

# La ilustración de los Tratados de Arte Militar, impresos y conservados en la Biblioteca Nacional, 1500 - 1671\*.

Algunas consideraciones sobre autores de los textos, de los  
grabados e imprentas especializadas y coleccionistas.

Esther MERINO PERAL  
Dpto. Historia del Arte Moderno II.  
Universidad Complutense de Madrid  
*e.merino@pdi.ucm.es*

Recibido: 27 de Noviembre de 2008

Aceptado: 2 de Junio de 2009

## RESUMEN

Uno de los aspectos fundamentales de la Tradadística Moderna, y de los Tratados de Arte Militar, en particular, es la Ilustración. Por su valor aclaratorio de contenidos especulativos, por su valor estético, simbólico y plástico, la estampa de los textos del Renacimiento se erigió en modelo iconográfico del resto de las Artes Liberales y en un rápido medio de difusión cultural. Por lo que a las imágenes de ámbito militar se refieren, precisamente, todas las anteriores cualidades mencionadas sirvieron para promocionar los contenidos de la llamada revolución militar, basada en el nuevo perfil arquitectónico de la fortificación bélica, o sea el baluarte terraplenado, en la artillería explosiva, en las tácticas del escuadrón de infantería del ejército profesional, tanto como en un trasfondo teórico que fue evolucionando desde la preeminencia artística hasta la planificación puramente científica, ya rebasada la frontera de 1600, que determinó, además, la especialización pragmática en la figura del Ingeniero Militar. En este trabajo se intenta desentrañar el asunto de la procedencia de tales ilustraciones, en el marco de la Historia del Grabado Español, las imprentas madrileñas, así como la recopilación de coleccionistas de dicha tradadística específica, gracias a los cuales se pudo establecer el numeroso conjunto de fondos, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid.

**Palabras Clave:** Historia Militar, Historia del Grabado, Tradadística Militar Moderna.

The illustration of treaties of Military Art,  
forms in Madrid and conserved in the National Library, 1500 - 1671.  
Some considerations on author of text, the engravings  
and the specialised presses, and collectors.

## ABSTRACT

One of the fundamental aspects of the Modern Treatises, and Treatises of Military Art, in particular, is the Illustration. By its clarifying value of speculative contents, by its aesthetic value, symbolic and plastic, the stamp of texts of the Renaissance was elevated half in iconographical model of the rest of the Liberal Arts and in a fast one of cultural diffusion. Reason why to the images of military scope they talk about, indeed, all the previous mentioned qualities served to promote the contents of the call military revolution, cradle in the new architectonic profile of the warlike fortification, that is the embanked Bastion, in the explosive Artillery, the tactics of the Swarm of Infantry of the professional army, as much as in a theoretical background that was evolving from the artistic pre-

\*Las reflexiones vertidas en este trabajo se derivan de un proyecto de investigación I+D, financiado por la Universidad de Alcalá ( VAH PI2005/054), 2005-2007.

eminence to the planning purely scientist, already exceeded the 1600 border, who determined, in addition, the pragmatic specialisation in the figure of the Military Engineer. In this work it is tried to unravel the subject of the origin of such illustrations, within the framework of the History of the Spanish Engraving, the Madrilenian Presses, as well as the compilation of collectors of specific treatises happiness, thanks to which the numerous set of bottoms, conserved could be established in the National Library of Madrid.

**Key Words:** Engraving History. Military Art. Treatises

**SUMARIO:** Aproximación Histórica. Orígenes de la imprenta en España. La Ilustración: El grabado. Textos de tema bélico. La estampa militar en Madrid. Relación de algunas obras del arte militar, conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid. Noticias de imprentas, ilustraciones y coleccionistas.

## Aproximación Histórica.

Aún es impreciso el origen de la imagen estampada en Europa<sup>1</sup>. Tanto el papel como la xilografía tienen una procedencia oriental. Los primeros tacos o matrices en España, en la primera mitad del siglo XV, pueden encontrarse en el entorno catalán, de Vich, en comparación con las primeras xilografías europeas, entre 1350 y 1370. Por otra parte, los primeros libros o incunables se fechan en 1472 en España, y en 1480 el primero de los ilustrados, el *Fasciculus temporum* de Werner Rodewich, impreso en Sevilla en el taller de Alfonso del Puerto y Bartolomé Segura, y cuyos grabados son una copia de la edición veneciana de Georg Walch en 1479.

La Historia del Grabado hispano comienza en torno a la década de 1480 a 1490, pues muy pocos de los 900 incunables españoles conocidos tenían imágenes. En la última década incunable, a partir de 1490, la producción impresa se dispara, proliferando los libros con grabados, resaltándose la gran movilidad de los impresores, en continuos viajes para buscarse la vida y conseguir comitentes, de la misma forma que se van asentando en algunos centros editoriales, constituidos en sedes fijas en el siglo XVI. Las ilustraciones xilográficas sin autorías de los textos eran constantes, en el ámbito del mismo anonimato medieval, aunque se vislumbran algunos nombres de grabadores, y, además, las estampas sueltas son escasas en nuestro país. Si bien el origen de la estampa europea es la xilografía, en la Península Ibérica se documentan algunos naipes grabados en metal con la misma antigüedad de aquellas de molde de madera.

El grabado del Humanismo vino de la mano del desarrollo impresor a partir del siglo XVI. Entre los centros más representativos, en Amberes fue indiscutible la tipografía de Cristóbal Plantin, protegido del Cardenal Granvela, del Secretario Gabriel de Zayas y del propio monarca Felipe II, a quien se le debe la edición de la *Biblia Real o Políglota*, en cinco idiomas, que supervisó Benito Arias Montano y que sufragó el monarca escuialense, hasta llegar a ser nombrado “Prototipógrafo Regio”, obteniendo el monopolio de suministro del libro litúrgico desde 1570. Y el negocio se convirtió en una fuente de riqueza, de la que siguieron beneficiándose sus sucesores, los Moretus, en fechas tardías.

<sup>1</sup> Antonio Gallego. *Historia del grabado en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1990, p. 17.

De 1500 a 1550 se comprueba la fusión de sendas influencias foráneas, la del grabado xilográfico alemán, en consonancia con la estética de origen italiano. Al final del siglo, la reivindicación de la épica nacionalista de tradición caballeresca junto a la visión mesiánica que se tiene del avance y las conquistas hispanas, propiciaron la recurrente atención a Retratos de autores y ornamentación de su obra, en las Portadas, al tiempo que se fue ampliando la fractura entre libros especializados, intentos sistemáticos de recopilación a la manera de tratados científicos y aquellos de raigambre estética, la misma evolución que van a seguir las obras específicamente de contenido bélico.

En este sentido, el grabado xilográfico constituye elemento indispensable de ayuda a la comprensión<sup>2</sup> de los preceptos expuestos.

### Orígenes de la imprenta en España.

Se puede establecer una enumeración cronológica de los primeros momentos de la Imprenta en España<sup>3</sup>. Hacia 1472 aproximadamente se menciona en Segovia a Johaness Parix de Heidelberg, quien imprimió al parecer el *Sinodal de Segovia*. La mayoría de los primeros impresores eran alemanes o centroeuropeos, salvo en Sevilla y en Toledo, donde los pioneros fueron españoles, claro que esta misma circunstancia ocurrió en el resto de Europa, donde los primeros impresores eran de origen alemán o formados en esa zona. En 1473 se documenta la presencia en Barcelona de Henricus Botel de Embich, Georgius von Holtz de Hoeltingen y Johannes Plank de Halle. El mismo año en Valencia trabajaba Lambert Palmart de Colonia. Y en la Zaragoza de 1475, Matheus Flandes. Unos años más tarde, en 1477, en Sevilla Alonso del Puerto, Bartolomé Segura y Antonio Martínez, Paulus de Colonia, Johannes Pegnizer de Nuremberg, Magnus Herbst de Fils, Thomas Glockner. Y Meinardo Ungut procedente de Venecia, como llegó a través de la península vecina, al parecer, Estanislao Polonus. El mismo año en que se documenta la presencia de Pedro Brun, trabajando en Tortosa.

Ya en el siglo XVI se menciona a Joan Rosembach de Heidelberg, entre 1492-1530. Arnao Guillén del Brocar en la zona de Navarra y Castilla entre 1494-1524.

Jorge Coci en Zaragoza 1499-1536. Joan Joffre de Briançon en Valencia. 1498-1530. Por su parte, los Cromberger, comenzando la estirpe con Jacobo Cromberger o “Jacobo Alemán”, que se casó con la viuda de Ungut y se hizo cargo del negocio en Sevilla, desde 1504 a 1550.

Hacia 1500 se tenían prevenciones contra los impresores locales, a quienes se les atribuían limitaciones. Antes de la invención de la imprenta existía un floreciente comercio de manuscritos extranjeros, que se incrementó durante el siglo XV con el desarrollo del humanismo laico en lengua vernácula. Flandes e Italia, particularmente Florencia,

<sup>2</sup> Dice Gallego que “aún está sin estudiar y sin valorar el papel de la ilustración de este tipo de libros”, *Op. cit.* 101.

<sup>3</sup> Griffin, Clive. *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1991.

fueron los principales exportadores de libros a España desde mediados del siglo XV, iluminados y libros devocionales, antes de la llegada de la imprenta a la Península Ibérica. O sea, que la imprenta no creó especialmente una mayor demanda, que ya existía. La incipiente imprenta se centró por tanto en satisfacer la demanda también local, libros escolares, literatura popular, con un alcance limitado. La imprenta, en principio, no se consideró imprescindible, simplemente sirvió para abaratar los libros sobre los que había mayor interés en su forma manuscrita, aunque en los primeros tiempos aún eran objetos de lujo.

Evidentemente, la imprenta era un negocio, y como necesitaba inversión, los primeros establecimientos fueron centros comerciales, en busca de relaciones más estrechas con quien pudiera ofrecer financiación. Las primeras imprentas en Valencia y Barcelona respondían a tales necesidades, tanto como a intereses culturales. Progresivamente, las distintas imprentas de las diferentes localidades se fueron especializando, lo cual se fue acentuando ya en el siglo XVI. Para sobrevivir algunos de los impresores de principios del Quinientos tuvieron que buscarse la vida, literalmente. Brocar coexistió como coimpresor de las *Indulgencias de la Santa Cruzada* y Miguel de Eguía, heredero de Brocar se destacó como comerciante en su localidad de origen, Estella, logrando además el monopolio sobre las ediciones universitarias complutenses, en Alcalá de Henares. La misma diversificación que mostraron los Cromberger, extendiendo su mercado, no sólo a España sino también a América. La imprenta de objetivo esencialmente cultural, como la de Manucio, no tuvo su paralelo en la Península Ibérica. Por si fuera poco, estos impresores intercambiaron género entre ellos, puesto que su producción era diferente, y así consta que ocurrió en las relaciones entre Cromberger y Eguía. Con todo, para satisfacer la demanda de libros en el siglo XVI hubo que seguir recurriendo a la importación de obras foráneas, a través de Sevilla y de ferias como la de Medina del Campo. Se trata del Libro Internacional, del que luego se hacían ediciones vernáculas en los centros locales. Estos libros de fuera se vendían, incluso, a precios más bajos por el clima económico desfavorable. Para hacer frente a la competencia, los impresores en España continuaron su dependencia de los posibles mecenas que financiaran la inversión de la edición. Incluso, para favorecer los beneficios en este negocio floreciente, monarcas como los Reyes Católicos dispensaron de ciertas cargas fiscales a los impresores, como el de la “alhòndiga de pan”, impuesto por el que se exigía a los comerciantes importar a Sevilla una cantidad de trigo o pan equivalente a la de los productos que exportaban de la ciudad. Tampoco es que esta situación mejorara en la segunda mitad del siglo XVI, con la cesión de algunos monopolios por parte de Felipe II, como el de Cristóbal Plantin en Amberes, para editar ciertos libros religiosos o litúrgicos, mencionado anteriormente. William Caxton en Inglaterra, Aldo Manucio en Italia, Robert Estienne en Francia, los primeros editores europeos, tuvieron que emplearse en los primeros momentos en base a la constante demanda de libros litúrgicos e impresión de indulgencias, como el mismo Jacobo Cromberger. Los Cromberger compraron la materia prima, o sea el papel, a algunos de los apellidos genoveses más conocidos, como los Doria, Spínola, Adorno, Grimaldi, Gentile y Centurione. Por si fuera poco, los libros de los Cromberger solían

llevar su firma, en uno de los primeros atisbos de valoración de su actividad, propia del Renacimiento Humanístico. Con el paso del tiempo, este impresor fue mejorando notablemente la calidad de sus producciones, su distribución, ampliándose con la exportación de decretos y cartillas así como catecismos de enseñanza para los indios, además de editar libros de entretenimiento como los libros de Caballerías, de Historia y algunas ediciones de los Clásicos, y la capacidad de absorción en el mercado local de obras en latín, para ver la competencia con las imprentas italianas como la de Manucio o francesas. Una de las más tempranas, la *Farsalia* de Lucano, formaba parte de un prototipo de una serie en octavo, que pretendía una promoción más dinámica de ciertos libros, de la misma forma que trabajaron intensamente en la diversificación de sus negocios, aumentando las inversiones y ampliando sus fronteras a tierras americanas, con una enorme red de distribución, no sólo para imprimir sino también para vender libros a gran escala y cuyo negocio pudo transmitir a sus herederos tras su muerte en Lisboa. El que se considera primer impresor que trabajó en Méjico, Juan Pablos, ya se asentó allí a instancias del hijo de Jacobo, Juan, en 1539.

De la conocida familia de impresores de Venecia procedía Giovanni Giunti, instalado en Salamanca desde 1520 aproximadamente. En 1526, naturalizado como Juan de Junta firmaba su primera obra en la Península Ibérica como impresor, beneficiándose de los contactos establecidos a través de su matrimonio con la hija del primer impresor de Burgos, otro extranjero, Fadrique de Basilea. Relaciones familiares habituales en el sector, como la de Miguel de Eguía, heredero de la prensa complutense en la década de 1520, por su matrimonio con la hija de Arnao Guillén de Brocar, en este caso, gracias a la promoción del Cardenal Cisneros. De la Imprenta en Salamanca, pese a ser uno de los centros culturales de la Península, por la presencia de la Universidad, sin embargo poco se sabe en el siglo XV. El primer libro editado en esa ciudad se fecha en 1481, precisamente la *Gramática Latina* de Nebrija. Y, se menciona la imprenta de Juan de Porrás en Febrero de 1502, activo hasta 1520, cuya producción, casi mayoritaria, estaba enfocada a la demanda académica, tratados, conferencias y discursos de los profesores universitarios, tanto como textos para los propios estudiantes<sup>4</sup>. Otros impresores conocidos en la ciudad son Juan Gysser de Selingenstadt de Main y Lorenzo de Liondedei de Pésaro en la Marca de Ancona. Este Liondedei, librero e impresor resulta relevante, puesto que consta como responsable de una de las primeras traducciones –de Diego Guillén de Ávila, en 1516- de una obra fundamental de la Antigüedad sobre temas militares, un recopilatorio del *Arte Militar* de Elio Frontino, que figura entre los textos favoritos de los *condottieros* italianos.

