INVESTIGAR · EDITAR
CONSERVAR · DIFUNDIR

COLECCIÓN
ARTÍCULOS ARTESOFÍA
SERIE CIENTÍFICA DIGITAL

ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS

GRANADA
ESPAÑA

artesofia.es

ARTÍCULOS
ARTESOFÍA
SERIE CIENTÍFICA DIGITAL DE INVESTIGACIÓN

N.º
0001
2026

Bernardo Heylan (ca. 1588-1661): revisión biográfica, práctica de taller y afirmación de una identidad calcográfica antuerpiense

Bernardo Heylan (ca. 1588–1661): Biographical Reassessment, Workshop Practice, and the Assertion of an Antwerp Engraving Identity

DRA. ANA MARÍA PÉREZ GALDEANO
Afiliación institucional
http://orcid.org/0000-0002-1464-6609
http://www.researcherid.com/rid/C-3622-2015

FECHAS
Recepción: 14/06/2026
Aceptación: 28/08/2026
Publicación: 17/09/2026

COLECCIÓN
Artículos ArteSofía
Serie científica digital
Publicación continua

IDENTIFICACIÓN
Artículos ArteSofía, n.º 0001 (2026)
ISSN (en línea): Pendiente BNE
Páginas: 1–31

DOI
10.5281/zenodo.22811727
Identificador permanente

DEPÓSITO PERMANENTE
Zenodo (CERN)
Preservación y acceso a largo plaz
10.5281/zenodo.22811727

RESUMEN

Bernardo Heylan, grabador e impresor flamenco activo en Andalucía, desarrolló una trayectoria propia que este estudio reconstruye mediante documentación, análisis de matrices, estampas y catálogo de su producción.

La investigación destaca su probable polivalencia como grabador, impresor y estampador, así como la evolución de sus firmas como afirmación progresiva de su identidad profesional y de su origen antuerpiense.

Nuevas fuentes documentales permiten además ampliar su descendencia conocida y seguir la proyección de la familia Heylan en las redes eclesiásticas y conventuales granadinas.

PALABRAS CLAVE

Bernardo Heylan; Francisco Heylan; grabado calcográfico; talla dulce; buril; imprenta; PORCONES; Amberes; Granada; siglo XVII.

ABSTRACT

The study reconstructs Bernardo Heylan's independent career as a Antwerp-born engraver and printer in Andalusia through archival records material analysis, and a catalogue of his graphic production.

It highlights his probable versatility as engraver, printer, and intaglio printe while interpreting the evolution of his signatures as a growing assertion o professional identity and Flemish origin.

New documentary evidence also expands his known descendants and trace the Heylan family's later presence within Granada's ecclesiastical an conventual networks.

KEYWORDS

Bernardo Heylan; Francisco Heylan; engraving; burin; intaglio; printin PORCONES; Antwerp; Granada; seventeenth century.

CÓMO CITAR
Autor/a. «Título del artículo». Artículos ArteSofía, n.º 0001 (2026), pp. 1–31.
DOI: 10.5281/zenodo.22811727
Chicago · APA · MLA · ISO 690

EVALUACIÓN
Según la política editorial y proceso de evaluación en el Plan Editorial ArteSofía.

DERECHOS Y LICENCIA
© ArteSofía Ediciones. Este artículo se publica bajo licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional CC BY-NC-SA

INDEXACIÓN
Google Académico (metadatos optimizados)
Zenodo · OpenAIRE
Base · Crossref
WorldCat

ARTESOFÍA EDICIONES · INVESTIGACIÓN, PATRIMONIO Y CULTURA VISUAL
Granada, España · www.artesofia.es · info@artesofia.es
Comprometidos con la ciencia abierta, la integridad académica y la preservación del conocimiento

Bernardo Heylan (ca. 1588-1661): revisión biográfica, práctica de taller y afirmación de una identidad calcográfica antuerpiense

Dra. Ana María PÉREZ GALDEANO

Investigadora de la Universidad de Granada

Grupo Investigación HUM-286

DOI: **10.5281/zenodo.22811727**

Resumen

La trayectoria de Bernardo Heylan, grabador e impresor nacido en Amberes y activo en Andalucía durante la primera mitad del siglo XVII, ha quedado historiográficamente oscurecida por la mayor visibilidad de su hermano Francisco Heylan. Este trabajo revisa su biografía a partir de la documentación matrimonial, parroquial y notarial reunida en investigaciones previas, del análisis material de sus matrices y estampas y del catálogo razonado de su producción. La relectura conjunta de estas fuentes permite distinguir entre hechos documentados e hipótesis de reconstrucción profesional, reconsiderar su posible función en Sevilla y en el taller granadino de Francisco, y valorar el significado económico e instrumental de sus estampas en los impresos jurídicos conocidos como PORCONES. Se presta especial atención a su probable participación en la estampación calcográfica: aunque no se conserva un documento que lo denomine expresamente estampador, la escala familiar del taller, la reiteración de tiradas y retallas y su acreditada condición de grabador e impresor hacen verosímil una práctica profesional polivalente en la que apertura de matrices y estampación no tuvieron por qué constituir funciones separadas. Se incorpora además un estudio cronológico de sus fórmulas de firma —*sculp., sculpsit, fecit* y las menciones *Belga y Antuerpias/Antuerp.*— como indicios de una progresiva afirmación pública de su identidad profesional. El análisis demuestra que esta evolución no refleja un aprendizaje tardío: la calidad de sus primeras obras conocidas revela una destreza ya madura en 1616. Lo que cambia, especialmente tras el declive y muerte de Francisco, es la visibilidad con la que Bernardo reclama su nombre, su origen flamenco y su responsabilidad sobre la obra. La incorporación de nuevas partidas sacramentales y del Libro de profesiones de Santo Tomás de Villanueva amplía la descendencia conocida de Bernardo y permite seguir la proyección familiar de los Heylan en las generaciones posteriores, con especial atención a las redes eclesiásticas y conventuales granadinas.

Palabras clave: Bernardo Heylan; Francisco Heylan; grabado calcográfico; talla dulce; buril; imprenta; PORCONES; Amberes; Granada; siglo XVII.

Bernardo Heylan (ca. 1588–1661): Biographical Reassessment, Workshop Practice, and the Assertion of an Antwerp Engraving Identity

Abstract

The career of Bernardo Heylan, an Antwerp-born engraver and printer active in Andalusia during the first half of the seventeenth century, has been historiographically overshadowed by the greater visibility of his brother Francisco Heylan. This article reassesses his biography through marriage, parish and notarial records, the material analysis of copperplates and impressions, and the catalogue raisonné of his graphic production. Reading these sources together makes it possible to distinguish documented facts from professional hypotheses, reconsider his possible role in Seville and in Francisco's Granada workshop, and assess the economic and instrumental function of his prints in the legal briefs known as PORCONES. Particular attention is paid to his probable participation in intaglio printing: although no surviving document explicitly identifies him as an intaglio printer, the family scale of the workshop, the repeated print runs and reworkings of plates, and his documented activity as engraver and typographic printer make a versatile workshop practice plausible, in which plate cutting and printing need not have been separate functions. The study also examines the chronology of his signature formulas —*sculp., sculpsit, fecit*, and the references *Belga and Antuerpias/Antuerp.*— as evidence of a gradual public assertion of professional identity. This development should not be interpreted as late technical maturation: his earliest known works already reveal a highly accomplished engraver by 1616. What changes, particularly after Francisco's decline and death, is the degree to which Bernardo publicly claims his own name, his Flemish origin and responsibility for the finished print. New sacramental records and the profession register of Santo Tomás de Villanueva expand Bernardo's known descendants and make it possible to trace the family's projection into later generations, especially through Granada's ecclesiastical and conventual networks.

Keywords: Bernardo Heylan; Francisco Heylan; engraving; burin; intaglio; printing; PORCONES; Antwerp; Granada; seventeenth century.

Una biografía entre el documento y la materialidad de la estampa

La figura de Bernardo Heylan constituye uno de los casos más expresivos de las dificultades que plantea reconstruir la actividad de un artífice integrado durante décadas en un taller familiar de funcionamiento colectivo. La historiografía clásica del grabado granadino reconoció su existencia y su procedencia flamenca, pero raramente convirtió su trayectoria en un problema autónomo de investigación. Cen Bermúdez, Gómez-Moreno, los repertorios centroeuropeos y, ya en el siglo XX, Moreno Garrido aportaron referencias de desigual extensión; aun así, el conocimiento del artista quedó condicionado por la extraordinaria personalidad profesional de Francisco Heylan y por la escasez de documentos capaces de individualizar con claridad la actividad de ambos hermanos[1].

Esta revisión parte de una premisa metodológica: la biografía de Bernardo no puede escribirse únicamente mediante la suma de noticias documentales, pero tampoco es lícito rellenar sus silencios con una narración verosímil no demostrada. Cuando la fuente escrita falta, la reconstrucción debe apoyarse en indicios convergentes: la cronología de las estampas, sus estados y retallas, las firmas, la circulación de las matrices, la estructura productiva del taller y los rasgos técnicos observables en la obra. Por ello, se distinguirá explícitamente entre dato probado, inferencia sustentada por varios testimonios e hipótesis abierta.

Este criterio resulta especialmente necesario en el caso de los Heylan. La documentación y el estudio material de sus estampas muestran una cultura de taller en la que la autoría individual no siempre funciona con los parámetros modernos. Matrices abiertas por un miembro podían ser retalladas, actualizadas, reutilizadas o incluso nuevamente firmadas por otro; los rasgos estilísticos compartidos tendían a reforzar una identidad corporativa; y el éxito comercial dependía precisamente de la continuidad de unos modelos reconocibles. La comunicación dedicada a la función de la estampa en los PORCONES mostró cómo esta lógica económica y material explica la extraordinaria longevidad de determinadas matrices y la dificultad de separar de manera absoluta las manos de Francisco, Bernardo y, más tarde, las propias de Ana Heylan[2].

[1]Para la fortuna historiográfica de Bernardo Heylan véanse, entre otros, CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800; GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, Manuel: «El arte de grabar en Granada», Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1900, pp. 1-23; MORENO GARRIDO, Antonio: «El Arte del Grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía», Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 26-28 (1976); e IZQUIERDO, Francisco: Grabadores granadinos. Siglos XVI al XVII, Madrid-Granada, 2007.

[2]PÉREZ GALDEANO, Ana María: «La función de la estampa en los impresos de Francisco Heylan. El caso de los PORCONES», en Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (eds.), El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 671-690.

Una de las aportaciones centrales de esta revisión surge de poner en relación esa realidad material con la cronología biográfica y, de manera específica, con las fórmulas mediante las que Bernardo se identificó sobre el cobre. El paso desde firmas reducidas o específicamente técnicas —*sculp.*, *sculpsit*— hacia fórmulas de factura —*f.*, *fe.*, *faci*, *fecit*— y, sobre todo, la aparición después de 1635 de «*Belga*» y «*Antuerpias/Antuerp.*» permiten observar un cambio de visibilidad. No se trata de afirmar una emancipación súbita ni de confundir *fecit* con la invención absoluta del diseño, sino de estudiar cómo Bernardo fue construyendo públicamente una identidad profesional que, durante muchos años, había quedado subsumida en el proyecto del taller encabezado por Francisco.

Amberes, Sevilla y el problema de la formación

Bernardo fue hijo de Bernardo Heylan y de Ana de Guillermo. Su nacimiento puede situarse en 1588 a partir del cruce de las dos edades declaradas por él mismo en 1612 y 1629. En el expediente matrimonial de su hermano Francisco, fechado el 17 de octubre de 1612, afirmó tener veinticuatro años[3].

