

LA ESTAMPA DE DEVOCIÓN Y EL CULTO A SAN TORCUATO.

DEVOTIONAL PRINT AND THE CULT OF ST. DORCAS.

José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO*

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2007.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2007.

RESUMEN

La edición de la *Historia de el Obispado de Guadix, y Baza* (1696), por parte de Pedro Suárez, supuso la culminación literaria de un proceso iniciado cien años antes destinado a la construcción de un discurso elegíaco que fundiera lo sacral y lo histórico. Entre la llegada a Guadix de la reliquia de San Torcuato (1593) y la publicación de esta obra las instituciones eclesiásticas asentadas en la Diócesis desarrollaron una activa política de legitimación histórica y apostólica de la Iglesia accitana, teniendo en el auxilio de la estampa el principal instrumento para su difusión iconográfica y extensión devocional.

Palabras clave: Contrarreforma; Grabado calcográfico; Litografía; Grabado de ilustración; Estampa devocional; Historia eclesiástica.

Identificadores: Torcuato, San; Orozco, Marcos de; Suárez, Pedro; Ribera, Manuel de; Alfieri, Miguel; Pineda, Miguel; Casado, Francisco; Doblas Fuertes, Francisco.

Topónimos: Guadix (Obispado); Granada; Madrid; España.

Período: Siglos 17, 18, 19.

SUMMARY

The publication of *Historia de el Obispado de Guadix, y Baza* (1696) by Pedro Suárez represented the literary culmination of a process begun 100 years before, involving the formulation of an elegiac discourse which blended the sacred with the historical. Between the arrival in Guadix in 1593 of the relic of St. Dorcas and this publication the diocesan ecclesiastical bodies pursued an active policy of historical and apostolic legitimization of the see of Guadix, using crucially the engraving of an image of St. Dorcas and the apostolic figures to spread the iconography and the corresponding devotion.

Keywords: Counter Reformation; Engraving; Lithography; Devotional print; Illustration engraving; Church history.

Subjects: St. Dorcas; Orozco, Marcos de; Suárez, Pedro; Ribera, Manuel de; Alfieri, Miguel; Pineda, Miguel; Casado, Francisco; Doblas Fuertes, Francisco.

Place names: Guadix (Bishopric); Granada; Madrid; Spain.

Coverage: 17th, 18th, 19th centuries.

* *Profesor titular del Departamento de Historia del Arte y Música (Universidad de Granada) y miembro del Centro de Estudios «Pedro Suárez». Correo electrónico: jmrdr@ugr.es*

La consideración artística de la obra gráfica, en su comparación con el resto de las artes plásticas, ha oscurecido aquellos otros valores que le son inexcusables. Así, el análisis de sus cualidades técnicas y características formales en relación con la representación pictórica, pero con la ventaja de la multiplicidad, ha olvidado con frecuencia que la reproducción seriada permitió su introducción en todos los estamentos sociales. Tradicionalmente encuadrada en la esfera de las habilidades artesanales su aplicación mayoritaria tuvo una función reproductiva, teniendo como fin principal la transmisión de imágenes antes que la formulación de composiciones originales, con un destino eminentemente popular. En este sentido, es preciso recordar que, antes incluso de la aparición de la imprenta, ya circulaban por Europa estampas de marcado contenido devocional.

Estas imágenes jugaron un papel esencial en la promoción del culto a los santos, desde el instante en que se convirtieron en vehículos del tránsito de la devoción pública —expresada mediante ritos y ceremonias— al ámbito privado. Interesa considerar este aspecto en una época cuya sociedad era mayoritariamente iletrada y analfabeta, y donde los recursos empleados por los órganos doctrinales resultaban de una extraordinaria eficacia. De este modo, “la estampa —por su extraordinaria difusión social— es precisamente el campo más adecuado para analizar cómo los modelos de comportamiento, el cuerpo dogmático o la conciencia histórica del cristianismo se difundían desde la jerarquía eclesiástica hasta la población entera, la cual a través sobre todo de estos medios de devoción íntima los interiorizaba y asimilaba”¹. En efecto, como privilegiado instrumento de doctrina, los grabados devocionales alcanzaron su mayor desarrollo en una época que valoraba sobremanera las posibilidades pedagógicas de la imagen.

