

Un estudio de las portadas de libros abiertas por el grabador Marcos Orozco, en la segunda mitad del siglo XVII

A study of book title-pages opened by engraver Marcos Orozco, in the second half of the seventeenth century

JUAN ISAAC CALVO PORTELA  0000-0002-2565-2166

juaniscportel6@hotmail.com

Universidad de las Américas de Puebla (UDLAP). México

Recibido: 5 de octubre de 2020 · Revisado: 17 de octubre de 2021 · Aceptado: 25 de octubre de 2021

Resumen

En este artículo nos acercamos a la producción de uno de los grabadores activos en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII, el sacerdote Marcos Orozco. En concreto estudiamos algunas de las portadas de libros que abrió. Estos frontis constituyen una única realidad con el libro, cumpliendo la función simbólica de puerta al contenido de los mismos. Estas láminas de Orozco se pueden enmarcar en el gusto Barroco imperante en estos momentos en la corte madrileña, recogiendo la influencia de otros grabadores tanto peninsulares como extranjeros que trabajaban en Madrid o Sevilla. Así como las influencias venidas de los grandes centros de producción de estampas como Amberes.

Palabras clave: Portadas; Talla dulce; Marcos Orzco.

Identificadores: Marcos Orozco.

Topónimos: Madrid; Sevilla.

Periodo: Segunda mitad del siglo XVII.

Abstract

In this article we approach the production of the priest Marcos Orozco, one of the most active engravers in Madrid in the second half of the 17th century. Specifically, we studied some of the book title-pages that he opened. These covers constitute a single reality with the book, fulfilling the symbolic function of a door to their content. These Orozco plates can be framed in the Baroque taste prevailing at the moment in the Madrid court, recollecting the influence of other peninsular and foreign engravers who worked in Madrid or Seville. Also the influences coming from the great centers of production of engravings like Antwerp.

Keywords: Title-pages; Engravings; Marcos Orozco.

Identifiers: Marcos Orozco.

Place Names: Madrid; Seville.

Period: second half of the 17th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

CALVO PORTELA, J. I. (2021). Un estudio de las portadas de libros abiertas por el grabador Marcos Orozco, en la segunda mitad del siglo XVII. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 43-63.

Introducción

En el presente artículo pretendemos acercarnos al estudio de algunas de las portadas que abrió el grabador madrileño Marcos Orozco, en la segunda mitad del siglo XVII. Antes de adentrarnos en el tema es necesario señalar el estado en el que se encuentran los estudios sobre el grabado en la España moderna. Tenemos que destacar algunos autores clásicos como Páez (1981-1985), Roteta de la Maza (1981), García (1984), Gallego (1990), Carrete (1993; 1996), o Matilla (1991a; 1991b). En las últimas décadas algunos investigadores han continuado profundizando en el estudio de los grabadores que trabajaron en España tanto extranjeros como oriundos de los distintos territorios peninsulares. Un trabajo fundamental es el dedicado a los grabadores extranjeros que trabajaron en la corte madrileña, publicado hace unos años (Matilla et al, 2011). También hay que mencionar las tesis doctorales de Cacheda Barreiro (2006) y Pérez Galdeano (2013). A pesar del interés que ha despertado en los últimos años el estudio de los grabadores peninsulares del siglo XVII, sigue siendo muy importante continuar profundizando en el mismo.

Del grabador Marcos Orozco no se poseen muchos datos biográficos. Se sabe que fue sacerdote, pues firma algunas obras como tal, sírvanos de ejemplo la portada del libro de Diego Ortiz de Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (Fig. 6). Se desconoce el lugar y la fecha de su nacimiento, aunque estuvo asentado en Madrid (Ceán, 1800, Vol. 3: 274. Stirling, 1848, Vol. 3: 1054. Conde de Viñaza, 1894: 198. Cotarelo y Mori, 1916: 119-120. Blanco y Sánchez, 1920: 55). Tampoco se sabe con quién pudo aprender el oficio, pero por el dominio que demuestra en sus grabados del procedimiento de la talla dulce, se puede asegurar que debió de conocer a algunos de los grabadores extranjeros que laboraron en la corte matritense e indudablemente al principal grabador de la segunda mitad del siglo XVII, Pedro de Villafranca. Su producción fue muy abundante, siendo considerado el grabador más importante de la segunda mitad del siglo tras Villafranca (Cacheda, 2006: 56). Para Gallego, el hecho de que fuera sacerdote le permitió acceder a numerosos encargos, entre los que se incluyen estampas devocionales, portadas de libros y retratos de miembros del clero (Gallego, 1990: 177). En su producción ocupa un lugar muy destacado el retrato como demuestra el de María de Pol en el libro de Marcos de Torres¹. Por ello se le considera el gran protagonista del retrato grabado en la segunda mitad de la centuria, junto a Pedro de Villafranca (Ruiz, 1995: 981). Falleció en el año 1707, siendo un artista sumamente longevo (Carrete, 2009: 243). Viviendo el final de la Casa de los Austrias y los primeros años del reinado de Felipe V, primer rey de la dinastía de los Borbón.

En este artículo vamos a centrarnos en una parte muy concreta de su producción, las portadas de los libros. Antes de continuar es necesario señalar que las portadas de los libros cumplían varias funciones complementarias. Por un lado, tenían un carácter

1 Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (a partir de ahora UCM), BH FLL 34817.

simbólico al ser la puerta de acceso al libro, haciendo una presentación al lector-observador del motivo o motivos tratados en la obra, por medio de una combinación del texto y la imagen. Convirtiéndose en el resumen visual del contenido del libro (Matilla, 1991a: 44-45. 1991b: 26. Carrete, 1996: 248. Cacheda, 2006: 46. Civil, 2009: 521). Luego constituyen una única realidad con el texto, y como han señalado algunos autores suelen encontrar su explicación en los paratextos (Civil, 2009: 522).

Como ha indicado Matilla, estas portadas cumplen al mismo tiempo la función de elemento gráfico identificativo del orden social, político y religioso (Matilla, 1991b: 26). En el caso concreto de las portadas realizadas por nuestro grabador se enmarcan en un momento de profunda crisis política, económica y social para la Monarquía Hispánica de los Austrias, dirigida primero por el anciano Felipe IV y después por el enfermizo Carlos II. Es una Monarquía que ha perdido la hegemonía europea en favor de Francia tras la guerra de los Treinta Años y que se encuentra sumida en una profundísima crisis económica y social.