La declaración de 1629, lejos de contradecir ese dato, permite afinarlo. El 9 de febrero de aquel año Bernardo afirmó ser «natural de la ciudad de Anberes donde se crio» y tener cuarenta años; añadió que había vivido veinte años en aquella ciudad, que después estuvo unos seis años con su hermano y que finalmente se estableció en Granada. Si el 17 de octubre de 1612 contaba veinticuatro años, su nacimiento debió de producirse entre una horquilla cronológica bastante precisa: el 18 de octubre de 1587 y el 17 de octubre de 1588; si el 9 de febrero de 1629 tenía cuarenta, el intervalo posible se sitúa entre el 10 de febrero de 1588 y el 9 de febrero de 1589. La intersección de ambos márgenes reduce, por tanto, la horquilla al periodo comprendido entre el 10 de febrero y el 17 de octubre de 1588. Las dos declaraciones son compatibles y fueron emitidas en momentos diferentes del año: no obligan a suponer una inexactitud del testigo, sino que permiten proponer 1588 como fecha de nacimiento con mayor fundamento, aunque sin precisar, como es lógico, el día exacto[4].

El mismo testimonio de 1612 permite situar la llegada de los hermanos a Sevilla hacia 1606. Bernardo debía de contar entonces unos dieciocho años. A partir de aquí comienza el principal vacío de su biografía: no se ha localizado contrato de aprendizaje, carta de examen ni documento de taller que determine dónde y con quién se formó. La posibilidad de un aprendizaje iniciado en Amberes resulta coherente con su procedencia y con la cultura calcográfica de la ciudad, pero

[3]Expediente matrimonial de Francisco Heylan con doña Ana de Godoy, Granada, 17 de octubre de 1612. Archivo Histórico Diocesano de Granada [AHDGr]. Transcrito y estudiado en PÉREZ GALDEANO, Ana María: Los descubrimientos del Sacro Monte y los inicios del grabado calcográfico en Andalucía..., tesis doctoral, vol. II, doc. 13.3.1.

[4]Expediente matrimonial de Bernardo Heylan con doña María de las Nieves, Granada, 9 de febrero de 1629. AHDGr.; PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. II, doc. 13.3.6.

permanece sin demostración documental. Es igualmente posible que la formación se completara —o incluso se organizara en su fase decisiva— junto a Francisco.

La obra conocida hace especialmente plausible esta segunda posibilidad. La *Inmaculada Concepción* de 1616, primera matriz firmada que hoy puede colocarse al comienzo de su catálogo, está lejos de mostrar las vacilaciones de un principiante: el dibujo es firme, las líneas construyen con limpieza los volúmenes, los plegados y el claroscuro, y la imagen posee la claridad necesaria para su función devocional. El propio catálogo razonado subrayó el carácter anómalo de una primera obra conocida tan técnicamente resuelta y convirtió esa madurez en argumento para buscar una actividad previa todavía no identificada[5].

Por ello, 1616 no puede tomarse como el inicio de su actividad como grabador: marca únicamente el límite de lo conservado o localizado con firma. Entre 1606 y 1612 pudo colaborar en la preparación de matrices, en labores parciales de talla y también en la estampación dentro del entorno profesional de Francisco. Esta última posibilidad merece una consideración específica, porque obliga a preguntarse no sólo quién abría el cobre, sino quién convertía después esa matriz en estampa. La cuestión adquiere mayor sentido si se compara la cultura gráfica de la que procedían los Heylan con el medio andaluz en el que terminaron trabajando. En Amberes, la producción calcográfica formaba parte de una estructura profesional mucho más desarrollada y capaz de distribuir las distintas fases entre especialistas. La experiencia de la Officina Plantiniana resulta especialmente esclarecedora: la talla dulce requería una prensa diferente de la tipográfica y una página que reuniese texto e imagen calcográfica debía pasar por dos procesos de impresión. Plantin llegó a disponer de tórculo y durante un breve periodo tuvo a su servicio un *coperdrucker*, pero habitualmente confió la estampación de los cobres a quienes habían preparado las matrices o a talleres especializados; los Moretus mantuvieron después esta práctica y recurrieron de manera sistemática al obrador de los Galle[6].

La especialización, sin embargo, no implicaba una separación obligatoria entre personas. El caso de Melchior Tavernier es particularmente significativo: en 1618 fue reconocido como *graveur et imprimeur en taille-douce de Sa Majesté*, una denominación que reunía en un mismo profesional

[5]El catálogo razonado sobre las estampas calcográficas de Bernardo Heylan se mencionará durante el estudio y se puede encontrar en: PÉREZ GALDEANO, Ana María: Los descubrimientos del Sacro Monte..., vol. V, Cat. 13-1, pp. 15-19. El comentario catalográfico insiste en la factura «depurada», en la construcción de volúmenes y luces mediante líneas bien ordenadas y en la dificultad de explicar tal calidad como el verdadero comienzo del aprendizaje.

[6] VOET, Léon: *The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, vol. II, The Management of a Printing and Publishing House in Renaissance and Baroque, Amsterdam, Vangendt & Co; London, Routledge & Kegan Paul; New York, Abner Schram, 1972, pp. 218 y 221-223. Voet señala que la calcografía exigía una prensa distinta de la tipográfica y que una página con texto e imagen calcográfica debía pasar por dos procesos de impresión; Plantin recurrió durante un breve periodo a un «coperdrucker», pero habitualmente confió la estampación de los cobres a quienes preparaban las matrices o a talleres especializados. Los Moretus siguieron inicialmente la misma política y encargaron esas tiradas al taller de los Galle.

la apertura de la matriz y su impresión. En este punto conviene precisar el alcance de la terminología. En el francés del siglo XVII, la expresión *imprimeur en taille-douce* no equivale sin más a impresor tipográfico: el complemento *en taille-douce* remite a la impresión de planchas grabadas, es decir, a la obtención de estampas. El vocabulario contemporáneo muestra, además, la proximidad de *imprimer*, *estamper* y *tirer* cuando se aplican a la imagen grabada. Furetière definía *estamper* como hacer una impronta de una materia dura y grabada sobre otra más blanda, mientras que en la voz *imprimer* incluía expresamente la impresión de hojas aplicadas tanto sobre una plancha como sobre caracteres; poco después, el *Dictionnaire de l'Académie française* definía la estampa como la imagen que se obtiene de una plancha de cobre o madera grabada. En español, por tanto, la fórmula aplicada a Tavernier puede entenderse con mayor precisión funcional como «grabador e impresor en talla dulce —esto es, estampador calcográfico—», evitando confundir esa actividad con la impresión tipográfica[7]. La tratadística de Abraham Bosse ayuda a precisar esta flexibilidad. Su *Traicté des manières de graver en taille douce* de 1645 distingue al *graveur* del *imprimeur* y dedica un apartado propio a la estampación, describiendo el entintado, la limpieza de la superficie, la preparación del papel, el paso por el tórculo y el examen de la prueba; pero al mismo tiempo reconoce zonas de contacto entre ambos oficios y señala que un impresor cuidadoso podía descargar al grabador de determinadas operaciones finales de preparación de la plancha[8]. La continuidad de este saber técnico se comprueba en la edición revisada y aumentada por Sébastien Le Clerc en 1701 y, ya en el ámbito español, en la *Instrucción para gravar en cobre* de Manuel de Rueda de 1761. Estas obras posteriores no prueban por sí mismas cómo funcionó el taller de los Heylan, pero muestran la persistencia de un método y de una cultura técnica en la que grabado y estampación eran funciones diferenciables sin ser necesariamente incompatibles en una misma persona[9].

---

[7]WEIGERT, Roger-Armand: «Le commerce de la gravure en France au XVIIe siècle: les Tavernier», *De Gulden Passer*, 53 (1975), p. 421. Melchior Tavernier fue reconocido en 1618 como «graveur et imprimeur en taille-douce de Sa Majesté». Para el vocabulario técnico contemporáneo, FURETIÈRE, Antoine: *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, voces «Estamper» e «Imprimer»: la primera define estamper como «Faire une empreinte de quelque matiere dure & gravée sur une matiere plus molle», y la segunda incluye la impresión de hojas aplicadas «sur une planche ou sur des caracteres». Véase asimismo ACADÉMIE FRANÇAISE: *Le Dictionnaire de l'Académie françoise*, 2e éd., París, Jean-Baptiste Coignard, 1718, t. I, p. 598, voces «Estampe» y «Estamper»; la estampa se define allí como «L'image que l'on tire d'une planche de cuivre, ou de bois qui est gravée». Estas acepciones muestran que, en el francés de la época, *imprimer* una plancha, *estamper* una imagen y *tirer* une estampe pertenecían al mismo campo operativo, aunque la fórmula profesional imprimeur en taille-douce debía distinguirse del impresor tipográfico.

[8] BOSSE, Abraham: *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin, par le moyen des eaux-fortes & des vernis durs & mols: ensemble de la façon d'en imprimer les planches & d'en construire la presse & autres choses concernans lesdits arts,* París, chez ledit Bosse, 1645, pp. 53 y 55-68, especialmente «La manière d'imprimer les planches». Al referirse a determinadas operaciones finales de preparación de la matriz, Bosse observa que los impresores cuidadosos «soulagent les Graveurs de cette peine» (p. 53), antes de desarrollar el proceso específico de estampación.

[9] BOSSE, Abraham: *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux fortes & des vernis durs & mols. D'imprimer les planches, & de construire la presse, revu et augmenté d'une nouvelle manière de se servir desdites eaux fortes par Monsieur Le Clerc*, París, Pierre Emery, 1701, especialmente «Maniere d'imprimer les planches en taille-douce avec le moyen d'en construire la presse», p. 49 y ss.; RUEDA, Manuel de: *Instrucción para gravar en cobre, y perfeccionarse en el gravado à buril, al agua fuerte, y al humo*..., Madrid, Joaquín Ibarra,

El contraste con Andalucía es, en este punto, decisivo. La llegada de Francisco y Bernardo se produjo en un medio donde el grabado en hueco estaba todavía escasamente implantado y donde, en particular en Granada, la investigación ha señalado la falta de artífices especializados capaces de responder a una demanda creciente. Esa carencia ayuda a explicar el éxito de los Heylan. Procedían de una cultura de imprenta y estampa en la que el proceso completo era conocido y estaba profesionalmente articulado, aunque en los grandes centros pudiera repartirse entre distintos talleres. Trasladado a un escenario con menos especialistas, ese conocimiento integral podría convertirse en una ventaja. En el caso de Francisco, la documentación y la reconstrucción de su actividad permiten afirmar que no sólo abrió matrices, sino que las estampó y, desde que dispuso de taller tipográfico, imprimió también los textos en los que se insertaban; investigaciones anteriores han señalado, además, que las labores de imprenta fueron compartidas desde temprano con Bernardo[10]. Para este último, documentado en 1612 como «abridor y cortador de estampas finas» y más adelante como impresor, la combinación de competencias hace verosímil que su trabajo no terminara necesariamente con la apertura del cobre. La ausencia, hasta ahora, de un estampador especializado identificado en el taller, unida a la reiteración de tiradas, estados y retallas, permite considerar razonablemente que Bernardo pudiera intervenir también en el entintado y limpieza de la plancha, la preparación del papel, el manejo del tórculo y el control de las pruebas. Conviene, no obstante, mantener la precisión terminológica: que los documentos lo llamen impresor no equivale por sí solo a demostrar que fuese estampador calcográfico. La propuesta se sostiene en la convergencia entre su formación, la estructura familiar del taller y la práctica profesional contemporánea, no en una denominación documental expresa.