Sobre el importante papel concedido a las estampas en la sociedad barroca valga como testimonio el siguiente pasaje contenido en la *Pasmosa vida (...) de San Juan de Dios*, compuesta por Manuel Trinchera y publicada en 1773, en la que el autor hacía del Santo Hospitalario un estampero ambulante. Así, ante un cliente que le demandaba libros de contenido profano, el “santo mercader” los desacreditaba replicándole:

“¿Para qué, hijo mio quiere, llevar un libro, que no solo no aprovecha, sino que es declarada peste para los mas; y quando no produzca algun efecto malo, sabe usted que lo que contiene es fingido, lleno de mentiras, y embelecos sin sustancia? ¿Quánto mejor le será á usted comprar un librito devoto, que costando menos, aprovecha mas: tómelo por Dios, que le daré una estampa de un Santo de valde, para que junto con el gusto de ver una imagen bien hecha, avive el deseo de imitarle en lo inculpable de la vida.”²

La estampa devocional tuvo así, en la sociedad española de la Edad Moderna, un componente básicamente utilitario, del mismo modo que lo tenían otros

objetos de carácter religioso y una gran parte de las prácticas de culto. Los continuos peligros de índole natural, social y espiritual que atenazaban a la población de la época encontraban amparo y protección en estas imágenes a las que se atribuía un sentimiento mágico, propiciando por consiguiente el aprecio por su posesión, bajo cuyas propiedades preventivas se acogían los hogares. En ello tuvo una gran responsabilidad el triunfo de la imagen en la sociedad contrarreformista al generar una verdadera necesidad de producir estampas piadosas que desarrollaran emociones de hondo fervor. Todo lo cual abrió en exceso el campo de aplicación de muchos grabadores, de formación autodidacta y mediocre técnica, que abastecían esta creciente demanda. Así, surgió un variado núcleo de armadores y plateros, cuyo conocimiento del dibujo y de las técnicas calcográficas les permitió asumir una actividad complementaria, sobre la que aplicaron un detallismo en extremo minucioso, descuidando el esencial sentido pictórico. Pero, especialmente abundante, fue el nutrido grupo de grabadores vinculados a la Iglesia —ya presbíteros, ya regulares— antes preocupados por el cumplimiento de la ortodoxia y el decoro, que por la aplicación de formas elaboradas o innovadoras composiciones. No obstante, la escasez de maestros del grabado en España favoreció la inmigración de numerosos artistas, fundamentalmente procedentes de Flandes, que instalaron sus talleres en Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Zaragoza y Granada. De ahí la poderosa impronta flamenca dominante en las láminas españolas del siglo XVII, cuyos principales cultivadores mantuvieron estrechas relaciones con el mundo de la pintura.

La escasez de estudios acerca de los vínculos entre los artistas grabadores y sus clientes dificulta el establecimiento de cuáles fueron los mecanismos exactos de la promoción y el modo en que se fijaban las relaciones profesionales. En cualquier caso, fueron las instituciones religiosas los principales promotores de estos objetos que actuaban como verdaderos vicarios de las imágenes veneradas en los santuarios y templos. Las catedrales, junto a las órdenes religiosas, jugaron así un destacado papel en este uso propagandístico de los cultos sagrados, en su intento por validar su preeminencia respecto del resto de institutos.

LA ESTAMPA EN GUADIX.

El antiguo Reino de Granada, durante la Edad Moderna, constituyó un ámbito propicio para la introducción de esta práctica de religiosidad derivada de las estampas mediante las misiones y visitas pastorales que se desarrollaron entre espacios rurales donde la población morisca era mayoritaria. Sin embargo, los mecanismos de difusión de nuevos cultos a través de estos procedimientos no siempre fueron homogéneos, dependiendo habitualmente de los diversos intereses de las instituciones que promovían estas devociones.

En este sentido, no consta la existencia en Guadix de talleres de estampación ni grabadores a lo largo de este período, situación directamente relacionada con la ausencia de imprentas. La dependencia para estas labores de otros centros, en especial de la ciudad de Granada, fue muy intensa y su clientela predominantemente eclesiástica. Esta situación de subordinación a la capital metropolitana constituye un elemento más extrapolable al resto de las actividades artísticas y culturales impulsadas por institutos y particulares radicados en la capital diocesana. Así, debe destacarse el clientelismo del convento de San Francisco, quien en la defensa de sus prerrogativas y privilegios por encima del resto de comunidades establecidas en la ciudad, desarrolló un completo programa de exaltación de la Orden a través de la difusión de sus santos intercesores. Manifestado en ricos ciclos escultóricos y de pintura con que adornaron las dependencias monacales, los franciscanos observantes de Guadix promovieron la devoción directa hacia estas imágenes con la estampación de láminas grabadas. A través de ellas, no sólo se divulgó el culto a una determinada figura del santoral católico, sino que ésta llegó a adquirir un grado de interesada concreción al reproducir exclusivamente la imagen custodiada entre los altares y capillas del cenobio, incluyendo su entorno de retablos, colgaduras, etcétera. Con esta práctica se pretendió identificar la veneración hacia la efigie popularmente conocida y su representación sobre papel, con lo que la comunidad se aseguraba así el dominio sobre su culto, incluyendo su distribución y venta que se realizaba desde la portería conventual a cambio de un reducido estipendio a modo de limosna.