Los frontispicios de Marcos Orozco

Las portadas de libros abiertas por Marcos Orozco se enmarcan en el lenguaje plenamente barroco, en el que se tiende a abandonar las soluciones de portadas arquitectónicas que podemos ver que realizaron algunos de los grabadores extranjeros asentados en la corte madrileña hasta bien avanzado el siglo, como es el caso de Pedro Perret, Juan de Courbes o Alardo de Popma. Sin embargo, en algunas de sus portadas aún conserva una estructura arquitectónica que sirve de marco para escenas a modo de tablado viviente, o sobre la que se disponen figuras históricas como es el caso del libro de José de Veita, *Norte de la contratación de las Indias Occidentales*, impreso en 1672 (Fig. 5).

La primera portada abierta por este grabador a la que nos vamos a referir, ilustra la edición madrileña de 1655 del libro de Francisco de Quevedo, *Política de Dios i gobierno de Christo* (Fig. 1)², del que ya se habían hecho otras ediciones en Barcelona y Pamplona. Este frontis se puede enmarcar en las portadas alegóricas que tanto desarrollo tuvieron a lo largo del siglo XVII, tomando como modelo aquellas que ilustraban los libros impresos en Flandes, principalmente Amberes. Teniendo una gran importancia las portadas basadas en diseños y dibujos de Rubens, como por ejemplo la portada del libro de Jan Hemelaers, *Imperatorum Romanorum à Ivlio Caesare ad Heraclivm vsque Numismata Aurea*³ (Santos, 2015: 298-299).

2 Biblioteca Nacional de España (A partir de ahora BNE), Sala Cervantes, R/5322.

3 BNE, Salón General, 3/30392.



Figura 1. Marcos Orozco. Francisco de Quevedo, *Política de Dios i gobierno de Christo*. 1655. Biblioteca Nacional de España. R/5322.

En este caso Marcos Orozco reproduce el frontis que el grabador flamenco Juan de Noort había hecho para el libro de José Antonio González de Salas, *Nueva Idea de la Tragedia Antigua*, impreso en Madrid, en 1633 (Fig. 2)⁴. De Noort sabemos que era hijo del pintor amberino Adam van Noort, trabajó en Madrid en la primera mitad de la centuria y se le considera el artista que enlaza a los primeros grabadores flamencos asentados en Madrid con la segunda generación de estos artistas (Gallego, 1990: 162. Matilla et al. 2011: 17). Para Elena Santiago Páez, es un grabador fundamental, ya que sirvió de lazo de unión entre Pedro Perret y Pedro de Villafranca y su generación, en la que se incluiría Marcos Orozco (Santiago, 2006:190).

En este frontis se hace alusión a la fama del gran escritor español del siglo XVII, Francisco de Quevedo. Idea que también está presente en la dedicatoria de Pedro Coello al rey Felipe IV (Coello, 1655, s.p). En el centro de la composición hay una mujer vestida a la antigua, con un velo flotando en el aire sobre su cabeza, que sostiene con una de sus manos un cetro y con la otra una lápida en la que figura el título de la obra, el

4 Universidad de Granada, Biblioteca Hospital Real, BHR/A-002-214

nombre del autor y un retrato del mismo con sus característicos anteojos y con la cruz de la Orden de Santiago en el pecho, en medio de una corona de laurel. Esto supone una diferencia con la lámina de Juan de Noort en la que se dispone el escudo del autor. Por desgracia en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España el retrato está muy deteriorado. En la parte inferior de esta lápida está la firma de Marcos Orozco.



Figura 2. Juan de Noort. *Nueva Idea de la Tragedia Antigua*. 1633. Universidad de Granada, Biblioteca Hospital Real, BHR/A-002-214.

Como señala Cacheda, al referirse a la estampa de Noort, la figura de la mujer se inspira en la *Iconología* de Ripa, concretamente en la representación de la Tragedia (Cacheda, 2006: 161). Ésta se viste con una falda dejando descubierta una pierna y el coturno que calza. Este tipo de calzado era común entre los Príncipes para mostrar su dignidad y su preeminencia sobre la plebe (Ripa, 1625: 672). Aunque a diferencia de la alegoría descrita por Ripa que porta un puñal, tanto en la estampa de Noort como en la de Orozco tiene en la mano un cetro, símbolo del poder de la poesía sobre las demás artes liberales (Cacheda, 2006: 161). Este cetro es uno de los atributos que lleva la Poesía según el tratadista italiano (Ripa, 1625: 520).

A los pies de esta mujer vemos diversos instrumentos musicales entre los que distinguimos una lira, un laúd, diversas flautas. En el extremo de la izquierda hay un arpa y en

el de la derecha una viola da gamba. También podemos observar al menos tres máscaras de teatro griego. Bajo la lápida hay una pequeña cartela rectangular en la que leemos: “A Expensas de Pedro Coello en Madrid. Año de 1655”, como referencia al editor del libro, es decir la persona que financió la publicación, a quien además debemos la dedicatoria al rey. Asomando tras las piernas de la mujer vemos a una cabra, símbolo de la fértil naturaleza y de la riqueza que posee el arte poético, pues los cuernos de la misma dieron lugar a las cornucopias de la abundancia. Además, haría referencia al mito de la cabra Amaltea que amamantó a Zeus niño (Cacheda, 2006: 161). Todos estos objetos se disponen sobre un suelo conformado por unos azulejos blancos y negros alternados que nos conducen al fondo de la composición, donde levanta un edificio que podría identificarse con un teatro como una clara referencia a la creación literaria de Francisco de Quevedo. De este edificio vemos una de sus fachadas laterales con tres cuerpos de arcos superpuestos como en los teatros clásicos. También podemos distinguir en el extremo de la derecha parte del pórtico que se disponía tras la escena y en el otro extremo por su forma semicircular se encontrarían las gradas. Las soluciones que apreciamos en este teatro nos recuerdan a las que aparecen en el famoso tratado de Serlio (Serlio, 1619: 69v-74v).

En la parte superior de la composición hay una cortina que cae a los lados a modo del telón de un teatro, disponiéndose en el centro el escudo de Felipe IV, a quien se dedica el libro. Esto supone otra diferencia con la estampa de Noort que tiene el escudo del Conde Duque de Olivares a quien se consagró el libro de la *Nueva Idea de la Tragedia Antigua*.



