LOS PAÍSES BAJOS Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA GRÁFICA PENINSULAR DEL SIGLO XVII

ANTONIO MORENO GARRIDO
ANA MARÍA PÉREZ GALDEANO
Universidad de Granada

PARA ENTENDER EL GRABADO

Antes de continuar, debemos aclarar el empleo del término obra gráfica —que es un anacronismo en el siglo XVII— ya que es un concepto que se empieza utilizar en el pasado siglo XX y se refiere al grabado de reproducción, frente al de arte gráfico, u obra gráfica original.

La práctica del grabado sobre metal, era ya conocida desde el siglo XV (Moreno Garrido, 1976: 39)[1]. Y su andadura fue paralela a la de la imprenta, aunque esta técnica habría surgido en el ámbito de los talleres de plateros y orfebres (Janesen, 1808; Esteve, 1914). Sin embargo, su asentamiento en el entorno literario no se produce hasta mediados, o finales del siglo XVI —dependiendo del ritmo de cada país—, siendo en el XVII cuando se consolide el grabado en hueco, como la técnica predominante de esa centuria. Sabiendo que se mantendrá la pervivencia de la xilografía en estampas populares que ilustran obras de escaso valor tipográfico, y junto a ella la técnica calcográfica, que de mano de

1. Véase el comentario contenido en la nota 2 del citado trabajo, donde se atribuye el descubrimiento de la calcografía al platero florentino Maso Finiguerra.

los grabadores expertos se centrará en la ilustración de obras de mayor relevancia.

La ventaja de la técnica calcográfica —en sus diferentes posibilidades técnicas de buril, talla dulce, como al agua fuerte, completada en algunos casos con la punta seca— radicaba en ser más idónea para alcanzar el naturalismo propio del barroco. En efecto, el buril o las presiones de la punta sometidas al ácido conseguían más fácilmente los grises y por tanto, la adecuación de lo «real», que el cuchillo y la gubia en la madera.

El grabado a buril es una técnica de difícil ejecución, que requiere un largo aprendizaje y exige mucha meticulosidad y paciencia durante la realización de la plancha o matriz. Con esta técnica se logran bellos efectos y una rica extensión de matices, que van desde los blancos apagados a los negros intensos, profundos o aterciopelados. Las sombras se consiguen por entrecruzamiento de líneas: cuanto más cercanas, más sombreada la imagen.

Sin embargo, la obtención de una estampa calcográfica, presentaba una serie de inconvenientes, que iban desde la consecución y preparación de la plancha de cobre hasta la de encontrar una mano experta que supiera abrir ésta satisfactoriamente.

El papel que ahora juegan el grabador y el impresor está muy bien expresado por Ceán, cuando dice:

> *Inventadas y establecidas en Alemania las preciosas y muy interesantes artes del Grabado en dulce [es decir, el grabado calcográfico] y de la Imprenta, comenzaron á prestarse una y otra sus auxilios á mediados del siglo xv. Los typógrafos ayudaban á los grabadores con sus tintas y tórculos, para el estampado de las láminas entonces de madera; y estos á aquellos con el grabado de sus sellos o escudos emblematicos que marcaban al fin de los libros con el caprichoso ornato de las letras mayusculas, que colocaban en el principio de los parrafos, y con otros adornos de flores, arbustos, peces, animales y de figuras humanas en las portadas y margenes de los mismos libros. Era tan mutua la correspondencia y union de las dos artes, que no se establecia imprenta alguna que no tubiese entre sus oficiales un grabador; como parte esencial de la empresa. Así es, que siempre se atribuian a ella las obras de este, como impresor y grabador, o el que era su principal y cabeza, que procuraba saber dibujar y grabar, tanto por la utilidad, que de ello resultaba al establecimiento, cuanto por el acierto y buen gusto necesario para la distribucion y colocacion de los ornatos* (Ceán: 1819: 15v).

Y es que hay que tener en cuenta, en el grabado calcográfico, que el artífice de la plancha puede diferir del estampador. Dicha acción de

estampar, no tiene por qué recaer en la misma persona, o sí. En algunos casos, el impresor, será quién se ocupe de trasladar la imagen de la plancha grabada al papel.

LA DEPENDENCIA PENINSULAR DEL EXTERIOR

Si queremos buscar un denominador común para el grabado de láminas peninsular anterior a la segunda mitad del siglo XVII, éste no es otro que la dependencia del exterior: Alemania, Países Bajos, Francia e Italia. En una doble dirección: por un lado, debemos atender la influencia indirecta, procedente de la venta de estampas en los mercados y ferias peninsulares; y por otro, una influencia directa, llevada a cabo por la aportación de una mano experta extranjera, en el manejo del grabado a buril, que encontrará en la Península un espacio idóneo donde establecerse y abrir taller. Y creemos que éstas son dos ideas que se van a desarrollar en este estudio; por un lado, cómo influyó la circulación de estampas procedentes de otros países en nuestro arte; y por otro, la influencia que ejercerán los propios maestros burilistas venidos de fuera de España que se establecerán en la Península, influyendo directamente en el quehacer artístico de la época y que responderán al gusto de una selecta clientela.

El análisis y estudio de este fenómeno ya fue iniciado[2] hace más de cuarenta años. Y es ahora, en esta última década, cuando se ha incrementado de manera notable la investigación sobre el impacto que, la llegada del grabado y de los grabadores extranjeros a la Península, tuvieron sobre nuestro propio arte.

EL COMERCIO DE ESTAMPAS

En cuanto a los centros del comercio de estampas en España, no debemos perder de vista, entre otros, los focos de Medina del Campo y Sevilla, que fueron espacios importantísimos en el comercio y distribución de estampas para toda la Península. En sus ferias, como nos asegura Ceán Bermúdez «Tengo en mi poder ... estampas ..., compradas en el Baratillo

2. Son múltiples las aportaciones en este sentido por parte de uno de los autores de este trabajo (Moreno Garrido, 1976; 1981: 69-76; 1980: 337-351; 1984: 349-358; 1986: 277-286; 1987: 35-46; 1990: 205-210; 1991: 228-235; 1992: 231-244; 1997: 139-168; 2005: 357-371; Moreno Garrido y Gamonal Torres, 1984: 30-37).

y Feria de Sevilla, como la mayor parte de mi colección...» (Ceán, 1819: 15v), se negociaban series y colecciones de estampas procedentes de toda Europa, la mayoría de ellas, estampadas e impresas en los talleres tipográficos más importantes de los Países Bajos, como fue el caso de la imprenta de Plantin Moretus en Amberes, así como otras series procedentes de los talleres franceses e italianos. Y es que precisamente fue Sevilla

> *[...] emporio en otro tiempo couando [sic] florecian alli las artes con el impulso del comercio de America, y con el trafico de alemanes, holandeses, flamencos y franceses que traian las estampas grabadas en sus paises para estudio de nuestro profesores. Y como no perdi jueves alguno en los veinte y cuatro años, que residi en aquella ciudad, sin concurrir a la feria y baratillo, donde se venden, ni dejé de visitar las almonedas de los artistas que se morian, conseguí juntar una abundante copia de muchas, que probablemente contribuyeron a perfeccionar en el arte al sabio pintor Francisco Pacheco, a su yerno Don Diego Velázquez, al licenciado Roelas, a su discipulo Zurbaran, a los Herreras y Castillos, al correcto Alonso Cano, al gracioso Murillo y demas profesores sevillanos, como lo indicaban, sus antiguedad, ciertas señales, cifras y aun firmas de sus poseedores las que pasando de mano en mano, llegaron por fortuna a las mias* (Ceán, 1839: 168).

