

Un estudio iconotextual de las estampas de Pedro Perete del libro de Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza*

An Iconotextual Study of the Engravings by Pedro Perete from the Book by Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza*

Juan Isaac Calvo Portela¹

Universidad de Salamanca

Resumen: En este artículo se abordará el estudio de las estampas que el grabador de origen flamenco Pedro Perete realizó para ilustrar el libro de Juan Mateos, quien fue montero de Felipe IV, *Origen y dignidad de la caza*, que se imprimió en Madrid en 1634. En ellas se representan algunas de las escenas cinegéticas narradas por Mateos en su libro, poniendo de manifiesto la estrecha relación entre las imágenes y el texto. El protagonista de la mayoría de las escenas como del propio libro no es otro que el monarca hispano Felipe IV, que siempre fue un entusiasta de la caza. A lo largo de este trabajo también se pondrá de relieve el vínculo que tienen estas estampas con algunas pinturas realizadas por artistas flamencos o por Diego Velázquez para el cazadero real de la Torre de la Parada.

Palabras clave: Estampas; Libros de caza; Juan Mateos; Felipe IV; Conde Duque de Olivares.

Abstract: This paper will address the study of the prints that engraver of Flemish origin Pedro Perete made to illustrate the book by Juan Mateos, who was a huntman for Felipe IV, *Origen y dignidad de la caza*, which was printed in Madrid in 1634. These engravings represent some of the hunting scenes narrated by Mateos in this book, highlighting the close relationship between the images and the text. The protagonist of most of the scenes, as in the book itself, is none other than the Spanish monarch Felipe IV, who was always a hunting enthusiast. Throughout this work, the link that these prints have with some paintings made by Flemish artists or by Diego

¹  <http://orcid.org/0000-0002-2565-2166>

Velázquez for the royal hunting ground of the Torre de la Parada will also be highlighted.

Keywords: Engravings; Hunting books; Juan Mateos; Felipe IV, Conde Duque de Olivares.

1. Introducción

El estudio de los grabadores en la España de la Edad Moderna ha sido un tema que ha despertado el interés de los investigadores desde hace varias décadas, podemos mencionar a Gallego², Páez³, Moreno Garrido⁴, Roteta de la Maza⁵, Carrete⁶ o Matilla⁷. Sin embargo, ha sido en los últimos años cuando se ha empezado a estudiar de manera sistemática y profunda, como demuestran las tesis doctorales de Cacheda Barreiro⁸ y Pérez Galdeano⁹, y el gran volumen publicado por la Biblioteca Nacional de España dedicado a los grabadores extranjeros asentados en la corte española desde fines del siglo XVI y durante la siguiente centuria¹⁰.

En este trabajo vamos adentrarnos en el análisis de las estampas que Pedro Perete abrió para ilustrar el libro de Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça al exmo. Sr. Don Gaspar de Guzmán, conde duque de san Lucar la Mayor*¹¹. Para ello es importante señalar que lo haremos considerando que texto e imágenes (grabados) constituyen una realidad indisoluble dentro del libro, y por lo tanto se deben estudiar como tal. Estas imágenes como veremos establecen una relación muy concreta con cada uno de los

² Antonio Gallego, *Historia del grabado en España*, (Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1979).

³ Elena Páez, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, 4 Vols., (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981-1985).

⁴ Antonio Moreno Garrido, "El grabado en Granada durante el siglo XVII: la calcografía", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (1976); Antonio Moreno Garrido, "El grabado en Granada durante el siglo XVII: la xilografía", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (1976), nºXIII, pp. 9-218.

⁵ Ana María Roteta de la Maza, *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma: grabados de Pedro Ángel y Diego Astor (1588 – 1636)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 1981).

⁶ Juan Carrete, "Estampas. Cinco siglos de imagen impresa", en *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, (Madrid: Palacio de Bibliotecas y Museos, 1981 – 1982), pp. 21-44; Juan Carrete, "El grabado y la estampa barroca", en *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*, Summa Artis, Vol. XXXI, (Madrid: Espasa Calpe, 1996), pp. 201-393.

⁷ José Manuel Matilla, "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, n.º 8, (1991), pp. 25-32; José Manuel Matilla, "El grabado y la Casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales", *El linaje del Emperador*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 79-98.

⁸ Rosa Margarita Cacheda, *La portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, (Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones de la universidad, 2006).

⁹ Ana María Pérez Galdeano, *Los descubrimientos del Sacro Monte: nuevas aportaciones a los grabados peninsulares y extranjeros en Andalucía que lo hicieron posible*, tesis doctoral, Universidad de Granada, (Granada: 2013).

¹⁰ Javier Blas et al, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, (Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013).

¹¹ Editado en Madrid por el editor Francisco Martínez en 1634. Se ha empleado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), signatura: R/1316. (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092888&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

capítulos que ilustran, con el contenido general y con la estructura interna del libro.

El primer paso será acercarnos a la vida del propio autor, así como a los orígenes y desarrollo del género de los manuales de caza.

De Juan Mateos sabemos que era originario de Extremadura. Su padre Gonzalo Mateos había estado al servicio de Felipe III desde 1602, como se indica en una carta incluida al final del libro¹². Con él aprendió su oficio de montero, como leemos en la dedicatoria al Conde Duque de Olivares¹³. Se incorporó al servicio de la Casa Real, siendo ballestero o montero de la reina Margarita de Austria¹⁴. Posteriormente fue ballestero de Felipe III como demuestra un episodio de caza de un jabalí, que recoge en el capítulo XXXVI del libro¹⁵. Aunque fue durante el reinado de Felipe IV cuando alcanzó el cargo de ballestero principal, como se indica en la portada del libro, lo que debió de reportarle una posición social relativamente acomodada, a pesar de las dificultades financieras que vivió la Monarquía en los años 30 y 40 del siglo XVII, a raíz de la Guerra de los Treinta Años. Sabemos que falleció en 1643 en Madrid, en su casa en la calle Desengaño, cerca del convento de basilius¹⁶.

Este libro debe enmarcarse en el género de libros de caza, que hunde sus raíces en la Edad Media. Entre los siglos X y XV se escribió un amplio catálogo de manuales de caza en latín, lenguas romances y lenguas germánicas¹⁷. En el caso castellano las primeras noticias sobre un manual de caza se remontan al siglo XIII, vinculándose al monarca Alfonso X, aunque no nos ha llegado ninguno de estos textos¹⁸. Por desgracia la obra que se ha considerado la joya de la corona de los libros de caza medievales en castellano, sólo se conoce a través de referencias bibliográficas del siglo XIX, nos referimos al *Libro de la Cacerías del rey D. Pedro I*¹⁹. Por otro lado, se ha generado una gran polémica en torno al manual titulado, *Libro de montería*, que no se sabe si fue patrocinado por el propio Alfonso X o su biznieto Alfonso XI, que fue llevado a la imprenta por Gonzalo Argote de Molina, en la tipografía sevillana de Andrea Pescioni en 1582²⁰. Para ello se pudo servir de un manuscrito del siglo XIV, que se conserva en la Real Biblioteca de palacio, procedente de la

¹² "Carta del Duque de Lerma Cavallerizo mayor del Rei nuestro Señor Felipe Tercero, en que embio a llamar para el servicio de su Magestad à Gonçalo Mateos mi Padre", en Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça*, (Madrid: Francisco Gutiérrez, 1634), s. p.

¹³ Juan Mateos, "Al Ex^{mo} Señor Conde Dvque de San-Lvcar, caballerizo mayor del rey Nuestro Señor D. Felipe Qvarto, y gran canceller, mi Señor", en Mateos, *Origen y dignidad*, s.p.

¹⁴ José Manuel Fradejas, "Prólogo", en Mateos, J., *Origen y dignidad de la caça*, (ed. Facsimilar), (Oviedo: J. L. Carnota Editor, 2004), p. XX.

¹⁵ Mateos, *Origen y dignidad de la caça*, fol. 54r-56v.

¹⁶ Fradejas, "Prólogo", XXI.

¹⁷ José Manuel Fradejas, "Iluminar la caza en la Edad Media: aproximación a la iconografía venatoria medieval iberorrománica", *Revista de poética medieval*, nº 30, (2016), pp. 107-108.

¹⁸ Fradejas, "Prólogo", p. IX.

¹⁹ José Gutiérrez de la Vega, *Bibliografía venatoria española*, (Madrid: M. Tello, 1877), 9. Francisco Rafael Uhagón, *La Caza*, (Madrid: Ricardo Fé, 1888), p. 60. Fradejas, "Iluminar la caza", pp. 110-111.

²⁰ BNE, sig., R/526. (Em web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000167981&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

antigua biblioteca del Real Monasterio de cartujos de santa María de las Cuevas²¹.

