...Y si vemos que à San Pedro le escogió el Señor para Padre de la Iglesia, y ley de Gracia; y que le sirvió tan de cerca, que lo señalò, y destinò, y eligió para piedra fundamental deste eterno, y espiritual edificio: y para entregarle las llaves de absolver, y de ligar, y abrir, y cerrar las puertas de la eterna vida, y condenación: y que le revelò mas claramente los misterios de la Fè, y que los confessò con sus labios, y su sangre, y que lo escogió por el primero de todo el Apostolado". DE PALAFOX Y MENDOZA, J.: *Excelencias de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles...* op.cit. s.p.

ovejas completa la escena como símbolo del pueblo cristiano que el apóstol y príncipe de la Iglesia tiene que conducir por el buen camino. Detrás de San Pedro el resto de los Apóstoles que han predicado la doctrina de Cristo y son testigos del poder que Jesús le concede a Pedro. De la boca de Cristo sale un epígrafe en donde leemos: “Petre amasme? Pasce oves meas” (¿“Pedro me amas”?, Apacienta mis ovejas) y Pedro le responde: “Tu scis Domine quia amo te” (“Tú Señor bien sabes que te amo”). En el registro superior una paloma sobrevuela con la inscripción: “Aedificabo Ecclesiam in eam”. Dios Padre con el orbe rematado en cruz levanta su mano derecha bendiciendo el acto de entrega de las llaves. Le rodea un cortejo de ángeles que tocan la trompeta o sostienen cartelas con las frases: “Quod cumque ligaveris super terram” y “Erit ligatum et in Coelis”. De la boca del Padre, coronado por el triángulo de la Santísima Trinidad, sale el epígrafe: “Tues Petrus et super hanc petram”. Cabezas de ángeles sobre nubes completan la escena. A esto se refiere el autor en el prólogo cuando explica: “El principal motivo que hemos tenido para dar à luz esta Obra, ha sido, y es, la gloria del Santo, y la justa, y merecida devocion que todos le devemos, assi Ecclesiasticos como seglares; porque en ella vâ empeñada la honra, y alabanzas de Dios Padre, y las de su unigénito Hijo, y del Espíritu Santo, pues estas tres Personas concurrieron, y cooperaron en labrar esta piedra fundamental de la Iglesia, para assentar sobre ella su eterno y espiritual edificio⁵⁷⁴.

En el registro inferior figuran la jerarquía eclesiástica en la parte izquierda con la presencia de los Padres de la Iglesia con Gregorio Magno con la tiara papal en primer término seguido por San Jerónimo con el capelo cardenalicio y San Agustín y San Ambrosio con la mitra episcopal y los fundadores de las órdenes religiosas con la presencia de San Francisco en la parte izquierda de la composición. Enfrente se arrodillan los monarcas, caballeros, nobles e hidalgos que someten sus posesiones y su poder a la soberanía de la Iglesia.

La estampa no está firmada pero la precisión y el detallismo de cada uno de los personajes así como el tipo de plegado de las túnicas y la expresividad de los rostros

574 “Concediò las luzes, y los conocimientos, el Padre la potestad, y la jurisdicción el Hijo: y aquel ardiente amor, y admirable fervor el Espíritu Santo, de que necessitò, para influir en la Congregación de los Fieles, como universal Padre, Maestro, Cabeça, Director y Vicario del Verbo Eterno Encarnado”. DE PALAFOX Y MENDOZA, J.: *Excelencias de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles...* op.cit. s.p.

nos llevan al grabador manchego Pedro de Villafranca que trabaja en Madrid desde la década de los treinta. Esta hipótesis se corrobora con la presencia de su firma en el retrato de Alejandro VII colocado en las hojas preliminares del libro.

San Juan Evangelista se representa en la portada que ilustra la *Victoria y Triunfo de Iesu Christo, y Libro en que se escriben los Hechos y milagros que hizo en el mundo éste Señor y Dios nuestro, doctrina que predicò, preceptos, y consejos que dio: conforme a como lo refieren sus Evangelistas, y declaran diversos Doctores...* (Madrid: Luis Sánchez: 1603). (Fig. 140) La

iconografía del santo se define a partir de la representación de la Pasión de Cristo en donde su figura se convierte en uno de los discípulos más queridos y cercanos al Salvador⁵⁷⁵. Pero en este grabado se representa escribiendo el Evangelio o el Apocalipsis en lo que podría considerarse la isla de Patmos; a su lado el águila, animal con el que aparece en la escena del Tetramorfos; su fisonomía es el de un hombre joven en correspondencia con su tipo iconográfico occidental frente a la tradición bizantina que lo representaba como un anciano barbado⁵⁷⁶.



Fig. 140. DE VILLEGAS, A.: *Victoria y Triunfo de Iesu Christo, y Libro en que se escriben los Hechos y milagros que hizo en el mundo éste Señor y Dios nuestro...* (Madrid, 1603)

4.4. Padres de la iglesia: San Jerónimo (latina) San Basilio (griega)

La influencia que los escritos de los Padres de la Iglesia ejercieron dentro del pensamiento religioso de la Contrarreforma se deja ver en la iconografía de estos frontispicios. La inclusión de los Padres de la Iglesia en la iconografía de estos grabados se debe, entre otros motivos, a la controversia suscitada por los protestantes sobre la validez de la tradición como fuente de la fe⁵⁷⁷. A partir del Concilio de Trento la Vulgata, traducción latina de las Sagradas Escrituras, realizada por San Jerónimo fue

⁵⁷⁵ *Bibliotheca Sanctorum*.... VI, op.cit. p. 791.

⁵⁷⁶ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*... II, vol. 4, op.cit. p. 190.

⁵⁷⁷ UGALDE GOROSTIZA, A.I.: "Repercusiones del Concilio de Trento en la iconografía de los Padres de la Iglesia en algunos monumentos del País Vasco", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, nº 12 (1992), p. 233.

considerada como la edición auténtica⁵⁷⁸. Así nos encontramos al santo como penitente en el desierto –uno de los episodios más conocidos de su vida– arrodillado ante el Crucifijo y llevándose su mano derecha al pecho. El grabado ilustra la obra de Francisco de los Santos *Quarta Parte de la Historia de la Orden de San Geronimo* impresa en Madrid por Bernardo de Villa-Diego en el año 1680. (Fig. 141) Se representa como un anciano barbado, semidesnudo y con la calavera, símbolo de la muerte, sobre la cual medita y un libro abierto, como ejemplo de seguimiento a Cristo. A los pies del santo se representa el capelo cardenalicio en alusión a su cargo de secretario del papa Dámaso⁵⁷⁹. La iconografía de los santos penitentes del Barroco se enmarca dentro de ese gusto por la naturaleza que sentía el hombre del siglo XVI tras el creciente auge de los descubrimientos científicos⁵⁸⁰.

En el plano de fondo, tras un árbol se asoma el león, uno de los principales atributos de San Jerónimo y que hace alusión a una de las fábulas más conocidas del santo. Santiago de la Vorágine lo recoge en su *Leyenda Dorada*⁵⁸¹ y desde entonces se convirtió en uno de los temas favoritos del arte hasta el siglo XVIII⁵⁸². San Jerónimo se representa con Santo Domingo en el frontispicio que Pedro de Cabrera dedica al monarca Felipe III en el año 1602 (véase IIª Parte, Cap. VI).

El siguiente grabado ilustra la obra de Gaspar de Villaroel *Iudices Commentariis Literali cum moralib Aphorismis illustrati*, (Madrid, 1636) (Fig. 142) y nos lleva a la

578 Ibidem, p. 235.

579 Réau, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol.4, op.cit. p. 144.

580 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso...* op.cit. p. 176.

581 Estando San Jerónimo y sus monjes sentados escuchando la lectura de las Sagradas Escrituras vieron llegar a un león que cojeaba puesto que llevaba una espina clavada en una de sus patas; una vez curado lo mantuvieron a su servicio encargándole los cuidados del asno que acarrea la leña al monasterio. Un día, mientras el asno pastaba en un lugar solitario, el león se quedó dormido; un grupo de mercaderes que pasaban por allí aprovechándose de su sueño decidieron llevárselo con sus recuas de camellos. Algún tiempo después, el león encontró la caravana de mercaderes que volvía por el mismo camino con el asno robado que usaban como guías de los camellos. Con sus rugidos el león hizo huir a los ladrones devolviendo el asno al monasterio. DE LA VORÁGINE, J.: *La Leyenda Dorada*. II, Madrid, 1996, p. 633.

582 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol.4, op.cit. p. 145. Su imagen es frecuente en los grabados que ilustran los libros del siglo XVI como la obra de San Jerónimo *Divi Hieronymi Stridonensis, Presbyteri cardinales...* impresa en Salamanca por Juan y Andrés Renaut en el año 1588. CACHEDA BARREIRO, R.M.: “La figura del santo en la Contrarreforma...”, op.cit. pp. 86, 87.



Fig. 141. DE LOS SANTOS, F.: *Quarta Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo* (Madrid, 1680).

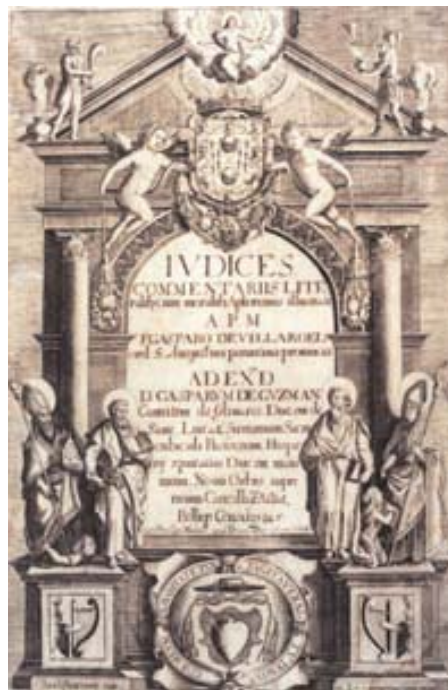


Fig. 142. DE VILLAROEEL, G.: *Iudices Commentariis Literali cum moralib Aphorismis illustrati* (Madrid, 1636)

estructura romanista del arco de triunfo, con la presencia de tres cuerpos como característica principal de la arquitectura clasicista. Sin embargo la presencia de columnas corintias de orden gigante nos está hablando ya de una estética barroca. Sobre los pedestales del basamento se sitúan las figuras de San Pedro –con la llave y el libro de los Evangelios– y San Agustín –como obispo, con mitra y báculo– en el lado izquierdo y la de San Pablo –con el libro y la espada– y la de Santo Tomás de Villanueva –con las vestiduras episcopales y dando limosna a una niña arrodillada a sus pies⁵⁸³– en el derecho.

Dos niños alados sostienen sargas de frutas al tiempo que nos muestran, en el interior de una cartela las armas de D. Gaspar de Guzmán, destinatario de la obra Rompiendo el frontón y, sentado en un trono de nubes, podemos ver la imagen de

⁵⁸³ Fue predicador de la corte de Carlos V y, desde muy joven, ingresó en la orden de los agustinos, siendo en 1544 designado arzobispo de Valencia. El papa Pablo V ordenó que se le representase con una bolsa en la mano, dando limosnas a los pobres. Su iconografía se difunde a finales del siglo XVII en los conventos agustinos de Sevilla, Roma y Praga, lo que nos hace pensar que son estos frontispicios y el conjunto de estampas sueltas que circulaban por los talleres la fuente iconográfica de gran parte de esos conjuntos pictóricos. RÉAU, L.: *Iconografía de los santos...* II, vol.5, p. 285.

Cristo, abriendo sus brazos en actitud de bendecir. En los extremos se colocan dos personajes que caminan hacia Cristo; el primero de ellos porta el cuerno de la abundancia⁵⁸⁴, mientras un segundo, con atuendo militar romano, toca la trompeta y sujeta un cántaro flamígero⁵⁸⁵. Este mismo motivo se repite encima de la cornisa recordando los pináculos de la arquitectura escurialense. Aunque no son figuras femeninas, como las describe Ripa, podrían tratarse de las alegorías de la Abundancia y de la Fama, virtudes que caracterizan a la orden agustina, a la que pertenece Gaspar de Villarroel, autor de la obra. La Fama, según Ripa, se identifica no sólo a través de la trompeta sino mediante un corazón que simboliza la “fama de un hombre de bien” y que, con la flecha atravesada, se convierte en el escudo de los frailes agustinos. Así aparece en el centro del basamento, coronado por el capelo cardenalicio y rodeado de un epígrafe en el que se puede leer: “COR MEUM CHARITATE TUA SAGITA VERA TU DOMINE”⁵⁸⁶. En los pedestales una mano sobresale de una nube y toca un arpa en referencia a David, segundo rey de Israel y prefigura de Cristo. De acuerdo con la genealogía estipulada al principio del Evangelio de Mateo es hijo de Jesé, raíz del árbol genealógico de Cristo y, por consiguiente, su antepasado directo. La presencia de David como rey arpista nos remonta a los textos del Antiguo Testamento puesto que es, supuestamente, el autor de los Salmos, colección de Cánticos de la Sinagoga, lo que le califica como patrón de los músicos y de los cantores. A esta antigüedad se remonta también la historia de la orden de San Agustín, con la presencia de las dos

584 Podría tratarse del rey Salomón representado como un profeta y con el cuerno de la unción con el que el profeta Natán lo consagrara rey. RÉAU, L.: *Iconografía...* I, vol.1, p. 335.

585 La ardiente llama se convierte en uno de los atributos principales de la alegoría de la Caridad ya que con su vivacidad nos enseña que esta virtud nunca cesa de actuar, amando siempre, según su costumbre. RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 163.

No podemos pasar por alto que por su inagotable caridad, Santo Tomás de Villanueva fue calificado de “Limosnero” y con esa virtud se representa en la portada del libro de Villarroel. La vasija de la que surge una llama de fuego, viéndose en medio de ella un corazón que se consume sirvió también a Ripa para describir el Cielo tomando la referencia en la obra de Aristóteles que escribe: “...por otra parte, los Egipcios, para indicar la perpetuidad del Cielo, que jamás envejece, pintaban un corazón en medio de las llamas...”. La llama representa también la luz de la sabiduría que enseña el buen camino al niño, apartándolo de los precipicios del error, es decir, “de las oscuras tinieblas de la común ignorancia del vulgo”. Por otra parte, con el fuego se muestra “la pura y sincera devoción de nuestra mente, dirigida hacia Dios, lo que es cosa apropiada y conveniente al sentir religioso”, tal y como aparece en la descripción de la alegoría de la Religión. RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 187, 291; II, p. 261.

586 “MI CORAZÓN TU CARIDAD FLECHA VERDADERA TU SEÑOR”.

figuras fundamentales de la Iglesia católica: San Pablo, por una parte, como verdadero difusor del cristianismo como religión universal, separada del judaísmo y San Pedro, por otra, como Príncipe de los Apóstoles⁵⁸⁷.

Los siguientes frontispicios decoran cuatro obras que tratan sobre la orden de San Basilio y responden a una misma tipología arquitectónica e iconográfica. El primero de ellos ilustra la obra de Diego Niseno que escribe el tomo primero de los *Asuntos Predicables para los Domingos, Miércoles i viernes de Cuaresma* impreso en Madrid en el año 1629. (Fig. 143) Sobre una estructura arquitectónica barroca, se sitúan las figuras de San Basilio Magno, fundador de la Orden, representado como Doctor de la Iglesia Griega con la tiara, la cruz de tres travesaños y la maqueta de la Iglesia y su hermano Gregorio Niseno con la vestimenta episcopal, el báculo y el libro en su mano izquierda.

El basamento se compone de dos emblemas en sendos pedestales reservándose el centro para colocar el escudo de Fray Ignacio de Gaona, abad del monasterio de San Basilio Magno de Madrid, a quien se dedica el libro. El zócalo izquierdo recoge la imagen de una serpiente enroscada que se acompaña del lema: “Hoc fac, et vives” (“Haz esto mientras vivas”)⁵⁸⁸, aludiendo a la labor de San Basilio, obispo de Cesarea, que se basa en su elocuencia, su ingenio, su santidad y su constante lucha contra los herejes⁵⁸⁹. La serpiente que se muerde la cola representa la alegoría de la



Fig. 143. NISENO, D.: *Asuntos Predicables para los Domingos, Miércoles i viernes de Cuaresma* (Madrid, 1629).

587 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol.5, op.cit. pp. 7, 51.

588 Pudiendo haberse inspirado en la frase bíblica “Te arrastrarás sobre tu vientre y comerás el polvo todos los días de tu vida” (Génesis 3,14), en referencia a las consecuencias del pecado. MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Madrid-Vitoria, 1991, p. 34.

589 El Padre Ribadeneira escribe en el Tomo V de su *Flos Sanctorum* que toda la antigüedad le dio a San Basilio el título de Magno con mucha razón porque “verdaderamente fue grande en todas

Eternidad tal y como aparece en los Jeroglíficos de Valeriano explicando que el círculo significa el valor de la eternidad⁵⁹⁰. Esta misma idea está presente en el libro de los Emblemas Morales de Juan de Borja, en el que aparece de nuevo la serpiente mordiendo la cola con el lema “OMNIA VORAT” (“TODO LO TRAGA, Ò ENGULLE”)⁵⁹¹ significando que toda la grandeza y prosperidad de esta vida se acaba y destruye por el paso del tiempo, y por eso se debe estimar lo que es eterno⁵⁹². Por otra parte Alciato en uno de los emblemas que hace referencia al Honor, presenta al dios marino Tritón que tocando la trompeta está encerrado en el medio del círculo de una serpiente que se muerde la cola introduciéndosela en la boca. “Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri” (“Adquirir la inmortalidad por el estudio de las letras”) es el lema del emblema queriendo dar a entender que además de las armas, las letras proporcionan al hombre otro medio de conseguir la fama⁵⁹³.

sus cosas... por lo que toda su vida y su muerte fueron de un perfectísimo y celestial varón”. DE RIBADENEIRA, P.: *Flos Sanctorum*... V, op.cit. p. 345.

590 Por su capacidad de regeneración, se relaciona con la luna y remite a la inmortalidad. Hay que tener en cuenta que el sentido más conocido del uroboros es el que lo emparenta con el tiempo, puesto que es la única cosa, junto con Dios, que no tuvo principio ni tendrá fin, ya que es el hilo de que está tejida la eternidad. Además representa el movimiento y la perpetuidad de la fuerza que lo acciona, porque al estar curvado en círculo puede rodar como una rueda, y así mismo la serpiente se mueve como el resto de los animales con mucha rapidez, sólo con el movimiento interior de sus costillas y de sus placas ventrales. Esta fuerza interior hizo que se convirtiera en imagen del movimiento cósmico. El ouroboros une el principio y el fin, por lo que representa las cosas eternas. ÁLVAREZ CINEIRA, D.: “La figura de la serpiente en el mundo bíblico y germánico”, *Estudios Agustinianos*, 38 (2003), pp. 487, 507.

591 “Quien considerare con atención la destrucción de las grandes Provincias, y de tan señaladas Republicas; y el fin de todas las supremas Monarquias que ha havido en el Mundo, (que por ser tan grandes parece que era imposible acabarse, ni destruirse) verà, que solo èl que ha podido acabar, y destruir tanta grandeza, ha sido el tiempo con su passo continuo, y lento, encerrandolo tanto en sí, como en ultima sepultura, que es, de todas las cosas. Lo que se dà à entender en esta Empresa de la Culebra con la punta de la cola en la boca (por lo que los Antiguos significavan el año, y el tiempo) con la letra, que dize: OMNIA VORAT. Que quiere decir, Todo lo traga, ò engulle: Dando à entender, que pues toda la grandeza, y prosperidad desta vida se ha de acabr, y destruir por el tiempo: se debe tener todo en poco, estimando solo lo que es eterno, adonde el tiempo pierde su poder, por ser sin medida, lo que ha de durar”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales*... op.cit. p. 58.

592 RUÍZ DE AZUA, E.: “Breves notas sobre las fuentes iconográficas en el Humanismo: un ejemplo de la alegoría de la Eternidad y la Numismática antigua”, *Lecturas de Historia del Arte*, IV (1994), pp. 224, 225.

593 Alciato en este emblema nº132 explica que Tritón, mitad hombre, mitad pez y trompetero de Neptuno, aparece envuelto por el ouroboros que es el atributo de Saturno o del tiempo que se

Ripa representa la alegoría de la Eternidad con una serpiente formando un círculo “de modo que sujete con su boca la cola”. La Serpiente revuelta sobre sí misma, muestra cómo la Eternidad de sí misma se alimenta, pues no se fomenta ni mantiene a base de cosas exteriores⁵⁹⁴.

En el pedestal de la derecha el lema “Quocumque ieris” (“Donde quiera que fueres”) acompaña la escena de un conjunto de flores iluminadas por los rayos del sol. Esta composición aparece en muchos de los libros de emblemas de la época siendo la obra de Camerarius la más generosa en la utilización de estas empresas. En su emblema nº 69 un conjunto de flores que están siendo fulminadas por los rayos del sol y se acompaña de la frase: BREVIS EST USUS, explicando su significado en el epigrama escrito en la parte inferior de la composición y que hace alusión a la vida fugaz identificando a Cristo con el sol que con un simple rayo acaba con la vida de los hombres (las flores)⁵⁹⁵. En el emblema nº55 aparece la misma escena con el lema: COELI BENEDICTIO DIDAT (EL CIELO DICTA EL BENEDICTO) volviendo sobre la misma idea de Cristo como juez de todas las cosas al que le debemos adoración y fidelidad⁵⁹⁶, idea que también se expresa en el emblema 72 con la frase “MENS EADEM” (“EL ALMA POR EL MISMO CAMINO”). Rollenhagen en su empresa nº 58 recoge la misma composición con la frase: “POST TENTATIONEM CONSOLATIO” que se completa con su empresa nº 25 con el lema: “AD REGIS NUTUS” aludiendo al poder del sol (poder de Cristo) sobre el poder real (el poder del príncipe)⁵⁹⁷. El emblema nº 15 del libro de empresas de Camilli recoge la imagen de las flores irradiadas por el sol

repite cíclicamente; Cirilo de Alejandría afirmaba que los “paganos representaban el tiempo por una serpiente, porque es larga, rápida en sus movimientos y silenciosa en su progreso”. ALCIA-TO, A.: *Emblemas...* op.cit. p. 172.

594 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 393.

595 CAMERARIUS, J.: *Symbolorum et Emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una...* Nuremberg, 1590. p. 79. Los emblemas nº70 con el lema “DUM RESPICIS ERIGOR”, nº60 (“INVICTA MANEO”) y nº 49 (“NON INFERIORA SECUTUS”) recogen la misma composición.

596 El texto que acompaña el emblema reza así: “Verna rigant pluviis languentes nubila flores, Nos Pater, aetheni Flaminis imbre fove”, basada en los escritos de Jeremías (51,16): “Cuando da voces, hay estruendo de agua en los cielos y hace subir las nubes desde el extremo de la tierra. Él hace los relámpagos para la lluvia y saca el viento de los depósitos” y en la Epístola a los Hebreos (6,6): “Y a pesar de todo cayeron, se renueven otra vez mediante la penitencia, pues crucifican por su parte de nuevo al Hijo de Dios y le exponen a pública infamia”.

597 HENKEL, V.A; CHÖNE, A.: *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts.* Stuttgart, 1682, pp. 283-286.

con el lema “Beneficentius” significando que toda penitencia recibe una recompensa al igual que las flores se fortalecen con el sol⁵⁹⁸.

Matilla afirma que esta empresa se inspira en uno de los emblemas morales de Sebastián de Covarrubias con el poema: “El Heliotropo en la ribera umbrosa / Del rio Euphrates, quando el Sol envía/ Los claros rayos, de su faz hermosa. / Con que hinche este mundo de alegría / Levanta su cabeça y flor llorosa. / Y bueluela a esconder passado el dia. / Tal es el alma, que por su desgracia. / Del verdadero sol, perdio la gracia”, con el mote “Si te vas bolveréme al llanto”. La empresa podría estar haciendo referencia al hombre que –representado mediante el girasol– está siendo iluminado por el sol –la divinidad– en alusión a la frase bíblica “Avertisti faciem tuam a me, et factus sum conturbatus”⁵⁹⁹ tal y como nos lo explica el comentario de Covarrubias: “La Yerua Heliotropo, dicha vulgarmente Tornasol, porque desde que el Sol sube por el oriçonte, hasta que se pone, le va siguiendo con su flor, dizen criarse en las riberas del rio Euphrates: y esconderse de noche en sus aguas. Sin embargo de que ay otras muchas plantas que tienen esta propiedad, puede ser símbolo, y figura del hombre; quando por ausencia de la gracia, causa en el su pecado una triste noche, boluiendole las espaldas, y escondiendosele aquel divino Sol de justicia. De que se lemantava el Real Profeta Psalmo 29. Avertisti faciem team a me, et factus sum conturbatus...”⁶⁰⁰.

Encima se coloca la figura de San Gregorio Niseno, hermano de San Basilio y obispo de Nisia que al igual que su hermano se representa con el atuendo episcopal, la tiara y la aureola, portando en sus manos el báculo y un libro símbolo de su afición a las letras y sustento de su fe católica⁶⁰¹. Al igual que San Basilio destacó por su gran ingenio y su admirable elocuencia de ahí que se represente en el lugar más visible de la portada.

El frontón se rompe para colocar una columna a la que acompañan dos estrellas dentro de un marco ovalado representando el escudo de la orden de los Basiliós

598 CAMILLI, C.: *Imprese illustri di diversi, coi discursi...* Venecia, 1586, p. 36.

599 “Cuando escondiste tu faz, quedé conturbado” (Salmo 29, 8)

600 DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. pp. 112,113.

601 Como obispo salió al encuentro de los herejes, enemigos de Dios, resistiendo a sus errores y alumbrando y animando a los católicos y con su “vida, doctrina y elegancia en el decir”, sustentando la santa fe católica. DE RIBADENEIRA, P.: *Flos Sanctorum...* III, op.cit. p. 146.

que, sostenido por dos ángeles, se completa con un epígrafe en el marco ovalado del emblema en el que se puede leer: “TALIS EST MAGNUS BASILIUS” (“ASÍ ES DE GRANDE BASILIO”)⁶⁰². En los extremos dos floreros con la frase: “FLORES APPARUERUNT IN TERRA NOSTRA” (“LAS FLORES APARECIERON EN NUESTRA TIERRA”).

Con el título *Asuntos predicables para todos los Domingos después de Pentecostés* (Madrid: Francisco Martínez: 1631) (Fig. 144) escribe Diego Niseno esta obra que, al igual que la anterior, nos presenta una portada de carácter arquitectónica con el escudo de la orden de San Basilio en el centro del frontón y



Fig. 144. NISENO, D.: *Asuntos Predicables para todos los Domingos después de Pentecostés* (Madrid, 1631).

los cántaros florales en los extremos de la composición. También el emblema del girasol irradiada por el sol y la culebra que se muerde la cola se repiten en los pedestales del basamento. Las únicas dos variaciones se perciben en la representación de las figuras del centro, en donde podemos ver a San Gregorio Nacianceno⁶⁰³ y a San Juan Crisóstomo⁶⁰⁴, padres de la Iglesia Griega que, junto a San Basilio, forman el grupo denominado “Los Jerarcas o Liturgistas”⁶⁰⁵, con la cruz de tres travesaños, vestidos de obispo con capa, mitra, báculo y libro y en la figura del destinatario, esta vez se trata de D. Juan Jacome Holtzasel “del Consejo de la Sacra Cesarea Majestad,

602 En alusión a la grandeza de esta orden religiosa que se consideraba a sí misma como una de las más importantes de España en este momento. MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La estampa en el libro barroco...* op.cit. p. 34.

603 En el año 379 fue designado arzobispo de Constantinopla donde consiguió un gran número de conversiones entre los arrianos. No es frecuente, según Réau, la iconografía de este santo en el arte occidental ya que fue víctima de la competencia del papa Gregorio Magno. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol.4, op.cit. p. 55.

604 Es el patrón de los predicadores y su elocuencia le valió el título de “boca de oro”. Shauber, V; Schindler, H.M.: *Diccionario ilustrado de los santos*. Barcelona, 2001, p. 364.

605 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol. 4, op.cit. p. 141.

i del Serenissimo Leopoldo, Archiduque de Austria, Visitador i Fator General por los Señores Condes Fucares en los Reinos de España”.

Idéntica composición aparece en el siguiente grabado con los cambios que ya veíamos en el frontispicio anterior. Se trata del segundo tomo de *Los Asuntos predicables para los Lunes, Martes, Jueves i Sabados de Cuaresma* publicada en 1629, (Fig. 145) mismo año que el primer tomo, pero firmada no por Courbes, sino por Alardo de Popma, grabador flamenco afincado en Madrid. Santa Emelia⁶⁰⁶, madre de San Basilio como abadesa, con el báculo, el libro abierto y coronada con la aureola se acompaña de su hija, Santa Macrina⁶⁰⁷, hermana de San Basilio, que sostiene una cruz y un ramillete de flores.

Estas portadas realizadas, en su mayoría por el grabador francés Juan de Courbes, incluyen una serie de santos pertenecientes a la iglesia oriental, con un modo de vida cenobita que trató de llevar a la práctica la regla de San Basilio en Occidente⁶⁰⁸.

Sobre el mismo tema escribe el fraile Alfonso Clavel en su obra titulada *Antigüedad de la Religión y Regla de San Basilio Magno* publicada en Madrid en el año 1643. (Fig. 146) Un arco de triunfo se coloca en el centro para acoger el título del libro, el nombre del autor y del destinatario. Flanqueando el arco San Benito, vestido con el hábito de su orden, el báculo abacial y el libro de la regla cerrado que sujeta con su mano izquierda. En frente San Basilio que aparece con un tipo iconográfico diferente al que analizábamos en la portada de la obra de Diego Niseno. Si en aquella San Basilio se representaba como Doctor de la Iglesia Griega, esta vez sus vestimentas se corresponden con la de monje con el palio, la maqueta de la Iglesia, la cruz de tres travesaños y la paloma que posa sobre su cabeza, como símbolo del Espíritu Santo⁶⁰⁹.

606 Su fama y la de su marido (Basilio) se extiende muy rápido por toda la Capadocia, en especial sus virtudes de asistir a pobres y peregrinos. Al quedar viuda, la madre de San Basilio se retira con su hija Macrina al monasterio de Amasa. *Bibliotheca Sanctorum*... II, op.cit. p. 457.

607 Es la hija mayor de Basilio y Emelia. Sobre su vida escribe Gregorio de Nisa, otro de sus hermanos que nos habla de su educación basada en las Sagradas Escrituras y en los Salmos. Funda un monasterio de la que se convierte en superiora tras la muerte de su madre. *Bibliotheca Sanctorum*... VIII, op.cit. p. 457.

608 Estos frontispicios cumplen una triple misión: “aumentar la importancia de la orden, definir su carácter cenobítico oriental e identificar la pertenencia del libro a la Orden”. MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La stampa en el libro barroco*... op.cit. p. 68.

609 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*... 2, vol.3, op.cit. p. 185. San Basilio fue el gran legislador del movimiento monástico en la Iglesia oriental. Entre su obra teológica y doctrinal podemos



Fig. 145. NISENO, D.: *Asuntos Predicables para los Lunes, Martes, Jueves i Sabados de Cuaresma* (Madrid, 1629).