Cada vez son más los documentos encontrados referentes a compraventas, transacciones o distribución de estampas a otras ciudades, datos que manifiestan la proliferación en Europa y, concretamente en la Península, de esa circulación comercial. Comercio de estampas, que por otro lado, ha sido ampliamente investigado por el profesor Juan Carrete Parrondo, a partir de cuyos trabajos hemos sabido de la existencia de una serie de editores, en su mayoría extranjeros, que exportaron hasta la Península grandes cantidades de estampas de los temas más variados; desde las antiguas cartas de naipes, calendarios y almanaques realizados por medio de la técnica xilográfica, en su mayoría entalladuras al hilo del siglo XV y XVI, hasta las tradicionales estampas calcográficas del siglo XVII de tema alegórico o mitológico. Sin olvidarnos de las amplias misceláneas de los grabadores europeos con temática cristiana, entre las que nos encontramos algunas importantes series cristológicas, e incluso empiezan a tener fuerza las representaciones hagiográficas, junto con la diversidad iconográfica, procedente de las diferentes advocaciones marianas, así, como las siempre ricas alegorías morales.

Y es que, como nos dice Ceán Bermúdez, en un texto muy elocuente y revelador para entender el papel que ejerció el grabado durante más de cuatro siglos, como comunicador, con el que se fijaron saberes, se

propagaron e incentivaron devociones, como estampa suelta, o en su largo acompañamiento del texto impreso y que, en general, aún sigue ejerciendo, aunque ahora su proceso de creación haya mutado con los avances de la era digital: «Ni la elocuencia con sus tropos, ni la poesia con sus versos mueven tanto el corazon del hombre como el Grabado con sus obras. Hablan en todos los idiomas y en todos los estilos, y persuaden con energia a los sabios y con sencillez a los ignorantes.».

Con estas palabras nos dice Ceán que el grabado trasciende las fronteras del lenguaje, puesto que la imagen es capaz de concentrar en ella la idea y a la vez hacer universales los conceptos, haciéndolos comprensibles en todas las naciones.

> *Y como lo que entra por los ojos [nos sigue diciendo Ceán] mejor se imprime, tarda mas tiempo en borrarse de la memoria. Las acciones heroicas, que refiere la historia, representadas con el buril, excitan con mayor impulso a emprender otras semejantes. Las virtudes de la santa religion, representadas con las figuras de los que mejor las exercitaron, inflaman el corazon del cristiano a su imitacion. La medicina y la cirugia son deudoras al grabado del conocimiento de las partes de la anatomia; y la botanica, que no puede conservar vivas todo el año las plantas y las flores, halla sus verdaderas figuras en las estampas. ¿Como se podrían comprender los limites de la tierra y del mar, la direccion y confluencia de los rios, la division de los reynos y provincias, la situacion de los pueblos, y la demarcacion de sus plazas y calles, sino fuese con el auxilio del grabado? (Ibidem:* 176-177).

Algunos de los editores y grabadores estudiados, que promovieron este amplio comercio de estampas en la España del Siglo de Oro fueron Thomas de Leu, grabador francés de origen flamenco cuya actividad comercial está documentada entre 1603 y 1608. Así como también es conocido el trabajo de Jean Le Clerc y Caerel van Bockel, de los que nos consta también su actividad como editores y exportadores de grabados calcográficos a España. Junto a ellos, los franceses Laurent Melhon o François Tremblay, respectivamente, comerciantes en las ciudades de Grenoble y Orleáns. Sin olvidar la intensa actividad proveniente desde Amberes con la imprenta de Plantin, o las series de estampas editadas por Galle, o Wierix, entre otros. Así como la presencia física de burilistas y aguafortistas en nuestra Península procedentes de estos espacios (Carrete Parrondo, 2005: 81-91).

La política de los Austrias hacia sus territorios fue la de respetar al máximo sus tradiciones y potenciar sus centros productores, más aún cuando éstos funcionaban bien y eran útiles a sus propósitos. Ese será el agente principal por el que en la Península no se formaron ni desarrollaron talleres

importantes de burilistas. La Corona otorgó importantes privilegios a los impresores de los Países Bajos a finales del siglo XVI, como fue el caso de Plantin, talleres a los que estaba vinculado el arte de la estampa. La demanda de impresiones librarias en las imprentas flamencas y por tanto, de mano de obra experta para su ilustración, dio pie a la formación de una generación amplia de expertos grabadores. Tantos, que el exceso de mano especializada, hábil en el manejo del buril, provocó un exilio de muchos grabadores a otras ciudades, donde marcharon a probar suerte, como fue el caso de España. La historiografía ha tratado de forma desigual la mano experta que salió de su tierra rumbo a la Península. Tachados de tipógrafos y burilistas de segunda categoría —en su tierra—, destacaban y eran enormemente cotizados en los países de acogida, tan sólo por el hecho de ser flamencos.

Pero ¿cómo influyó esta circulación de estampas flamencas, francesas, alemanas, e italianas, en el arte del grabado peninsular?

La presencia de estas series de estampas extranjeras, en los circuitos y ferias del libro en la Península, tendrá una influencia directa en las creaciones de los artistas españoles, en general, como sucede con las estampas de Cornelis Cort, *La Anunciación con profetas que predijeron la venida del Mesías*, sobre composición de Federico Zuccaro, que se constituyó en uno de los modelos convencionales más utilizados por el propio Pacheco. O su *Lamentación por la muerte de Cristo*, empleada por Alonso Cano. Sin olvidar obras de otros grabadores como Durero, Bloemaert, Goltzius, Maarten van Heemsckerk, o Raffaello Schiaminossi, natural del Borgo de San Sepolcro, cuyas estampas de la *Inmaculada Concepción* (Fig. 115) tanto inquietaron el espíritu de los artistas españoles, como fueron los casos de Herrera el Viejo, y Alonso Cano, a quienes dirigió en la adopción y configuración de la tipología fusiforme de la Inmaculada Concepción adoptada por estos artistas (Navarrete Prieto, 1998: 300-301).

Y como no podía ser de otro modo, estas estampas también influirán en el propio arte del grabado. Sobre todo, en lo que respecta a la asimilación de formas y modelos iconográficos que, procedentes de estos países, nuestros artistas cogerán y aplicarán en sus obras, en general, sin apenas modificación.

De nuevo, encontramos una estampa de Cornelis Cort, con el tema de *Los siete dolores de la Virgen*, (Fig. 116) copiada por un grabador anónimo granadino, próximo al entorno de Francisco y Bernardo Heylan. Esta *Virgen de las Angustias*[3], (Fig. 117) sigue literalmente el modelo

3. La estampa aludida se encuentra en la obra de Feliciano de Ojeda: *En Memoria y recuerdo de las excelencias y afliccione*s... Granada: Francisco Sánchez, 1653. Biblioteca Provincial de Córdoba, 31-16.

establecido por el holandés, y sólo introduce un pequeño paisaje de fondo, más cercano al imaginario granadino.

LA INFLUENCIA DE LOS MAESTROS BURILISTAS EXTRANJEROS

Desde principios del siglo XVII, el libro fue el destinatario más importante de las estampas producidas en España, mientras que, por ejemplo, el grabado en Italia prosperó como un medio hábil para copiar las obras de los grandes maestros del Renacimiento, Alemania, exploró la naturaleza, Holanda lo empleará para fomentar sus conocidos cuadros de costumbres, y Francia pondrá a sus mejores maestros al servicio de la Academia.

Debemos destacar que el privilegio concedido en 1571 por Felipe II a la imprenta de Plantin Moretus para monopolizar la impresión de libros litúrgicos, se añade como un ingrediente más, en el poco desarrollo del grabado llevado a cabo en la Península.