Esta posibilidad adquiere un interés adicional al recordar que, después del traslado de Francisco a Granada a finales de 1611, Bernardo permaneció todavía algún tiempo en Sevilla y declaró en octubre de 1612 que había llegado a Granada apenas quince días antes, manteniendo durante la separación comunicación epistolar con su hermano[11]. En esos mismos meses continuaron apareciendo en Sevilla estampas firmadas por Francisco. No puede atribuirse a Bernardo, sin una

1761. Sobre la transmisión española de la tradición de Bosse, MORENO GARRIDO, Antonio; PÉREZ GALDEANO, Ana María: «El tratado de Abraham Bosse, principal referencia teórica de los grabadores académicos de San Fernando», Academia. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 108-109 (2009), pp. 53-64.

[10] PÉREZ GALDEANO, Ana María: «Francisco Heylan. Revisión biográfica del calcógrafo e impresor flamenco asentado en Andalucía», Anales de Historia del Arte, 24 (2014), especialmente pp. 112 y 124: allí se señala que Francisco no sólo abrió las planchas de cobre, sino que las estampó y, desde 1617, asumió también la impresión de los textos, así como la participación temprana de Bernardo en las labores de imprenta; PÉREZ GALDEANO, Ana María: «La función de la estampa en los impresos de Francisco Heylan. El caso de los PORCONES», en Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (eds.), El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 675 y 678-685, sobre el vacío de especialistas en grabado en hueco en Granada y la lógica material y económica del taller.

[11]Expediente matrimonial de Francisco Heylan con doña Ana de Godoy, AHDGr. La declaración permite establecer que Bernardo permaneció temporalmente en Sevilla después del traslado de Francisco.

prueba concreta, la estampación de esas láminas ni su intervención material sobre ellas; pero la coincidencia cronológica permite contemplar su permanencia sevillana como una posible continuidad del circuito profesional de los dos hermanos entre ambas ciudades. Si durante ese intervalo trabajó también para otro impresor o grabador es algo que la documentación conocida no permite decidir.

Granada y el taller familiar: de «abridor de estampas finas» a impresor

Cuando llegó a Granada, Bernardo ya no se presentaba como aprendiz. En el expediente de 1612 Bernardo se definió expresamente como «abridor y cortador des/tampas finas». La fórmula tiene un valor excepcional porque se produce en un documento jurídico, no en una construcción historiográfica retrospectiva: él mismo reclama una profesión y sus contemporáneos no la cuestionan[12].

La primera obra firmada que hoy puede colocarse con seguridad en su trayectoria es la citada *Inmaculada Concepción* de 1616. El catálogo documenta varios estados y tiradas de la misma matriz: el año fue incluso actualizado mediante retalla en una de las pruebas posteriores hasta «Aº 1620». La serie resulta fundamental porque revela, desde el inicio, una práctica que será estructural en el taller de los Heylan: la plancha no era un objeto destinado necesariamente a una única edición, sino un capital material susceptible de ser reimpreso, reavivado y adaptado a nuevos contextos, según la necesidad impuesta, como siempre, por la clientela[13].

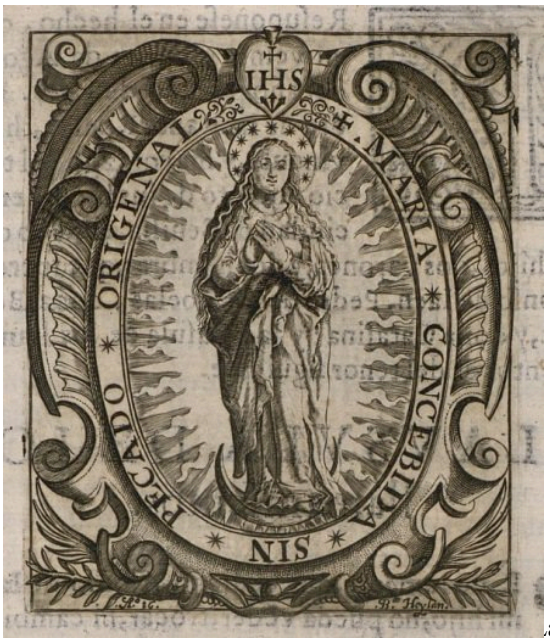


Fig. 1. Bernardo Heylan, Inmaculada Concepción, talla dulce, 1616, Cat. 13-1. La factura ya madura de esta primera matriz firmada conocida obliga a situar su aprendizaje efectivo en años anteriores. Fuente de la imagen: catálogo razonado de Bernardo Heylan, vol. V de la tesis doctoral de Ana María Pérez

[12]La autodefinición profesional fue ya destacada en la primera reelaboración biográfica y en PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. I/2, pp. 470-472.

[13]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. V, Cat. 13-1 a 13-4. Las fichas distinguen sucesivas tiradas y retallas de la misma Inmaculada Concepción, incluida la modificación de la fecha grabada en la matriz.

Galdeano; ejemplar catalogado en Biblioteca Nacional de España.

También en 1616 se documenta la estampa de la *Virgen María*, en la que aparece una inscripción especialmente relevante: «*Ber. Heylan fecit*». La existencia de este *fecit* temprano obliga a rechazar una lectura demasiado lineal según la cual Bernardo solo habría comenzado a reclamar responsabilidad amplia sobre la obra después de la muerte de Francisco. Ya en 1616 utiliza esa fórmula. Lo novedoso de las décadas posteriores no será su aparición absoluta, sino su reiteración, su asociación con una producción más autónoma y, sobre todo, su combinación con la proclamación del origen flamenco[14].

La integración de Bernardo en el taller de Francisco no se limita al grabado. La documentación permite reconocerlo también como impresor. Se conoce un impreso de 1622 cuyo pie tipográfico lleva su nombre, dato aislado pero inequívoco[15]. Ocho años después, durante el expediente matrimonial de Ana Heylan y Juan Mayor, María de las Nieves de Vargas se identificó bajo juramento como «muger de Bernardo de Ayllan inpresor»[16]. Leídos a la luz del contexto técnico anterior, ambos testimonios adquieren un alcance mayor. No autorizan a convertir automáticamente el oficio de impresor en el de estampador calcográfico, pero sí sitúan a Bernardo dentro de una práctica profesional que podía abarcar fases distintas de la producción del impreso y que, en el taller familiar, difícilmente tuvo la compartimentación propia de los grandes centros antuerpienses. Precisamente por ello, la voz española «impresor», cuando aparece sin calificativo, no debe equipararse de manera automática al francés *imprimeur en taille-douce*: en la documentación granadina acredita con seguridad su relación con la imprenta, pero sólo el contexto técnico y material permite valorar hasta qué punto esa actividad pudo incluir también la estampación calcográfica.

La combinación de su actividad como grabador, su condición documentada de impresor y su probable intervención en la estampación ofrece, por ello, una explicación más convincente de los silencios de su catálogo que la idea de una actividad intermitente. La comparación con Francisco es reveladora: en su trayectoria puede documentarse el paso desde la apertura y estampación de matrices hasta el control de la impresión tipográfica, de modo que el taller granadino terminó articulando prácticamente todo el ciclo de producción. En ese marco, la cuestión no consiste en suponer que Bernardo realizara siempre y personalmente cada operación, sino en evitar proyectar sobre un obrador familiar una división del trabajo que sólo podía mantenerse con estabilidad allí

[14]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. V, Cat. 13-5, La Virgen María, 1616: «Ber. Heylan fecit». La estampa se publicó en Alonso de Ferriol y Caycedo, Libro de las Fiestas qve en honor de la Immaculada Concepcion..., Granada, Martín Fernández, 1616.

[15]MONTERREY, Conde de: Carta de como el Conde de Monterrey desembarcò en Ciuita Vieja..., Granada, Bernardo Heylan, 1622, Archivo Real Academia de la Historia.

[16] Expediente matrimonial de Ana Heylan con Juan Mayor, Granada, 18 de mayo de 1630, Archivo Histórico Diocesano de Granada, donde María de las Nieves se declara «muger de Bernardo de Ayllan inpresor».

donde existía una red suficiente de especialistas. Las sucesivas tiradas, el desgaste de las planchas y las retallas muestran, además, un conocimiento práctico del comportamiento de las matrices durante la impresión. Una parte de su aportación pudo quedar materializada, por tanto, en estampas obtenidas de cobres firmados por Francisco o por él mismo sin generar una nueva mención de autoría. La tesis doctoral resumió esta posición definiéndolo como «alter ego» y «sombra» de Francisco: no para reducir su personalidad, sino para señalar la integración de su trabajo en un proyecto colectivo cuya documentación privilegia a la cabeza visible del taller[17].

Estampas, PORCONES y economía de la matriz

La trayectoria de Bernardo se entiende de otro modo cuando sus estampas se estudian en relación con los PORCONES. Bajo esta denominación se agrupan impresos jurídicos —*allegationes iuris*— concebidos para exponer ante los magistrados los fundamentos de una de las partes en litigio. Su carácter procesal condicionó también su materialidad: abundan ejemplares de presentación sobria, con recursos tipográficos u ornamentales discretos, a los que podían sumarse xilografías o, en los casos de mayor empeño, estampas calcográficas. Dentro de ese marco, la presencia de una talla dulce de calidad introducía en la primera hoja un elemento visual de mayor elaboración técnica y capacidad representativa. En Granada, la singularidad del taller Heylan consistió precisamente en disponer del conocimiento y de los medios necesarios para incorporar ese nivel calcográfico al impreso jurídico. Para Bernardo, por tanto, las matrices utilizadas en estos papeles no deben entenderse sólo como imágenes devocionales o heráldicas autónomas, sino también como instrumentos de taller integrados en una producción jurídica concreta y susceptibles de repetición, actualización y adaptación a nuevos encargos[18].

Esa integración tenía consecuencias económicas decisivas tanto para el cliente como para el grabador. El cliente no necesitaba financiar una matriz nueva ni adquirir el cobre en propiedad, lo que encarecía sustancialmente el encargo; podía escoger una iconografía disponible en el taller y pagar sólo la cantidad de estampas necesaria para la tirada. La misma matriz quedaba así disponible para nuevos usos. La posibilidad de recurrir a imágenes ya existentes en el propio

[17] PÉREZ GALDEANO, Ana María: «Francisco Heylan. Revisión biográfica del calcógrafo e impresor flamenco asentado en Andalucía», *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 112 y 124; PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. I/2, apartado 6.3.4, pp. 606-608; y PÉREZ GALDEANO, «La función de la estampa en los impresos de Francisco Heylan. El caso de los PORCONES», 2016, pp. 678-685. En conjunto, estas fuentes permiten reconstruir el carácter integrado del taller, la participación de Bernardo en las labores de imprenta y la reutilización de matrices mediante sucesivas tiradas y retallas; la intervención personal de Bernardo en la estampación calcográfica se propone aquí como inferencia profesional y no como dato documental explícito.

