

El Libro Ilustrado en Andalucía en el siglo XVII*

Antonio Moreno Garrido

*Departamento de Historia del Arte
de la Universidad de Granada*

Partiendo del interés que presenta la xilografía y el grabado en planchas de metal en el libro andaluz del siglo XVII, el autor se centra en el estudio de la ilustración en los libros impresos en Sevilla y Granada como principales centros de producción de Andalucía, para terminar exponiendo la crisis del grabado y de la tipografía en general en la segunda mitad del siglo.

Me es muy grato colaborar en las V Jornadas Bibliotecarias de Andalucía, que se celebran en mi tierra.

Mi modesta aportación, como historiador del Arte que viene dedicando su investigación universitaria al estudio de la historia del grabado español, se va a centrar en la valoración del papel de éste en la ilustración del libro andaluz del siglo XVII.

La tradicional y académica jerarquización de las artes, podría ser una de las causas, por la que la literatura artística se ocupará preferentemente de la Arquitectura, Escultura o Pintura, relegando las llamadas "Artes menores" a un cajón de sastre, objeto de estudios aislados, pero sin apenas lugar en los manuales y programas de Historia del Arte.

Durante el siglo XVII, la estampa, lámina o grabado —entendiendo esta práctica artística por la reproducción de un dibujo sobre papel, previamente obtenido en una matriz o plancha, generalmente de madera o metal— juega un

papel de primer orden. Este papel ha sido puesto de manifiesto por las nuevas metodológicas histórico-artísticas, como la sociología, iconología y semiología. En realidad la influencia de filósofos como Cassirer y Jung, han ampliado el horizonte de las investigaciones sobre el objeto artístico.

De la incidencia de las nuevas alternativas metodológicas en el campo español, puede servir de ejemplo el magistral estudio de Julián Gállego: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, trabajo que enriquece las perspectivas axiológicas para uno de los períodos clave de nuestra pintura. Gállego afirmaba en el citado estudio:

"La estampa y el libro ilustrado desempeñaron en el siglo XVII el mismo papel para la propagación de la pintura que hoy asumen las exposiciones y las revistas de arte".¹

Por otro lado, la introducción en España de los trabajos de iconología, especialmente los escritos de Panofsky y otros miembros del ins-

* Este texto corresponde a la Conferencia pronunciada por Antonio Moreno Garrido, Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, en la "Biblioteca Francisco Villaespesa", de Almería, con motivo de las V JORNADAS BIBLIOTECARIAS DE ANDALUCIA, el 27 de Marzo de 1987.

1. GALLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972. Pág. 88.

tituto Warburg, han acentuado el interés por el estudio del grabado, ya que éste juega un papel fundamental en la formación y mutación de "tipos iconográficos".²

Realmente la casi totalidad de las estampas españolas del siglo XVII, que hoy conservamos, son ilustraciones de libros, así pues para su estudio, tenemos que movernos en el campo tipográfico.

Para el establecimiento de un Corpus, y en la elaboración de éste nos son de gran utilidad los grandes repertorios bibliográficos, recordemos los trabajos de Nicolás Antonio, La Serna Santander, J. Gómez de la Cortina, Marqués de Morante, Tomás Muñoz Romero, Bartolomé J. Gallardo y Blanco, Brunet, Juan de Dios de la Rada, Antonio Cánovas del Castillo, Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, Gregorio Santiago Vela, Francisco Vindel, J. Peeters Fontainas, José Antonio Palau y Dulcet, Graesse y Simón Díaz por citar algunos de los más destacados entre los generales.

También resultan muy útiles los catálogos de libros españoles seiscentistas. Rodríguez-Moñino en su *Historia de los Catálogos de Librería Españoles*, nos habla de la "Biblioteca de Ramírez de Prado" y afirma "puede decirse

que el catálogo de la biblioteca de Don Lorenzo Ramírez de Prado (1583-1658) comprende la mayor parte y la más selecta de las obras impresas en España y fuera de España durante la primera mitad del XVII".

Rodríguez-Moñino hace referencia a Claudio Burgea, autor del catálogo de D. Diego de Arce y Reinoso, cuya colección de libros alcanzaba 3.800 obras y que viola en Madrid editado por Melchor Sánchez en 1666. Termina dándonos noticias del trabajo de Diego de Ibáñez, del Catálogo o Memoria de libros de todas facultades.

Sobre Bibliotecas españolas del siglo XVII son igualmente importantes las aportaciones y noticias de Sánchez Cantón y Julián Gállego.³

Además de los repertorios generales interesan concretamente para Andalucía los trabajos de Escudero y Perosso,⁴ Gestoso y Pérez,⁵ Hazañas y la Rúa⁶ para Sevilla. Los de Valdenebro y Cisneros⁷ y Ramírez de Arellano⁸ dedicados a Córdoba. Para Cádiz los estudios de Pérez Gutiérrez y Riaño,⁹ así como los de Rodríguez-Moñino para Jerez.¹⁰ La imprenta en Málaga cuenta con el excelente trabajo del Padre Andrés Llordén con un apéndice a Antequera.¹¹ Granada espera un estudio de con-

2. Véase MORENO GARRIDO, Antonio: *Algunas consideraciones en torno al estudio del grabado español del siglo XVII*. En "Mayurqa", Cuaderno II, nº 19, Universitat, Facultat de Filosofia i Lletres, 1981. Pág. 338 n., 5.
 3. Ibidem, págs. 339-342.
 4. ESCUDERO Y PEROSSO, Francisco: *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la Ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1894.
 5. GESTOSO Y PEREZ, José: *Noticias inéditas de impresores sevillanos*. Obra póstuma, publicada por su viuda D^a M^a Daguerre-Dospita y Buisson; con prólogo de Don José M^a Valdenebro y Cisneros. Sevilla, Gómez Hermanos, 1924.
 6. HAZAÑAS Y LA RUA, Joaquín: *La Imprenta en Sevilla. Ensayo de una historia de la tipografía sevillana y noticias de algunos de sus impresores desde la introducción de la imprenta en esta ciudad hasta el año de 1800*. Sevilla, Imprenta de la Revista Tribunales, 1892.
- Del mismo autor: *La imprenta en Sevilla. Noticias*

inéditas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el siglo XIX. Sevilla, 1945-49.