La presencia en la Península de grabadores procedentes de estos espacios se debe en gran parte a que en ella encuentran un territorio virgen por la falta de competencia y por el prestigio que para estos grabadores significaba proceder de lugares con tanta tradición y desarrollo en el grabado de láminas.

El versado grabador que trabaja con el buril se denomina burilista, «abridor de estampas finas», o por medio de un concepto más moderno, grabador en hueco. La técnica de grabar a buril no era tarea fácil, incluso, para los no iniciados en este arte, ya que el instrumento se cogía de una manera diferente al lápiz, insertando el mango en la palma de la mano y deslizándolo sobre la plancha de derecha a izquierda. Es, por este motivo, que la mayoría de los artistas —no grabadores de profesión—, hábiles en el manejo del pincel, no escogieran precisamente esta técnica a la hora de trasladar sus creaciones al cobre, sino que los pintores preferían el aguafuerte por ser un método próximo a su arte, más fácil de practicar.

Ceán se dirige a los grabadores procedentes de los Países Bajos como calcógrafos, cuya denominación, —como él mismo explica— deriva de una mayor implicación del maestro en todo el proceso que conlleva la elaboración de la estampa:

> *Algunos de estos famosos maestros no contentos con la insuficiencia de desaseo de los que les estampaban sus laminas, quisieron dirigir ellos mismos esta operacion en sus casas con el nombre de calcografos. Y como solia este arte andar alli unido al de la imprenta, establecieron sus oficinas en Amberes, Bruxêlas y otras ciudades de Flandes, que fueron*

> *las mas celebres de Europa, por la buena forma de sus caracteres, por la correccion de la ortografia, y por la magnificencia con que adornaban de estampas, grabadas por los mismos impresores las muchas obras que daban á luz en todo idiomas, especialmente en castellano, con motivo de ser España la que dominaba los Países bajos* (Ceán, 1839: 199).

Para poder entender esta oleada de maestros grabadores, analizaremos dos focos, fundamentalmente, de actuación de los grabadores extranjeros en España. En primer lugar, los extranjeros que llegaron a la Península y fueron promovidos por la Corte. Y en segundo lugar, aquellos extranjeros, —los menos— que se asentaron en otro importante núcleo para el grabado, Andalucía, cuya clientela estará compuesta, principalmente, por la Iglesia, entidades jurídicas, como la Real Chancillería y algunas entidades del estamento de la nobleza.

EXTRANJEROS EN LA CORTE

Algunos de estos grabadores, llegados en su gran mayoría desde Amberes, se convirtieron en España en artífices de prestigio. Es el caso de Pedro Perret. Nacido en Amberes en torno a 1549, llegó a la Península procedente de Roma en el año de 1583, emplazado por el arquitecto de los Austrias, Juan de Herrera, para que llevara al cobre doce láminas de El Escorial, que él mismo había proyectado. En la Corte, este grabador encontrará en el cuerpo de archeros un trabajo de prestigio: la Noble Guardia de Corps de su majestad a la que entrará a formar parte desde el año 1585, es decir, tan sólo dos años después de su llegada a Madrid. Esta labor le permitirá compaginar su trabajo de abridor de láminas, y establecerá en la capital una de las escuelas de talla dulce más importantes de la capital, cuya estela, tras su muerte, perdurará largos años (Blas *et alii*, 2011: 24).

En la misma línea, nos encontramos otra serie de grabadores flamencos que inauguran la centuria del diecisiete. Entre ellos, Cornelis Boel, (Amberes 1576-Londres 1635), quien permaneció en Madrid tan sólo unos años. En España abrió su primera plancha para la obra de José de Jesús María, *Relación de un insigne milagro...*, publicada en Madrid por la viuda de Alonso Martín en 1615, cuya estampa estructura las escenas de las *Apariciones de San Juan de la Cruz* en tres óvalos, que encuadran y en cierto modo encasillan dichas manifestaciones, quedando la estampa con un espacio compositivo muy organizando, propio del arte flamenco, en el que se premia la línea de pensamiento; es decir, el mensaje inherente en la escena, que no es otro que el progreso y la ascendencia de san Juan de la Cruz en su camino de santidad.

Diego de Astor trabajó en España entre 1605 y 1650, fecha en que fallece. Y del notable grabador contamos con más de 66 estampas. De manera muy temprana fue nombrado Tallador del Real Ingenio de Segovia (Ibidem, 2011: 63; Carrete Parrondo, 2012), y entre sus trabajos destacamos el frontispicio que realiza para la obra de Luis Tena, *Isagoge in totam Sacram*, es decir, Introducción a la Sagrada Escritura, publicada en Barcelona en 1620, aunque Astor firma la estampa un año antes, en 1619. El espacio compositivo se organiza a modo de retablo pictórico. Astor sitúa en las calles laterales a los Padres de la Iglesia, escritores cristianos que realizaron una exégesis de las Escrituras, es decir una interpretación de éstas y la expusieron a la luz del misterio de Cristo y de la Iglesia; y sitúa en la parte central el tema principal, la Fuente de la Vida o de la Sabiduría, que emana de la Trinidad y que es conocida, interpretada y expuesta por estos Padres de la Iglesia, representados a través de cuatro ríos, como caudal de sabiduría que se reparte a los cuatro puntos cardinales, es decir, al orbe entero.

De otros grabadores, en cambio, se tienen menos datos biográficos, como sucede con Alardo de Popma, neerlandés de nación, que empieza a firmar estampas en Andalucía en torno a 1617, concretamente en Cádiz. El resto de su trayectoria como grabador la desarrollará en Toledo y Madrid, aunque como más adelante veremos, en la tercera década del siglo XVII firmará trabajos en Sevilla, ciudad con la que estuvo muy conectado. Nos consta, que en Madrid, el 22 de junio en 1621 (Blas *et alii*, 2011: 307), acordaría un subcontrato con Juan de Courbes para realizar casi un tercio de las planchas de la *Psalmodia Eucharistica* de fray Melchor Prieto, un total de 10 estampas más la portada (Ibidem, 2011: 26). Obra que se distinguirá del resto de publicaciones de la época editadas en Madrid, por el número tan elevado de grabados que dicha obra contenía, un total de 15 más la portada.

Y es que, debemos aclarar, que muchos de los impresos y ediciones de este siglo XVII, se limitaban a llevar un único de grabado en hueco, preferiblemente, en sus portadas, configurándose este espacio —durante el primer tercio de siglo— como verdaderos frontispicios que adelantaban en imágenes el contenido del libro barroco, toda una lección de erudición sintetizada en una sola imagen.

Pero es, sin duda, Juan de Courbes, uno de los grabadores más prolíficos que se asentaron en el núcleo madrileño, con más de 184 estampas catalogadas. Nacido en París, en torno a 1592[4] llegó a la capital de los

4. Aunque también se baraja la posibilidad de que la ciudad de nacimiento fuera Lyon en Francia (Blas *et alii*, 2011: 66).

Austrias en 1621, de mano de su hermano Jerôm de Courbes, uno de los mercaderes de libros más activos en Madrid. Fecha que coincide con el concierto que firma con el mercedario, fray Melchor Prieto, para la ilustración de la *Psalmodia Eucharistica*, y para cuyo trabajo de apertura de planchas contará con la colaboración de otros grabadores, como fueron Alardo de Popma y Juan Shorquens.