Fig. 146. CLAVEL, A.: *Antigüedad de la Religión y Regla de San Basilio Magno* (Madrid, 1643).

En el frontón dos niños alados sostienen las armas de Inocencio X⁶¹⁰, a quien va dirigida la obra acompañándose del escudo de la orden de los basilios y el de D. Julio Rospigliosi, arzobispo Tarsense y mecenas de la obra. En el basamento tres escenas emblemáticas completan la composición. En el centro, en el interior de una cartela ovalada, un erizo se rodea de tres perros con el lema “Nemo laditur nissi a se ipso”. El erizo figura entre una de las empresas de Juan de Borja con el mote “Mea virtute me involvo” (“En mí me recojo, y defendiendo”) como símbolo de prevención contra los enemigos⁶¹¹, siendo uno de los animales favoritos de los bestiarios medievales en alu-

destacar su tratado sobre el Espíritu Santo. DUCHET.SUCHAUX, G; PASTOUREAU, M.: *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos...* op.cit. p. 58.

610 Hay que tener en cuenta que el autor de la obra, Alfonso Clavel, monje de la orden de los basilios fue nombrado por el papa Inocencio X primer asistente general de España en el año 1648. En sus obras biográficas lo definen como “religioso de grande observancia, insigne teólogo y de suavísimo natural para el púlpito”. *Biografía Eclesiástica Completa*. III, Madrid, 1848-1863, p. 4002.

611 “Siendo toda la vida del hombre una continua Guerra, y siendo tantos los enemigos interiores, y exteriores, que continuamente le combaten, con razón deben vivir muy recatadamente, armándose, y apercibiéndose de manera, que no hallen sus enemigos, por donde entrarle... Porque assí como este animal se enbuelve, y recoge en sí, para mejor defenderse, de los que le quieren

sión a la impasibilidad y protección que, en términos cristianos, se traduce como defensa contra el pecado y la envidia⁶¹². Así San Basilio nos dice: “Imita, hombre, al erizo! Aunque no es más que un animal impuro, lleva una vida amorosa y amante de los hijos... Aprecia tú las uvas de la verdadera cepa, que son las palabras de nuestro Señor Jesucristo y hazlas accesibles a tus hijos, para que, criados en el buen espíritu, alaben al Padre celestial”⁶¹³. El texto del Fisiólogo lo describe como: “Parece como si el erizo no tuviera piel, pues su cuerpo está todo lleno de espigas... se encarama a los racimos de uvas, y arroja hacia abajo los granos de uva... Entonces rueda por el suelo, engancha los granos de uva con las púas y los lleva a sus hijos...”⁶¹⁴. En el libro de emblemas de Hobberg vuelve a aparecer el erizo con el siguiente comentario: “Cuando el otoño hace pesado el árbol con su fruto, /el erizo es diligente, entra en su cueva: / Cuando la bendición de Dios te ha obsequiado con muchos dones: /Procura que estén prudente y sabiamente establecidos”⁶¹⁵. La imagen del erizo con los perros alrededor del grabado se repite en la obra de Boschi con el mote “Dum Timet in tuto est” (“mientras teme, está seguro”)⁶¹⁶. (Fig. 147)

Ripa al describir la alegoría de la Defensa contra los Peligros, presenta una mujer joven y armada que sostiene con su mano derecha una espada y con el izquier-

ofender, así lo debe hazer el hombre cuerdo, envolviendo sus sentidos de manera, que no le puedan entrar por ellos sus enemigos”. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 305. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 452,453.

612 Frente al ataque de los envidiosos la mejor defensa es la modestia y así nos lo presenta Saavedra Fajardo en su empresa nº9 con el lema “Sibimet invidia vindex” (“vengadora de sí misma”), en donde el erizo se cambia por la clava de Hércules, símbolo de la virtud, a la que dos perros intentan morder. El perro, desde la Antigüedad, se identificó con varios vicios, entre ellos, la envidia. Saavedra nos lo explica: “Con propio daño se atreve la envidia a las glorias y trofeos de Hércules. Sangrienta queda su boca cuando pone los dientes en la punta de su clava. De sí misma se venga. Parecida es al hierro, que con la sangre que vierte, se cubre de robín, y se consume. Todos los vicios nacen de alguna apariencia de bien o delectación; éste de un íntimo tormento y rencor del bien ajeno. Primero se ceba la envidia en las entrañas propias que en el honor del vecino. Sombra es de la virtud...”. MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: La estampa en el libro barroco... op.cit. p. 37. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. pp. 261,262.

613 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 169,170.

614 “Así debes tú también, miembro de la comunidad, ir hacia la vida espiritual y verdadera”. BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1996, p. 169. *El Fisiólogo*. SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (ed.), Madrid, 1986, p. 37.

615 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 170.

616 Ibidem, p. 169.

do una rodela, en medio de la cual se pintará un erizo. La fuente la toma de Valeriano que en su libro XLI habla del escudo con el erizo, arma que ya utilizaban los egipcios como jeroglífico de defensa, significándose por medio de este animal al hombre que está seguro y al resguardo de insidias, peligros y azares de fortuna⁶¹⁷.

En uno de los pedestales nos encontramos con la bola del mundo envuelta en racimos de vides con el epígrafe: “Tua religio vt vinta Aerario longelate que per Orbem est vulgata”, en alusión a la difusión mundial que tiene no sólo la religión cristiana sino la orden de San Basilio, completándose con la imagen de la cigüeña que muerde una culebra representada en la otra esquina del basamento con la inscripción “Benedictus SS sicut gratissimus Basilium Patrem suum agnoscit”. La cigüeña es un animal que destaca por su justicia y generosidad hacia sus hijos, tal y como figura en los emblemas de Alciato con el lema “Gratiam Referendam” (“Que hay que devolver los favores”) en referencia a la justicia manifestada de una manera natural en el agradecimiento que los hijos realizan con sus padres, a los que, siendo ancianos, alimentan y cuidan hasta su muerte. Además de esta piedad filial, la cigüeña puede ser símbolo de la imitación que los hijos hacen de sus padres como vemos en una de las imágenes de Sebastián de Covarrubias con el mote “Eadem sumptis quaerunt animalia pennis” (“Cuando ya se han cubierto de plumas van en pos de los mismos animales”) y el epigrama “El hijo del carnal, y del blasfemo, del jugador, logrero o maldiciente, criado en



Fig. 147. BOSCHIUS, J.: *Historica narratio protectionis et inaugurationis* (Amberes, 1602)

617 “Por cuanto el erizo, tan pronto como siente el olor de las fieras que lo buscan, o el ladrar de los canes, se recoge totalmente sobre sí mismo formando así una especie de bola de forma redonda, dentro de la cual esconde las patas y el hocico, igual que lo hacen las tortugas. Así presenta todo el lomo formando una especie de bola, es decir, un globo redondo; y, para defenderse y salvarse, endereza sus espinas, que enteramente lo cubren, con lo que se mantiene en la mayor seguridad, totalmente inexpugnable para cualquiera que quisiera atacarlo”. RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 267.

tan vicioso pasto, temo quando grande, del mesmo se sustente: la cigüeña a la buelta del Estremo, con la culebra, vívora, y serpiente, cría a sus pollos, y ellos en pudiendo bolar, su mesmo trato van siguiendo”⁶¹⁸. Este significado negativo del emblema de Covarrubias como imitación de vicios de padres a hijos se puede transformar, desde un punto de vista cristiano, como el símbolo de las virtudes que San Benito y San Basilio transmiten a sus “hijos” con la fundación de sus respectivas órdenes y su tarea pastoral.

La explicación de estos emblemas lo encontramos en la dedicatoria del libro al lector en la que se nos dice: “... No halla fuerça de razon, ni luz de verdad el enojado: y por esso se vale de la injuria y ofensa. La verdad nunca daña, sus impugnadores salen siempre lastimados. Hieroglífico desto es el Herizo, en cuyas puas solo se ofende el perseguidor. Ningun cuerdo hizo sentimiento jamas se dixesse aver nuestro gran Padre, qual subio obrero plantado su Religión, y esta como frondosa viña estendiose por todo el universo. Nimenos de que San Benito, siendo reconocido hijo en el espiritu del Gran Basilio, le llamasse su Padre, si una ave como la Cigüeña tiene este reconocimiento con el suyo. No han de ser pesadas, y afrentosas palabras quien informe de nuestra justicia, por abogada tenemos la verdad dicha con modestia...”⁶¹⁹.

Diego Niseno escribe la obra *El Fenix de la Grecia S. Basilio el Grande* (Madrid, 1643) (Fig. 148) que ilustra el siguiente frontispicio ejecutado por el grabador flamenco Juan de Noort. San Basilio el Grande vuelve a ser el protagonista del frontispicio y a pesar de no aparecer retratado como en la obra anterior, sus virtudes son representadas a partir de elementos simbólicos y emblemáticos. En este sentido la presencia del Ave Fénix que resurge de entre las cenizas y mira hacia el sol colocados sobre una de las columnas de la estructura arquitectónica significa la constancia y la fortaleza del Doctor de la Iglesia que en medio de tantos peligros y tentaciones salió victorioso y triunfante como la “veloz ave que ligera burla las falaces diligencias del astuto caçador (...), pues si Basilio fue un Alfeo, que por el salado mar de las ocasiones corrió dulce honesto de la vida, si fue una salamandra que entre las llamas de los peligros salió triunfante i vencedor, bien es que se levante con el glorioso titulo

618 BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.J.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles ilustrados...* op. cit. pp 200-204.

619 CLAVEL, A.: *Antigüedad de la Religión y Regla de San Basilio Magno*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera: 1643, s.p.

de Fenis”⁶²⁰. En la iconografía cristiana el sol y el ave fénix simbolizan el concepto de resurrección e inmortalidad.

La presencia de la palmera en la columna de la parte derecha del grabado es símbolo del triunfo y victoria⁶²¹ de San Basilio sobre las letras y las artes, así como del premio que corresponde a la virtud del estímulo y la emulación en la tarea del santo, al ser el primero en disponer y ordenar lo sustancial de la vida monástica como es constituir la regla de los tres votos: Obediencia, Pobreza y Castidad⁶²².

El escudo de la orden de San Basilio en el centro del basamento hace referencia al Fraile Antonio López de Mella, Provincial de la orden de San Basilio de la Provincia de Castilla que da su “bendición y licencia” para la impresión del libro. Sobre el ático se coloca el escudo de Juan Jacobo Pancirolo, Cardenal de la Iglesia de Roma y destinatario de la obra. Las armas cardenalicias están siendo sostenidas por dos angelillos situados a los lados y de cuyas alas sobresalen dos epígrafes con las frases: “NOVA COMMUNITER” y “COMMUNIA NOVITER”, acompañados de otros dos amorfillos que sujetan las guirnaldas que cuelgan del emblema heráldico.



Fig. 148. NISENO, D.: *El Fenis de la Grecia S. Basilio el Grande* (Madrid, 1643).

620 NISENO, D.: *El Fenis de la Grecia S. Basilio el Grande*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1643, p. 38. El autor de la obra justifica el título en uno de los capítulos de la obra y dice así: “Por el título de nuestro asunto bien podemos dar el renombre de Fenis a nuestro gran Padre; pues tan leal, tan fiel, tan fina i tan perseverante conservó hasta el ultimo suspiro la amistad con su amado y querido Nacianceno (...) Pues cuando el divino Padre predicando en las onras de Basilio, hace tan particular misterio de lo fino de la amistad de los dos, que sin duda para mostrar cuan rara, cuan peregrina, cuan Fenis es una amistad, una correspondencia, una lealtad i fineça, que constante dure, i firme persevere (...). Ibidem, p. 27.

621 RIPA, C.: *Iconología...* op.cit, I, p. 316.

622 “Porque esto hiço quando alumbrado con el Divino Espiritu piadoso i santamente escribiò i dictò aquellas Reglas verdaderamente de oro, para los que intentan i procuran el Instituto Monastico” NISENO, D.: *El Fenis de la Grecia S. Basilio el Grande...* op.cit, pp. 90,95.

4.5. Ermitaños: San Antonio

La figura del ermitaño y penitente se configura como otro de las imágenes tipo de los santos de la Contrarreforma. Pero su formulación plástica se encuentra en toda una serie de libros de oración publicados a lo largo del siglo XVII en los que se debatían el “modus orandi” y que tendrá inmediatas consecuencias en el arte del Renacimiento. Esta nueva concepción de la espiritualidad trae consigo la introducción de una escenografía paisajística con la incorporación del santo con todos sus atributos identificativos en medio de una naturaleza sacralizada⁶²³. Este nuevo tipo iconográfico adquiere su máximo desarrollo en la cultura barroca en donde el teatro, la escenografía y el trompe l’oeil se combinan en la búsqueda de una nueva concepción de la realidad.

Con estas características se representa a San Antonio en la portada del *Compendio de la Historia Antoniana* traducida al español por el maestro Fernando Suárez e impresa en Sevilla en el año 1603. (Fig. 149) Estos datos se escriben en el interior de una tarja ovalada colocada en la parte superior del frontispicio. En el centro de la composición una cartela rectangular sostenida por dos telamones apoyados en dos volutas, nos lleva a un tipo de ornamentación todavía de carácter manierista, lo mismo que los mascarones que completan la decoración. En el interior la imagen de San Antonio en un paisaje natural⁶²⁴, se acompaña de gran parte de sus atributos identificativos. El santo se viste con el hábito de la orden, de cuyo cinturón cuelga el rosario de “gruesas cuentas”, mientras sostiene con su mano izquierda las reglas de la orden que él mismo fundó⁶²⁵. Se apoya sobre un báculo en tau, símbolo de la vida futura en el antiguo Egipto, de la que cuelga la esquila, atributo de los ermitaños que la utilizaban para espantar los ataques de los demonios que les tentaban. A sus pies se representan las denominadas “llamas de San Antón”, alusivas a la enfermedad cura-

623 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: “Ut Pictura Natura: la Imagen Plástica del Santo Ermitaño en la Literatura Espiritual del siglo XVI”, *Norba-Arte*, IX (1989), pp. 16-18.

624 La presencia de la montaña simboliza el punto culminante al que llega el esfuerzo y la voluntad humana. Asimismo la presencia de una iglesia o ermita en el fondo de la composición son el símbolo del mundo al que el santo ha renunciado para entregar su vida a la oración y a la penitencia. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: “Ut Pictura Natura: la imagen plástica del santo...”, op.cit. pp. 17,18.

625 RÉAU, L.: *Iconografía del arte...* II, vol. III, op.cit. p. 113.

da por los antonitas. Detrás del santo, se puede apreciar la figura del cerdo como compañero de San Antonio, aludiendo a su patronazgo sobre todas las profesiones relacionadas con este animal (porquerizos, carniceros, vendedores de cerdos) y cuyo tocino se consideraba un remedio eficaz contra el fuego de San Antón⁶²⁶.

En los laterales se completa la orla con la presencia de las armas de Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor, a quien se dirige el libro, acompañadas, en la parte inferior, de la cruz antoniana, representada en el lado izquierdo, mientras es sostenida por un águila bicéfala y la corona real abierta de la que sale un epígrafe en el que se puede leer “VEXILLUM ANTONIANUM”⁶²⁷. En la parte derecha se completa con las armas de la familia. Haciendo pareja con ésta y, representada al otro lado de la escena central, el escudo de la orden del Carmen, a quien pertenece Fernando Suárez, traductor de la obra y que, al igual que la cruz de la orden antonina, se timbra de corona real y del epígrafe: “VEXILLUM CARMELITARUM”⁶²⁸. En la parte inferior otra cartela ovalada recoge los datos del destinatario, impresor, fecha y lugar de edición de la obra.

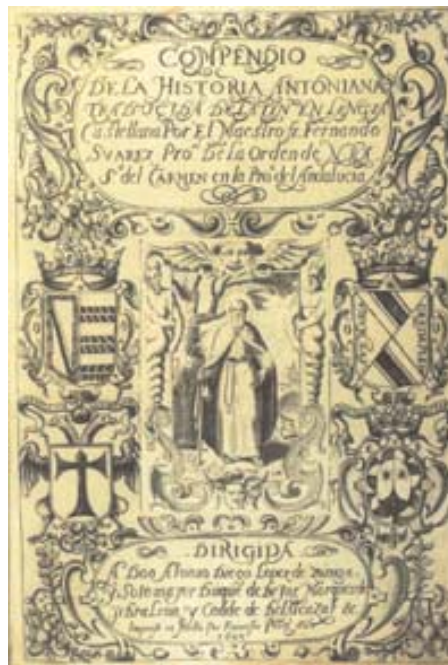


Fig. 149. SUÁREZ, F.: *Compendio de la Historia Antoniana* (Sevilla, 1603).

626 Ibidem, pp. 111-113.

627 “INSIGNIA ANTONINA”

628 “INSIGNIA CARMELITA”.

4.6. Mártires: San Facundo y San Primitivo, San Cosme y San Damián, San Justo y San Pastor, San Sebastián, San Vicente, Santa Sabina y Santa Cristeta

La figura de los mártires cristianos ocupa un puesto primordial dentro del contexto de la Contrarreforma. Desde principios del cristianismo Roma se había convertido en la ciudad de los “mártires” presidiendo sus persecuciones y ajusticiamientos. Las fuentes principales para la iconografía de los santos tenemos que buscarlas en sus narraciones hagiográficas con dos tipos principales: la vida de los santos y sus pasiones⁶²⁹. A ellas se refiere la *Bibliotheca Sanctorum*, una de las colecciones de santos más completas desde el punto de vista iconográfico, publicada en Roma durante los años sesenta⁶³⁰.

En una primera portada se representan dos brazos sosteniendo dos palmas con los nombres de San Facundo y San Primitivo que ilustran la *Philosophia Moral de Ecclesiasticos en que se trata de las obligaciones que tienen todos los Ministros de la Yglesia desde los primeros grados con que son administrados a ella, hasta los últimos y superiores* (Barcelona: Esteban Libreros: 1621) (Fig. 150) escrito por Fray Facundo de Torres, abad del monasterio de San Benito de Sahagún⁶³¹. Se trata de dos mártires que fueron martirizados gobernando en Galicia y cuya veneración se remonta al año 652, fecha en que sus reliquias fueron depositadas en una basílica de Guadix⁶³². Dos siglos más tarde el rey de León Alfonso III, reedifica una basílica en ruinas en Sahagún convirtiéndose en los patronos de la misma⁶³³.

629 CASTILLO MALDONADO, P.: *Los mártires hispanorromanos y su culto en la Hispania de la Antigüedad Tardía*. Granada, 1999, p. 21.

630 También son de obligada consulta para este tipo de estudios la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, el Diccionario de *Iconografía del Arte Cristiano* de Louis Réau, así como el *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneira, entre otros (véase IIIª Parte).

631 La obra contiene tres libros en donde se trata de las obligaciones que tienen los Eclesiásticos para poder ser considerados sucesores de Cristo y para tener la potestad de examinar a las personas que ordenan y también de “como deven ser admitidos los Prelados de la Iglesia a tan gloriosa dignidad, y de las obligaciones que tienen de cumplir perfectamente con tan santo ministerio”. De Torres, F.: *Philosophia Moral de Ecclesiasticos en que se trata de las obligaciones que tienen todos los Ministros de la Yglesia desde los primeros grados con que son administrados a ella, hasta los últimos y superiores*. Barcelona: Esteban Libreros: 1621. s.p.

632 Sus cuerpos fueron sepultados en el mismo lugar donde fueron martirizados junto al río Cea. DE RIBADENEIRA, P.: *Flos Sanctorum*... op.cit. p. 252.

633 La basílica fue saqueada y destruida por una incursión musulmana en el año 883 siendo restaurada y consagrada -bajo el reinado del mismo Alfonso III- en el mes de junio del 935. *Bibliotheca Sanctorum*, V, op.cit. p. 438.



Fig. 150. DE TORRES, F.: *Philosophia Moral de Ecclesiasticos en que se trata de las obligaciones que tienen todos los Ministros de la Yglesia...* (Barcelona, 1621)



Fig. 151. DE VIGO, J.: *Teórica y Practica en Cirugía*, 1627.

El siguiente grabado muestra a los santos Cosme y Damián en el momento de curación de una mujer postrada en la cama. Ilustra el frontispicio de la obra del cirujano Juan de Vigo *Teórica y Práctica en Cirugía*, traducida al castellano por el doctor Miguel Juan Pascual en el año 1627. (Fig. 151) Como patrones de los médicos y boticarios se visten con túnica y se coronan con el gorro cilíndrico de doctor; se representan con el recipiente de ungüentos que muestran a los personajes que le acompañan, al tiempo que le toman el pulso a la mujer enferma. La aparición de estos santos, de origen árabe, era frecuente en los grabados de la época en los que se retrataban con sus instrumentos de profesión o escribiendo remedios en sus cuadernos de anotaciones⁶³⁴; con estas características se representa en el frontispicio que ilustra la *Cirugía* de

⁶³⁴ Una de sus primeras representaciones se encuentra en el mosaico absidal de la iglesia llamada en sus inicios "de Romolo" en la via sacra de Roma. Aunque el culto de estos santos mártires se remonta a Oriente muy pronto pasó a Europa desarrollándose sobre todo en Alemania, Francia e Italia. *Bibliotheca Sanctorum*, II, op.cit, p. 226.

Guido de Cauliaco, corregida por Juan Calvo, médico y lector en la facultad de medicina de la universidad de Valencia e impresa en la misma ciudad en el año 1596⁶³⁵.

En un primer plano una figura femenina, de espaldas, se arrodilla ante el lecho en donde vemos un perro que está a punto de saltar de la tarima al suelo. En la parte derecha la cabeza de un caballo se asoma a la puerta lo que nos indica que la escena transcurre en el cuarto de los criados y es el propio patrón de la casa el que acude con los médicos para asistir a una de las empleadas de su hacienda. El grabado podría estar reproduciendo alguna de las estampas que se difundieron por Europa a partir de finales del siglo XV; las características nos llevan al Renacimiento con una presencia importante de la arquitectura en el interior de la escena y la creación de un suelo embaldosado que permite la creación de un espacio en perspectiva. Se trata de una de las alegorías de las artes médicas en torno a la cual se centraba la fe y la esperanza de la humanidad⁶³⁶.

La siguiente estampa representa a los mártires niños de Alcalá San Justo y San Pastor perseguidos por el emperador Diocleciano por haber profesado la religión cristiana que practicaban sus padres. (Fig. 152) Negándose a obedecer las órdenes y resistiéndose a los regalos que el gobernador Daciano le ofreció a su paso por Alcalá de Henares fueron decapitados a las afueras de la ciudad. Vestidos de soldados romanos y portando la palma de martirio se colocan en los laterales del frontispicio, delante de las columnas corintias con la corona de laurel sobre sus cabezas, símbolo de su victoria y valentía.

San Esteban se representa en la siguiente portada en el momento de su lapidación cuando sus verdugos lo llevaron a las afueras de la ciudad apedreándolo hasta su muerte. Se representa imberbe, vestido con dalmática de diácono y arrodillado implorando a Dios que no tenga en cuenta las injurias que contra él se están cometiendo⁶³⁷. Se trata del primer mártir de la fe cristiana, de ahí que se le conozca como

⁶³⁵ San Cosme y San Damián se representan en otra de las ediciones de la obra de Juan de Vigo *Libro o Pratica en Cirugia*, impresa en Zaragoza por Juan Soler en el año 1581. CACHEDA BARREIRO, R.M.: "La figura del Santo en la Contrarreforma. Una aproximación iconográfica", *Memoria Ecclesiae*, XXV (2004), pp. 84, 94, 95.

⁶³⁶ *Ars Medica*. Madrid, 1978, p. 13.

⁶³⁷ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol. III, op.cit. p. 459.

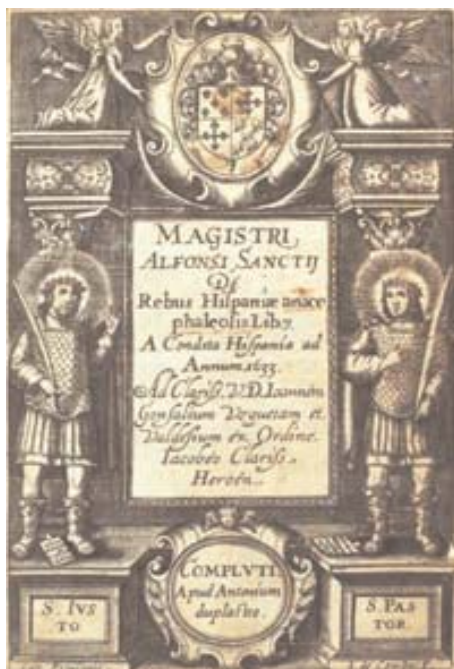


Fig. 152. *Magistri Alfonso Sancti...*
(Alcalá, 1633)



Fig. 153. DE ARAUJO, F.: *Fratris Francisci de Arauxo* (Madrid, 1647)

protomártir tal y como se relata en los Hechos de los Apóstoles (6,7)⁶³⁸. El marco se completa con la presencia de la cruz dominica y el perro con la antorcha y la estrella puesto que el autor de la obra, Francisco de Araujo, pertenece a la orden de Santo Domingo. La plancha anónima se aprovecha de anteriores ediciones como la obra del dominico Domingo Bañes *De Fide, Spe, & Charitate, Catholico Regi Philippo II Magno...* publicada en Salamanca en el año 1584⁶³⁹. El grabado ilustra el primer y segundo tomo de *Fratris Francisci de Arauxo Ordinis Praedicatorum Magistri...* impresos en Madrid en la oficina de Melchor Sánchez en los años 1646 y 1647. (Fig. 153)

La siguiente obra está dedicada a los santos Vicente, Sabina y Cristeta. La escribe el Doctor Francisco de Barriales y Ucar *Descripción del Santuario de la Sierra del Piélagu en la cueva de los Santos Martyres San Vicente, Santa Sabina, Santa Christeta* y está impresa en Pamplona por Martín Gregorio de Zabala en el año 1679. (Fig. 154) San Vicente se coloca sobre un pedestal mientras es coronado por un ángel que porta, sobre su cabeza, la imagen de María Inmaculada. A cada uno de los lados sus dos

⁶³⁸ CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los Santos*. Madrid, 2003, pp. 121, 122.

⁶³⁹ CACHEDA BARREIRO, R.M.: "La figura del santo en la Contrarreforma. Una aproximación iconográfica"... op.cit. p. 84.



Fig. 154. DE BARRIALES Y UCAR, F.: *Descripción del Santuario de la Sierra del Piélago en la cueva de los Santos Martyres...* (Pamplona, 1679)

hermanas: Santa Sabina, en la parte izquierda (tal y como lo indica la inscripción de la parte inferior) le ofrece una palma y Santa Cristeta, en el lado derecho, con la mano sobre el pecho. Otros dos angelillos portan coronas y palmas para las santas. En un primer plano dos cirios encendidos aluden a la oración y a la fe de los santos mártires hasta el momento de su muerte. Juan de Borja presenta el motivo de la vela encendida en varias de sus empresas morales con los lemas “Donec dies illucescat” (“Hasta tanto, que amanezca”)⁶⁴⁰, “Breviora Lucidiora” (“Cuanto más breve, más luz da”)⁶⁴¹ en alusión a la importancia de las últimas acciones⁶⁴² y “Et Ardere et Lucere”

(“Arde y da luz”) como ejemplo de la caridad y la virtud que deben impregnar nuestras acciones⁶⁴³. Villava presenta el cirio sobre una palmatoria como símbolo del predicador con el lema: “Ut lucet ardet” (“Para que luzca, arde”). Jesucristo es, para el

640 Significando que “es menester arder, y dar luz con tanta fe, y con obras hasta tanto, que acabada la noche desta vida, nos amanezca el día sin noche de la otra; porque assi como no es necesaria la luz de la lampara, después que viene la claridad del Sol; de la misma manera no es menester la fe, sino para passar las tinieblas desta vida; porque en la eterna no ay yà, que creer, sino conocer, y gozar, lo que uvieremos creydo”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 130, 131.

641 “...El que quiere dar à entender que quanto mas cerca està de su fin, debe mas resplandecer con obras virtuosas (...) Como si dixese, que quanto las cosas estàn mas cerca de acabarse, mas luz, y resplandor deven dar”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. p. 174.

642 BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 803.

643 “En cualquier estado, aunque sea muy humilde, estàn los hombres obligados à vivir en el, como deven, viviendo en caridad, y dando buen ejemplo (...) Y el que esto hiziere darà luz en sus obras, como hacha encendida, que arde, y dà luz, que es lo que tanto nos conviene; y assi lo devemos traer siempre delante de los ojos, acordandonos, de lo que Christo dixo de S. Juan, alabandose de que ardia, y dava luz; trabajando nosotros de hazer lo mismo; porque no solamente es menester arder interiormente con fè, y caridad, sino en todas las ocasiones, que se ofrecieren, dando luz, y resplandor verdadero de si”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. p. 354.

simbolismo cristiano, la luz del mundo y todos los fieles que cumplen sus enseñanzas participan de la luz; así se recoge en varios de los textos de la Sagrada Escritura como es el Evangelio de San Mateo (5,14-16)⁶⁴⁴.

Naturales de Talavera de la Reina, son los patronos de Ávila pues la cueva en donde permanecieron los santos, tras la persecución del emperador Daciano, se ubica en una de las sierras de la provincia de Ávila tal y como se explica en las primeras páginas del libro: "...Convezino deste celebre Municipio, dice ser por la parte que se camina a la Celebrada Ciudad de Ávila, un Monte que se eleva en punta eminente; cuya Cumbre, i Montaña està divididas de los demás Montes Avileses... En su cumbre se halla la Santa Cueva, Venerable y Devoto Retiro de los Ilustrissimos Martyres..."⁶⁴⁵. Por otra parte, la escasa difusión del culto de los santos mártires explica la pobreza en sus tipos iconográficos pues las pocas imágenes que se conservan se encuentran en la ciudad de Ávila y en la basílica consagrada a su memoria⁶⁴⁶.

4.7. Nuevas canonizaciones: San Julián de Cuenca y Santo Tomás de Villanueva

San Julián se representa en tres de las portadas analizadas. La primera ilustra las *Constituciones Synodales*, impresas en Cuenca por Domingo de la Iglesia en el año 1626. (Fig. 155) En el interior de una hornacina se representa al obispo sentado en la

644 "Vosotros sois la luz del mundo. No se puede ocultar una ciudad que está sobre un monte. Ni se enciende una lámpara y se pone bajo el celemín, sino que se coloca sobre el candelero, para que dé luz a todos los de la casa. Que brille así vuestra luz delante de los hombres, para que vean vuestras obras buenas y glorifiquen a vuestro Padre, el de los cielos". En el epigrama de la empresa se escribe: "Quien de predicador alcanza oficio. Por cedula divina, con obras arde, y luze con Doctrina. Porque en este exercicio, para que con efecto su luz tienda, primero es bien que en caridad se encienda, qual veis aquesta lumbre, primero arder, que por el ayre alumbre. PÉREZ LOZANO, M.: *La Emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*. Córdoba, 1998, pp. 143, 144.