7. VALDENEBRO Y CISNEROS, José María de: *La imprenta en Córdoba. Ensayo bibliográfico*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1900.
8. RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Ensayo de un catálogo bibliográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba*. Madrid, Revista de Archivos, 1921-22.
9. PEREZ GUTIERREZ, Dionisio: *Las Cortes de Cádiz. Ensayo de una bibliografía y tipografía gaditanas*. Madrid, Mendizábal, 1903.
10. RIANO DE LA IGLESIA, Pedro: *Los impresores. Reseña histórica de la imprenta en Cádiz*, Madrid, 1916.
11. RODRIGUEZ-MOÑINO, Antonio: *La Imprenta en Jerez de la Frontera durante los siglos XVI y XVII, (1564-1699)*. Notas bibliográficas, Badajoz, Tip. y Lib. Arqueros, 1928.
11. LLORDEN, P. Andrés: *La Imprenta en Málaga. Ensayo para una tipobibliografía malagueña*. Málaga, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1973, 2 vol.

junto de su Imprenta. Para el siglo XVII son útiles los trabajos de Palanco Romero¹² y Gallego Morell,¹³ Izquierdo¹⁴ y el mío sobre xilografía granadina.¹⁵

La experiencia nos aconseja que si los repertorios bibliográficos y los estudios sobre Imprenta facilitan la labor de enfrentarnos con los ficheros o los ordenadores de las Bibliotecas es muy necesaria la búsqueda exhaustiva para encontrar posibles novedades y confrontar directamente los libros y sus ilustraciones grabadas.

Así Andalucía conserva un importante patrimonio bibliográfico del siglo XVII en sus bibliotecas. Citaré la Biblioteca General de la Universidad de Granada, Facultad de Teología, Seminario y Abadía del Sacromonte en Granada. En Sevilla la Biblioteca del Rectorado, Facultad de Filosofía y Letras, Colombina, Archivo de Indias y Sociedad Económica de Amigos del País. Córdoba cuenta con la Biblioteca Pública Provincial.

La Ilustración del Libro en el siglo XVII: La Introducción de la Calcografía

Desde el punto de vista técnico, el gran cambio que se experimenta en el grabado peninsular durante el siglo XVII para la ilustración del libro, es la sustitución de la xilografía, o grabado en madera, por el realizado sobre plancha de metal. La ventaja de la técnica calcográfica —tanto de talla dulce, como el aguafuerte, completado, en algunos casos, con la punta seca— radicaba en ser más idónea para alcanzar el naturalismo propio del barroco. En efecto, el buril o las presiones de la punta sometidas al ácido conseguían más fácilmente los grises y por lo tanto la adecuación de lo "real", que el cuchillo y la gubia cavando la madera cortada en el sentido longitudinal del tronco.

Sin embargo, la obtención de una estampa calcográfica presentaba una serie de inconvenientes que iban, desde la consecución y preparación de la plancha de cobre, hasta la de encontrar una mano experta que supiera "abrir-la" a satisfacción de los comitentes.

Por otro lado, si el grabado tenía como finalidad ilustrar un libro, la utilización de la xilografía o del grabado sobre metal también influía. Tal era el caso de la mayoría de los grabados que conservamos del siglo XVII. Así, el grabado en madera es totalmente compatible con el texto escrito, en el sentido de poder entrar en la "forma" de imprenta con los caracteres móviles, ya que ambos, (plancha de madera y tipos), eran grabados en relieve. Esto permitía el poder recibir la tinta al mismo tiempo y de igual manera. La calcografía, al contrario, por ser un grabado en hueco, se tenía que estampar, independientemente del texto escrito, lo cual requería dos estampaciones distintas, o bien, aunar en la misma matriz figuración y leyenda.

Recordemos, también, que si en los comienzos de la tipografía y del grabado en la Península y a lo largo del siglo XVI las influencias proceden de los países germánicos, en los comienzos del XVII y finales de la centuria anterior, éstas cambian hacia Italia y especialmente hacia los Países Bajos.

Los flamencos, en efecto, van a ejercer su hegemonía, ayudados por su indiscutible maestría y por los privilegios concedidos por la monarquía española a los impresores y grabadores de sus posesiones en los Países Bajos.

Numerosos burilistas flamencos, italianos y franceses, vienen a la Península. Estos son segundones en su país de origen que venían buscando un espacio virgen en cuanto a tradición tecnológica. Así, los nombres de Diego de Astor, Juan Schorquens, Alardo de

12. PALANCO ROMERO, J.: *Relaciones del siglo XVII*, Granada, 1926.

13. GALLEGO MORELL, Antonio: *Cinco impresores granadinos de los siglos XVI y XVII*. Granada, Universidad, Departamento de Literatura, 1970.