Del otro pionero de la imprenta en España, Arnao o Arnaud o Arnalt de Brocar, aún se especula su procedencia originaria, francesa o franco-navarra. Asentado en Pamplona, en la última década del siglo XV, publica otra de las obras históricas de referencia dedicadas a los asuntos bélicos, la *Crónica Troyana* de Guido delle Colonne. Y desde Logroño trasladó su residencia, después, a Alcalá de Henares en 1511, donde estuvo en activo hasta 1523.

---

<sup>4</sup> Frederick J. Norton. *La imprenta en España 1501-1520*, Ollero y Ramos Editores, 1997, p. 58.

Como particularidad de los primeros tiempos de trabajo, las impresiones se hacían con tinta roja y negra. Los primeros libros mantuvieron el tipo de letra de los manuscritos, o sea la gótica, pero progresivamente se fue imponiendo la romana, basada en la letra humanista italiana, ya desde 1460. El tipo de letra itálico o cursivo, descendiente del romano hizo aparición caligráfica a comienzos del siglo XVI, en la imprenta veneciana de Manucio, tomando como modelo de la letra empleada en las cancillerías italianas. Los impresores españoles no introdujeron los tipos de letra cursiva hasta el segundo tercio del siglo XVI, mientras tanto fue habitual el uso del tipo gótico particularmente conocido como “rotunda” ya desde finales del XV, presumiblemente a través de los artífices llegados de Alemania. Precisamente la temprana edición latina de la *Farsalia* de Lucano, que realizara Cromberger, al parecer fue la primera realizada en esa misma cursiva mencionada, imitación de la cursiva o itálica o aldina.

A diferencia del librero parisino Jean Petit, a comienzos del siglo XVI, que no dejaba pasar la oportunidad de firmar e incluir su propia marca en las obras que publicó y que con la misma frecuencia solía suprimir los nombres de sus impresores, los libreros editores hispanos dieron pocas muestras de haberse percatado de las ventajas comerciales de afianzar la firma de la empresa. Por eso, en cuanto a las marcas, los sevillanos no tenían distintivas, como el famoso ancla y el delfín de Manucio o el grifo de Gryphius o el compás plantiniano, pero usaron combinaciones de monogramas con las letras I C y aunque Brocar tampoco solía utilizarlas, en ocasiones se les instaba por encargo.

La producción de libros aumentó regularmente. Hacia 1520 se contabilizan aproximadamente ochocientas ediciones<sup>5</sup>. Desde la pronta aprobación de los Reyes Católicos, los siguientes monarcas continuaron con la atención al negocio incipiente. A instancias de la pareja de monarcas había llegado el grupo de los impresores alemanes, a quienes se les concedieron ciertos privilegios fiscales, como ya se ha comentado, incluyendo la exención del servicio militar. Con el cambio de siglo se hizo necesaria la legislación sobre la materia, no estrictamente restrictiva, que otorgara licencias y derechos, por ejemplo. Así, la forma más frecuente de intervención regia fue la de concesión de privilegios, que prohibían, sin embargo, la impresión no autorizada de la obra o el periodo cronológico que duraba tal prerrogativa. Los primeros textos que se beneficiaron de tales medidas fueron los de leyes y en este sentido, el privilegio más antiguo del que se tiene noticia, para una obra ajena al ámbito oficial fue para el *Tractatus de penitentiis* de Alfonso de Benavente, impreso en Salamanca, por Gysser en 1502<sup>6</sup>. En Derecho Civil y Eclesiástico, los impresores venecianos, de Pavía y de Lyon disfrutaron de tal exclusividad en Europa, que casi ostentaban un verdadero monopolio.

Persio, Virgilio y Sedulio, en torno a las diez ediciones, parecen haber sido las lecturas literarias esenciales, de origen español, disponibles a nivel universitario. Los tratados latinos utilizados con objetivos didácticos y docentes, de matemáticas, medicina, doctrinales y escolásticos solían tener una extracción de procedencia francesa o italiana

<sup>5</sup> F. J. Norton. *La imprenta en España...*, op. cit. p. 19.

<sup>6</sup> *Op. cit.* p. 190.

Entre 1501 y 1520 se contabilizan cincuenta y tres ediciones de Historia y Geografía, el cuatro por ciento del total, dice un experto en el tema<sup>7</sup>. Más que los Reyes Católicos, sin duda, el Cardenal Cisneros fue el verdadero Mecenas de la Imprenta, tanto individual como a gran escala. Y, con ese sentido pedagógico se respaldó la obra erudita de Lebrija, la *Biblia trilingüe*, a manera de diccionario latino.

### La Ilustración: El Grabado.

Al margen de otras consideraciones, la imprenta posibilitó la difusión de la cultura, y de la imagen visual en el marco general de la revalorización del saber y de la cultura, de la memoria de una época empeñada en la recuperación de la Fama y de los valores de la Antigüedad Clásica. De manera vertiginosa, pronto se tomó conciencia del valor estético implícito, tanto de la imagen individual como de la ilustración<sup>8</sup>. De la misma forma, la atención a este nuevo medio implicó una revalorización de la estimación del artífice artesano, más próximo a los criterios de cualificación del artista, del Renacimiento de las Artes Liberales. En este sentido, vuelve a ser providencial el impulso que se dio a este formato artístico, en el ámbito alemán, en que resulta imprescindible mencionar a Durero, heredero de maestros como Wolgemut y Schongauer, culminando su interés en la magna empresa de la xilografía monumentales del *Triunfo de Maximiliano*, a comienzos del siglo XVI. Otro de los aspectos fundamentales de la impronta del grabado es el de su contribución al conocimiento y difusión de los valores iconográficos, conceptuales y plásticos del Renacimiento Humanístico, como así se derivó de la importancia de los trabajos de Marcantonio Raimondi, por ejemplo, para apreciar la obra de Rafael.

El cambio en la estimación del artesano al artista condujo a la firma, la reivindicación de la autoría, del ingenio, del diseño, que en el ámbito de la estampa grabada se materializó en la marca del impresor. Por vez primera, ésta se empleó en Alemania, por los editores Fust y Schoeffer, mientras que en España haya que esperar hasta 1485 para encontrar algunas de las primeras, en Aragón, siempre asociadas a extranjeros, aunque rápidamente

<sup>7</sup> *Op. cit.* p. 195.

<sup>8</sup> Sobre este tema se pueden consultar varios interesantes estudios bibliográficos: Anninger, Anne. *Spanish and Portuguese 16th Century Books in the Department of Printing and Graphic Arts: A description of an Exhibition and a Bibliographical Catalogue of the Collection*, Cambridge, Mass. The Harvard College, 1985. Bliss, P.D. *A History of Wood-Engraving*, Londres, 1964. Carreño, Alberto M<sup>o</sup>. “La primera biblioteca del continente americano”, *Divulgación histórica*, Ciudad de Méjico, 4, 1943, pp. 428-31. Carter, John y Muir, Percy H. *Printing and the Mind of Man. A descriptive catalogue illustrating the impact of Print on the Evolution of Western Civilization During Five Centuries*, Munich 1983. Catálogo. Catálogo de obras impresas en el siglo XVI de la Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1992. Chambers, Marlene. “Early Printing and Book Illustration in Spain”, en *The Library Chronicle*, Philadelphia, 39, 1973, pp. 3-17. Domínguez Guzmán, Aurora, *El libro sevillano durante la primera mitad del s. XVI*, Sevilla, 1975. Eisenstein, Elisabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, 2 vols, Cambridge 1979. Esteve Botey, Francisco. *Historia del Grabado*, Clan, 1993. Farrant Bland, David, *A History of Book Illustration, The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, Londres, 1958.

te se extendieron las marcas como atribución de obras artísticas, y que incluso llegaron a ocupar una gran parte del espacio en las páginas impresas<sup>9</sup>. Marcas geométricas o alegóricas, muy sencillas en todo caso, las que sirvieron a los propósitos de los primeros impresores asentados en España, como los arriba mencionados Polono y Ungut<sup>10</sup>. El material tipográfico que trajeron los impresores foráneos comprendía las primeras planchas de madera de las que se extraían las ilustraciones. Como en el apartado anterior, de orígenes del formato y los tipos, las más tempranas procedían de Alemania, igualmente. En su origen, además, la estimación iconográfica no era muy buena pues se consideraban versiones inferiores del arte del iluminador medieval. De hecho, entonces, los productos más refinados de los impresores eruditos, como Manucio o Brocar en Alcalá se preferían sin ilustraciones<sup>11</sup>.

Como en el texto, Sevilla fue uno de los centros impulsores de la ilustración en España. Algunos autores mencionan el *Fasciculus temporum* de 1480, impreso en Sevilla por Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto, como el primer libro ilustrado del que se conservan ejemplares y en el cual se usaron una docena de grabados en madera<sup>12</sup>. Los Cromberger invirtieron considerablemente para realizar muchas ediciones ilustradas, de manera que la adquisición de grabados también encareció el precio de los libros. Es muy probable que también las planchas utilizadas por los Cromberger fueran here-

---

Fernández, Luís. *La Real Imprenta del Monasterio de Nuestra Señora de Prado. 1481-1835*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1992. Griffin, Clive. *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1991. Haebler, Konrad. *The Early Printers of Spain and Portugal*, *Bibliographical Society's Monographs*, 4, Londres, 1897. Haebler, Konrad. *Bibliografía ibérica del siglo XV: enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*, 2 vols., La Haya y Leipzig, 1904-1917. Hirsch, Rudolf. *Printing, relling and readind 1450-1550*, Wiesbaden 1967. García Oro, José. *Los Reyes y los libros: La política libraria de la Corona en el Siglo de Oro (1475-1598)*, Madrid, Cisneros, 1995. Gilmont, Jean François. "Jean Crespin: un editeur réformé du XVIe siècle", *Travaux d'humanisme et Renaissance*, 186, Ginebra 1981, pp. 75-76. Hind, Arthur M. *An Introduction to a History of Woodcut with a Detailed Survey of Work Done in the Fifteenth Century*, 2 vols, Nueva York 1963. Irigoín, Jean. "L'Introduction de papier italien en Espagne", en *Papiergeschichte: Zeitschrift der Forschungstelle Papiergeschichte in Mainz (Maguncia)*, 10, 1960, pp. 29-32. Kigdon, Robert M. "Patronage, Piety and printing in Sixteenth-century Europe", en D.H. PINKNEY y T. ROPP (eds), *AFestschrift for Frederick B. Artz*, Durham, North Carolina, 1964, pp. 19-36. López Estrada, Francisco, "Sobre la imprenta en Sevilla en el siglo XVI", en *Archivo Hispalense*, segunda época, 18, n° 57, 1953, pp. 37-48. Martín Abad, Julián, "Lebrija en los talleres de Arnao Guillén de Brocar y Miguel de Eguía", en *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Lebrija V Centenario*. Ed. R. Escavy, J. M. Hernández Terres y A. Roldán, Murcia, Universidad, 1994, I, pp. 23-57. Mckenzie, D. F. "Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practices", en *Studies in Bibliography*, Charlottesville, 22, 1969, pp. 1-75. Moreno Garbayo, Justa, *La Imprenta en Madrid, 1626-1650. Materiales para su estudio e Inventario*, Arco Libros, S.L., Madrid, 1999, Vol. I. Norton, Frederick J. *La imprenta en España 1501-1520*, Ollero y Ramos Editores, 1997. Odriozola, Antonio. "Obras impresas en Logroño por Arnao Guillén de Brocar", en *Bibliografía Hispánica*, II, 1943, 7, pp. 22-37. Odriozola, Antonio, "Los protoincunables (1472-1479), impresos por Juan Parix en Segovia y Toulouse con tres figures", *Gutenberg-Jahrbuch*, 1976, pp. 130-137. Odriozola, Antonio, "Los Libros impresos por Juan Parix en Segovia y Tolouse y los atribuibles a Turner y Parix en esta última ciudad (1472-1478), una investigación sobre protoincunables", en J. M. Ruiz Asensio y otros, *Homenaje a D. Agustín Millares Carlo*, 2 vols, Las Palmas, 1975, I, pp. 281-308. Platter, Thomas, "Autobiographie". Traducción de Marie Helmer, *Cahiers des Annales*, 22, París, 1964, pp. 45-83. Pollard, A. W., "The Transference of Woodcuts in the Fifteenth and Sixteenth Centuries", en *Bibliographica: papers on Books, Their History and Art*, Londres, 2, 1896,



dadas de Polono y Ungut, con el resto del material de la imprenta. Nada comparable de todas formas a los 18.000 grabados de que disponía la imprenta Plantin-Moretus, entre 1550 y 1560, tanto de madera como de metal. Los grabados sevillanos, compatibles con los pesados tipos caligráficos góticos, componían las imágenes derivadas del relieve acentuado y de formas toscas. Estos grabados en madera se imprimían ya normalmente sólo en tinta negra y la alternancia de los dos colores, rojo y negro, fueron poco utilizadas por los Cromberger. Una de las particularidades de las ediciones sevillanas de Cromberger, es la serie de estampas xilográficas que solían encajarse al principio de cada acto de algunas de las ediciones que se hicieron de *La Celestina*, en el primer cuarto del siglo XVI. Grabados rectangulares que representaban algún episodio de la acción relatada a continuación en el texto, junto a composiciones de pequeños grabados sueltos de personajes que iban a aparecer también seguidamente. Se las llamaba **Figuras Factotum**, reconocibles y recurrentes en la utilización de pliegos sueltos hasta el siglo XIX. Estos “*dramatis personae*” derivaban de figuras similares a las utilizadas en las distintas reediciones de las obras de Terencio, impresas en Estrasburgo ya en la última década del siglo XV<sup>13</sup>.