645 "...La Sagrada Cueva, donde se retiraron los Santos Martyres, està en la Sierra, que por los diversos Frentes, que riegan, i atraviesan las Laderas, y Faldas, llaman del Piélagos, à quatro leguas de la Nobilísima, y Antiquísima Villa de Talavera...". DE BARRIALES Y UCAR, F.: *Descripción del Santuario de la Sierra del Piélagos en la Cueva de los Santos Martyres, San Vicente, Santa Sabina, Santa Christeta*... Pamplona: Martín Gregorio de Zabala: 1679, p. 2.

646 Una de las pocas fuentes que tenemos hasta el siglo IX es el himno *Huc vos gratifice, plebs pia convocat* que elogiaba el martirio de los santos de Ávila de una forma muy genérica sin mencionar los hechos de los que se les acusaba. *Bibliotheca Sanctorum*, XII, op.cit. pp. 1187-1190.



Fig. 155. *Constituciones Synodales* (Cuenca, 1626)

cátedra con el báculo y la mitra levantando su mano derecha en actitud de bendición. Se flanquea por tres pares de columnas de estirpe manierista con el tercio inferior del fuste decorado y el resto estriado. El frontón se rompe para mostrarnos las armas de Enrique Pimentel, arzobispo de la ciudad quien realiza y promulga las constituciones tal y como aparece en el frontispicio de la obra. A los lados las figuras de la Justicia –con la espada y la balanza– y la Prodigalidad y Abundancia –con las cornucopias repletas de frutos– en alusión al episcopado de la ciudad de Cuenca.

Asimismo el marco en el que se inserta la imagen está copiando modelos formales de tratados y libros de arquitectura

en el que se recogían las estípites griegas (representadas en las esquinas del frontispicio), la estructura de arco de triunfo del arte romano, así como la combinación del ángulo y la curva propios de las puertas y los vanos de la arquitectura palaciega de la Italia renacentista.

Con unas características más propias de la estética barroca se representa la portada de la obra de Diego Ortiz de Zayas *Por el Obispo, Deán, i Cabildo de la Santa Iglesia de Cuenca, con el Señor Fiscal de su Magestad, en el pleito de los Coronados, sobre el Artículo de la Declinatoria*, impreso en Madrid en la oficina de Francisco Martínez en el año 1632. (Fig. 156) La plancha grabada por Juan de Noort presenta el momento en que San Julián se arrodilla ante la Virgen para recibir la palma que le convertirá en mártir de la Iglesia⁶⁴⁷. María con corona y sobre un trono de nubes se

647 Así lo narra Ribadeneira: “Vistióse de sus ornamentos y capa pontifical para recibir los santos sacramentos... y estando en la agonía de la muerte vio aparecer una doncella vestida de ropas blancas y resplandeciente como el sol, con una guirnalda de rosas en la cabeza y acompañada de ángeles y vírgenes que cantaban el verso: *Veis aquí al gran sacerdote, que en sus días, agradó mucho al Señor*. Oyendo el santo pontífice la música del Cielo, se puso de rodillas, y con gran

rodea de todos los mártires cristianos que han perdido su vida por defender la fe católica. San Julián con el báculo y los cestos a sus pies (véase IIª Parte, Cap. II, 7) se representa en un primer plano con la ciudad de Cuenca al fondo. El detallismo y la precisión con que aparecen cada uno de los elementos de la composición se debe a la formación flamenca del grabador en donde la naturaleza y el paisaje juegan un papel protagonista.

La presencia del balcón que separa el primer plano del fondo nos habla de una posible influencia de los lienzos que se habían realizado para decorar el interior de las iglesias de Cuenca como la pintura de Eugenio Cajés con la imagen del obispo tejiendo en un primer plano y las escenas que se desarrollan simultáneamente a ambos lados de la composición⁶⁴⁸. Tampoco podemos descartar una posible influencia de la pintura realista que se estaba realizando en el Madrid del siglo XVII.

Con los mismos atributos se vuelve a representar San Julián en el *Sermón que predicó el Doctor Don Juan Piñeyro y Osorio, canónigo Magistral de la Santa Iglesia de Cuenca...* (Cuenca, 1641). (Fig. 157)

Si Julián se había convertido en uno de los santos más representativos de la historia del arzobispa-



Fig. 156. ORTIZ DE ZAYAS, D.: *Por el Obispo, Deán, i Cabildo de la Santa Iglesia de Cuenca...* (Madrid, 1632)



Fig. 157. *Sermón que predicó el Doctor Don Juan Piñeyro y Osorio, canónigo Magistral de la Santa Iglesia de Cuenca...* (Cuenca, 1641)

ternura y devoción hizo gracias á Dios por aquella merced que la hacía, y à la Virgen María, Nuestra Señora, su Madre porque le visitaba la cual dijo *Toma, siervo de Dios, esta palma en señal de la virginidad y pureza que siempre has guardado...* y diciendo esto desapareció. DE RIBADENEIRA, P.: *Flos Sanctorum...* II, pp. 171,172.

648 PÉREZ SÁNCHEZ, D.: *San Julián de Cuenca. Año Santo de San Julián. VIII Centenario de su llegada a Cuenca*. Cuenca, 1998, p. 53.



Fig. 158. ORTÍ, M.A.: *Solemnidad Festiva que hizo Valencia a la nueva de la Canonización de Santo Tomás de Villanueva su Arzobispo* (Valencia, 1659).

do de Cuenca, la canonización de Santo Tomás de Villanueva había sido uno de los acontecimientos más destacados de la ciudad de Valencia. Así lo recoge Marco Antonio Ortí en su obra *Solemnidad Festiva que hizo Valencia a la nueva de la Canonización de Santo Tomás de Villanueva su Arzobispo*, impresa en Valencia por Jerónimo Vilagrassa en el año 1659⁶⁴⁹. (Fig. 158) En la cartela central se escriben los datos tipográficos de la obra flanqueada por San Vicente Ferrer con el hábito dominico y el dedo índice de su mano derecha señalando el epígrafe en donde se lee: “Timete Deum et date”⁶⁵⁰, en alusión a su doctrina y enseñanzas⁶⁵¹ y su homónimo San Vicente Mártir ataviado

con una dalmática. San Vicente había sido diácono de Zaragoza y su martirio se llevó a cabo en la ciudad de Valencia en el 304 durante la persecución del emperador Diocleciano⁶⁵². Sostiene la cruz en aspa, como la del apóstol San Andrés, la palma y

649 “Un siglo fue dorado cada año, de los que la Nobilísima Ciudad de Valencia (una de las preciosas joyas que más campean en la Regia Corona del mayor Monarca del Orbe Filipo el Grande, Quarto de los Reynos de Castilla, y Tercero de los de Aragón) gozò la felicidad de tener por Prelado, y Pastor, el que más seguro amparo, y consuelo de las comunes necesidades; remedio de las generales, y particulares afliciones; Padre piadoso de los pobres, y puerto tranquilo para asegurar de los naufragios, que en lo espiritual, y temporal, suelen, con mucha frecuencia, oponerse a la universal quietud: que con esto queda entendido, que el milagroso, y prodigioso arzobispo Santo Tomás de Villanueva...”. ORTÍ, M.A.: *Solemnidad festiva que hizo Valencia a la nueva de la Canonización de Santo Tomás de Villanueva su Arzobispo*. Valencia: Jerónimo Vilagrassa: 1659. s.p.

650 “Timete Deum et date illi honores quia venit hora iudicii eius”. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...* II, vol. 5, op.cit. p. 329.

651 San Vicente predicó por toda Europa viviendo de su caridad. CARMONA MUELA, J.: *Iconografía cristiana...* op.cit. p. 94.

652 RÉAU, L.: *Iconografía cristiana...* II, vol.5, op.cit. pp. 322, 323.

la rueda de molino con su mano derecha que recuerda el episodio de sus tormentos en que el santo fue arrojado al mar con una piedra de molino colgada del cuello⁶⁵³.

En la parte superior Santo Tomás de Villanueva con el hábito de la orden agustina abre sus brazos en oración sobre una nube de resplandores; a sus pies se colocan el báculo y la mitra y, debajo, su escudo episcopal formado por un capelo con seis borlas y una cruz en la parte central bajo el forro del capelo; en el interior de las armas un corazón atravesado por una flecha de izquierda a derecha y, sobre el corazón, se coloca otra cruz⁶⁵⁴.

Sobre las columnas se sitúan las armas imperiales de Felipe IV y las armas episcopales del arzobispo Martín López Hontiveros⁶⁵⁵. En el basamento dos tenantes soportan la L coronada que simbolizan la lealtad de la capital en los dos asedios que sufrió la ciudad de Valencia durante la guerra con Castilla⁶⁵⁶. Dos jarrones de flores adornan los frentes de los pedestales laterales. La presencia de los búcaros con flores era uno de los adornos más utilizados en la decoración de los altares tanto en el interior de una iglesia como en aquellos que se levantaban a lo largo de un itinerario en la procesión de un santo en las fiestas de su canonización⁶⁵⁷.

653 Ibidem, p. 322.

Las figuras de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir fueron reaprovechadas para ilustrar *El Amante de la Constitución*, reimpresso en Valencia en la imprenta y librería de Manuel López en el año 1820. GÓMEZ-SENENT I MARTÍNEZ, C.: *El Llibre valencià*. Valencia, 1991, p. 125.

654 El escudo de Santo Tomás de Villanueva presenta varias modalidades en los diferentes monumentos, altares y jeroglíficos en los que se ha representado. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, J.: "Religiosidad barroca: Fiestas celebradas en España por la canonización de Santo Tomás de Villanueva", *Revista Agustiniana*, 107, XXXV (1994), p. 599.

655 Las fiestas de canonización del arzobispo valenciano coincidieron con la llegada a Valencia de nuevo arzobispo López de Hontiveros promoviendo la construcción de un arco triunfal en la puerta de los Apóstoles de la Catedral como símbolo de la entrada al templo de un nuevo "santo" para la ciudad. MÍNGUEZ, V.: *Emblemática y Cultura simbólica en la Valencia barroca*. Valencia, 1997, p. 41.

656 Hasta el reinado de Pedro el Ceremonioso el emblema heráldico de la ciudad hacía alusión a su propio emplazamiento colocándose una ciudad amurallada sobre las olas del mar. A partir del siglo XIV el escudo de Valencia pasó a tener forma romboidal con la representación de cuatro palos de gules sobre campo de oro. Por otra parte el dragón alado que aparecía en la cimera de los escudos reales fue sustituido a principios del siglo XVI por el murciélago.

657 En algunas ocasiones se pintaban jardines y todo tipo de plantaciones con fuentes y surtidores de agua que simbolizaban la fuente de la vida del jardín del Edén. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, J.: "Religiosidad barroca...", op.cit. p. 253.

4.8. Iconografía de Santiago

La estampa supuso el medio más ágil para la expansión y fortaleza del culto del Apóstol Santiago. Sin embargo no podemos olvidar que la mayor parte de estas imágenes se reproducen en libros impresos fuera de Galicia. Será en el siglo XVIII cuando los talleres locales alcancen un mayor protagonismo dentro de la panorámica española con un alto índice de producción y difusión. Esta expansión de libros y estampas responde a la necesidad requerida por la Iglesia española y, por extensión, por el cabildo compostelano de resolver los numerosos pleitos y litigios que se habían ido forjando en torno al pago del Voto de Santiago⁶⁵⁸.

A este utilitarismo religioso de la imagen se añade un valor decorativo y estético conseguido gracias a la intervención de artífices de la escuela flamenca como es el caso de Diego de Astor que firma el frontispicio de la ya conocida obra de Mauro Castellá y Ferrer *Historia del Apóstol de Iesus Christo Santiago Zebedeo Patron y Capitan General de las Españas* (Madrid: Alonso de Martín de Balboa: 1610) o la lámina que decora el texto del catedrático de la Universidad de Santiago Pedro Valdés de Novoa y Feijoo *Armas del*

658 BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado Compostelano del siglo XVIII*. A Coruña, 1996, p. 159. REY CASTELAO, O.: *La Historiografía del Voto de Santiago: Recopilación crítica de una polémica histórica*. Santiago, 1985. REY CASTELAO, O.: "Las crisis de las rentas eclesiásticas en España: el ejemplo del Voto de Santiago", *Compostellanum*, 31, n°3-4 (1986).

Sobre iconografía de temática jacobea véase nota 157 de la obra de Rosa Vázquez Santos *Vida de Santiago el Mayor en el Legendario Húngaro de los Anjou (Magyar Anjou Legendarium)*. Santiago de Compostela, 2005.

Numerosos libros impresos durante el siglo XVII son la prueba evidente de esa defensa del Voto de Santiago; entre ellos tenemos que mencionar la *Defensa del Único y Singular Patronato de las Españas, perteneciente al glorioso Apóstol Santiago Zebedeo* (Santiago: Juan de León: 1628) en cuyo primer capítulo se hace referencia al tema de su patronato: "...Es tan antiguo este Patronato del Apóstol Santiago en España, que no hay memoria de hombres en contrario. Mucho antes que los sarracenos ocupasen estos Reinos, tenemos legítimos argumentos de que la Iglesia le tenía por Patron: como consta del Officio de la Missa que compusieron S. Leandro y S. Isidoro..."; así como la conocida obra de Miguel de Erce Ximenez, capellán del rey Felipe IV que escribe *Prueba Evidente de la Predicación del Apóstol Santiago el Mayor en los Reinos de España* (Madrid: Alonso de Paredes: 1648): "...Prueba evidente en los Reinos de España. Doctrina que, aviendo satisfecho al Santísimo Padre Urbano Octavo la puso afirmativamente en el Breviario Romano por estudio, i diligencia...", la *Defensa Evangélica de la Cognación y Parentesco de Nuestro Glorioso Apóstol, y Único Patrón de España Santiago, el Mayor, con Christo Redemptor nuestro en quanto hombre* (Santiago: Juan de León: 1630) o la obra que D. Diego del Castillo le dedica al rey Felipe III *Defensa de la Venida, y Predicación Evangélica de Santiago en España* (Zaragoza: Lorenzo de Robles: 1608).

Cabildo de Santiago, publicado en el año 1661⁶⁵⁹ y firmada por Ignacio de Cárdenas, grabador activo en Granada que copia la estampa que Francisco de Heylan ejecutó para los *Privilegios de los Reyes Católicos...* *Del voto que hicieron al Apóstol Santiago...* *en reconocimiento de la merced... que del recibieron en la conquista... del Reyno de Granada* (S.I. s.i. s.a)⁶⁶⁰.

Esta reproducción seriada de las estampas del Apóstol es un rasgo característico de las ediciones del Seiscientos y no es nuestra intención el análisis de cada uno de los grabados que aparecen en dichos impresos sino más bien el estudio más pormenorizado de tres imágenes que por su singularidad –tanto emblemática como política– se hacen merecedoras de dicha interpretación.

Una primera imagen ilustra la obra de Felipe de la Gándara y Ulloa *Nobiliario, Armas y Triunfos de Galicia. Hechos Heroicos de sus Hijos, y Elogios de su Nobleza y de la mayor de España* (Madrid: Juan de Paredes: 1677). (Fig. 159) El grabado se divide en dos partes. En el registro superior dos personajes, colocados sobre un halo de nubes, se arrodillan acompañándose de un cortejo de nobles y figuras eclesiásticas. Se trata de los doctores de la Iglesia latina San Ambrosio, representado como obispo en la parte izquierda, con la mitra y el báculo y San Agustín, también con la mitra episcopal, el hábito negro y el cinturón de cuero de su orden. El significado último



Fig. 159. DE LA GÁNDARA Y ULLOA, F.: *Nobiliario, Armas y Triunfos de Galicia. Hechos Heroicos de sus Hijos...* (Madrid, 1677).

659 Se trata de un escrito sobre la obligación de los eclesiásticos del Arzobispo de pagar el Voto de Santiago. BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: "Presencia de los temas jacobeos en el grabado compostelano del siglo XVIII", *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela, 1993, p. 63.

660 MORENO GARRIDO, A.: *El Grabado en Granada durante el siglo XVII. I La Calcografía*. Granada, 1976, pp. 123, 124.

de la escena se completa con la frase: “Mementote praepositorum vestrorum qui vobis locuti sunt verbum Dei, quorum intuitus exitum conversationis imitami fide[m]”⁶⁶¹.

Entre la corte nobiliaria y eclesiástica que completan la escena se retrata a San Francisco de Asís –colocado junto a un caballero de la Orden de Santiago y una figura perteneciente a la orden mercedaria– portando la cruz en su mano derecha en alusión al episodio de su Estigmatización. El propio autor de la obra Felipe de la Gándara, agustino y cronista de la Orden de los Reinos de León y Galicia, podría estar representado entre los diferentes personajes. Sobre este conjunto de figuras una nube soporta el escudo de armas de Galicia compuesto por una custodia y siete cruces⁶⁶²; bajo el emblema se puede leer la frase: “Hoc Mysterium Firmiter Profitemur”⁶⁶³. Dos ángeles sostienen el emblema heráldico a partir de dos lazos, al tiempo que sujetan en el aire cuatro ramas de palma coronadas con la filacteria: “Te martirum candidatus laudat exercitus Hym. SS. Ambros. Et Augustini”⁶⁶⁴. Las coronas y las palmas son el símbolo del triunfo de los mártires que han entregado su vida a causa de la confesión de su fe⁶⁶⁵. Además la palma, dentro de la simbología cristiana, alude a la virtud de

661 “Acordaos de vuestros prelados, los cuales os han predicado la palabra de Dios: cuya fe habéis de imitar, considerando el fin dichoso de su vida” (Ad Hebraeos 13,7).

662 La presencia del cáliz en las armas de Galicia tiene su origen, según Bugallal y Vela, en un privilegio de la catedral de Lugo datado del año 1130 en el que se menciona la exposición permanente del Santo Sacramento a los fieles, coincidiendo con una época de gran devoción eucarística como consecuencia de la nueva sensibilidad religiosa en Occidente. Sin embargo autores como Bartolomé de Molina en la *Descripción del Reyno de Galicia* (Mondoñedo, 1550) afirma que esta tradición viene de “...No averse perdido este Reyno, ni sido tomado por los Moros, porque antes de que España se perdiese, se tenía en todas partes el Santo Sacramento descubierto”. BUGALLAL Y VELA, J.: *Origen y Evolución de las Armas de Galicia. La bandera de Galicia*. Madrid, 1981, pp. 4-6.

El campo sembrado de cruces podría presentar, por un lado, un origen de carácter religioso, pero también una posible influencia europea de los escudos de armas de familias nobiliarias francesas o inglesas en las que aparecen uno o varios copones en campo sembrado de cruces. Por otra parte, una de las primeras representaciones de las armas de Galicia con cruces se encuentra en las exequias del Emperador Carlos V celebradas en Bruselas, lo que nos lleva a pensar que las estrellas del escudo tengan un origen nórdico, posiblemente belga. BUGALLAL Y VELA, J.: *Origen y evolución de las Armas...* op.cit. pp. 22, 23.

663 “Confesamos firmemente este Misterio”.

664 “El ejército de los blancos mártires te alaba”.

665 La representación del mártir como héroe cristiano ya había ocupado gran parte de los temas de la pintura occidental desde la Baja Edad Media, siendo una de las escenas más utilizadas por el arte religioso durante la Contrarreforma. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII”, *Quintana*, 1 (2002), p. 84.

la justicia tal y como se expresa en el texto del Salmo 92,12: “Florecerá el justo como la palmera”⁶⁶⁶. En 1675 el barón de von Hohberg escribía: “Nada engendra la palmera que no sea provechoso: da leche, aceite, madera, corteza, tiene follaje, fruto, jugo y lana”. También el hombre justo siente inclinación a servir mientras cumple con la tradición del Señor haciendo el bien”⁶⁶⁷.

En la literatura emblemática del Siglo de Oro la palma coronada se había convertido en uno de los motivos más utilizados para ilustrar la vida de los santos y protomártires. Alonso Remón en sus *Discursos elógicos y apologéticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Patriarca San Pedro de Nolasco...* (Madrid: viuda de Luis Sánchez: 1627) presenta una corona colocada alrededor del tronco de una palmera en alusión a la nobleza y santidad de Pedro Nolasco, cofundador de la orden de Nuestra Señora de la Merced⁶⁶⁸. Con este mismo significado de triunfo aparece en la obra de Sebastián de Covarrubias en donde un brazo sostiene dos palmas, una seca y la otra con fruto en alusión a la pervivencia del vencedor⁶⁶⁹.

El otro ángel lleva un ramo de azucenas, símbolo de la pureza, con el lema: “Laudate Dominum in Sancti eius. Ps. 150”⁶⁷⁰. Detrás otras dos figuras angélicas sopor-
tan los triunfos y armas acompañados de dos epígrafes; en el lado izquierdo se lee: “Gloria et honore coronavit eos et constituit eos super opera manum suarum. Psalm.8”⁶⁷¹ y al otro lado: “Ipse dedit virtutem et Fortitudinem Plebe suae. Psl.67”⁶⁷².

666 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. p. 343.

667 Ididem, p. 343.

668 “Sea loado y bendito el Señor, que tan aventajado santo y tan grande Padre nos dio tal que en todos lenguajes, y en todas estimaciones no nos podemos despreciar del Noble... concluyamos la segunda parte deste tratado con aquellos quatro versos Castellanos que un Religioso hijo suyo y hermano nuestro traía siempre en la boca, juntando la nobleza y virtud de nuestro Padre, a que yo añadí essa Empresa de essa corona y palma para significarla más”. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, 1999, p. 607.

669 El emblema se completa con el lema: “NEGATA MACRUM, DONATA REDUCIT OPIMUM” [El fracaso (la palma negada) me hace adelgazar, el éxito (la palma otorgada) me hace engordar] y la suscripción: “De dos que pretendieron una cosa, por ambos igualmente merecida, el que ventura tuvo mas dichosa, su palma coronò y florecida, en abundancia dio fruta sabrosa. La del contrario, por quedar vencida, al punto se secò, siendo la suerte vida del uno y del otro muerte”. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. p. 241.

670 “Alabad al Señor en su santuario” (Salmo 150,1).

671 “De gloria y honor lo coronaste; dándole poder sobre las obras de tus manos” (Salmo 8, 6).

672 “Él da poder y fortaleza a su pueblo” (Salmo 67, 36).

El sol irradia toda la escena como símbolo de la luz que desprende la verdad de los triunfos de Galicia. Debajo tres angelitos con un libro de música abierto hacen alusión al título del libro *El Cisne occidental canta*; se acompaña de la frase: “Non fecit taliter omni nationi”⁶⁷³. La presencia de la partitura se convierte en uno de los motivos más representados en el grabado y en la pintura religiosa de la España de la Contrarreforma. Las escenas celestiales se completaban con la aparición de ángeles músicos que, por lo general, hacían referencia al texto del canto gregoriano considerado como una de las anotaciones más aptas para el ensalzamiento y la devoción divina⁶⁷⁴. Este concepto de armonía y triunfo universal se completa con el conjunto de armas y trofeos militares que cuelgan a ambos lados de la composición.

La estampa no está firmada, sin embargo en la página que sigue a la portada se representa un escudo a toda plana, ejecutado por el artista madrileño Gregorio Fosman y Medina lo que nos hace pensar que el frontispicio sea también de su autoría. Las armas pertenecen a D. Antonio López de Quiroga, maestre de campo en los reinos del Perú, cargo de vital importancia durante el reinado de los Austrias.

En el registro inferior se representa al Apóstol Santiago a caballo dando muerte a los moros⁶⁷⁵. La aparición de este tipo iconográfico de Santiago ecuestre se remonta a finales del siglo XI y comienzos del XII, siendo una de las imágenes más representativas la célebre miniatura del Tumbo A de la catedral compostelana del primer tercio del siglo XIV⁶⁷⁶. A partir de este momento se va asentando la leyenda del santo como guerrero cristiano que lucha contra el infiel para mayor gloria de la cristian-

673 “No hizo cosas semejantes con otras naciones”.

674 RODRÍGUEZ VILLAFRANCA, C.: “Los conciertos de ángeles en la pintura andaluza del Siglo de Oro”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VIII, nº15 (1999), pp. 127-129.

675 Según la tradición, en Clavijo se produjo una batalla, al negarse el rey a pagar el tributo de las cien doncellas, lográndose la victoria por la intervención de Santiago. MILANS DEL BOSCH, J.: “Santiago Caballero”, *Actas del II Encuentro sobre los Caminos Portugueses a Santiago*. Vigo, 1994, p. 121.

676 BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado Compostelano del siglo XVIII...* op.cit. p. 256. Sobre el prototipo iconográfico de Santiago ecuestre se tiene que diferenciar entre la representación del santo como jinete “celestial” y la del santo como “matamoros”. La primera hace referencia a las imágenes que ilustran los manuscritos del Beato de Liébana en donde los jinetes se interpretan como caudillos de los ejércitos celestiales; la segunda tiene su paralelo en la representación de San Jorge, San Martín o de monarcas como Constantino. HERBERS, K.: *Política y veneración de Santos en la Península Ibérica. Desarrollo del “Santiago Político”*. Poio, 1999, p. 95.

dad⁶⁷⁷. En los siglos XVI y XVII se produce la máxima expansión del Santiago Matamoros fijándose definitivamente su iconografía durante el Concilio de Trento⁶⁷⁸. Es también durante la época de la Contrarreforma cuando la representación combativa de Santiago pasó de representar un hecho concreto y puntual como impulsor del proceso de la Reconquista a transformarse en el santo soldado que intervenía a favor del cristiano en su lucha contra paganos e infieles⁶⁷⁹.

La estampa plasma el momento en que el santo a caballo con la espada en alto y un estandarte con la cruz de la orden de Santiago, aplasta con las patas del animal a los moros que, vestidos como soldados, empuñan lanzas y flechas. La figura del Apóstol se representa en un primer plano, vestido con traje militar, esclavina y coronado con casco al que rodea la aureola de santidad. Al fondo de la escena se desarrolla la batalla, con la persecución a galope de los ejércitos, identificados en la parte derecha de la escena y con la caída de uno de los enemigos de su caballo. La presencia de diversos planos en la representación de la batalla, el detallismo con que se nos muestra las vestimentas de los personajes, así como la expresividad de sus rostros y el escorzo de sus cuerpos, nos integran dentro de unas características formales plenamente barrocas que nos acercan a la técnica pictórica del momento. La influencia de Vicente Carducho es evidente en la creación de una composición de gran desenvoltura, con una visión de la especialidad que le permite formar sus cuadros con muchos personajes y amplias perspectivas. Estas notas formales de la estampa reafirman la tesis de Gregorio Fosman como grabador de esta lámina, justificándose por la formación que el grabador madrileño recibió al lado de su maestro Pedro de Villafranca, discípulo a su vez de Pedro Perret y de Vicente Carducho⁶⁸⁰. El marco de la cartela que recoge la escena de la batalla del Clavijo nos acerca a los relieves áticos de tema bélico ejecutados en Roma por artistas manieristas de la talla de Miguel Ángel.

677 BALSEIRO GARCÍA, A.: "Iconografía del Apóstol Santiago en Galicia", *Lucensia*, 17, vol. VIII (1998), p. 377. JACOMET, H.: "Iconografía de Santiago", *Santiago el Mayor y la Leyenda Dorada*. A Coruña, 1999, p. 32.

678 POMBO RODRÍGUEZ, A.: "La iconografía de Santiago Matamoros", *Peregrino*, 12 (1990), pp. 20, 22.

679 MONTEROSO MONTERO, J.: "Santiago, San Millán y San Raimundo, Milites Christi", *Santiago-Al Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*. Santiago de Compostela, 1997, p. 486.

680 CAMÓN AZNAR, J.: "Escuela Madrileña de la primera mitad del siglo XVII", *Summa Artis*, XXV, Madrid, 1978, p. 35.

Por otra parte, la presencia del Apóstol Santiago en los grabados de estos libros se configura como una exaltación del papel histórico del santo en la defensa de los ejércitos cristianos en la batalla del Clavijo, así como un símbolo de la unión de la Iglesia y el Estado ante el enemigo exterior⁶⁸¹. Completando este significado está el epígrafe del marco con una serie de frases tomadas de los textos bíblicos: “Sicut enim fulgur exit ab oriente, et paret usque in occidentem” (Mateo 24)⁶⁸², en la parte superior y “Fortitude et decor indumentum eius, et ridebit in die novissimo” (Prov 31)⁶⁸³, en la parte inferior.

El autor de esta obra, Felipe de la Gándara y Ulloa, había sido soldado en Italia y en los Estados flamencos, de ahí que la primera impresión del libro sea en 1624 en Flandes, imprimiéndose en Madrid en la década de los 70 haciendo especial hincapié en la necesidad de reclutar un gran número de jóvenes para el ejército de caballería, debido a las presentes guerras que invadían en esa época la Península Ibérica. Los dos tomos de la obra están dedicados al Conde Duque de Olivares como “Capitán General de la Caballería de los Reinos de España” y a D. Antonio López de Quiroga, “Maestre de Campo General en los Reinos del Perú”, por sus virtudes basadas en la Prudencia, la Experiencia y el Consejo.

Un segundo frontispicio ilustra la obra escrita por Jerónimo Pardo Villarroel sobre la segunda parte de las *Excellencias y Primacías del Apóstol Santiago, el Mayor, Único Patrón de España, y Capitán General de las Armas Católicas* (Madrid: Gregorio Rodríguez: 1657). (Fig. 160) En el centro de la composición una cartela rectangular recoge los datos tipográficos del libro colocándose, a ambos lados, las figuras reales de Alfonso II el Casto, Fernando I el Magno, Alfonso VII el Emperador y Fernando III el Santo. Ataviados con vestimentas militares y armados con basto-

681 Esta iconografía de Santiago como Miles Christi es utilizada no sólo en impresos específicamente jacobeos sino también en obras como la historia del reino de Galicia en donde el autor “...Investiga con toda diligencia las causas, el tiempo, los fines de las vidas, los sucesos, los triunfos de los sujetos, que son materia de su historia, para que tenga fuerza de doctrina, y librarla del olvido o del desprecio...”. BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado Compostelano del siglo XVIII...* op.cit. p. 259. DE LA GÁNDARA Y ULLOA, F.: *El Cisne Occidental canta las Palmas y Triunfos Eclesiásticos del Reino de Galicia*. Madrid: Julián de Paredes: 1678. s.p.

682 “La venida del Hijo del hombre será como el relámpago, que sale por oriente y se va viendo hasta occidente” (S. Mateo 24, 27).

683 “La fortaleza y el decoro son sus atavíos; y estará alegre y risueña en los últimos días” (Prov. 31,25).

nes de mando y espadas se convierten en un testimonio evidente de la devoción regia en favor del Apóstol. Además la presencia de los cuatro reyes se justifica por las numerosas campañas de ataque a los territorios musulmanes llevada a cabo durante sus reinos y por una política agresiva que se vio favorecida por el debilitamiento que el reino de los almorávides sufría desde 1142⁶⁸⁴.