[18]PÉREZ GALDEANO, «La función de la estampa...», 2016, pp. 678-685; y tesis doctoral, vol. I/2, pp. 507-513. Para la naturaleza procesal de las alegaciones y su consideración como género forense, CORONAS GONZÁLEZ, Santos M.: «Alegaciones e informaciones en Derecho (porcones) en la Castilla del Antiguo Régimen», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 73 (2003), pp. 165-192. Sobre sus características materiales e iconotipográficas, RUIZ ASTIZ, Javier: «Alegaciones en derecho en Navarra (siglo XVII): aproximación a sus problemas bibliográficos y su catalogación», *Revista General de Información y Documentación*, 34/1 (2024), pp. 187-203, esp. pp. 190-192.

establecimiento se documenta también, aunque en un contexto posterior y distinto del granadino, en la regulación navarra de 1669, que diferenciaba entre las armas aportadas por las partes y las imágenes devocionales disponibles en la imprenta[19]. El paralelo no debe trasladarse de forma mecánica a Granada ni confundirse la lógica de la xilografía con la de la calcografía, pero ayuda a comprender un principio que el catálogo de los Heylan muestra con claridad: determinadas imágenes podían funcionar como repertorio estable del taller y ponerse sucesivamente al servicio de distintos litigantes. Entre los modelos más reutilizados figuraron las advocaciones marianas. En este sistema, la rentabilidad de la matriz dependía del espesor del cobre, de una talla capaz de soportar sucesivas impresiones y de las retallas destinadas a prolongar su vida útil. Bernardo destacó especialmente en ese trabajo de mantenimiento y actualización de matrices, que convierte sus sucesivos estados en una evidencia directa de su conocimiento material de la estampa. A ello se suma que la impresión de memoriales e informaciones en derecho constituía en la Granada de esos años un mercado específico y disputado: hacia 1634 Antonio René Lazcano y Martín Fernández Zambrano adquirieron la facultad de imprimir los memoriales de los procesos de la Real Chancillería. La coincidencia con la colaboración de Bernardo con Fernández Zambrano no demuestra una relación causal, pero sitúa su actividad calcográfica en un circuito editorial muy concreto, en el que el texto podía salir de las prensas de otro impresor mientras la preparación y retalla de la matriz podían quedar en manos de un especialista distinto del impresor tipográfico[20].

La configuración material de la página de un PORCÓN permite precisar, además, la secuencia de trabajo en la que debía insertarse la intervención del grabador. La calcografía debía estamparse antes que la tipografía: la plancha se entintaba y limpiaba, el papel se mantenía con la humedad necesaria para que sus fibras recibieran correctamente la tinta y, tras el paso por el tórculo, la hoja debía secarse antes de volver a entrar en prensa para la impresión del texto. Sólo entonces podía componerse la parte tipográfica, ajustando su caja al espacio que dejaba libre la estampa. Este orden obligaba a calcular con cuidado la relación entre imagen y texto y ayuda a entender por qué el conocimiento del comportamiento físico de la matriz —su desgaste, la pérdida de intensidad de las tallas o la necesidad de retallarlas— formaba parte esencial del trabajo. En el PORCÓN de Alonso Manrique de Guzmán de 1628, señalado como «ejemplar recortado». En otros casos, la observación de los márgenes y de la huella permite advertir ajustes que reducen parte del diseño para ganar superficie destinada a la composición tipográfica. No se conserva documentación que describa cómo se resolvía cada uno de estos casos; cabe pensar, con la cautela debida, que el

[19] *Ibidem* pp. 190-192. El testimonio se utiliza aquí como paralelo de una práctica editorial posterior y territorialmente distinta, no como prueba directa del funcionamiento del taller Heylan. Para la materialidad de las alegaciones jurídicas, donde el autor remite expresamente a PÉREZ GALDEANO, 2016, pp. 680-682.

[20]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. I/2, pp. 509-512; PÉREZ GALDEANO, «La función de la estampa...», 2016, pp. 678-685. Para el paralelo navarro de 1669 sobre el recurso a imágenes disponibles en la imprenta, RUIZ ASTIZ, Javier: «Alegaciones en derecho en Navarra...», cit., p. 191. Sobre el privilegio de impresión de memoriales e informaciones en derecho en Granada y la adquisición hacia 1634 por Antonio René Lazcano y Martín Fernández Zambrano, GÓMEZ GONZÁLEZ, Inés: «El privilegio de impresión de alegaciones jurídicas y memoriales ajustados en Castilla», *Tiempos Modernos*. Revista Electrónica de Historia Moderna, 10/41 (2020), pp. 283-294, apartado 2, «La venta de mercedes en el siglo XVII».

taller realizara pruebas de disposición antes de la tirada definitiva y optara por la solución que menos perjudicara la lectura conjunta de imagen y texto. Leído desde Bernardo, este problema material no es secundario: su habilidad para retallar y mantener matrices destinadas a largas secuencias de impresión explica una parte sustancial del valor técnico y económico de su trabajo.

La producción inmaculista de Bernardo es el mejor laboratorio para observar este procedimiento. De una de sus matrices de la *Inmaculada Tota Pulchra,* llegó a conocerse más de treinta tiradas y numerosos estados, con sucesivas intervenciones dirigidas a reforzar sombras, reavivar líneas debilitadas y prolongar el rendimiento del cobre. Otra *Tota Pulchra coronada*, documentada desde 1631, vuelve a aparecer en impresos de 1640, 1648, 1650, 1655 y 1657. La extraordinaria continuidad de estos modelos revela tanto la demanda devocional como la eficacia comercial de un repertorio concebido para ser reutilizado una y otra vez sin caer en el agotamiento de esa iconografía[21].

Las retallas pueden leerse, por tanto, como documentos materiales de la biografía profesional. No solo permiten ordenar las tiradas, sino reconstruir la sucesión de intervenciones sobre una misma matriz: qué zonas de la plancha fueron reavivadas, qué elementos se modificaron y, cuando la firma también fue alterada, quién asumió la responsabilidad del nuevo estado. En el caso de Bernardo, esta evidencia es especialmente valiosa porque algunas de las pruebas más claras de su creciente visibilidad profesional no proceden de contratos o noticias notariales, sino de cobres que habían tenido una vida anterior bajo el nombre de Francisco y que él volvió a trabajar. La historia de la firma resulta así inseparable de la historia física de la plancha: estado, retalla e inscripción forman un mismo expediente material.

La firma como documento: de *sculpsit* a *fecit* y la reivindicación del origen antuerpiense

El Catálogo razonado de estampas firmadas por Bernardo Heylan permite contabilizar, —de momento—, veintinueve grabados, aunque el número no equivale a veintinueve matrices independientes, ya que varias corresponden a estados, retallas o nuevas tiradas de un mismo cobre. Esta advertencia es imprescindible para leer estadísticamente las fórmulas de responsabilidad. En ese conjunto se documentan seis piezas catalogadas con *fecit* escrito de forma explícita; otras seis con abreviaturas de factura (*f., fe., faci*.); cinco con (*sculp. o sculpsit)*; y tres —todas posteriores a la muerte de Francisco— que añaden a la firma las menciones «*Belga*» y «*Antuerpias/Antuerp.»*[22].

[21]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. I/2, pp. 609-613, y vol. V, Cat. 13-8 y 13-11. En el caso de la primera Tota Pulchra se documentan múltiples tiradas y retallas hasta alcanzar estados muy tardíos; la serie de la Tota Pulchra coronada reaparece en impresos posteriores al cierre del taller de Francisco.

[22]Recuento efectuado sobre PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. V, Cat. 13-1 a 13-29. El cómputo se refiere a fichas catalográficas, no a matrices únicas, pues algunas fichas describen estados distintos de una misma plancha.

Fórmula	N.º de estampas	Fechas documentadas	Observación
fecit	6	1616; 1633; 1639 (2); 1647; 1652	Cat. 13-5, 13-13, 13-19, 13-20, 13-26 y 13-27.
f. / fe. / faci	6	[1633-1638]; 1637; 1638; 1641; [1645]; 1646	Fórmulas abreviadas de factura en Cat. 13-15, 13-18, 13-21, 13-23, 13-24 y 13-25.
sculp. / sculpsit	5	1618; [1618]; 1633; 1634 (2)	Cat. 13-6, 13-7, 13-14, 13-16 y 13-17. Varias estampas corresponden a matrices reutilizadas o retalladas.
«Belga» + «Antuerpias/Antuerp.»	3	1639; 1647; 1652	Siempre combinado con una fórmula de *fecit*; aparece después de 1635.

Tabla 1. Fórmulas de responsabilidad empleadas por Bernardo Heylan en el catálogo de la mencionada tesis doctoral. El recuento se refiere a las estampas contenidas en las fichas catalográficas y no a las matrices independientes.

La primera conclusión es, precisamente, que la evolución no puede describirse como un camino simple desde el anonimato hasta el *fecit*. La fórmula «*Ber. Heylan fecit*» aparece ya en 1616. También existen desde fechas tempranas firmas sin verbo de responsabilidad, mientras que en 1618 se documentan «*B. H. / sculp. Aº18*» y «*Bº. Heylā. / sculp. Aº18*» en un enmarque arquitectónico utilizado con diferentes escudos. En el catálogo de la tesis doctoral se clasifican estas piezas como grabados de interpretación y la propia firma delimita con precisión la función del abridor: Bernardo corta el cobre, pero la inscripción no proclama la invención del modelo[23].

Conviene precisar el alcance de estas fórmulas. *Fecit/Fec./F./Faciebat/Faci* indica que el artífice se responsabiliza de la factura de la obra —su dibujo y apertura en el cobre—, pero no equivale automáticamente a «inventó» ni debe equipararse sin más a *Invenit/Inven./Inv*, que identifica a quien inventó, creó o dibujó la composición original, aunque no necesariamente abriera la plancha[24]. También se muestra que Bernardo trabajó en ocasiones sobre modelos anteriores, reprodujo composiciones relacionadas con los Wierix y retalló matrices nacidas de la mano del propio Francisco. Por tanto, en este trabajo el interés biográfico de *fecit* reside menos en demostrar la originalidad absoluta de las piezas que en precisar el grado de responsabilidad pública que el grabador inscribió en el producto terminado.

En este sentido, el momento de transición más revelador se concentra entre 1633 y 1634. Una matriz del *Escudo del Duque de Arcos*, abierta por Francisco y firmada originalmente «*F. Heylan sculp.»,* fue retallada en 1633 añadiendo «*Granat*.» a la firma del hermano mayor. En una nueva

[23]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. V, Cat. 13-6 y 13-7. Ambas fichas se clasifican como grabados de interpretación y conservan las fórmulas «*sculp.*».

[24] VIVES PIQUÉ, Rosa: *Guía para la identificación de grabados*. Arco, 2003, pp. 138-139.

intervención de 1634, Bernardo modificó la inicial y dejó «*Bdo Heylan sculp. / Granat*». El análisis microscópico de la retalla permitió reconstruir esta secuencia. Leída desde una concepción moderna de propiedad artística, la sustitución podría parecer una apropiación; dentro de la lógica corporativa del taller, sin embargo, constituye la evidencia de que Bernardo asume materialmente la continuidad de una matriz y se reconoce responsable de su nuevo estado[25].

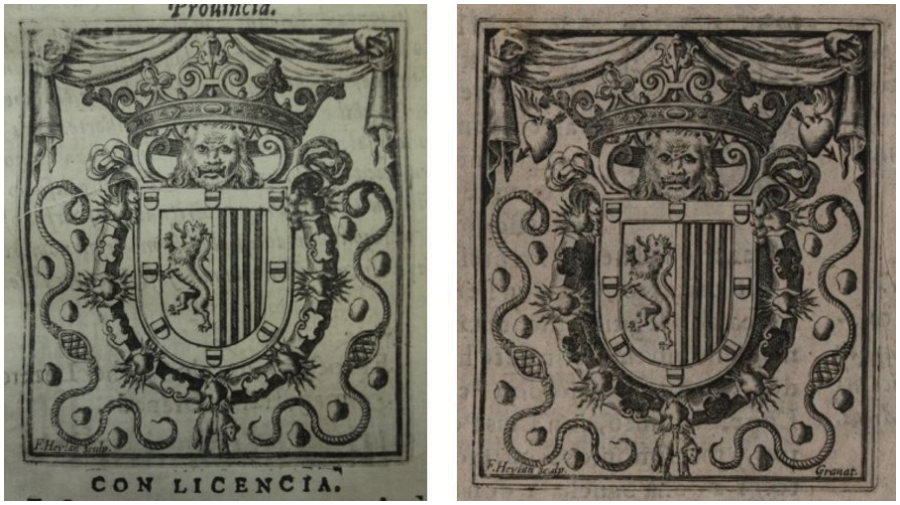


Fig. 2. Escudo del Duque de Arcos: dos estados anteriores de la matriz abierta por Francisco Heylan. La comparación de estados constituye la base material para interpretar la intervención posterior de Bernardo.