Si tuviéramos que elegir una estampa del extenso repertorio calcográfico del francés, nos quedaríamos, sin duda con el *Retrato emblemático de Santo Tomás*, estampa que formaba parte de la portada de la obra de Juan de Santo Tomás, *Cursus Theologici in Primam partem...*, que fue impresa en Alcalá de Henares, por Antonio Vázquez, en el año de 1637, precisamente, por ser una de las últimas estampas abiertas por el grabador, además de constituir un hito compositivo dentro de su repertorio. Su composición no se somete al orden de una construcción en compartimentos que van ordenando el espacio, de manera que quedan controladas cada una de las escenas, sino que la composición se convierte en un conglomerado de emblemas que se van conectando entre sí, y van entretejiendo una amalgama de motivos iconográficos alusivos al santo.

Con estos grabadores como ejemplo cerramos este breve acercamiento de aquella mano de obra extranjera que trajo su saber hacer con el buril a la Corte de los Austrias, sabiendo que también estuvieron en este círculo privilegiado, el antuerpiense Juan de Noort, Martin Droeswoode, natural de Bruselas, Herman Pannel, natural de Mortsel (Brabante), o Cornelis de Beer, natural de Utrech, cuya hija, María Eugenia de Beer se configurará, junto con Ana Heylan en una de las primeras grabadoras en España.

Todos estos grabadores tienen en común, el uso de una técnica depurada, limpia y ordenada de la talla; de ahí que se haga tan imprescindible su presencia en el panorama librario peninsular del diecisiete.

Tras ellos, quedaron una serie de grabadores españoles, algunos mejores que otros, que no terminarán de prolongar el arte del grabado a buril, por las dificultades que entrañaba dicha técnica, algunos de los cuales fueron: Domingo Hernández o Marcos Orozco, los mejores representantes del grabado madrileño de la segunda mitad del siglo XVII.

EXTRANJEROS EN ANDALUCÍA

El otro núcleo importante, donde actuarán los grabadores extranjeros, será Andalucía, aunque éstos tendrán menor representatividad, con dos espacios de actuación muy concretos: Sevilla y Granada.

Sevilla se había convertido, desde la conquista del rey San Fernando en 1248, en un importante centro cultural, comercial y en el futuro puerto de Indias durante el gobierno de los Reyes Católicos, donde se concentraba un importante número de población. Circunstancias que propiciarán el establecimiento de un fluido mercado librario, en la ciudad hispalense. Granada, mientras tanto, tendrá que esperar un poco más para que —tras su singular recuperación— la ciudad llegue a lograr cierta estabilidad social que le permita el establecimiento y la activación de la producción tipográfica y con ello el desarrollo del grabado calcográfico.

Uno de esos extranjeros afincados en Sevilla desde principios del siglo XVII fue Isaac Lievendal (Ceán, 1800: t. II, 38) quien todavía hoy sigue siendo un gran desconocido en los estudios de grabado. Parece que trabajó en la ciudad hispalense entre 1618 y 1634, o al menos esas son las fechas de las publicaciones donde se encuentran algunos de sus mejores trabajos calcográficos y donde es visible su estilo de corte manierista, aunque tachado por Ceán de grabador medio. El erudito le atribuye la apertura de «varias portadas de libros, escudos de armas y estampas de devoción», pero a la hora de la verdad de él sólo menciona dos estampas, todas ellas para portadas de ediciones impresas en la ciudad hispalense.

Una de las primeras estampas de Lievendal conocidas es el frontispicio para la obra de Torreblanca, *Epitome delictorum in quibus aperta vel oculta invocartio,* publicada en Sevilla por Gamarra y Lyra en 1618[5] (Fig. 118). Portada bien proporcionada con el escudo real en el tímpano y figuras alargadas. Algo endeble en cuanto al dibujo, pero determinante en cuanto al manejo del buril, a pesar de que el grabador no emplea demasiado las transiciones de grises. Esta composición será tomada diecisiete años después por Francisco Heylan para la publicación de otro libro del mismo autor[6] (Fig. 119), aunque en este caso Francisco dotará al frontispicio de mayor vigor arquitectónico y barroquismo, confiriendo a los vetustos reyes del Antiguo Testamento rostros de fuerte temperamento.

Recientemente, hemos encontrado otro *Frontispicio* grabado por Lievendal, publicado en 1624 por Francisco de Lyra para el recopilatorio de *Sermones fúnebres* realizado por fray Luis de Córdoba[7], donde el grabador acorta las proporciones de la arquitectura y como en su anterior portada es visible la falta de corporeidad del dibujo, lo cual disminuye la calidad

5. Se ha cotejado el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica del Marqués de Valdecilla, Madrid, 7644.

6. Se trata del *Iuris Spiritualis Practicabilivm...* de Francisco Torreblanca Villalpando, publicado en Córdoba por Salvador Cea Tesa en 1635, cotejado en la misma biblioteca que el anterior, 6360.

7. El ejemplar consultado está en la Biblioteca Provincial de Córdoba, 4-155.

final del conjunto de la estampa (Fig. 120). Sin hablar del estilo criblé con el que resuelve técnicamente la parte superior de la superficie del grabado y el frontón, con el que creemos da un paso atrás en las cotas estéticas alcanzadas por los maestros grabadores en el manejo del buril. Mejor traza de buril tendrá el escudo del duque de Olivares, don Gaspar de Guzmán, conde duque de Sanlúcar de Sevilla, situado en el tímpano del frontón. Armas que volverá a repetir de forma independiente en 1634 para acompañar la portada de Rodrigo Caro, *Antigvedades, y principado de la ilvstrissima civdad de Sevilla. Y chorographia de sv convento ivridico, o, antigva chancilleria,* publicada en Sevilla por Andrés Grande.

Como ya hemos mencionado, Alardo de Popma comienza su andadura por España firmando una estampa en Andalucía en 1617, concretamente un frontispicio arquitectónico para la obra de Pedro de Abreu, *En las palabras de la Virgen Nuestra Señora*, impresa en Cádiz por Fernando Rey, donde el prototipo de retablo pictórico fue empleado con frecuencia tanto en España como en el resto de Europa (Santiago Páez, 2006: 183-206; *Blas et alii*, 2011: 294). Pero su fama como burilista no pasará inadvertida en el sur peninsular. Tras su implicación en la magna obra de Pedro Salazar de Mendoza, *Cronico de la excelentissima casa de los Ponçe de Leon,* impresa en Toledo por Diego Rodríguez en 1617, con la apertura de veinte estampas de una excepcional factura, Alardo recibirá el encargo de al menos otros diez trabajos —nueve publicados[8] y uno inédito que ahora damos a conocer—. Estampas que abrirá en Sevilla, dos en el año de 1620[9] y el resto serán publicadas a partir de 1631[10], fecha en la que el grabador parece asentarse en la ciudad hispalense, donde permanecerá hasta el final de su vida.

8. Se pueden encontrar las estampas de Alardo de Popma mencionadas, catalogadas en la obra sobre los grabadores extranjeros en la Corte (Blas *et alii*, 2011: 304-335).

9. Popma realiza en 1620 el *frontispicio arquitectónico* y el *Retrato del rey Felipe III entre emblemas* para la obra de Juan Antonio de Vera y Zúñiga, *El Embaxador*, publicada en Sevilla por Francisco de Lyra en 1620 (*Ibidem*: 304-305).

10. Entre 1631 y 1647 abrirá para su clientela sevillana al menos ocho obras, de las cuales siete ya han sido publicadas. El *Frontispicio* para la obra de Valerio Máximo, *Los nueve libros de los Exemplos ...*, publicado en Sevilla por Lyra en 1631; El *Frontispicio* arquitectónico para la obra de Antonio Zapata, *Novus Index ...*, publicado también por Lyra en 1632; el *Frontispicio arquitectónico* y el *Retrato del autor* para la obra de Pedro Sigler de Umbría, *De los Atributos mejorados de ...*, impreso por Faxardo en 1632; el *Escudo de la Orden del Carmen*, fechado en Sevilla en 1638; otro *Escudo de armas* incluido en el *Sermon panegyrico de la natividad*, predicado por Alonso de Herrera, e impreso por Juan Lorenzo Machado en 1644; y finalmente el grabado del *Arcángel san Miguel*, estampado en la obra de Francisco Venegas y Colombres, *Sacro Panegyrico de acciones...*, impreso por Fajardo en 1647 (*Id.*, 327-333).