En la mayoría de los casos se trataba de imágenes de contenido religioso que mostraban las principales advocaciones de la época barroca, estrechamente vinculadas a una sociedad eminentemente ruralizada que tenía en el medio agrícola su único sistema de subsistencia. La transmisión de tales grabados ha sido muy difusa, hasta el extremo de conservarse muy escasos ejemplares de lo que durante los siglos XVII y XVIII fue la primera forma de acercamiento al universo de las imágenes que tuvo la sociedad accitana. Las razones de ello vienen derivadas de la humilde consideración en que siempre se tuvo a estas estampas, asociadas a una función protectora de las personas y sus actividades, pegadas directamente sobre las paredes de la vivienda con oblea o miga de pan, y raramente enmarcadas. La fragilidad material del soporte ha sido igualmente determinante para su rara conservación, aún entre las familias más pudientes, donde raramente hallamos ese interés enciclopédico por el coleccionismo de obra gráfica como distintivo de cultura e ilustración antes que como mero recurso espiritual.

No obstante, la cantidad de estampas que reproducían imágenes físicas de los establecimientos eclesiásticos accitanos –y aún de otras advocaciones locales– fue tan exigua en variedad como en número de ejemplares conocidos. Esta circunstancia está relacionada, obviamente, con su delicadeza material;

pero también es indicativa de su relativa escasez, y ello a pesar de tratarse de una práctica de religiosidad popular relativamente extendida entre la población durante los siglos XVII y XVIII. El carácter seriado, inherente a esta modalidad reproductiva, unido a su manifiesto carácter religioso, determinó un amplio mercado entre todos los estamentos sociales, desde los más humildes a los más acomodados. Sabemos que en la ciudad de Guadix y su entorno comarcal, la posesión de láminas estampadas fue común entre los objetos presentes en las viviendas, si bien ello no aparece siempre recogido en los abundantes inventarios de bienes derivados de mandas testamentarias y en las dotes matrimoniales. La razón estriba en que la posesión de estampas como elementos del ajuar doméstico tenía una consideración de precariedad propia de ambientes humildes, por lo que habitualmente no se recogía su presencia en las relaciones de bienes salvo en aquellos casos en los cuales el conjunto patrimonial era muy escaso. Una costumbre habitual en la época pasaba por considerar más preciada la posesión de malas pinturas antes que la de buenas estampas, lo que prueba la abundante presencia de “láminas de pintura basta”, sobre todo en el entorno de agricultores propietarios y de miembros del estamento artesanal en los núcleos urbanos. Acerca de las dificultades materiales en la transmisión de este tipo de objetos, considérese que de las tres mil estampaciones que en 1765 se tiraron del grabado de San Torcuato y los Varones Apostólicos, han llegado a nuestros días no más de una veintena; cantidad sensiblemente inferior respecto de la edición original de 1686, cuya mayor fortuna ha venido derivada de su inclusión en la *Historia de el Obispado de Guadix, y Baza* de Pedro Suárez (lám. 1).

Buena parte de las advocaciones repartidas por la Diócesis accitana, por restringido o apartado que estuviera su lugar de culto, contaron con láminas grabadas que se estamparon según la demanda. La venta solía llevarse a cabo en las sacristías de las propias iglesias, en las porterías de los conventos o en las ermitas, donde el producto de la venta o de las limosnas se reinvertía en el ajuar y altares de las imágenes sacras o en los gastos de su manutención por parte de las comunidades o hermandades. La adquisición de tales objetos en sus lugares de veneración conllevaba aparejadas una serie de ventajas para el adquiriente, resumidas en la obtención de un determinado número de indulgencias tras el devoto rezo indicado en la leyenda. En el caso concreto de la estampa de San Torcuato no se hacía expresa la bondad de la consecución de tales beneficios, por lo que cabe suponer nuevamente su estrecho vínculo con el rezo del Santo, según se verá. De otro lado, llama la atención que, a diferencia de otros cultos ampliamente extendidos, como el exhibido a la Virgen de las Angustias de Granada, la devoción hacia el patrón de la diócesis de Guadix no contara durante la Edad Moderna con más imágenes estampadas que la compuesta por Marcos de Orozco a finales del siglo XVII, lo cual también sirve para indicar la aplicación de su demanda.