Durante los siglos medievales predominaron los manuales dedicados a la cetrería, es decir, a la caza con aves rapaces, entre los que ocupan un lugar destacado el debido al Conde de Lucanor, que se incluye en un volumen con varios de sus manuscritos en la Biblioteca Nacional de España, fechado en el siglo XIV²², o el de Juan López de Ayala, *Libro de la caza de las aves*, que se suele fechar a mediados del siglo XV y cuyo manuscrito se conserva en la misma biblioteca²³.

Con la llegada de la dinastía de los Habsburgo se van a imponer los tratados de montería frente a los de cetrería, cuyo último ejemplo es la traducción al castellano del manual de Diogo Fernandes Ferreira, *Arte de caça da altanería* (1625), del que tenemos un manuscrito²⁴. Entre los manuales de montería del siglo XVI, tenemos que mencionar el atribuido a Luis Barahona de Soto, *Diálogos de montería*, posterior al año 1585²⁵. En la siguiente centuria van a predominar los manuales centrados en la caza mayor, que en muchas ocasiones se han conservado manuscritos, como sucede con el de Pedro de Pedraza Gaitán, que se suele fechar en el mismo año que el libro de Mateos²⁶, o el *Libro de Montería* de Fernando de Ojeda fechado hacia 1640²⁷. Del año 1644 es la edición príncipe del manual de Alonso Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*²⁸, que marca el fin de la edad de oro de los manuales de montería en España. Este libro está ornado con una portada y una serie de estampas abiertas por el grabador flamenco Juan de Noort. Algunas de las cuales presentan un esquema compositivo similar al de los grabados de Pedro Perete del libro de Juan Mateos.

De sobra es sabido que la caza formaba parte de la formación de los príncipes, siendo prueba de destreza, acto de buen gobierno y preparación para la guerra²⁹. Tras el ejercicio de la equitación, la caza era parte de indisoluble de las formas de vida cortesana³⁰. En el siglo XVII el rey rara vez

²¹ Real Biblioteca del Palacio, Madrid (en adelante RB), II/2105. Citado por Blanca García, *El grabado del libro español. Siglos XVI, XVII y XVIII*, (Valladolid: Institución Cultural de Valladolid, 1984), vol. 1., p. 243.

²² BNE, MSS/6376 (En web: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012961&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024)

²³ BNE, MSS/10180 (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000042371&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024)

²⁴ BNE, MSS/4241. (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092882&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

²⁵ Real Academia de Historia (en adelante RAH), MSS. 9-5113.

²⁶ BNE, MSS/8285. (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000056898&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

²⁷ BNE, MSS/7153. (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000093173&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

²⁸ BNE, R/11375. (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092893&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

²⁹ Miguel Morán y Fernando Checa, *Las casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, (Madrid: Ed. El Viso, 1996), p. 13; Alfredo Alvar, *La caza del rey. Monterías, lances y angustias (siglos XVI-XVII)*, (Madrid: La Trébere, 2001), p. 23.

³⁰ José Luis González Sánchez-Molero, *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546). La formación de un príncipe del renacimiento*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999), p. 96.

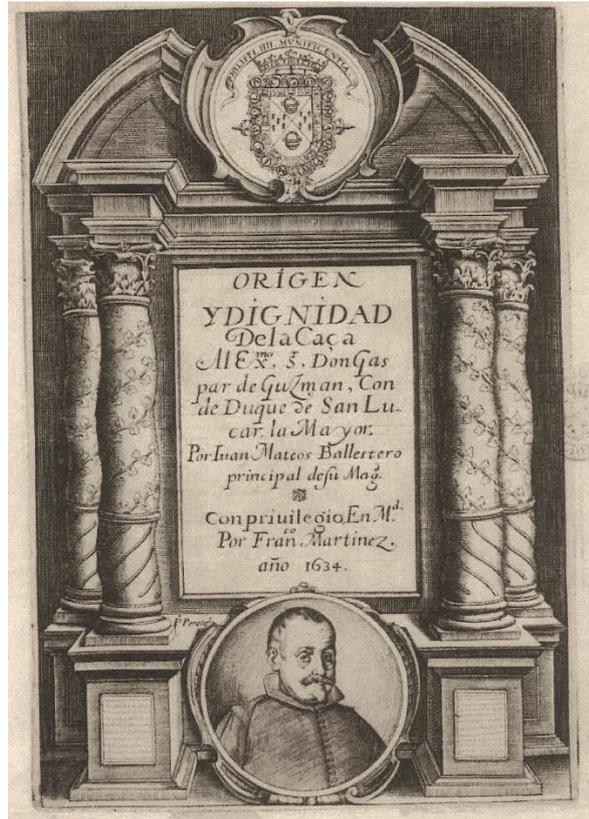


Fig. 1. Pedro Perete (grabador), *Portada*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

acudía al campo de batalla encabezando los ejércitos, lo que convertía a la caza en un medio para demostrar su valor, puesto que tenía lugar en un ambiente inhóspito y había que hacer frente a animales salvajes, que podían llegar a provocar la muerte³¹. A ello alude el propio Juan Mateos en el prólogo al lector del libro con estas palabras:

“La Dignidad deste noble exercicio se conoce fácilmente, por ser propia acción de Reyes, y Príncipes, y el Maestro más docto que puede enseñar mejor el Arte militar teórica y prácticamente. Los Bosques son las escuelas, los enemigos las fieras; y assi con razón es llamada la Caça viua imagen de la guerra”³².

El abuelo de Felipe IV, el rey Felipe II había comenzado su formación cinegética con poco más de ocho años, de la mano de su ayo Juan de Zúñiga y del balletero Juan de Serojas. A tal punto llegó la afición del futuro rey por la caza, que no sólo su maestro, el humanista Juan Martínez Silíceo, mostró su preocupación, sino que el propio Juan de Zúñiga siguiendo órdenes del emperador trató de limitar dicha actividad, como se desprende de una carta

³¹ Morán, Checa, *Las casas del Rey*, p. 14.

³² Mateos, “Prólogo al lector”, *Origen y dignidad de la caza*, s.p.

que envió a Carlos V: “No irá más al Pardo hasta que Vuestra Majestad lo mande, y de esta manera estarán seguros los venados y los gamos, así de las saetas como de los virotos (...)”³³.

Al igual que su abuelo, Felipe IV desde muy joven mostró una predisposición por la caza, como nos señala Mateos en el prólogo:

“Por corona ilustre deste Prologo quiero poner la afición que el Rei nuestro Señor Filipo Quarto (que Dios guarde largos años) tiene a este noble exercicio. De tierna edad alanceaua los Iualies con tanta destreza, que era admiracion de los que lo verán (...)”³⁴.

Este monarca es el protagonista de las historias recogidas por Mateos en su manual, que como veremos fueron trasladadas a las estampas por Pedro Perete. Esto nos permite acercarnos a la producción de uno de los grabadores menos conocidos asentados en la corte madrileña en la primera mitad del siglo XVII. A Perete se le debe incluir en la segunda generación de grabadores extranjeros asentados en Madrid³⁵, ya que era hijo del famoso “abridor de láminas” flamenco Pedro Perret³⁶, quien había sido llamado por Felipe II para realizar los grabados del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, entre 1583 y 1587, y que en 1595 fue nombrado tallador de cámara de Felipe II³⁷. Por un documento conservado en el Archivo de Palacio sabemos que nació en el año 1608³⁸. Como era común en el ambiente gremial comenzó su formación en el taller paterno. Aunque es posible que la completara en el taller del pintor, grabador y editor de estampas flamenco Cornelius de Beer, como se desprende de la información ofrecida por el propio De Beer en un documento de 1632, vinculado al proceso de información para el ingreso de Perete al cargo de archero del rey. De Beer asegura que no sólo conoció al padre de nuestro grabador, sino que, siendo joven Perete, estuvo cinco años en su casa, intervalo que se corresponde con la duración habitual de los períodos de aprendizaje en un taller en el siglo XVII³⁹. Por otro lado, al inicio de su carrera colaboró en varias ocasiones con De Beer, como muestra su estampa de la *Inmaculada* para el libro de Andrés Lorente *El porqué de la música en que se contiene los quatro primeros artes de ella*⁴⁰, o la *Alegoría de la fama*

³³ Carta de Juan de Zúñiga a Carlos V del 12 de diciembre de 1540. Recogida por José María March, *Niñez y juventud de Felipe II. Documentos inéditos sobre su educación civil, literaria y religiosa y su iniciación al gobierno 1527-1547*, vol. 1, (Madrid, 1941), p. 245.

³⁴ Mateos, “Prólogo al lector”, *Origen y dignidad de la caza*, s.p.

³⁵ García, *El grabado del libro español*, p. 87.

³⁶ Páez, *Repertorio de grabadores*, t. 2, p. 410; Blas et al., *Grabadores extranjeros*, p. 31.