El Arte del grabado adquirió notable desarrollo en Italia bajo los auspicios de famosos pintores, como Mantegna o Tiziano, quien inspiró y dirigió en Venecia una escuela de grabadores en madera, de la misma forma que hará Rubens en Amberes un siglo

---

pp. 343-68. Pollard, A. W. *Early Illustrated Books: A History of the Decoration and Illustration of Books in the 15th and 16th Centuries*, Londres 1917. Rey Soto, Antonio, *La Imprenta en Galicia: El Libro Gótico*, Madrid, 1934. Roura, Miguel, *Reseña de los incunables que posee la Biblioteca Pública de Mahón, Palma*, Escuela Tipográfica Provincial, 1890. Rossi, G.G (Ed.). “El poder de la estampa”, en *Insignium Romae Templorum*, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2004. Sander, Max, *Le Livre a figures italien depuis 1467 jusqu’à 1530: essai de sa bibliographie et de son histoire*, 5 vols, Milán, 1942. Shaw, David. *The Library*, Londres, 1981. Tenorio, Nicolás, “Algunas noticias de Meinardo Ungut y Lanzalao Polono”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*”, Madrid, 5, 1901, pp. 633-38. Torre Revello, José, *Los orígenes de la imprenta en la América Española*, Madrid 1927. Valton, Emilio, *Impresos mexicanos del siglo XVI*, Ciudad de Méjico, 1935. Vals I Subirá, Oriol, *The history of paper in Spain*, 3 vols, Madrid, 1978-82. Varona García, M<sup>a</sup> Antonia, “Identificación de la primera imprenta anónima salmantina”, en *Investigaciones Históricas*, 14, 1994, pp. 25-33. Vindel, Francisco, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, 9 vols, Madrid 1945-54. Voet, León, *The Goleen Compasses: A History and Evaluation of the Printing and Publication Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, 2 vols, Ámsterdam, 1969-72. Wagner, Kalus, “Los impresores sevillanos Estacio y Simón Carpintero”, en *Archivo hispalense*, segunda época, 58, n<sup>o</sup> 178, 1975, p. 138. Witten, Laurence, “The Earliest Books Printed in Spain”, *Papers of the biographical Society of America*, Nueva York, 53, 1959, pp. 91-113.

<sup>9</sup> Juan Carrete Parrondo, Valeriano Bozal y Fernando Checa, *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol. 31 *El grabado en España : siglos XV al XVIII*, Espasa Calpe, 1978, p.13.

<sup>10</sup> *Op. cit.* 13-14.

<sup>11</sup> *Op. cit.* p. 234.

<sup>12</sup> *Op. cit.* p. 231.

<sup>13</sup> Frederick J. Norton, *Op. cit.* p. 218.

después, y que traducían las obras de tales pintores a ese formato. Como en Venecia, en Roma, Milán, Nápoles, Parma, Bolonia, Florencia, Capua, la influencia de los pintores más relevantes se dejó sentir en la estampa.

En España, a diferencia de Italia o Alemania, fue poco el interés demostrado por la imagen impresa y hubo escasez de las estampas sueltas habituales en el resto de Europa, durante los siglos XV y XVI. En la Península Ibérica, por tanto, la imagen va ligada al desarrollo del libro. Ya se comentó al principio que en las primeras imprentas hispanas, en Segovia, Valencia, Barcelona y Zaragoza, los primeros libros editados carecían de estampas. El primer libro ilustrado y aquí editado, el *Fasciculus Temporum*, ya mencionado, respondía a un modelo foráneo, de Velmer Rolewinck. Desde el punto de vista de las ilustraciones, sin embargo, fue más significativa la publicación de *Los Trabajos de Hércules*, de Enrique de Villena, por Antonio de Centenera en Zamora en 1483. Es relevante porque, en este caso, las estampas fueron elaboradas por un artista español, aunque influido por los alemanes. Al parecer, ni en cuanto a las técnicas, ni en la factura podían parangonarse con los modelos originarios de Italia o Alemania<sup>14</sup>.

La estética formal renacentista se introdujo en España a través de los repertorios decorativos de frontispicios orlados. Del inicial decorativismo vacío a la consciente utilización de imágenes con un sentido iconológico novedoso, dentro de los parámetros humanísticos, fue un proceso apenas reconocible en ciertos talleres, especialmente, en el de Miguel de Eguía, ya a cargo de la prensa de Brocar, en Alcalá de Henares. Junto a las sevillanas de los Cromberger, la de Brocar y luego de Eguía, las zaragozanas de Jorge Coci son las más activas durante las primeras décadas del siglo XVI, mientras que ya en la segunda mitad del siglo Madrid se alzó como centro editorial en auge, al tiempo que la influencia italiana fue desplazando los modelos alemanes de la esfera hispana.

La primitiva aplicación de la imagen grabada de imprenta se fue concentrando en las Portadas, en folio o en cuarto, fundamentalmente heráldicas o blasonadas, acompañadas del título en tipos góticos y enmarcados ambos en una orla de fragmentos que componían un marco cuadrangular. Lenta pero progresivamente se fue insertando el grabado como complemento ilustrativo del texto. La utilización de eslabones heterogéneos o viñetas para componer orlas o márgenes ornados de las obras, pueden derivar de la decoración de Libros de Horas importados de Francia. Precisamente, las primitivas orlas de los Cromberger, compuestas de pequeñas figuras animales o humanas dentro de follaje enmarañado, procedentes de los mencionados Polono y Ungut, pudieron tener una ascendencia de origen italiano, hasta la preeminencia de los diseños renacentistas, las figuras mitológicas, de filiación clasicista. En el taller de Brocar, en Alcalá de Henares, en 1511 se publicó una traducción al castellano de la *Vida de Santa Catalina de Siena*, de Raimundo de Capua, en la que aparece la primera portada de una larga serie, en este caso con la estampa xilográfica del escudo heráldico de Cisneros. Fue después de que el emperador Carlos V le nombrara Impresor Real, cuando Brocar empezó a utilizar la marca tipográfica y muchas de las iniciales xilográficas.

---

<sup>14</sup> *Summa Artis*, *Op. cit.* 45.

Las Letras Capitales figuradas impresas, a la manera de las mayúsculas iluminadas, se localizan por vez primera en el *Salterio de Maguncia* de 1457. También se empiezan a visualizar en ediciones incunables del siglo XVI y llegaron de la mano de los mismos impresores extranjeros, alemanes, asentados en la Península Ibérica. Alguna de las obras más tempranas en las que se aprecian las iniciales xilográficas fueron *La Celestina o el Amadís de Gaula*, firmados por el impresor Antonio Blado, promovido por el librero-editor Antonio de Salamanca. Mayúsculas xilográficas también se aprecian en el *Amadís* impreso a instancias de Antonio de Salamanca en Roma en 1519 por el mismo Blado, el impresor que terminaría convirtiéndose en uno de los más reputados, asentados en Roma.

Lo que queda claro es que el gusto por la ornamentación del libro se hace sensible en la profusión decorativa de cabeceras, iniciales, finales de capítulo, colofones finales de obra y viñetas utilizadas en páginas de toda suerte, a lo largo del siglo XVI. Desde las orlas aún vinculadas a los repertorios decorativos góticos, con su característico “perlado” de puntos blancos sobre fondo negro –ya fueran animales, iconografía humana o seres fantásticos entrelazados en cenefas vegetales agrestes- en las primeras décadas del siglo XVI se observa ya una simplificación presagiando las formas de los órdenes renacentistas, con mayor organización tanto en los Preliminares en general, como en la Portada-Frontispicio en particular, además de un mayor clasicismo ornamental y precisión anatómica o espacial, tal y como se puede comprobar en las obras de la prensa alcalaína de Miguel de Eguía. (Fig.1)

Es notoria, igualmente, la deuda estilística de Durero, a través del influjo notable de sus numerosos grabados. Aún cuando, con el nuevo siglo, la orientación del gusto se iba decantando hacia Italia, siguieron haciéndose patentes los motivos de inspiración nórdicos. Fueron cambiando los parámetros estéticos de toda una sociedad occidental, interesada en aumentar el bagaje cultural que proporcionan libros e imágenes. Hasta “la aparición de una verdadera tipología decorativa manierista, lo cual tuvo lugar hacia finales de la década de los cincuenta, pasando previamente por la exageración de los temas platerescos”<sup>15</sup>, complicados hasta la suma exageración en forma de monstruos, seres fantásticos y formas ornamentales casi imposibles. Dicho repertorio plateresco dejó como seña de identidad las figuras de sendos angelotes portadores de la habitual cartela donde se localizaban iniciales o alguna referencia escrita, en la línea de grabadores posteriores a Durero, pero del mismo ámbito, como Hans Sebald Beham, y de los que se encuentran exponentes en el repertorio de estampas conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid. Y ya llegados al denominado Manierismo, imperante en la segunda mitad del siglo XVI, se afirma como característica general el eclecticismo de formas y composiciones en los grabados en España, afianzados sobre motivos de *candelieri*, *cornucopias* y *puttīs*, envueltos en armónicas orlas de roleos de proporciones clasicistas verosímiles, en ciertos casos enlazados con una “voluntad conscientemente historicista de persistencia

---

<sup>15</sup> *Summa Artis*, *Op. cit.* p.65.

arcaizante gótica, heterodoxa con respecto a lo clásico”<sup>16</sup>, que va diluyéndose según avanzaba el Quinientos.

Sustituyendo dicho decorativismo fue imponiéndose una Portada de marcado sentido arquitectónico, enmarcado en ocasiones entre figuración de cariátides o atlantes, a manera de estípites, soporte de motivos alegóricos, heráldicos o emblemáticos, que dejan el centro libre para albergar la información sobre título y autor de las obras, como resultado de la influencia de las obras de Serlio, derivada de la publicación en Toledo, en 1522, de su *Tercer y Cuarto Libro*, traducidos por Juan Bautista de Villalpando. De la misma forma que fue indispensable la influencia del catálogo formal que propusieron las distintas ediciones de *Los Triumphos* de Francesco Petrarca, una de las cuales fue la publicada por Juan de Villaquirán en 1543, en Valladolid. Con mayor frecuencia se insertan, además, los Retratos del autor<sup>17</sup> o del protagonista, junto a la aparición de escenas figurativas anecdóticas, como ilustrativas del carácter narrativo de los textos. Los estudiosos del grabado español de finales del siglo XVI, precisan los nombres de algunos artistas italianos, cuya deuda estilística es posible percibir en la obra gráfica hispana, como Federico Zúcaro, Cornelius Cort, Sebastiano del Piombo o Nello Nelli<sup>18</sup>.

Con la frontera del nuevo siglo, desde 1600, es notable la orientación del Tratado Artístico al Científico de pretensiones sistemáticas, y así ocurre ciertamente, también, en las obras de contenido militar<sup>19</sup>. Se buscan mensajes cada vez más esclarecedores, frente a lo estético meramente. En el contexto hispano, el ascendiente predominante, a tener en consideración, fueron las de las imágenes grabadas por Juan de Arfe, fundamentalmente, tanto en su indispensable *De Varia Commensuración para la escultura y Arquitectura*, publicado en la prensa sevillana de Andrea Pescioni en 1585, y *el Quilador de plata, oro y piedras*, Valladolid, Fernández de Córdoba, 1572.

Dedicatorias, laudatorias y todo tipo de material ocupa los cada vez más engrosados Preliminares de los Tratados, junto a grabados de las Portadas, Retratos<sup>20</sup> (Fig. 2). e incluso alguna que otra joya oculta entre los pliegos de aprobaciones, permisos y condiciones de edición. Los Arquitectos intervienen en la invención de composiciones de los Frontispicios. En el ámbito militar, las Portadas arquitectónicas muestran una proliferación de Trofeos, armamentos y elementos distintivos de la parafernalia bélica, entre figuras alegóricas alusivas protectoras, así como ocurre en los Colofones, con la presencia mayoritaria de Minerva junto a personificaciones de la Geometría. Letras y Armas en maridaje argumentativo de las pretensiones de una mejor estimación social de la Guerra.

<sup>16</sup> *Summa Artis*, *Op. cit.* p. 69.

<sup>17</sup> La imagen de Tito Livio escribiendo, es una forma de representación tipológica del retrato humanístico, también captada con enorme percepción psicológica por Durero a través de sus estampas de Erasmo. En *Summa Artis*, *op. cit.* p. 91.

<sup>18</sup> En el *Summa Artis*, p. 82, se menciona el trabajo en este sentido de Ana María Roteta.

<sup>19</sup> Esther Merino, “La guerra matemática en la época moderna: del arte a la ciencia. *Boletín de la Institución Camón Aznar*”. Zaragoza. LXXXII, 2000.

<sup>20</sup> Se dio una verdadera democratización del retrato, que alcanzó no sólo a reyes, cardenales o aristócratas, sino también a intelectuales, artesanos y burgueses”, en Gallego, *Op. cit.* p. 114.

Y, ya a estas alturas, de la misma manera que se puede comprobar la persistencia del anonimato entre los artistas de la madera, no es menos cierto que los burilistas, trabajadores de la imagen sobre el metal, se sintieron más cercanos al mundo estético, así que los que se dedicaron a la producción del aguafuerte buscaron con fruición cualquier hueco en el que estampar su nombre.

### Textos de Tema Bélico.

En la difusión cultural propiciada por la imprenta en España, uno de los aspectos indispensables es el de la secularización del pensamiento, que relegaban del primer plano a lo sagrado, y que fueron desplazando la atención hacia otros asuntos y materias, propiciando la lenta pero progresiva publicación de otro tipo de textos. Este tipo de obras comprendían en un principio, Biografías, Historias de España, crónicas de hazañas bélicas y relatos de las conquistas de las llamadas Indias. Fueron surgiendo las Bibliotecas y las colecciones librescas de sabios y eruditos. Entre éstas, indispensable resulta la mención de la enorme colección de estampas flamencas, alemanas e italianas del rey Felipe II, que fueron donadas con el resto de su Biblioteca, al Monasterio de El Escorial.

En principio, la pervivencia de los ciclos narrativos artúricos o caballerescos, en la cultura histórica y militar de la época moderna, en España, favorecieron la orientación del interés hacia la Historia de Troya, más que la de Roma, a la hora de establecer parangones morales e históricos. Una de las obras más tempranas de tal especie, la *Crónica Troyana* de Guido de Colonna, la editó el mencionado Brocar, aún en sus prensas de Pamplona en 1495. Con todo, son ambas las que proporcionaron mayor fuente de recursos para la emulación de contenidos e iconografía de textos hispanos. Así, en 1499, Pedro Brun publicó una *Historia de Vespasiano*, ya ilustrada con una de las primeras estampas de batalla que se conocen aquí, junto a las numerosas estampas que ilustraban la edición de Jorge Coci, *Las quatorze Decadas* de Tito Livio, publicada en Zaragoza en 1520, arriba mencionada, de influencia alemana. Como constituye modelo moralizante de monarcas y señores renacentistas El *Cortesano* de Baltasar de Castiglione, igualmente las ilustraciones de *El Caballero Determinado* de Olivier de la Marche, sirvieron de inspiración básica de la persistencia del tópico medieval caballeresco, a través de su promoción de las virtudes heroicas.