En la parte inferior dos escenas de la vida del Apóstol flanquean el retrato del monarca Felipe IV, a quien va dedicada la obra⁶⁸⁵. La primera describe la aparición de Santiago a Ramiro I en el que le anima a volver a la batalla asegurándole que saldría vencedor ya que el propio



Fig. 160. PARDO VILLARROEL, J.: *Excellencias y Primacías del Apóstol Santiago, el Mayor, Único Patrón de España...* (Madrid, 1657)

santo le ayudaría apareciendo en un caballo blanco y con una banderola en la mano⁶⁸⁶, la segunda representa la propia batalla del Clavijo con la presencia de la caballería cristiana y de los jinetes moros colocados en una perfecta simetría a ambos lados de la composición. La lucha de los soldados desaparece en un primer plano

684 *Historia de España. La civilización islámica y la expansión catalanoaragonesa*. III, Barcelona, 1998, pp. 550, 551.

685 “Presento à Vuestra Majestad estos libros, que encierran las Excelencias de Santiago, único Patrón de España, dos que escribió D. Antonio Calderón, Maestro de la Serenísima Infanta Doña Maria Teresa, electo arzobispo de Granada, y dos que escribi yo, si bien con desigual pluma. A los reales pies de V. Majestad los consagro todos en su nombre, y en el mio, porque del estoy cierto, que no les diera otro dueño, si los diera à la luz (...) Algunos libros he entregado à la estampa, y ninguno he juzgado digna ofrenda à las aras de un Sol tan luminoso, que à un Monarca el mayor, que alumbra el Orbe, no era razon embarazarle los rayos en materia incapaz del amparo de sus luzes. Estos por ser del Apóstol Santiago Patron unico, y solo del Imperio extendido, que goza, y rige V. Majestad, y que ha defendido el Apóstol con su espada, son tan devidos a su grandeza, que la accion no depende del arbitrio, y mas quando la deuda se informe de los afectos. El fin es defender su Patronato, cuyos derechos no nacen de la elección humana, sino de la divina, testificados por boca del mismo Christo...”. PARDO VILLARROEL, J.: *Excellencias del Apóstol Santiago el Mayor...* op.cit. s.p.

686 LÓPEZ SERRANO, M.: “Iconografía de Santiago en los libros y grabados de la Biblioteca de Palacio”, *Reales Sitios*, Año VIII, 28 (1971), p. 63.

quedando el suelo sembrado de cadáveres⁶⁸⁷ (como en la estampa de Francisco de Heylan o la que ilustra la obra de Felipe de la Gándara y Ulloa) convirtiéndose en una constante iconográfica de las estampas del siglo XVII⁶⁸⁸.

En la parte superior Santiago Matamoros –con la espada y la banderola con la cruz de Santiago– se representa en el interior de una cartela barroca sobre un fondo sin ningún tipo de referencias paisajísticas, acompañándose, a ambos lados, de las armas del Imperio español y de las del Cabildo compostelano. Las características formales del jinete y del caballo nos acercan una vez más a las técnicas utilizadas por las artes figurativas del siglo XVII. Asimismo el busto de Felipe IV nos está hablando de una influencia de los retratos de Velázquez, cuyas obras fueron la gran fuente de inspiración de Pedro de Villafranca, grabador de cámara del rey desde 1654 y artífice de la lámina⁶⁸⁹.

La presencia de la efigie de Felipe IV en la estampa supone el reconocimiento expreso del monarca español de que Santiago era su Santo Patrón, el único de la monarquía. La Casa de Austria trataba de ganarse el favor de Santiago en unos momentos en que España atravesaba una fuerte crisis tanto a nivel social como político fruto de las continuas derrotas en el campo militar, de ahí que en la carta de Rodrigo Pimentel para la decoración de la capilla mayor de la catedral de Santiago se haga mención de tal necesidad: “Por quanto S.M. Dios le guarde... se aga un retablo en la capilla donde está el cuerpo del santo Apóstol Santiago con la mayor grandeza y majestad que se pudiese “y en atención” a las mercedes y favores que esta Monarchia ha recibido por intercesión del Santo Apóstol procurando mereçerlas con este nuevo servicio en tiempo que tanto los necesitamos...”⁶⁹⁰.

687 MONTERROSO MONTERO, J.: “La Iconografía Jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma”, *Platería y Azabache en Santiago de Compostela. Objetos litúrgicos y devocionales para el rito sacro y la peregrinación (ss.IX-XX)*, Santiago de Compostela, 1998, p. 210.

688 En esta misma línea debemos encuadrar las imágenes que ilustran la mayor parte de las ediciones de la Regla sobre la Orden de Santiago o aquellas bulas impresas en el Hospital Real de Santiago y destinadas a propagar los beneficios espirituales tanto de la propia institución hospitalaria como de todos aquellos que se acogiesen a la cofradía del Apóstol Santiago. BOUZA BREY, F.: “Las Bulas del Gran Hospital Real de Santiago impresas en los siglos XVII y XVIII”, *Compostellanum*, I, nº2 (1956), pp. 97, 98.

689 GALLEGO GALLEGU, A.: *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1999, p. 172.

690 VIGO TRASANCOS, A.: “Felipe IV y el ornato de la capilla mayor. Magnificencia regia para el altar del patrón de las Españas”, *Santiago, la Catedral y la Memoria del Arte*. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.(ed.), Santiago, 2000, p. 189.

Pero donde mejor queda sintetizada esta idea es en la portada de la obra de Vicencio Tortoreti *Capilla Real* (Madrid: Francisco Martínez: 1630) (Fig. 161) en donde se representa una puerta fortificada delante de la cual se sitúan las figuras de Carlos V y Felipe IV. El argumento de la estampa se centra en el concepto de la monarquía como sustento y defensora de la Fe Cristiana⁶⁹¹. Ésta se representa, en la parte superior, siguiendo las directrices iconográficas de la obra de Ripa que la describe como una mujer de pie, vestida de blanco y colocada sobre una peana; porta una cruz como símbolo de la Divina autoridad y un Cáliz que representa las



Fig. 161. TORTORETI, V.: *Capilla Real* (Madrid, 1630)

acciones y operaciones que propiamente le corresponden, pues como escribe San Agustín: “...Por medio de la fe, sin obras, nadie puede salvarse ni justificarse, pues la fe sin obras está muerta y a partir de las obras se cumple”⁶⁹². Se coloca sobre una peana para “demostrar que esta virtud, como dice San Ambrosio en el capítulo II del *Libro de los Padres*, es la reina sobre la que se apoyan todas las restantes; pues sin ella es imposible complacer a Dios...”⁶⁹³.

Flanqueando a la alegoría de la Fe se colocan dos leones coronados y armados con una espada y una cruz como defensores de la religión tal y como lo indica la inscripción colocada bajo los torreones: “RELIGIONES ASSERTORES”. Dos ángeles sobrevuelan portando coronas en sus manos que dejan caer junto a los cetros, las palmas y los laureles significando la gran virtuosidad que caracteriza a la monarquía católica. El laurel simbolizaba, desde tiempos muy antiguos, el triunfo y la gloria conseguida con las armas y las letras, siendo uno de los principales atributos con que se

691 MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Madrid, 1991, pp. 55, 56.

692 RIPA, C.: *Iconología...* I, op.cit. p. 401.

693 Ibidem, p. 401.



Fig. 162. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas* (Madrid, 1999) .

Virtud”) (Fig. 162) en alusión a los premios que el rey entregará a sus más fieles súbditos como pueden ser los caballeros distinguidos con la insignia de la Orden de Santiago⁶⁹⁶; asimismo el apóstol Santiago –representado en la parte inferior– velará por los acontecimientos del Estado y protegerá a la monarquía de los ataques exteriores.

⁶⁹⁴ Ibidem, p. 330.

La corona de laurel se representa en una de las empresas morales de Juan de Borja con el lema: “Meruisse satis” (“Basta merecerla”) significando la recompensa de la Virtud en el Cielo. Se acompaña del comentario: “...Aunque no se alcance la gratificación de los servicios, que se hazen conforme à la estimacion y merecimiento del que los haze, no por esto se debe dexar de trabajar en merecer el premio, y corona; contentandose con merecerlo (que es à lo que por su parte està obligado) y en lo que consiste el verdadero contentamiento, y no en gozar la gracia y premio, quando faltasse el merecerlo: puesto quanto mayor fuesse la honra y merced, que se le hiciese, tanto mayor seria la deshonor, que recibiria, pues mas se veria la falta de merecimiento, que tiene, para alcançar el lugar, en que estuviesse puesto”. DE BORJA, J.: *Empresas Morales...* op.cit. pp. 2,3. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 241.

⁶⁹⁵ CACHEDA BARREIRO, R.M.: “Emblemas, Humanismo y Religión. Las portadas de la Biblia Sacra de Felipe II”, *Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblems Studies*. A Coruña, 2002, p. 219.

En las reales exequias de la Casa de Austria es frecuente encontrar la corona imperial como uno de los motivos más representados en el aparato funerario. Como símbolo de la vida eterna aparece en las Honras de la Emperatriz María de Austria con el mote: “Dominus corona gloriae et sertum exultationis” (“El Señor es corona de gloria y diadema de hermosura”). BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 243.

⁶⁹⁶ “Ningunos alquimistas mayores que los príncipes, pues dan valor a las cosas que no le tienen, solamente con proponellas por premio de la virtud. Inventaron los romanos las coronas, murales, cívicas y navales, para que fuesen insignias gloriosas de las hazañas, en que tuvieron por tesorería a la misma naturaleza, que les daba la grama, las palmas y el laurel, con que sin costa las compusiesen. No bastarían los erarios a premiar servicios si no se hubiese hallado esta invención política de las coronas, las cuales dadas en señal del valor, se estimaban más que la plata y el oro, ofreciéndose los soldados por merecellas a los trabajos y peligros. Con el mismo intento los reyes de España fundaron las Religiones militares, cuyos hábitos no solamente seña-

El cetro como símbolo del poder que emana de Dios vuelve a aparecer en las *Empresas Políticas* de Diego Saavedra con el lema: “A Deo” (“De Dios”). Un brazo sostiene un timón y un cetro rematado en una luna menguante; delante se coloca una esfera terrestre que es iluminada por los rayos del sol. El príncipe debe gobernar siguiendo las directrices divinas (el sol), con firmeza y constancia (cetro) para dirigir y conducir los asuntos del Estado (timón)⁶⁹⁷.

Bajo la alegoría de la Fe se sitúa la imagen del Patrón tutelar de España sobre un trono de nubes y cobijado por los escudos de los reinos que componen la corona austríaca⁶⁹⁸. El apóstol –con sombrero de ala ancha, aureola y blandiendo la espada con su mano derecha– aparece con la túnica al viento y girándose hacia su lado izquierdo, al compás que el movimiento del caballo representado en actitud de corveta. Este prototipo de Santiago como figura ecuestre se enmarca dentro del contexto europeo del siglo XVI con una búsqueda de sus orígenes en el caballero medieval pero dotado de los nuevos ideales del hombre renacentista. Serán las fuentes emblemáticas las encargadas de difundir este nuevo concepto de héroe clásico siendo Alciato uno de los primeros en presentar al jinete gobernando al caballo⁶⁹⁹. Éste representaba para el hombre del Siglo de Oro la pasión desenfrenada, la fuerza y la vitalidad que se tiene que temprar a través de las bridas puesto que con ella se moderan los apetitos y las alteraciones del ánimo⁷⁰⁰.

La figura de Carlos V, junto al arco que enmarca la puerta del torreón, responde al esquema ideal de la imagen del monarca cristiano como nuevo héroe de la Edad Moderna. Porta el bastón de mando y la bola del mundo rematada en una cruz como símbolo de sus dominios y posesiones, en alusión a su condición de emperador y de

laban la nobleza, sino también la virtud...”. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. pp. 378, 379.

697 “A muchos dio la virtud el imperio; a pocos la malicia. En éstos fue el ceptro usurpación violenta y peligrosa. En aquéllos título justo y posesión durable. Por secreta fuerza de su hermosura obliga la virtud a que la veneren. Los elementos se rinden al gobierno del cielo por su perfección y nobleza, y los pueblos buscaron al más justo y al más cabal para entregalle la suprema potestad...”. SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. pp. 329,330.

698 “Mille clypei pendent ex ea” (“De la cual penden mil escudos”).

699 ALCIATO, A.: *Emblemas...* op.cit. p. 69.

700 RIPA, C.: *Iconologia...* op.cit. p. 354.

monarca cristiano⁷⁰¹. La esfera terrestre será también un motivo constante en la emblemática política del siglo XVII; Saavedra Fajardo la recoge en su empresa 86 con el mote: “Rebus adest” (“Está presente en todo”)⁷⁰² y Gómez de la Reguera en sus *Empresas de los Reyes de Castilla y de León* (1632) presenta un globo terrestre y una esfera armilar sobre una mesa significando que una de las obligaciones del monarca se basa en la defensa de la religión católica⁷⁰³, tal y como se expresa en el argumento de la estampa de Juan de Courbes. Al otro lado Felipe IV con el cetro en su mano derecha señala la Fe, iconografía muy difundida en las imágenes de la cultura barroca como lo acreditan numerosas estampas que decoran los libros impresos durante la primera mitad del siglo XVII⁷⁰⁴.

Debajo otros dos leones coronados custodian el escudo de armas del Imperio español bajo el lema: “VIGILES CUSTODES”. La imagen del león es el símbolo de la fuerza física y de la vigilancia tal y como lo expresan San Hilario y San Agustín que, basándose en fuentes antiguas, afirmaban que el león no dormía⁷⁰⁵. La presencia de este animal como guardián de puertas se justifica por ser considerado como la personificación de la virtud guerrera y de la victoria⁷⁰⁶. Además el león se incorporó,

701 La presencia del orbe terrestre podría convertirse en una alegoría de exaltación nacionalista presentando España como la gran potencia sobre la que giran todas las grandes decisiones del mundo. CHECA CREMADES, F.: “(Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, nº1 (1988), pp. 56-58.

702 SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas...* op.cit. p. 920.

703 En la suscripción se lee: “No vive para sí si considera que vive en sí la púrpura sagrada, es la corona a un rey carga pesada, no caricia del hado lisonjera. Feriase la grandeza más severa a precio de un afán, y vinculada en los hombros de un rey está librada ya la celeste, ya la terrestre esfera. Justicia y religión de un rey han sido desvelo y atención de su cuidado, de propios intereses desasido. Que en el supremo imperio colocado si en piedad para el cielo fue escogido, para el mundo en justicia está obligado”. BERNAT VISTARINI, A; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 370.

704 En la misma posición y protegidos por San Benito y San Bernardo representados en la parte superior del grabado, aparecen en la lámina firmada por Juan de Noort para la *Instrucción de eclesiásticos* de Martín de la Vera impresa en Madrid en el año 1630.

705 HORAPOLO: *Hieroglyphica*. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.Mª (ed.), Madrid, 1991, p. 107.

706 Con esta misma iconografía se representó en la portada de la obra de Juan Ramírez *Expositio Bullae Alexandri Tertii, de confirmatione Ordinis Militiae S. Iacobi* (Burgos: Juan Bautista Varesio: 1599), dedicada al monarca Felipe III y conservada en los fondos de la Biblioteca del Museo de las Peregrinaciones de Santiago de Compostela. (Fig. 163)

desde muy temprano, a la heráldica europea como símbolo de realeza y de triunfo⁷⁰⁷. El león coronado forma parte de la obra simbólica de Typotius con el mote “FORTITER RESISTENDUM”⁷⁰⁸ para indicar la idea de un Príncipe que siempre cumple su deber y que con fortaleza y resistencia a los ataques de los enemigos, busca el bien de la comunidad⁷⁰⁹. Con el lema “PARCERE SUBIECTIS” (“PERDONAR A LOS RENDIDOS”) aparece en el emblema XCIII de Juan de Solórzano para señalar que la obligación de un monarca es ser valeroso y clemente⁷¹⁰.

La torre se interpreta en la emblemática religiosa como símbolo de la fortaleza que protege al fiel de las adversidades; con este significado se representa en la obra de J. Boschius *Simbolographia sive de arte symbolica sermones septem...* (1702) con el mote: “In aeternum non commovebitur” (“Torre, eternamente inquebrantable”)⁷¹¹ (véase IIª Parte, Cap. VI). En las *Noticias fúnebres de las reales exequias de María Luisa de Borbón Reyna de las Españas* (Palermo, 1689) de Francisco Antonio



Fig. 163. RAMIREZ, J.: *Expositio Bullae Alexandri Tertii, de confirmatione Ordinis Militiae S. Iacobi* (Burgos, 1599)

707 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 264,266.

708 TYPOTIUS, J.: *Symbola divina & humana pontificum imperatorum regum...* Praga, 1601-1603, p. 44.

709 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.Mª.: *Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1987, pp. 205, 206.

710 Ibidem, p. 206.

Sebastián de Covarrubias nos presenta un león coronado que pisa el orbe terrestre con el lema: “IMPERAT, UT SERVIAT” (“GOBIERNA PARA SERVIR”) con la suscripción: “¿Qué pensáis que es reinar?, servir muriendo. Los días, y las noches trabajando. Y quando vos coméis, o estáis durmiendo, no comer, ni dormir, y estar velando...”. DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas Morales...* op.cit. p. 84. BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 474.

711 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos...* op.cit. pp. 452,453. CACHEDA BARREIRO, R.M.: “Dogma, Ideología y Devoción. La Inmaculada Concepción a través de las estampas del siglo XVII”, *La Inmaculada Concepción en España: Religiosidad, Historia y Arte*. II, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2005, p. 853.

de Montalvo se representa un castillo que simboliza a Castilla con el lema: “Aequo pulsat pede” (“Golpea con pie igualitario”)⁷¹². Este misma torre o castillo es la que se representa en la portada de la obra de Tortoreti tal y como lo expresa en las hojas preliminares del libro: “Lo que figura en la portada no es una capilla real sino un castillo y real; pero sacado del escudo de Castilla que quiero que sea el tipo de la monarquía Hispano-Austriaca, si representa esta monarquía que no es otra cosa que universal, también que es capilla este sino lugar consagrado a Dios pues en ella se profesa una sola religión que domina UNA FIDES pura extensamente⁷¹³.”

La imagen del Santiago matamoros que nos encontramos en los frontispicios de estas obras analizadas responde a esa corriente que había caracterizado al grabado compostelano de los siglos XVI y XVII⁷¹⁴. Su iconografía de guerrero combina los diferentes componentes del traje militar incorporándose el sombrero de ala ancha, o la capa con la esclavina de peregrino en función de las directrices del mecenas y del espacio concedido para la escena. Por otra parte, los mentores de estos frontispicios toman sus fuentes iconográficas de los tratados de teología y de las obras de moral y educación para príncipes publicadas en Europa y traducidas al español tras la invención y desarrollo de la imprenta. Los libros de historia –con especial predilección por

712 BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles...* op.cit. p. 181.

713 “...Esta fe colocada en la torre más alta coronada de leones, insignia de la Legion RELIGIONES ASSERTORES blandiendo espadas, preparadas para defenderla y su propagación. Pero el Jefe TUTELA HISPANIAE el apóstol Santiago de quien se precian ser Alfereces nuestros Reyes. Los escudos que se ven son armas de los reinos y señoríos que juntos hacen esta monarquía tan extendida como la carrera del sol MILLE CLYPEI PENDENT EX EA, cuelgan de ella mil adargas. Ocupan los dos lados el señor Emperador Carlos V, el Maximo, i el Rei N.S. Felipe IV, el Grande, que reverentemente miran la Fe Catolica, i el Santisimo que lleva en la mano derecha: pues la Religiosissima Casa de Austria del culto divino y veneración de las cosas sagradas reconoce su grandeza, Reinos y Señoríos, Mundos nunca vistos, mas lo dan a entender los dos angeles que a los dos principes arrojan del cielo, i por la misma causa palmas, cetros, laureles y coronas. Se ven finalmente en la portada del Castillo o Capilla Real Leones, guardias vigilantes VIGILES CUSTODES. Los eruditos antiguos y modernos significaron con ellos el cuidado y diligencia en las cosas sagradas. Yo en esta impresión en castellano quise denotar la que ponen los Reyes Católicos en todo el mundo, aun con peligro de su patrimonio para la defensa y propagación de la Fe Católica: y en la Latina el cuidado y desvelo con que nuestro prelado el señor don Alfonso Perez de Guzman (a quien va dirigida) acude al servicio de su Majestad i de su real capilla: i como dixe, fue mui usado poner a este efeto Leones en las portadas de los templos y pilares de sus puertas...”. GARCÍA VEGA, B.: *El Grabado del Libro Español...* op.cit. p. 295.

714 FILGUEIRA VALVERDE, J.: “La iconografía de Santiago y el grabado compostelano”, *O Gravado en Galicia. O Gravado Compostelán*. Santiago de Compostela, 1995, p. 75.

los falsos cricones de los siglos XVI y XVII– constituyen el otro pilar de inspiración para los escritores del Siglo de Oro⁷¹⁵.

De entre esas fuentes ocupan un lugar principal las clásicas y emblemáticas debido, fundamentalmente, a que dentro del simbolismo general de estas portadas –y más concretamente aquellas que hacen referencia a las hazañas, las fiestas o las vidas de los santos así como las dedicadas a temas alegóricos relacionadas con la monarquía– predomina el deseo de equiparar las cualidades del rey o del santo, las glorias de la monarquía y de sus mártires con las de los héroes de la antigua Roma. En este sentido podemos entender el paralelismo que entre el Atlas y Carlos V se establece en el grabado de Juan de Courbes a través de la esfera del mundo puesto que “Al igual que Hércules sustentó el cielo y cielos... en esto se ocupó el buen César: en sustentar los religiosos, santos hombres, para que con su santidad aumentasen la Santa Fe de Cristo nuestro Señor”⁷¹⁶.

715 ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T.: “El Barroco efímero madrileño y las fuentes clásicas”, *Actas de las VI Jornadas de Arte: La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español*. Madrid, 1993. p. 238.

716 CHECA CREMADES, F.: “(Plus) Ultra Ovnis Solisque...” op.cit. p. 159.

III^a PARTE
BIBLIOGRAFÍA
E ÍNDICES

I. Bibliografía

1. ESTUDIOS GENERALES

- ALBORG, J.L.: *Historia de la Literatura Española. Época Barroca*. Madrid, 1974.
- ALEGRE NÚÑEZ, L.: *Catálogo de la Calcografía Nacional*. Madrid, 1968.
- ALTOLAGUIRRE, A.: “El Atlas de Juan López de Velasco”, *Actas del Congreso de Historia de la Geografía*. Bruselas, 1930.
- ALVIN, L.: *Catalogue raisonné de l'oeuvre des très frères Jean, Jérôme et Antoine Wiericx*. Bruxelles, 1866.
- ANGULO DIÉGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969.
- AROCENA, L.A.: *Antonio de Solís. Cronista Indiano. Estudios sobre las formas historiográficas del Barroco*. Buenos Aires, 1963.
- ÁVILA PADRÓN, A.: *Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de las estampas*. Madrid, 1958.
- BAEZA GONZÁLEZ, T.: *Las fuentes narrativas de la Historia de España durante la Edad Moderna (1474-1808)*. Valladolid, 1927.
- BALDACCHINI, L.: *Il Libro antico*. Roma, 1982.
- BARBERI, F.: *Il libro a stampa: editoria, tipografia, illustrazione*. Roma, 1965.
- *Profilo storico del libro*. Roma, 1973.
- BABERO RICHART, M.: *Iconografía animal. La representación animal en libros europeos de Historia Natural de los siglos XVI y XVII*. I, II. Cuenca, 1999.
- BARBIERI, E.: *Le Bibbie Italiane del Quattrocento e del Cinquecento*. Milano, 1992.

- BARDON, F.: *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*. Paris, 1974.
- BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado Compostelano del siglo XVIII*. A Coruña, 1996.
- “A Linguaxe da Estampa Relixiosa ó servicio da sociedade. Valores iconográficos e devocionais”. *Santiago Renace. Galicia Terra Única*, Santiago de Compostela, 1997. pp. 323-345.
- BARROSO GIL, A. et al.: *Introducción a la literatura a través de los textos*. I, II. Madrid, 1979.
- BENNASSAR PERILLIER, B. et. al.: *Vivir el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la Época Moderna. Estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez*. Universidad de Salamanca, 2003.
- BENEZIT, E.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París, 1976.
- BERNAT VISTARINI, A.; CULL, J.T.: *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid, 1999.
- BERTOS HERRERA, M.P.: *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*. I, Granada, 1986.
- BIANCHI, L.: *Vita D. Thomae Aquinatis*. Roma, 1940.
- *Caterina di Siena nei disegni di Francesco Vanni incisi da Pieter de Jode*. Roma, 1980.
- *Il carattere dottrinale della santità di Caterina di Siena nella iconografia del Primo Quattrocento*. Roma, 1981.
- BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1996.
- BOFFITO, G.: *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento*. Firenze, 1922.
- BONET CORREA, A.: *Aspectos del libro de Arte en España*. Madrid, 1983.
- BORJA, J. (de): *Empresas morales*. Bravo-Villasante C. (ed.), Madrid, 1981.
- BORRONI, F.: *La collezione stampe della Biblioteca Marucelliana di Firenze*. Roma, 1970.
- BOUZY, C.: “Emblemas, empresas y hieroglíficos en el *Tesoro de la Lengua* de Sebastián de Covarrubias”, *I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, La Coruña, 1996, pp. 12-39.
- BUGALLAL y VELA, J.: *Origen y evolución de las armas de Galicia. La bandera de Galicia*, Madrid, 1981.

- CABAÑAS BRAVO, M. (coord.): *El arte español fuera de España*. Madrid, 2003.
- CABRA LOREDO, M^a.D.: *Iconografía de Sevilla, 1400-1650*. I. Madrid, 1988.
- CACHEDA BARREIRO, R.M.: "El Emblema como elemento iconográfico en la portada del libro en tiempos de Felipe II", *Los Días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. Bernat Vistarini, A.; CULL, J.T.(ed.), Barcelona, 2002, pp. 109-120.
- "Dogma, ideología y devoción. La Inmaculada Concepción a través de las estampas del siglo XVII", *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, El Escorial, 2005, pp. 847-867.
- CALABI, A.: *L'incisione italiana*. Milano, 1931.
- CALABI, A.: *Saggi sulla incisione del secolo XVII*. Milano, 1962.
- CALVO POYATO, J.: *Felipe IV y el ocaso de un imperio*. Barcelona, 1995.
- CARRETE PARRONDO, J. et al.: *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*. Madrid, 1987.
- CARRETE PARRONDO, J.; VEGA, J.: *Grabado y creación gráfica*. Madrid, 1989.
- CASTELLANI, C.: *L'arte della stampa nel Rinascimento italiano*. Venezia, 1894.
- CASTILLO MALDONADO, P.: *Los mártires hispanorromanos y su culto en la Hispania de la Antigüedad tardía*. Granada, 1999.
- CASTRO FERNÁNDEZ, B.: *Restauración de la catedral de Tui: historicismo y conservación (siglos XIX y XX)*. A Coruña, 2003.
- CATALÁ, M.A.; PÉREZ CONTEL, R.: *Colección de grabados del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Valencia, 1983.
- CERVERA VERA, L.: *Las estampas y el sumario de El Escorial por Juan de Herrera*. Madrid, 1954.
- CHARTIER, R.: *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, 1993.
- *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVII*. Barcelona, 1994.
- *Cultura scritta e società*. Milano, 1999.
- *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid, 2000.
- CHECA CREMADES, F.: "El humanismo contrarreformista de Felipe II", *VI Jornadas de Arte: La visión del mundo clásico en el Arte Español*. Madrid, 1993, pp. 153-164.

- CHECA CREMADES, F.; MORÁN TURINA, J.M.: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, 1985.
- CHEVALIER, M.: *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1975.
- CHRISTIAN, A.W.: *De los santos a María. Temas de antropología española*. Madrid, 1976.
- CORTÉS VÁZQUEZ, L.: *Ad Summum Caeli. El programa alegórico humanista de la Escalera de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1984.
- COTELO FELIPE, M.: *A iconografía ó servicio da propaganda da Orde Bieita: San Salvador de Celanova*, T.I.T. dirigido por María del Carmen Folgar de la Calle, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, 2003 (inédito).
- CUBILES FERNÁNDEZ, S.: *La Imprenta Real y los grabados de arquitectura durante los reinados de Carlos III y Carlos IV*. Madrid, 1983.
- DARIAS PRÍNCIPE, A.; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.: “Espacios inmaculistas en Canarias: los templos de Tenerife”, VILA JATO, M^a D.: *El Retablo. Tipología, iconografía y restauración*. Santiago, 2002, pp. 69-98.
- DE LA BANDA y VARGAS, A.: “La Academia de Murillo”, *Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba: El Barroco en Andalucía*, I, Córdoba, 1984, pp. 217-237.
- DE LA FUENTE, V.: *Historia eclesiástica de España*. Madrid, 1874.
- DE LA MAZA, F.: *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México. Grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*. México, 1946.
- DE LA VORÁGINE, S.: *La Leyenda Dorada*. I,II. Madrid. 1997.
- DE NAVE, F.; VOET, L.: *Musée Plantin-Moretus*. Anvers, 2004.
- DE RIBANEIRA, P.: *Flos Sanctorum. Nuevo Año Cristiano*. Cádiz, 1863.
- DE SOTO, H.: *Emblemas Moralizadas*. Madrid, 1983.
- DELABORDE, H.: *La Gravure. Précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son histoire*. Paris, 1882.
- DELEN, A.J.J.: *Histoire de la gravure dans les Anciens Pays-Bas et les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVI siècle*. París, 1969.
- DELLA CASA, E.: *Il senso della morte e l'amore della vita nel periodo orvietano di Luca Signorelli (1499-1505)*. Orvieto Scalo: Centro studi europeo della Toscana, 1994.

- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A.: *La sociedad española en el siglo XVII*. Madrid, 1963.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *La representación de la esfera en el círculo de Alfonso el Sabio: mapas del cielo inéditos en la Academia de la Historia y el globo de Nicolás de Cusa*. Valladolid, 1984.
- DONATI, L.: *La grafica della Riforma e della Chiesa alla luce del Concilio di Trento*. Trento, 1963.
- *Ignote incisioni di Luca Giambertino nel libro*, Roma, 1976.
- ECHEVARRÍA, M.A.: *Flandes y la monarquía hispánica 1500-1713*. Madrid, 1998.
- *Estampas de la Vida de la Santa Madre Teresa de Jesús, grabadas por los famosos artistas Cornelio Galle y Adrián Collaert, impresas en Amberes en 1613*. Madrid, 1962.
- EGIDO MARTÍNEZ, A.: *De la mano de Artemia: estudios sobre la literatura, emblemática, mnemotecnica y arte en el Siglo de Oro*. Palma de Mallorca, 2004.
- ESCOLAR SOBRINO, H.: *Historia Ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid, 1994.
- ESTEBAN LORENTE, J.F.: *Tratado de Iconografía*. Madrid, 1990.
- ESTEVE BARBA, F.: *Historiografía Indiana*. Madrid, 1964.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M.: *L'Effimero Barocco: strutture della festa nella Roma dell'600*. Roma, 1977.
- FANTONI, M.: *Il potere dello spazio: principi e città nell'Italia dei secoli XV-XVII*. Roma, 2002.
- FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.; MONTERROSO MONTERO, J.M.: "Auscultpta, o figlio... Orden, mensaje y devoción. (Estudio sobre la pintura benedictina gallega de los siglos XVI y XVII)", LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (coord.): *Opus Monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*. Santiago de Compostela, 2005. pp. 281-349.
- FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T.: "El barroco efímero madrileño y las fuentes clásicas", *VI Jornadas de Arte: La visión del mundo clásico en el Arte Español*. Madrid, 1993, pp. 237-250.
- FERNÁNDEZ LLAMAZARES, J.: *Historia compendiada de las cuatro órdenes militares de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa*. Madrid, 1862.
- Firenze e la Toscaza dei Medici nell'Europa del Cinquecento. La corte, il mare, i mercati. La rinascita della scienza. Editoria e società. Astrología, magia e alchimia*. Milano-Firenze, 1980.