14. IZQUIERDO, Francisco: *Xilografía granadina del*

siglo XVII. Madrid, Marsiega, 1975.

15. MORENO GARRIDO, Antonio: *El grabado en Granada durante el siglo XVII: II, La Xilografía*, Granada, Número monográfico de Cuadernos de Arte de La Universidad de Granada, 1978-1980.

Popma, Juan de Courbes, Miguel L'Asné, Roberto Cordier, Juan de Noort, Herman Pannels, Cornelio y María Eugenia de Beer, Martín de Roswood, Pompeyo Roux, Patricio Caxesi, etc., aparecen firmando numerosas láminas abiertas para ilustrar libros estampados en los principales centros peninsulares.

Sin embargo, es muy importante subrayarlo, la mayoría de estos burilistas, residen en la Corte y si alguna vez su nombre aparece en algún impreso de otra ciudad, se trata de pequeños encargos que se envían desde Madrid. Si a esto añadimos la pervivencia de una infraestructura editorial en función de la xilografía, el mayor coste de los materiales exigidos por la nueva tecnología y la falta de profesionales peninsulares especializados en el grabado a buril o talla dulce, veremos que las ilustraciones de los impresos peninsulares del siglo XVII se reducen en la mayoría de los casos, por no decir en casi todos, al frontispicio o portada y en algunas ocasiones al retrato del autor o de algún personaje relacionado con la obra.

Principales centros editoriales del siglo XVII en Andalucía: Sevilla y Granada

Al iniciarse el siglo XVII, los dos centros editoriales más importantes de Andalucía son Sevilla y Granada. Esto es lógico. "Al terminar el siglo XVI, Madrid, Valladolid, Sevilla y Granada, eran los cuatro lugares donde se concentraba la fuerza y la población de los reinos de Castilla", nos dice Ramón Carande.¹⁶

Otras capitales como Córdoba, si bien tienen imprenta desde mediados del siglo XVI, y en el siglo XVII trabajan Diego Galván, Andrés Barrera, Salvador Cea, Andrés Carrillo como tipógrafos, sólo se conoce la labor de Juan Franco, Joaquín López y de Fray Ignacio Cárdenas como grabadores, éste último procedente de Granada.

Málaga y Jaén si bien poseen establecimientos tipográficos en el siglo XVII, desde el punto de vista de la ilustración del libro no aportan nada sobresaliente. Al igual ocurre con Cádiz y Huelva. Por lo tanto vamos a hacer un primer recorrido por Sevilla y Granada en la primera mitad del XVII, para valorar sus producciones bibliográficas ilustradas. Empecemos por Sevilla.

Sevilla en la primera mitad del XVII

Sevilla es el Puerto de Indias, su producción tipográfica se remonta al siglo XV. Francisco Vindel —autor del monumental y conocido trabajo: *El Arte tipográfico en Sevilla durante el siglo XV*—,¹⁷ reivindica para Sevilla el primer impreso español realizado por tres artesanos peninsulares en 1470. Lyell, por otro lado, considera la edición del trabajo de Werner Rolewinck: *Fasciculus temporum*, por Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto, en 1480, como el primer libro ilustrado conocido salido de prensas españolas.¹⁸

Podemos decir que si bien desde los comienzos de la tipografía sevillana, y a lo largo del siglo XVI, las personas y las influencias estilísticas proceden de los países germánicos, en los comienzos del VII y fines de la centuria anterior, los aires cambian hacia Italia y especialmente a los Países Bajos. Así, son las estampas y los grabadores flamencos, los que llegan a la capital del Guadalquivir lo mismo que las láminas italianas, no obstante, debemos advertir que se produce una crisis en relación con el momento anterior. Basamos esta afirmación en el hecho de ser Heylan —grabador y tipógrafo procedente de Amberes— el burilista que firma mayor número de obras durante su corta estancia en Sevilla (1606-1611), ya que supera claramente a Herrera el Viejo —considerado por algunos autores¹⁹ como el grabador más prolijo de la primera mitad del XVII— y del que conocemos sola-

16. CARANDE, Ramón: *Carlos V y sus banqueros. La vida económica en Castilla (1516-1556)*, Madrid, 1965. Pág. 60.

17. VINDEL, Francisco: *El arte Tipográfico en España durante el siglo XV. Sevilla y Granada*. Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1949.

18. LYELL, James P. R.: *Early Book illustration in Spain*, London, Grafton Co., 1926.

19. MARTINEZ RIPOLL, Antonio: *Francisco de Herrera, "El Viejo"*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1978.

mente seis estampas de su firma, dos atribuciones y cuatro perdidas, estando su actividad comprendida entre 1609 y 1649. No obstante, tenemos que considerar su dedicación preferente a la pintura.

Veamos tres estampas grabadas por Herrera el Viejo: *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*, Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1609; Retrato de San Ignacio, en la *Relación de la Fiesta de su Beatificación*, Sevilla, Luis Estupiñán, 1610 y *Portada de la obra de Granado: Comentarios a Santo Tomás*, Sevilla, Francisco de Lyra 1623. Tres estampas de clara raigambre manierista y exponentes de las limitaciones cuantitativas en la ilustración del Libro de estos momentos.

Francisco Heylan, tipógrafo grabador, nacido en Amberes creemos en 1584, constituye el cabeza de familia de una dinastía —formada por su hermano Bernardo, su hija Ana y el hijo de ésta última José— que se establece en Granada desde 1611.