La estampa histórica, a manera de crónica, es uno de los más habituales cauces de representación temprana de escenas militares, puesto que la época moderna es frecuente contexto de contiendas bélicas, en las que los monarcas dirimían sus pendencias patrimoniales. Uno de los ejemplos más claros se visualiza en el *Comentario en breve compendio de Disciplina Militar, en que se escribe la jornada de las Islas Azores*, la afamada y difundida obra de Cristóbal Mosquera de Figueroa, realizada por Pedro Román en 1583, editada en la prensa madrileña de Luis Sánchez en 1596, donde ya se utilizaba, incluso, una estampa desplegable, a partir de una plancha de cobre, que servía para representar el desembarco de Álvaro de Bazán en las Islas Terceras, una de las campañas victoriosas bajo el reinado de Felipe II en 1583, que no sólo constituye modelo icono-

gráfico de la composición que relata tales hazañas en la Sala de Batallas de El Escorial, sino que también conforma modelo pictórico de los frescos del Palacio del Viso del Marqués de Santa Cruz, en su retiro de ocio manchego. La precisión minuciosa de los hechos relatados y consignados en la imagen histórica, casi se pueden incluir dentro de los parámetros científicos de obras posteriores.

Indudablemente, desde el punto de vista de las consideraciones de las ilustraciones, en la ciudad de Alcalá se publicó otro de los textos imprescindibles en el ámbito de lo bélico, *Las catorce décadas de Tito Livio* en 1520, con enorme profusión de estampas de origen alemán<sup>21</sup>. Los humanistas son relevados de la orientación del texto y de su imagen, por los artistas y científicos, institucionalizados, siendo fundamental, en este sentido, la organización de la Academia de Matemáticas en el Alcázar de Madrid y la centralización con el propio establecimiento de la capitalidad en Madrid en 1561. En esa fecha se documentan las noticias de la primera Imprenta establecida en esta ciudad: la de Alfonso Gómez y Pierres Cosin<sup>22</sup>. Precisamente a este último se le debe la impresión en 1578, de uno de los primeros textos hispanos dedicados al Arte Militar, que comprendía los distintos saberes que habían de necesitar los profesionales de la Milicia, *Los Diálogos Militares* de Francisco Valdés. Otro de los impresores madrileños, venido de Salamanca, Guillermo Druoy, editaba la obra de Marcos de Isaba, y a su vez, el activo Juan de Herrera hacía lo propio con uno de los autores de mayor difusión en la esfera de lo bélico, Cristóbal de Rojas y el no menos mencionado en la impresión específica de los tratados militares, Pedro Madrigal, quien fundó su taller en 1584, cuyos sucesores lo mantuvieron activo hasta casi finales del siglo XVII, y a quien se deben sendas ediciones de las obras de Francisco Valdés y de Diego de Álava y Viamont, Rector de la Universidad de Salamanca y longevo veterano de los ejércitos españoles. La publicación de algunas de estas obras se produjo gracias al enorme estímulo artístico-científico, de la Academia de Matemáticas de Juan de Herrera, alguno de ellos con abundantes imágenes, como la *Teórica y práctica de fortificación* del afamado y ya mencionado Cristóbal de Rojas, en Madrid, por Luis Sánchez, en 1598, sin duda, el gran impresor en el último tercio del siglo XVI, de obras sobre asuntos bélicos. Por cierto, el retrato que aparecía en los Preliminares de dicha obra, uno de los primeros que reivindicaban la actividad de los militares en el ámbito de las Artes Liberales, se debe al grabador Pedro Román, como al artista Patricio Caxés se le atribuyen las imágenes del libro de Diego González de Medina Barba, *el Examen de fortificación*, publicado por Vázquez de Castro en 1599. El mismo Juan de Herrera había llamado a Pedro Perret, otro de los impresores de obras militares, para la estampación de las láminas de El Escorial. En 1595 recibió el título de Grabador de Cámara “por su habilidad y suficiencia”. Pedro Perret (1555-1639), discípulo de Noort, fue Grabador de Cámara en Madrid durante bastante tiempo, desde finales del siglo XVI y gran parte del siglo XVII, tanto que su longevidad alcanzó a ver los reinados de Felipe III y Felipe IV. Reconocido grabador, entre otros, de Retratos de

<sup>21</sup> *Summa Artis, Op. cit.* p. 35.

<sup>22</sup> *Summa Artis, Op. cit.* p. 38.

Corte, como los flamencos Popma, Schorquens y Noort. En sus trabajos de estampa se ve la notable influencia de la pintura contemporánea, cuando no son los mismos pintores, quienes se ejercitaron en ese formato para experimentar otros medios expresivos. En este sentido, son fundamentales los retratos de Velázquez, como obras de referencia para los grabadores en España. A Perret por otra parte se le debe el gran impulso para la introducción de la Caligrafía en la Península Ibérica.

Los textos relativos al denominado Arte Militar comprendían capítulos sobre disciplinas diversas, necesarias para la práctica de la Guerra y sobrevivir con éxito, objetivo esencial de toda campaña bélica. Entre éstos resulta indispensable el apartado dedicado a la Arquitectura, indisolublemente unido a la Fortificación Abaluartada, el tipo específico de Arquitectura Militar. Para abundar en el conocimiento genérico arquitectónico se publicaron a finales del siglo XVI, traducciones de textos fundamentales como la interpretación vitruviana de *Los diez libros de Architectura* de Leon Baptista Alberti, junto a las reediciones originales *De Architectura*, dividido en diez libros de Marco Vitruvio Pollion, en las mismas imprentas que luego editan obras de veteranos del ejército sobre esta materia. En la madrileña de Alonso Gómez la primera y en la alcaláina de Juan Gracián la segunda, respectivamente. Tanto en los textos como en las propias imágenes de las obras arquitectónicas como en las de asunto bélico, específicamente predominaba la intención de claridad, sentido pragmático, funcionalidad y sencillez expositiva, combinadas con el carácter estético.

Se supone que en España, los Tratados dedicados a lo relacionado con la guerra, o *De re militari* o Arte Militar, se publicaron en los últimos años del siglo XVI<sup>23</sup>, pero ya en 1536 pretende tener esa consideración la traducción parcial de Maquiavelo, la obra de Diego Salazar, y que contenía unos pocos grabados, que ilustraban, sobre todo, la forma de castramentación temporal de raigambre romana, a la que ahora se le incorporaba el complemento defensivo de la gran innovación del ejército moderno, las armas de artillería explosiva. Después, las obras de Cristóbal de Rojas, *Teórica y práctica de la fortificación*, Madrid 1598 y de Diego González de Medina Barba, el *Examen de fortificación*, Madrid 1599, ya con incremento de las ilustraciones explicativas de los conocimientos necesarios para moverse cómodamente en el ámbito de la nueva Guerra, en base a figuras geométricas, incidían en propuestas de nuevas ciudadelas concebidas en función del Baluarte pentagonal, reformas de murallas medievales y estudios de elementos parciales del diseño global de la fortificación moderna. Una tratadística, con cuyas imágenes los veteranos de innumerables campañas al servicio de los últimos

---

<sup>23</sup> En la *Historia ilustrada del libro español. De los Incunables al siglo XVIII*, Biblioteca del Libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, bajo la dirección de Hipólito Escolar, se dice que “proliferaron a lo largo del siglo XVII los textos sobre Arte Militar, organización y despliegue de los ejércitos, honra que dispensa el servicio de las armas, uso de éstas y ejercicios relacionados con ellas y considerados nobles, como la caza y la equitación, geografía, cartografía y náutica y arquitectura, ingeniería militar y naval y metalúrgica. cuyas imágenes no estaban tan cuidadas...”p. 25. Más al contrario, si se ven las numerosas ilustraciones y grabados de los Preliminares de los Tratados militares, se observa que tienen gran calidad estética en los primeros momentos, pese a ocuparse de asuntos de vida o muerte para los interesados, y después, ya en el siglo XVII, cuando se fueron transformando en manuales científicos recopilatorios de la Ciencia Bélica, mantuvieron su carácter artístico sin perder su función esclarecedora de los preceptos propuestos.

Trastámaras y los Habsburgo después, pretendían ofrecer soluciones a los problemas defensivos, teóricos y prácticos, sin desvincularse de las consideraciones estéticas de obras genéricas más tempranas.

Algunos opinan que la obra de Lázaro de la Isla, *Breve Tratado de Artillería, Geometría y Artificio del Fuego*, (publicada en Madrid, por la Viuda de Pedro Madrigal en 1595), incluso, era un pequeño compendio, en el que aparecían grabados menores de figuras geométricas e instrumentos de las nuevas piezas de esa misma artillería explosiva, que utilizaban la pólvora usada por los chinos en el siglo IX y de la que se supo en Occidente a través de la ruta de la seda, de los viajes de Marco Polo y de los árabes como intermediarios, hasta su firme aplicación en la creación de los llamados parques de artillería, de los señores de finales de la Edad Media y de los príncipes del temprano Renacimiento, con mayor o menor fortuna, desde los siglos XIII y XIV. Con estampas de tal calibre, entonces, se alcanzaba un eminente sentido utilitario, para la didáctica teórica y práctica de nuevos conocimientos y aplicaciones. La realidad visual se alzaba como elemento indispensable para esclarecer, a veces, supuestos, francamente complejos, incluso para los habituales de la ciencia militar. No sólo versaban sobre la Artillería y la Arquitectura, sino también solían referirse a elementos contenidos en tal ámbito específico, como el vestuario, las tácticas de estrategias o comportamientos bélicos, en los que los veteranos del siglo XVI avanzaban cuestiones como la protección de los vencidos, los cautivos o los sectores desprotegidos de las contiendas, junto a capítulos diversos como los rudimentarios servicios de espionaje, que se empleaban en aquellos tiempos.

Con la frecuente alusión renacentista a los “ingenios” derivados del intelecto humano, se impuso el término de Ingeniero, precisamente aquél profesional distinguido del arquitecto por su inclinación a la técnica, plenamente asentado en sus funciones prácticas a lo largo del siglo XVII. Al ingeniero militar se refería el mismo Miguel Ángel, quejándose de los conocimientos específicos ineludibles para la práctica constructiva de la Fortificación, cuando él andaba implicado en la supervisión de las defensas murarias de la República Florentina, bajo los auspicios de Maquiavelo, como Comisario de la Milicia Urbana. Los Ingenieros Militares propiciaron, de igual manera, la inclusión de ilustraciones de ingenios y todo tipo de máquinas de guerra, como puede comprobarse en uno de los tratados hispanos de mayor difusión europea, *la Práctica manual de Artillería* de Luis Collado, en 1592.

Pese a la secularización, el espíritu de la Contrarreforma llegó a impregnar la iconografía de ciertos textos bélicos, con carácter ejemplarizante, según se desprende de la figuración contenida en sus letras capitales. Así ocurre en las diferentes representaciones de la Virgen con el Niño, que aparecían en el texto de Marcos de Isaba, *Cuerpo enfermo de la Milicia Española*, editado por otro de los impresores madrileños habituales de este tipo de obras, Guillermo Druy, en 1594. Dichas advocaciones marianas en relación con el ejército aún persisten en nuestros días. Visiones triunfales, anticipando la iconografía de la Inmaculada, derivada de la Venus alegórica a la manera de pagana estrella refulgente, con el Niño a lomos de una luna menguante.



Con la renovada estimación de la autoría artística, en base a los conocimientos de las Artes Liberales y la plasmación de la creación especulativa mediante el diseño, casi todos los estamentos quisieron verse retratados en los Tratados recopilatorios y cada vez más especializados, de todas las ramas del saber y del Arte, como así ocurrió con el incremento de efigies de autores de los textos sobre Milicia en la época moderna. En este caso, se añade el doble deseo de reivindicación de los profesionales de la milicia y de su actividad, en base a la misma cualificación. La imagen del militar adquiere las connotaciones que permiten vincularles al Humanismo, un Humanismo Militar, con una figuración en la que se iban incluyendo rasgos distintivos de mayor dignidad, lo que se viene denominando “Retratos de Corte” y atributos profesionales particulares. Así ocurre en el retrato a buril de Cristóbal de Rojas “grabado con mucha soltura y bien dibujado”, obra del mencionado Pedro Román<sup>24</sup> en los Preliminares de su *Teórica y práctica de la fortificación*, a quien también se le debe presumiblemente el resto de láminas del libro y su portada; así como los de Bernardino de Escalante, en sus *Diálogos del Arte Militar*, editados en Sevilla por Andrea Pescioni en 1583 y el de Diego de Álava en *El perfecto Capitán*, en Madrid, por Pedro Madrigal en 1590.

### La Estampa Militar en Madrid.

Madrid no tuvo imprenta hasta 1566 y al parecer, no hubo demasiada diferencia entre las prensas madrileñas de finales del siglo XVI y el resto de las españolas, salvo su empuje<sup>25</sup>. De todas formas y pese a todo lo anteriormente expuesto, ***es poco lo que se conoce del trabajo en la imprenta madrileña de la imagen propiamente bélica***. Pocas son las firmas de los grabados que fueron ilustrando los textos de este asunto. En la mayoría de los casos se desconoce a quienes intervinieron en el proceso de elaboración de las estampas, como los dibujantes, que no tiene por qué ser idéntico al nombre que figura como autor del grabado, aunque a veces fueran la misma persona. Los grabadores solían utilizar dos términos para designar su autoría: *sculpsit o fecit*<sup>26</sup> y de forma imprecisa fue su aplicación, por parte de quien ideaba o bien de quien, simplemente, copiaba o modificaba estampas previas. En sí mismo, el grabador persistió en una organización gremial desatendida, aún rebasada la frontera del Seiscientos. “Los poderes públicos, estatales o municipales, no se ocuparon de legislación al respecto de esta actividad”<sup>27</sup>, de manera que la organización habitual de maestros y exámenes no estaba muy asentada en este ámbito, por lo menos hasta el establecimiento de la Imprenta Real, ubicada en la sede central de la calle Carretas de Madrid.