- FOLGAR DE LA CALLE, M^a.C.: “El proyecto de Bartolomé Fernández Lechuga para la capilla de Nuestra Señora del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval”, *Congreso Español de Historia del Arte*, VI (1986), pp. 251-258.
- FORBES, J. A.: *A catalogue of Italian engraved Title-Pages in the Sixteenth century*. Oxford, 1936.
- FUMAROLI, M.: *La scuola del silenzio. Il senso della immagini nel XVII secolo*. Milano, 1995.
- GÁLLEGO, J.: “Temas clásicos entre los emblemas de la Majestad”, *VI Jornadas de Arte: La visión del mundo clásico en el Arte Español*. Madrid, 1993, pp. 183-188.
- *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1996.
- GALLEGO GALLEGO, A.: *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1999.
- GANDOLFI, L.: *La forma del libro*. Milano, 1988.
- GARCÍA ARRANZ, J.J.: *Ornitología Emblemática. Las Aves en la Literatura Simbólica Ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres, 1996, p. 476.
- GARCÍA DE MAHIQUES, R.: *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid, 1988.
- GARCÍA GARCÍA, B.J.: *La pax hispánica: política exterior del duque de Lerma*. Leuven, 1996.
- GARCÍA IGLESIAS, J.M.; MONTERROSO MONTERO, J.M.: *Fonseca, patrimonio e herencia: arquitectura e iconografía dos edificios universitarios composteláns (ss.XVI-XX)*. Santiago de Compostela. 1997.
- GARCÍA ORO, J.; PORTELA SILVA, M^a J.: *La monarquía y los libros en el Siglo de Oro*. Universidad de Alcalá, 2000.
- GARCÍA VEGA, B.: *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII (aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*. Valladolid, 1984.
- GÓMEZ IGLESIAS, A.: *Aspectos del Madrid medieval. La Torre y puerta vieja de Guadalajara*. Madrid, 1963.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1987.
- *Humanismo y arte en la universidad de Oñate*. Vitoria, 1989.
- *Real Colección de Estampas de El Escorial*. Vitoria-Gasteiz, 1994.
- *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*. Pamplona, 2000.

- GUTIÉRREZ, D.: *Historia de la orden de San Agustín*. Roma, 1971.
- HERBERT, F.: *les graveurs de l'Ecole de Fontainebleau*. Amsterdam, 1969.
- HIND, A.: *La storia dell'incisione dal XV secolo al 1914*. Torino, 1998.
- HOLLSTEIN, F. W. H.: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Amsterdam, 1948-1998.
- INSOLERA, M.; SALVIUCCI, L.: *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVI et XVII siècles conservés à la Bibliotheca Wittockiana*. Leuven, 1996.
- ITURRIAGA ELORZA, J.: *Vida de San Ignacio de Loyola en grabados del siglo XVII*. Bilbao, 1995.
- JUDSON, J.R; VAN DE VELDE, C.: *Book illustrations and Title-Pages*. Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard, XXI, Brussels, 1978.
- KUZNETSOV, J.: *Capolavori fiamminghi e olandesi*. Milano, 1970.
- LARAN, J.: *L'Estampe*. París, 1959.
- LE BLANC, C.: *Manuel de l'amateur d'estampes*. París, 1854-1889.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Valdés Leal y sus discípulos*. Sevilla, 1907.
- LÓPEZ SERRANO, M.: "El Grabador Pedro Perret", *El Escorial: Conmemoración de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, 1963, pp. 689-716.
- *Presencia femenina en las artes del libro español*, Madrid, 1976.
- LÓPEZ TORRIJOS, R.: "Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español", *VI Jornadas de Arte: La visión del mundo clásico en el Arte Español*. Madrid, 1993, pp. 193-104.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (coord.): *Los caprichos de Goya y su interpretación*. Santiago de Compostela. 1982.
- *Opus Monasticorum: patrimonio, arte, historia y orden*. Santiago de Compostela, 2005.
- LÓPEZ VIDRIERO, M.L; SANTIAGO PÁEZ, E.: "Dante, Petrarca e Bocaccio: I rapporti fra Italia e Spagna nella stampa e nell'illustrazione del libro", SANTORO, M. (ed.): *la Stampa in Italia nel Cinquecento*. Roma, 1992.

- *Maitres Flamands du dix-septième siècle du Prado et des Collections privées espagnoles*. Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1975.
- MAJORANA, B.: *La gloriosa impresa. Storia e immagini di un viaggio secentesco*. Palermo, 1900.
- MANFREDI, A.: *Per la ricostruzione della Biblioteca di Papa Niccolò V*, Milano, 1990.
- *Codici di Tito Livio nella biblioteca di Niccolò V*. Padova, 1991.
- *I codici latini di Niccolò V: edizione degli inventari e identificazione dei manoscritti*. Città del Vaticano, 1994.
- MANRIQUE, J.A.: “La estampa como fuente del arte en la Nueva España: características del proceso y emblemas inherentes”, ZERNER, H. (dir.): *Le stampe e la diffusione delle Immagini degli stili. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*. Bologna, 1983.
- MARAVALL, J.A.: *Teatro y Literatura en la sociedad Barroca*. Madrid, 1972.
- *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, 1975.
- *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*. Madrid, 1982.
- MARÍN, F.: *Nuevos Datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1923.
- MARIÑO FERRO, X.R.: *El Simbolismo Animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid, 1996.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990.
- MARTÍNEZ MEDINA, F.J.: *Cultura en la Granada Renacentista y Barroca*. Granada, 1989.
- MATEO LÓPEZ, I.: “Temas paganos cristianizados”, *VI Jornadas de Arte: La visión del mundo clásico en el Arte Español*. Madrid, 1993, pp. 37-48.
- MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert I. I-III*. Bruxelles, 1983.
- MESCHINI, E.: *San Camillo di Lellis*. Roma, 1978.
- MILLARES CARLO, A.: *Introducción a la Historia del Libro y de las bibliotecas*. México, 1971.
- MÍNGUEZ, V.: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca: jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos*. Valencia, 1997.

- MÍNGUEZ, V. (ed.): *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*. Castellón de la Plana, 2000.
- MONTERO DÍAZ, S.: "La Doctrina de la Historia en los Tratadistas del Siglo de Oro", Cabrera de Córdoba, L.(ed.): *De Historia, para entenderla y escribirla*. Madrid, 1948.
- MONTERROSO MONTERO, J.M.: "Apuntes sobre el monumento de Jueves Santo de San Martiño Pinario", *Galicia no Tempo*. Santiago de Compostela, 1991.
- *Pinturas murais: Monasterio de Santa María de Oseira*. Ourense, 2000.
- "Mitología emblemática en la iconografía mariana", *II Congreso Internacional do Barroco*. La Coruña, 1989.
- "Apuntamentos para unha iconografía da monarquía, a devoción e a peregrinación", *O Hospital Real de Santiago de Compostela e a Hospitalidade no Camiño de Peregrinación*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 437-450.
- MORAZZONI, G.: *Il libro illustrato veneziano del Settecento*. Milano, MCMXLIII.
- MORENO GARRIDO, A.: *El Grabado en Granada durante el siglo XVII. I La Calco-grafía*. Granada, 1976.
- NADAL, J.: *Imágenes de la Historia Evangélica*. Barcelona, 1975.
- NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998.
- NUOVO, A; SANDAL, E.: *Il Libro nell'Italia del Rinascimento*. Brescia, 1998.
- OROZCO DÍAZ, E.: *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, 1969.
- OVIEDO CAVADA, C.: *Los obispos mercedarios*. Santiago de Chile, 1981.
- PÁEZ RÍOS, E.: *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1983.
- PALLOTTINO, P.: *Storia dell'illustrazione italiana*. Bologna, 1988.
- PANIAGUA SOTO, J.R.: *Sebastián Serlio y su influencia en la arquitectura española*. I. Madrid. 1990.
- PARDO DE GUEVARA y VALDÉS, E.: *Manual de Heráldica española*. Madrid. 1987.
- PEÑA DÍAZ, M. et al. (coords.): *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*. Universidad de Córdoba, 2001.

- PÉREZ LOZANO, M.: *La Emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*. Córdoba, 1997.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *I grandi disegni italiani nelle collezione di Madrid*. Milano, 1978.
- PETRUCCI, A.: *Catalogo generale delle stampe tratte dei rami posseduti della Calcografia Nazionale*. Roma, 1953.
- PINCHERLE, A.: *Sant'Agostino*. Bari, 1930.
- PIRANI, E.: *Il libro illustrato Italiano (secoli XVII-XVIII)*. Roma, 1956.
- PISANI, R.: *Maria nell'arte. Iconografia e Iconologia Mariana in venti secoli di Cristianesimo*. Roma, 2003.
- POIRIER, P.: *Esthétique de la gravure italienne*. Bruxelles, 1964.
- *Un siècle de gravure anversoise. De Jérôme Cock à Jacques Jordaens. Du dessin à l'estampe 1550-1650*. Bruxelles, 1967.
- PORTÚS, J.; VEGA, J.: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998.
- PRAZ, M.: *Imágenes del Barroco*. Madrid, 1989.
- PROSPERI, S.; RODINÒ, V.: *La diffusione dell'Iconografia francescana attraverso l'incisione*. Roma, 1982.
- QUINTANO, F.: *Santuarios marianos. Religiosidad popular y pastoral*. Madrid, 1975.
- RIPA, C.: *Iconología*. I,II, Madrid, 1996.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, 1995.
- *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico, 1580-1680*. Madrid, 2002.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica", PLAZAOLA, J.(ed.): *Ignacio Loyola y su tiempo*. Congreso Internacional de Historia, Bilbao, 1992, pp. 107-128.
- ROMANI, V.: *Bibliologia. Avviamento allo studio del libro tipografico*. Milano, 2004.
- ROSSI, M.: *Il Libro antico dal XV al XX secolo. Analisi e applicazione delle seconda edizione dell'ISBD*. Firenze, 1994.
- ROTETA DE LA MAZA, A^aM.: *La Ilustración del Libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1636)*. Madrid, 1981.

- “Un artista al servicio de los Austrias. Nuevos datos para una biografía de Diego de Astor”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1988, pp. 223-226.
- RUBIALES CAMPOS, J.: “El Barroco expresión filosófico-religiosa de la Contrarreforma”, *Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba: El Barroco en Andalucía*, II, Córdoba, 1984, pp. 195-204.
- RUÍZ GÓMEZ, L.: *la colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 1998.
- SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas*. López Poza, S.(ed.), Madrid, 1999.
- SAMEK LUDIVICI, S.: *Illustrazione del libro e incisione in Lombardia nel 400 e 500*. Modena, 1960.
- SAMEK LUDOVICI, S.: *Arte del libro: tre secoli di storia del Libro illustrato dal Quattrocento al Seicento*. Milano, 1974.
- SANZ SANZ, M^a.V.: “Tratadistas Españoles de Arquitectura Militar del siglo XVII”, *V Jornadas de Arte: Velázquez y el Arte de su tiempo*. Madrid, 1990, pp. 217-224.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, 1989.
- *Iconografía y vida espiritual. Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Mérida, 1993, pp. 621-628.
- *La mejor Emblemática Amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof*. Ferrol, 2001.
- SERRÃO, V.: “O culto de Santiago e a arte portuguesa da Idade moderna”, *Santiago: A Esperanza*. Santiago de Compostela, 1999.
- *A pintura protobarroca em Portugal, 1612-1657: o triunfo do naturalismo e do tenebrismo*. Lisboa, 2000.
- SERRERA, J.M.: “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte”, *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid, 1990.
- SGARIGLIA, F.: *S. Agostino. Vescovo e Dottore Massimo della Chiesa*. Roma, 1936.
- SIMÓN DÍAZ, J.: *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*. Salamanca, 1975.
- *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*. Madrid, 1983.
- SMITH, M.: *The title page. Its early development 1460-1510*. London, 2000.
- SOMMERVOGEL, C.: *Bibliothèque Mariana de la Compagnie de Jésus*. VIII, 4, Lovaina, 1969.

- STEINBERG, S.H.: *Cinque secoli di stampa*. Torino, 1982.
- STOICHITA, V.I.: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro Español*. Madrid, 1996.
- THOMAS, H.: *Copper plate engraving in early spanish books*. Londres, 1940.
- URIARTE-LECINA, J.E.: *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús*. I, Madrid, 1925.
- VANTI, M.: *Lo spirito di S. Camillo di Lellis*. Roma, 1959.
- VÁZQUEZ SANTOS, R.: *Vida de Santiago el Mayor en el Legenario Húngaro de los Anjou (Magyar Anjou Legendárium)*. Santiago de Compostela, 2005.
- VICAIRE, H.: *Historia de Santo Domingo*. Barcelona, 1964.
- VILA JATO, M.D.: “El influjo de fuentes textuales en la capilla de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo”, *Congreso Español de Historia del Arte*. II, Santiago de Compostela, 1989.
- VILANOVA, A.: “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, 1953.
- VINDEL, F.: *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV al XIX (1485-1850)*. Barcelona, 1942.
- VIVES, R.: *El estudio de las estampas: propuesta para una guía de descripción sistemática*. Barcelona, 1986.
- VOSTERS, S.: *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid, 1990.
- WERUAGA PRIETO, A.: *Libros y lectura en Salamanca. Del Barroco a la Ilustración 1650-1725*. Junta de Castilla y León, 1993.
- ZAPPELLA, G.: *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*. I, Milano, 1986.
- *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*. Milano, 1988.
- “Suggestioni rinascimentali nell’illustrazione libraria antica”. *Istituto Italiano per gli Studi Filosofi*, Napoli, 1990.

1.1. Catálogos y exposiciones

- ANTETOMASO, E.; MARIANI, G.: *La collezione del Principe. Da Leonardo a Goya. Disegni e Stampe della Raccolta Corsini*. Roma, 2004.
- BARBERI, F.(ed.): *Mostra del libro illustrato romano del Cinquecento*. Roma, 1950.
- BODART, D.(dir.): *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*. Firenze, 1977.
- BOON, K.G. (dir.): *Attraverso il cinquecento neerlandese. Disegni della collezione Frits Lugt*. Firenze, 1980.
- Camiño de Paz. Mane Nobiscum Domine*. Santiago de Compostela, 2005.
- CAPUTI, A.; PENTA, M^a.T.: (coord.): *Incisioni italiane del'600 nella raccolta d'arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*. Milano, 1987.
- CAPUTO, F.: *Le carte dell'Impero: la cartografia tra l'amministrazione e tecnica: Trieste nel Settecento*. Venezia, 1982.
- *Catalogue de la Peinture Ancienne*, Musée Royal des Beaux Arts de Belgique. Bruxelles, 1922.
- CATELLI ISOLA, M.: (dir.): *Disegno di Stefano Bella 1610-1664 dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle stampe*. Roma, 1976.
- CAVAZZI, L. et al (coord.): *L'incisione a Roma nel Cinquecento nella raccolta del Gabinetto Comunale delle Stampe*. Roma, 1989.
- CHECA CREMADES, F. (coord.): *Cristóbal Plantino: un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*. Madrid, 1995.
- *Velázquez, Bernini, Luca Giordano. Le corti del Barocco*. Milano, 2004.
- CHIARI, M.A. (dir.): *Incisioni da Tiziano*. Fondo grafico e stampa del Museo Correr, Venezia, 1982.
- CHIARINI, M. (dir.): *I dipinti olandesi del Seicento e del settecento*. Roma, 1989.
- DE SCHEPPER, M.(coord.): *La passion des livres. Rubens et sa bibliothèque*. Anvers, 2004.
- DIELS, A.: *Wat d'yser can bemaelen: les estampes des graveurs anversois Collaert (1550-1630)*. Bruxelles, 2005.
- DILLON, G. et.al (coord.): *La Collezione di stampe antiche*. Milano, 1985.
- ESPINOS DÍAZ, A. (ed.): *Dibujos Valencianos del siglo XVII*. Valencia, 1994.

- FAIETTI, M. (dir.): *I grandi maestri dell'incisione: Dürer, Rembrandt, Castiglione Genovese*. Bologna, 1983.
- Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento: *Il Potere e lo Spazio. La scena del principe*. Firenze, 1980.
- FOSSI TODOROW, M. : *Mostra delle incisioni di Luca di Leida*. Firenze, 1963.
- GÓMEZ-SENENT I MARTÍNEZ, C.: *El Llibre valencià*. Valencia, 1991.
- HUIDOBRO SALAS, C. (dir.): *El arte del grabado flamenco y holandés: de Lucas van Leyden a Martin de Vos*, Madrid, 2001.
- *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI: obras escogidas de la Biblioteca Nacional*. Sevilla, 2004.
- HYMANS, H. (ed.) : *Catalogue des estampes d'ornement, faisant partie des collections de la Bibliothèque Royale de Belgique*. Bruxelles, 1907.
- *Immagini di Tiziano. Stampe dal secolo XVI al secolo XIX, dalle collezioni del Gabinetto Nazionale*. Roma, 1977.
- *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII*, saggi e studi a cura di autori vari, Vicenza, 1988.
- *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1993.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: *Erasmus en España. La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español*. Salamanca, 2002.
- MASSARI, S. et al. (coord.): *Tra e Mito e Allegoria: immagini a stampa nel'500 e'600*. Mostra del Istituto Nazionale della Grafica, Roma, 1989.
- MICHAEL, R.; NATALE, M. (coord.): *Raffaello Sanzio: Raphael et la seconde main. Raphael dans la gravure du XVI siècle*. Musée d'Art et d'Histoire, Genova, 1984.
- MONACO, G. (dir.): *Comete, immagini e storia nei libri dell'Angelica*. Catalogo dei manoscritti e delle opere a stampa del Fondo Antico, Roma, 1986.
- MORELLO, G.: *Visione ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*. Roma, 2003.
- MORENO MENDOZA, A.: (dir.): *De Velázquez a Murillo. El siglo de oro en Andalucía*. Milano, 1993.
- MORI, G.; SALSI, C.: *Rappresentazione del destino. Immagini della vita e della morte dal XV al XIX secolo nelle stampe della Raccolta Bertarelli*, Milano, 2001.

- Musée Plantin-Moretus (coord.) : *Christoffel Plantin en de Iberische Wereld: Christophe Plantin et le Monde Iberique*. Anvers, 1992.
- PASTOR MATEOS, E. (dir.): *Los Santos Patronos de Madrid*. Madrid, 1962.
- PERONI, A. (dir.): *Stampe dei Maestri Olandesi del secolo XVII dalla Raccolta Malaspina dei Civici Musei di Pavia*. Pavia, 1970.
- PETRUCCI, C.A. (dir.): *El Grabado Italiano desde los orígenes hasta el ochocientos*. Roma, 1960.
- POLICARPO CRUZ CABRERA, J.; GALERA MENDOZA, E. (coord.): *La Granada del siglo XVII. Arte y cultura en la época de Alonso Cano*. Madrid, 2001.
- RONCI, G. (dir.): *La Calcografia Nazionale e le sue incisioni*. Roma, 1963.
- TICOZZI, P. (dir.): *Immagini del Veronese. Incisioni dal secolo XVI al XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*. Roma, 1978.
- VINDEL, F.: *Escudos y Marcas de Impresores y Libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*, Barcelona, 1942.
- ZANDRI, G.(dir.): *San Nicola da Tolentino. Le chiese di Roma illustrata*. Roma, 1987.

2. FUENTES LITERARIAS

- ANEAU, B.: *Picta Poesis. Ut Pictura poesis erit*. Lyon, 1552.
- BAÑOS DE VELASCO, J.L.: *Anneo Seneca, ilustrado en blasones políticos y morales...* Madrid, 1670.
- BOISSARD, J.J.: *Emblematum liber. Ipsa emblematum ab auctore delineata...* Frankfurt, 1593.
- BORNITZ, J.: *Emblematum sacrorum et civilium miscellaneorum*. Heilderberg, 1659.
- BOXHORN, M.Z.: *Emblemata politica. Accedunt dissertationes politicae...* Amsterdam, 1651.
- BRUCK, J.: *Emblemata politica. Quibus ea, quae ad principatum spectant...* Strasbourg, 1618.
- CAMERARIUS, J.: *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desuntorum centuria una...* Nuremberg, 1590.
- CAMILLI, C.: *Imprese illustri di diversi, coi discursi...* Venecia, 1586.

- CAPACCIO, G.C.: *Delle imprese trattato di Giulio Cesare Capaccio*. Nápoles, 1592.
- COLONNA, F.: *La hypnerotomachia di Poliphilo, cioe pugna d'amore in sogno...* Venice, 1545.
- CRAMER, D.: *Emblemata sacra. Hoc est, decades quinque emblematum ex sacra...* Frankfurt, 1624.
- DE MONTENAY, G. : *Emblemes ou Devises Chrestiennes...* Lyon, 1571.
- DE VILLAVA, J.: *Empresas espirituales y morales*. Baeza, 1613.
- DOLCE, L.: *El nascimiento y primeras empressas del Conde Orlando*. Valladolid, 1594.
- FABRICII, P.: *Delle allusioni, imprese, et emblemi del signore Principio Fabricii*. Rome, 1588.
- FAUST, R.: *Princeps Christiano-politicus...* Viena, 1658.
- GAMBERTI, D. : *L'idea di un principe et eroe christiano in Francesco D'Este...* Modena, 1659.
- GIOVIO, P.: *Dialogo de las empresas militares y amorosas*. Lyon, 1562.
- HENKEL, V.A; SHÖNE, A.: *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII. Jabrhunderst*. Stuttgart. 1682.
- HESIUS, G. : *Emblemata sacra de fide spe, charitate*. Antwerp, 1636.
- ISSELBURG, P.: *Emblemata politica in aula magna curiae Noribergensis depicta...* Nuremberg, 1640.
- KILIAN, C.: *Viridarium moralis philosophiae, per fabulas animalibus...* Cologne., 1594.
- KREIHING, J. : *Emblemata ethico-politica carmine explicata...* Antwerp, 1661.
- LAURETUS, H. : *Sylva allegoriarum totius sacrae scripturae mysticos sius sensus...* Venice, 1575.
- LE MOYNE, P. : *De l'art de regner...* París, 1665.
- MARCIANO, M. : *Pompe funebri dell'universo nella morte di Filippo quarto...* Napoli, 1666.
- MARTINET, J. : *Emblemes royales a Louis le Grand...* París, 1673.
- MEISNER, D. : *Thesaurus philo-politicus, hoc est : emblemata sive moralia...* Frankfurt, 1625.
- MENESTRIER, C.F. : *la devise du roy justifiée...* París. 1679.

- ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, D. : *Espejo de Príncipes y cavalleros...* Alcalá de Henares, 1587.
- PARADIN, C.: *Les Divises Heroiques, de M. Claude Paradin, Chanoine de Beaujeu.* Antuerpiae, 1563.
- PIETRASANCTA, S. : *De symbolis heroicis...* Antwerp, 1634.
- REUSNER, N.: *Emblemata partim ethica, et physica: partim verò historica.* Frankfurt am Main, 1588.
- ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus Emblematum selectissimorum...* Arnheim/Utrecht, 1611-13.
- RUSCELLI, G. : *Le imprese illustri con espositioni...* Venecia, 1566.
- SAMBUCUS, J.: *Emblemata, cum aliquot nummi antiqui operis...* Antwerp, 1564.
- SIMEONI, G.: *Les divises ou emblemes heroiques et morales.* Lyon, 1559.
- VALERIANI BOLZANI, I.: *Hieroglyphica sive de Sacris aepytorium, aliarumque gentium...* Lyon, 1586.
- WITHER, G.A.: *Collection of emblems, ancient and modern...* London, 1634-1635.
- ZINGGREFF, J.W.: *Emblematum ethico-politicorum centuria...* Heildelberg, 1666.

3. REVISTAS

- AGUAYO COBO, A.: “Alegoría de la vida cartujana. (Pervivencia de la Iconología de Ripa en las portadas gemelas del presbiterio de la cartuja jerezana)”, *Humanística*, 13 (2002-2003), pp. 185-197.
- “Los relieves restaurados del presbiterio de San Mateo. Interpretación iconológica”, *Revista de Historia de Jerez*, 6 (2000), pp. 139-159.
- “Vanitas Vanitatum: Estudio iconológico del ventanal de Ponce de León”, *Revista de Historia de Jerez*, 10 (2004), pp. 81-98.
- AGUILAR, M^a.D.: “Aportaciones al libro ilustrado”, *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, 11 (1990), pp. 67-83.
- ALLO MANERO, A.: “Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica”, *Cuadernos de investigación de Historia*, VII, fasc.1-2 (1981), pp. 73-91.

- “Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, I (1989), pp. 121-137.
- ÁLVAREZ CINEIRA, D.: “La figura de la serpiente en el mundo bíblico y germánico”, *Estudio Agustiniano*, 38 (2003), pp. 487-515.
- ANTEI, G.: “Iconología americana. La alegoría de América en el Cinquecento florentino”, *Cuadernos de arte colonial*, 5 (1989), pp. 5-21.
- ARANDA BERNAL, A.; QUILES GARCÍA, F.: “Las academias de pintura en Sevilla”, *Academia*, 90 (2000), pp. 119-158.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, A.: “El grabador madrileño Gregorio Fosman y Medina”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII (1997), pp. 87-99.
- BAENA GALLÉ, J.M.: “En torno a las exequias de Felipe IV en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, VIII (1995), pp. 385-392.
- BANGO TORVISO, I.G.: “La Virgen y el Tetramorfos. I”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XV (1984), pp. 5-17.
- BARBERI, F.: “Le edizioni della Bibbia in Italia nei secoli XV e XVI”, *Studi di Storia, Arte e Letteratura*, 1-2 (1984).
- BARBIERI, E.: “Le edizioni illustrate della Bibbia volgare (1490-1517): appunti sulle immagini di traduttori”, *La Bibliofilia*, XCII (1990).
- BARRIO MOYA, J.L.: “Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 13 (1982), pp. 107-122.
- BONET CORREA, A.: “El túmulo de Felipe IV de Herrera-Barnuevo y los retablos baldaquinos del barroco español”, *Archivo Español de Arte*, XXXIV (1961).
- BONOMELLI, M.: “Libri illustrati del XVII secolo stampati a Milano e a Venecia, conservati nella Biblioteca Trivulziana”, *Libri & Documenti*, 3 (1988).
- BRAVO LOZANO, J.: “Pintura y mentalidades en Madrid a finales del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII (1981), pp. 193-220.
- CACHEDA BARREIRO, R.M.: “La portada como soporte iconográfico a través del libro en tiempos de Felipe II. Portadas Arquitectónicas”, *Imafronte*, 15 (2002), pp. 29-42.
- “La alegoría como representación gráfica y literaria en tiempos de Felipe II”, *Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXVIII (2002), pp. 7-17, 277-289.

- “Arte, ideología y propaganda. Cristo y María como ejemplos tridentinos de redención”, *Abrente*. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, 32-34 (2004), pp. 215-230.
 - “La figura del santo en la Contrarreforma. Una aproximación iconográfica”, *Memoria Ecclesiae*, XXV (2004), pp. 79-98.
 - “Aproximación iconográfica a la figura del impresor a través de sus marcas tipográficas. Una visión emblemática del siglo XVI”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XI, nº21 (2002), pp. 29-42.
 - “La heráldica en el siglo XVI. Un análisis iconográfico”, *Hidalguía*, LII, 305 (2005), pp. 273-288.
- CACHEDA BARREIRO, R.M.; COTELO FELIPEZ, M.: “El Retablo Mayor de la iglesia de San Agustín de Santiago de Compostela”, *Compostellanum*, IL (2004).
- CAMÓN AZNAR, J.: “Iconografía del arte trentino”, *Revista de Ideas Estéticas*, 20 (1947).
- CANELLAS LÓPEZ, A.: “El libro en el mundo antiguo”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII (1981), pp. 175-186.
- CARLINO, A.: “Il libro, il corpo, il bisturi. Il frontespizio dei trattati anatomici della prima metà del XVI secolo”, *Biblioteche oggi*, VII, 5, (1989).
- CARRETE PARRONDO, J.: “El Libro de Retratos de Pacheco”, *Goya*, 193-195 (1986).
- “Las estampas de Jusepe de Ribera en la Calcografía Nacional de Madrid”, *Villa de Madrid*, 27 (1989).
- CASTILLO ESPINOSA, S.: “Las relaciones de poder de la nobleza a través de sus archivos en el Aragón del Antiguo Régimen”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 75 (2000), pp. 37-53.
- CHAVES MONTOYA, M^a.T.: “El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV (1992), pp. 217-227.
- COCHETTI, M.: “Le iconobibliografie dei secoli XVI e XVII”, *Il Bibliotecario*, 30 (1991).
- CORDERO DE CIRIA, E.: “El erasmismo en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVII (1987), pp. 5-15.
- “Notas sobre la imagen emblemática del príncipe don Carlos: *Renovabitur ut aquilae inventus tua*”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVI (1991), pp. 27-49.

- “Arte e Inquisición en la España de los Austrias”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXX (1997), pp. 29-86.
- CUESTA, L.: “Los orígenes de la Biblioteca Universitaria de Santiago”, *Boletín de Universidad de Santiago de Compostela*, 4 (1929-1930), pp. 3-18.
- DE ANDRÉS, G.: “Historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices”, *Cuadernos Bibliográficos*, 28 (1972).
- DE ANTONELLIS, G.: “Il ritratto nel libro del Cinquecento”, *L'Esopo*, 39 (1988).
- “Le Marche nel libro rinascimentale”, *L'Esopo*, 40 (1988).
- DE DIOS HERNÁNDEZ MIÑANO, J.: “Los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco”, *Norba-Arte*, VIII (1988), pp. 97-113.
- DE LA BANDA y VARGAS, A.: “Matías de Arteaga, grabador”, *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, VI (1978).
- DÍAZ PADRÓN, M.: “Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austrias”, *Archivo Español de Arte*, LV (1982), pp. 129-142.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: “Aproximación a la iconografía de la misa de San Gregorio a través de varios libros de horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX, nº4 (1976), pp. 757-766.
- DONATI, L.: “L'ancora aldina”, *Bibliofilia*, L (1948).
- “Una marca tipografica di F. Jacopo della Sfera ed il problema del Polifilo”, *Accademie e Biblioteche d'Italia*, XXV, 4-6, (1957).
- FERNÁNDEZ, M.: “El lenguaje de los grutescos y Diego de Siloé”, *Academia*, 59 (1984), pp. 263-307.
- FIGUERAS FERRER, E.: “El primer tractat de gravat calcogràfic a Espanya”, *Bulletí del Museo Nacional d'Art de Catalunya*, I (1993), pp. 263-274.
- HERRERO GARCÍA, M.: “El grabado al servicio de la mística”, *Revista de Ideas Estéticas*, 3 (1945).
- HORNEDO, R.: “Arte Tridentino”, *Revista de Ideas Estéticas*, 3 (1945).
- GALASSO, G et al.: “La Stampa in Italia nel Cinquecento”, *Nuovi Annali della Scuola Speciale degli Archivisti e Bibliotecari*, VII (1993).
- GAMONAL, M.A.; MORENO GARRIDO, A.: “Contribución al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo”, *Goya*, 181-182 (1984), pp. 30-37.