Fig. 3. Detalle de la firma retallada «*Bdo Heylan sculp.»* en el estado atribuido a la intervención de Bernardo. La modificación de la matriz es una evidencia directa de transferencia de responsabilidad dentro del taller.

Ese mismo año de 1634 Bernardo firma otro trabajo como «*Berdo Heylan sculpsit*», nuevamente en una estampa clasificada como de interpretación. La proximidad cronológica de estas fórmulas

[25]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. I/2, pp. 580-581, y vol. V, Cat. 13-16. La secuencia documentada es: 1617, «*F. Heylan sculp.»;* 1633, «*F. Heylan sculp. / Granat.»;* 1634, retalla de Bernardo y transformación en «*Bdo Heylan sculp. / Granat*».

a la fase final de Francisco resulta significativa: Bernardo se vuelve más visible cuando la actividad del hermano mayor se debilita, pero la identidad que reclama sigue siendo, en varios casos, la del grabador que traduce o ejecuta un diseño[26].

La muerte de Francisco en 1635 no inaugura la habilidad de Bernardo; inaugura una nueva fase de visibilidad. En 1639 aparece una firma mucho más desarrollada: «*Berdus Heylan Belga / Antuerp… fecit Granat*», grabada en el escudo de don Álvaro Queypo de Llano y Valdés[27]. Nombre, procedencia, responsabilidad y lugar de ejecución quedan reunidos en una sola inscripción. La matriz está clasificada como grabado original y el comentario catalográfico destaca un buril seguro, ordenado en las tramas de sombra y especialmente libre en las plumas y lambrequines.



Fig. 4. Bernardo Heylan, Escudo de Don Álvaro Queypo de Llano y Valdés, 1639, Cat. 13-19. En el borde inferior se lee la fórmula que reúne origen, factura y lugar: «*Berdus Heylan Belga / Antuerp… fecit Granat*». Fuente: catálogo razonado, vol. V.

[26]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. V, Cat. 13-17, Podio arquitectónico. Escudo Real y alegorías de la Justicia y la Prudencia, 1634: «*Berdo Heylan sculpsit»,* clasificado como grabado de interpretación.

[27]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. V, Cat. 13-19, Escudo de Don Álvaro Queypo de Llano y Valdés, 1639. Firma: «Berdus Heylan Belga / Antuerp… fecit Granat».

La misma estrategia reaparece en 1647: «*Berdus Heylan Belga. Antuerpias fecit* [símbolo de la granada]» en el escudo arzobispal de don Martín Carrillo y Aldrete, incorporado en la h. 2r de los preliminares de Diego Riquelme y Quirós, *Oracion funebre en las solemnes Exequias... Don Baltasar Carlos*, impresa en Granada por Vicente Álvarez de Mariz en 1647[28]. En 1652, el escudo de Francisco Marín de Rodezno vuelve a mostrar «*Berdos Heylan belga / Antuerp, fecit*». Son las tres únicas fichas del catálogo en las que el origen flamenco se integra de este modo en la firma, y las tres son posteriores a 1635[29].



Fig. 5. Detalles de las firmas de 1647 y 1652. A la izquierda: «*Berdus Heylan Belga. Antuerpias fecit*». a la derecha: «*Berdos Heylan belga / Antuerp, fecit*». El origen antuerpiense se convierte en una parte explícita de la identidad profesional del grabador.

Esta secuencia permite formular una hipótesis biográfica más precisa. Amberes deja de ser, en estas obras, un dato pasivo de nacimiento y se convierte en una credencial. En la Europa de la estampa, la procedencia antuerpiense remitía a una tradición de altísimo prestigio técnico; proclamarla en Granada reforzaba el valor profesional del nombre Heylan. La operación es todavía más significativa porque Francisco había utilizado una fórmula de procedencia semejante en el tramo final de su actividad. Bernardo parece asumir, tras su muerte, no solo matrices, clientes o maneras de taller, sino también el capital simbólico de una identidad flamenca que había sustentado el prestigio familiar.

Conviene, no obstante, matizar la lectura que podría desprenderse de un simple recuento de las estampas catalogadas. El catálogo de la tesis doctoral no contiene una mayoría de estampas clasificadas como de interpretación: contabilizadas tal como están catalogadas, diecisiete estampas se denominan «grabado original», diez «grabado de interpretación» y dos «grabado de reproducción». Ell recuento está condicionado por los estados de una misma matriz y no agota el problema de la invención. La observación relevante no es, por tanto, que Bernardo fuese «casi siempre» un mero ejecutor, afirmación que la catalogación de estas estampas no sostiene, sino que una parte sustancial de su producción evidencia traducción, reproducción, retalla o

[28]RIQUELME Y QUIRÓS, Diego: *Oracion funebre en las solemnes Exequias, que a la muerte del Serenissimo Principe nuestro señor Don Baltasar Carlos hizo la Santa Iglesia Apostolica Metropolitana de Granada,* Granada, Vicente Álvarez de Mariz, 1647, Biblioteca Hospital Real Granada; PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. V, Cat. 13-26, pp. 96-97.

[29]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. V, Cat. 13-26, 1647, y Cat. 13-27, 1652. En Cat. 13-26 la estampa se clasifica como grabado de interpretación; Cat. 13-27, donde se plantea una posible colaboración de José Heylan, se clasifica como grabado original.

continuidad de modelos ajenos, mientras que las fórmulas que subrayan una responsabilidad de autoría más amplia y el origen antuerpiense se hacen especialmente visibles en la etapa posterior a Francisco[30].

Por ello, la tesis central no debe formularse como el surgimiento tardío de un nuevo artista. La evidencia disponible sugiere otra cosa: Bernardo fue técnicamente maduro desde sus primeras obras conocidas, pero durante décadas actuó en una estructura cuyo nombre público y cuya dirección recaían en Francisco. A partir de 1633-1634 su firma gana presencia en matrices propias y reutilizadas; después de 1635 se multiplica su colaboración con otros tipógrafos; y desde 1639 aparece la proclamación «*Belga / Antuerp*…». No emerge entonces el grabador; se hace plenamente visible un grabador que llevaba décadas ejerciendo el oficio.

Bernardo Heylan ante los epígonos: la reafirmación de la firma en el panorama granadino de mediados de siglo

La reafirmación de la identidad antuerpiense de Bernardo adquiere mayor significado si se sitúa en el panorama calcográfico granadino que se configura tras el declive del taller de Francisco. El estudio de los llamados epígonos de los Heylan muestra que la segunda mitad del siglo XVII no estuvo dominada por una escuela organizada en sentido estricto, pero sí por la persistencia de unas formas heylianas que continuaron actuando como referente de calidad para los grabadores que trabajaron en la ciudad. José Acosta, fray Ignacio de Cárdenas, Pedro Gutiérrez de Aguilar y, en un plano técnico más modesto, Miguel de Gamarra, Arcos o Serrano se desenvolvieron en un campo profesional cuyo punto de comparación inmediato seguía siendo la claridad de talla, el orden de las líneas y la calidad del buril introducidos y consolidados por los flamencos[31].

La cronología permite precisar esa coexistencia. La actividad de Pedro Gutiérrez de Aguilar está documentada desde alrededor de 1640, y su obra alcanzó una notable firmeza de buril y corrección de dibujo; fray Ignacio de Cárdenas aparece vinculado a la producción granadina desde 1648 y desarrolló una talla dulce de gran calidad, próxima al prototipo flamenco, aunque con una personalidad propia y una sensibilidad ya plenamente barroca. En los años centrales del siglo coincidían, por tanto, en el ámbito granadino Bernardo y Ana Heylan, el joven José Heylan y estos nuevos burilistas. La continuidad de matrices de Francisco y Bernardo en impresos

[30]Clasificación contabilizada sobre las 29 fichas catalográficas del Cat. 13: 17 «grabado original», 10 «grabado de interpretación» y 2 «grabado de reproducción». La cifra debe leerse con precaución porque Cat. 13-1 a 13-4, por ejemplo, son estados/tiradas de una misma matriz.

[31]PÉREZ GALDEANO, Ana María: Los descubrimientos del Sacro Monte..., tesis doctoral, vol. I/2, cap. 6.4, «Epígonos de los Heylan en la segunda mitad del siglo XVII», pp. 629-640; para la proximidad a las formas heylianas en José Acosta y fray Ignacio de Cárdenas, pp. 630-633; y para Pedro Gutiérrez de Aguilar, pp. 639-640. Véanse también pp. 647-648 sobre la reutilización conjunta, todavía en 1659, de matrices de Francisco y Bernardo Heylan junto a estampas de Pedro Gutiérrez.

posteriores confirma, además, que el prestigio del taller no desapareció con la muerte de su fundador, sino que permaneció activo tanto en las planchas como en el horizonte formal de los grabadores posteriores.

En este contexto, las fórmulas «*Belga»* y «*Antuerpias/Antuerp.»* incorporadas por Bernardo a sus firmas de 1639, 1647 y 1652 pueden entenderse como una reafirmación de posición profesional dentro de un mercado que empezaba a diversificarse. No es necesario suponer una rivalidad concreta con aquellos artífices para advertir la eficacia de esa identificación: frente a una nueva generación de grabadores activos en Granada, Bernardo hacía visible una procedencia que remitía directamente a la tradición calcográfica de Amberes y, al mismo tiempo, a la primacía histórica del taller Heylan en la ciudad. La firma no solo identifica al ejecutor; funciona también como garantía de continuidad técnica y como elemento de prestigio en un escenario profesional distinto del que había presidido Francisco durante las décadas anteriores.

El lenguaje calcográfico de Bernardo Heylan

El estilo de Bernardo debe estudiarse desde una dificultad previa: los rasgos personales están deliberadamente contenidos dentro de lo que la investigación ha denominado formas «heylianas». La proximidad entre Francisco y Bernardo no es solo consecuencia de una supuesta relación maestro-discípulo; responde también a la voluntad de mantener una identidad de taller reconocible. En la comunicación sobre *La función de la estampa…,* de 2016 se señaló que la regularidad de esas prácticas podía dificultar, incluso al observador especializado, la atribución de estampas sin firma, fenómeno comparable al que sucedía en otros talleres flamencos de igual estructura familiar[32].

Técnicamente, Bernardo trabaja en talla dulce combinando la preparación o esbozo inicial al aguafuerte con una resolución principal a buril. La valoración general de su producción insiste en la corrección del corte, en el equilibrio de las composiciones y en la capacidad para construir una amplia gama de grises mediante una modulación ordenada de líneas. En las zonas de máxima sombra, la oblicuidad y el cruce de las tallas consiguen densidad sin provocar vacíos o «calvas» en el cobre. El resultado mantiene la claridad de lectura aun cuando la composición sea rica en tramas y ornamentos[33].

La *Inmaculada Concepción* de 1616 ofrece ya varios de esos rasgos. El dibujo se organiza con perfiles nítidos; los plegados y las zonas de luz se resuelven sin perder legibilidad; la arquitectura

[32]PÉREZ GALDEANO, «La función de la estampa...», 2016, pp. 677-679. El estudio compara la dificultad atributiva de los Heylan con la que presentan talleres como los Wierix, Sadeler o Collaert y explica la prevalencia de rasgos distintivos corporativos.