El nombre de los Heylan, sobre todo Francisco, es ponderado por todos los que, de alguna manera, escribieron del grabado en España. Así, la primera referencia elogiosa, que nos consta, la encontramos en Heredia Barnuevo. El ilustre escritor refiriéndose a una de sus láminas, *El Arbol de Jesse*, escribe: "Fue la idea ingenioso parto del erudito Canónigo Doctoral y provisor de aquella Santa Iglesia Don Alonso de Yegros. Delineola con acierto el valiente pincel de Baltasar Antonio y



HEYLAN, Ana: *Portada de la Historia Eclesiástica de Bermúdez de Pedraza*. Granada, 1638.



HEYLAN, Francisco: *Portada de la Relación Breve de las Reliquias...* Granada, 1614.

abriola al buril el famoso flamenco Heylan...".²⁰ Ceán Bermúdez hablaba de que sus realizaciones al buril llevaban "... limpieza y corrección".²¹ Caveda y el Conde de la Viñaza no añadieron nada nuevo a lo escrito por Ceán. Si bien en los comienzos de nuestro siglo Gómez Moreno y otros autores destacan la obra gráfica de Francisco Heylan, creemos que no se le ha dado el valor justo a sus láminas abiertas en Sevilla. En el momento actual, podemos afirmar, con rotundidad, que es el burilista que realiza el mayor número de estampas, a pesar de su corta estancia en la capital hispalense, de la primera mitad del siglo XVII. El valor de éstas aumenta si tenemos en cuenta que trabaja para los mejores y más acreditados tipógrafos de entonces, compitiendo con Herrera el Viejo y otros grabadores.

Francisco Heylan creemos llegó a España en 1606 a la edad de 22 años. Procedía de una ciudad, Amberes, pionera en la ilustración del grabado calcográfico para la ilustración del libro. Así Fevre y Martín escribían: "Muy pronto así mismo, y a pesar de las dificultades técnicas iba a utilizarse la calcografía para la ilustración de los libros. Primero en casos excepcionales, cuando se trataba de obras técnicas o de volúmenes adornados con retratos, luego, el libro de todas clases. El impulso decisivo de este terreno partió de Amberes ciudad en la que abundaban los pintores y en donde Jerónimo Cock, gran comerciante de estampas, dirigía un taller en el que aprendió la técnica del buril el joven Brueghel".²²

No nos cabe duda, que antes de su llegada a España, el joven Heylan aprendería los secretos de la técnica tipo-calcográfica, obteniendo

el título de oficial. Los citados Fevre y Martín, en su magnífica obra sobre el mundo del libro, escribían unos párrafos en relación con el aprendizaje de los futuros impresores, muy sugestivos, porque en ellos encaja plenamente nuestro personaje: "El futuro impresor debía antes que nada, aprender el arte. A veces tenía sólo doce años; a veces más de veinticinco; el promedio de edad para ingresar como aprendiz en un taller oscilaba entre los quince y los veinte... Las condiciones del aprendizaje se especificaban normalmente en un contrato escrito, otorgado generalmente ante notario por los dueños del taller y los padres del aprendiz y suscrito por éste; el tiempo del aprendizaje variaba entre los dos y cinco años. El maestro debía enseñar el oficio al aspirante, alojarlo, alimentarlo, vestirlo y proporcionarle algún dinero para los gastos. El aprendiz por su parte, prometía obediencia al maestro y se comprometía a no abandonar su domicilio y a servirle lealmente; la vida del joven tipógrafo durante el aprendizaje era muy dura... Una vez terminada su preparación el aprendiz recibía el título de oficial. Joven todavía, libre por fin y soltero —pues le estaba prohibido contraer matrimonio durante el aprendizaje— emprendía un viaje de varios años; y así como los flamencos o los alemanes recorrían su país y no vacilaban en marchar al extranjero..."²³

El lugar escogido por Heylan es Sevilla.²⁴ La capital de ultramar en aquellos momentos es importante centro económico, cultural y artístico. Lleva consigo a su hermano Bernardo, como aprendiz, y con él desembarca en el Guadalquivir alrededor de 1606.

20. HEREDIA BARNUEVO, Diego Nicolás: *Místico ramillete histórico, cronológico, panegírico... del nobilísimo antiguo origen... del Ambrosio de Granada, segundo Isidoro de Sevilla, y segundo Ildonso de España, espejo de jueces seculares y ejemplar de eclesiásticos pastores el Ilustrísimo y V. Señor Don Pedro de Castro Vaca y Quiñones...* Reimpreso en Granada, Imprenta Sanz, 1863. Pág. 183.

21. CEÁN BERMUDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1800. Tomo II,

pág. 289.

22. FEBVRE, Lucien y MARTIN, Henri-Jean: *La aparición del Libro*, México, U.T.E.H.A., 1962. Pág. 103.

23. *Ibidem*, págs. 137-138.

24. Sobre Heylan en Sevilla véase: MORENO GARRIDO, Antonio: *La etapa sevillana de Francisco Heylan*, "Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada", Homenaje a los Profesores Don José Manuel Pita Andrade y Don Jesús Bermúdez Pareja, Granada, 1984. Págs. 349-358.

Sabemos por los documentos que vivía en la colación o parroquia de la Magdalena. Trabaja para los principales impresores del momento tales como Francisco Pérez, gran tipógrafo que desde 1602 regentaba las estampaciones del Convento de San Agustín y a partir de 1609 las del Convento de San Pablo, puesto en que había de sucederle el hijo de éste Diego. Para Francisco Pérez Heylan realiza dos estampas, ambas en la obra de Fr. Jerónimo Moreno: *Vida y Muerte de Fr. Pablo de Santa María*, la portada y el retrato del lego, de acusado realismo, sobre un dibujo de Francisco Pacheco de 1606. Esta lámina inicia su serie de retratos abiertos al buril.