Con el siglo XVII se impuso el triunfo monográfico de la técnica del buril sobre plancha metálica sobre la xilografía de madera. La formación de los talleres en esa línea implicaba

<sup>24</sup> “Acaso el mejor y más recio buril de los contemporáneos de Perret”, en A. Gallego. *Op. cit.* p. 126.

<sup>25</sup> A. Gallego, *Op. cit.* p. 118.

<sup>26</sup> *Summa Artis*, *Op. cit.* p. 222.

<sup>27</sup> *Summa Artis*, *Op. cit.* p. 226. Hasta 1715, cuando Palomino en su Museo Pictórico, equipara el Grabado a la Pintura, paragonando sendos Artes Liberales.

la demanda de grabadores extranjeros, flamencos y franceses fundamentalmente. Entre las prensa flamencas, ya eran predominantes los trabajos de Cristóbal Plantin. Con el buril se multiplicaba la posibilidad de detalles y tonos, derivados de una habilidad dibujística además de los propios conocimientos técnicos. Al grabador se le presumían más experiencia si cabe, mayor talento e intuición de los principios de la arquitectura, la pintura y la escultura, amén de los aspectos fundamentales de la perspectiva albertiana.

El mayor centro de producción fue, con diferencia, Madrid, junto a localidades como Barcelona, Valencia, Zaragoza y Sevilla. En la capital tuvo fortuna la influencia plantiniana, con presentación estructurada de las obras a manera de arco triunfal, inaugurada por Hironymus Cock a mediados del siglo XVI, muy imitada en la centuria posterior, por los flamencos de la primera oleada, especializados en el buril. En el inventario<sup>28</sup> de imprentas madrileñas, entre 1626 y 1650, además de la propia Imprenta Real, en la que se editaron 183 obras, y la Imprenta del Reino, con 178 ejemplares, no llegan a la veintena las que se citan, pero se mencionan las titularidades de algunos de los negocios más conocidos desde la centuria anterior, como la de Luis Sánchez y de su viuda después, la de la Viuda de Alonso Martín, Catalina de Barrio, quien le traspasó el negocio familiar a su hijo Juan Martín del Barrio, a quien sucedió naturalmente su viuda, Mariana del Valle. Además de éstos, la de Diego Díaz de la Carrera, de la que salieron más obras impresas en ese periodo, concretamente doscientas cuatro. La de María de Quiñones, Francisco Martínez, Juan Sánchez, Juan González, igualmente heredada por su viuda posteriormente, la de Domingo García Morrás, la de Alonso de Paredes, la de Carlos Sánchez Bravo, Pedro Tazo, Francisco García Arroyo y la de Gregorio Rodríguez.

Junto a ellos, figuran específicamente como Grabadores: **Juan de Courbes**, con cuatro obras reconocidas. De origen francés, hermano del librero de ese apellido, ambos trabajaron en Madrid en esas fechas. De Flandes procedían **Alardo de Popma** y **Juan de Noort**, con veintiocho grabados, como flamenco era de procedencia **Alardo de Popma**, quien se movió a su vez, en Madrid, Toledo y Sevilla, entre 1616 y 1630. Este artista, que enlaza la primera generación con la segunda que se asentó en Madrid, a caballo entre la primera y la segunda mitad del siglo XVII, mostraba una notable deuda estilística con la obra velazqueña, como otros grabadores de su tiempo, por otra parte. Su retrato del catedrático de Matemáticas, en su compendio de Artillería *El perfecto artillero*, enmarcado con las figuras de Euclides y Arquímedes es de los más logrados de los firmados por el flamenco.

**Pedro de Villafranca** figura como “grabador a buril” y en 1654 nombrado Grabador de Cámara de Felipe IV. Por su parte, **Francisco Navarro** también se especializó en el trabajo del grabado en metal, con cuatro obras contrastadas, y a quien se puede rastrear en Madrid entre 1632 y 1642.

En la Imprenta del Reino, creada para dar un cierto respiro a la incesante y creciente actividad de publicar todo lo relacionado con el gobierno, centralizada en Madrid, entre

<sup>28</sup> Justa Moreno Garbayo, *La Imprenta en Madrid, 1626-1650. Materiales para su estudio e Inventario*, Arco Libros, S.L., Madrid, 1999, Vol. I.

1628 y 1698 trabajaron igualmente los titulares de sus negocios privados, como la Viuda de Luis Sánchez, una de las que más textos sobre asuntos militares, y edito su propia hija, figurando, incluso, la dirección de su taller en la Calle Encomienda, aunque a veces se cita la calle de la Paz, frente a las Gradas del Carmen, localizados en el mismo corazón de la ciudad, como el resto de las prensas madrileñas.

Los clientes<sup>29</sup> de los grabadores solían ser los mismos autores de los textos, con lo cual se puede deducir el estrecho contacto de aquellos con los veteranos de la Milicia, que mandaban a las imprentas sus experiencias tras largos años de servicio. Quedaría por conocer los contratos en detalle en los Archivos de Protocolo, donde pudieran encontrarse las estipulaciones del precio por láminas o por las jornadas del trabajo del grabador, pero también, lo más interesante al respecto, los bocetos, dibujos, modelos, número de estampas a reproducir o retoques, plazos de ejecución establecidas y condiciones preferidas por los autores, si las hubiera.

De la escasez de grabadores se desprende el hecho de que tuvieran gran demanda los más reconocidos, y en el tema militar, además de algunas invenciones originales presumibles, de la misma forma se atisban similitudes con patrones ya creados en las estampas italianas, flamencas y francesas después, ya que en líneas generales “no había mucha inclinación a grabar en estampas...en nuestra España”<sup>30</sup>.

En las Portadas arquitectónicas del siglo XVII se puede observar el mismo cambio estilístico manifestado en el resto de las Artes Plásticas, de manera que los nombres de autores y los títulos se aprecian igualmente los rasgos de la presencia barroca. El inventor, podía ser el mismo grabador, como se ha mencionado, y de acuerdo con el autor y el editor podía decantarse por la reproducción de repertorios sobre tema bélico foráneos, sin excluir que pudiera inspirarse al tiempo, como fuente visual, en imágenes sueltas, de más fácil circulación, tales como emblemas o imágenes de episodios históricos famosos en ese tiempo, esforzados asedios a enclaves o encuentros bélicos reputados, en las contiendas mantenidas por los últimos Austrias en Europa, en el contexto de la Guerra de los Treinta Años. En las Portadas de los textos militares trabajaron el repertorio de los ya mencionados **Pedro Perret, Alardo de Popma, Juan de Courbes, Juan de Noort, Francisco Enríquez, Juan de Schorquens, Pedro de Villafranca y Diego Enríquez.**

Los Tratados del Arte Militar del siglo XVII se fueron transformando en manuales recopilatorios, cada vez más extensos, de toda la disciplina reconvertida en Ciencia Bélica, de manera que las ilustraciones que albergaban eran muy explícitas al respecto, pormenorizadas en extremo, minuciosas y todo lo narrativas que pudieran permitirse la técnica y la habilidad del grabador de las estampas, sin descuidar los detalles estéticos. Pese a la proliferación de ilustraciones en el interior, persistieron los Retratos de los autores en los Preliminares, en este momento manteniendo la fórmula del porte cortesano,

<sup>29</sup> *Summa Artis, Op. cit.* p. 227.

<sup>30</sup> *Summa Artis, Op. cit.* p. 231.

de medio cuerpo en actitud insigne, con los atributos de su labor, de pretensiones ejemplarizantes y algún símbolo emblemático, reivindicativo de su extracción profesional como héroes culturales junto a las figuras alegóricas relacionadas con los contenidos abordados en los textos. Atractivos resultan en este sentido, algunos como el de Diego de Álava y Viamont, en su obra *El perfecto capitán*, de la prensa de de Pedro Madrigal, en 1590.

No queda sino citar las imprentas que en otros países publicaron textos de esta índole particular, incluidas las ediciones de los autores españoles. En Turín la Stamperia de Nicolo Bevilaqua y de sus herederos después. En Brescia, Thomaso Bozzola, Gio Francesco e Pietro Maria fratelli de Marchetti y Comino Presegni. En Amberes Henrico Aertsia, Lestrenio y Gerardo de Jode. En Bruselas, el afamado impresor y mercader de libros Francisco Foppens. En Francfurt Antonio Hummenn. En Ámsterdam Guillaume Ianson, Ludovicus Elzevier y Daniel Elzevier, quienes también ejercieron en Leiden. En París, además de Wechelus, Chez Jean Renault, Gervais Clousier, Pierre Guillemot, Cardin Besogue y Chez Edme Pepingué. En Lyon J. Barlet y Philippe Borde.

En Venecia Francesco di Franceschi, Valgrisi, Zaltieri, Gio. Antonio Rampazetto, V. Valgrisi, Camillo Borgominero, Gabriel Giolito di Terrarii, Guerrigli, Curtio Troyano, C. Castelli, Evangelista Deuchino, Brogiollo, Bolognino Zaltiero, Doménico y Cornelio de Nicolini, Tomaso Baghini. En Mónaco la Viuda Anna Berechin. En Florencia Giorgio Marescotti. Y en Estrasburgo Bernhart Jobin.

### **Relación de algunas obras de Arte Militar, conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid. Noticias de Imprentas, Ilustraciones y Coleccionistas.**

La mayoría de los textos dedicados al tema bélico, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, procedían de la Biblioteca del Palacio Real, así como de la colección particular de Don Pascual Gayangos<sup>31</sup>, igualmente cedida a la institución pública. Así ocurre con el ejemplar de la obra de Diego de Álava y Viamont, *El perfecto capitán*, de 1590; la de Martín de Eguiluz Vizcaíno, *Milicia, Discurso y regla militar*, 1592; la de Bernardino de Escalante, *Diálogos del Arte Militar*, 1583; la de Bernardino de Mendoza, *Teoría y práctica de guerra*, 1595; la de Cristóbal de Rojas, *Teórica y práctica de fortificación*, 1598; la de Carlos Bonieres, Barón de Auchy, *Arte Militar deducida de*

<sup>31</sup> Ver “Informe emitido por la Comisión nombrada por las Reales Academias Española y de la de Historia sobre la conveniencia de la Adquisición por el Estado de la Biblioteca de D. Pascual de Gayangos y tasación de la misma”, S.I: S.M. Estab. Tip. De Fortanet, Real Academia de la Historia, 1899. En dicho informe, firmado por Alejandro Pidal, Eduardo Saavedra, Antonio María Fabié, Marcelino Menéndez Pelayo y Antonio Rodríguez Villa, se desglosa la labor ingente de uno de los creadores de los fondos archivísticos hispanos, a base de localización y acumulación de documentación y literatura histórica de todo tipo y condición, entre la que se menciona expresamente los trescientos treinta y siete volúmenes que Gayangos reunió, sobre “Gineta y Arte Militar”, p. 16. Miguel Ángel Álvarez Ramos, *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la Archivística española moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001. Manuel Carrión Gutiez, “D. Pascual de Gayangos y los libros”, en Separata de: *Documentación de las Ccias. De la Información VIII*, Madrid Universidad Complutense, pp. 71-90.

*sus principios fundamentales*, 1644; la de Julio César Firrufino, *Platica Manual y breve compendio de Artillería*, 1628; la de Cristóbal Lechuga, *Discurso del capitán en el que se trata de la artillería y todo lo referente a ella*, 1611; la de Juan de Santans y Tapia, *Tratado de Fortificación militar destes tiempos, breve e inteligible*, 1644. Gayangos reunió ejemplares de tratados de esta materia, también de autores foráneos, así, el ejemplar de Georges Fournier, *Traité des fortifications o Architectura Militaire, tirée des places les plus estimées de ce temps pour leurs Fortifications*, París 1654, procedía ex-libris de Charles Montagu, Conde Manchester. Como procede, igualmente, de su colección, la obra de Antoine de Ville, *De la charge des gouverneurs des places*, París 1656.

Otros coleccionistas de libros sobre materia bélica junto a Pascual Gayangos, la Condesa del Campo Alange, de quien procede un ejemplar de la obra de Eguiluz; José de Velasco, *propietario del ejemplar de Diego González de Medina Barba, Examen de fortificación*, 1599, que pasó luego a la Biblioteca Nacional. También, ex-libris de Aníbal Fernández Thomas, era el texto de Lázaro de la Isla, *Breve tratado de la Artillería y fábrica della*, de 1595. A su vez, el Marqués de la Romana poseía un ejemplar de la citada obra de Rojas, igual que D. Juan Hurtado de Mendoza de la Vega y Luna, Duque del Infantado. Por su parte, el Infante D. Antonio de Borbón tenía un ejemplar de los *Diálogos militares* de Francisco Valdés, 1589. Otro propietario de uno de estos tratados fue D. Fernando José de Velasco, concretamente de la *Teórica, práctica y ejemplos del Arte Militar*, 1622, de Bernardino Barroso.

No son los únicos, pues de la Biblioteca de Osuna procede un ejemplar *Dell'Arte Militare, libri cinque*, de Girolamo Cataneo, Venecia 1582. Finalmente, en varias ocasiones, además, se menciona la Biblioteca de San Cayetano de Madrid como lugar de venta donde se podían localizar obras de esta materia, como en la nota manuscrita que figura sobre la Portada de la obra de Bonaiuto Lorini, *Delle Fortificationi*, Venecia 1597. Igualmente se cita en relación de la figura y cuadros plegados, en la edición del *Tratado de re militari*, de Diego Salazar, aunque en este caso, impresa en Venecia, por Roger Velpius, en 1590. El negocio de Velpius, en L'Aguila Dorada, cerca del Palacio parece ser el alter ego de la imprenta especializada en lo militar, su delegación en Bruselas.