Pero sin duda, una prueba más de la necesidad que se tenía en Andalucía de maestros grabadores que manejasen a la perfección el grabado a buril, fue el encargo que Popma recibió del cabildo de la ciudad hispalense para trasladar al cobre el diseño de la *Montea y Planta del Puente de Piedra*[11] (Fig. 121) que en la ciudad se quería construir, situando con exactitud el lugar donde el puente se debería levantar para salvar las dos orillas del Guadalquivir, y en el que además se mostrase no sólo el río, sino también su arenal, Triana y su Vega.

Acostumbrados a encontrar a Popma trabajando en la apertura de frontispicios de obras de la época, nos sorprende con este encargo, en el que se enfrentó a la representación en el plano del diseño para la construcción del puente de piedra con el despiezo, medidas y cortes del mismo. Sin embargo —y aun sabiendo que el diseño le es dado al grabador—, éste termina por hacer una estampa con un marcado carácter cartográfico. No es la primera vez que vemos a Popma trabajando en la apertura de este tipo de diseños. En 1625 se encarga de realizar, siguiendo el diseño de Pedro Teixeira, la *Descripción de la Bahía de Cádiz,* y en la misma fecha abre otra plancha esta vez con la *Descripción de la Bahía de Todos los Santos y ciudad de San Salvador en las costas de Brasil*[12].

Así fue que en 1631, el cabildo de la ciudad solicitó a Popma la apertura en el cobre de la montea, hecho que posteriormente quedó recogido en los siguientes términos:

> *Siendo Asistente de Seuilla Don Diego Hurtado de Mendoza, Cauallero del orden de Santiago, Uisconde de la Corzana, el año de 1631. Intentó que en esta ciudad se hiçiese vn Puente de Piedra, del qual se hizo su Diseño, Montea y Planta, juntamente con la del Rio, su arenal, Triana, y su Vega, señalando el sitio donde auia de estar plantada, de lo qual se abrió vna lámina y estampa fina en cobre, que por el dibujo que se dio, abrió de buril Alardo de Poma, insigne oficial deste genero de obra* [...][13].

Se sabe que el grabado iba acompañando de un texto escrito por el vizconde de la Corzana, don Diego Hurtado de Mendoza, Asistente de Sevilla, que fue impreso por Francisco de Lyra en 1631, dirigido a Don

11. *Montea y planta para la construcción del Puente de Piedra de Sevilla*. Talla dulce, 1631. Estampa suelta. Archivo Municipal de Sevilla, SAHP/01562.

12. Estos dos grabados se encuentran conservados en Biblioteca Nacional de España como estampas sueltas: MV-7 y INVENT/14804. *Ibidem.*, nº 359-360, pp.317-318.

13. Ambrosio de la Cuesta. *Memorias de diferentes cosas sucedidas en esta muy noble y muy leal ciudad de Sevilla,* Manuscrito de 1696. Biblioteca Colombina de Sevilla, 59-1-5.

Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, duque de Sanlúcar La Mayor, con el que pretendía argumentar las razones que le habían llevado a proyectar la construcción del Puente de Piedra sobre el río Guadalquivir. De ahí el interés que tuvo de acompañar su discurso con una buena imagen grabada que ayudara a situar al conde duque ante la posibilidad de llevar a cabo tal empresa.

Además contamos con el dibujo que Ambrosio de la Cuesta[14] recogió en este manuscrito, el cuál trasladó a partir de la estampa de Popma:

> *[...] Pareciome cosa digna de guardarse (ya que es tanto el descuido y poca curiosidad que se tiene en las obras publicas, que desto solo abra, quizá memoria de lo que sobre ello se trato, escrito en los libros de la Ciudad) solicité que se me hiciese una copia de la estampa, que en este libro tenía Don Alonso de Herrera, la qual me delineo y dibujó el Señor Don Ambrosio de la Cuesta y Saabedra, Canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, (bien primoroso, en este genero de dibujos) ajustandose a las líneas y medidas de la estampa, sin exeder, ni quitar nada dellas para lo qual hizo vn dibujo ajustado, corriendo todas las líneas de la estampa, y por el dibujo de forma que no faltase rasgo ninguno y picándolo lo dibujó en esta forma por la puntualidad en las medidas, y tamaños, y lo demas lo que fue copiando con grande puntualidad.*

Otros de los nombres de extranjeros que sonaron fuertemente en Andalucía fueron los de los hermanos Francisco y Bernardo Heylan.

Francisco Heylan[15], «abridor y cortador de estampas finas»[16] y tipógrafo, nacido en Amberes en 1584, se constituye como el cabeza de familia de una serie de grabadores burilistas que alcanzarán un gran prestigio en

14. Ambrosio de la Cuesta. *Montea y planta para la construcción del Puente de Piedra de Sevilla*. Pluma y aguada en tinta bistre en: Ambrosio de la Cuesta. *Memorias de diferentes cosas ...*, 1696.

15. Para obtener todos los datos biográficos de la familia Heylan, se puede consultar la tesis doctoral de Ana María Pérez Galdeano sobre *Los Descubrimientos del Sacro Monte y los inicios del grabado calcográfico en Andalucía: Nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y extranjeros que lo hicieron posible*, dirigida por Antonio Moreno Garrido, leída en la Universidad de Granada a finales del año 2013.

16. Por lo menos así denomina Bernardo Heylan su profesión cuando actúa como testigo de su hermano Francisco en su matrimonio con doña Ana de Godoy y Estébanez. *Expediente Matrimonial de Francisco Heylan con Ana de Godoy*. Granada a 17 de octubre de 1612. Archivo Histórico Diocesano de Granada. Expedientes Matrimoniales. Sección Vicaría. Leg. 54/125, fols. 1r.-5v (Moreno Garrido, 1976: 158-161).

Andalucía, sobre todo en lo que se refiere a la primera mitad del siglo XVII. Han sido en vano los esfuerzos realizados por encontrar algún dato que vinculara la formación del flamenco con algún taller específico de Amberes. Sin embargo, tras el análisis de su obra se pone de manifiesto sobre todo su vinculación con el estilo de Hieronymus Wierix, como inicialmente se estableció a principios del siglo XX (Gómez-Moreno Martínez, 1900: 9).

A su llegada a España en 1606, Francisco se instala en Sevilla junto a su hermano Bernardo, atraído por el próspero negocio comercial establecido con América. En la ciudad hispalense vivirá durante cinco años en la colación de la Magdalena primero y después junto a la catedral, permaneciendo allí hasta 1611, fecha en la que el grabador se encuentra a caballo entre Sevilla y Granada, debido al proyecto iniciado para la ilustración de la *Historia Eclesiástica de Granada*, escrita por Justino Antolínez, y que finalmente afincará al grabador en la ciudad de la Alhambra.

Durante los cinco años que Francisco vivió en Sevilla realizó alrededor de 22 planchas[17], cuyas estampas se incluyeron en obras impresas por los más afamados tipógrafos que trabajaron en la ciudad hispalense de ese momento: Alonso Rodríguez Gamarra, Diego Pérez, pero sobre todo destacó el elevado número de grabados para los tipógrafos Luis Estupiñán, Clemente Hidalgo y Ramos Vejarano, con un total de cinco, ocho y siete grabados realizados por Heylan para cada uno de ellos.