Gabriel Ramos Vejarano, impresor que trabajaba en Sevilla de 1612 a 1623, contará con la colaboración de Heylan en la obra de Fr. Fernando de Escalante: *Clypeus Concionatorum*, realizando su portada. Ramos Vejarano, Bexarano o Veiarano, era tipógrafo titular del Convento de la Trinidad de Sevilla.

Debemos destacar la estrecha colaboración de Francisco Heylan con un impresor —quizás procedente de Lisboa— que regenta un taller sevillano desde 1610 a 1633. Este, no es otro, que Luis Estupiñán, que trabaja en la calle de las Palmas, regentando también la tipografía del Convento de San Agustín desde 1612 a 1615. Para Estupiñán en 1611-1612 y para el Convento de San Agustín, realiza las dos estampas de la obra de Fr. Pedro de Valderrama: *Teatro de las religiones*. La portada es un auténtico sermón en imágenes. Las diferentes Ordenes religiosas ofrecen a Cristo su virtud más destacada. El retrato de Fray Pedro de Valderrama, también sobre dibujo de Pacheco, perteneciente a su conocida serie de Hombres ilustres, verdadera galería iconográfica de la Sevilla de la época. También para Estupiñán ejecuta Heylan las dos célebres estampas del libro de Mosquera de Barnuevo *La Numantina*, consistentes en la portada y el retrato del autor.

Estamos convencidos de que Heylan pondría al servicio de estos impresores también sus conocimientos tipográficos, que más tarde tanta fama le habrían de dar en la capital granadina.

Si valoramos el grabado de la Sevilla de la primera mitad de siglo, tenemos que destacar en primer lugar la actividad muy poco frecuente

de pintores grabadores, tal es el caso de Juan de las Roelas, Francisco de Herrera "El Viejo", a los que se suman algunos burilistas cuya obra es parca pero de gran calidad, como es el caso de Méndez, que abre en el cobre la preciosa lámina que conmemora la fundación de la Cartuja de las Cuevas por Don Gundisalvo de Mena, magnífico documento gráfico de la Sevilla del momento e importantísimo a la hora de acometer la restauración de la Cartuja Sevillana, obra emprendida con motivo de la próxima Exposición Universal de 1992. Mención especial merece Bartolomé de Arteaga, al que la historiografía tradicional venía considerando como padre del más importante grabador de la segunda mitad del siglo: Matías de Arteaga y Alfaro, circunstancia que ha sido desmentida por Antonio de la Banda al encontrar la partida de bautismo de éste en el Archivo Parroquial de Villanueva de los Infantes. Bartolomé de Arteaga, fue el ilustrador del libro de Diego López de Arenas: *Breve Compendio de la Carpintería de lo blanco*, obra trascendental que recoge la práctica secular de los carpinteros mudéjares, publicada en Sevilla por Luis Estupiñán en 1633. El libro, además del retrato del autor grabado al buril, tiene numerosas ilustraciones xilográficas. Hecho comprensible por lo elevadísimo de su costo, si se hubieran realizado en cobre.

De Francisco de Lyra, tenemos necesariamente que citar un ejemplar, rarísimo, y que a nuestro juicio es el libro sevillano de la primera mitad del siglo con mayor número de ilustraciones. Nos referimos al *El Ignacio de Cantabria*, cuyo autor es Pedro de Oña, impreso en 1639. Tiene doce viñetas grabadas en cobre encabezando cada uno de los poemas del libro, aludiendo a la vida de San Ignacio de Loyola. La portada, también grabada en cobre, nos ofrece un busto del Santo y dos figuras alegóricas, aventajando al resto de las ilustraciones. Las láminas de esta obra, sin firma, están sobre todo las viñetas, dentro del gusto y estilo flamencos. Estas muestran cierto carácter "naif". Un análisis estilístico, más detenido, nos puede dar su autor y quizás

también alguna sorpresa interesante.²⁵

Granada en la primera mitad del siglo XVII

Granada por sus especiales y conocidas circunstancias en relación al resto de la Península, no figura y es lógico entre las primeras ciudades españolas que utilizaron la imprenta. No obstante, el Arzobispo Fray Hernando de Talavera, necesita inmediatamente de medios tan eficaces, como son la imprenta y el grabado, para la cristianización del último vestigio del Al-Andalus.

Por esta razón, como es conocido, hizo venir de Sevilla, no sin esfuerzos económicos y persuasivos, a Meinardo de Ungut y a Juan Pegnitzer de Nuremberga en 1496, para la impresión del *Vita Christi* del Cardenal Cisneros, que es el primer libro impreso en Granada.

Granada no cuenta con una imprenta fija, hasta que los hijos del famoso Antonio de Nebrija instalan un taller situado en uno de los Cármenes de Aynadamar. En efecto, Sancho —que desempeñará el oficio de Alcayde del Crimen— acompañado de su hermano Sebastián, centrará la actividad editora granadina del siglo XVI.²⁶

Gómez Moreno, se deshace en elogios ante los impresos de los Nebrija, comparándolos nada más y nada menos, que con los de Aldo, Giunta y Scoto.

En la Ciudad del Darro hasta la llegada de Heylan, y salvo las urgencias de Alberto Fernández,²⁷ la xilografía se sigue utilizando en la ilustración del libro.