³⁷ Matilde López, “El grabador Pedro Perret”, *Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1963), p. 8; Páez, *Repertorio de grabadores*, t. 2, p. 410; M. P. McDonald, “Pedro Perret and Pedro de Villafranca. Printmakers to the Spanish Hapsburgs”, *Melbourne Art Journal*, nº 4, (2000), p. 38.

³⁸ Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Histórica, *Tropas de la Real Casa*, Archeros, caja 166. Agradecer al subdirector del Archivo General de Palacio, D. Javier Fernández Fernández y a la dra. Nuria Lázaro Milla que me facilitaran los datos exactos de este documento.

³⁹ AGP, Histórica, *Tropas de la Real Casa*, Archeros, caja 166. Blas et al., *Grabadores extranjeros*, 31 y 70.

⁴⁰ Editado en Alcalá en la imprenta de Nicolás de Xamares en 1672. BNE, sig. R/829 (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160019&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

con los retratos de Felipe el Hermoso, Carlos V y Felipe II, que se basa en un diseño de Cornelius de Beer⁴¹. A la muerte de su padre en 1625 no heredó el cargo de tallador de cámara del rey e incluso tuvo que afrontar graves problemas económicos, que le llevaron a él y a su hermana a reclamar una ayuda real para subsistir, en nombre de los servicios prestados por su padre a la corona⁴².

Resulta llamativo que en gran parte de la documentación que conservamos sobre Perete figura como "pintor", como en la carta de dote y arras que había otorgado a su esposa Serafina Guerra en enero de 1637⁴³. Aunque llevaban varios años casados, como se desprende de la partida de bautismo de su hija en la iglesia madrileña de san Sebastián en 1634⁴⁴. También en su testamento otorgado en marzo de 1639⁴⁵ y en su partida de defunción de abril de ese mismo año, se indica que era pintor⁴⁶. Sin embargo, hasta la fecha no se tiene noticia de ninguna pintura que se le pueda atribuir. En su testamento figura como albacea Pedro de Villafranca y Malagón, quien se formó en su taller como grabador, como han señalado algunos investigadores⁴⁷. A pesar de su temprana muerte el taller de Perete debía de gozar de cierta fama, pues según su testamento entre sus clientes se encontraba el oidor del Consejo de Castilla, Agustín Gilmón de la Mota⁴⁸.

Podemos considerar que, a pesar de su corta vida, pues vivió unos treinta años, Perete realizó numerosos grabados que se emplearon para ilustrar libros de algunas de las principales imprentas matritenses como la de Francisco Martínez que imprimió el manual de Mateos. Pero también hizo grabados destinados a libros impresos en otras ciudades próximas a la corte como Alcalá de Henares o Segovia, sírvanos de ejemplo la portada del libro *Collegii Salmanticensis fratrum discalceatorum, Baetae Mariae, de Monte Carmeli...*, impreso en esta última, en 1637⁴⁹.

A la muerte de Pedro Perete el taller no desapareció, sino que pasó a estar regido por su discípulo Pedro de Villafranca y Malagón, quien se casó en 1640 con Serafina de Guerra, la viuda de su maestro. Al poco de la muerte de Perete, siendo maestro Villafranca y Malagón, va a entrar como aprendiz Gregorio de Fosman y Medina, quien va a realizar toda su formación en este taller. Posteriormente se casará con María Encarnación Perete y Guerra, hija de Pedro Perete y Serafina de Guerra, y heredará el taller de Pedro de

⁴¹ BNE, IH-2946-46.

⁴² García, *El grabado del libro español*, vol. 1, p. 86.

⁴³ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), protocolo 5964, fols. 126- 131; Blas et al., *Grabadores extranjeros*, p. 32.

⁴⁴ Archivo de la iglesia de san Sebastián de Madrid (en adelante ASSM), Libro 10 de bautismos, 1634, fol. 236. Ángel Aterido Fernández, "El grabador madrileño Gregorio Fosman y Medina", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, (1997), p. 88

⁴⁵ AHPN, protocolo 5549, fols. 287-289. Blas et al., *Grabadores extranjeros*, p. 70.

⁴⁶ ASSM, leg. 8, fol. 366v.

⁴⁷ José Luis Barrio Moya, "Pedro de Villafranca y Malagón. Pintor y grabador manchego del siglo XVII", *Cuadernos de Estudios Manchegos*, n.º 13, (1982), pp. 108-109. Aterido, "El grabador madrileño", p. 88. McDonald, "Pedro Perret and Pedro de Villafranca", p. 41.

⁴⁸ Blas et al., *Grabadores extranjeros*, p. 32.

⁴⁹ (En web: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/en/consulta/registro.do?id=38594>; consultada: 30 de mayo de 2024).

Villafranca, convirtiéndose en el último representante de esta saga de grabadores⁵⁰. De esta manera se mantuvo activo el taller abierto por Pedro Perret a fines del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XVIII.

2. Las estampas de Pedro Perete en el libro de Juan Mateos

El manual de Juan Mateos está ilustrado por una portada y otras siete láminas, que como veremos en las siguientes páginas están claramente conectadas con el contenido del libro. Por ello debemos considerar que constituyen una única realidad que debe de ser estudiada en su conjunto. Aunque no todos los ejemplares resguardados en la Biblioteca Nacional de España conservan todas las estampas, y tampoco se disponen siempre en los mismos lugares, ni en el mismo orden. La pérdida de algunas de ellas se puede deber a que fueron arrancadas, práctica por desgracia muy frecuente; mientras que el cambio de ubicación y de orden se explicaría por una decisión de los encuadernadores, sobre todo, si tenemos en cuenta que los grabados tienen relación directa con el contenido de los capítulos a los que acompañan.

La firma de Perete sólo aparece en la portada, en la lámina que precede a la dedicatoria y en las estampas cuarta y quinta, haciéndolo como grabador (P. Perete f.). Su firma en ocasiones va acompañada de la inicial "Ma", con la que señala que estaba en Madrid. Como iremos viendo el resto de los grabados se le pueden atribuir debido a su semejanza técnica y estilística. Desde el punto de vista técnico se trata de grabados calcográficos abiertos por medio de la talla dulce. Como bien señala Blas, la talla dulce no es en sentido estricto un procedimiento, sino que es un lenguaje visual que caracteriza a la estampa occidental de los siglos XVI al XVIII, resultando de la conjunción de las técnicas del grabado calcográfico y de un método normalizado para el trazado de líneas⁵¹. Perete debió aprender este procedimiento en el taller de su padre y después perfeccionó su técnica en el de Cornelius de Beer.

Salvo la quinta lámina que está firmada por el pintor Francisco Collantes, ninguna de las otras tiene la firma del inventor, es decir, del artista que se encargó de concebir el motivo iconográfico⁵². Debido al profundo vínculo que existe entre las láminas y las narraciones del libro es muy posible que el propio Juan Mateos interviniese de alguna manera en su realización, quizás proporcionando alguna idea al artista que creó los motivos de cada una de las láminas. Hemos de tener en cuenta que en el proceso de creación de las estampas de reproducción a la talla dulce intervenían diferentes agentes: el

⁵⁰ Aterido, "El grabador madrileño", pp. 87-88.

⁵¹ Javier Blas (coord.), *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996), p. 81.

⁵² Javier Blas (coord.), *Diccionario del dibujo*, p. 49.

grabador, el inventor, el dibujante o el impresor, que en muchas ocasiones eran diferentes personas⁵³, como posiblemente sucede en este caso.

La primera de las estampas que Perete realizó para el libro de Juan Mateos es la portada (114 x 168 mm.; Fig. 1), cuya firma se dispone en la parte inferior del cuerpo principal (P. Perete f.). Estas portadas cumplían diferentes funciones y habían venido evolucionando desde mediados del siglo XVI. En primer lugar, desempeñaban una función legal, ya que en ellas se debía consignar el título de la obra, el autor, el lugar de impresión y el impresor, siguiendo lo señalado por la Pragmática del 7 de septiembre de 1558 y como recordaba la del 13 de junio de 1627⁵⁴. Mas allá de esta función legal los frontispicios de los libros tenían otros cometidos de carácter simbólico, ya que servían para iniciar la comunicación entre el lector y el contenido del libro⁵⁵. Funcionaron como puertas de acceso a los libros, mostrando a los lectores la esencia del contenido del mismo por medio de la combinación de textos e imágenes⁵⁶. Además, en ellas quedan plasmadas el orden social, político y religioso de la España del Antiguo Régimen⁵⁷. Se acabaron trasformando en espacios de gran importancia dentro de los libros, en los que se empleaba un lenguaje artístico que buscaba atraer a los lectores. Aunque no podemos pensar como señaló Vega, que fueron los artistas y grabadores quienes promovieron su creación⁵⁸, sino que más bien en su consecución intervinieron diferentes agentes entre los que se incluían los autores, los tipógrafos, los editores, es decir las personas encargadas de financiar la impresión, los artistas, que en ocasiones se encargaron de realizar los diseños de las estampas, y los grabadores que abrían las matrices.