Figura 3. Marcos Orozco. Antonio Velázquez Pinto, *Tesoro de los cristianos, que para cada día les dexó Christo en el verdadero Maná Sacramentado*. 1668. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, BH DER 3592.

Del año 1668 es la quinta impresión del libro de Antonio Velázquez Pinto, *Tesoro de los cristianos, que para cada día les dexó Christo en el verdadero Maná Sacramentado* (Fig. 3)⁵. Esta misma portada se había empleado para ornar la primera edición de este libro de 1663, lo que demuestra que se reutilizó la plancha de cobre para las sucesivas reediciones. La firma de Marcos Orozco aparece en los pedestales sobre los que se encuentran los ángeles mancebos: “Marcus Orozcus” en el de la izquierda, y “Delin et sculpsit” en el de la derecha, indicando que fue el encargado de hacer el “dibujo para grabar” (Blas, 1997: 23), y de abrir la plancha. Sin embargo, desconocemos quien creó el complejo programa iconográfico que se despliega en esta portada que tiene una clara conexión con el tema eucarístico del libro.

Este libro se enmarca en la abundante tratadística dedicada a la Eucaristía que tuvo un gran desarrollo a partir de Trento en el ámbito católico y especialmente en el Mundo Hispánico, frente a las tesis de los reformadores contrarias a los dogmas de la Iglesia sobre la Eucaristía. El motivo que se desarrolla en esta portada es el de la Adoración de las Santas Especies por los ángeles que se basa en la identificación del Pan Eucarístico con el Maná veterotestamentario. En esta idea incide el autor del libro en el propio título y en el primer capítulo del mismo (Velázquez, 1668: 4).

Esta portada se estructura en dos partes, la terrenal y la celestial, muy característica del gusto barroco de la segunda mitad del siglo XVII, que abandona las estructuras arquitectónicas que habían predominado en las portadas de los libros españoles en la primera mitad del siglo. En este caso nuevamente parece seguir modelos procedentes de los Países Bajos, especialmente los realizados por artistas como Abraham van Diepenbeeck o Theodoor van Thulden.

En el centro de la parte terrenal hay una cartela con los datos del libro y del autor, flanqueada por unos pedestales, sobre los que se encuentran unos ángeles mancebos ataviados con unas túnicas. Ambos elevan sus cabezas y dirigen sus miradas hacia las Santas Especies que se disponen en el centro de la parte superior. Cada uno de ellos sostiene con una mano una filacteria con unos versículos bíblicos. El ángel de la izquierda porta una filacteria en la que leemos: “Qui manducaverit ex hoc pane vivet in aeternum”⁶, y el de la derecha otra que dice: “Panem Angelorum manducabit homo”⁷. Ambas aluden al pan eucarístico como el pan de los ángeles que da la vida eterna. Mientras que con la otra mano sujetan otra filacteria que se despliega sobre la cartela con los datos del libro, en la que leemos esta leyenda: “ET ADORENT-EVM-OMNES-ANGELI EIVS”⁸, que hace hincapié en la veneración del Sacramento por los ángeles. Estas tres inscripciones inciden en dos aspectos cruciales para la Iglesia postridentina: la adoración de la Eucaristía y la comunión frecuente.

5 Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (a partir de ahora UCM), BH DER 3592.

6 “El que coma de este pan vivirá eternamente”. Jn. 6, 51.

7 “Pan de ángeles comió el hombre”. Sal. 78, 25.

8 “Y te adoran todos los ángeles”.

Hay que tener en cuenta que este libro vio la luz en un momento de gran tensión en la Iglesia, a raíz de la influencia del Jansenismo principalmente en Francia, Flandes y las comunidades católicas de los Países Bajos Septentrionales. El Jansenismo se oponía a la Comunión frecuente defendida por la Iglesia y muy especialmente por los jesuitas que consideraban que la Eucaristía era una medicina para el alma y el fiel debía consumirla con asiduidad. Para los jansenistas no era posible recibir la Comunión con frecuencia, porque ésta exigía una disposición especial del alma del fiel, fundamentada en una penitencia seria y prolongada antes de la absolución de cada uno de los pecados mortales, la ausencia de pecados veniales y un profundo amor a Dios. Las tesis jansenistas sobre la Eucaristía fueron expresadas por el teólogo francés Antoine Arnauld en su libro, *De la Frequente Communion*, de 1643.

Al acercarnos al libro de Velázquez percibimos que el tema de la Comunión frecuente es uno de sus ejes vertebradores, como se desprende del prólogo al lector:

(...) porque dándose a todos sin faltar alguno, se dio sin faltar algo a cada uno todo, y recibiendo cada uno entero cada día, queda entero, para que ningún día todo pudiese faltar a alguno (...). Y en figura deste tan rico Tesoro, que por alimētos quotidianos dexo Christo en su testamento a sus hijos, embiò del cielo Dios a su Pueblo, el Manà, intimándole se sustentasse quotidianamente del (...) (1668, Prólogo: sin paginar).

El autor se opone a las tesis jansenistas sobre la Comunión que ya había condenado el papa Inocencio X con la bula *Cum Occasionem*, en 1653, como leemos en el primer Discurso:

Los hombres estragados, que no querían desprenderse de sus vicios; los negligentes, y pezonesos, que no querían estar en ayunas, ni gastar tanto tiempo en la Iglesia (...) ingeniaron escusas, y metafísicas, haciendo el papel de humildes, para honestar, y hacer conveniente no Comulgar cada día (1668: 2).

Pocos años después de la publicación de este libro, la Sagrada Congregación del Concilio aprobó un decreto en 1679, en el que se abordaba nuevamente la cuestión de la Comunión, remitiendo a la doctrina aprobada por Trento que incidía en la importancia de que el fiel acudiese con asiduidad a la Comunión, pero siempre bajo el control de los confesores⁹.

En el centro de la parte celestial, en medio de un rompimiento de gloria, están el Cáliz con la Sagrada Forma, dispuestos sobre lo que podríamos identificar con el Sagrado Corazón de Jesús. La incorporación del órgano de Cristo quizás haya que relacionarla con el surgimiento de la devoción por el mismo en estos años en Francia de la mano de Juan de Eudes y de Margarita María de Alacoque. El fervor por el corazón se va a vincular a dos aspectos fundamentales de la religiosidad católica tras el Concilio, la Encarnación y la Eucaristía, debido a las críticas de los reformadores (Merlo, 2016: 5-6).