- GARCÍA ARRANZ, J.J.: "La Salamandra: distintas interpretaciones gráficas de un mito literario tradicional", *Norba-Arte*, 10 (1990), pp. 53-68.
- GARCÍA BIELSA, J.I.: "Religión y costumbres de don Juan José de Austria", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXIX (1987), pp. 99-108.
- GARCÍA MAHIQUES, R.: "Las Empresas Sacras de Núñez de Cepeda. Un lenguaje que configura al prelado contrarreformista", *Goya*, 241-242 (1994).
- GARCÍA SANZ, A.; MARTÍNEZ CUESTA, J.: "La serie iconográfica de ermitaños del Monasterio de las Descalzas Reales", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7 (1991), pp. 291-304.
- "El Elefante o la Humanidad Obediente", *Lecturas de Historia del Arte*, I (1989), p. 283.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M.: "La tratadística de arte en Andalucía. Repercusión de los clásicos italianos en la arquitectura granadina del siglo XVI", *Lecturas de Historia del Arte*, I (1990), pp. 296-300.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M^a.: "Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco", *Goya*, 187-188 (1985), pp. 53-62.
- "Corrado Giaquinto: La Paz y la Justicia, una lectura en base a la emblemática", *Norba-Arte*, 7 (1986), pp. 171-182.
- "El retrato barroco y la emblemática: Velázquez y la lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos", *Boletín del Instituto Camón Aznar*, XXVII (1987), pp. 27-38.
- "Algunas consideraciones sobre el contenido alegórico en el grabado del siglo XVII", *Norba-Arte*, 9 (1989), pp. 63-85.
- "Los Hieroglyphica de Horapolo. Consideraciones sobre el tratado y sus antecedentes. Sus incidencias en el contexto cultural del Humanismo", *Lecturas de Historia del Arte*, I (1989), pp. 245-255.
- "La figura de Hércules en la emblemática del barroco español", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLIII (1991), pp. 35-52.
- GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A.: "Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)", *Academia*, 74-76 (1993), pp. 93-109.

- HERBERS, K.: "La monarquía, el papado y Santiago de Compostela en el Medioevo", *XX Ruta Cicloturística del Románico Internacional* (2002), pp. 117-123.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Iconografía de Santo Tomás de Aquino", *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, II (1974), pp. 163-177.
- HERRERA GARCÍA, F.J.: "Propaganda devocional y fuentes para la historia del arte. A propósito de una estampa de Lucas Valdés y dos escritos retóricos", *Laboratorio de Arte*, 13 (2000), pp. 103-121.
- ITURGÁIZ, D.: "Santo Tomás a través de la iconografía cristiana (ensayo parcial)", *Ciencia Tomista*, CI, 2-3 (1974), pp. 307-349.
- ITURRIAGA ELORZA, J.: "Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en unos grabados del siglo XVII", *Príncipe de Viana*, 203 (1994), pp. 467-511.
- LAMARCA RUIZ DE EGUÍLAZ, R.: "Acerca de la importancia del mito en la literatura emblemática: Jano, una iconografía al servicio del poder", *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, 15 (1994), pp. 33-55.
- LEE BOWEN, K.; IMHOF, D.: "Book Illustrations by Maarten de Vos for Jan Moretus I", *Print Quarterly*, XVIII, nº3 (2001).
- LIVERMORE, A.: "Influencia agustiniana en las artes del Renacimiento y Barroco", *Revista de Ideas Estéticas*, 97 (1967), pp. 3-31.
- LLOMPART, G.: "*Ecclesia Sponsa*: tres grabados manieristas", *Traza y Baza*, 1974, pp. 63-76.
- LOBATO DOMÍNGUEZ, J.: "Libros del siglo XVI en la Biblioteca del Laboratorio de Arte: Tratados de Arquitectura", *Laboratorio de Arte*, 5 (1992), pp. 71-98.
- LÓPEZ SERRANO, M.: "Reflejo Velazqueño en el arte del libro español de su tiempo", *Varia Velazqueña*, I, 1969.
- MALDONADO DE GUEVARA, F.: "El período trentino y la teoría de los estilos", *Revista de Ideas Estéticas*, 13 (1946), pp. 65-95.
- MANFREDI, A.: "Primo Umanesimo e teologi antichi dalla Grande Chartreuse alla Biblioteca papale", *Italia medioevale e umanistica*, 32 (1989), pp. 155-203.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Arte y artistas del siglo XVII en la corte", *Archivo Español de Arte*, XXXI, nº128 (1958), pp. 125-142.

- MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.: "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, nº 8 (1991), pp. 25-32.
- MATEO GÓMEZ, I.: "Humanismo y mitología en el arte español del Renacimiento", *Lecturas de Historia del Arte*. II (1990), pp. 60-67.
- MÍNGUEZ, V.: "La muerte del príncipe: Reales exequias de los últimos Austrias en México", *Cuadernos de Arte Colonial*, 6 (1990), pp. 31.
- "Emblemática y cultura caballeresca: divisas valencianas en la canonización de San Francisco de Borja en 1671", *Ars Longa*, 4 (1993), pp. 65-72.
- "La metáfora lunar: la imagen de la Reina en la emblemática española", *Millars*, XVI (1993), pp. 31-46.
- MOFFIT, J.: "Los *Emblemas Morales* de Francisco de Goya y de Sebastián de Covarrubias", *Goya*, 241-242 (1994), pp. 45-56.
- MOLL ROQUETA, J.: "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia de la Lengua*, 1979, pp. 49-107.
- MONTERROSO MONTERO, J.M.: "Notas para la interpretación del programa iconográfico del retablo de Nuestra Señora de la Misericordia, Santa María la Grande de Pontevedra", *Ruta Cicloturística del Románico*, 13 (1995).
- "Cultura simbólica y monacato, lenguaje alegórico y retórica en la Iglesia militante benedictina", *Quintana*, 2 (2003), pp. 185-210.
- MORÁN TURINA, M.: "Felipe IV, Velázquez y las Antigüedades", *Academia*, 74 (1992), pp. 236-255.
- MORENO CUADRO, F.: "La visión emblemática del gobernante virtuoso", *Goya*, 187-188 (1985), pp. 17-26.
- "Humanismo y arte efímero: la canonización de San Fernando", *Traza y Baza*, 9, pp. 21-98.
- MORENO GARRIDO, A.: "La alegoría de España durante el siglo XVII", *Traza y Baza*, 8, pp. 119-131.
- MORO, G.: "Insegne librerie e marche tipografiche in un registro veneziano del'500", *La Bibliofilia*, XCI (1989).
- NAVARRETE PRIETO, B.: "Los grabados de Cornelis Cort en la pintura sevillana de fines del siglo XVI", *Lecturas de Historia del arte*, IV (1994), pp. 204-212.

- NAVARRO BONILLA, D.: "Noticias históricas en torno a la segunda edición de la primera parte de los *Anales* de Zurita (Juan Bautista de Negro-Simón de Portonariis, 1585)", *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74 (1999), pp. 101-131.
- OLIVER I CUESTAS, I.: "Las ilustraciones contenidas en los libros valencianos del siglo XVI, conservados en los fondos de la biblioteca Nicolau Primitiu", *Archivo de Arte Valenciano*, LXVIII (1987), pp. 50-57.
- PALACIO ATARD, V.: "La Monarquía del Escorial", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVII (1984), pp. 14.
- PEDRAZA, P.: "El silencio del Príncipe", *Goya*, 241-242 (1994), pp. 37-46.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Trampantojos a los divino", *Lecturas de Historia del Arte*, III (1992), pp. 139-155.
- PETRUCCIANI, A.: "Il libro a Genova nel Settecento. L'arte dei librai dai nuovi Capitolo (1685) alla caduta della Reppubblica aristocratica (1797)", *Bibliofilia*, XCII (1990).
- PLA VIVAS, V.: "El mundo al revés. Lecturas iconográficas sobre un grabado de Antón Wierix contra el dominio de Felipe II", *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, 20 (1999).
- PIZARRO GÓMEZ, F.J.: "Emblemas y jeroglíficos en la entrada triunfal de Felipe III en Lisboa (1619)", *Norba-Arte*, V (1984), pp. 163-178.
- "Alciato y otras fuentes emblemáticas en el arte temporal del viaje de Felipe II a los Países Bajos y Alemania", *Lecturas de Historia del Arte*, I (1989), pp. 269-279.
- POMBO RODRÍGUEZ, A.: "La iconografía de Santiago Matamoros", *Peregrino*, 12 (1990).
- PORTÚS VEGA, J.: "Lope de Vega y el Grabado", *Goya*, 205-206 (1988).
- REVILLA, F.: "Las Emblemas Moralizadas de Hernando de Soto. Horizonte y retrato de un intelectual laico bajo los Austrias", *Goya*, 241-242 (1994).
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "El Retablo Barroco en Salamanca: Materiales, Formas y Tipologías", *El Retablo español, Imafrente*, 3-5, 1985, pp. 225-258.
- "La literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna: el tema de la soledad de la Virgen en la plástica española", *Lecturas de Historia del Arte*, III (1990), pp. 80-234.
- "El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del Barroco español", *Boletín de Arte*, 13-14 (1992-93), pp. 7-31.

- “El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII”, *Quintana*, I (2002), pp. 84-93.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: “Metáfora conceptual (Genésica) Aristotélico-Escolástica: algunas reflexiones sobre la teoría artística a la luz del Arte de la Pintura de Pacheco”, *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, 18 (1997).
- RODRÍGUEZ PELAZ, C.: “El grabado barroco en los impresos vasco-navarros”, *Ondare*, 19 (2000), pp. 151-182.
- ROSSI, M.: “Segnatura”, *Biblioteche oggi*, 12 (1994).
- RUIZ DE AZUA, E.: “Breves notas sobre las fuentes iconográficas en el Humanismo: un ejemplo de la alegoría de la Eternidad y la Numismática antigua”, *Lecturas de Historia del Arte*. IV (1994), pp. 222-229.
- SAENZ PASCUAL, R.: “La Inmaculada Concepción de Eguino y su relación con el grabado”, *Ondare*, 19 (2000), pp. 621-628.
- SALIERNO, V.: “L’aspetto economico-commerciale del libro nel 500”, *L’Esopo*, 47 (1990).
- “La Bibbia italiana nel Quattrocento”, *L’Esopo*, 53 (1992).
- SALVATORE, B.: “Il ritratto nella Cinquecentina”, *Samnium*, 56 (1983).
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Iconografía e iconología del pelícano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía”, *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, 12 (1991), pp. 127-146.
- SANDAL, E.: “Raffaello e il libro illustrato del Rinascimento negli esemplari della Biblioteca Queriniana”, *Raffaello e Brescia*, Brescia, 1986, pp. 89,90.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: “Lectura iconográfica de la Iglesia del Hospital de la Caridad”, *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, VIII (1980), pp. 245-252.
- “La Casa Zaporta (Patio de la Infanta): sus claves mitológicas”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, I (1990), pp. 5-19.
- “El tema del corazón vigilante”, *Ars Longa*, 1 (1990), pp. 115-117.
- SILVA, J.F.: “Elogio de Vaca de Castro por Antonio de Herrera”, *Archivos, Bibliotecas y Museos*, I-II (1917-18).
- SIMÓN DÍAZ, J.: “Hagiografías individuales publicadas en español (1480-1700)”, *Hispania Sacra*, XXX (1977), pp. 421-479.

- SOCIAS Y BATET, I.: “Una panoràmica sobre el gravat xilogràfic català del Sis-cents”, *D’Art*, 20 (1994), pp. 281-294.
- STOICHITA, V.: “Imagen y aparición en la pintura española del Siglo de Oro y en la devoción popular del Nuevo Mundo”, *Norba-Arte*, XII (1992), pp. 83-101.
- TAYLOR, R.: “Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la “idea” de El Escorial”, *Traza y Baza*, (1978).
- TEIJEIRA PABLOS, M^a.D.: “La imagen del artista en su obra: autorretratos, firmas y escenas de trabajo en la transición al Renacimiento”, *Academia*, 78 (1994), pp. 465-476.
- WETHWY, H.E.: “Herrera Barnuevo y su capilla de las Descalzas Reales”, *Sitios Reales*, 13 (1967).
- ZAPPELLA, G.: “Incisione, illustrazione, figura, l’iniziale”, *Miscellanea Marciana*, 2-4 (1987-89).
- “Iniziali parlanti nel libro italiano del Rinascimento”, *Grafica*, III, n°6 (1988).
- “Titolo e allegoria nel libro del Rinascimento”, *L’Esopo* 43 (1989).
- “Problemi d’interpretazione nello studio del libro antico. La lettura alchemica di marche tipografiche rinascimentali”, *Biblioteche oggi*, 8 (1990).
- “Dimensione analogica e metaforica dell’illustrazione rinascimentale”, *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, 6 (1992).
- “Immagini per tutti i santi. Polivalenza iconografia nella illustrazione rinascimentale”, *Accademia e Biblioteche d’Italia*, 61 (1993).
- “Immagini per tutti i santi, Polivalencia iconografica nella illustrazione rinascimentale”, *Accademia e Biblioteche d’Italia*, LXI, 44 (1993).

II. Índices

1. INDICE DE ILUSTRACIONES

Capítulo I. Marcas Tipograficas

- FIG. 1: TYPOTIUS, J.: *Symbola divina & humana pontificum imperatorum regum...* (Prague, 1601-1603) p. 73.
- FIG. 2: DE OÑA, P.: *Arauco Domado* (Madrid, 1605) p. 74.
- FIG. 3: TOLEDANO, M.: *Minerva Sacra* (Madrid, 1616) p. 74.
- FIG. 4: SUAREZ DE LA PAZ, G.: *Praxis Ecclesiasticae et seculares...* (Valladolid, 1622) p. 74.
- FIG. 5: PICHARDO VINUESA, A.: *Antonii Pichardi Vinuessae Ic Hispani apud Salmanticensis...* (Valladolid, 1630) p. 75.
- FIG. 6: *Romancero General, en que se contienen todos los Romances...* (Madrid, 1604) p. 75.
- FIG. 7: VILLEN DE BIEDMA, J.: *Q Horacio Flaco Poeta Lyrico Latino* (Granada, 1599) p. 76.
- FIG. 8: RODRÍGUEZ DE MONFORTE, P.: *Descripcion de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Phelippe quarto Rey de las Españas...* (Madrid, 1666). p. 76.
- FIG. 9: CICERÓN, M.T.: *Los Diez y Seys Libros de las Epistolas, o cartas...* (Barcelona, 1615) p. 77.
- FIG. 10: ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus emblematum selectissimorum...* (Arnhem/Utrecht, 1611-1613) p. 77.
- FIG. 11: DE BARCIA Y ZAMBRANA, J.: *Despertador Christiano Divino, y Eucharistico, de varios Sermones...* (Barcelona, 1695) p. 79.
- FIG. 12: RODERICO, G.: *Tractatus De Annui, e Menstrui Reditibus* (Medina del Campo, 1604) p. 80.
- FIG. 13: DE BALBOA MOGROVEJO, J.: *Lectioes Salmanticensis, sive Aniversaria Relectio ad Titulum...* (Salamanca, 1629) p. 81.
- FIG. 14: DE PINEDA, J.: *Monarchia Ecclesiastica* (Barcelona, 1606) p. 82.
- FIG. 15: MANRIQUE, A.: *Meditaciones para los Días de la Cuaresma...* (Zaragoza, 1613) p. 82.
- FIG. 16: DE LASTANOSA, V.J.: *Museo de las Medallas desconocidas españolas* (Huesca, 1645) p. 83.
- FIG. 17: DE SALAZAR Y CASTRO, L.: *Historia Genealogica de la Casa de Lara* (Madrid, 1696) p. 83.

- FIG. 18: MICER ANDRES REY DE ARTIEDA.: *Discursos, Epístolas y Epigramas de Artemidoro* (Zaragoza, 1605) p. 84.
- FIG. 19: DE BORJA, J.: *Empresas Morales*. Madrid, 1981. p. 86.
- FIG. 20: ALCIATO, A.: *Emblemas*, SEBASTIÁN LÓPEZ, S.(ed.), Madrid, 1993. p. 87.
- FIG. 21: MUÑOZ, L.: *Vida y Virtudes del Venerable Varon el P. Maestro Juan de Avila...* (Madrid, 1635) p. 88.
- FIG. 22: DE ILLESCAS, G.: *Primera Parte de la Historia Pontifical y Catolica* (Madrid, 1652) p. 89.
- FIG. 23: MACHADO DE CHAVES, J.: *Perfecto Confessor y Cura de Almas* (Madrid, 1655) p. 89.
- FIG. 24: ORTÍ, M.A.: *Siglo cuarto de la conquista de Valencia* (Valencia, 1640) p. 90.
- FIG. 25: DE MARIANA, J.: *Historia General de España* (Madrid, 1650) p. 90.
- FIG. 26: DOYZA, M.: *Conciones a Dominica Secunda Quadragesimae, usque ad feriam...* (Zaragoza, 1602) p. 91.
- FIG. 27: CAMERARIUS, J.: *Symbolorum et emblematum ex re herbaria...* Nuremberg, 1590. p. 92.
- FIG. 28: DE LA PRADILLA BARNUEVO, F.: *Suma de todas las Leyes Penales, Canonicas, Civiles...* (Madrid, 1621) p. 93.
- FIG. 29: FRAY LUIS DE LEON: *De los Nombres de Christo* (Salamanca, 1603) p. 94.
- FIG. 30: DE COVARRUBIAS HOROZCO, S.: *Emblemas Morales*, BRAVO-VILLASANTE, C.(ed.), Madrid, 1978. p. 95 .
- FIG. 31: DE MESA, C.: *Valle de Lagrimas y diversas rimas* (Madrid, 1607) p. 97.
- FIG. 32: SANCHEZ, L.: *Commentariorum Pragmaticae in favores...* (Madrid, 1606) p. 99.
- FIG. 33: DE HERRERA, A.: *Agricultura General, que trata de la labranza, del campo...* (Madrid, 1677) p. 99.
- FIG. 34: BUSEMBAUM: *Medula de la Theologia Moral...* (Barcelona, 1688) p. 100.
- FIG. 35: DE VALDERRAMA, P.: *Primera Parte de los Exercicios Espirituales...* (Barcelona, 1607) p. 101.
- FIG. 36 DE SOLÍS, F.: *Appendix ad Priores Comentarios de Censibus...* (Madrid, 1605) p. 102.
- FIG. 37: CHASSAING, B.: *Privilegia Regularium, quibus aperte...* (Valencia, 1655) p. 102.
- FIG. 38: ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus emblematum selectissimorum...* (Arnhem/ Utrecht, 1611-1613) p. 103.
- FIG. 39: FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA: *Segunda Parte de la Historia de la Orden de San Geronimo* (Madrid, 1600) p. 104.
- FIG. 40: DEL RIO, M.: *S. Orientii Episcopi Illiberitani Commonitorium...* (Salamanca, 1604) p. 104.
- FIG. 41: DAOIZ, E.: *Iuris Pontificii Tomus IV...* (Burgos, 1623) p. 105.
- FIG. 42: DE LOS ANGELES, J.: *Tratado Espiritual de los Soberanos Misterios...* (Madrid, 1604) p. 105.
- FIG. 43: PELLICER DE SALAS Y TOVAR, J.: *Lecciones Solemnnes a las Obras...* (Madrid, 1630) p. 107.
- FIG. 44: DE BORJA, J.: *Empresas Morales*. Madrid, 1981. p. 107.
- FIG. 45: SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas*, Madrid, 1999. p. 108.

- FIG. 46: DE QUIÑONES, J.: *Tratado de las Langostas muy util y necesario...* (Madrid, 1620) p. 109.
- FIG. 47: VÉLEZ DE ARCINIEGA, F.: *Historia de los Animales más recibidos en el uso...* (Madrid, 1613) p. 110.
- FIG. 48: FONTANELLA, J.P.: *De Pactis Nuptialibus sive capitulis Matrimonialibus Tractatus* (Madrid, 1612) p. 111.
- FIG. 49: SUÁREZ DE FIGUEROA, C.: *El Passagero. Advertencias utilissimas a la vida humana* (Madrid, 1617) p. 113.
- FIG. 50: ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus emblematum selectissimorum...* (Arnhem/ Utrecht, 1611-1613) p. 114.
- FIG. 51: DAZA DE VALDÉS, B.: *Uso de los antojos para todo genero de vistas* (Sevilla, 1623) p. 114.
- FIG. 52: DE COVARRUBIAS HOROZCO, S.: *Emblemas Morales*, BRAVO-VILLASANTE, C.(ed.), (Madrid, 1978) p. 116.
- FIG. 53: PÉREZ DE LARA, I.: *De Anniversariis et Capellaniis* (Madrid, 1608) p. 117.
- FIG. 54: PÉREZ DE LARA, I.: *Compendium Vitae Hominis in Iure fori et poli...* (Pintiae, 1629) p. 118.
- FIG. 55: *Consideraciones Desinteressadas sobre el Proyecto y Tratado concluido...* (Pamplona, 1700) p. 119.
- FIG. 56: FERRER MALDONADO, L.: *Imagen del mundo, sobre la esfera, cosmografia...* (Alcalá, 1626) p. 119.

Capítulo II. Emblemas y alegorías

- FIG. 1: MATUTE DE PEÑAFIEL, D.: *Prosapia de Christo* (Baeza, 1619) p. 124.
- FIG. 2: VELÁZQUEZ, J.A.: *In Episto. B. Pauli Apost. Ad Philippenses Comment...* (Segovia, 1630) p. 125.
- FIG. 3: DE BORJA, J.: *Empresas morales* (Madrid, 1981) p. 126.
- FIG. 4: DE BORJA, J.: *Empresas morales* (Madrid, 1981) p. 127.
- FIG. 5: DE BRUCK, J.: *Emblemata Politica* (Strasbourg, 1618) p. 128.
- FIG. 6: VELÁZQUEZ, J.A.: *In Episto. B. Pauli Apost. Ad Philippenses Comment...* (Pinciae, 1626) p. 130.
- FIG. 7: FERNÁNDEZ DE MIÑANO, F.: *Basis Pontificiae Iurisdictionis et potestatis...* (Madrid, 1674) p. 134.
- FIG. 8: DE SANDOVAL Y ROJAS, B.: *Index Librorum Prohibitorum et expurgatorum...* (Madrid, 1612) p. 136.
- FIG. 9: GONZÁLEZ DE ROSENDE, A.: *Vida y virtudes del ILLMO y EXCMO Señor D. Juan de Palafox y Mendoza...* (Madrid, 1666) p. 137.
- FIG. 10 DE BARCIA Y ZAMBRANA, J.: *Despertador Christiano* (Granada, 1682) p. 138.
- FIG. 11: DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas morales* (Madrid, 1978) p. 139.
- FIG. 12: FABRO, F.: *Floro Histórico del Año MDCLXXXVI* (Madrid, 1687) p. 141.
- FIG. 13: DE GOYENECHÉ, J.: *Executoria de la nobleza, Antigüedad y Blasones...* (Madrid, 1685) p. 143.

- FIG. 14: LARRANDO DE MAULEÓN, F.: *Estoque de la Guerra, y Arte Militar* (Barcelona, 1699) p. 145.
- FIG. 15: RÍUS, A.: *Sermones varios* (Barcelona, 1684) p. 145.
- FIG. 16: DE LANCINA, J.A.: *Comentarios Políticos a los Annales de Cayovero Cornelio Tacito* (Madrid, 1687) p. 146.
- FIG. 17: DE SOLÓRZANO PEREIRA, J.: *Emblemas regio-políticos* (Madrid, 1987) p. 148.
- FIG. 18: FABRO, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra los turcos* (Madrid, 1690) p. 149.
- FIG. 19: ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus emblematum...* (Arnhem/Utrecht, 1611-1613) p. 150.
- FIG. 20: ALCIATO, A.: *Emblemas* (Madrid, 1993) p. 151.
- FIG. 21: MORENO DE VARGAS, B.: *Discursos de la Nobleza de España* (Madrid, 1622) p. 152.
- FIG. 22: DOLCE, L.: *El nacimiento y primeras empresas del conde Orlando* (Valadolid, 1594) p. 153.
- FIG. 23: DE VILLAFRANCA, P.: *Nobiliario del Conde de Barcelos Don Pedro* (Madrid, 1646) p. 154.
- FIG. 24: BONIERES, C.: *Arte militar deducida de sus principios fundamentales* (Zaragoza, 1644) p. 157.
- FIG. 25: LÓPEZ PINCIANO, A.: *El Pelayo* (Madrid, 1605) p. 158.
- FIG. 26: DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas morales* (Madrid, 1978) p. 159.
- FIG. 27: GONZÁLEZ DE SALAS, J.A.: *Nueva Idea de la Tragedia Antigua...* (Madrid, 1633) p. 160.
- FIG. 28: DE BIE, J.: *Imperatorum Romanorum a Julio Caesare... Numismata Aurea* (Anvers, 1627) p. 163.
- FIG. 29: PACHECO NARVÁEZ, L.: *Engaño y Desengaño de los Errores que se han querido introducir...* (Madrid, 1635) p. 163.
- FIG. 30: YAGUE DE SALAS, J.: *Los Amantes de Teruel* (Valencia, 1616) p. 166.
- FIG. 31: SAN ISIDORO DE SEVILLA: *Divi Isidoro Hispal. Episcopi Opera* (Madrid, 1599) p. 168.
- FIG. 32: *Concilia Generalia, et Provincialia, quotquot reperiri potuerunt...* (Coloniae Aggripinae, 1606) p. 170.
- FIG. 33: *Breviarum Romanum*, 1614 (detalle). P. 171.
- FIG. 34: DE SANTOTÍS, C.: *Theatrum SS.PP.* (Burgos, 1607) p. 172.
- FIG. 35: TORREBLANCA VILLALPANDO, F.: *Iuris Spiritualis Practicabilium. Libri XV...* (Córdoba, 1635) p. 173.
- FIG. 36: DE VILLALBA, B.: *Sangre Triunfal de la Iglesia* (Madrid, 1672) p. 176.
- FIG. 37: DE LA BASTIDA, F.: *Antidotto a las venenosas consideraciones...* (León, 1607) p. 177.
- FIG. 38: GRACIAN, J.: *Obras* (Madrid, 1616) p. 178.
- FIG. 39: DÁVILA Y TOLEDO, S.: *De la veneración que se deve a los cuerpos de los Santos...* (Madrid, 1611) p. 179.
- FIG. 40: PICHARDO VINUESA, A.: *Commentaria in tres priores Institutionum Imperatoris* (Salamanca, 1600) p. 181.
- FIG. 41: DE LA PUENTE, J.: *Tomo Primero de la conveniencia de las dos Monarquías Católicas...* (Madrid, 1612) p. 183.
- FIG. 42: DE SANTA MARIA, A.: *Patrocinio de Nuestra Señora en España* (Madrid, 1666) p. 186.

- FIG. 43: DE LA HIGUERA, J.R.: *Flavi Luci Dextri* (Sevilla, 1627) p. 189.
- FIG. 44: TAMAYO DE VARGAS, T.: *Flavio Lucio Dextro* (Madrid, 1624) p. 191.
- FIG. 45: DE LASTANOSA, J.: *Museo de las Medallas Desconocidas Españolas* (Madrid, 1645) p. 193.
- FIG. 46: MARTYRRIÇO, J.P.: *La Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* (Madrid, 1629) p. 195.
- FIG. 47: MARTYRRIÇO, J.P.: *La Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* (Madrid, 1629) p. 200.
- FIG. 48: MORENO DE VARGAS, B.: *Historia de la Ciudad de Mérida* (Madrid, 1633) p. 202.
- FIG. 49: DE SALES, F.: *La vie Symbolique du bienheureux François de Sales...* (Paris, 1664) p. 203.
- FIG. 50: MORENO DE VARGAS, B.: *Historia de la Ciudad de Mérida* (Madrid, 1633) p. 205.
- FIG. 51: DE COLMENARES, D.: *Historia de la Insigne ciudad de Segovia...* (Madrid, 1640) p. 207.
- FIG. 52: DE BORJA, J.: *Empresas Morales* (Madrid, 1981) p. 209.
- FIG. 53: SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas* (Madrid, 1999) p. 211.
- FIG. 54: ARIZ, L.: *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila* (Alcalá de Henares, 1607) p. 213.
- FIG. 55: DE QUINTANA, J.: *Historia de su Antigüedad, Nobleza y Grandeza* (Madrid, 1629) p. 214.
- FIG. 56: DE ARIAS, J.: *Antigüedades y santos de la muy noble villa de Alcantara* (Madrid, 1661) p. 219.
- FIG. 57: DE LA PEÑA, J.: *Los Fueros y Observancias del Reyno de Aragón* (Madrid, 1675) p. 221.
- FIG. 58: LA RIPA, D.: *Defensa Histórica por la Antigüedad del Reino de Sobrarbe* (Zaragoza, 1675) p. 222.
- FIG. 59: SALAZAR DE MENDOZA, P.: *Origen y dignidades seglares de Castilla y León* (Toledo, 1618) p. 224.
- FIG. 60: MOSQUERA DE BARNUEVO, F.: *La Numantina* (Sevilla, 1612) p. 225.
- FIG. 61: CONCHILLOS, J.: *Propugnaculo Histórico y Jurídico. Muro literario y tutelar...* (Zaragoza, 1666) p. 227.
- FIG. 62: DE URRÍES, P.J.: *Ordenaciones Reales de la ciudad de Tarazona* (Zaragoza, 1669) p. 228.
- FIG. 63: *Ordenanzas para el Gobierno desta muy Noble y Muy Mas Leal Ciudad de Leon...* (León, 1669) p. 228.
- FIG. 64: *Ordenanzas de la Real Audiencia del Reyno de Galicia* (La Coruña, 1679) p. 229.
- FIG. 65: *Por la Ciudad de Barcelona...* (Barcelona, 1632) p. 229.
- FIG. 66: *Memorial de los Servicios que desde el año 1689...* (Barcelona, 1698) p. 230.