[33]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. I/2, pp. 606-608: «emplea el buril con corrección sobre un dibujo que, en primera instancia esboza con aguafuerte», consigue una «alta gama de grises» y ordena las líneas de modo que las sombras intensas no generen calvas.

de la tarja sostiene la figura sin competir con ella. El rostro mariano presenta una delicadeza algo severa y unos ojos marcadamente arqueados, rasgo que el catálogo reconoce como recurrente en Bernardo y que confiere a algunas de sus vírgenes una expresión melancólica. La cabellera larga y ondulada se integra con el movimiento del manto y contribuye a fijar un prototipo repetido en su producción concepcionista.

El estudio de las retallas permite observar igualmente su manera de intervenir sobre una superficie ya trabajada. En una de las primeras revisiones de la *Inmaculada* no se limita a profundizar mecánicamente las incisiones antiguas: introduce nuevas líneas oblicuas, próximas y contrapuestas a las anteriores para recomponer el valor tonal. El catálogo destaca la limpieza de la operación, hasta el punto de que la intervención sería difícil de advertir sin la comparación con estados anteriores. Esta capacidad de retallar sin destruir la coherencia general de la imagen debió de ser especialmente valiosa en un taller cuya rentabilidad dependía de prolongar la vida de las matrices antes de que quedaran inutilizadas[34].

En las obras heráldicas maduras, el buril de Bernardo se vuelve especialmente útil para distinguir materias. En el escudo de Queypo de Llano de 1639, las tramas del campo se construyen con líneas regulares y disciplinadas, mientras que el plumaje del yelmo y los lambrequines reciben una talla más suelta y vaporosa. El contraste entre estructura y libertad decorativa produce una imagen técnicamente segura y visualmente rica. Esta doble capacidad —orden geométrico en la sombra, soltura en las superficies móviles— puede considerarse uno de los rasgos más convincentes de su etapa madura[35].

Su lenguaje permanece esencialmente vinculado al manierismo flamenco aprendido y compartido por el taller: figuras de proporciones algo alargadas, composiciones cerradas, elegancia lineal y gusto por marcos arquitectónicos, tarjas, volutas y repertorios ornamentales. Sin embargo, conforme avanza el siglo, se observan concesiones a una sensibilidad más barroca: mayor densidad de los marcos, incremento del contraste, expansión de lambrequines y un tratamiento más enfático de la heráldica. El cambio no supone una ruptura estilística, sino una adaptación progresiva de las formas heylianas a las demandas de la clientela.

La relación con modelos flamencos externos refuerza esta interpretación. La *Santa Ana triple* de 1646 reproduce de manera muy próxima un diseño relacionado con Hieronymus Wierix y dialoga, además, con una estampa anterior de Francisco. La existencia de estos precedentes no disminuye el valor técnico de Bernardo; al contrario, permite precisar su función como traductor

[34]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. V, Cat. 13-2 y 13-3. En la primera retalla se describe la introducción de líneas oblicuas contrapuestas en lugar de la simple reincisión sobre los surcos anteriores.

[35]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. V, Cat. 13-19. El comentario describe la retícula de sombra como «precisa y ordenada» y las plumas y lambrequines como «sueltos y vaporosos», ejecutados con buriladas continuas y sin titubeos.

calcográfico: seleccionar, adaptar y resolver en el cobre modelos que circulaban internacionalmente, integrándolos en un lenguaje de taller coherente[36].

A partir de estas evidencias, el estilo propio de Bernardo no debe buscarse en una ruptura con Francisco, sino en matices dentro de una gramática común: cierta severidad expresiva en algunos rostros, una organización particularmente limpia de las tramas, la destreza para retallar, el equilibrio entre dibujo y sombra y, en la madurez, una mayor soltura ornamental. La dificultad de separar ambas manos no invalida la existencia de personalidad; define el modo en que esa personalidad se formó y actuó dentro de un taller que convirtió la continuidad formal en parte de su éxito.

Después de Francisco: autonomía, circulación y prestigio

La evolución profesional de Bernardo coincide con el progresivo declive del taller dirigido por Francisco. Hacia 1633 cesó la imprenta propia y la producción calcográfica de Francisco disminuyó; su muerte en 1635 cerró definitivamente la etapa en la que un único nombre había concentrado buena parte de la visibilidad del obrador. A partir de entonces Bernardo no hereda simplemente un negocio: se integra como grabador experto en las redes de otros tipógrafos, llevando consigo la técnica y el prestigio de la marca familiar[37].

Se ha identificado colaboraciones editoriales con las imprentas de Bartolomé de Lorençana en 1633, Martín Fernández Zambrano en 1634, Vicente Álvarez en 1637 y 1647, Baltasar de Bolibar en 1656 y Francisco Sánchez en 1657, además de estampas vinculadas a impresos sevillanos y antequeranos. Esta dispersión contrasta con la concentración anterior de buena parte de sus pruebas en impresos salidos de las prensas de Francisco. La desaparición del hermano mayor transforma, por tanto, el marco comercial en el que Bernardo ejerce su oficio[38].

La firma «*Belga / Antuerp*…» debe situarse en este nuevo contexto. En un mercado donde Bernardo ya no trabaja bajo el rótulo permanente del taller de Francisco, la procedencia se convierte en argumento de autoridad. La identidad flamenca había estado siempre presente en su biografía; lo nuevo es que pasa a ocupar una posición visible en el producto artístico. El nombre personal y el origen geográfico funcionan juntos como garantía de una tradición técnica que la clientela andaluza conocía y valoraba.

---

[36]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. I/2, p. 616, y vol. V, Cat. 13-25. El estudio vincula la Santa Ana triple con modelos de Hieronymus Wierix y con una versión anterior de Francisco Heylan.

[37]Sobre el cese de la imprenta hacia 1633 y sus consecuencias económicas, PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. I/2, pp. 509-510. Sobre la fase final de Francisco, *ibid.,* apartados 6.3.3.6.2; 6.3.3.6.3., pp. 593-606.

[38]PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. I/2, p. 607. Se enumera expresamente las colaboraciones con Lorençana, Fernández Zambrano, Vicente Álvarez, Baltasar de Bolibar y Francisco Sánchez.

Sin embargo, tampoco después de 1635 desaparece la lógica de taller. Bernardo continúa retallando matrices antiguas, reproduce nuevos modelos a partir de los anteriores y mantiene los rasgos heylianos muy presentes. Incluso en 1652 el catálogo plantea una posible colaboración de su hijo José en el escudo de Francisco Marín de Rodezno. La progresiva afirmación individual no deshace, por tanto, el principio corporativo: lo reconfigura. Bernardo puede reclamar su propio nombre sin renunciar a la herencia formal y material construida con Francisco.

Familia, patrimonio y últimos años

La documentación familiar permite completar la trayectoria profesional con la dimensión doméstica y relacional del artista. Desde 1618 María de las Nieves de Vargas y su hermana Andrea frecuentaron el entorno doméstico de Francisco. Su padre, Bernal de Vargas, era un mercader de seda de origen flamenco asentado en Granada, circunstancia que pudo favorecer la relación entre ambas familias de procedencia común. Bernardo y María de las Nieves contrajeron finalmente matrimonio el 26 de febrero de 1629, cuando él rondaba los cuarenta años[39].

El matrimonio supuso la constitución de una unidad doméstica propia asentada en la parroquia de las Angustias, pero no una ruptura profesional con Francisco. La nueva documentación parroquial obliga, además, a ampliar la descendencia hasta ahora conocida. José Heylan de Vargas fue bautizado el 28 de mayo de 1632; Beatriz Heylan de Vargas, el 3 de junio de 1637; y un tercer hijo, Bernardo Heylan de Vargas, recibió el bautismo el 26 de enero de 1641. El matrimonio tuvo, por tanto, al menos tres hijos, y no solo los dos que podían reconstruirse a partir de la documentación utilizada hasta ahora. Cuando Bernardo murió en 1661, la partida de defunción dejó como albaceas y herederos únicamente a José y Beatriz; la documentación disponible no permite explicar la ausencia del hijo homónimo ni autoriza a fijar su destino[40].

Las tres partidas bautismales muestran, asimismo, una continuidad significativa en las relaciones de compadrazgo. Joseph Nobelis figura como padrino de José, Beatriz y Bernardo, y puede identificarse con el Jusepe/Juseppe Nobelis que declaró como testigo en el expediente matrimonial de Bernardo en 1629. Entonces se presentó como natural de Bruselas de Flandes, vecino de la parroquia granadina de Santiago y de oficio ebanista; afirmó conocer a Bernardo desde hacía ocho años y recordó incluso un viaje realizado a Amberes, donde había hablado con familiares del grabador acerca de su estado civil. Un año después volvió a intervenir como testigo en el expediente matrimonial de Ana Heylan y Juan Mayor. Su presencia continuada en la

[39]Expediente matrimonial de Ana Heylan con Juan Mayor, Archivo Histórico Diocesano de Granada, con testimonios que permiten retrotraer el trato entre las familias a 1618; Expediente matrimonial de Bernardo Heylan con María de las Nieves, AHDGr.; Registro matrimonial, parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, 26 de febrero de 1629.

[40]AHDGr. Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, Libro de Bautismos, partida de José Heylan Vargas, 28 de mayo de 1632; partida de bautismo de Beatriz Heylan Vargas, 3 de junio de 1637; partida de Bernardo Heylan Vargas, 26 de enero de 1641. Para los herederos y albaceas de 1661, AHDGr. Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, Libro de Entierros.

documentación familiar, primero como testigo y después como padrino de los tres hijos de Bernardo, permite reconocerlo como una figura estable dentro de la red de confianza de los Heylan y como un enlace particularmente expresivo con el medio flamenco. Las formas Jusepe, Juseppe y Joseph, como las variantes Ylan, Hailan, Heilan o Heylan que aparecen en estos mismos documentos, responden a la normal oscilación gráfica de la escritura del siglo XVII y designan a las mismas personas. Benito de Zamora reaparece también entre los testigos y, en 1641, lo hace Juan Mayor. A este entramado se suma la partida de entierro de 27 de marzo de 1638 de Bernardo/Bernal de Vargas, padre de María de las Nieves, otra variación nominal enteramente habitual en la documentación de la época[41].

La falta de dote de María Mayor debe interpretarse con cautela. La documentación permite afirmar que era hija de Ana Heylan y Juan Mayor y que, cuando se tramitó su matrimonio con José en 1656, había quedado huérfana de madre desde el fallecimiento de Ana el 30 de abril de 1655; no se ha localizado, en cambio, una prueba que permita afirmar que Juan Mayor hubiera muerto ya entonces. Tenía, además, al menos a su hermano Juan Mayor Heylan, por lo que la insuficiencia dotal no debe convertirse automáticamente en indicio de orfandad paterna, sino leerse dentro de la situación de desamparo o precariedad patrimonial que refleja el expediente. En ese contexto, durante la tramitación matrimonial desarrollada entre el 29 de septiembre y el 30 de noviembre de 1656, Bernardo aportó doscientos ducados a cuenta de las legítimas paterna y materna de José, garantizados sobre dos casas que poseía en Granada, junto al denominado «puente de Tres Ojos»[42]. La noticia muestra a un Bernardo anciano capaz todavía de movilizar bienes inmuebles en beneficio de la siguiente generación. No conviene transformar este episodio en una prueba global de riqueza, pero sí demuestra una base patrimonial incompatible con la imagen de un artífice completamente marginal.