⁹ *Del Decreto de la Sagrada Congregación del Concilio*, 12 de febrero de 1679. <http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/ffv.htm> [Consultado 16 de septiembre de 2020].

La propia monja salesa tuvo varias visiones durante el ofertorio de la misa, de Cristo mostrándole las llagas de su Pasión y su pecho abierto, dejando al descubierto su corazón envuelto en llamas (Réau, 2000: 53). Sin embargo, como han demostrado varios especialistas, el culto al Corazón de Jesús hunde sus raíces en los siglos XII y XIII, con las visiones místicas de Lutgarda de Aywiéres, y el profundo cristocentrismo de las órdenes mendicantes que prestaron una gran atención a la humanidad de Cristo (Díaz, 2010: 89). Durante la Baja Edad Media se fue conformando una doctrina ascética centrada en el misterio del Corazón de Jesús. Otra de las fuentes de inspiración fue la literatura emblemática dedicada a la víscera de Cristo que proliferó desde inicios del siglo XVII, con las obras de Benedicto van Haeften y de Etienne Luzvic.

Esta representación del órgano de Jesús resulta peculiar, puesto que se adelanta en una década a la primera fiesta en honor al mismo celebrada en 1675, y en casi dos décadas al primer dibujo del mismo, de 1685, que según Sebastián constituyó el germen de la iconografía del corazón (Sebastián, 1981: 322). Lo más probable es que recoja la incipiente devoción por él procedente de Francia, y al mismo tiempo se inspira en la iconografía del corazón que se había extendido desde fines de la anterior centuria gracias a los jesuitas, con los libros de Etienne Luzvic, *Cor Deo devotum Jesu pacifici Salomonis thronus regius*¹⁰, que tiene unos grabados de Antoon Wierrix, y de Benedictus van Haeften, *Schola Cordis sive aversi a Deo cordis ad eudem reductio et instructio*¹¹, que está ornado con estampas de Boetius A. Bolswert (Sebastián, 1981: 322).

Flanqueando el pan y el vino hay unos ángeles mancebos venerándolas, postrados sobre unas nubes. Sobre sus cabezas, entre las bandas de nubes, atisbamos a unos querubines que dirigen sus miradas hacia el Cuerpo y la Sangre de Cristo.

En ese mismo año se imprimió el libro de Alonso de Andrade, *Vidas de los gloriosísimos Patriarcas san Juan de Mata y san Felix de Valois, fundadores de la ínclita religión de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos*¹², cuya portada fue realizada por Marcos Orozco (Fig. 4). Aunque en esta ocasión únicamente la firma como grabador (Marcus Orozco Pr(es)biter / Sculpsit). Como en las otras portadas que realizó, está claramente vinculada al contenido del libro que en este caso se trata de las vidas de los fundadores de la Orden Trinitaria. Responde a la tipología de una portada arquitectónica de tipo escenario (García, 1984, T. 2: 241), que tienen su origen en modelos manieristas, aunque van a tener su apogeo en el Barroco. Estas portadas arquitectónicas tienen una función activa al ser portadoras de diversos elementos alegóricos, heráldicos o emblemáticos, unidos al contenido del libro o relacionados con el autor o la persona a la que se dedica el libro (Cacheda, 2008: 468).

10 Universiteitsbibliotheek Vrije Universiteit, XI.07424.

11 Biblioteca Real de Bélgica (a partir de ahora KBR), Réserve précieuse, VB 2.000 3 A.

12 Biblioteca Histórica de la UCM, BH FLL 35404.



Figura 4. Marcos Orozco. Alonso de Andrade, *Vidas de los gloriosissimos Patriarcas san Juan de Mata y san Felix de Valois, fundadores de la ínclita religión de la Santissima Trinidad Redención de Cautivos*. 1668. Biblioteca Histórica UCM, BH FLL 35404.

Este frontis tiene un basamento con una tarja central en la que leemos esta leyenda: “S. Iuan de Matha / S. Felix de Valois. Fundadores del Orden de la SS^a Trinidad Redempcion de Cautiuos”, con unos pedestales a los lados. El cuerpo principal está conformado por un vano central con forma de arco rebajado, flanqueado por unos pilares que rematan en unos capiteles compuestos, sobre los que se encuentran unos fragmentos de entablamento que soportan un arco rebajado. El vano central funciona como el escenario de un teatro en el que figuran los dos santos fundadores de la Orden Trinitaria, san Juan de Mata y san Félix de Valois, que tienen una visión en medio de un paisaje agreste. Siendo un tema frecuente en sus representaciones como apreciamos en la estampa de Juan de Noort que ilustra el libro, *Instrucción de Novicios de la Orden de Descalzos de la SS^{ma} Trinidad*, de 1652¹³.

Ambos santos están postrados en el suelo con el hábito de los trinitarios compuesto por una túnica blanca y un escapulario del mismo color, con la cruz de la Orden en el pecho y una capa negra nuevamente con la cruz. San Juan de Mata se dispone a la izquierda y dirige su mirada al Cielo, con una mano señala hacia la visión gloriosa del Cielo y la

13 Biblioteca de la abadía de Montserrat, B*CLI*12*47.

otra la extiende hacia su compañero. En segundo plano, junto a sus piernas atisbamos un libro sobre el cual se dispone el bonete de doctor. San Félix de Valois está arrodillado a la derecha, mirando al Cielo, con las manos extendidas a los lados, sorprendido ante la visión celestial. Junto a sus piernas vemos una corona que aludiría a su origen real, puesto que formaba parte de la casa real francesa. En segundo término, entre ambos santos observamos a un ciervo con una cruz entre sus cuernos que se acerca a beber de una fuente que brota de una roca. Esta imagen se toma de un pasaje de la vida de estos santos, que recoge Andrade en su libro:

Estando una tarde sentados junto a esta fuente en devotísimos coloquios de las cosas del Cielo, vieron venir un ciervo blanco como solía otras veces, sin recelarse de los Santos (...): venía el ciervo en tiempo de calor a refrigerarse a la fuente, bebía, y descansaba, y como recreándose con los Santos como con amigos suyos, les solía hacer caricias (...). Esto hacía muchas veces, teniendo su recurso en la fuente, y en los siervos de Dios, y así no estrañaban su venida; pero esta vez les causó admiración: porque traía encima de la cabeza en la parte de la frente una Cruz de los colores, carmesi, y celeste, en todo semejante a la que vio San Juan de Mata en el Ángel el día de su Missa nueva (Andrade, 1668: 43v-44r).