Capítulo III. El soporte de un contenido: portadas y orlas arquitectónicas

- FIG. 1: LÓPEZ, D.: *Los Nueve Libros de los Ejemplos y Virtudes Morales de Valerio Máximo* (Sevilla, 1631) p. 234.
- FIG. 2: DE BUTRÓN, J.: *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad...* (Madrid, 1626) p. 235.
- FIG. 3: CICALTELLI, S.: *Vida y Virtudes del V.P Camilo de Lelis* (Madrid, 1653) p. 237.
- FIG. 4: CARDUCHO: *Diálogo de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición...* (Madrid, 1633) p. 240.
- FIG. 5: BOCCALINI, T.: *Avisos de Parnaso* (Madrid, 1653) p. 243.
- FIG. 6: DE SAN NICOLAS, L.: *Arte y uso de Arquitectura* (Madrid, 1663) p. 244.
- FIG. 7: DE SAN NICOLÁS, L.: *Arte y uso de Architectura* (Madrid, 1667) p. 244.
- FIG. 8: GIL DE GODOY, J.: *El mejor Guzmán de los Buenos, N.P.S. Domingo predicado...* (Barcelona, 1698) p. 246.
- FIG. 9: DE GAZTAÑETA, A.: *Norte de la Navegación ballado por el cuadrante de Reducción* (Sevilla, 1692) p. 246.
- FIG. 10: CARAMUEL, J.: *Templo de Salomón* (1678) p. 248.
- FIG. 11: *Autos y Acuerdos del Consejo de que se halla memoria en su Archivo desde el Año MDXXXII...* (Madrid, 1649) p. 249.
- FIG. 12: PÉREZ, A.: *Laurea Salmantina* (Salamanca, 1604) p. 251.
- FIG. 13: ZUMEL, F.: *Opuscula, Libros III, ad primam partem, et ad primam secundae...* (Salamanca, 1608) p. 253.
- FIG. 14: DE QUINTANADUEÑAS, A.: *Santos de la Imperial Ciudad de Toledo y su Arzobispado...* (Madrid, 1651) p. 256.
- FIG. 15: BENTIVOGLIO, G.: *Guerra de Flandes* (Madrid, 1643) p. 257.
- FIG. 16: *Obras de Don Luis Carrillo y Sotomayor* (Madrid, 1613) p. 257.
- FIG. 17: DE CABRERA, P.: *In tertiam partem Sancti Thomae Aquinatis...* (Córdoba, 1602) p. 258.
- FIG. 18: CARRILLO, M.: *Annales y Memorias Cronologicas* (Zaragoza, 1634) p. 260.

Capítulo IV. El retrato. Triunfo de un género

- FIG. 1: DE LARA, G.A.: *Obelisco Fúnebre, Pirámide Funesto que construía...* (Madrid, 1684) p. 269.
- FIG. 2: SUÁREZ DE ALARCÓN, A.: *Comentarios de los Hechos del Señor Alarcón...* (Madrid, 1665) p. 271.
- FIG. 3: MÉNDEZ SILVA, R.: *Compendio de las mas señaladas bazañas que obró el capitán Alonso de Céspedes* (Madrid, 1647) p. 272.
- FIG. 4: FABRO BREMUDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra movida por el sultán de los Turcos...* (Madrid, 1684) p. 273.
- FIG. 5: FABRO BREMUDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra Turcos* (Madrid, 1686) p. 274.
- FIG. 6: BIZOZERI, S.: *Ungria Restaurada compendiosa Noticia, de dos Tiempos...* (Barcelona, 1688) p. 276.

- FIG. 7: DAZA CHACÓN, D.: *Practica y Teoría de Cirugía, en romance, y en latin...* (Madrid, 1619) p. 277.
- FIG. 8: DE MOLINA Y GUZMÁN, J.: *Novae Veritates Iuris Practicae Utraque Manu Elaborate...* (Madrid, 1665) p. 278.
- FIG. 9: BIDPAY, B.: *Espejo Político, y Moral para príncipes y ministros...* (Madrid, 1654) p. 279.
- FIG. 10: SÁNCHEZ MORENO, D.: *Vida y Obras Espirituales del Venerable Padre Maestro Fr. Luis de Granada...* (Madrid, 1679) p. 279.
- FIG. 11: GARCIA, F.: *Vida y Martirio de El Venerable Padre Diego Luis de Sanvitores...* (Madrid, 1683) p. 280.
- FIG. 12: DE MARIANA, J.: *Historia General de España* (Madrid, 1669) p. 281.
- FIG. 13: LÓPEZ SERRANO, J.: *Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis Grammatici...* (Madrid, 1638) p. 281.
- FIG. 14: DE ARFE, J.: *Varia Commensuración para la Escultura, y Arquitectura* (Madrid, 1675) p. 281.

Capítulo V. Imágenes del poder. La literatura del Buen Gobierno

- FIG. 1: DE SOLÓRZANO, J.: *D. Philip. IV. Hisp. Et ind. Regi Opt. Max* (Madrid, 1629) p. 288.
- FIG. 2: BENAVENTE Y BENAVIDES, C.: *Advertencias para Reyes, Príncipes y Embaxadores* (Madrid, 1643) p. 292.
- FIG. 3: SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas* (Madrid, 1999) p. 294.
- FIG. 4: DE VERA Y ZÚÑIGA, J.: *El Embaxador* (Sevilla, 1620) p. 295.
- FIG. 5: DE VERA Y ZÚÑIGA, J.: *El Embaxador* (Sevilla, 1620) p. 296.
- FIG. 6: BOLERO Y CAJAL, D.: *Tractatum Hunc de Decoctione debitorum Fiscalium Inscriptum* (Madrid, 1679) p. 301.
- FIG. 7: DE SOLÓRZANO PEREIRA, J.: *Emblemas regio-políticos* (Madrid, 1987) p. 303.
- FIG. 8: DE BORJA, J.: *Empresas Morales* (Madrid, 1981) p. 304.
- FIG. 9: DE BRUCK, J.: *Emblemata Politica* (Strasbourg, 1618). p. 305.
- FIG. 10: SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas* (Madrid, 1999) p. 309.
- FIG. 11: BOLERO Y CAJAL, D.: *Tractatum Hunc de Decoctione debitorum Fiscalium Inscriptum* (Madrid, 1679) p. 310.
- FIG. 12: ZINCGRÉFF, J.W.: *Emblematum ethico-politicorum centuria...* (Frankfurt, 1698) p. 310.
- FIG. 13: ISSELBURG, P.: *Emblemata politica in aula magna curiae Noribergensis depicta* (Nuremberg, 1617) p. 311.
- FIG. 14: GONZÁLEZ DE SALCEDO, P.: *Examen de la Verdad en respuesta a los tratados de los derechos...* (Madrid, 1668) p. 312.
- FIG. 15: DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas morales* (Madrid, 1978) p. 313.
- FIG. 16: DE BORJA, J.: *Empresas Morales* (Madrid, 1981) p. 313.
- FIG. 17: ZINCGRÉFF, J.W.: *Emblematum ethico-politicorum...* (Heilderberg, 1666) p. 315.
- Fig. 18: ALCIATO, A.: *Emblemas* (Madrid, 1993) p. 315.
- Fig. 19: GONZÁLEZ DE SALCEDO, P.: *De Lege Politica* (Madrid, 1678) p. 317.

- Fig. 20: GIOVIO, P.: *Diálogo de las empresas militares y amorosas* (Lyon, 1562) p. 319.
- FIG. 21: TAPIA Y SALCEDO, G.: *Ejercicios de la Gineta* (Madrid, 1643) p. 319.
- FIG. 22: BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.: *El Secretario del Rey* (Granada, 1637) p. 321.
- FIG. 23: DE MADARIAGA, J.: *Del Senado y de su Príncipe* (Valencia, 1617) p. 323.
- FIG. 24: DE LA TORRE TARFÁN, F.: *Las Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla...* (Sevilla, 1671) p. 325.
- FIG. 25: VELÁZQUEZ, J.A.: *Philippo IIII. Hispaniarum Regi Católico...* (Valladolid, 1653) p. 328.
- FIG. 26: MANERO, P.: *Apologia de Quinto Septimio Florente Tertuliano...* (Madrid, 1657) p. 331.
- FIG. 27: RUIZ DE VERGARA, F.: *La Vida del Illustrissimo Señor Don Diego de Anaya Maldonado* (Madrid, 1661) p. 332.
- FIG. 28: ALCIATO, A.: *Emblemas* (Madrid, 1993) p. 333.
- FIG. 29: DE SANTA MARIA, L.: *Octava Sagradamente culta, celebrada de Orden del Rey...* (Madrid, 1664) p. 335.
- FIG. 30: DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla* (Sevilla, 1671) p. 337.
- FIG. 31: DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla* (Sevilla, 1671) p. 340.
- FIG. 32: MÉNDEZ SILVA, R.: *Cathalogo Real de España* (Madrid, 1637) p. 341.
- FIG. 33: DE TAPIA Y SALCEDO, G.: *Ejercicios de la Gineta* (Madrid, 1643) p. 342.
- FIG. 34: ROMÁN, M.: *Elucidaciones varias sobre dos tratados de la sagrada Antigüedad de la Orden...* (Madrid, 1624) p. 342.
- FIG. 35: DE SANDOVAL, P.: *Primera parte de la vida de los hechos del Emperador Carlos Quinto Max...* (Valladolid, 1604) p. 343.
- FIG. 36: DE ROJAS, F.: *Tomo segundo de los Oprobios que en Arbol de la Cruz...* (Madrid, 1640) p. 344.
- FIG. 37: GARCÍA SALAT, V.: *Utilissima Disputatio de dignotione, et curatione...* (Valencia, 1682) p. 346.
- FIG. 38: MATEOS BALLESTERO, J.: *Origen y dignidad de la caça* (Madrid, 1634) p. 347.
- FIG. 39: MATEOS BALLESTERO, J.: *Origen y dignidad de la caça* (Madrid, 1634) p. 348.
- FIG. 40: VELÁZQUEZ, J.A.: *Serenissimo Baltheassari Carolo Hisp. Princ...* (Salamanca, 1636) p. 349.
- FIG. 41: *Pompa Funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy Alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón...* (Madrid, 1645) p. 352.
- FIG. 42: *Pompa Funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy Alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón...* (Madrid, 1645) p. 354.
- FIG. 43: RODRIGUEZ DE MONFORTE, P.: *Descripción de las Honras que se hicieron a la Catholica Majestad de D. Phelippe cuarto...* (Madrid, 1666) p. 355.
- FIG. 44: DE VERA TASSIS Y VILLAROEL, J.: *Noticias historiales de la enfermedad, muerte...* (Madrid, 1690) p. 357.

Capítulo VI. Un espacio para la devoción y la meditación: la estampa religiosa

1. Iconografía de Cristo

- FIG. 1: LOZANO, C.: *El Hijo de David más perseguido. Iesu Christo Señor Nuestro...* (Madrid, 1666) p. 364.
- FIG. 2: LOZANO, C.: *Los Reyes Nuevos de Toledo* (Madrid, 1674) p. 365.
- FIG. 3: CLEMENTE, C.: *Tablas Cronológicas en que se contienen los sucesos Eclesiásticos...* (Valencia, 1689) p. 365.
- FIG. 4: DE ARGÁIZ, G.: *Población Eclesiástica de España, y noticia de sus primeras honras...* (Madrid, 1669) p. 366.
- FIG. 5: FERRER DE VALDECEBRO, A.: *Gobierno General, Moral y Político* (Barcelona, 1696) p. 367.
- FIG. 6: CARRASCO DE SAAVEDRA, D.: *Sermones Varios* (Madrid, 1680) p. 369.
- FIG. 7: *Regulae Primitiva. Constituciones Fratrum Discalceatorum...* (Madrid, 1676) p. 370.
- FIG. 8: FRAY LUIS DE GRANADA.: *Primera Parte de la Introduction del Símbolo de la Fe* (Barcelona, 1614) p. 370.
- FIG. 9: PÉREZ DEL BARRIO ANGULO, G.: *Secretario y Consejero de Señores y Ministros...* (Madrid, 1697). p. 371.
- FIG. 10: CABRERA, A.: *Libro de Consideraciones sobre los Evangelios, desde el Domingo de Septuagésima...* (Barcelona, 1602) p. 371.
- FIG. 11: LOZANO, C.: *David perseguido y alivio de Lastimados...* (Madrid, 1672) p. 373.
- FIG. 12: TOLEDO, F.: *Instrucción de Sacerdotes y suma de casos de conciencia* (Valladolid, 1605) p. 374.
- FIG. 13: LLAMAS, J.: *Methodus Curationis Animorum Quator Partibus...* (Madrid, 1600) p. 375.
- FIG. 14: FERNÁNDEZ GALVÁN, F.: *Sermoes do Doctor Francisco Fernández Galvam* (Sevilla, 1615) p. 376.
- FIG. 15: COVARRUBIAS, F.A.: *Incipit Brevis Tractatus Pro Instructione Evangelici Praedicatoris* (Madrid, 1653) p. 376.
- FIG. 16: *Synodo Diocesana del Obispado de Plasencia celebrada por el Ilustrísimo y Reverendissimo Señor Don FrJoseph Ximenez Samaniego...* (Plasencia, 1692) p. 377.
- FIG. 17: *Synodo Diocesana del Arzobispado de Toledo* (Madrid, 1682) p. 380.
- FIG. 18: DE ALVARADO, A.: *Segundo Tomo del Arte de Bien Vivir y Guía de los Caminos del Cielo* (Madrid, 1616) p. 381.
- FIG. 19: MORENO, P.: *Sermones de los Domingos y principales ferias de la Cuaresma* (Madrid, 1675) p. 383.
- FIG. 20: LÓPEZ DE ZÁRATE, F.: *Poema Heroico de la invención de la cruz por el emperador Constantino Magno* (Madrid, 1648) p. 383.
- FIG. 21: DE PÁRRAGA, G.: *Defensa de los Nuevos Cristianos y Misioneros de la China, Japón, y Indias* (Madrid, 1690) p. 384.
- FIG. 22: GÓMEZ, A.: *El Perfecto Examen de Confesores Matritense* (Madrid, 1676) p. 385.
- FIG. 23: PÉREZ DE LARA, A.: *Compendio de las Tres Gracias de la Santa Cruzada, Subsidio, y Escusado...* (Madrid, 1610) p. 386.

2. Iconografía mariana

- FIG. 24: DE SAAVEDRA, S.: *Razón del Pecado Original, y Preservación del en la...* (Sevilla, 1615) p. 389.
- FIG. 25: DE JESÚS MARÍA, J.: *Historia de la Vida y Excelencias de la Sacratissima Virgen Maria...* (Madrid, 1657) p. 389.
- FIG. 26: DE CEPEDA, F.: *Resumpta Historial de España desde el Diluvio...* (Madrid, 1643) p. 390.
- FIG. 27: DE RIBERA, P.: *Aclamación por el Príncipe Santo, y Concepción Inmaculada de María* (Valladolid, 1653) p. 391.
- FIG. 28: PACHECO, D.: *Vida de Nuestra Señora. Sermones Panegyricos...* (Madrid, 1692) p. 392.
- FIG. 29: *Suma de todas las Materias Morales. Arregladas a las condenaciones...* (Madrid, 1696) p. 392.
- FIG. 30: JACINTO, S.: *Obras en Prossa, y verso* (Zaragoza, 1670) p. 393.
- FIG. 31: NAVARRO, A.: *Abecedario Virginal de Excelencias del Santissimo Nombre de María...* (Madrid, 1604) p. 393.
- FIG. 32: DE CARAVANTES, J.: *Practica de Misiones. Remedio de Pecadores. Sacado de la Escritura Divina...* (León, 1674) p. 394.
- FIG. 33: Escuela de Pinturicchio, *Inmaculada Concepción* (c.a. 1510) p. 395.
- FIG. 34: DE TORRES, J.: *Philosophia Moral de Príncipes, para su Buena Crianza y gobierno...* (Burgos, 1602) p. 395.
- FIG. 35: DE ARGÁIZ, G.: *Población Eclesiástica de España y noticia de sus primeras bonrras* (Madrid, 1669) p. 396.
- FIG. 36: DE RIPIA, J.: *Práctica de la Administración y cobranza de las rentas reales...* (Barcelona, 1694) p. 396.
- FIG. 37: AINGO EZPELETA, P.: *Selectae et Practicae Resoluciones...* (Madrid, 1660) p. 397.
- FIG. 38: DE BALBOA MOGROVEJO, J.: *Lectiones Salmanticenses, sive anniversariae...* (Salamanca, 1629) p. 397.
- FIG. 39: DE ZEYTA, J.: *Quadragesima de Sermones en loor de la Virgen Maria y...* (Valladolid, 1626) p. 398.
- FIG. 40: DE AGUILAR Y ZÚÑIGA, E.: *Estatua y Arbol con voz Política, Canónica y Soñada...* (Madrid, 1661) p. 398.
- FIG. 41: DE VALDECEBRO, A.: *El Superior. Polytica para todo Linaje de Prelados...* (Alcalá de Henares, 1664) p. 398.
- FIG. 42: RAMUNDETTI, G.: *Responsum iuridicum super Spoliis ac Fructibus Viduarum...* (Madrid, 1682) p. 399.
- FIG. 43: VELÁZQUEZ, J.A.: *De Maria Advocata Nostra Adnotationes, et Exempla* (Madrid, 1668) p. 399.
- FIG. 44: DE VALDERRAMA, P.: *Primera, Segunda, y Tercera Parte de los Exercicios Espirituales...* (Madrid, 1605) p. 400.
- FIG. 45: PÉREZ DE IBARRA, A.: *Doctrina Cristiana ad Parochos* (Madrid, 1625) p. 401.
- FIG. 46: DE ORMAZA, J.: *Grano del Evangelio en la Tierra Virgen, Christo* (Madrid, 1677) p. 402.
- FIG. 47: DE ORMAZA, J.: *El Sabio Dichoso y Político Infeliz* (Segovia, 1672) p. 404.
- FIG. 48: DE LA FUENTE, G.: *Armamentarium Saraphicum & Regestum Universale tuendo titulo...* (Madrid, 1649) p. 406.
- FIG. 49: DE LA IGLESIA, N.: *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados...* (Burgos, 1659) p. 407.

- FIG. 50: BOSCHIUS, J.: *Historica narratio perfectionis et inaugurationis...* (Antwerp, 1602) p. 407.
- FIG. 51: DE LA IGLESIA, N.: *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados...* (Burgos, 1659) p. 409.
- FIG. 52: *Imago Primi Saeculi* (Amberes, 1640) p. 409.
- FIG. 53: DE LA IGLESIA, N.: *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados...* (Burgos, 1659) p. 410.
- FIG. 54: LA TORRE Y SEBIL, F.: *Luzes de la Aurora, Días de sol...* (Valencia, 1665) p. 411.
- FIG. 55: CAMILLI, C.: *Imprese illustri di diversi, coi discorsi di Camillo Camilli...* (Venecia, 1586) p. 414.
- FIG. 56: DE LA TORRE FARFÁN, F.: *Templo Panegírico, al certamen poetico...* (Sevilla, 1663) p. 415.
- FIG. 57: ZAMORA, J.: *Ceremonial Romano, Nuevamente Reformado...* (Burgos, 1603) p. 417.
- FIG. 58: ESCOBAR DE CORRO, J.: *Tractatus tres Selectissimi et Absolutissimi...* (Córdoba, 1642) p. 418.
- FIG. 59: HURTADO DE MENDOZA, A.: *Vida de Nuestra Señora* (Madrid, 1682) p. 418.
- FIG. 60: DE LA CRUZ, J.: *Iesus Maria. Directorium Conscientiae...* (Toledo, 1624) p. 420.
- FIG. 61: MARTÍNEZ DE PRADO, J.: *Theologiae Moralis Quaestiones Praecipuae* (Alcalá, 1656) p. 421.
- FIG. 62: DÍAZ DE COSSÍO, P.: *Catecismo, con el Rosario. Explicación de la Doctrina...* (Madrid, 1671) p. 421.
- FIG. 63: *Tractatus de Perfectione Voluntatis Testamento Requisita et Testamento Perfecto Ratione Voluntatis...* (Sevilla, 1676) p. 422.
- FIG. 64: GIL DE GODOY, J.: *El mejor Guzmán de los Buenos...* (Salamanca, 1684) p. 422.
- FIG. 65: FAJARDO Y ACEVEDO, A.: *Varios Romances escritos a los Sucesos...* (Valencia, 1687) p. 423.
- FIG. 66: MURILLO, D.: *Vida y Excelencias de la Madre de Dios* (Zaragoza, 1614) p. 424.
- FIG. 67: ARANDA, F.: *In Primam Secundae S. Thomae Libri duodecim De Homine Moraliter, et Supernaturaliter operante...* (Zaragoza, 1694) p. 425.
- FIG. 68: DE SILVA Y PACHECO, D.: *Historia de la Imagen Sagrada de Maria Santissima de Valvanera...* (Madrid, 1665) p. 425.
- FIG. 69: GIL DE GODOY, J.: *El mejor Guzman de los Buenos. N.P.S. Domingo Patriarca de los Predicadores* (Salamanca, 1690) p. 427.
- FIG. 70: FERMIN, F.: *Tractatus de Capellanes, seu beneficiis Minoribus de Jure Patronatos...* (Granada, 1697) p. 428.
- FIG. 71: DE BURGOS, J.: *Discursos Historiales Panegyricos...* (Madrid, 1671) p. 432.
- FIG. 72: *Pleito* (Mondoñedo, 1660) p. 433.
- FIG. 73: DE CASTEJÓN, E.: *Alphabetum iuridicum canonicum civile...* (Madrid, 1678) p. 435.
- FIG. 74: DE LUZURIAGA, J.: *Paraninfo Celeste. Historia de la Mystica Zarza...* (San Sebastián, 1690) p. 435.
- FIG. 75: VALDIVIESO, J.: *Sagrario de Toledo* (Madrid, 1616) p. 438.
- FIG. 76: PALLARES Y GANOSO, J.: *Argos Divina Sancta Maria de Lugo de los Ojos Grandes...* (Santiago, 1700) p. 439.

3. Las órdenes religiosas

3.1. Agustinos

FIG. 77: DE SAN NICOLÁS, A.: *Historia General de los Religiosos Descalzos del Orden de los Hermitaños...* (Madrid, 1664) p. 444.

FIG. 78: NÚÑEZ DE CEPEDA, F.: *Idea de el Buen Pastor...* (León, 1682) p. 446.

FIG. 79: DUBAL, F.: *Exposición de la Regla de N.P.S. Agustín. Quaestiones Politicas, Morales, Regulares* (Madrid, 1666) p. 447.

FIG. 80: MUÑOZ, L.: *Vida de la Venerable M. Mariana de S. Isseph Fundadora de la Recolectión...* (Madrid, 1645) p. 449.

FIG. 81: CAMERARIUS, J.: *Symbolorum et emblematum ex animalibus...* (Nuremberg, 1595) p. 451.

FIG. 82: DE HERRERA, T.: *Historia del Convento de S. Agustín de Salamanca* (Madrid, 1652) p. 453.

FIG. 83: DE CAMARGO Y SALGADO, F.: *La Iglesia Militante. Cronología Sacra...* (Madrid, 1642) p. 454.

FIG. 84: DE VILLAVA, J.F.: *Empresas espirituales y morales* (Baeza, 1613) p. 455.

FIG. 85: DE NORIS, E.: *Vindiciae Augustinianae* (Salamanca, 1698) p. 457.

3.2. Benedictinos

FIG. 86: DE HEREDIA, A.: *Instrucción de Religiosos del Orden de N.P.S. Benito...* (Salamanca, 1672) p. 459.

FIG. 87: ROLLENHAGEN, G.: *Nucleus emblematum selectissimorum...* (Arnhem/Utrecht, 1611-1613) p. 461.

FIG. 88: DE COVARRUBIAS, S.: *Emblemas morales* (Madrid, 1978) p. 463.

FIG. 89: *Officia Propria Sanctorum* (Madrid, 1675) p. 465.

FIG. 90: DE ALMEIDA, D.: *Epitome Sacro de S. Benito, y de los Sanctos y Grandezas de su Religión* (Madrid, 1651) p. 467.

FIG. 91: HOLLAR, W.: *Genealogía de la Orden de S. Benito* (siglo XVII) p. 467.

FIG. 92: DE GÓMEZ, A.: *El Moisen Segundo. Nuevo Redentor de España...* (Madrid, 1653) p. 471.

FIG. 93: HAEFTEN, B.: *Disquisitionum Monasticorum...* (Amberes, 1644) p. 473.

FIG. 94: DE LEMOS, F.: *Commentarii in threnos Ieremiae* (Madrid, 1648) p. 476.

FIG. 95: SEMPER, H.: *Montesa Ilustrada: origen, fundacion, principios, institutos...* (Valencia, 1669) p. 478.

3.3. Carmelitas

FIG. 96: DE PAREDES, B.: *Campana espiritual ordenada con plumas de Santos y de interpretes Sagrados para conquistar el Alma* (Madrid, 1647) p. 483.

FIG. 97: *Collegis Salmanticensis... Beatae Mariae de Monte Carmeli... Cursus Theologicus Summan Theologicam Angelici Doctoris Divi Thomae...* (Madrid, 1637) p. 487.

FIG. 98: DE ROJAS, J.: *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Jesús* (Madrid, 1679) p. 489.

FIG. 99: DE SALAS, P.: *Affectos divinos con emblemas sagradas* (Valladolid, 1658) p. 493.

3.4. Cistercienses

FIG. 100: *Definiciones Cistercienses de la sagrada congregación de S. Bernardo...* (Valladolid, 1633) p. 497.

FIG. 101: DE ALARCÓN, B.: *Sermones de Adviento y Cuaresma del Doctor Diego de Papua de Andrade* (Madrid, 1617) p. 101.

- FIG. 102: IBERO, F.I.: *Exordio Sacri Ordinis Cisterciensis* (Pamplona, 1621) p. 498.
- FIG. 103: DE BUGES, G.: *Primera Parte de la Cosmographia Cristiana y Descripción graciosa del Reino...*(Burgos, 1623) p. 499.
- FIG. 104: DE SARACHO, J.: *Vida y Virtudes de la Prodigiosa y Venerable Señora Doña Antonia Jacinta de Navarra y de la Cueva* (Salamanca, 1678) p. 501.
- 3.5. Dominicos
- FIG. 105: DE VALLGORNERA, T.: *Mystica Theologia Utriusq. Theologiae Scholasticae, & Mysticae Principis* (Barcelona, 1662) p. 505.
- FIG. 106: GALAMINO, A.: *Vita et Miracula S.P Dominici Praedicatorii Ordinis Primi Institutoris* (Amberes, 1611) p. 509.
- FIG. 107: DE TAPIA, P.: *Catenae Morales Doctrinae* (Sevilla, 1654) p. 510.
- FIG. 108: *Vita Divi Thomas Aquinatis...* (Amberes, 1610) p. 511.
- FIG. 109: MONTESINO, L.: *Comentaria In Primam Secundae Divi Thomas Aquinatis* (Alcalá de Henares, 1622) p. 514.
- FIG. 110: DE LEDESMA, P.: *Primera Parte de la Summa, en la qual se cifra y summa todo...* (Salamanca, 1614) p. 516.
- FIG. 111: NAVARRETE, B.: *Controversiarum in Divi Thomas...* (Valladolid, 1609) p. 517.
- FIG. 112: DE ARAUJO, F.: *De Fide, spe. et charitate, in secundam secundae angelici doctoris commentarius* (Salamanca, 1635) p. 517.
- FIG. 113: COMAS, M.: *Quaestiones Minoris Dialecticae, quae summulisticae vocantur, in quibus ea, quae ad matricem...* (Barcelona, 1661) p. 518.
- FIG. 114: DE AYALA, P.: *Sermón de Nuestro Glorioso y Santo Doctor Luz de la Iglesia...* (Barcelona, 1628) p. 518.
- 3.6. Franciscanos
- FIG. 115: HURTADO DE MENDOZA, F.G.: *Annotationum in Evangelia Totius anni Tam Dominicarum...* (Barcelona, 1638) p. 520.
- FIG. 116: *Empleo y Exercicio Sancto sobre los Evangelios de las Dominicas...* (Burgos, 1608) p. 523.
- FIG. 117: *Compendio de las Rubricas del Breviario y Misal romano* (Madrid, 1632) p. 523.
- FIG. 118: *Primera parte del tesoro de divina poesía...* (Madrid, 1604) p. 524.
- FIG. 119: DE VILLALOBOS, E.: *Summa de la Teologia moral y canonica* (Barcelona, 1640) p. 524.
- FIG. 120: DE LA VEGA, D.: *Discursos predicables sobre los evangelios de todos los días...* (Alcalá, 1611) p. 525.
- FIG. 121: LUENGO, J.: *Vida del Reverendissimo y Venerable padre Fray Andrés de Guadalupe...* (Madrid, 1680) p. 526.
- FIG. 122: NAVARRO, F.: *Favores de el Rey De el Cielo...* (Madrid, 1659) p. 529 .
- FIG. 123: BOVERIO, Z.: *Segunda parte de las Chonicas de los frailes menores capuchinos...*(Madrid, 1647) p. 531.
- 3.7. Jesuitas
- FIG. 124: DE ERICE, V.: *Quatuor Tractatus in I.P.S. Thomae Distincti Disputationibus* (Pamplona, 1623) p. 535.
- FIG. 125: DE LA FUENTE, L.: *Vida Maravillosa de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar...* (Madrid, 1665) p. 539.
- FIG. 126: ESCOBAR DE MENDOZA, A.: *Antonius Escobar Vallisoletanus Societatis Iesu Theologus...* (Valladolid, 1624) p. 539.
- FIG. 127: HURTADO DE MENDOZA, P.: *Petri Hurtado de Mendoza.Scholasticae, et Morales Disputationes...* (Salamanca, 1631) p. 544.

- FIG. 128: DE AVENDAÑO, M.: *De Divina Scientia et Praedestinatione* (San Sebastián, 1674) p. 545.
- FIG. 129: *Ideas de Virtud en Algunos Claros Varones de la Compañía de Jesús* (Madrid, 1644) p. 547.
- FIG. 130: *Relación de la fiesta que en la beatificación del R.P. Ignacio fundador de la compañía de Jesus* (Sevilla, 1610) p. 549.
- FIG. 131: DE LA PUENTE, L.: *Obras Espirituales* (Madrid, 1690) p. 550.
- FIG. 132: DE ANDRADE, A.: *Avisos Espirituales de Santa Theresa de Jesus* (Barcelona, 1647). p. 551.
- 4. Iconografía de los santos**
- FIG. 133: DE OÑA, P.: *Postrimerías del Hombre* (Madrid, 1603) p. 555.
- FIG. 134: DE LA VEGA, D.: *Conciones Vespertinae Cuadragesimales, super septem poenitentiales psalmos* (Medina del Campo, 1603) p. 559.
- FIG. 135: LÓPEZ MADERA, G.: *Excellencias de San Juan Bautista* (Toledo, 1617) p. 560.
- FIG. 136: LÓPEZ, P.: *Glossas para declaración de algunas de las Rúbricas, Ritus, y Ceremonias del Misal de Clemente VIII* (Madrid, 1607) p. 561.
- FIG. 137: *Horae Diurnae Breviario Romani, Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti Pii V. Pont. Max. Iussu editi...* (Madrid, 1619) p. 562.
- FIG. 138: DÍAZ VARA CALDERÓN, G.: *Grandezas y Maravillas de la Inclyta, y sancta Ciudad de Roma...* (Madrid, 1677) p. 562.
- FIG. 139: DE PALAFOX Y MENDOZA, J.: *Excelencias de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles...* (Madrid, 1659) p. 563.
- FIG. 140: DE VILLEGAS, A.: *Victoria y Triunfo de Iesu Christo, y Libro en que se escriven los Hechos y milagros que hizo en el mundo éste Señor y Dios nuestro...* (Madrid, 1603) p. 565.
- FIG. 141: DE LOS SANTOS, F.: *Quarta Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1680) p. 567.
- FIG. 142: DE VILLAROEL, G.: *Iudices Commentariis Literali cum moralib Aphorismis illustrati* (Madrid, 1636) p. 567.
- FIG. 143: NISENO, D.: *Asuntos Predicables para los Domingos, Miércoles i viernes de Cuaresma* (Madrid, 1629) p. 569.
- FIG. 144: NISENO, D.: *Asuntos Predicables para todos los Domingos después de Pentecostés* (Madrid, 1631) p. 573.
- FIG. 145: NISENO, D.: *Asuntos Predicables para los Lunes, Martes, Jueves i Sabados de Cuaresma* (Madrid, 1629) p. 575.
- FIG. 146: CLAVEL, A.: *Antigüedad de la Religión y Regla de San Basilio Magno* (Madrid, 1643) p. 575.
- FIG. 147: BOSCHIUS, J.: *Historica narratio profectionis et inaugurationis* (Amberes, 1602) p. 577.
- FIG. 148: NISENO, D.: *El Fenis de la Grecia S. Basilio el Grande* (Madrid, 1643) p. 579.
- FIG. 149: SUÁREZ, F.: *Compendio de la Historia Antoniana* (Sevilla, 1603) p. 581.
- FIG. 150: DE TORRES, F.: *Philosophia Moral de Ecclesiaticos en que se trata de las obligaciones que tienen todos los Ministros de la Yglesia...* (Barcelona, 1621) p. 583.
- FIG. 151: DE VIGO, J.: *Teorica y Practica en Cirugia* (1627) p. 583.
- FIG. 152: *Magistri Alfonso Sanctii...* (Alcalá, 1633) p. 585.