A partir de 1611 el apellido Heylan será ponderado por todos impresores de la época y sus aptitudes en el manejo del buril celebradas por los grandes eruditos que supieron reconocer en sus estampas una buena ejecución técnica de la obra. Así, la primera referencia elogiosa que nos consta, la encontramos en el siglo XVIII de manos de Heredia Barnuevo, canónigo del Sacromonte. El ilustre escritor, refiriéndose a una de sus láminas, *El Árbol de Jessé,* escribe: «Fue la idea, ingenioso parto del erudito canónigo doctoral y provisor de aquella Santa Iglesia [de Baza], Don Alonso de Yegros. Delineola con acierto el valiente pincel de Baltasar Antonio y abriola al buril el famoso flamenco Heylan...»[18].

Ceán señala que las estampas realizadas por los Heylan al buril, —sobre todo refiriéndose a Francisco— gozaban de «...limpieza y corrección» (Ceán, 1800: t. II, 289-290). Y aunque Gómez-Moreno y otros autores

17. Datos estimados a fecha de esta publicación, que pueden variar —y variarán— conforme se continúen realizando vaciados de los fondos bibliográficos de numerosos centros de documentación, bibliotecas e instituciones públicas y privadas.

18. La cita corresponde a la obra de Diego Nicolás Heredia Barnuevo: *Místico Ramillete. Vida de D. Pedro de Castro, Fundador del Sacromonte,* reimpresa en Granada, por la imprenta de Sanz, en 1863. Estudio preliminar y álbum iconográfico a cargo de Manuel Barrios Aguilera. Granada: Universidad, 1998, p 183.

destacan la obra gráfica de Francisco Heylan, creemos que debemos valorar en su justa medida las láminas abiertas por él en Sevilla. En el momento actual podemos afirmar, con rotundidad, que es el burilista —además, venido de fuera de la Península— que realizó un número importante de estampas para las obras más representativas del momento, y a pesar de su corta estancia en la capital andaluza de apenas cinco años, el valor de éstas aumenta si tenemos en cuenta que trabajó bajo la competencia de otros grandes pintores-grabadores del momento, como fue Francisco Herrera el Viejo, entre otros.

Un ejemplo significativo de este grabador durante su estancia en Sevilla es el *Frontispicio arquitectónico* para el *Teatro de las Religiones*[19], el cual constituye una de las páginas más significativas del grabado sevillano de la primera mitad del siglo XVII. Abierta su plancha en 1612, el frontispicio se configura con el escudo del duque de Arcos situado en la parte central y rodeado por los emblemas de las Religiones. El mensaje simbólico que emana de la imagen encuentra su razón de ser, de manera inmediata, en el contenido del libro. La estampa por sí sola es síntesis y sintaxis, un sintagma ordenado y coherente de ideas plásticas que están en función de un lenguaje programático. Situada al comienzo del libro, ocupa un lugar preferente, donde se convierte en plataforma desde la que lanzar un mensaje propagandístico concreto —político y religioso— a todo aquél que se acerque a sus páginas.

Francisco llegará a Granada a finales de 1611, y lo hará de la mano de Justino Antolínez, abad del Sacromonte y deán de la Iglesia Metropolitana en 1612, para el que abrirá un total de 28 planchas de tamaño folio y cuatro de doble folio, dirigidas a la ilustración de la *Historia Eclesiástica de Granada* escrita por él. Obra que quedó inédita como consecuencia de la censura que se ejerció sobre los escritos que trataban acerca de los prohibidos libros plúmbeos, y ésta lo hacía. Antolínez nunca perdió la esperanza de que la tan requerida licencia llegase algún día y dejó todo dispuesto en el Sacromonte para cuando eso ocurriera y su obra finalmente pudiese darse a la estampa, pero eso nunca ocurrió.

En Granada se casó con doña Ana de Godoy y Estébanez, joven proveniente de la nobleza de Baza, y abrió un taller de imprenta, labor que admirablemente compaginó con su trabajo de burilista, el cual nunca abandonó. Su producción calcográfica desde que llegó a la ciudad de la Alhambra, es decir, 1611, hasta que murió entre 1635-1636 (Pérez

19. Se trata del libro de fray Pedro de Valderrama, *El Teatro de las Religiones,* Impreso en Sevilla en el convento de San Agustín por Luis Estupiñán en 1612 (Moreno Garrido y Pérez Galdeano, 2009: 69-82)..

Galdeano, 2013), fue en notable aumento, contabilizando al menos 142 estampas firmadas, 15 atribuidas y 6 colaboraciones con su hija Ana Heylan, sin olvidar que sólo hemos llegado a escudriñar un 90 ó 92 % de la que pensamos fue obra total, que aún queda por aparecer. Y por supuesto sin mencionar su trabajo de tipógrafo, el cual le quitaría mucho tiempo para grabar.

Pero aunque éste no es el lugar para hablar sobre la labor tipográfica de Francisco Heylan, sí es necesario mencionar que al menos ésta se convertirá en una importantísima plataforma de difusión de la imagen estampada, sobre todo de carácter heráldico y religioso. En sus impresos encontraremos el mayor número de estampas abiertas tanto por Francisco como por su hermano Bernardo Heylan, e incluso Ana llegará a participar en ello. Donde habrá diseños predilectos, como el de la *Inmaculada Concepción*, en sus múltiples versiones, o *San Antonio de Padua*, *Nuestra Señora del Rosario,* etc., cuyas planchas serán explotadas hasta la extenuación, solicitadas una y otra vez por una clientela que ya no tendrá que pagar por abrir la plancha, sino sólo por estamparla, facilitando el acceso a la incorporación de la imagen grabada en miles de sus impresos.

Las prensas de Francisco Heylan sacarán impresos sobre todo de carácter legal que acompañados por sus estampas, junto con otros, difundirán los modelos iconográficos proporcionados por esta familia de flamencos y serán seguidos por otros artistas grabadores y pintores de la época. Como es el caso de la estampa de la *Tota Pulchra* (Fig. 122) incluida en varios pleitos impresos por Francisco Heylan, y otro de Blas Martínez, de la que por el momento hemos encontrado cinco tiradas distintas con la intervención de tres retallas en las últimas [1629[20]; 1629[21]; [1629-1630][22]; 1630[23]; 1636[24]] cuya tipología procede de una pequeña entalladura sevillana

20. [1ª tirada?] *Por don Rodrigo de Silva y Mendoza, Principe de Melito, Dvqve de Pastrana...* Granada: Francisco Heylan, 1629. Biblioteca General Universidad Sevilla, A 112/140 (12)

21. [2ª tirada?] *Por d. Diego Perez Martel Duran, vezino y veyntiquatro de la ciudad de Seuilla...* Granada: Francisco Heylan, [Impresor de la Real Chancilleria], 1629. Biblioteca Nacional de España, PORCONES/1385 (20).

22. [3ª tirada?, 1ª retalla] *Por Fernando de Soto y consortes vezinos de la villa de Huelma, herederos de Sebastian de Soto. Con Don Gaspar de Vera y Baeça ...* [s.l.: Granada, s.n.: Francisco Heylan, s.a.: 1629-1630]. Biblioteca Nacional de España, PORCONES/1097 (36).

23. [4ª tirada?, 2ª retalla] *Por el Prior y Monies del Monasterio de la Cartuxa de la Ciudad de Xerez ...].* Granada: Francisco Heylan, 1630. Biblioteca General Universitaria de Sevilla, A 111-102 (14).