La parte celestial de la composición se estructura en dos partes. Sobre las cabezas de los santos en una banda de nubes vemos a un ángel vestido con una túnica con la cruz trinitaria, que tiene a sus pies a unos cautivos, uno cristiano y el otro musulmán, a los que está tocando la cabeza para señalar el intercambio de prisioneros, dado que la misión de la Orden era la liberación de los cautivos cristianos. Esta escena se tomó de la visión que tuvo san Juan de Mata en el momento de ser ordenado sacerdote, que narró a Félix de Valois tras la aparición del ciervo, como recoge el autor del libro (1668: 44v-45r). Remata la escena en la Trinidad en medio de un rompimiento de gloria, con Dios Padre y Cristo sentados a los lados sobre las nubes y en el centro la paloma del Espíritu Santo. La inclusión de la Trinidad se debe a que, durante la visión de su primera misa, le fue revelado a Juan de Mata que debía fundar una Orden dedicada a la Trinidad (1668: 31v). Además, tras el suceso del ciervo se les apareció a ambos santos un ángel que les comunicó: “que la voluntad de Dios era, que luego se partiesen à Roma à pedir al Sumo Pontífice les diese regla, y forma para fundar la Religión, con Titulo de la Santissima Trinidad” (1668: 47v).

Remata la portada con el escudo de la Orden en una tarja ricamente ornada que cuelga sobre la clave del arco, con una corona. Sobre ella hay un entablamento poco desarrollado.

En 1671 realizó la portada que ilustra el libro de José de Veitia, *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales*, impreso en Sevilla un año más tarde como indica la portada tipográfica (Fig. 5)¹⁴. No es casual que el libro fuera impreso en la ciudad del Guadalquivir ya que la Casa de Contratación se encontraba allí. Al igual que la anterior portada se trata de un frontispicio arquitectónico de tipo escenario en el que se desarrolla una

14 BNE, Sala Cervantes, R/19602.

escena marítima vinculada a la Casa de Contratación, en la que el autor ocupó diversos cargos como se señala en la portada tipográfica. Al mismo tiempo la presencia de los Reyes Católicos y de Carlos II con su madre en el ático, no deja de ser una referencia a la Monarquía Hispánica que desde la Conquista había gobernado las Indias. Este libro se publica en un momento de una enorme complejidad para la Casa de Austria que debido a la minoría de edad de Carlos II es regida por su madre Mariana de Austria (Magariños, 1993:337-338).



Figura 5. José de Veitia, *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales*. 1671. Biblioteca Nacional de España, R/19602.

La portada tiene un alto basamento ocupado por una gran tarja de cueros recortados, en la que figuran el título del libro, la dedicatoria al conde de Peñaranda, Gaspar de Bracamonte y Guzmán que había ejercido el cargo de presidente del Consejo de Indias hasta el año 1671, y el nombre del autor y sus cargos. En la parte inferior de la tarja se encuentra el escudo del autor y en la superior el de Gaspar de Bracamonte.

El cuerpo principal está conformado por un vano central en el que se desarrolla una escena marítima, flanqueado por unas calles laterales conformadas por parejas de columnas entre las que se encuentran sobre unos pedestales Cristóbal Colón y Hernán Cortés, a izquierda y derecha respectivamente, a los que identificamos porque sus nombres están inscritos en el entablamento. La inclusión de estos dos notables personajes vinculados al descubrimiento y conquista de América no resulta para nada extraña, puesto que este libro se centra en las normas de la Casa de la Contratación. En la censura de Iván de Aguirre, leemos: “(...) Christoval Colon, y Fernan Cortès, merecen en España, y el mundo tantos honores, y aplausos por su descubrimiento, y conquista (...)” (Aguirre, “Censura”, 1672, s.p).

Ambos van ataviados con atuendo militar, portando la bengala en una mano y en la otra el sombrero. En el pedestal sobre el que está Colón leemos esta inscripción: “Ferendum et sperandum”, tomada del libro de Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano* (Saavedra, 1675: 212), que hace referencia a como por medio del sufrimiento y la esperanza se alcanzan los objetivos. El propio Saavedra en la glosa de este emblema alude con estas palabras a Colón:

Arrojase Colon a las inciertas olas del Océano en busca de nuevas Provincias, y ni le desespera la inscripción del *non plus ultra* (...), ni le atemorizan los montes, interpuestos a sus intentos. Cuenta con su navegación al Sol los passos, y roba al año los días, a los días las horas. Falta a la aguja el polo, a la carta de marear los rumbos, y a los compañeros la paciencia, conjuranse contra èl, y fuerte en tantos trabajos, y dificultades las vence con el sufrimiento y con la esperança (1675: 213).

Mientras que en el pedestal sobre el que se encuentra Cortés leemos este lema: “Labor omnia vincit”, nuevamente tomado de las empresas de Saavedra Fajardo que en su texto hace referencia al trabajo constante del príncipe (1675: 498).

Las dos columnas que flanquean el vano central tienen unas filacterias enrolladas en sus fustes, con el lema “Plus-Ultra” que nos lleva a identificarlas con las Columnas de Hércules. Esta enseña estuvo vinculada a la Monarquía Hispánica desde tiempos del emperador Carlos. Su inclusión en este frontis no resulta extraña, pues como ha señalado Bénat, desde el siglo XVI, este emblema se convirtió en portador del descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo (Bénat, 2017: 9). En la censura de Juan de Aguirre hallamos una referencia a las columnas hercúleas:

(...) desde las Columnas de Hercules à la tierra firme de America, y à sus estendidas fructuosas Islas, quantos Interpretes, y Comentadores de los Profetas han ilustrado sus vaticinios (...) le aplican, y explican muchos Textos Sagrados (Aguirre, “Censura”, 1672, s.p).