En este caso Perete opta por la tipología de portada arquitectónica, que fue muy usual en la península desde mediados del siglo XVI, siendo su propio padre uno de los introductores de este tipo de frontis. Esta tipología sigue el modelo de las portadas que ilustran los libros salidos de la *imprenta plantiniana* de Amberes, que a su vez beben de los tratadistas manieristas italianos como Serlio, Vignola y Palladio⁵⁹. La semejanza que presenta a nivel estructural con la portada realizada por el grabador francés asentado en Madrid, Juan de Courbes, para el libro de Gaspar de Villaroel, *Semana Santa. Tratados de los comentarios, dificultades y discursos literales y místicos (...)*,

⁵³ Blas, *Diccionario del dibujo*, p. 42.

⁵⁴ Carrete, "El grabado y la estampa barroca", p. 248.

⁵⁵ Roteta de la Maza, *Ilustración del libro*, pp. 96-97.

⁵⁶ José Manuel Matilla, *La estampa del libro barroco. Juan de Courbes*, (Vitoria-Gasteiz: Calcografía Nacional, 1991), pp. 44-45; José Manuel Matilla, "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, n.º 8, (1991), p. 27; CACHEDA, *Portada del libro*, p. 46; Pierre Civil, "El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español", en *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, (Madrid: Casa Velázquez, 2009), p. 521; Blas et al., *Grabadores extranjeros*, p. 49.

⁵⁷ Matilla, "Valor iconográfico", p. 26.

⁵⁸ Jesusa Vega, "Estampas de la imprenta de Toledo. Portadas e iniciales del Renacimiento", *Goya*, (1983), n.º 174, p. 346; Rosa M. CACHEDA, "La portada del libro en tiempos de Felipe II. Un acercamiento iconográfico", en *Silos. Un milenio: actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, vol. 3, (Burgos: Universidad de Burgos, 2003), p. 297.

⁵⁹ Roteta de la Maza, *Ilustración del libro*, p. 121; Blas et al., *Grabadores extranjeros*, p. 50.



Fig. 2. Pedro Perete (grabador), *Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

de 1634⁶⁰, nos lleva a pensar que ambos se basaron en un modelo común. Esta portada se caracteriza por una relativa sencillez a nivel iconográfico, que contrasta con la complejidad que hallamos en la mayoría de los frontis de libros de esta centuria, incluyendo algunos realizados por el propio Perete, como el de la *Disputatio de vera humani partus naturalis et legitime designatitione*, de 1628⁶¹.

Se trata de una portada a modo de retablo que se levanta sobre un basamento con unos pedestales laterales, en cuyos frentes se disponen unas piezas que imitan placas de mármol, que es muy posible que tomase de algunas de las portadas que realizó su propio padre, que a su vez se inspiró en el basamento del retablo de la basílica de El Escorial⁶². En el centro hay un medallón con un retrato de busto de Juan Mateos representado como un hombre ya anciano como demuestran las arrugas de la frente y de los párpados. Por su disposición y por el fondo neutro sobre el que se recorta, podría ponerse en relación con el retrato que de él hizo Velázquez ese mismo año, que actualmente se conserva en la Staatliche Gemäldegalerie de Dresde (inv. n.º 697), que pudo ser comprado por Ippolino Camillo Guidi, embajador del duque de Modena, en la almoneda de bienes realizada a la muerte de Mateos⁶³. El primero que puso en relación el busto de la portada con el retrato

⁶⁰ BNE, 3/68624.

⁶¹ BNE, 3/33612(1). (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000298263&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

⁶² López, "El grabador Pedro Perret", p. 21.

⁶³ José Manuel Cruz Valdovinos, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, (Zaragoza: Caja Inmaculada, 2011), p. 162.



Fig. 3. Atribuida a Pedro Perete (grabador), *Felipe IV caza con lanza de jabalí*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

de Dresden fue Carl Justi⁶⁴. Hipótesis que retomó López Serrano, aunque lo atribuye erróneamente a Pedro Perret⁶⁵. Sin embargo, Cruz Valdovinos ha remarcado que hay ciertas diferencias anatómicas entre el retrato velazqueño y el de la portada⁶⁶. Llama la atención que el retratado no porta ningún atributo que haga referencia a su profesión, lo que contrasta con lo que sucedió habitualmente en los retratos grabados de autores de libros, como señala Carrete⁶⁷.

El cuerpo principal tiene un recuadro con los datos del libro: el título, la dedicatoria al conde duque, el nombre del autor y su cargo como ballestero real y los datos de impresión, que como ya señalamos obedecía a la normativa regia sobre la impresión de libros. A los lados hay unas parejas de columnas salomónicas con capiteles compuestos. Las dos columnas centrales descansan sobre los pedestales del basamento, mientras que las otras dos están retranqueadas. La portada remata en un frontón curvo partido en su parte central, donde se dispone un medallón circular con el escudo del Conde Duque acompañado por una filacteria con el lema: "PHILIPPI MVNIFICENTIA", que alude a la generosidad del monarca Felipe IV. La incorporación del escudo del valido tenemos que ponerlo en relación con el hecho de que Mateos le dedica el libro.

⁶⁴ Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, (Madrid: Itsmo, 1999), p. 362.

⁶⁵ Matilde López, "Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo", *Varia Velazqueña*, vol. 1, (1960), pp. 505-506.

⁶⁶ Cruz Valdovinos, *Velázquez*, p. 162.

⁶⁷ Carrete, "Grabado y la estampa barroca", p. 260.

El segundo grabado es un retrato del conde duque, que precede a la dedicatoria al mismo (261 x 165 mm.; fig. 2). Resulta llamativo que algunos bibliógrafos como Salvá, hayan identificado al retratado con el monarca⁶⁸. Esto se puede deber a una confusión con la siguiente estampa que ilustra el libro. La inclusión del retrato del valido no es extraña, siendo frecuente incluir los retratos de los dedicatarios precediendo o encabezando las dedicatorias. En palabras de Mateos fue el propio conde duque quien le ordenó escribir este tratado: "Hame mandado V. Excelencia escriuir en vn libro, lo que he aprendido de los sucesos, yo lo hago con estilo poco capaz de tan grãde obediencia (...)"⁶⁹. Aunque no deja de ser una fórmula de adulación al valido del rey, que en la década de 1630 vivió el auge de su poder.

La estampa carece de la firma del inventor, aunque si tiene la firma de Perete como grabador en el lado izquierdo (P. Perete f.). En ella Gaspar de Guzmán y Pimentel está montado sobre un caballo en suave corveta, que marca una diagonal hacia el fondo de la composición. El conde duque va ataviado con una armadura de parada con una banda que el viento agita y con un sombrero de pluma. Gira el torso para dirigir la mirada al lector, al tiempo que con una mano sostiene la brida del caballo como alusión al buen gobierno y en la otra tiene la bengala que aludiría al mando militar. Si algo caracteriza a las estampas de este libro es la importancia del paisaje agreste en el que se desarrollan las escenas. A los lados se disponen unos árboles que sirven para enmarcar la figura del valido, mientras que al fondo podemos distinguir unas colinas y algunas construcciones. En la parte superior izquierda se dispone el escudo del Conde Duque, acompañado de una banda con la leyenda: "PHILIPPI IIII MVNIFICENTIA", que ya veíamos en el frontis del libro y que se refiere a la generosidad desbordante del monarca.

López Serrano fue la primera que puso en relación este grabado de Perete con el retrato ecuestre del conde duque que Velázquez hizo por encargo del valido⁷⁰. Esto vendría a solventar la disputa en torno a la cronología del lienzo del conde duque a caballo del museo del Prado (inv. n.º P001181), que se ha pensado que pudo ser pintado entre 1631 y 1639⁷¹. Si tomamos como cierta esta hipótesis, no resulta extraño que en la estampa de Perete el jinete aparezca invertido respecto a la pintura, porque al trasladar una pintura al grabado la composición indefectiblemente se invertía. En el paisaje también se ha querido apreciar cierta influencia velazqueña, aunque sin alcanzar la magistral perspectiva aérea que logró el pintor sevillano en el retrato del museo del Prado⁷².

El siguiente grabado ilustra el capítulo VII titulado: "Que se trata de la Monteria con lança". Una de las notas características de las estampas de este

⁶⁸ Pedro Salvá y Mallen, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, (Valencia: Imp. Ferrer de Orga, 1872), t. II, p. 385.

⁶⁹ Mateos, *Origen y dignidad*, "Al Exmo Señor Conde Dvqve de San-Lvcar, caballero mayor del rey nuestro señor D. Felipe Quarto, y gran canciller. Mi Señor", s. p.

⁷⁰ López, "Reflejo velazqueño", p. 506; Blas *et al.*, *Grabadores extranjeros*, p. 630.

⁷¹ Cruz Valdovinos, *Velázquez*, p. 191.