Lám. 1. MARCOS DE OROZCO. San Torcuato Mártir, primer obispo y patrón de los accitanos (1686). Colección particular.

MARCOS DE OROZCO, *DELINEAVIT ET SCULPSIT*.

El papel rector jugado por Madrid durante todo el período barroco, como centro editorial de primer orden, llevaba igualmente aparejada una pujante industria calcográfica que suministraba ilustraciones para libros y folletos; del mismo modo que se produjo una especialización en la producción de estampas, de contenido casi exclusivamente religioso y marcado carácter popular. El principal responsable de esta especialización temática tan restrictiva fue la imposición comercial procedente de los principales centros productores de imágenes grabadas, como Flandes, Italia, Francia y Alemania. Ello supuso no sólo un grave perjuicio para el desarrollo creativo de los artistas grabadores españoles y una nada despreciable descapitalización monetaria, sino que como consecuencia se instauró un colonialismo cultural de carácter iconográfico de desarrollo creciente hasta la crisis del Antiguo Régimen. Un testimonio contemporáneo, suficientemente explícito, era aportado por el pintor y tratadista Jusepe Martínez en 1673:

“Por curiosidad pregunté a un mercader francés que hacía traer, así de Francia como de Flandes, gran copia de estampas ¿qué tanto interés sacaba de España de estas impresiones? Me respondió que no era mucho, pero que pasaban de cuatro mil ducados cada año. Cosa que me causó gran dolor por ver que por poca aplicación de nuestra nación y por no hallar apoyo en este ejercicio no se atajan estas ganancias a los extranjeros y, lo que es más de sentir, el no salir a la luz por este camino los lucidos ingenios de España.”³

Las novedades estilísticas tuvieron en los grabados foráneos su principal forma de introducción en el arte hispano, contribuyendo a acentuar nuestra dependencia con el exterior. Incluso muchos de estos grabadores extranjeros se instalaron en Madrid, llegando a monopolizar la producción nacional durante la primera mitad del siglo XVII. Por contra, y de forma indudable, su presencia constituyó un revulsivo formativo para los artistas locales, quienes aprendieron procedimientos, técnicas y estilos que desarrollaron durante el resto de la centuria. El más importante de los grabadores cortesanos de mediados del Seiscientos fue Pedro de Villafranca Malagón, grabador de cámara de Felipe IV y Carlos II, y creador de una escuela en la que se formó Marcos de Orozco. Al igual que su maestro, faltó aún de un estudio monográfico que aclare el conocimiento de su biografía, los escasos datos conocidos contrastan con la abundancia de estampas salidas de su taller. Probablemente nacido en Madrid en torno a 1622, cursó estudios eclesiásticos que determinaron su acceso al sacerdocio cuyo ámbito de ejercicio desconocemos, si bien debió realizarlo dentro de la Corte. Fue en este escenario donde desarrolló toda su labor profesional como grabador, tal y como indica Ceán Bermúdez, sin ocultar su condición de presbítero que siempre exhibió como parte de su firma, junto a Madrid como lugar de realización de sus láminas. Esta dualidad debió serle muy ventajosa a la hora de ser favorecido por

los institutos religiosos para encomendarle la comisión de multitud de encargos de carácter devocional, su verdadera especialidad, si bien también grabó emblemas morales, frontispicios y retratos profanos como ilustración de libros.

La aproximación a su catálogo de estampas grabadas revela un carácter ecléctico, excesivamente dependiente de composiciones ajenas. En efecto, no se desprende de esta obra que concibiese las imágenes bajo su directa inventiva, sino que nos hallamos ante un dibujante que adaptaba la concepción original aportada por el cliente a las dimensiones de la lámina y a la secuencia pictórica propia del grabado calcográfico. Una característica general del período barroco fue el desarrollo de una arte de encargo con una finalidad muy concreta, cuya complejidad y variedad temática hacía necesaria la presencia de actores encargados de elaborar todo aquello que el artista debía trasladar a la plancha de cobre. Por esta razón, Orozco casi nunca firmó sus obras con el *invenit* (“ideado”) propio de quien había inventado la composición, declarando comúnmente su actividad como *delineavit* (“dibujado”) y *sculpsit* (“tallado”). Por tanto, y a diferencia del grabador-creador no pueden establecerse características personales de estilo más que las derivadas de su destreza con el buril, habida cuenta de que para la mayor parte de sus obras contó con modelos de rasgos convencionales. Sólo la identificación comparativa de los prototipos podrá arrojar información suficiente sobre la verdadera capacidad creativa y talento artístico de este autor. Por el momento, y a la vista de sus piezas conocidas, convenimos con Ceán Bermúdez en considerar su producción gráfica de “mediano gusto e inteligencia de dibuxo”⁴.