- FIG. 153: DE ARAUJO, F.: *Fratris Francisci de Arauxo* (Madrid, 1647) p. 585.
- FIG. 154: DE BARRIALES Y UCAR, F.: *Descripción del Santuario de la Sierra del Piélagu en la cueva de los Santos Martyres...* (Pamplona, 1679) p. 586.
- FIG. 155: *Constituciones Synodales* (Cuenca, 1626) p. 588.
- FIG. 156: ORTIZ DE ZAYAS, D.: *Por el Obispo, Deán, i Cabildo de la Santa Iglesia de Cuenca...* (Madrid, 1632) p. 589.
- FIG. 157: *Sermón que predicó el Doctor Don Juan Piñeyro y Osorio, canónigo Magistral de la Santa Iglesia de Cuenca...* (Cuenca, 1641) p. 589.
- FIG. 158: ORTI, M.A.: *Solemnidad Festiva que hizo Valencia a la nueva de la Canonización de Santo Tomás de Villanueva su Arzobispo* (Valencia, 1659) p. 590.
- FIG. 159: DE LA GÁNDARA Y ULLOA, F.: *Nobiliario, Armas y Triunfos de Galicia. Hechos Heroicos de sus Hijos...* (Madrid, 1677) p. 593.
- FIG. 160: PARDO VILLAROEL, J.: *Excellencias y Primacías del Apóstol Santiago, el Mayor, Único Patrón de España...* (Madrid, 1657) p. 599.
- FIG. 161: TORTORETI, V.: *Capilla Real* (Madrid, 1630) p. 601.
- FIG. 162: SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Empresas Políticas* (Madrid, 1999) p. 602 .
- FIG. 163: RAMIREZ, J.: *Expositio Bullae Alexandra Tertii, de confirmatione Ordinis Militiae S. Iacobi* (Burgos, 1599) p. 605.

2. ÍNDICE ICONOGRÁFICO

A

Abeja pp. 290, 291.
.Abundancia pp. 250, 358.
.Acción perfecta p. 208.
Águila pp. 76, 150, 308-311.
América pp. 289, 290.
Áncora pp. 104, 124, 197, 316, 335.
Anteojos p. 114.
Antorcha pp. 116, 135, 149, 159.
Aritmética p. 244.
Armas p. 182.
Arquitectura p. 244.
Astrología p. 464.
Atlas p. 130.
Atlas pp. 317, 318, 319.
Ave fénix pp. 80, 81, 128, 129.

B

Bridas pp. 299, 348.

C

Caduceo pp. 332, 334.
Caimán p. 307.
Calavera pp. 138, 149.

Caridad pp. 96, 128, 178, 199.
Celeridad p. 124.
Cetro pp. 252, 322, 323, 332, 333, 334, 342, 352, 358.
Ciencia p. 208.
Cigarras p. 153.
Colmena pp. 209, 210.
Columna pp. 304, 305.
Concordia p. 149, 332, 345.
Corazón pp. 320, 322, 353.
Corona pp. 313, 323, 352, 460, 602.

D

Defensa p. 576
Delfín pp. 315, 335, 104, 335.
Dragón alado p. 216.

E

Ebro pp. 191, 194.
Elefante p. 299.
Elefante pp. 84-88.
Elocuencia p. 462.
Envidia pp. 108, 162, 164.
Erizo pp. 106, 107.

España pp. 289, 290.

Esperanza pp. 104, 124, 197, 199.

Espigas pp. 190, 192, 250.

Eternidad pp. 138, 414.

F

Fama pp. 298, 324, 328, 144, 159, 160, 250.

Fe pp. 96, 124, 136, 149, 150, 174, 178, 182, 197, 198, 199, 215, 288, 297, 603.

Febrero p. 358.

Fidelidad pp. 320, 321.

Firmeza pp. 104, 450.

Flora p. 357.

Fontainebleau p. 352.

Fortaleza pp. 126, 167, 312, 604, 605.

Fortuna p. 301.

Fuente pp. 111, 112.

G

Geometría p. 244.

Grecia p. 216.

Grifo pp. 77, 78.

Grulla p. 332.

Grulla pp. 79, 80, 81.

Guadaña p. 353.

H

Halcón pp. 72-76, 81, 124, 218.

Herreruelo p. 277.

Hispania p. 181, 184, 186.

I

Iglesia pp. 168-177, 386.

Ignorancia p. 162.

J

Jaspe p. 411.

Justicia pp. 127, 146, 211, 250, 255, 308.

Justicia divina p. 127.

L

Langosta p. 109.

Lechuza pp. 332, 333.

Lechuza p. 151.

León pp. 88, 255, 290, 305, 307, 312, 313, 314, 450, 605.

León de nemea p. 212.

Ley divina pp. 261, 262.

Ley escrita p. 261.

Ley natural p. 261.

Lógica p. 124.

Luna pp. 114, 115, 146, 154, 185, 414.

M-N

Malicia pp. 162, 164.

Mantua carpetana p. 352.

Muerte pp. 138-140, 353, 355.

Nobleza pp. 153, 153.

O

Obediencia p. 379.

Ojo pp. 252, 323, 332.

Olivo p. 345.

Opulencia p. 358.

Oración pp. 177, 339, 202, 377.

Ouroboros p. 138.

P

Palmera p. 143.

Paz pp. 339, 345.

Pelícano p. 288.

Perro p. 108.

Piedad p. 177, 339.

Práctica pp. 240, 241.

Primavera p. 357.

Prudencia pp. 112, 131, 136, 137, 255, 292, 308, 334, 354, 555.

R

Razón de estado p. 182.

Religión pp. 168, 174, 175, 211, 212, 215, 288, 292, 339, 377.

Reloj alado pp. 138, 149.

Roma pp. 181, 184.

S

Sabiduría pp. 132, 134, 136.

Sabiduría divina pp. 116, 134, 136.

Serpiente pp. 104, 108, 110, 131, 138, 308, 332, 334.

Sevilla pp. 326, 327.

Silencio pp. 320, 321.

Sol pp. 114-118, 146, 155, 184, 414, 464.

T

Templanza, pp. 125, 137, 346.

Templo pp. 159, 456.

Teoría pp. 240, 241.

Tíber p. 327.

Toisón de oro pp. 308, 332, 339, 341.

Toro p. 166.

Torre pp. 126, 407, 411, 413, 414, 416, 489, 605.

Tota pulchra p. 388, 396.

V

Valona p. 274.

Venera p. 602.

Verdad pp. 115, 135, 163, 208, 379.

Victoria pp. 114, 218.

Vigilancia pp. 80, 182, 332, 604.

W-Y-Z

Wunderkammer p. 48.

Yugo pp. 127, 300.

Zafiro p. 411.

Zarza pp. 408-410.

3. ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

ACUÑA y LUNA, Juan (de) p. 278.
AGUADO, Francisco p. 32..
AGUCCHI, Giovanni p. 52.
AGÜESCA, Lorenzo p. 194.
AGUILAR Y ZÚÑIGA, Esteban (de) pp. 63, 397.
AINGO EZPELETA, Pedro p. 396.
ALARCÓN, Alonso (de) p. 37.
ALARCÓN, Benito (de) p. 497.
ALCIATO, Andrea pp. 86, 111, 113, 145, 151,
152, 210, 315, 332, 333, 334, 345, 346, 556.
ALESSIO, Antonio (de) p. 52.
ALMEIDA, Diego (de) p. 466.
ALONSO DE NAVAS, Diego p. 342.
ALVARADO, Antonio (de) p. 381.
ÁLVAREZ PINTO Y RIBERA, Manuel p. 257.
ANAYA, Pedro (de) p. 38.
ANDRADE, Alonso (de) p. 551.
ÁNGEL, Pedro p. 560.
ÁNGELES, Juan (de) p. 105.
APOLO p. 216.
ARANDA, Felipe pp. 424, 425.

ARAUJO, Francisco (de) pp. 517, 585.
ARELLANO Y MANRIQUE, Juana p. 493.
ARFE y VILLAFANE, Juan (de) pp. 39, 65, 282.
ARGÁIZ, Gregorio (de) pp. 36, 366, 396.
ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo (de) p. 53.
ARIAS QUINTANA, Jacinto p. 56.
ARIAS, Jacinto (de) p. 219.
ARIZ, Luis (de) p. 212.
ARTEAGA, Bartolomé p. 189.
ARTEAGA, Matías (de) pp. 247, 249, 303, 326,
340.
ASCONA, Jacinto p. 59.
ASTOR, Diego (de) pp. 130, 592.
AVENDAÑO, Cristóbal (de) p. 400.
AVENDAÑO, Miguel (de) pp. 544, 545.
AYALA, Pedro (de) pp. 517, 518.

B

BALBOA MOGROVEJO, Juan (de) pp. 81, 397.
BARCIA Y ZAMBRANA, José (de) pp. 36.78,
138.
BARONIO, Cesare p. 52.

- BARRIALES Y UCAR, Francisco (de) pp. 34, 585, 586.
- BATTISTA MONTANI, Giovanni p. 248.
- BEER, Cornelio (de) p. 320.
- BEER, Eugenia (de) pp. 256, 320, 341.
- BEER, María Antonia (de) p. 54.
- BEHAM, Barthel p. 344.
- BENAVENTE Y BENAVIDES, Cristóbal pp. 27, 54.
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco pp. 320, 321.
- BIDPAY, Bethemenio p. 279.
- BIE, J.(de).
- BIZOZERI, Simpliciano p. 276.
- BOCCALINI, Trajano p. 242.
- BOEL, Cornelis p. 514.
- BOLERO Y CAJAL, Diego p. 26, 310.
- BONIERES, Carlos p. 157.
- BORJA, Juan (de) 96, 100, 106, 107, 108, 110, 116, 126, 127, 128, 130, 138, 151, 152, 163, 164, 209, 222, 250, 313, 314, 338, 570, 575.
- BOUTTATS, Federico p. 51..
- BOVERIO DE SALUCIO, Zacarías pp. 530, 531.
- BRACHEL, Adolfo p. 51.
- BRUCK, Jacobus pp. 128, 413.
- BUGES, Germán (de) pp. 498, 499.
- BURGOS, Juan (de) pp. 430, 432.
- BUTRÓN, Juan (de) p. 235.
- C**
-
- CABRERA, Alonso p. 371.
- CABRERA, Pedro (de) p. 258.
- CAJÉS, Eugenio pp. 58, 451.
- CALDERÓN, Pedro pp. 269, 270.
- CALVO, J. (de) p. 40.
- CAMARGO Y SALGADO, Fernando (de) pp. 30, 59, 454.
- CARAMUEL, Juan pp. 247, 468.
- CARAVANTES, J. (de).
- CARDUCHO, Vicente pp. 40, 55, 57, 334, 239, 518, 553.
- CARRASCO DE SAAVEDRA, Diego pp. 30, 368, 369.
- CARRILLO, Martín pp. 39, 55, 260, 262.
- CASANOVA, José p. 57.
- CASTEJÓN, Egidio (de) p. 434.
- CASTIGLIONE, Baldassare p. 296.
- CASTRO, Agustín (de) p. 128.
- CASTRO, Pedro (de) p. 330.
- CEPEDA, Francisco(de) p. 389.
- CICATELI, Sancio pp. 64, 237.
- CLAVEL, Alfonso pp. 35, 574, 575.
- CLEMENTE, Claudio p. 38, 365.
- COLMENARES, Diego (de) p. 25, 206, 209.
- COMAS, Miguel pp. 517, 518.
- CONCHILLOS, José pp. 60, 227.
- CORDIER, Roberto pp. 214, 218.
- CORT, Cornelis pp. 54, 401.
- CORTÉS OSORIO, Juan p. 275.
- COURBES, Juan (de) pp. 55, 152, 154, 200, 228, 346.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián (de) pp. 94, 110, 138, 159, 312, 334, 336, 350, 416, 445, 463, 572.
- COVARRUBIAS, Francisco Alfonso p. 376.
- D**
-
- DÁVILA y TOLEDO, Sancho p. 179.
- DÁVILA, Luis p. 32.

DÁVILA, Sancho p. 33.

DAZA CHACÓN, Dionisio p. 277.

DAZA DE VALDÉS, Benito p. 114.

DIANA pp. 159, 160.

DÍAZ DE COSSÍO, Pedro pp. 420, 421.

DÍAZ VARA CALDERÓN, Gabriel pp. 30, 44, 562.

DOLCE, Ludovico pp. 152, 462.

DUBAL, Francisco p. 447.

DURERO, Alberto p. 418.

E

ENRÍQUEZ DE SALAS, Diego pp. 31, 373.

ERICE, Valentín (de) p. 533, 535.

ESCOBAR DE CORRO, Juan pp. 417, 418.

ESCOBAR DE MENDOZA, Antonio pp. 538, 539.

ESCOLANO, Gaspar pp. 25, 56.

EUCLIDES p. 164.

F

FABRO BREMUDAN, Francisco pp. 38, 53, 142, 143, 148, 273, 274.

FAJARDO Y ACEVEDO, Antonio pp. 38, 423.

FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Pedro p. 319.

FERNÁNDEZ DE MIÑANO, Francisco p. 136.

FERNÁNDEZ GALVÁN, Francisco pp. 375, 376.

FERNÁNDEZ VELASCO, Bernardino p. 193.

FERNÁNDEZ, Francisco pp. 57, 242.

FERRER DE VALDECEBRO, Andrés pp. 30, 367.

FERRER MALDONADO, Lorenzo pp. 39, 118.

FLORENCIA, Jerónimo (de) pp. 36, 49.

FONTANELLA, Juan Pedro p. 112.

FOSMAN y MEDINA, Gregorio pp. 56, 471.

FRANCO, Juan p. 56.

FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS pp. 40, 64, 243.

FRAY LUIS DE GRANADA pp. 279, 370.

G

GALLE, Cornelis pp. 51, 174, 536.

GALLE, Philippe p. 49.

GALLE, Théodore p. 51, 536.

GAONA, Ignacio p. 569.

GARCIA, Francisco pp. 50, 280.

GAZTAÑETA, Antonio (de) pp. 39, 50, 57, 246.

GIL DE GODOY, Juan pp. 422, 427.

GIL POLO, Gaspar p. 53.

GIOVIO, Paolo pp. 79, 111, 113, 145, 151, 152, 311, 318.

GÓMEZ DE LA REGUERA, Francisco pp. 327, 339, 340, 359, 604.

GÓMEZ, Ambrosio (de) pp. 470, 471, 472.

GÓMEZ, Anselmo pp. 384, 385.

GÓNGORA, Luis (de) p. 37.

GONZÁLEZ DÁVILA, Gil p. 218.

GONZÁLEZ DE HEREDIA, Francisco p. 75.

GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio pp. 37, 41, 160, 162.

GONZÁLEZ DE SALCEDO, Pedro pp. 26, 45, 200, 312, 317.

GOYENECHE, Juan (de) p. 143.

GUZMÁN, Gaspar (de) p. 567.

H

HAEFTEN, Benedicto pp. 472, 473.

HÉRCULES pp. 102, 206, 209, 211, 212, 290, 293, 294, 318, 326.

HEREDIA, Antonio (de) pp. 29, 38, 56, 459, 470.

- HERRERA EL MOZO, Francisco p. 326.
HERRERA, Tomás (de) pp. 35, 452, 453.
HEYLAN, Ana p. 320.
HEYLAN, Francisco p. 56.
HOLLAR, Wenzel p. 467.
HOROZCO DE COVARRUBIAS, Juan pp. 93, 100, 180, 356, 359.
HORUS p. 124.
HURTADO DE MENDOZA, Antonio pp. 46, 418.
HURTADO DE MENDOZA, Diego p. 197.
HURTADO DE MENDOZA, Francisco Gregorio pp. 519, 520.
HURTADO DE MENDOZA, Juan p. 197.
HURTADO DE MENDOZA, Pedro pp. 543, 544.
HUYS, Frans p. 50.
-
- I**
-
- IBERO, Fermín Ignacio pp. 497, 498.
ILLESCAS, Gonzalo (de) p. 89.
ISSELBURG, Peter p. 311.
-
- J**
-
- JACINTO, Salvador pp. 392, 393.
JANO p. 556.
JÁUREGUI, Juan (de) p. 56.
JESÚS MARÍA, José (de) p. 389.
JÚPITER (ZEUS) pp. 216, 300.
-
- L**
-
- LA BASTIDA, Fernando (de) p. 177.
LA CUESTA, Juan (de) p. 73.
LA FUENTE, Gaspar (de) pp. 405, 406.
LA FUENTE, L. (de).
LA GÁNDARA Y ULLOA, Felipe (de) pp. 593, 594.
LA HIGUERA, Jerónimo Román (de) pp. 189, 192.
LA HOZ, Fernando (de) p. 236.
LA IGLESIA, Nicolás (de) pp. 406, 407, 540.
LA PRADILLA BARNUEVO, Francisco (de) p. 92.
LA PUENTE, Juan (de) p. 183.
LA PUENTE, Luis (de) pp. 30, 90, 539.
LA RIPA, Domingo p. 220.
LA TORRE FARFÁN, F.(de) pp. 45, 57, 302, 306, 312, 325-328, 337, 340, 415.
LA VEGA, Diego (de) pp. 523, 525, 559.
LAÍNEZ, José p. 272.
LARA, Gaspar Agustín (de) pp. 35, 51, 60, 269.
LARRANDO DE MAULEÓN, Francisco p. 144.
LASTANOSA, Juan Vincenzo (de) pp. 39, 40, 51, 83, 192, 193.
LEDESMA, Pedro (de) pp. 515, 516.
LEMONS, Francisco (de) p. 476.
LEÓN PINELO, Antonio (de) p. 354.
LEONI, Octavio p. 51.
LLAMAS, Jerónimo pp. 374, 375.
LLANOS, Mateo (de) p. 38.
LOBO, Lorenzo p. 523.
LÓPEZ DE MELLA, Antonio p. 579.
LÓPEZ MADERA, Gregorio p. 560.
LÓPEZ SERRANO, Juan p. 281.
LÓPEZ, Diego pp. 52, 65, 234.
LÓPEZ, Pedro p. 561.
LOREA, Antonio (de) p. 79.
LOS SANTOS, Francisco (de) pp. 566, 567.
LOZANO, Cristóbal pp. 364, 365, 372, 376.

LUENGO, Juan pp. 525, 526.

LUZURIAGA, Juan (de) pp. 434, 435.

M

MACHADO DE CHAVES, Juan p. 90.

MADARIAGA, Juan (de) p. 330.

MALLERY, Charles p. 51.

MANERO, Pedro p. 331.

MANRIQUE, Ángel p. 82.

MANSO DE ZÚÑIGA, Francisco p. 474.

MANZINI, Luigi p. 53.

MARTINEZ DE PRADO, Juan pp. 420, 421.

MARTÍNEZ, Julepe p. 56.

MARTÍNEZ, Martín p. 55.

MARTYRRIÇO, Juan Pablo pp. 25, 53, 195.

MATEOS BALLESTERO, Juan p. 347.

MATUTE DE PEÑAFIEL, Diego p. 30.

MELLAN, Claudio p. 51..

MÉNDEZ SILVA, Rodrigo pp. 50, 62, 272, 341.

MÉNDEZ, Juan p. 56.

MENDO, Andrés pp. 210, 308.

MERCURIO (HERMES) pp. 293, 332, 334, 240.

MESA, Cristóbal (de) p. 96.

MINERVA pp. 157, 158, 555.

MOLINA Y GUZMÁN, Jerónimo (de) pp., 40, 278.

MONCADA, Pedro (de) p. 33.

MONTAÑA, Francisco p. 391.

MONTESINO, Luis pp. 513, 514.

MORALES, Gaspar (de) p. 63.

MORALES, Luisa p. 302.

MORENO DE VARGAS, Bernabé pp. 152, 202, 203.

MORENO, Pedro pp. 382, 383.

MORETUS, Baltasar p. 52.

MORO, Tomás p. 274.

MOSQUERA DE BARNUEVO, Francisco pp. 56, 60, 225.

MUÑOZ, Luis pp. 35, 449.

MURILLO, Diego p. 424.

MUSI, Agostino p. 52.

N

NAVARRETE, Baltasar pp. 516, 517.

NAVARRO, Antonio p. 393.

NAVARRO, Francisco pp. 163, 257, 390, 391.

NAVARRO, Pedro pp. 528, 529.

NEBRIJA, Antonio pp. 37, 281.

NEPTUNO pp. 289, 327.

NERÁN, Jacobo p. 252.

NISENO, Diego pp. 30, 569, 573, 574, 575, 579.

NOLASCO, Pedro (de) pp. 79, 254.

NOORT, Juan (de) pp. 54, 57, 58, 160, 161, 162, 249, 271, 272, 275, 276, 427, 452, 578.

NORIS, Enrico (de) p. 457.

NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco pp. 445, 446.

O

OBREGÓN, Pedro (de) p. 56.

OLIVET, Ramón pp. 56, 523.

OÑA, Pedro (de) pp. 41, 554, 555, 557.

ORMAZA, José (de) pp. 36, 64, 402, 403, 404.

OROZCO, Alonso (de) p. 329.

OROZCO, Marcos (de) pp. 56, 133, 428.

ORTELIUS, Abraham p. 248.

ORTI, Marco Antonio pp. 34, 38, 45, 84, 90, 590.

ORTIZ DE ZAYAS, Diego pp. 58, 589.

P

PACHECO NARVÁEZ, Luis pp. 38, 162.
PACHECO, Diego p. 391.
PALAFOX Y MENDOZA, Juan (de) pp. 31, 44, 64, 137, 563.
PALLARES Y GANOSO, Juan p. 439.
PALMA, Luis (de) p. 376.
PARDO VILLAROEL, Jerónimo pp. 598, 599.
PAREDES, Bernardo (de) pp. 30, 481, 483.
PÁRRAGA, Gabriel (de) pp. 383, 384.
PAYUA DE ANDRADE, Diego (de) p. 44.
PEDROSA, Gregorio (de) p. 354.
PERETE, Pedro p. 348.
PÉREZ DE IBARRA, Andrés pp. 31, 401.
PÉREZ DE LARA, Ildefonso p. 117.
PÉREZ DEL BARRIO ANGULO, Gabriel p. 371.
PÉREZ, Antonio pp. 250, 251.
PERRET, Pedro (de) pp. 54, 55, 57, 334, 390, 471.
PICHARDO VINUESA, Antonio p. 181.
PINEDA, Juan (de) p. 81.
PLANTINO, Cristóbal p. 248.
POPMA, Alardo (de) p. 574.

Q

QUESÁDEZ, Francisco p. 56.
QUINTANA, Jerónimo (de) p. 214.
QUINTANA, Jerónimo (de) pp. 25, 214, 216, 217.
QUINTANADUEÑAS, Antonio (de) p. 256.

R

RAIMONDI, Marcantonio p. 52.
RAMIREZ, Juan pp. 604, 605.
RAMUNDETTI, Giovanni p. 398.

REMON, Alonso p. 39, 79, 99.
RENEDO, Juan (de) pp. 56, 220, 223.
RIBERA, Payo (de) p. 391.
RIOJANO, Juan Antonio p. 400.
RIPA, Cesare pp. 86, 92, 98, 101, 104, 174, 180, 202, 261, 292, 312, 335, 339, 346, 355,.
RIPIA, Juan (de) p. 396.
RÍUS, A.:
ROBLES, Francisco p. 73.
RODRÍGUEZ DE ARAUJO, Domingo p. 65.
RODRIGUEZ DE MONFORTE, Pedro pp. 322, 355, 444.
ROJAS, Francisco (de) p. 54, 344, 347.
ROJAS, Juan (de) pp. 29, 488, 489.
ROLLENHAGEN, Gabriel pp. 103, 150, 152, 461.
ROMÁN, Manuel p. 342.
ROMANO, Giulio p. 58.
RUIZ DE VERGARA, Francisco p. 331.

S

SAAVEDRA FAJARDO, Diego pp. 100, 105, 106, 147, 210, 300, 309, 312, 322, 334, 462, 602.
SAAVEDRA, Silvestre(de) pp. 36, 54, 388, 389.
SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo (de) p. 50.
SALAS, Pedro (de) p. 493.
SALAZAR DE MENDOZA, Pedro p. 224.
SALES, Francisco (de) p. 203.
SAN AGUSTÍN p. 567, 604.
SAN ANTONIO pp. 580, 581.
SAN BASILIO MAGNO pp. 569, 575, 578.
SAN FACUNDO pp. 582, 583.
SAN GREGORIO NACIANCENO p. 573.

SAN GREGORIO NISENO p. 572.
 SAN HILARIO p. 604.
 SAN HONORATO pp. 195, 196, 197.
 SAN ISIDORO DE SEVILLA p. 326.
 SAN JERÓNIMO pp. 565, 566, 567.
 SAN JUAN BAUTISTA pp. 559, 560.
 SAN JUAN CRISÓSTOMO p. 573.
 SAN JULIÁN DE CUENCA pp. 195, 196, 588.
 SAN JUSTO p. 584.
 SAN NICOLÁS DE BARI p. 550.
 SAN NICOLÁS, Andrés (de) p. 444.
 SAN PABLO pp. 561, 562, 563.
 SAN PASTOR pp. 584, 585.
 SAN PEDRO pp. 561, 562, 563.
 SAN PRIMITIVO pp. 582, 583.
 SAN VICENTE P. 586.
 SÁNCHEZ DE ESPEJO, Andrés p. 353.
 SÁNCHEZ MORENO, Dionisio pp. 31, 279.
 SANDOVAL, Prudencio (de) p. 343.
 SANTA CRISTETA p. 586.
 SANTA MARIA, Antonio (de) pp. 53, 186.
 SANTA MARIA, Luis (de) p. 335.
 SANTA SABINA p. 586.
 SANTIAGO APÓSTOL pp. 592-607.
 SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA pp. 590-591.
 SANTOTÍ, Cristóbal (de) p. 52..
 SANVITORES, Diego Luis (de) pp. 33, 50.
 SARACHO, Juan (de) pp. 65, 501.
 SCHORQUENS, Juan p. 130.
 SCOTO, Duns p. 36.
 SEMPER, Hipólito pp. 39, 478, 479.
 SIGÜENZA, José (de) p. 35..

SILVA Y PACHECO, Diego (de) pp. 62, 424.
 SOBIESKI, Iván p. 273.
 SOLÍS, Feliciano (de) p. 102.
 SOLÓRZANO PEREIRA, Juan (de) pp. 112, 116, 327, 336, 460.
 SUÁREZ DE ALARCÓN, Antonio pp. 37, 65, 270, 271.
 SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal p. 112.
 SUÁREZ, Fernando pp. 580, 581.
 SUEYRO, Enmanuel p. 51.

T

TABERNIEL, Artús p. 104.
 TAMAYO DE VARGAS, Tomás pp. 191, 192.
 TAPIA Y SALCEDO, Gregorio (de) pp. 57, 319, 341, 342.
 TAPIA, Pedro (de) p. 510.
 TAVANNO, Angelo pp. 83, 120.
 TEBERNIEL, Jacinto pp. 253, 349.
 TENORIO Y VILLALTA, Cristóbal p. 59.
 TOLEDO, Francisco pp. 31, 373.
 TORRE Y SEBIL, Francisco p. 411.
 TORREBLANCA VILLALPANDO, Francisco p. 52, 173, 175.
 TORRES, Facundo (de) pp. 582, 583.
 TORRES, Juan (de) pp. 27, 395.
 TORTORETI, Vincenzo pp. 55, 601, 606.
 TÚBAL pp. 203, 204, 228.
 TYPOTIUS, Jacobus pp. 73, 135, 141, 150, 154, 155, 161, 168, 298, 311, 605.

U-V

URRÍES, Pedro Jerónimo (de) p. 228.
 VAENIUS, Otto pp. 308, 318.
 VAGA, Perin (del) p. 58.

- VALDECEBRO, Andrés (de) pp. 397, 398.
- VALDERRAMA, Pedro (de) pp. 33, 399, 400.
- VALDÉS LEAL pp. 57, 247.
- VALDIVIELSO, José pp. 64, 438.
- VALERIANO, Piero p. 86.
- VALLGORNERA, Tomás (de) p. 505.
- VELASCO, Fernando (de) p. 192.
- VELÁZQUEZ, Juan Antonio pp. 36, 125, 130, 132, 328, 349, 398.
- VÉLEZ DE ARCINIEGA, Francisco p. 109.
- VENEGAS, Alejo p. 35..
- VERA Y MENDOZA, Juan (de) p. 234.
- VERA Y ZÚÑIGA, Juan Antonio (de) p. 25..
- VICO, Enea p. 56.
- VIGO, Juan (de) pp. 40, 583.
- VILLAFRANCA, Pedro (de) pp. 53, 55, 57, 154, 187, 303, 311, 332, 334, 335, 354, 444, 471, 565.
- VILLALBA, Bartolomé (de) pp. 49, 175, 176, 410.
- VILLALOBOS, Enrique (de) pp. 64, 524.
- VILLALOBOS, Esteban (de) p. 523.
- VILLANUEVA, Jerónimo (de) p. 322.
- VILLAROEL, Gaspar (de) pp. 567, 568.
- VILLAVA, Juan Francisco (de) pp. 101, 113, 338, 201, 250, 337, 455.
- VILLEGAS, Alonso (de) p. 565.
- VILLEN DE BIEDMA, Juan (de) pp. 37, 75.

Y-Z

- YAGUE DE SALAS, Juan pp. 59, 165.
- ZAMORA, Juan p. 417.
- ZEGERS, Cornelio p. 75.
- ZEYTA, Juan (de) pp. 397, 398.
- ZINGGREFF, Julius Wilhelm pp. 97, 310, 315, 337, 338.
- ZUCCARO, Federico p. 54.
- ZUMEL, Francisco pp. 252, 253.