El matrimonio de José Heylan de Vargas y María Mayor Heylan, celebrado en 1656 tras la correspondiente dispensa de parentesco, dio continuidad inmediata a ambas ramas familiares. Las partidas de bautismo localizadas documentan al menos cinco hijos: Silvestre, bautizado el 12 de enero de 1658; María Clara, el 6 de marzo de 1660; Juan Luis, el 2 de junio de 1663; Francisco Tomás, el 27 de abril de 1665; y Joseph Luis, el 16 de julio de 1667. El Libro de profesiones de

[41]Expediente matrimonial de Bernardo Heylan con María de las Nieves, Granada, 9 de febrero de 1629, AHDGr. Jusepe Nobelis se declara natural de Bruselas de Flandes, vecino de la parroquia de Santiago y ebanista; afirma conocer a Bernardo desde hacía ocho años y haber viajado unos cinco años antes a Amberes, donde trató con familiares del grabador. Vuelve a declarar como Joseph Nobelis en el expediente matrimonial de Ana Heylan y Juan Mayor, Granada, 18 de mayo de 1630, AHDGr. Como padrino de los hijos de Bernardo aparece en AHDGr, Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, Libro de Bautismos. Para Bernardo/Bernal de Vargas, padre de María de las Nieves, AHDGr, Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, Libro de Entierros, 27 de marzo de 1638. Las variantes Jusepe/Juseppe/Joseph y Bargas/Vargas/Bernal/Bernardo responden a la habitual inestabilidad gráfica de la documentación del siglo XVII.

[42]Expediente matrimonial de José Heylan con María Mayor Heylan, Granada, 29 de septiembre y 30 de noviembre de 1656, AHDGr, Serie Expedientes Matrimoniales. La escritura menciona doscientos ducados y dos casas en la «puente que llaman de tres ojos».

Santo Tomás de Villanueva añade además a Elena de Santo Tomás como hija legítima del mismo matrimonio, de modo que la descendencia conocida de José y María Mayor alcanza al menos seis hijos. Para la biografía de Bernardo es especialmente valiosa la partida de María Clara: entre los testigos figura expresamente «Bernardo Haylan, vecino de Granada», prueba directa de que en 1660 el grabador participaba todavía en los acontecimientos sacramentales de la generación de sus nietos.[43]

La continuidad familiar alcanzó también el ámbito eclesiástico. Silvestre Heylan Mayor, hijo de José y María Mayor, fue beneficiado de Loja y, posteriormente, canónigo de la Abadía del Sacro Monte. Su expediente de limpieza de sangre conserva además memoria del origen antuerpiense de Bernardo y de su larga vecindad granadina, contribuyendo desde la generación posterior a fijar documentalmente la identidad de la familia[44].

Los expedientes de Silvestre aportan algo más que la noticia de su carrera. En 1682 aparece ya como presbítero y fue presentado por la Corona al Beneficio Magistral de Loja; el 8 de agosto de ese año el arzobispo Alonso Bernardo de los Ríos dio por suficiente la información de legitimidad y limpieza y ordenó que se le confiriese el beneficio. Seis años después, al ser elegido canónigo del Sacro Monte, la genealogía incorporada al expediente identificó a sus padres como el difunto José Heylan y María Mayor Heylan; a sus abuelos paternos como Bernardo Heylan, «natural de Amberes» y vecino de Granada «por más de 40 años, donde murió», y María de Vargas, natural de Granada; y a los maternos como Juan Mayor, natural de Hamburgo, y Ana Heylan, nacida en Granada. Más allá de la función ideológica propia de una prueba de limpieza, el documento posee aquí un valor biográfico concreto: conserva, en la generación del nieto, la memoria institucionalizada del origen antuerpiense y de la prolongada vecindad granadina de Bernardo y confirma la convergencia genealógica de las ramas de los dos hermanos[45].

[43]AHDGr. Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, Libro de Bautismos, Silvestre Heylan Mayor, 12 de enero de 1658; María Clara Heylan Mayor, 6 de marzo de 1660; Juan Luis Heylan Mayor, 2 de junio de 1663; Francisco Tomás Heylan Mayor, 27 de abril de 1665; Joseph Luis Heylan Mayor, 16 de julio de 1667. En la partida de María Clara figura entre los testigos Bernardo Haylan, vecino de Granada. La filiación de Elena de Santo Tomás consta en el Libro de profesiones de Santo Tomás de Villanueva, fol. 24r.

[44]Expediente de limpieza de sangre de Silvestre Heylan, 1682, AHDGr.; Expediente de limpieza de sangre de Silvestre Heylan para una canonjía del Sacro Monte, Granada, 26 de agosto de 1688, Archivo de la Abadía del Sacro Monte [AASM]. Este último identifica a Bernardo como natural de Amberes y vecino de Granada durante más de cuarenta años.

[45]PÉREZ GALDEANO, Ana María: Los descubrimientos del Sacro Monte..., tesis doctoral, vol. II, doc. 13.3.26, pp. 146-149, expediente de limpieza de sangre de Silvestre Heylan para el Beneficio Magistral de Loja, AHDGr.; expediente para una canonjía del Sacro Monte, AASM, 26 de agosto de 1688. En este último, se identifica a Bernardo Heylan como natural de Amberes y vecino de Granada durante más de cuarenta años.

Las «Tomasas»: continuidad femenina y memoria familiar de los Heylan

El Libro de profesiones del convento de Santo Tomás de Villanueva permite abrir una dimensión específica de la historia familiar de los Heylan. Sus asientos conservan las grafías variables propias de la documentación del siglo XVII —Ylan, Heilan o Heylan; Bargas o Vargas—, oscilaciones que forman parte de la práctica escrituraria de la época y no alteran la identificación de las personas ni de sus vínculos genealógicos. El volumen reúne, además, dos estratos de información: las fórmulas de profesión fechadas en 1678, 1685 y 1695, que identifican directamente a las religiosas y a sus progenitores, y las noticias de muerte y virtudes incorporadas retrospectivamente desde 1759. Esta diferencia afecta sobre todo al grado de precisión de algunas edades o intervalos cronológicos de las memorias necrológicas, pero no resta valor al testimonio familiar que ofrece el conjunto[46].

La concentración de mujeres de la familia Heylan en esta comunidad es notable. Elena de la Cruz, hija legítima de Francisco Ylan y de doña Ana de Paz y Estebanes, y Elena de San Bernardo, hija legítima de Juan Mayor y Ana Ylan, profesaron el 26 de junio de 1678; la memoria conventual vincula expresamente a esta última con Elena de la Cruz y con María de Santa Clara dentro del mismo entramado familiar. Elena de Santo Tomás, hija de José Heylan de Vargas y María Mayor Heylan, profesó el 14 de octubre de 1685. El 11 de diciembre de 1695 lo hicieron, por su parte, María del Padre Eterno —hija de Juan Mayor y Ana Heylan, viuda de José Heylan— y Beatriz del Espíritu Santo, hija legítima de Bernardo Heylan y María de Vargas. Santo Tomás de Villanueva reunió así, durante varias décadas, a mujeres pertenecientes a las distintas ramas de un mismo linaje. Elena de Santo Tomás ilustra con claridad esa recomposición genealógica: era nieta de Bernardo por vía paterna y descendiente de Francisco por vía materna. La memoria conventual sitúa la muerte de Beatriz en abril de 1716, la de María del Padre Eterno el 8 de septiembre de 1717 y la de Elena de San Bernardo el 8 de enero de 1727[47].

Las memorias necrológicas añadidas al Libro de profesiones permiten seguir, además, la permanencia de esta red femenina más allá del momento de la profesión. Elena de Santo Tomás aparece vinculada a la comunidad desde la primera infancia; María del Padre Eterno ingresó

[46]Convento de Santo Tomás de Villanueva de Agustinas Recoletas (Granada), Libro de profesiones. El preámbulo indica que las noticias de muerte y virtudes comenzaron a incorporarse retrospectivamente en 1759. Esta circunstancia afecta a la precisión de algunas edades o intervalos consignados en las memorias necrológicas, mientras que los asientos de profesión conservan sus fechas y filiaciones explícitas. Las variantes gráficas de nombres y apellidos son las habituales en la documentación manuscrita de la época.

[47]Convento de Santo Tomás de Villanueva, Libro de profesiones: fol. 2r, profesión de Elena de la Cruz, hija de Francisco Ylan y Ana de Paz y Estebanes, 26 de junio de 1678; fol. 5r, profesión de Elena de San Bernardo, hija de Juan Mayor y Ana Ylan, 26 de junio de 1678; fol. 24r, profesión de Elena de Santo Tomás, hija de José Heylan de Vargas y María Mayor Heylan, 14 de octubre de 1685; fol. 26r, profesión de María del Padre Eterno, hija de Juan Mayor y Ana Heilan, 11 de diciembre de 1695; fol. 26v, profesión de Beatriz del Espíritu Santo, hija de Bernardo Heylan y María de Bargas, 11 de diciembre de 1695. Las anotaciones necrológicas sitúan la muerte de Beatriz en abril de 1716, la de María del Padre Eterno el 8 de septiembre de 1717 y la de Elena de San Bernardo el 8 de enero de 1727.

después de enviudar y llevó consigo sus bienes a la casa religiosa; y Beatriz del Espíritu Santo, hija de Bernardo, quedó recordada por su humildad, su asistencia al coro y su vida comunitaria. Como estas semblanzas fueron redactadas retrospectivamente, algunas edades y expresiones temporales deben entenderse en su sentido aproximativo, propio de una memoria interna escrita décadas después de los hechos. La partida parroquial de José Heylan fija su muerte el 12 de enero de 1676 y sirve para ordenar ese marco cronológico sin alterar la filiación expresamente consignada por el convento. Leído de este modo, el libro no solo amplía la genealogía, sino que documenta la transformación de la memoria familiar de los Heylan en memoria conventual y religiosa a lo largo de las generaciones posteriores[48].

Bernardo murió en Granada el 18 de diciembre de 1661, a los setenta y tres años, y recibió sepultura en la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias[49]. Había otorgado testamento tres días antes, el 15 de diciembre, ante el escribano real Luis de Rivera Carreño. La partida de enterramiento identifica a José Heylan y a doña Beatriz Heylan como sus albaceas y herederos, dispone cuatrocientos reales para los gastos del entierro y ordena que el remanente se destinase a misas según criterio de aquellos; a la parroquia correspondieron quince misas y el novenario. La precisión de estos datos refuerza la imagen de un Bernardo plenamente inserto en la vida parroquial de las Angustias y permite cerrar su biografía con una referencia explícita a los dos hijos que permanecían en la sucesión familiar en el momento de su muerte. Con él desaparecía el último de los dos hermanos antuerpienses que habían convertido el taller Heylan en uno de los principales focos de la calcografía andaluza de la primera mitad del siglo XVII.

[48]Libro de profesiones de Santo Tomás de Villanueva, fols. 24v y 26v, memorias de Elena de Santo Tomás y María del Padre Eterno. Para fijar la cronología de la viudedad de esta última, AHDGr, Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, Libro de Entierros, José Heylan Vargas fue enterrado el 12 de enero de 1676. La diferente naturaleza cronológica de los asientos de profesión y de las memorias necrológicas aconseja entender las edades e intervalos de estas últimas como aproximativos, sin que ello afecte a las filiaciones familiares consignadas por la comunidad.

[49]Partida de defunción de Bernardo Heylan, Granada, 18 de diciembre de 1661, parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, Libro de Entierros; transcrita/citada en PÉREZ GALDEANO, tesis doctoral, vol. II, doc. 13.3.24, y MORENO GARRIDO, 1976, p. 165.

Conclusiones

La revisión conjunta de las fuentes documentales y de las evidencias materiales permite matizar la imagen tradicional de Bernardo Heylan como figura secundaria. Su menor visibilidad no equivale a menor capacitación. En 1612 se autodefinía como «abridor y cortador de estampas finas» y la calidad de las estampas firmadas en 1616 demuestra que para entonces poseía una técnica plenamente formada. El vacío anterior debe entenderse como un problema documental, no como prueba de inactividad.