En la relación de obras analizadas sobre las imágenes europeas de los Tratados de contenido relacionado con la Milicia, una de las conclusiones que se derivan es la de una notable influencia en los primeros momentos, en líneas generales, del texto clásico de Flavio Vegecio, reeditado junto a Frontino, a finales del siglo XV (Fig.3) El ejemplar de la Nacional está encuadernado junto a la obra moderna de Roberto Valturio, también titulada *De re militari*, libris XII, de 1483, dedicada al Duque de Urbino, Segismundo Malatesta. Vegecio es a lo militar como Vitruvio a lo civil, o sea, una de las autoridades de la materia. Recuperado de la Antigüedad como modelo de estudio y emulación por sus muchos contenidos teóricos abordados, pero también gracias a la impronta de las imágenes de las primeras reediciones que se hicieron en el temprano Renacimiento. Una de éstas, tan sumamente valorada en las colecciones y *studiolos*, se conserva entre

los fondos de la misma Biblioteca Nacional de Madrid. En la portada, con numerosas anotaciones manuscritas de la grafía moderna, el tipo de letra de molde, sin embargo, remite a las reminiscencias de la gótica y donde aparece una imagen emblemática central, un caballo alado sobre cornucopias que preceden a la noticia de que fue impresa en “París por Chrestian Wechel, en la Rue Sainct jacques. Lan du falut des Chrestiens”, en 1532, unos años antes de que Miguel de Eguía publicara en Alcalá, la obra de Diego de Salazar, *De re militari*, “tasado en quatro reales”, con la que tiene pocas concomitancias sin embargo, pues el texto hispano contiene apenas unas ilustraciones aclaratorias más próximas a los esquemas geométricos de estética italiana, explicativos del sentido de las tácticas propuestas por el autor, siguiendo los preceptos de Maquiavelo, frente a las muy numerosas que surcan la obra clásica, ahora complementada de ilustraciones en esta edición francesa, que recuerdan los tipos físicos de los personajes y las formas en general de filiación alemana, sobre todo, la representación de “lansquenetes”. Así, salvo en algunas prácticamente idénticas, en una de las obras de Bernardino de Mendoza, dedicada a la Náutica, en el contexto hispano de la ilustración de los textos bélicos no se nota tanta repetición del modelo de Vegecio.

Después de la adelantada edición de la obra de Diego Salazar, una de las imprentas madrileñas, de temprana actividad en la edición de estas obras, es la de Pierres Cosin, a quien se le debe la publicación de la obra del Maestre de Campo Francisco Valdés, *Espejo y disciplina militar, en el qual se trata del oficio del Sargento Mayor, con el discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado por Don Sancho de Londoño*, en 1578.

Por su parte, en la imprenta madrileña de Luis Sánchez se editaron las obras del Alférez Martín de Eguiluz Vizcaíno, *Milicia, Discurso y regla Militar*, dividida en dos libros, dirigido al Rey Don Felipe, con privilegio, en Madrid, en 1592. Se conserva un ejemplar de esta obra, impresa en Amberes, en casa de Pedro Bellerio, en 1595, donde reza al final “Autoexpiae Typis Andra Bacilii typographi iurati”. A la imprenta de Sánchez se le debe también la publicación de la obra de Cristóbal de Rojas, *Teórica y práctica de fortificación conforme a las medidas y defensas destes tiempos, repartida en tres partes*, en 1598. Y, de las prensas del taller de Sánchez también salió otra edición del texto de Sancho de Londoño, encuadernado junto al tratado titulado *Milicia, discurso y regla militar del alférez Martín de Eguiluz*, en 1593, aunque firmado en Liera el 8 de abril de 1568.

De la Casa de Pedro Madrigal, también en Madrid, se despacharon ediciones de obras, como *El perfecto capitán*, de Diego de Álava, en 1590. El mismo Pedro Madrigal publicó una edición del texto de Francisco Valdés, antes citado, *Espejo y disciplina militar*, pero en 1590. Del genovés Lázaro de la Isla, el *Breve tratado del Arte de Artillería, Geometría y Artificios de fuego*, dirigido a Don Juan de Acuña Vela, capitán general de la Artillería. Con Privilegio, por la Viuda de P. Madrigal, año 1595. El mismo lugar donde se imprimió la obra de Bernardino de Mendoza, *Teórica y práctica de*

guerra, dedicada al príncipe don Felipe, por don Bernardino de Mendoza, en 1595, la cual “Vendese en casas de Sebastián Ibáñez, librero de la Calle Mayor”. La misma prensa, aún en vida de Pedro Madrigal le publicó al autor, embajador de Felipe II, en Francia e Inglaterra, los *Comentarios de lo sucedido en las guerra de los Países Bajos*, en 1592.

En cuanto a capitales ilustradas, una de las obras más interesantes la de Marcos de Isaba, contaba con una Portada en la que figura el título de *Cuerpo enfermo de la Milicia Española, con discursos y avisos, para que pueda ser curado, útiles y de provecho. Compuesto por el Capitán Marcos de Isaba, castellano de Capua, acabado por el Teniente Miguel Guerrero de Caseda a cuyo cargo estuvo el astillo de la ciudad de Capua, con Privilegio*, en este caso impreso en Madrid, en Casa de Guillermo Druy, en 1594. En la parte posterior figura la Aprobación de D. Pedro de Velasco redactada en San Lorenzo a 14 de mayo de 1593 de Alonso de Vallejo junto a sendos escudos en la página siguiente de los Preliminares. Cuenta este último, Secretario de Cámara del Rey, que la Licencia para imprimir el libro, la tasaron a tres maravedíes y medio cada pliego en papel. Por su parte, Miguel Guerrero, en la dedicatoria regia decía que “...el Capitán Marcos de Isaba, con el que había servido, hasta que murió en sus brazos, quedando en sus manos el texto comenzado por el compañero, veterano del ejército, durante cuarenta años”. Al final del prólogo y disculpa del Autor con los lectores figura una cruz compuestas de eslabones florales y a continuación una viñeta con la imagen de Santiago, en la típica iconografía del santo Matamoros, como emblema ejemplarizante de las virtudes necesarias, para acometer la lectura y asimilación de los contenidos de la obra. Las mencionadas Capitales figuradas a la manera de viñetas igualmente, pobladas de angelotes de anatómica factura y composiciones de logrados escorzos, que remiten al léxico figurativo italiano. (Fig. 4, 5, 6).

En la prensa madrileña del Licenciado Varez de Castro, en 1599, se imprimió el *Examen de fortificación*, de Diego González de Medina Barba, quien se quejaba a lo largo de su exposición de que “lo mostraba la figura siguiente, que aunque no soy mal pintor se verá lo que quiero decir en lo que es la fortificación, y no de perspectivas, ni saber pintar, que nunca lo he ejercitado. Por donde me habréis señor de perdonar el obrar de manos, si os agradara la teoría”<sup>32</sup>, de la misma forma que se lamentaba en tal sentido, de la ausencia de imágenes ilustrativas del sentido de sus narraciones, Bernardino de Escalante, en sus *Diálogos del Arte Militar*, Sevilla, 1583.

De los más extensos en cuanto a imágenes se refiere es el texto de Julio César Firrufino, *El perfecto artillero*. Teórica y Práctica, con Frontispicio grabado de **Juan de Noort**,

<sup>32</sup> El interés específico por esta cuestión de la iconografía bélica hispana ya se suscitaba en uno de los capítulos de un trabajo anterior, “Consideraciones sobre Iconografía del Arte Militar hispano, de los siglos XVI y XVII”, en Esther Merino, *El Arte Militar en la época moderna: los Tratados “de re militari” en el Renacimiento, 1536-1671. Aspectos de un Arte Español*, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, Madrid 2002, pp. 357-383.

uno de los pocos en los que se aprecia la firma “Juan de Noort fecit” claramente. Tras la preceptiva Aprobación y Censura de Fray Diego Nisseno concedida en “el Gran Basilio de Madrid, a ocho de Diciembre de 1642”, el emblema heráldico del rey Felipe III, y seguidamente el Prólogo en la primera hoja, con capital ilustrada con Faunos y Retrato del Autor a continuación, orla de grutescos en la primera hoja del texto e iniciales fantásticas ilustradas a lo largo de toda la obra. Junto a no menos impresionantes orlas compuestas de angelotes (Fig.7, 8).

Estaba dedicada a D. Diego Felipez de Guzmán, Marqués de Leganés, Capitán General de la Artillería de España, como se ve en la Portada de Arquitectura con frontones rotos, coronados de figuras alegóricas, portadoras de los símbolos de la Fama y de la Gloria sobre elementos propios de la actividad bélica, incluyendo un atisbo de perfil de cañón y sus pelotas o proyectiles, mascarones y sendas figuras a los lados, como santos protectores de la obra, de uno de los cuales, con los rayos en las manos y el águila enroscada a los pies, puede deducirse a Júpiter Máximo, junto a una figura ataviada a la romana en el vertice inferior. Remata el texto idéntico mascarón sobre esfinges habituales de la grafía del grutesco, previa a la Tabla de los capítulos, para finalizar con el Colofón, donde se da la información de que fue en Madrid donde se imprimió, por el Licenciado Juan Martín de Barrio, en el año 1648.

Desde el punto de vista de la firma del grabador, de nuevo la obra del catedrático Julio Cesar Firrufino, en este caso la *Platica Manual y breve compendio de Artillería*, dedicada a Don Juan de Mendoza, Marqués de la Hinojosa, concilia la mayor estimación, puesto que aparece anotada la rúbrica de “**Francisco Enríquez faciebat**” en el frontispicio y que salió de la prensa de la Viuda de Alonso Martínez en 1626. Era Enríquez, sin duda, uno de los grabadores más reconocidos en Madrid, junto a flamencos como Juan de Noort, por su dominio de la técnica pictórica. Estos grabadores, al parecer no solían trabajar en colaboración o para una imprenta precisa, sino que alquilaban sus servicios, en función de las posibilidades, y desde luego gozaba de ellas Firrufino, entre los profesores más prestigiosos del Colegio Imperial, el centro heredero de las labores científicas y pedagógicas que se desarrollaron en la Academia de Matemáticas del Alcázar madrileño, aunque recientes descubrimientos sobre la peripecia vital de Firrufino aportan luz sobre la ilustración de sus obras<sup>33</sup> en *El Perfecto Artillero*.

<sup>33</sup> Sobre el tema de los grabados, resultan de gran interés las apreciaciones del profesor Félix Díaz Moreno, en su artículo “Teórica y práctica del arte de la guerra en el siglo XVII hispano. Julio César Firrufino y la artillería”, en *Anales de Historia del Arte* 2000, 10, pp. 169-205. Al respecto, precisa la diferencia cualitativa de las estampas de la obra, unas de gran calidad en cobre, obra de Noort y “otras de inferior factura en madera y sin autor conocido”, debido a los problemas económicos en los que se vio envuelto el autor desde la finalización del texto en 1638 y su edición final, en 1648, para financiar todas las ilustraciones “al tener hipotecadas parte de sus rentas y no poder hacer frente al pago de todas las planchas del tratado al grabador de origen flamenco, optando por encargarlas en madera, mucho más económicas aunque de calidad inferior”.



Escribía D. Diego Enríquez de Villegas, Caballero professo en la Orden y Caballería de Nuestro Señor, Capitán de Corazas españolas, Entretenido cerca de la persona del Capitán general del Ejército de Cataluña, en su *Academia de Fortificación de Plazas y nuevo modo de fortificar una plaza real. Diferente en todo de todos que se hallan en los autores que desta ciencia y arte escribieron*, con privilegio en Madrid, por Alonso de Paredes, 1651 y dedicaba la obra “A quien leyere” “Tit. Liu in Prasa Dec. Primae ab urbe condita”. En este texto se encuentra una de las cada vez más frecuentes Fé de Erratas, firmada por el Doctor D. Francisco Murcia de la Llana. La justificación del autor se encuentra en la Introducción, cuando afirmaba que “ la variedad de opiniones destruye la verdad, que siendo única, afecta la singularidad, pues esta no se halla en los escritores de la Architectura Militar, porque se hallan opiniones tantas, como libros, no destruyendo la verdad del Arte, se destruyen por falta de la comprensión...Otros encubriendo lo que ignoran del Arte libran la esencia en saber dibujar...” que finaliza “*Solet autem fieri, ut quidquid pauci assequipossunt, id in multorum reprehensiones incurrat. Ex Quadripartito Ptolomeo, c. F*”.

A Miguel Pérez de Xea se le deben los *Preceptos Militares. Orden y formación de escuadrones*. Con “Dedicatoria al Gran Capitán de nuestro siglo, don Jerónimo Pimentel, Marqués de Bayona, que murió en el cargo de Virrey y Capitán general del Reino de Cerdeña, del Consejo Supremo de Guerra, Gentilhombre de la Cámara de su Majestad, Caballero de Calatrava y Comendador de la peña de Martos. Los redactó el capitán y Sargento Mayor Don Miguel Pérez de Xea, Caballero de la Orden de Montesa y San Jorge de Alfama, del Consejo de Guerra, Comisario general de la Artillería y a cuyo cargo está la Superintendencia de las Fortificaciones del Reino de Cerdeña”. Con Privilegio se publicó en Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, año 1632, de la que salió igualmente editada la obra de Julio César Firrufino *Platica manual y breve compendio de Artillería*. Las Aprobaciones del texto de Xea se firmaron, en el Convento de San Felipe de Madrid, el 29 de abril de 1632, Fray Diego de Campo, en primer lugar y en segundo, Licencia de Ordinario, en Madrid, el mismo día, el Licenciado Velasco y Acevedo, y por su mandato censura de Juan Francisco de Haro. Las imágenes de esta obra muestran similitudes con algunas de las ilustraciones de la obra de Diego Ufano, especialmente la vista general de la disposición de un ejército que figura numerada en el folio 134, (Fig. 9) al final como aquél, a la manera de infinitas propuestas de formación de escuadrones similares a las que ilustraban el texto monográfico de Juan de Medina, así como se aprecian esquemas compositivos de escuadrones parecidos en el texto de Bernardino Barroso y en la obra del italiano Doménico Mora, *Il soldado*.

Junto a la prensa de Roger Velpius en Bruselas, implicada en la edición de autores españoles especializados en temas bélicos, la Casa de Juan Momarte, como impresor jurado, publicó con privilegio en 1613 la obra de Diego Ufano, *Tratado de la Artillería y uso della*. En el prólogo del autor decía que “...las convenientes cosas que de nuevo he prevenido, como se verá por pratica y figura, por ser nunca vistas ni puestas en uso, por el util y provecho que dellas puede resultar en las urgentes ocasiones militares...”