Sirva de ejemplo la obra de Ioan Pablo Galuccio: *Teatrum Mundi et Temporis...* y que se lleva a cabo en Granada, en la imprenta de

Sebastián Muñoz, el año de 1606, de la que se hacen varias ediciones. He consultado directamente además de la ya citada, la de 1614, y la de 1617.²⁸

Es obvio, que las xilografías de la traducción castellana, están inspiradas casi fidedignamente en las del libro original. No obstante, existen pequeñas diferencias que me inclinan a pensar sin ninguna duda, que se realizaron de nuevo para la edición española. Incluso Miguel Pérez nos saca de dudas al decirnos en una de ellas: "Exemplo Granada, donde esto se escribe, tiene 8 grados de longitud..."²⁹

El sobresaliente bibliófilo José Toribio Medina, hace comentarios sobre la edición de 1614, no aludiendo a la de 1606. De Miguel Pérez nos dice: "Muy poco es lo que se sabe de la vida de este matemático. Residió en Granada mucho tiempo, desempeñando el cargo de Capellán y Racionero de aquella Santa Iglesia. La obra que de él nos ha quedado, con el modesto título: *Traducción del Teatro de Galuccio*, viene a ser lo que en todo el siglo XVI fueron los Comentarios: una obra verdaderamente original... Las ediciones hechas por Miguel Pérez son muchas y muy útiles corrigiéndose en ellas no pocas veces el texto; las demostraciones están bien presentadas, y la explicación además de tener bastante claridad, está facilitada con un gran número de láminas movibles e ingeniosas".³⁰

Desde el punto de vista de las ilustraciones, creo que se trata del proyecto tipo-xilográfico más importante llevado a cabo en la ciudad del Darro. Aún más, se podría decir que es el último trabajo de envergadura, que utiliza única y exclusivamente el grabado en madera como complemento del texto. Por la fecha en que se lleva a cabo, 1606, en Granada no se podía

25. Sobre el grabado sevillano de la primera mitad del siglo XVII véase: MORENO GARRIDO, Antonio: *Contribución al estudio de la estampa sevillana en la primera mitad del siglo XVII*. Ponencia presentada al III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla, 1980.

26. Sobre el grabado granadino del siglo XVI, véase: MORENO GARRIDO, Antonio: *Cuatro Siglos de Grabado Granadino*. En "Andalucía en la Estampa", Sevilla, Junta de Andalucía, 1984.

27. Sobre Alberto Fernández véase: MORENO GA-

RRIDO, Antonio: *El grabado en Granada durante el siglo XVII: I, La Calcografía*, "Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada". Número Monográfico. Granada 1976. Págs. 52-55.

28. Véase MORENO GARRIDO, Antonio: *El grabado en Granada durante el siglo XVII: II, La Xilografía*, "Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada", Monográfico, Granada, 1978-1980. Pág. 117.

29. Ibidem. Pág. 117.

30. Ibidem. Pág. 118.

hacer de otra forma. La infraestructura de los talleres de imprenta, era exclusivamente xilográfica. No obstante ser el taller de Muñoz, el de más prestigio de la ciudad en aquellos momentos, una obra de este calibre, necesitaba para ilustrarse calcográficamente, el concurso de un burilista de categoría, que en aquellos años no podía encontrarse en la ciudad del Genil; y dado el elevadísimo número de ilustraciones, el proyecto hubiera sido costosísimo, me atrevería a afirmar casi prohibitivo.

Resulta curiosísimo como el librero que vendió el ejemplar, que hoy se conserva en la Biblioteca General de la Universidad de Granada, no siguió las instrucciones de Miguel Pérez, pues el ejemplar carece de figuras móviles. El autor de la edición castellana decía: "Aquellos 8 pliegos impresos por la una parte que son de figuras móviles, advierto al librero que no se han de coser en este libro sin mirar el número que cada figura de ellas tiene al lado...". Siguen las recomendaciones: "Tomarás pues una aguja sutil porque no haga grande agujero...". Terminan las sabrosísimas instrucciones: "Este poner de las figuras móviles ha dado enfado a los libreros, podrá el lector ahorrar de costa y con esta relación por su curiosidad, poquito a poco por sí o por su criado, poner las dichas figuras móviles, pues será entretenimiento virtuoso...".³¹

El grabado calcográfico, para la ilustración de libros, está ligado en Granada en la primera mitad del XVII a los Heylan.³²

La venida de los citados burilistas flamencos a Granada, está motivada por los hallazgos que conmocionaron a la ciudad en los últimos años del siglo XVI, y que necesitaban de una mano experta para reproducirlos calcográficamente en imágenes.

Granada a fines del siglo XVI se va a convertir en centro de atención del cristianismo peninsular con motivo del hallazgo de unas reliquias. Estas se encontraron en 1588 al derribar una torre vieja, atribuida popularmente a los romanos y a los fenicios, y que en realidad era

el alminar de la Mezquita Mayor de Granada. Allí se encontraron en una caja de plomo que contenía varios objetos y un pergamino escrito en latín, árabe y castellano. La relación latina, que aparecía en último lugar, decía que el sacerdote Patricio, siendo discípulo del obispo Cecilio, recibió orden de éste de guardar en sitio seguro el contenido de la caja. En árabe, se describían los objetos contenidos en dicha caja, además de la historia de los mismos. Finalmente, el pergamino relataba una profecía de San Juan en la que se anunciaba la venida de Mahoma y el Islam, así como la reforma de Lutero.