La hipótesis de una formación completada junto a Francisco continúa siendo verosímil, pero no está demostrada por un contrato o testimonio directo. Su fundamento reside en la proximidad técnica de ambos hermanos, en la madurez temprana de Bernardo y en la continuidad profesional que se observa desde Sevilla hasta Granada. Del mismo modo, su posible función como estampador o enlace sevillano en 1611-1612 debe mantenerse como reconstrucción razonada. La nueva comparación con la práctica contemporánea permite, no obstante, formularla con mayor precisión: en los grandes centros europeos grabado y estampación podían aparecer como funciones especializadas, pero no eran competencias incompatibles en una misma persona; en Amberes existía una red capaz de distribuirlas entre diferentes profesionales, mientras que el medio andaluz ofrecía una infraestructura calcográfica mucho más limitada. La polivalencia de los Heylan se puede entender así, como la adaptación a ese nuevo contexto de un conocimiento técnico aprendido en una cultura gráfica más compleja.

La condición de impresor, en cambio, está documentalmente sustentada. El impreso de 1622 a su nombre y la declaración de María de las Nieves en 1630 confirman que Bernardo participó también en la vertiente tipográfica. El término español «impresor», empleado sin un calificativo técnico equivalente al francés *imprimeur* en *taille-douce,* no demuestra por sí mismo que estampara personalmente los cobres; sin embargo, unido a la práctica documentada de Francisco, a la escala familiar del obrador y al funcionamiento material de los PORCONES, refuerza la imagen de un taller capaz de controlar el ciclo completo: apertura y retalla de matrices, estampación calcográfica e impresión tipográfica. La aportación de Bernardo no debe medirse, por tanto, exclusivamente por el número de cobres que llevan su firma. Pudo ser decisiva también en la producción material de las estampas y en el mantenimiento de unas matrices concebidas como bienes productivos de larga duración. Se mantiene, en todo caso, una distinción necesaria: no se ha localizado hasta ahora un PORCÓN cuyo pie de imprenta atribuya a Bernardo la impresión tipográfica. Los alegatos jurídicos conocidos documentan su nombre como grabador o aparecen bajo pies de otros impresores; mientras no surja una nueva evidencia, el único impreso firmado a su nombre sigue siendo la Carta del conde de Monterrey de 1622.

El análisis de las firmas aporta una dimensión nueva a la biografía. No existe una evolución lineal desde sculpsit hasta fecit, porque el segundo término se documenta ya en 1616. Sin embargo, la cronología muestra una concentración de fórmulas «*sculp./sculpsit*» en obras tempranas y de

transición, un aumento de las fórmulas de factura durante las décadas de 1630 y 1640 y, sobre todo, la aparición después de 1635 de la identificación «*Belga / Antuerpias/Antuerp.*». Esta última debe interpretarse como una afirmación deliberada de procedencia y prestigio profesional. Su aparición coincide, además, con la configuración de un nuevo panorama calcográfico granadino en el que Pedro Gutiérrez de Aguilar, fray Ignacio de Cárdenas y otros artífices prolongaban o reformulaban la huella técnica dejada por los Heylan. La explicitación del origen antuerpiense adquiere así un valor añadido como signo de continuidad, autoridad y diferenciación profesional.

La muerte de Francisco no convierte a Bernardo en un grabador competente; esa competencia era muy anterior. Lo que se modifica es la posición desde la que se presenta y trabaja. En los últimos años de Francisco, Bernardo aparece cada vez más implicado en matrices antiguas y en nuevos encargos; después de 1635 su obra circula entre diversos impresores y su firma reclama con mayor claridad el nombre, la procedencia flamenca y la responsabilidad sobre la estampa. En este sentido, la fórmula más ajustada no es que Bernardo «nazca» artísticamente tras su hermano, sino que entonces adquiere plena visibilidad un grabador que había contribuido durante décadas a construir el éxito común.

La documentación parroquial y conventual incorporada en esta revisión refuerza, además, la dimensión familiar del fenómeno. Las nuevas partidas obligan a ampliar de dos a al menos tres el número de hijos de Bernardo y María de las Nieves —José, Beatriz y Bernardo— y permiten seguir a la generación de los nietos, uno de cuyos bautismos contó todavía con la presencia del grabador. Los expedientes de Silvestre Heylan y el Libro de profesiones de Santo Tomás de Villanueva muestran después dos vías distintas de continuidad: la promoción eclesiástica masculina y una densa red conventual femenina en la que confluyeron descendientes de Francisco y Bernardo. La historia del linaje Heylan no terminó, por tanto, con la desaparición del taller, sino que se prolongó en instituciones religiosas granadinas que conservaron y reformularon su memoria familiar.

Su estilo se define mejor dentro —y no fuera— de la identidad heyliana. La talla limpia, la modulación ordenada de las líneas, la amplitud tonal, el equilibrio del dibujo y la habilidad para retallar matrices sin romper su coherencia forman parte de un lenguaje común con Francisco, pero alcanzan en Bernardo matices propios. La revisión biográfica y el estudio de su firma convergen así en una misma conclusión: su personalidad artística sólo puede recuperarse atendiendo al detalle, a los estados de las matrices y a la lógica interna del taller, evitando tanto la invención biográfica como la disolución del individuo en una autoría familiar indiferenciada.

Bibliografía

ACADÉMIE FRANÇAISE: *Le Dictionnaire de l'Académie françoise*, 2e éd., 2 vols., París, Jean-Baptiste Coignard, 1718.

AA.VV. *Carta de como el Conde de Monterrey desembarcò en Ciuita Vieja, y el recebimiento q[ue] se le hizo en Roma, hallandose en la canonizacion de San Isidro, S. Ignacio, S. Francisco Xauier, santa Teresa, y S. Felipe de Neri: ponense tambien las libreas que los caualleros españoles sacaron este dia*, Granada, Bernardo Heylan, 1622.

BÉNÉZIT, Emmanuel: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, nueva ed. refundida bajo la dirección de Jacques Busse, 14 vols., París, Gründ, 1999.

BOHÓRQUEZ JIMÉNEZ, Domingo: *Fundaciones femeninas andaluzas en el siglo XVII: Los escritos de la recoleta Madre Antonia de Jesús*, Cádiz, Conventos RR.MM. Agustinas Recoletas, 1995.

BOSSE, Abraham: *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin, par le moyen des eaux-fortes & des vernis durs & mols: ensemble de la façon d'en imprimer les planches & d'en construire la presse & autres choses concernans lesdits arts*, París, chez ledit Bosse, 1645.

BOSSE, Abraham: *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux fortes & des vernis durs & mols. D'imprimer les planches, & de construire la presse, revu et augmenté d'une nouvelle manière de se servir desdites eaux fortes par Monsieur Le Clerc*, París, Pierre Emery, 1701.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* Madrid, Viuda de Ibarra, 1800.

CORONAS GONZÁLEZ, Santos Manuel: «Alegaciones e informaciones en Derecho (porcones) en la Castilla del Antiguo Régimen», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 73 (2003), pp. 165-192.

FERRIOL Y CAYCEDO, Alonso de: *Libro de las fiestas que en honor de la Inmaculada Concepción de la Virgen María nuestra señora, celebró su devota y antigua Hermandad. En San Francisco de Granada...,* Granada, Martín Fernández, 1616.

FURETIÈRE, Antoine: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 vols., La Haye-Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Inés: «El privilegio de impresión de alegaciones jurídicas y memoriales ajustados en Castilla», *Tiempos Modernos. Revista Electrónica de Historia Moderna*, 10/41 (2020), pp. 283-294.

GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, Manuel: «El arte de grabar en Granada», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, 8-9 (1900), pp. 463-483.

HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm Heinrich: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam, Menno Hertzberger, 1953-1956.

IZQUIERDO, Francisco: *Grabadores granadinos (siglo XVI al XIX)*, ed. facs., Granada, Universidad de Granada, 2007 [ed. orig.: Madrid, Marsiega, 1974].

KÜBLER, George; SORIA, Martin: *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500-1800*, Harmondsworth, Penguin Books, 1959.

MORENO GARRIDO, Antonio: «El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIII, 26-28 (1976), pp. 9-218.

MORENO GARRIDO, Antonio: «El grabado de láminas al servicio de la imprenta: siglos XVI al XVIII», en Cristina Peregrín Pardo (coord.), *La imprenta en Granada*, Granada, Universidad de Granada-Junta de Andalucía, 1997, pp. 139-168.

MORENO GARRIDO, Antonio; PÉREZ GALDEANO, Ana María: «El tratado de Abraham Bosse, principal referencia teórica de los grabadores académicos de San Fernando», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 108-109 (2009), pp. 53-64.

PÉREZ GALDEANO, Ana María: *Los descubrimientos del Sacro Monte y los inicios del grabado calcográfico en Andalucía: nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y flamencos que lo hicieron posible,* tesis doctoral dirigida por Antonio Ginés Moreno Garrido y Miguel Ángel Gamonal Torres, Granada, Universidad de Granada, 2013, vol. I/parte 2, Estudio.

PÉREZ GALDEANO, Ana María: *Los descubrimientos del Sacro Monte y los inicios del grabado calcográfico en Andalucía: nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y flamencos que lo hicieron posible,* tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2013, vol. II, Apéndice documental.

PÉREZ GALDEANO, Ana María: *Los descubrimientos del Sacro Monte y los inicios del grabado calcográfico en Andalucía: nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y flamencos que lo hicieron posible, tesis doctoral*, Granada, Universidad de Granada, 2013, vol. V, Catálogo razonado de Bernardo, Ana y José Heylan.

PÉREZ GALDEANO, Ana María: «Francisco Heylan. Revisión biográfica del calcógrafo e impresor flamenco asentado en Andalucía», *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 107-133.

PÉREZ GALDEANO, Ana María: «La función de la estampa en los impresos de Francisco Heylan. El caso de los PORCONES», en Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (eds.), *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 671-690.

RIQUELME Y QUIRÓS, Diego: *Oracion funebre, en las solenes exequias, que a la muerte del Serenissimo Principe nuestro señor Don Baltasar Carlos hizo la Santa Iglesia Apostolica Metropolitana de Granada, miércoles 14 de noviembre de 1646*, Granada, Vicente Álvarez de Mariz, 1647.

RUEDA, Manuel de: *Instrucción para gravar en cobre, y perfeccionarse en el gravado à buril, al agua fuerte, y al humo, con el nuevo methodo de gravar las planchas para estampar en colores, à imitación de la pintura*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1761.

RUIZ ASTIZ, Javier: «Alegaciones en derecho en Navarra (siglo XVII): aproximación a sus problemas bibliográficos y su catalogación», *Revista General de Información y Documentación,* 34/1 (2024), pp. 187-203.

THIEME, Ulrich; BECKER, Felix: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* 37 vols., Leipzig, W. Engelmann-E. A. Seemann, 1907-1950.

VIVES PIQUÉ, Rosa: *Guía para la identificación de grabados*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

VOET, Léon: *The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp,* 2 vols., Amsterdam, Vangendt & Co.; London, Routledge & Kegan Paul; New York, Abner Schram, 1969-1972.

WEIGERT, Roger-Armand: «Le commerce de la gravure en France au XVIIe siècle: les Tavernier», *De Gulden Passer*, 53 (1975), pp. 409-440.

WURZBACH, Alfred von: *Niederländisches Künstler-Lexikon*, 3 vols., Wien-Leipzig, Halm und Goldmann, 1906-1911.