⁷² López, "Reflejo velazqueño", p. 506.



Fig. 4. Atribuida a Pedro Perete (grabador), *Felipe IV cazando con el Infante Carlos y el Infante Fernando*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

libro es que son desplegables (260 x 164 mm.; fig. 3). A diferencia de la portada y del retrato del conde duque esta lámina carece de la firma de Perete como sucede con otras que ilustran el libro. Sin embargo, debido a la semejanza tanto técnica como estilística con aquellas que están firmadas es seguro que se deben a él.

El motivo que se escoge es el de la caza con lanza de un jabalí, que conecta perfectamente con los pasajes narrados por Mateos en este capítulo del libro. Como no podía ser de otra manera la escena tiene lugar en un agreste paisaje con un tupido bosque en el lado derecho, mientras que a la izquierda se abre la composición dirigiendo nuestra mirada hacia el fondo. En el centro está Felipe IV cabalgando sobre un caballo, persiguiendo un jabalí que huye hacia el bosque. El monarca tiene en una mano una larga lanza, mientras que con la otra suponemos que agarra la brida de su montura. En segundo plano a la izquierda vemos una pareja de perros, pues como señala Mateos el rey le ordenó emplear únicamente dos de ellos en la caza del jabalí:

"Y mirà que os mando, que de aquí adelante no solteis mas de dos Ventores que le sigan, y vayan diciendo por donde va. Y respondi: Señor, vanse a las tierras intratables, donde no se puede correr los cauallos; y no es justo que V. Magestad se arriesgue, y se empeñe. Y respõdiome airado: Callà, que vos teneis obligaciõn



Fig. 5. Atribuida a Pedro Perete (grabador), *Escena de cacería de Felipe IV*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

a saber por donde ha de huir la caça, no a lo que los Reyes pueden hacer, que son tan valerosos para hazer, como poderosos para mandar”⁷³.

Esta orden contrastaba con la forma tradicional de realizar la caza del jabalí con varios perros, como podemos apreciar en una de las pinturas de caza que el pintor flamenco Frans Snyders hizo para la Torre de la Parada, que actualmente se conserva en el Prado (inv. n.º P001759)⁷⁴. El grabador posiblemente para representar al jabalí no sólo se valió de las descripciones que le dio el propio del autor del libro, sino que pudo inspirarse en la serie de grabados de Antonio Tempesta titulada, *Primo libro di Caccie variae*, de 1598 (Rijksmuseum, Ámsterdam, inv. n.º RP-P-1878-A-1137). Al fondo a la izquierda vemos a un par de jinetes con unas lanzas, entre los que se ha querido identificar al propio Mateos, que como se indica en este capítulo del libro, acompañaba usualmente al monarca en las jornadas de caza, debido a su cargo de montero real.

El siguiente grabado, como el anterior carece de la firma de Perete, aunque todo nos induce a pensar que se debe a sus buriles (263 × 167 mm.; fig. 4), como las otras estampas del libro en ella se capta uno de los pasajes descritos por Juan Mateos en las páginas que la preceden:

⁷³ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 11v.

⁷⁴ (En web: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jabali-acosado/c954f3b1-629a-4b0a-a294-15e96e77c477?searchid=286e42a5-b4eb-8c9a-d885-f686d7bf120c>; consultada: 30 de mayo de 2024).

“Y otro día corriendo en un bizarro cauallo castaño, q se llamò el Español, a media legua que auia corrido tras del fin alentarle, porq se le iba à vna sierra aspera, q estaua cerca, dixo: Este cauallo afloxa. Y yo mirè para èl, y vi q venia echãdo espadañadas de sangre por la boca y narizes, y viẽdole assi, dixè: Señor, apeese V. Magestad presto, q el cauallo viene muerto. Y lo hizo con gran presteza y agilidad: porque si corre cien pasos mas cõ el, se cae muerto, como sucedió en apeándose su Magestad. Que llegando el Marques de Alcañiças, que à la sazón era Montero mayor, acompañando à sus Altezas los señores Infantes Carlos y Fernando, que de vèr à su Magestad detenido en la carrera, vinieron cuidadosos y diligētes, y arrojándose al suelo, le ofrecieron los cauалlos con amor y reverēcia, como excepciõ y exēplo q han sido, y son de los infantes en Castilla. Su Magestad (Dios le guarde) lo estimo como quiẽ es, y dexò de acercarse como gran Montero, reconociẽdo la imposibilidad de cobrar el Iauali, por la detēciõ y fragosidad de la tierra; y assi mandò traer los cauалlos de passo para recogerse a los coches”⁷⁵.

Por lo que podemos apreciar existe una clara conexiõ entre la estampa de Perete y el texto de Mateos, lo que nos lleva a pensar que quizàs el propio autor pudo participar de alguna manera en la realizaciõ de las imãgenes que se incluyeron en el libro. Aunque esto no deja de ser una mera suposiciõ, si encontramos algunos ejemplos de autores de libros que participaron activamente en la realizaciõ de las estampas que ilustran sus obras, como por ejemplo fray Melchor Prieto que figura como el inventor de las estampas de su libro la *Psalmodia Eucharistica*, impreso en 1622.

Como sucede en las demàs estampas del libro, la naturaleza tiene una especial relevancia, ya que se trata de una escena de caza en los bosques prõximos a Madrid. En primer plano estã el rey Felipe IV que se ha bajado de su caballo debido a que estã vomitando sangre, tal y como recoge Mateos en el texto. El rey dialoga con el infante Fernando que estã en el centro, mientras que el infante Carlos estã a la derecha junto al marqués de Alcañiças. La presencia de los infantes nos permite seãalar de manera aproximada la fecha en la que tuvo lugar este acontecimiento, pues el infante don Carlos falleciõ en julio de 1632, y el infante don Fernando fue nombrado gobernador de los Países Bajos tras la muerte de Isabel Clara Eugenia en 1633. Luego este hecho debió de tener lugar posiblemente entre los años 1630 y 1632. Al fondo a la izquierda vemos al jabalí que huye como nos narra Mateos.

La siguiente estampa se dispone a continuaciõ de la que acabamos de ver y se ha querido vincular con uno de los pasajes que se recogen en este capítulo del libro, en el que el propio Mateos ofreció su caballo al monarca para que alcanzase a un jabalí⁷⁶ (Fig. 5). Sin embargo, en ella no aparece el autor, sino que vemos al monarca en el momento en que se dispone a dar una lanzada a un jabalí, captándose de esta manera el momento final de este

⁷⁵ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 12r – 12v.

⁷⁶ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 12v.



Fig. 6. Francisco Collantes (inventor), Pedro Perete (grabador), *Caza de un jabalí en un cercado*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

episodio. En segundo plano a la izquierda se encuentra el conde cuque, que como señala Mateos estuvo presente en esta cacería: "(...) bolvio al Conde, que iba en su seguimiento, que siempre anda en la caça à su lado en guarda y custodia, que le toca assi por su Cavallerizo mayor (...)"⁷⁷. Desde el punto de vista compositivo tiene una clara semejanza con la primera y con la penúltima de las estampas, con la escena desarrollándose de izquierda a derecha. Es muy probable que Perete siguiera el modelo de algunas de las estampas que Tempesta incluyó en la serie de 1598, a la que ya nos hemos referido⁷⁸. En este grabado, sí encontramos la firma de Perete en la parte inferior izquierda (P. Perete f. M^a), indicando que lo hace como grabador y que estaba en Madrid. Aunque desconocemos si fue él quien ideó el motivo o si se basó en el diseño de algún otro artista, como veremos que hace en la siguiente lámina.

Este grabado pudo servir de modelo al que realizó la grabadora de origen flamenco María Eugenia de Beer para el capítulo XXI del libro de Gregorio de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la gineta al Príncipe nuestro señor D. Baltasar Carlos*, que vio la luz en Madrid en 1643⁷⁹. Aunque en ella se elimina la figura del conde duque y también se pueden apreciar ciertos cambios en la disposición del monarca. Además, el paisaje no tiene tanto desarrollo como en la estampa de Perete.

⁷⁷ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 12v.

⁷⁸ Nota 75.

⁷⁹ BNE, R/3275. (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134825&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).



Fig. 7. Diego Velázquez, *Tela Real*, ca. 1638. The National Gallery, Londres. © National Gallery.