Hasta donde se conoce, debió iniciar su actividad al final de la década de 1640, con un período de gran intensidad que llega a 1680, momento a partir del cual se redujo el número de láminas grabadas para volver a repuntar tímidamente en la siguiente década hasta su muerte en torno a 1707. Aunque grabó láminas de carácter profano –frontispicios para el *Breve tratado de todo genero de bobeda* (1661), de Juan de Torija, el *Norte de la contratación de las Indias Occidentales* (1672) o para la *Historia de la conquista de la provincia de el Itza* (1701); y parte de los emblemas para el *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones politicos y morales* (1671) de Juan Baños de Velasco—, su verdadera especialización la alcanzó en el ámbito de la stampa devocional. Además de imágenes de vírgenes castellanas y cristos crucificados, el mayor número de obras conocidas corresponde con una larga serie de retratos religiosos, tanto de santos y beatos como de personajes venerables por sus virtudes cristianas, que tuvieron una aplicación ya como estampas sueltas, ya como ilustración de libros piadosos. Así, por su proximidad podemos citar los retratos de fray Luis de Granada, grabado en 1674 con destino a la edición de las obras completas del dominico publicadas en Madrid en 1676; o el del sacerdote bastetano Francisco Velasco Sánchez del Olmo, conocido como el “cura santo”, realizado el mismo año a devoción y expensas de su sobrino.

HIPÓTESIS DE ORIGEN DEL GRABADO DE SAN TORCUATO.

Por tanto, la ejecución de la lámina representando a San Torcuato y los Varones Apostólicos, fechada en 1686, aparece encuadrada en el período de mayor inactividad como grabador de Marcos de Orozco, es decir, el que abarca desde 1678 a 1691⁵ (lám. 2). La presencia de la citada estampa en la *Historia de el Obispado de Guadix, y Baza* (Madrid, 1696) de Pedro Suárez, ha hecho suponer tradicionalmente que la lámina fuese concebida como ilustración de la misma. Sin embargo, hemos de considerar varios aspectos que nos inducen a plantear la comisión del encargo directamente al cabildo catedralicio de Guadix. A pesar de no haber hallado, por el momento, las circunstancias concretas de este encargo –en caso de haber sido así– podemos estimar al citado instituto con la capacidad e interés suficiente como para acudir directamente en la Corte a uno de los grabadores más solventes del momento.



Lám. 1. MARCOS DE OROZCO. San Torcuato Mártir, primer obispo y patrón de los accitanos (1686). Detalle.

En primer lugar, es preciso advertir acerca de la distancia de una década entre la realización de la lámina y la publicación de la obra de Suárez, habida cuenta de cómo la edición del libro y sus ilustraciones se realizaban por lo general de manera simultánea, o con un breve intervalo, tal y como se aprecia en otros grabados de ilustración del propio Orozco. En este sentido no debe descartarse el carácter anticipador de la lámina de lo que luego habría de ser la principal –y todavía única– historia eclesiástica de la diócesis accitana. No queremos decir con esto que el grabado de San Torcuato determinara la realización de la obra literaria, pero sí que pudiera coadyuvar en el deseo de la jerarquía diocesana de impulsar su redacción, completando definitivamente el proceso de recuperación de la figura del Santo iniciado a finales del siglo XVI, así como la defensa de la antigüedad apostólica de la Iglesia de Acci. Para el profesor Manuel Jaramillo la estampa podría haber sido encargada por el propio Suárez como ilustración del libro nada más llegar a Toledo en 1686, lo que le hace suponer llevaba ya consigo parte del material recopilado para la que habría de ser su principal obra literaria⁶. A este respecto, y a pesar del escaso tiempo disponible que sus ocupaciones eclesiásticas le dejaban –se quejaba Suárez–, sorprende que aplicara más de diez años en concluir su *Historia*. De otro lado, buena parte de las fuentes utilizadas las extrajo directamente de las bibliotecas y archivos toledanos, es decir, a partir de su incorporación como racionero de la Catedral Primada; y no deben descartarse pequeñas estadías en su ciudad natal, compilando todo tipo

de informaciones precisas, imposibles de constatar sin una familiaridad evidente con la documentación capitular.