24. [5ª tirada?, 3ª retalla] *Por don Pedro Manvel Mendez de Sotomayor, vezino, y Regidor de la Ciudad de Malaga. En el pleyto Con don Francisco Ordoñez de Lara y Flores, marido*

(Fig. 123) estampada en un impreso de Gabriel Ramos Vejarano fechado en 1615[25] y que al parecer los Heylan sabrán explotar como algo propio.

En la pintura de la escuela granadina se pueden atisbar algunas tímidas influencias procedentes de las estampas de los Heylan. Su modelo formuló una propuesta compositiva muy válida a la hora de configurar y disponer las letanías lauretanas que suelen acompañar a este prototipo iconográfico de la *Tota Pulchra*. Así encontramos que estos símbolos adquieren las formas contenidas en las estampas de los Heylan, como sucede en el lienzo atribuido a Juan de Leandro de la Fuente, fechado entre 1620-1630 para la capilla mayor de la catedral, y hoy situado en el coro de la parroquia de San Ildefonso de Granada (Peinado Guzmán, 2011: 658-660). En él se observa cómo el Templo del Espíritu Santo, la Fuente, el Espejo, la Puerta del Cielo, el Pozo, e incluso las características formales de la paloma, proceden de las estampas de los Heylan, sobre todo la expuesta de Francisco. Incluso la cronología de la estampa puede permitir ajustar aún más la datación de la pintura, que podría situarse a partir de 1627, que es cuando estas estampas empiezan a extenderse.

Además, en el siglo XVII se vive un ambiente de renovación religiosa que comienza tras la celebración del Concilio de Trento. A partir de ese momento, se va a promover la utilización de la iconografía, que se pone plenamente al servicio de una nueva evangelización. Una iconografía que tratará de acercar al fiel a la experiencia trascendente, más cercana a Dios, por medio de un lenguaje visual directo y próximo, en un apoyo y sustento de las cuestiones dogmáticas planteadas por Trento. La obra religiosa va a ser fiel reflejo de los intereses del público seglar y religioso de la época. Muchas de las piezas grabadas van a estar dirigidas a mover la devoción de las masas populares, siendo éste uno de los factores que explican, el por qué los artistas van a utilizar una y otra vez los mismos repertorios iconográficos, variándolas muy poco, respondiendo así al simple gusto de una clientela que, al fin y al cabo, es la que demanda la obra.

Los temas por los que se inclinan los grabadores suelen estar orientados bajo la esfera de lo devocional, complaciendo el gusto de sus mecenas,

---

de doña Maria de Ayala Sotomayor, vezino de la dicha Ciudad. Granada: Blas Martínez [mercader e impresor de libros en la calle de los Libreros], 1636. Biblioteca Nacional de España, PORCONES/1111(26).

25. Francisco Núñez Navarro: *Sermon de la Pvrissima Concepcion de la Virgen Maria Nuestra Señora...* Sevilla: Gabriel Ramos Bejarano, 1615. Biblioteca General Universitaria de Sevilla. A 112/129 (4). En el estudio de nuestra tesis doctoral planteamos la posibilidad de que la xilografía fuese abierta por Francisco Heylan, ya que, como sabemos, a lo largo de su trayectoria como grabador abrió varios tacos xilográficos (Pérez Galdeano, 2013).

conventos e iglesias, quienes encargan imágenes y escenas dirigidas a «mover los afectos». Ahora se necesita un repertorio para la motivación espiritual del fiel.

Los temas marianos, forman el grupo más amplio y, serán a éstos, a los que se les dedique mayor esmero. La representación de la Virgen con el Niño; la Triple Santa Ana; las múltiples advocaciones de la Virgen: de las Angustias; de la Antigua; de la Estrella, etc.; y cómo no, el tema de la Inmaculada Concepción, suelen ser los más frecuentes en aparecer en las estampas del siglo XVII.

Por último queremos mencionar tres estampas de Francisco Heylan que fueron tomadas por el grabador directamente de modelos abiertos en Amberes y que se estamparon en Granada en numerosos impresos de carácter legal. El primero es el grabado de *Santa Ana Triple* (Fig. 124) que se encuentra encabezando un pleito de 1630[26]. La figuración de santa Ana, la Virgen y el Niño Jesús (Peinado Guzmán, 2011: 528), cuya imagen tuvo un profundo arraigo en la imaginería de la escuela granadina hasta la primera mitad del siglo XVII, procede de un grabado editado por Hieronymus Wierix[27] (Fig. 125), cuyo grabador anónimo propone un modelo que Francisco Heylan sigue al pie de la letra; es decir, reproduce fielmente la estampa. Pero en caso de pensar que simplemente se trate de una reproducción, no sólo sigue fielmente el modelo iconográfico, sino que incluso traslada el tamaño de la plancha, es decir, habría hecho una copia literal a partir de la estampa. De manera que esta estampa nos estaría hablando no sólo de las influencias estilísticas que esta familia de grabadores ejerce sobre el quehacer calcográfico de Francisco y Bernardo Heylan, lo cual es un hecho evidente, sino que además evidencia el movimiento de estampas de esta familia entre los círculos de artistas andaluces, y más concretamente en el granadino. Por tanto, esta estampa es una prueba más de la posible vinculación de Francisco Heylan con el taller de esta familia de procedencia holandesa.

En esta misma línea encontramos la estampa con una bellísima composición de *Nuestra Señora del Rosario*[28] (Fig. 126), cuyo modelo

26. *Por Doña Mariana de Monrreal y Gongora, y Alfonso Perez de Euia su marido, vezino y Regidor de la ciudad de Murcia* [Granada, Francisco Heylan, s.a. 1630?]. Archivo de la Real Academia de la Historia de Madrid, 9/1252.

27. Grabador anónimo [círculo de los Wierix – Francisco Heylan?] *Santa Ana Triple*. Editor Hieronimus Wierix. Talla dulce. 1563-1620. Huella 80mm × 62mm. Rijksmuseum, Amsterdam. RP-P-1904-1210.

28. *Por Don Agvstin del Adarve y Cardenas, y don Tomas del Adarve su hijo....* Granada: Francisco Sánchez y Baltasar de Bolibar, 1650. Biblioteca General Universitaria de Sevilla. A 110/123 (8).

iconográfico está inspirado en otro grabado de Hieronymus Wierix[29] (Fig. 127). Al igual que la tercera estampa, en este caso de la *Inmaculada Concepción* firmada por Francisco? Heylan en 1616[30] (Fig. 128), cuyo modelo central de la figura de la Virgen nos recuerda de nuevo otra estampa firmada por Wierix[31] (Fig. 129).

Tras el paso de los Heylan por Sevilla y Granada, o incluso después de las últimas actuaciones de Alardo de Popma en Sevilla, quedaron en Andalucía muy pocos grabadores —y todos peninsulares— aptos en el manejo del grabado a buril. Algunos como fray Ignacio Cárdenas, o el licenciado Pedro Gutiérrez, fueron de los mejores exponentes de dicho arte en Granada, como lo fue José María Haro en Sevilla[32]. El resto se inclinará por realizar grabado al aguafuerte, siendo ésta la técnica preponderantemente empleada en la segunda mitad del XVII.