La dedicatoria estaba dirigida al Conde de Buquoy, del Consejo de Guerra de su Majestad y Capitán general del Artillería en estos Estados de Flandes, y a quien el autor suplica que favoreciera la obra, para que pudiera ir finalmente destinada al Príncipe, que habría de recibirla con mejores intenciones, por venir de tal padrino, y que fechaba en Amberes, a diez de mayo de 1611, un par de años antes de que se publicara. De la Faille firma el consiguiente privilegio de la obra de Ufano, con la fórmula habitual en estos casos de otorgar “y despachar recaudo por diez años” de licencia para poder publicar el texto “*con cualquier impresor que le pareciera bien y el mismo vender y distribuir dentro y por todos sus países, tierras y señoríos, sin recurrir a peña o daño ninguno... sobre el hecho de la emprenta y además dará su obligación al Secretario, habiendo firmado de lo que entregara en las manos del Guardajoyas de sus Altezas o a su ayuda un ejemplar del dicho libro por ellos pedido será bien encuadernado con cuero negro o amarillo con la impresión de sus armas, defendiendo y entrediciendo bien expresamente a todos los impresores y libreros y otros de cualquier condición que sean, de no poder imprimir ni contrahacer el dicho libro ni poder vender o distribuir en los dichos sus países, durante el tiempo de seis años próximos desde hoy día de la fecha en adelante sin la voluntad consentimiento de dicho suplicante o del dicho impresor a pena de confiscación de todo lo que al contrario habrá sido impreso y además tres florines de pena, por cada libro. En Bruselas debajo del sello secreto de sus Altezas, a diez de septiembre de mil seiscientos y once años*”. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, una edición de esta obra, en alemán, en este caso impresa en Zütphen, por Andrea Ianson, en 1620.

La obra de Ufano tuvo amplia difusión en Europa, así que no es extraño que se conserve otro ejemplar, encuadernado con *Le maestre du camp. General, c'est a dire. Description et instruction de la charge du maestre de camp, touchant la conduite et gouvernement d'une armée par George Gasta, traduit, declarés par figures, par Jean Theodore de Bry, Francfort, Sur le Mein, de l'impression de Paul Iacobi, aux fais du dict de Bry, 1617*. Con tan poca información sobre grabadores de este tipo de imágenes relacionadas con los tratados bélicos, resulta más relevante, no sólo la mención del artista Theodore de Bry, sino el nombre de M. Merian, sin duda en alusión al artista y escritor Merian El Viejo, a quien se debe la Portada grabada con retrato del autor a la vuelta.

La gran cartela que enmarca el título *Tratado Militar* del Capitán Juan de Medina, dedicado al Señor D. Juan Vázquez de Coronado, de 1650, aparece rematado de enseña heráldica en la parte alta, mientras en la misma línea del eje axial reposa en un rugiente mascarón leonado y profusión de trofeos militares, habituales emblema de la gloria bélica, y en cuyo margen inferior izquierdo se aprecia perfectamente **la firma de Gio. Batt de Sole fecit**, uno de los escasos exponentes de aportan tal información. (Fig. 10). En la Portada a continuación se amplía con el subtítulo “*En el cual se enseña como se deben formar cinco fortísimos escuadrones, en que milita nuestra nación Española. Con otras formas diferentes y con Privilegio, en Milán, 1651, en Casa de Ludovico Monça, Impresor en la Plaza de Mercadantes*”.

En una imprenta milanesa, en este caso la de Marco Tulio Malatesta se editaron las obras de algunos autores hispanos, sobre asunto militar. Una de las que se conservan en Madrid, que tuvo mayor difusión en el ámbito de las innovaciones y codificación de temas sobre Artillería, la de Cristóbal Lechuga, *Discurso del capitán en el que trata de la Artillería y de todo lo necesario a ella. Con un Tratado de Fortificación y otros advertimentos*. Dirigido al rey, en una Portada con heráldica enmarcada arquitectónicamente, orla y soportes alegóricos, sobre la mención de que la edición se hizo en Milán, en el Palacio Real y Ducal, por Marco Tulio Malatesta, con Licencia de los Superiores, en 1611.

Al Capitán Bernardino Barroso le corresponde la autoría de la obra *Teórica, práctica y exemplos*, impresa por otro Malatesta Carlo Antonio Malatesta, Impresor Regio y Cameral. Por detrás de la Portada se dice que *“Imprimatur: Fr. Paulus Ayroldus Med. Ord. Praed. S. t. magister Commissarius Sancti Officii medio I. Fr. Aloysius Bartola Agustinianus Theologus, Consultor Sancti Officii Illustriss. D. Card. Archiep. Vidit Saccus pro Excellentissimo Senatu”*. En la misma obra, previa a la página 1 se recoge que *“Estos son los pocos y más concertados papelejos con los que se engolfó Colón. Y yo también navego por solo adiestrar al ciego”*, antes de la dedicatoria del autor a Don Alonso Velez de Salamanca y una rara figura de un águila coronada, después de la dedicatoria al Señor Gonzalo Fernández de Córdoba y Córdoba, Gobernador del estado de Milán, con la siguiente leyenda *“Ave Gonzalo Fdez. de Córdoba Gran Capitán Segundo deste nombre Victor, siempre victor”*. En el Proemio al lector, el autor decía: *“...he hecho yo aquí, lo que suele hacer un buen Pintor el qual para pintar al Mundo, suele hacer un breve circulo, y en el pone las partes de Mar y Tierra por donde fácilmente se puede venir a conocimiento de lo demás, así yo en tan poco volumen he recogido lo más necesario, de tal manera, que sin faltar a todo lo que se debe saber del Arte Militar...”*

Es de suponer que los esquemas compositivos de las formaciones, con que se ilustra el texto, fueron sumamente trabajados por el autor, quien dice en la Declaración de estas tablas que *“No obstante que las tablas que aquí se siguen son muy claras y se dexan manifestamente entender...he querido ahorrrillos de trabajo, el cual ha sido grandísimo para mí, respecto de que he buscado todos los números más intrincados y dificultosos que he podido hallar, como lo echará bien de ver y juzgar quien lo mirare desapasionadamente...”*

Sin embargo, unos años antes, igualmente en la ciudad de Milán, donde terminó por asentarse la temprana Escuela de Artillería, se publicó otro de los manuales con mayor difusión europea, el de Luis Collado, del que también se encuentra un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid. *La Platica manual de artillería, en la qual se tracta de la excelencia de el Arte Militar y origen della*. Dirigida a la *Majestad Cath. De el gran Philippo II*.

Con licencia del muy reverendo P. Inquisidor General del Estado de Milán y del reverendo Señor Arzobispo y Ilustrísimo Senado, impresa en Milán por Paulo Gotardo Poncio, estampador de la real Cámara, el año 1592.

No cabe duda de la importancia de Milán como centro impresor, expresamente en lo que a obras bélicas se refiere, de manera que no es de extrañar la publicación posterior del un texto del hábil cortesano Marqués de Aytona. Uno de los familiares cercanos del monarca Felipe IV escribió este *Discurso Militar*, en el que “*Proponense algunos inconvenientes de la Milicia destes tiempos y su reparo. Dedicada Al Rey, se imprimió con Privilegio en Valencia y en Milán, 1654, pero a cargo de Ludovico Monça, Impresor en la Plaza de los Mercaderes, con Licencia de los Superiores*”. Firman las revisiones del texto Don George de Castellvi, Don Pedro Villacampa y Don Miguel Baptista de la Nuza y la Dedicatoria del propio autor al Rey de España, la realizó en su palacio de Canillejas, el 23 de Marzo de 1650, años antes de su publicación. Asimismo, daba noticias biográficas y sobre la redacción del texto, en la Introducción cuando decía que “*Tratar de mejorar la Milicia es empresa dificultosa y deseoso de la gloria de su mayor servicio he querido en los puntos deste discurso ayudar a esta mejora. También ha motivado esto el tiempo que he tenido en mi prisión ya que con el efecto no he podido servir estos dos años, he procurado no perder el tiempo. Algunos puntos de este papel son diferentes de lo que propusieron y observaron algunos grandes generales de otros tiempos, pero esto no es contradecirles, pues tanto nos dejaron que imitar, pero con el tiempo se ha mudado como lo demás la Milicia y conviene gobernarla con nuevas máximas y medios diferentes*”. Frente al texto de Medina, editado también por Ludovico Monça, no aparecía el símbolo de la Imprenta, como el que figura en la Portada de la obra de Aytona, donde se ve un ciego angelote a lomos de un ave, enmarcado de orla vegetal con la leyenda “*Hinc micat inde ferit*”.

El mismo Juan de Medina, anteriormente citado, Gobernador de las Fuerzas de Pomblin, Escarlin y Fuerte de Longon, por su Majestad Católica, firma el *Breve Compendio*. Dedicado al muy noble y valiente Soldado de Fortuna, impreso en Longon en Casa del Señor Mover, por Sebastián Cosme Fantini, 1671. En la línea de los Frontis con figuración alegórica, Arte y Marte, coronado de trofeos, en atribución simbólica de la actividad propia de los veteranos, escritores a la sazón, en busca de la reivindicación de una mejor estimación social de la Guerra, como se concibe igualmente *El Arte Militar deducida de sus principios fundamentales*, dedicada al rey por Carlos Bonieres, Barón de Auchy, del Consejo Supremo de Guerra, impresa en 1644 en Zaragoza, y es en esta obra donde aparece la mención a otro de los presumibles autores de las imagenes grabadas por “**Josephus Vallés F**”.

Francisco Lanario y Aragón, Duque de Carpiñano, Caballero de la Orden de Calatrava y del Consejo de Guerra de su Majestad, en los Estados de Flandes, escribió *Los Tratados del Príncipe y de la Guerra*, Dirigidos a Don Antonio Álvarez de Toledo y Beamont, Duque de Alba, Virrey y Capitán General en el Reino de Nápoles. Impreso en Palermo, por Juan Baptista Maringo, con Licencia de los Superiores, en 1624. Este italiano consiguió la ciudadanía española, uno de los grandes logros para los súbditos del Imperio, y en agradecimiento dice haber traducido una parte de sus escritos.

En este sentido, resulta no menos interesante, y poco habitual en este tipo de obras, un tratado escrito en catalán, de Domingo Moradell, autor de *Preludis Militaris* en los cuales se trata lo que han de saber y observar “*los Officials Majors y menors de guerra y los soldats de la insigne Ciutat de Barcelona y lo modo han de jugar las armas, formar escuadrons, repartir las bocas de foch y altres actes militars. A la Nobleza y ivventut bellicosa de la escola militar Barcelonesa, per Domingo de Moradell Donzell, Sargento Major natural de dita Ciutat, Any 1640, Ab Llicencia, en Barcelona en la stampa de Jaume Romeo, devans Sant Jaume. Venense en la mateas Estampa*”.

Uno de los escritores más conocidos en el ámbito balear, Vicente Mut, Sargento Mayor, Ingeniero y Cronista del reino de Mallorca., a su vez, fue el autor, entre otras, de una *Arquitectura Militar. Primera parte de las Fortificaciones regulares e irregulares. Marte et Arte* reza la leyenda enmarcada de pequeña orla floral, sobre la Licencia para poder imprimir este libro en Mallorca, en la Imprenta de Francisco Oliver en 1664. Justo detrás de la Portada se puede leer “*Imprimatur Martorell Regens... Alexandro Vic Gen*”. Las imágenes de esta obra se reducen a los pliegos que aparecen al final, dedicados exclusivamente a esquemas de figuras geométrica y cálculos matemáticos sobre posibles formas de fortificaciones, ciudadelas y baluartes, a la manera de las planimetrías de los Sangallo en la primera mitad del siglo XVI (Fig. 11).

Ya en el siglo XVII se encuentran algunos escasos pliegos sueltos de contenido bélico, como una propuesta de diseño de fortificación de Madrid, algunas vistas de sitios o batallas famosas, y cierta joya iconográfica entre los soberbios colofones como el de Ufano o entre los papeles plegados en los propios tratados, sin ni siquiera referenciar en los contenidos de los Preliminares, como un fantástico Triunfo de Marte, perdido bajo la encuadernación de una de las obras de Juan de Medina, ya aludida, *El Breve compendio militar*, impresa en 1671, de autor desconocido<sup>34</sup>.

En líneas generales y como conclusión, las ilustraciones de los tratados militares cumplen las características enunciadas, en la evolución formal de la historia del grabado hispano a lo largo de los siglos XV, XVI y XVII, en cuanto a Frontispicios o Portadas e inserción de Capitales. Desde el punto de vista específico, ya en sí mismas son imágenes particulares de la condición bélica y formalmente también se insertan dentro de las mismas atribuciones, filiaciones e influencias del resto de las que se utilizaban en España a lo largo de ese periodo. Quizás, lo significativo es que **no existen unas señas de identidad común en las ilustraciones impresas en Madrid y en el resto del territorio hispano**, cada obra muestra independencia iconográfica, aún repitiendo modelos de propuestas, de ciudadelas, de formaciones o de piezas de artillería. Ni siquiera en las que salieron de las mismas prensas. Para saber más a cerca de la labor de los grabadores de estas imágenes, de las que se encuentran muy escasas firmas, efectivamente sería ne-

<sup>34</sup> En Esther Merino, “Imágenes de sitios: Iconografía del Arte Militar”, *Real Sociedad Bascongada de los Amigos del país*, Año LIII, Donosti 1997-2, pp.425-443.

cesario escudriñar en los documentos notariales y testamentarios de tales imprentas. Se pueden aventurar deudas estilísticas puntuales, a raíz de la comparación de las muchas ilustraciones hispanas e italianas durante el siglo XVI, puesto que la vecina península marcó las directrices de lo que al Arte Militar se refiere, como luego se fue desplazando el centro de interés junto al ámbito de contienda, al occidente y al centro europeo. Con todo, frases sueltas y noticias insertas en los Preliminares hacen posible aventurar la implicación de los militares en el trabajo de ilustración de sus obras, en las que se pueden apreciar ciertas influencias características de las imágenes empleadas en los textos foráneos, pero insuficientes para identificar una clara referencia directa.

En la estampa militar de los siglos XVI y XVII se hace cierta la máxima de que cada autor es un mundo.



**Fig. 1.** Portada con orla ornamental de la obra de Diego Salazar, *Tratado de re militari*, publicada por Miguel de Eguía, en Alcalá de Henares en 1536.



**Fig. 2.** Retrato de Juan de Santans y Tapia, autor de *Tratado de fortificación militar destes tiempos, breve e inteligible, puesto en uso en estos Estados de Flandes*, Bruselas 1644.