En 1595 se hallaron unas reliquias en el Monte de Valparaiso, que separado por el río Darro se enfrenta al Generalife y que a partir de entonces se llamó Sacromonte.

Allí se encontraron sucesivamente unas láminas de plomo en las que se decía que en tiempos de Nerón habían padecido martirio San Mesitón, San Tesifón, San Hiscio y San Cecilio, discípulos de Santiago aparte de otros discípulos de aquéllos.

También se daba relación en los hallazgos, que San Tesifón, árabe de raza, se llamaba Ebnatar antes de convertirse al cristianismo y era ciego. Su hermano San Cecilio, sordomudo, se llamaba Ebnelradi, ambos eran hijos de Salek Eb-Natar, árabe originario de Hus. En Galilea los dos hermanos fueron curados por Jesucristo, convirtiéndose en discípulos de Santiago.

Se decía que tanto Tesifón como Cecilio habían escrito una serie de libros.

Nada mejor para ilustrarnos de la iconografía surgida como consecuencia de estos descubrimientos, que la estampa que ilustra la *Relación breve de las reliquias...*, grabada por Heylan y que ví en una prueba suelta conservada en la Casa de los Tiros. Creo que el impreso data de 1614. Se trata de un verdadero anticipo de lo que el grabador flamenco va a desarrollar para la *Historia* de Antolínez.

La *Historia Eclesiástica de Granada* de Jus-

31. Ibidem. Págs. 117-118.

32. Sobre el grabado granadino del siglo XVII véase

mi estudio citado supra nota 27.

tino Antolínez de Burgos, para cuya ilustración se encargaron a Heylan 32 grabados calcográficos, nos ilustra cumplidamente de esos hallazgos ya comentados, que convierten a Granada en centro de atención del cristianismo peninsular.

Entre las ilustraciones de esta obra recordemos: La Portada; Jesucristo curando a los santos Cecilio y Tesifón; Varios edificios granadinos; El arzobispo Don Pedro de Castro subiendo por primera vez al Sacromonte; El arzobispo Don Pedro de Castro y el Licenciado Amerique Antolínez, recogen los huesos y cenizas de los Mártires del Sacromonte; San Cecilio llevado al martirio; Santiago desembarca en España...

Por su interés documental destacan: La Cabecera de la Catedral de Granada, cuya forma de rotonda con girola está inspirada en las construcciones religiosas paleocristianas y La Plataforma de Ambrosio de Vico, abierta al buril por Heylan en dos planchas, verdadero testimonio de Granada como ciudad contrarreformista. En ella las Parroquias aparecen como elementos primarios para la definición de la estructura urbana. Los Conventos, como organismos institucionalizadores de la religiosidad. Los Hospitales como lugares donde se practica la caridad cristiana. Los Colegios elementos de perpetuación cultural donde el clero no era ajeno incluso en la Universidad.

El nombramiento de Antolínez como Obispo de Tortosa, le hace retrasar la edición de su libro, dejando los grabados en cobre que habían de ilustrarlo en la Abadía del Sacromonte, de la que fue su primer Abad.

En 1635 decide Antolínez, desde Tortosa, suspender definitivamente la edición del que hubiera sido sin duda el mayor proyecto editorial andaluz de la primera mitad del siglo XVII. La razón no es otra, como consta en un documento encontrado en el Archivo de la Abadía, que haber sido avisado por el Cabildo, de haber compuesto otro libro de *Historia Eclesiástica de Granada* Don Francisco Ber-

múdez de Pedraza, el cual estaba a punto de aparecer.

En la Abadía del Sacromonte se conservan, en la actualidad, 24 planchas tamaño folio y 4 que lo superan de esta obra.

El otro gran proyecto tipo-calcográfico granadino de la primera mitad del XVII, es la *Historia del Monte Celia de Nuestra Señora de la Salceda*, salido de las prensas de Juan Muñoz, en 1616. Esta obra tiene, nada menos, que 80 láminas grabadas en cobre por Heylan y 2 por Strasser. Veamos algunas de ellas: El Frontispicio; La Dedicatoria a la Infanta Margarita de Austria, cuya dimensión desborda un poco la composición del texto; Un Milagro de la Virgen de la Salceda, protegiendo en el campo a dos caballeros de una tormenta; El Retablo y Altar de Nuestra Señora de la Salceda, que al igual que La Capilla de las Reliquias del Santuario son de tamaño superior al folio. Los Obispos de Granada, desde San Cecilio hasta González de Mendoza, constituyen una útil y laboriosa armonización de texto y de imagen.

Los Milagros de la Virgen, grabados por Strasser, en dos grandes láminas plegadas fuera de texto, se ejecutarían fuera de Granada.

Estos dos proyectos editoriales, tan pródigamente complementados calcográficamente, hacen que Granada ocupe un lugar de primer orden en la ilustración del libro español de la primera mitad del XVII.

La segunda mitad del XVII: la crisis del grabado a buril y el libro de Fernando de la Torre Farfán.

En la segunda mitad de siglo, la ruptura con los Países Bajos provoca una profunda crisis que afecta de manera evidente a la ilustración de los libros españoles, de modo especial a la realizada a buril o talla dulce.³³

El cambio producido se debe fundamentalmente a la escasez de burilistas cualificados.

33. Sobre la crisis de la segunda mitad de siglo véase: MORENO GARRIDO, Antonio: *Sobre el precio del grabado, a talla dulce, para ilustración*

de libros, en la España del siglo XVII, "Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada", XVII, 1985-86. Págs. 277-286.