A finales del XVII nos encontramos la composición del libro de un modo más modesto en cuanto a número de estampas, y son excepcionales los ejemplares que llevan un número elevado de ilustraciones, como es el caso de la obra de la Torre Farfán, *Fiesta de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, publicada en 1671. Libro en formato folio, con empleo de grandes tipos clásicos y sobre todo de magníficos grabados, unos sueltos y otros que acompañan al texto. En éste se comentan las espléndidas arquitecturas efímeras y los adornos, representados en las estampas, que se levantaron en la catedral hispalense para festejar con gran boato la canonización del rey Fernando III, que en 1248 reconquistó la capital hispalense. Los artistas más renombrados de Sevilla, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco Herrera el Mozo, Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán, pusieron sus conocimientos pictóricos, arquitectónicos y escultóricos en la construcción de las grandes maquinarias efímeras que adornaron la catedral. Debo subrayar que los autores de los grabados, Matías de Arteaga y Alfaro, su hermano Francisco, Valdés Leal y sus hijos Lucas y María Luisa Morales, eran pintores y realizaron aquéllos al agua fuerte.

29. Hieronymus Wierix. *Nuestra Señora del Rosario*. Talla dulce. Estampa suelta, anterior a 1619. [Hieronymus Wierx fecit et excud.]. British Museum, Londres, nº 1868,0612.550.

30. Aparece en la obra del alférez Francisco de Segura, *Soneto a la Limpissima Concepcion de Nuestra Señora* [s.l. Granada: s.n., s.a. [1616]. Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla,. 28-9-12 (19).

31. Hieronymus Wierix. *Tota Pulchra*. Estampa suelta. Talla dulce, anterior a 1612. [Joannes Stradanus inventor, Hieronymus Wierix scalpsit, Philippus Galle excudit]. British Museum, London. Nº 1873,0809.959.

32. Para obtener una información más detallada sobre el trabajo realizado por este grabador sevillano véase la tesis doctoral anteriormente mencionada (Pérez Galdeano, 2013).

También fue ampliamente ilustrada la obra de Lorenzo Ortiz: *Memoria, entendimiento, y voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen vso en lo moral y en lo politico* (Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1677). Con más de cien grabados, de pequeño formato, cuyas ilustraciones, entran dentro del tema de la emblemática, una fórmula de representación con la que es habitual que nos encontremos ilustrado un libro en estos momentos. A modo de antesala, el sistema expresivo dispuesto permite concentrar en muy poco espacio todo un imaginario capaz de trasladar al lector la esencia del contenido del libro. Coincidiendo en este punto con Matilla, quien analiza el carácter de reproductibilidad de los libros en el siglo XVII actuando como un medio de difusión de «masas», a quienes se dirigen estas obras con un mensaje propagandístico organizado desde la imagen de la portada «...tendente a fijar [...] conceptos promulgados, ya sean relativos a la nobleza o al dogma contrarreformista» (Matilla, 1990: 25-32). Esto no significa que lo representado no sea esotérico. En ocasiones, estas imágenes se convierten en verdaderos jeroglíficos que hay que interpretar (Mínguez, 1989: 57), pudiendo afirmarse que la imagen realiza la función de antesala del contenido del libro (*Ibidem,* 26-27).

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

El grabado en España durante el Siglo de las Luces, no sólo contempla el perfeccionamiento de las técnicas desarrolladas en la centuria precedente, sino también la introducción de otras nuevas: grabado a la manera negra o al humo, grabado de puntos, el aguatinta y el grabado en color.

La técnica más apreciada es la del grabado a buril. Sin embargo, cada vez se va imponiendo la utilización del aguafuerte, como paso previo, y posteriormente se le daba el acabado final con el buril. Ésta técnica ocupaba los principales trabajos. Es verdad que la entalladura en madera al hilo, a la hebra o a la fibra —como en el siglo XVII— se sigue empleando, pero en la ilustración de proyectos tipográficos de escaso relieve, destinados a un grupo social de poca solvencia económica, así como para los conocidos grabados populares.

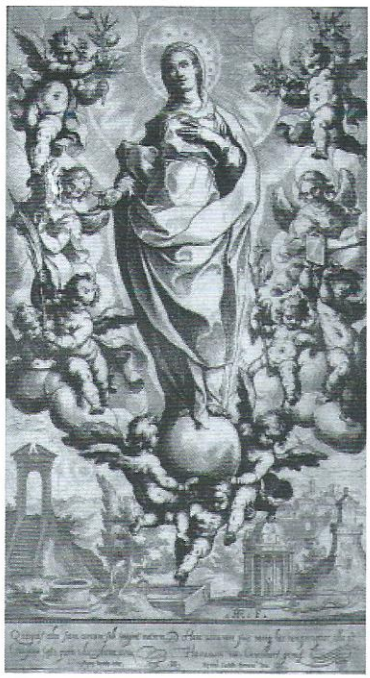

Fig. 115.- Rafaello Schiaminossi. *Inmaculada*. Aguafuerte, 1605 (C. Cort fe.).



Fig. 117.- Anónimo granadino (Heylan?). *Los siete dolores de la Virgen (Virgen de las Angustias)*. Talla dulce, 1653, plancha retallada.



Fig. 116.- Cornelis Cort. *Piedad*. Talla dulce, 1552-1578 (C. Cort fe.).



Fig. 118.- Isaac Lievendal. *Frontispicio arquitectónico*. Talla dulce, 1618.



Fig. 119.- Francisco Heylan. *Frontispicio arquitectónico*. Talla dulce, 1635.



Fig. 120.- Isaac Lievendal. *Frontispicio arquitectónico*. Talla dulce, 1624.

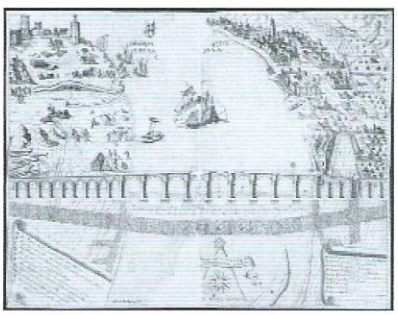

Fig. 121.- Alardo de Popma. *Montea y planta para la construcción del Puente de Piedra de Sevilla*. Talla dulce, 1631. Estampa suelta.



Fig. 122.- Francisco Heylan. *Tota Pulchra*. Talla dulce (1ª tirada?), 1629.



Fig. 123.- Francisco Heylan? *Tota Pulchra*. Xilografía, 1615.



Fig. 124.- Francisco Heylan. *Santa Ana Triple*. Talla dulce, 1630?



Fig. 125.- Anónimo (círculo de los Wierix - Francisco Heylan?). *Santa Ana Triple*. Talla dulce. Estampa suelta. Editor Hieronimus Wierix, 1563-1620.



Fig. 126.- Francisco Heylan. *Nuestra Señora del Rosario*. Talla dulce. 1650.



Fig. 127.- Hieronymus Wierix. *Nuestra Señora del Rosario*. Talla dulce. Estampa suelta, anterior a 1619. (Hieronymus Wierx fecit et excud.).



Fig. 128.- Francisco? Heylan. *Inmaculada Concepción*. Talla dulce, 1616?

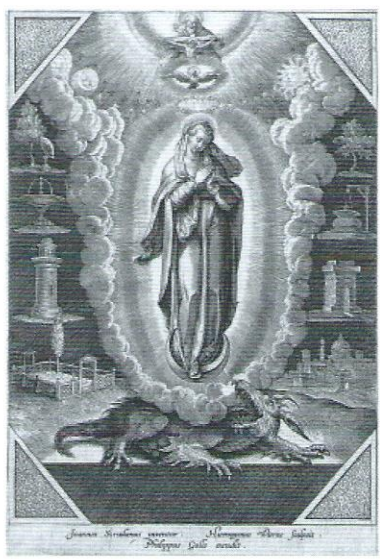

Fig. 129.- Hieronymus Wierix. *Tota Pulchra*. Estampa suelta. Talla dulce, anterior a 1612. (Joannes Stradanus inventor, Hieronymus Wierix scalpsit, Philippus Galle excudit).