En el vano central se desarrolla una escena marítima dedicada a las rutas marítimas que conducían de Sevilla a las Indias. En la parte inferior de la escena vemos una costa en la que se levanta en el extremo de la izquierda un edificio, que podríamos identificar con la Casa de la Contratación de Sevilla. En la tierra frente al edificio leemos un

versículo del profeta Ezequiel: “Omnes naves maris et naute earum fuerunt in populo negotiationis tue. Ezech. C. 27, 3”¹⁵, que claramente es una referencia a la institución sevillana. Esparcidos por la costa atisbamos diversos objetos, en el extremo de la derecha hay un libro cerrado en cuyo lomo leemos: “Ord. dela Cont”, es decir serían las órdenes emitidas por la Casa de la Contratación que recoge el autor a lo largo del libro. De este libro surge una filacteria en la que leemos: “Ex libris arma, et armorum iura. Panorm. Lib.4”, que se toma de la obra de Antonio Panormitano y hace alusión a las leyes emitidas por el rey Alfonso de Nápoles, a las que nuevamente se hace referencia en la Censura (Aguirre, “Censura”, 1672, s.p).

Entre los otros objetos que vemos esparcidos por la tierra distinguimos unos mosquetones, unos cañones desmontados, unos toneles y unas balas de cañón. Entre ellos se despliega otra filacteria con otro versículo de Ezequiel, que dice: “Et cum negotiatione multiplicatur fortitudo. Ezech. C. 28. 5”¹⁶. De esta manera se hace hincapié en que no es por la fuerza de las armas, sino por la negociación que se multiplica la riqueza obtenida por la Casa de la Contratación.

En el mar acercándose a la costa vemos un bote con unos remeros. En el centro de la escena hay un gran navío que porta las riquezas de América a la Península. A la izquierda hay otro navío que se dirige al Nuevo Mundo, en el que podemos atisbar a un personaje acompañado de este lema: “Hispali inventio / Et his polis directio”, como una clara referencia a como las naves partían de Sevilla con rumbo a las Indias. Entre ambos barcos se despliega una filacteria en la que leemos: “Impletaes, et glorificata nimis in corde marnis. Ezech. C 27.3”¹⁷, que alude a las riquezas que llegaban a Sevilla desde las Indias.

Sobre esta escena marítima hay un clípeo delante del entablamento, que conecta la escena del vano con el ático de la composición. En él se representa el Nuevo Mundo al que se dirige el barco salido de Sevilla. En el centro hay un hombre sentado con el atuendo característico de los incas, sosteniendo entre sus piernas un arma y con ambas manos vacía las riquezas de un cofre que caen en el barco que hay en el centro de la escena marítima. Tras él hay un paisaje con dos montes que se pueden identificar con los cerros de Potosí que constituyeron unas de las principales minas de oro en el Virreinato del Perú durante esta centuria. A ellos se refiere el autor en el Prólogo al Lector (Veitia, 1672, s.p). Sobre su cabeza hay una filacteria con esta inscripción: “Novus tibi serviet orbis”¹⁸, como alusión a las riquezas que llegaban de las Indias. De su boca sale otra con un lema no del todo legible: “Facta est punis navis (...) & (...). C. 31. 14”.

La composición remata en un ático en el que se encuentran las figuras de los Reyes Católicos y Carlos II niño con su madre Mariana de Austria, a izquierda y derecha respectivamente. A los que identificamos porque sobre sus cabezas podemos leer: “Ferdí-

15 “Todas las naves del mar y los marineros de ellas fueron a ti para negociar”. Ez. 27, 3.

16 “En tus negocios has multiplicado tus riquezas”. Ez. 28, 5.

17 “Y fuiste populosa y opulentísima en medio del mar”.

18 “El Nuevo Mundo está para servirme”.

nandus et Elisabel”, y “D. Carolus II et Regina Mater”. Ambas parejas están sentadas, dirigiendo sus miradas al centro donde está el escudo de los Habsburgo con una corona y el collar con el Toisón de Oro. Este no va a ser el único retrato de Carlos II junto a su madre Mariana de Austria, hay que mencionar el grabado de Pedro de Villafranca de la reina coronando a su hijo¹⁹. En los pedestales en los que se disponen los reyes podemos leer sendas inscripciones. En la que está a los pies de Fernando e Isabel leemos: “Non solum armis”, como alusión a que la conquista no fue solo por medio de las armas. Mientras que la que se dispone bajo Carlos II y su madre, dice: “Tali tutrice Iustitia & ea firmatur solium. Pro. 16. 12”²⁰, que se referiría a la justicia real.

El último libro al que nos vamos a referir es el de Diego Ortiz de Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, de 1677²¹. En la portada tipográfica se indica que el editor fue el importante librero francés asentado en Madrid, Florian Anisson (Agulló y Cobo. 1992: 42). Como veíamos en el libro de Antonio Velázquez, Marcos Orozco firma la obra no sólo como grabador, sino como dibujante (Marcus Orozco Presby^{er} / Delinea^t et Sculpt M^d 1677) (Fig. 6) (García, 1984: 343). A él también debemos el escudo de Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Ribera que precede a la dedicatoria al mismo.

A diferencia de las dos anteriores portadas, en este caso no se trata de un frontis arquitectónico a modo de portada de cuerpos superpuestos, sino que presenta un alto pedestal con una serie de medallones con motivos claramente vinculados al contenido del libro, que no es otro que la historia de la ciudad de Sevilla desde la conquista por parte de Fernando III hasta el año 1671. Este tipo de frontis va a ser frecuente desde mediados de la centuria, y tenemos que ponerlos en relación con las portadas realizadas en Amberes, sobre todo a partir de la década de 1630, debidas a artistas como Rubens, Erasmo Quellin o Abraham van Diepenbeeck. Prueba de la influencia que ejercieron estos diseños en la Península es la portada que hizo María Eugenia de Beer para el libro de Francisco Aguado, *Sumo Sacramento de la Fe. Tesoro del nombre christiano*²².

19 BNE, Sala Goya, Invent/14736.

20 “Es abominación para los reyes cometer iniquidad, porque el trono se afianza en la justicia”. Pro. 16, 12.