La quinta estampa ilustra el capítulo XXV del libro, presenta las firmas del pintor Francisco Collantes como inventor (Fran^{co} Collantes inventor (sic)) y de Pedro Perete como grabador (P. Perete f. M^a) (Fig. 6). Del primero las pocas noticias biográficas que tenemos se deben a fuentes antiguas, sobre todo, a Palomino y a Ceán⁸⁰. Destacó como paisajista, género en el que los pintores españoles del XVII no fueron especialmente prolíficos, frente a lo que sucedió en Italia o Flandes donde a fines del siglo XVI encontramos grandes maestros dedicados al mismo. Aunque también realizó algunas pinturas de temática religiosa como el *San Onofre* del museo del Prado (inv. n.º P003027). Fue un artista con una personalidad muy marcada como demuestran sus paisajes con figuras o sin ellas, que se inscribe en una tradición cuyo origen hay que situar en Flandes. Dada la falta de documentación no se sabe si pudo realizar alguna estancia en Italia; aunque en sus obras se percibe la influencia de los artistas venecianos, sobre todo de los Bassano, así como de los pintores napolitanos: Aniello Falone, Scipione Compagno, Domenico Gargiulo o Salvator Rosa, perceptible en las figurillas o en el tratamiento de las arquitecturas palaciegas, y de los pintores franceses asentados en Nápoles, Didier Barra o Francois Nomè, aunque sin su fantasía⁸¹. Parte de los paisajes que realizó en la década de 1630 fueron destinados a decorar el palacio del

⁸⁰ Antonio Palomino, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, (Londres: Henrique Woodfall, 1742), pp. 68-69; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), vol. 1, pp. 347-348.

⁸¹ Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España*, (Madrid: Cátedra, 2010), pp. 253-254.

Buen Retiro⁸². Coincidiendo con la fecha en la que ejecutó el diseño para esta lámina.

Aunque fue relativamente frecuente que los pintores hicieran diseños que después eran trasladados al cobre. Este es el único grabado que conocemos firmado por Collantes. No sabemos si fue él quien hizo el dibujo o si fue el propio Perete quien lo hizo en base al motivo creado por el pintor. No hay que olvidar que el dibujo tenía especial relevancia en la labor de los grabadores y en muchas ocasiones eran ellos mismos los que realizaban los dibujos que servían de modelo a los grabados.

En la estampa se representa la caza de un jabalí dentro de un cercado de telas, procedimiento que Mateos explica en el capítulo XXV del libro:

“Despues de cercado el Iauali con las telas, se ha de buscar la tierra mas llana, y desviada de la espessura, y que sea tierra tiesa, y sin bocas; y si huuiere dentro alguna agua para bañarse el Iauali, serà mejor, y allí se ha de hacer la contrátela; la qual ha de ser con dos telas, porque el Iauali no se vaya. El monte se ha de restringir de forma, que en estando su Magestad dentro de la contrátela, en leuantandola, le puedan echar a ella para correrlo, y holgarse assi su Magestad. Y as enzinas que huuiere en la contrátela, se hã de limpiar, y cortar los ramos para que no topē los de acauallo en ellas”⁸³.

El propio Mateos en el capítulo previo hace referencia a cómo empleó este procedimiento para que el rey Felipe IV cazase un jabalí en las proximidades de la Torre de la Parada, uno de los cazaderos reales más importantes situados cerca de Madrid⁸⁴. Esta era una técnica de caza que los monarcas castellanos venían empleando desde fines del siglo XV, como ha señalado Alvar Ezquerra⁸⁵. Un episodio similar es el que capta Velázquez en su *Tela Real*, que se conserva en la National Gallery de Londres (inv. n.º 197), y que colgó en la Torre de la Parada (Fig. 7). En el Museo del Prado encontramos una pintura del flamenco Peter Snayers con un motivo similar (inv. n.º P001734), que le fue encargada también para este mismo cazadero real hacia el año 1637. Según Cruz Valdovinos, es probable que dado el gran tamaño del lienzo del flamenco finalmente no pudo ser colgado en la Galería del Rey de la Torre de la Parada para donde había sido pensado, y por ello se encargó al sevillano la realización de la *Tela Real*, que por tanto debería fecharse hacia 1638⁸⁶. Sin embargo, otros autores consideran que la pintura del flamenco estuvo destinada a otra de las estancias del cazadero real; mientras que para la Galería del Rey hizo otros tres lienzos de escenas de caza hoy desaparecidos⁸⁷. A diferencia del lienzo del sevillano, Snayers no representa el momento de la cacería, sino los

⁸² David García López, “Francisco Collantes”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006), t. III, p. 820.

⁸³ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 41v.

⁸⁴ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 40r.

⁸⁵ Alvar Ezquerra, *Caza de rey*, pp. 25-26.

⁸⁶ Cruz Valdovinos, *Velázquez*, pp. 211-212.

⁸⁷ Dawson W. Carr et al., *Velázquez*, (Londres: National Gallery, 2006), pp. 200 y 204.

instantes previos en el que los animales corren libremente por el espacio acotado por las telas. Además, en la pintura del flamenco la cacería no se centra exclusivamente en la caza del jabalí, sino que se incluyen otros animales como ciervos, lobos y zorros. Otra pintura en el Museo del Prado en la que se representa la caza empleando un cercado de telas se la debemos a Martínez del Mazo, la *Cacería del tabladillo en Aranjuez*, que no dista mucho cronológicamente de las de Snayers y Velázquez, pues se fecha en 1640 (inv. n.º P002571). Aunque en ella las telas no crean un cercado, sino un largo corredor en el que el rey y sus cortesanos cazan venados, ante la mirada de la reina y sus damas. Estas pinturas hacen hincapié en el carácter festivo que adquirió la caza en la corte, siguiendo una tradición que hunde sus raíces en el reinado de Enrique IV⁸⁸.

El parecido entre el grabado de Perete y la pintura de Velázquez podría llevarnos a pensar que Collantes se inspiró en el lienzo del gran pintor sevillano. Sin embargo, las fechas no coinciden, ya que Velázquez hizo su lienzo posiblemente en el año 1638 para la Torre de la Parada y la estampa es de 1634. Tanto es así que el grabado es anterior al inicio de la reforma del pabellón real en el año 1635, en cuya decoración participaron algunos importantes artistas flamencos encabezados por Rubens, así como también el pintor de cámara de Felipe IV. En nuestra opinión, Velázquez pudo acudir como espectador a este tipo de cacerías y es posible que tuviera presente el texto de Mateos a la hora de realizar su pintura.

En la lámina de Perete, en el centro del cercado, que fue dispuesto por Mateos para cazar un jabalí, encontramos al rey Felipe IV y al Conde Duque de Olivares montados en unos caballos, dirigiéndose hacia el animal que no huye, sino que se enfrenta valientemente al monarca. Mientras que en el lienzo del sevillano el rey y el valido están acompañados de otros dos cazadores, que se han querido identificar con los hermanos del rey, el infante Carlos y el infante Fernando; aunque se desconoce si alguna vez llegaron a participar juntos en un evento de estas características⁸⁹. En el grabado dentro del cercado vemos cuatro carros con unas ventanas a las que se asoman diversos personajes que han acudido a ver la cacería, como también apreciamos en la pintura de Velázquez, aunque cambia su disposición. En el lienzo de Velázquez entre los personajes que acuden a presenciar la caza se encuentra la reina Isabel de Borbón, que se asoma por la ventana del carro de la derecha. Junto a éste vemos a un hombre ya entrado en años que se ha identificado con Juan Mateos, a quien Velázquez retrató en estos mismos años, como ya hemos visto. Como han señalado algunos investigadores, la presencia de la reina y sus damas e incluso de algunos huéspedes ilustres de la corte, demuestra que estas cacerías formaban parte del aparato festivo cortesano⁹⁰.

⁸⁸ Morán y Checa, *Las casas del rey*, pp. 12-13.

⁸⁹ Carr *et al.*, *Velázquez*, p. 202.

⁹⁰ Justí, *Velázquez*, pp. 346-347. Morán y Checa, *Las casas del rey*, pp. 12-13.



Fig. 8. Atribuida a Pedro Perete (grabador), *Felipe IV cazando un jabalí*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

En la lámina dentro del cercado, a la izquierda, hay un grupo de caballeros que han acudido a la montería que dialogan entre ellos. Casi en el centro hay un árbol junto al cual hay un hombre que se ha identificado con el propio Mateos, que porta una horquilla de las que se empleaban para la caza del jabalí. En primer plano en un extremo vemos un carro, en el que se transportaron las telas para el cercado; mientras que al otro lado hay un mozo con unos perros y el soporte del arcabuz. Al fondo a la derecha, tras el cercado de tela, vemos como varios espectadores dispuestos en un graderío, que se asoman a ver el espectáculo. Mientras que en la pintura de Velázquez, en primer plano, hay un nutrido grupo de cortesanos y sirvientes que disfrutaban de un momento de asueto. En la estampa, en segundo plano a la izquierda en medio del paisaje, vemos unas telas extendidas creando un corredor para dirigir al jabalí hacia el cerco, como también vemos en la pintura de Velázquez. Tanto el grabado de Perete como la pintura velazqueña muestran un punto de vista elevado que nos permite ver la escena y el paisaje.