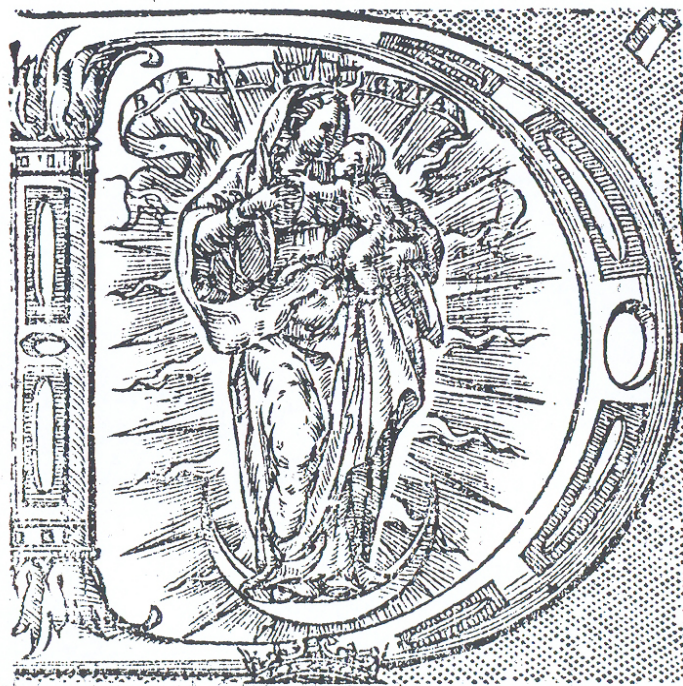




Fig. 3. Ilustraciones del *Epitome de re militari libri quatuor*, de Flavio Vegetio, Paris 1532.

PROLOGO.

tísimos doze Apostoles, con tanta abundancia de virtudes y limpieza de vidas, con la doctrina y exemplo, firmado de sus manos, en los santos Euangelios, despues de infinitos milagros que por memoria nos dexaron para nuestra saluacion.



E XO  
 Agora a parte lo que se enfancho y crecio esta fantafec, en aquella felicissima e-

dad: tratemos y veamos, aunq se alargue vn poco el Prologo, que a sido la causa auer venido en el ser y forma presente, auiendo

¶ 4 per

Fig. 4. Letra capital ilustrada, en la obra de Marcos de Isaba, *Cuerpo enfermo de la milicia española*, Madrid 1594.



Fig 5. Ilustración con iconografía de Santiago Matamoros en, en la obra de Marcos de Isaba, *Cuerpo enfermo de la milicia española*, Madrid 1594.

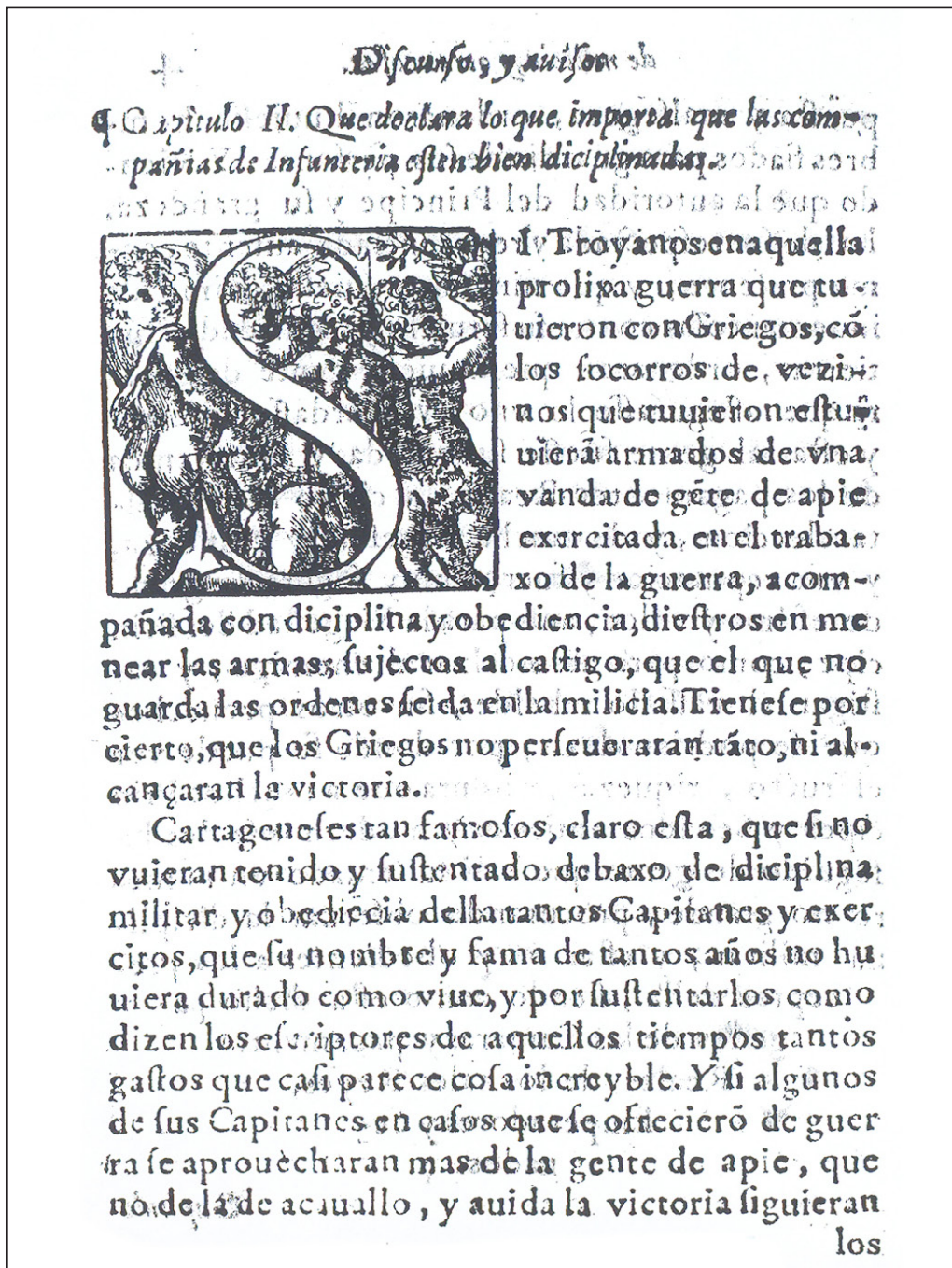
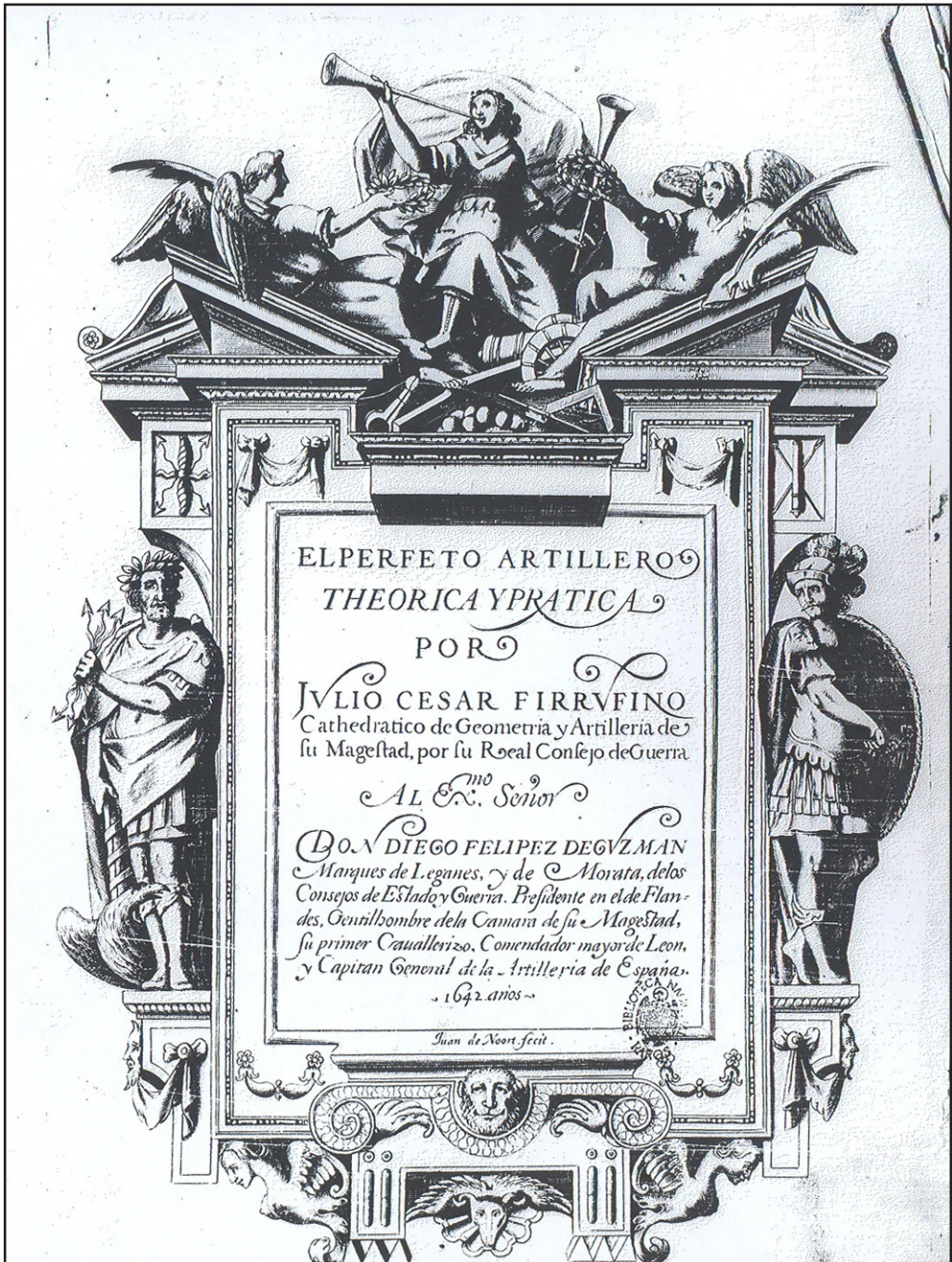


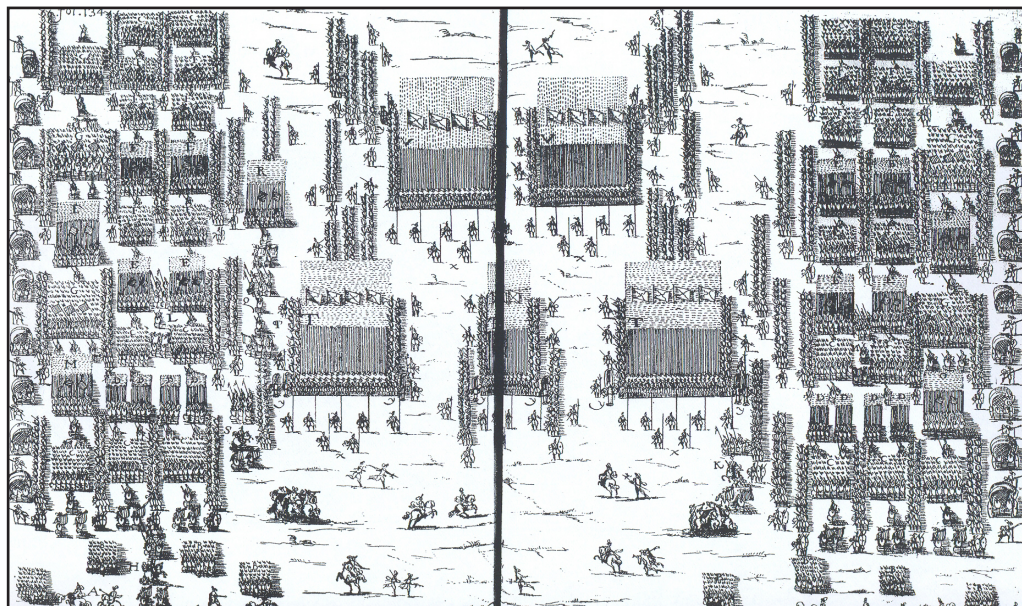
Fig. 6. Capital ilustrada con *puttis* renacentistas, de la obra de Marcos de Isaba, *Cuerpo enfermo de la milicia española*, Madrid 1594.



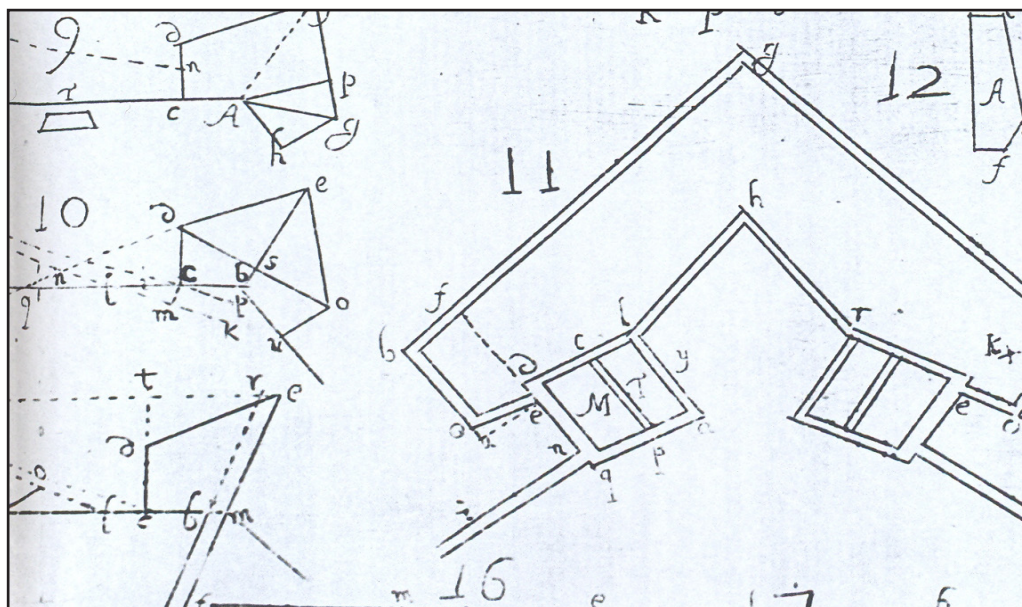
**Fig. 7.** Retrato de Julio César Firrufino, en los Preliminares de su obra, *El Perfecto Artillero, Teórica y Práctica*, Madrid 1642.



**Fig. 8.** Portada de la obra de Julio César Firrufino, titulada *El Perfecto Artillero, Teórica y Práctica*, Madrid 1642.



**Fig. 9.** Ilustración al final de la obra de Miguel Pérez de Xea, *Preceptos Militares, orden y formación de escuadrones*, Madrid 1632.



**Fig. 11.** Diseños plegados al final de la obra de Vicente Mut, *Arquitectura, primera parte de las fortificaciones regulares e irregulares*, Mallorca 1664.



Fig. 10. Portada del *Tratado Militar*, de Juan de Medina, 1560.