21 BNE, Sala Cervantes, 2/19633.

22 BNE, Salón General, 1/16206.

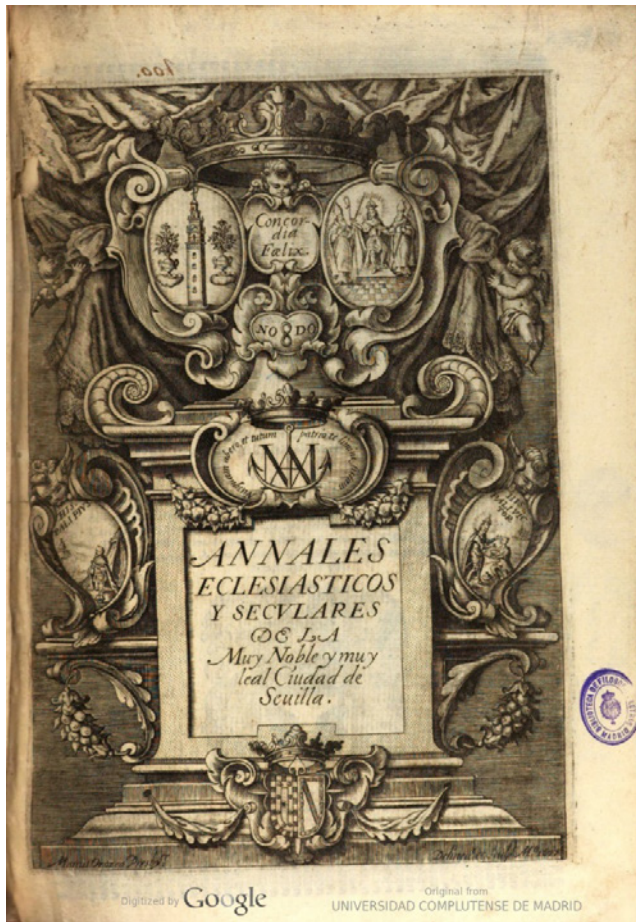


Figura 6. Diego Ortiz de Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. 1677. Biblioteca Nacional de España, 2/19633.

En cualquier caso, Marcos Orozco parece seguir estos modelos en este frontis, quizás porque respondían a los nuevos gustos para las portadas de los libros.

El pedestal se alza sobre un basamento escalonado en el que figura la firma de nuestro grabador. En el centro sobre una tarja que pende de unas cintas, se encuentra el escudo de Diego Ortiz de Zúñiga sobre una cruz de la Orden de Santiago, dado que pertenecía a la misma desde el año 1640, y remata en una corona. El frente del pedestal presenta un recuadro con el título de la obra. Sobre él hay un medallón con el anagrama de María y un ancla como símbolo de la esperanza, rematados por una corona y rodeados por una leyenda latina tomada de la *Eneida* de Virgilio: “Nusquam abero, et tutum / patrio te limine sistam”²³.

A los lados del pedestal hay unas ménsulas sobre las que se disponen unas cartelas rematadas por las cabecitas de unos querubos, en las que se representan dos escenas de la vida de Fernando III vinculadas a la conquista de Sevilla. En la de la izquierda vemos

23 “Nunca te faltaré, y te llevaré a salvo hasta el umbral de una patria”. *Eneida*. Libro II, 620.

al rey santo postrado en la entrada de su tienda, teniendo una visión de la Virgen. Hecho que recoge Ortiz de Zúñiga en el primer libro de su obra (Ortiz de Zúñiga, 1677: 12). La escena va acompañada por la inscripción: “HISPALI PIUS”. En la tarja de la derecha se capta el momento de la capitulación de los musulmanes ante el monarca castellano, con el letrero: “HISPALI VICTOR”. Este pasaje es recogido nuevamente por el autor del libro (1677: 12-13).



Figura 7. Francisco de Herrera y Matías de Arteaga. Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al culto nuevamente concedido al Señor Rey S. Fernando III de Castilla y León*. 1671. Biblioteca Nacional de España, 2/65329.

La parte superior del pedestal tiene en los extremos unas volutas vueltas hacia el interior. En el centro se atisba una peana sobre la que se dispone un medallón de cueros recortados, en donde hay dos óvalos con emblemas alusivos a Sevilla. Entre ambos óvalos siguiendo el eje de simetría, vemos el emblema sevillano del NO-DO con la madeja que de sobra es sabido, está vinculado a la figura del rey Alfonso X el Sabio y a la lealtad que le profesó la ciudad durante el conflicto con su hijo Sancho. Este emblema figura en el grabado que acompaña a los capítulos del libro que recogen dicho conflicto entre el

rey castellano y su hijo (1677: 123-127). Sobre el emblema sevillano hay otro medallón rematado con una cabecita de querubín, en el que leemos el lema: “Concordia Faelix”.

A los lados hay unas tarjas ovaladas, en la de la izquierda aparece la torre de la Giralda flanqueada por unos jarrones con unas varas de azucenas en alusión a la pureza de la Virgen como símbolo de la catedral hispalense y que podríamos relacionar con la fuerte devoción inmaculista que tuvo como epicentro Sevilla. Este emblema ya lo hallamos en otras obras dedicadas a la ciudad del Guadalquivir como la portada del libro de Fernando de la Torre Farfán, *Templo Panegírico, al certamen poético que celebró la Hermandad insigne del Smº Sacramento*, que vio la luz en 1663²⁴, abierta por Matías de Arteaga (Cacheda, 2006: 415-416). En la otra hay un rey entronizado, a quien podemos identificar con Fernando III, flanqueado por dos santos obispos sevillanos que serían san Leandro y san Isidoro. En la portada del famoso libro de Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al culto nuevamente concedido al Señor Rey S. Fernando III de Castilla y León*, del año 1671²⁵, en el que se relatan las celebraciones públicas organizadas por la ciudad con motivo de la canonización del monarca, hallamos dos óvalos con estos dos mismos emblemas. Dicha portada se basa en un diseño del pintor Francisco de Herrera y fue abierta nuevamente por Matías de Arteaga (Fig. 7). Rematando el pedestal hay una gran corona.

Este medallón superior tiene como fondo una cortina descorrida que cae en unos grandes y profundos plegados, con dos nudos a los lados que sostienen unos ángeles niños, del que está a la derecha sólo distinguimos su cabecita y uno de sus brazos, mientras que de su compañero de la izquierda vemos todo su cuerpo. Es en esta tela donde mejor percibimos el dominio técnico que tenía Orozco de la talla dulce, con esa sutil combinación de luces y sombras que le permite dar un gran volumen a los plegados.