Este mismo motivo lo encontramos en una de las estampas que María Eugenia de Beer hizo para el libro de Gregorio de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la gineta*. Aunque a diferencia del grabado de Perete y de la pintura de Velázquez no tiene tanto desarrollo, sino que la escena está dominada por



Fig. 9. Atribuida a Pedro Perete (grabador), *Felipe IV cazando con un arcabuz unos gamos*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

una pareja de jinetes que dan caza al jabalí con unas horquillas, siguiendo la narración de Tapia y Salcedo⁹¹.

La siguiente estampa carece de las firmas tanto del inventor como del grabador, como ya hemos visto que sucede en varias de las que ilustran el libro, aunque casi seguro que fue abierta por Perete (260 x 165 mm.; fig. 8). En ella se representa una jornada de caza que tuvo lugar en septiembre de 1633 en las cercanías de Madrid, tal y como narra Mateos en el capítulo XXVI titulado: "De una Montería con lança que su Magestad el Rei nuestro Señor dō Felipe IIII hizo, en q matò tres Iaualies"⁹². En el centro de la composición se dispone Felipe IV montado sobre un caballo, con una lanza en una de sus manos, mientras que con la otra sostiene la brida. Presenta una clara semejanza con otras de las estampas del manual. El jabalí parece correr a cierta distancia del monarca, como indica Mateos en el texto: "Y en mas de doziētos pasos que corrió su Magestad en la forma dicha, no le ganó tierra, ni el Iauali la perdió (...)"⁹³. En segundo plano a la izquierda está el conde duque cabalgando con una lanza en una de sus manos. Como señala el autor, el valido acompañaba habitualmente al rey en las cacerías, incluyendo la que narra en este capítulo: "De todo auisè al Conde, dandole cuenta destos dos extremos, y embiòme a mandar tuuisse la Montería todo puesto a punto, que su Magestad iría"⁹⁴. Al fondo a la izquierda vemos otros cuatro jinetes con sus

⁹¹ Gregorio de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la gineta al Príncipe nuestro señor D. Baltasar Carlos*, (Madrid: Diego Díaz, 1643), pp. 103-104.

⁹² Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 41v – 44r.

⁹³ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 43r.

⁹⁴ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 42v.

lanzas, que coincide con lo narrado por Mateos que hace referencia a varios caballeros que acompañaban al monarca: "En esto fuerõ llegando el Condestable, Marques de Velada (Antonio Sancho Dávila y Toledo Colonna), y el del Carpio (Luis Méndez de Haro y Guzmán), y el Conde de Aguilar (Juan Ramírez de Arellano y Manrique de Lara), y el de Puño-enrostro... (Arias Gonzalo Dávila y Bobadilla)"⁹⁵. El paisaje presenta una clara semejanza con el que vemos en varias de las estampas que Perete hizo para este manual, con un bosque en el lado derecho, mientras que el otro lado queda abierto para presentarnos las figuras del segundo plano. La composición va de izquierda a derecha, marcado por la dirección del jabalí, el rey, el valido y los cortesanos.

La última de las estampas que ilustran el libro se dispone entre el capítulo XLIX titulado: "De como se han de matar los Gamos en Otubre y nouiembre", y el capítulo L titulado: "Del modo que se ballestean con el cauallo a laço y estribo en los quatro meses del año: Noviembre, Diziembre, Enero y Febrero". Como sucede con la anterior carece de las firmas del inventor y del grabador, aunque indudablemente se debe a los buriles de Perete (259 x 168 mm.; fig. 9). En ella se representa al monarca cazando con un arcabuz unos gamos que están paciendo en el claro de un bosque. Como señala Mateos en el capítulo XLIX los gamos se encuentran en el período de apareamiento, que denomina "ronca"⁹⁶. Una línea diagonal desciende de la parte superior derecha hasta el extremo de la izquierda, acompañada de la palabra "viento", que como indica Mateos es la dirección del viento:

"En estos picaderos se matan mui bien, y la caça no va a tomar el aire, donde se matan con comodidad. Hanse de aguardar con el aire de cara, que venga el aire del picadero, y vienen al poner el Sol; y toda la noche andan (sin parar) de picadero en picadero roncando"⁹⁷.

Entre los animales podemos distinguir tres de ellos de mayor edad con sus cornamentas ya plenamente desarrolladas, otros tres deben de ser machos jóvenes, puesto que sólo tienen unas pequeñas puntas en sus cabezas, que Mateos llama "Estanqueros"⁹⁸. La única hembra es la que aparece en el lado izquierdo, que se diferencia de los machos por carecer de cuernos. En primer plano vemos a tres caballeros sobre sus caballos de espaldas al espectador, que observan la escena de caza. Uno de ellos está reteniendo el caballo del rey con una cuerda. En los extremos hay unos árboles que sirven para cerrar la composición lateralmente. Técnicamente Perete demuestra una notable habilidad en el manejo de la talla dulce, en las sombras que proyectan los árboles y los caballos del primer plano, para lo cual entrecruza los trazos gene-

⁹⁵ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 44r.

⁹⁶ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 76r.

⁹⁷ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 76r.

⁹⁸ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 75v.



Fig. 10. Juan de Noort (grabador), *Felipe IV cazando con un arcabuz*, Alonso Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*, 1644.
© Biblioteca Nacional de España.

rando una red de rombos. Mientras que los árboles que vemos al fondo de la escena tienen unas copas apenas marcadas por unos sutiles trazos.

En el museo del Prado se conserva otra pintura de Pieter Snayers con el título, *Caza de Felipe IV*, que realizó para la llamada Galería del Rey de la Torre de la Parada, entre 1636 y 1638 (inv. n.º P001737)⁹⁹, que nos muestra una escena muy similar, en la que el rey está apuntando a unos ciervos con una escopeta, mientras unos caballeros se disponen al otro lado de la composición. La duda que nos planteamos es si el pintor flamenco pudo conocer el libro de Mateos y las estampas de Perete para tomarlas como modelo para su pintura. Por la fecha de publicación del libro de Mateos es muy posible. No podemos obviar por otro lado que, en el encargo de las pinturas de la Torre de la Parada a Rubens y a otros pintores flamencos, jugó un papel fundamental el cardenal infante, quien había sido nombrado gobernador de los Países Bajos Meridionales en 1633, tras la muerte de Isabel Clara Eugenia. Como ya hemos comprobado el Cardenal Infante figura en varias ocasiones en las narraciones de Mateos, a quien conocía personalmente. Luego no sería extraño que el libro hubiera llegado a los Países Bajos.

En el manual de Martínez de Espinar precediendo al capítulo XIV del libro segundo titulado: "De la ballestería del laço, y sus circunstancias", encontramos una estampa firmada por Juan de Noort, que tiene un motivo muy similar a la lámina de Perete (176 x 134 mm.; fig. 10). Aunque en ella se

⁹⁹ Svetlana Alpers, The decoration of the Torre de la Parada, en *Corpus Rubenianum*. Ludwig Burchard, vol. 9, (Bruselas: Arcade Press, 1971), p. 123.

representa la caza de los ciervos con un mosquete. Al igual que en la estampa de Perete un tirador se dispone junto a un árbol, disparando su mosquete como revela el humo que sale del cañón. Además, uno de los ciervos que está en el claro del bosque, cae con una herida en su pecho. Mientras que los otros cazadores parecen desplazarse hacia la derecha para rodear a los ciervos. Como en la lámina de Perete una línea desciende de derecha a izquierda, acompañada con la palabra viento, que indica la dirección del mismo.

3. Conclusiones

Como señalábamos al comienzo el libro de Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza*, se debe de enmarcar en la tradición de los manuales de caza, que se remontan a los siglos medievales. La principal conclusión que se desprende de nuestro trabajo es el estrecho vínculo que hay entre las estampas y el texto, que nos lleva a pensar que fue el propio autor quien de alguna forma pudo decidir que pasajes de los que narra en el texto debían representarse en las láminas. Por otro lado, aunque no todas las estampas tienen la firma de Perete como grabador, debido a su semejanza técnica y estilística, no cabe la menor duda que fueron abiertas por el segundo miembro de la saga de grabadores de los Perret.

Es muy posible que a la hora de realizar estas láminas Perete tuviera presentes algunas de las que había realizado Tempesta en la serie titulada: *Primo libro di Caccie variae*, de 1598. En todas ellas, salvo en la portada del libro, la naturaleza tiene un papel fundamental, como no podía ser de otra manera al tratarse de un manual sobre la caza.

Los motivos que se representan en las estampas de este manual se han querido relacionar con algunas pinturas de Velázquez, como el retrato ecuestre del Conde Duque, el retrato de Juan Mateos o la Tela Real; así como con lienzos realizados por algunos pintores flamencos como Frans Snyders y Peter Snayers especializados en la pintura de caza. Gran parte de estas pinturas fueron destinadas a decorar el cazadero real de la Torre de la Parada, cuya reforma se inició en 1635, y en el que tienen lugar varios de los pasajes narrados en el libro de Mateos. Por la fecha en la que se imprimió este libro y las fechas en las que se realizaron las pinturas, entre 1635 - 1638, pensamos que fueron las estampas de Perete las que sirvieron de modelo para algunas de las pinturas, sobre todo, las de Snayers, que al encontrarse en Amberes no conocía de primera mano las técnicas de caza de la corte hispana, como el uso de las telas para crear un cercado. Al contrario que Velázquez que obviamente pudo acudir a este tipo eventos, al ser el pintor de cámara de Felipe IV.