Bien es cierto, que los impresos sevillanos, al igual que los granadinos, de la segunda mitad de siglo, recogen nombres de burilistas españoles, sin embargo, en la mayoría de los casos, su contribución no deja de ser modesta en cuanto al número y calidad de los complementos gráficos.³⁴

Así, los nombres de Pedro de Baeza, Cristóbal Melchor, Domingo Fernández Delicado, Francisco Miguel González, José María Haro, Samuel Jordán, Juan Laureano, Andrés Medina, Pedro de Campolargo, Juan Pérez Gaspar y Juan de Talavera entre los sevillanos y los de Cárdenas, Gutiérrez, Muñoz, Gamarra y otros muchos, por citar los epígonos de los Heylan en Granada, lo confirman.

En medio de esta situación, aparece la edición del libro de Fernando de la Torre Farfán: *Fiesta de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey San Fernando, el Tercero de Castilla y León...*, en Sevilla, en la Imprenta de la Vda. de Nicolás Rodríguez, en 1671.

Libro de formato en folio, con empleo de grandes tipos clásicos y sobre todo magníficos grabados, unos sueltos y otros que acompañan al texto. En éste se comentan las espléndidas arquitecturas efímeras y los adornos, representados en las estampas, que se levantaron en la Catedral hispalense para festejar con gran boato la canonización del Rey Fernando III, que en 1248 reconquistó la ciudad de Sevilla.

Los artistas más renombrados de Sevilla, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Herrera el Mozo, Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán, pusieron sus conocimientos pictóricos, arquitectónicos y esculóricos en la construcción de las grandes maquinarias efímeras que adornaron la Catedral.

Debo subrayar, que los autores de los grabados, Matías de Arteaga y Alfaro, su hermano Francisco, Valdés Leal y sus hijos Lucas Valdés y María Luisa Morales, eran pintores y realizaron aquéllos al aguafuerte.

No podía ser de otra manera, el grabado a buril, era una operación que requería unos conocimientos técnicos y una habilidad manual, difíciles de conseguir, si no se estaba habituado a ello. Al contrario, el aguafuerte, al barnizar la plancha, permitía actuar sobre ella con una punta, manejándola igual que si fuera un lápiz o pincel. Al levantar el barniz con dicha punta y someter la plancha al ácido, éste se encargaba de profundizar los surcos o "hacer la mordida", consiguiéndose así, tras entintar y estampar, efectos realmente pictóricos.

Así, Matías de Arteaga, pintor, apoyándose en temas de Murillo —como el Retrato de San Fernando— o realizando temas propios, como veremos ahora, efectúa el mayor número de ilustraciones de la citada obra de Torre Farfán.

Fijémonos en el ángulo inferior derecho del citado Retrato de San Fernando, donde se lee "Matías de Arteaga sculp. et exc.", término latino éste último, que quiere decir que Arteaga también estampó la lámina. Esta operación la realizó en un tórculo propio, como han demostrado los documentos relativos al inventario de sus bienes.

La labor de estampar es un arte y requiere unos conocimientos técnicos precisos para alcanzar los resultados deseados.

Destaquemos, además, entre las láminas que ilustran esta famosa obra, el Retrato de Carlos II, realizado por Herrera el Joven o La Giralda engalanada, de Arteaga, grabado que sirvió de modelo, en nuestros días, para adornar el símbolo de Sevilla con motivo de la visita de Juan Pablo II.

O también, la estampa grabada por Valdés Leal del "Triunfo o Monumento levantado entre los cuatro últimos pilares de la nave mayor a los pies de la Catedral, entre el trascoro y la portada principal a las gradas", que nos muestra, en primer término, al mismo Valdés Leal explicando al Cabildo sobre un plano avatares de la obra y en segundo término, a Bernardo Simón de Pineda, arquitecto y cons-

34. Sobre el grabado sevillano de la segunda mitad de siglo véase: MORENO GARRIDO, Antonio y GAMONAL TORRES, Miguel Angel: *Contribución*

al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo. "Goya", n^{os} 181-182, julio-octubre 1984. Págs. 30-37.

structor de la soberbia maquinaria efímera, dando recomendaciones a un ayudante que las recibe en cuclillas. Verdadero documento del proceso de ejecución de una arquitectura efímera.

Y finalmente, la curiosísima estampa realizada por el hijo de Valdés Leal, que reproduce unos jeroglíficos, y nos recuerda que sólo tenía once años.

Como ocurre, tantas veces en España, la genialidad convierte un hecho aislado en tapadera de una situación realmente distinta. Paradójica y sorprendentemente el libro de Torre Farfán fue copiado en algunas de sus ilustraciones para una edición flamenca, como se ha demostrado recientemente por el Profesor Antonio de la Banda.

En definitiva, la penuria de grabadores a buril en la Península a fines del XVII, tras la ruptura con los Países Bajos es un hecho.

García Hidalgo de Quintana y más tarde Antonio Acisclo Palomino recomendarán a los pintores españoles que aprendan a grabar de aguafuerte, por la dificultad de encontrar burilistas que trasladen con garantías al cobre el dibujo entregado.

Sólo con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —que concederá desde el primer momento un gran interés a la enseñanza del grabado— se podrá hablar del inicio, serio y racional, del aprendizaje de las técnicas calcográficas por parte de los peninsulares. Es pues, el siglo XVIII el momento en que España saldrá por fin de ese retraso, que por diversos motivos ideológicos y políticos, le habían privado de una escuela propia de grabado, con lo que se beneficiarán las artes del libro.