Conclusiones

En este artículo hemos podido analizar algunas de las portadas que realizó el grabador y sacerdote Marcos Orozco en la segunda mitad del siglo XVII, que junto a Pedro de Villafranca es considerado uno de los más importantes grabadores del momento. Los frontispicios que abrió, como hemos podido apreciar, están claramente vinculados a los libros que ornan, cumpliendo la función simbólica de puerta de acceso a su contenido. Además, también son un fiel reflejo de la situación que vivía en estos momentos la Monarquía Hispánica. Estas portadas se enmarcan en el lenguaje Barroco dominante en estos momentos. Algunas de ellas tienen unas estructuras arquitectónicas a modo de escenas teatrales, que hunden sus raíces en las soluciones manieristas, pero que alcanzaron su pleno apogeo en el Barroco.

En sus frontis Marcos Orozco no fue un innovador, sino que siguió los modelos procedentes principalmente de Amberes, como sucedió con la mayoría de los grabadores

24 BNE, Sala Cervantes, 2/46544.

25 BNE, Sala Cervantes, 2/65329.

de esta centuria. En varias de sus obras hemos podido percibir las influencias de otros grabadores, principalmente del flamenco asentado en Madrid, Juan de Noort, y del manchego, Matías de Arteaga. A pesar, de que Orozco en este sentido no resulta especialmente novedoso, sus portadas si presentan un importante desarrollo iconográfico que hay que poner en relación con el propio contenido de los libros.

Debido a las limitaciones que presentan este tipo de trabajos sólo hemos podido estudiar algunas de las portadas que abrió a lo largo de su dilatada carrera, que esperamos completar en próximas publicaciones. También quedarían por estudiar los retratos grabados, así como el sinfín de estampas devocionales salidas de sus buriles.

Bibliografía

- Agulló y Cobo, M. (1992). *La imprenta y el comercio de libros en Madrid. (Siglos XVI-XVIII)*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense.
- Andrade, A. de (1668). *Vidas de los gloriosísimos Patriarcas san Juan de Mata y san Felix de Valois, fundadores de la ínclita religión de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos*. Madrid: Melchor Alegre.
- Bénat, L. (2017). Lectures américaines du *Plus Ultra* ou le *Plus Ultra* à l'épreuve de l'Amérique. *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n° 26. <http://journals.openedition.org/e-spania/26274> [Consultado el 25 de septiembre de 2020].
- Blanco y Sánchez, R. (1920). *Catálogo de calígrafos y grabadores de letra*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Cacheda Barreiro, R. M. (2006). *La portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico*. (Tesis doctoral inédita). Santiago de Compostela: Universidad.
- Carrete, J. (1993). Grabado y literatura en la España Barroca. En *Verso e imagen. Del Siglo de Oro al Siglo de las Luces*. Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Carrete, J. (1996). El grabado y la estampa barroca. En Carrete et al. *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*. Summa Artis. Vol. XXXI. Madrid: Espasa Calpe.
- Carrete, J. (2009). *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XV a XIX*. <https://sites.google.com/site/arteprocomun/diccionario-de-grabadores-y-litografos-que-trabajaron-en-espana-siglos-xv-xix-h---z> [Consultado el 29 de Septiembre de 2020].
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Civil, P. (2009). El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español. En *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*. Madrid, Casa Velázquez, 11-29.

- Conde de Viñaza. (1894). *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de don Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos.
- Cotarelo y Mori, E. (1916). *Diccionario de calígrafos españoles*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Díaz, G. (2010). Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús. *PLURA. Revista de Estudos de Religião*, Vol. 1, (1), 86-108.
- Gallego Gallego, A. (1990). *Historia del grabado en España*. 2ª ed., Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra.
- García Vega, B. (1984). *El grabado del libro español: siglos XV, XVI y XVII*. Valladolid: Instituto Cultural de Simancas.
- Magariños, J. M. (1993). Reinado de Carlos II. 1665-1700. En *Los Austrias: grabados de la Biblioteca Nacional* (pp. 309-350). Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Matilla, J. M. (1991a). *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephiante y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Matilla, J. M. (1991b). El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. IV, (8), 25-32.
- Matilla, J. M. y Carrete, J. (1992). *Imágenes de la España Barroca*. Soumen Opetusministerio, Soumen Ulkoasianministerio. Helsinki-Madrid: Ministerio de Cultura y Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Matilla, J. M. et al. (2011). *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Merlo, J. L. (2016). *Divinae Caritatis. El Corazón de san José en Nueva España, Siglo XVIII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Ortiz de Zúñiga, D. (1677). *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real.
- Páez Ríos, E. (1981-1985). *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
- Pérez Galdeano, A. Mª. (2013). *Los descubrimientos del Sacro Monte: Nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y extranjeros en Andalucía que lo hicieron posible*. (Tesis doctoral inédita). Granada: Universidad.
- Quevedo, F. (1655). *Política de Dios i gobierno de Christo*. Madrid.
- Réau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano*, Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1, Vol. 2, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Ripa, C. (1625). *Della Novissima Iconologia*. Padua: Pietro Paolo Tozzi.

- Roteta de la Maza, A. M^a. (1981). *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1636)*. Madrid: Universidad Complutense.
- Ruiz Gómez, L. (1995). *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma.
- Saavedra Fajardo, D. (1675). *Idea de un príncipe político christiano*. Valencia: Francisco Ciperés.
- Santiago Páez, E. (2006). Grabadores flamencos en el Madrid de Felipe IV. Alardo de Popma, Juan de Noort y Herman Pannels. En *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y coleccionismo dedicadas al profesor A. E. Pérez Sánchez* (pp. 184-199). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Santos, A. (2015). Rubens y las artes del libro. En *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco* (pp. 271-329), Biblioteca Nacional de España.
- Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza Editorial.
- Serlio, S. (1619). *Tutte l'opere d'Architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio*. Venecia: Giacomo de Franceschi.
- Stirling, J. D. (1868). *Annals of the artists of Spain*. Londres: John Ollivier.
- Veitia Linage, J. de (1672). *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales*. Sevilla: Juan Francisco Blas.
- Velázquez Pinto, A. (1668). *Tesoro de los cristianos, que para cada día les dexó Christo en el verdadero Maná Sacramentado*. Madrid: Bernardo Hervada.