Fuentes documentales:

Ámsterdam, Rijksmuseum

RP-P-1878-A-1137, Antonio Tempesta, *Primo libro di Caccie variae*.
(En web: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=RP-P-1878-A-1137&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-P-1878-A-1137,0>;
consultada: 30 de mayo de 2024)

Madrid, Archivo de la iglesia de san Sebastián de Madrid (ASSM)

Libro de Bautismos, 10, 1634, fol.236.

Madrid, Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGP)

Histórica, *Tropas de la Real Casa*, Archeros, caja 166.

Madrid, Archivo Histórico de Protocolos (AHPM)

Protocolo 5964, 1637, fols. 126 – 131.

Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE)

MSS/R/526, Alfonso XI, *Libro de montería*, (1582).

MSS/ R/11375, Alonso Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*, (1644).

MSS/4241, Diogo Fernandes Ferreira, *Arte de caça da altanería*, (1625).

MSS/R/3275, Gregorio de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la gineta al Príncipe nuestro señor D. Baltasar Carlos*, (1643).

MSS/7153, Fernando de Ojeda, *Libro de Montería*, (S. XVII).

MSS/4260, Juan López de Ayala, *Libro de la caza de las aves*, (Ss. XVI – XVII).

MSS/6376, Juan Manuel, *Obras*, (Ss. XIV – XV).

MSS/R/1316, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça al exmo. Sr. Don Gaspar de Guzmán, conde duque de san Lucar la Mayor*, (1634).

MSS/8285, Pedro de Pedraza Gaitán, *Libro de montería que trata cómo se a de seguir el monte con el arcabuz y sabuesso*, (S. XVII – XVIII).

Madrid, Real Academia de la Historia (RAH)

Luis Barahona de Soto, *Diálogos de montería*, (s. XVII), MSS.9-5113,

Madrid, Real Biblioteca, Palacio Real (RB)

II/2105, Alfonso XI, *Libro de montería*, (S. XIV).

Bibliografía:

Alpers 1971: Svetlana Alpers, "The decoration of the Torre de la Parada", en *Corpus Rubenianum*, Ludwig Burchard, vol. 9 (Bruselas: Arcade Press, 1971).

Alvar Ezquerro 2001: Alfredo Alvar, *La caza del rey: monterías, lances y angustias*, (Madrid: La Trébede, 2001).

Blas Benito 1996: Javier Blas (coord.), *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996).

Blas Benito 2013: Javier Blas *et al.*, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, (Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013).

Cacheda Barreiro 2003: Rosa Margarita Cacheda Barreiro, "La portada del libro en tiempos de Felipe II. Un acercamiento iconográfico", en *Silos. Un milenio: actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, vol. 3 (Burgos: Universidad de Burgos, 2003), pp. 295-302.

Cacheda Barreiro 2006: Rosa Margarita Cacheda Barreiro, *La portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, (Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones de la universidad, 2006).

Carr *et al* 2006: Dawson Carr *et al.*, *Velázquez*, (Londres: National Gallery, 2006).

Carrete Parrondo 1992: Juan Carrete Parrondo, "Estampas: Cinco siglos de imagen impresa", en *Estampas: cinco siglos de imagen impresa*, catálogo de la exposición Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, diciembre 1981-febrero 1982, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1981).

Carrete Parrondo 1996: Juan Carrete Parrondo, "El grabado y la estampa barroca", en *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*. Summa Artis, vol. XXXI, (Madrid: Espasa Calpe, 1996).

Ceán Bermúdez 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. 1 (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800).

Civil 2009: Pierre Civil, "El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español", en *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, (Madrid: Casa Velázquez, 2009), pp. 519-539.

Cruz Valdovinos 2011: José Manuel Cruz Valdovinos, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, (Zaragoza: Caja Inmaculada, 2011).

Fradejas Rueda 1991: José Manuel Fradejas Rueda, *Bibliotheca cinegética hispánica: bibliografía crítica de los libros de cetrería y montería hispano-portugueses*, (Londres: Grant & Cutler, 1991).

Fradejas Rueda 2016: José Manuel Fradejas Rueda, "Iluminar la caza en la Edad Media: aproximación a la iconografía venatoria medieval iberorrománica", *Revista de poética medieval*, n.º 30, (2016), pp. 105-130, (en web: <https://recyt.fecyt.es/index.php/revpm/article/view/49694>, consultada: 15 de diciembre de 2023).

Gallego Gallego 1979: Antonio Gallego Gallego, *Historia del grabado en España*, (Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1979).

García López 2006: David García López, "Francisco Collantes", en *Enciclopedia del Museo del Prado*, t. III (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006), pp. 819-820.

García Vega 1984: Blanca García Vega, *El grabado del libro español. Siglos XVI, XVII y XVIII*, (Valladolid: Institución Cultural de Valladolid, 1984).

Gavilanes Laso 2000: J. L. Gavilanes Laso, "Los libros de montería medievales hispano-portugueses", en *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera. 1er encuentro de Lusitanistas españoles*, (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000), pp. 89-115.

Justi 1903: Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, (Madrid: Itsmo, 1999).

Gutiérrez de la Vega 1977: José Gutiérrez de la Vega, *Bibliografía venatoria española*, (Madrid: M. Tello, 1877).

López Serrano 1960: Matilde López Serrano, "Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo", *Varia Velazqueña*, vol. 1, (1960), pp. 499-512.

López Serrano 1963: Matilde López Serrano, "El grabador Pedro Perret", en *Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, vol. 2 (Madrid: Patrimonio Nacional, 1963), pp. 689-716.

March i Batlles 1941-1942: José María March i Batlles, *Niñez y juventud de Felipe II. Documentos inéditos sobre su educación civil, literaria y religiosa y su iniciación al gobierno 1527-1547*, (Madrid: Hauser y Menet, 1941-1942).

Martínez de Espinar 1644: Alonso Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería, escrita con método, para excvsar la fatiga, que ocasiona la ignorancia*, (Madrid: Imprenta Real, 1644).

Mateos 1634: Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça*, (Madrid: Francisco Gutiérrez, 1634).

Matilla Rodríguez 1991: José Manuel Matilla Rodríguez, "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, n.º 8, (1991), pp. 25-32.

Matilla Rodríguez 2000: José Manuel Matilla Rodríguez, "El grabado y la Casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales", en *El linaje del Emperador*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 79-98.

McDonald 2000: M. P. McDonald: "Pedro Perret and Pedro de Villafranca. Printmakers to the Spanish Hapsburgs", *Melbourne Art Journal*, nº 4, (2000), pp. 37-51.

Morán Turina y Checa Cremades 1986: José Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *Las casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, (Madrid: Editorial El Viso, 1986).

Moreno Garrido 1976: Antonio Moreno Garrido, "El grabado en Granada durante el siglo XVII: la calcografía", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (1976), nºXIII, pp. 9-218.

Moreno Garrido 1978-1980: Antonio Moreno Garrido, "El grabado en Granada durante el siglo XVII: la xilografía", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (1978-1980), nºXV, pp. 17-221.

Páez Ríos 1981 -1985: Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, 4 vols., (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981-1985).

Palomino 1742: Antonio Palomino, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, (Londres: Henrique Woodfall, 1742).

Pérez Galdeano 2013: Ana María Pérez Galdeano, *Los descubrimientos del Sacro Monte: nuevas aportaciones a los grabados peninsulares y extranjeros en Andalucía que lo hicieron posible*, tesis doctoral, Universidad de Granada, (Granada: 2013).

Roteta de la Maza 1981: Ana María Roteta de la Maza, *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma: grabados de Pedro Ángel y Diego Astor (1588 - 1636)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 1981).

Salvá y Mallen 1872: Pedro Salvá, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, (Valencia: Imp. Ferrer de Orga, 1872).

Sánchez-Molero 1999: José Luis G. Sánchez Molero, *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1547). La formación de un príncipe del Renacimiento*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999).

Tapia y Salcedo 1643: Gregorio de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la gineta al Príncipe nuestro señor D. Baltasar Carlos*, (Madrid: Diego Díaz, 1643).

Uhagón y Guardamino 1888: Francisco R. Uhagón y Guardamino, *La Caza*, (Madrid: Ricardo Fé, 1888).

Vega González 1983: Jesusa Vega González, "Estampas de la imprenta de Toledo. Portadas e iniciales del Renacimiento", *Goya*, n.º 174, (1983), pp. 343-355.

Recibido: 16/01/2024

Aceptado: 29/04/2024