Otro aspecto crucial, a nuestro juicio, reside en el específico esquema compositivo aplicado por Marcos de Orozco al grabado, donde se advierte claramente hallarnos ante una estampa de devoción, próxima al modelo de «estampa de canonización». Es decir, se trataría antes de una pieza con funciones específicas e independientes, cual corresponden a su utilidad devocional. Sabemos que este grabado alcanzó una extraordinaria difusión entre la población, que lo demandaba con verdadero ahínco y llevó a sucesivas estampaciones en distinto tiempo. Por tanto, de haber sido vinculado con una edición bibliográfica, su extensión y conocimiento habría quedado restringida, tanto en el número como en el acceso, exclusivamente a aquellos que pudieran adquirir la publicación y supieran leerla. Dada la introducción de las prácticas piadosas a través de estos instrumentos entre todas las clases sociales, resultaría además un contrasentido que los poseedores del libro se deshicieran voluntariamente de la estampa y la introdujeran entre los estratos populares. Así, si la voluntad del promotor del grabado era extender el culto y rezo de San Torcuato sólo se entiende su eficacia doctrinal mediante una estampación independiente. De otro lado, no hallamos más indicios que nos permitan sostener su destino como grabado de ilustración concebido conjuntamente con la *Historia* de Suárez.

Siguiendo este planteamiento, la lámina debía estar realizada y las estampas en circulación cuando Pedro Suárez dio a la imprenta su *Historia*. No obstante, en todos los ejemplares consultados que incluyen el grabado, éste aparece inserto entre el final del índice general y el comienzo del primer libro, y situado al vuelto⁷. Esta colocación, por la habitual disposición de los pliegos en el tórculo, igualmente indica una estampación diferenciada. De otro lado, la tonalidad más tenue de la tinta en el grabado y la ausencia de manchas provocadas por contacto directo en la página que pliega sobre aquél son otras señales a considerar respecto de su estampación anterior.

El carácter independiente de ambas obras se evidencia, además de en la diferencia cronológica antedicha, en cuestiones tan básicas como el distinto material empleado en su estampación e impresión. A diferencia del papel empleado habitualmente por el impresor Antonio Román, Marcos de Orozco utilizó para su lámina un papel verjurado de mayor calidad, en el que se aprecia con claridad la habitual trama de puntizones y corondeles. Prueba además de su naturaleza acabada es la presencia de una marca de agua compuesta por tres círculos alineados, inscribiendo el central la inicial del maestro papeler, y probablemente originaria del norte de Italia. Los pliegos de papel empleados en la edición de la *Historia de el Obispado de Guadix, y Baza*, por el contrario, presentan un gramaje inferior y no lucen filigrana alguna, práctica habitual en la impresión de la

época. En efecto, la historiografía ha señalado el menor atractivo del libro barroco español respecto de sus antecesores, especialmente de la etapa incunable. Generalmente, los papeles, tintas y otros materiales exhiben una ínfima calidad, con empleo de caracteres gastados y poco originales, y una presentación general descuidada. La escasez y carestía del papel nacional propició su mayoritaria importación desde Génova, pues resultaba más económico a pesar del gravamen arancelario. La ornamentación prácticamente desapareció de los libros, dejando espacio en las portadas a interminables títulos, dedicatorias y filiaciones, a veces enmarcadas por sobrias orlas tipográficas. Como contraposición a tan austeros diseños se fue imponiendo a lo largo del siglo XVII la incorporación de frontis calcográficos, tirados aparte, pero concebidos expresamente para la edición que debían adornar. En ellos, bajo un marcado carácter arquitectónico, se incluían todos los datos bibliográficos esenciales que permitían la identificación de la obra. Sin embargo, aunque siguió incluyéndose un limitado número de ilustraciones grabadas, éstas cada vez fueron menores dado su coste y baja competencia respecto de los soberbios libros ilustrados procedentes de Flandes, Italia o Francia⁸.

Bajo estas características generales, la mayoría de las ediciones de Antonio Román mantienen como elemento señalado la sobriedad de su diseño gráfico, si bien en la *Historia* de Pedro Suárez introdujo apostillas marginales, capitulares artísticas al comienzo de cada libro y sobrias viñetas xilográficas para ilustrar las inscripciones latinas de la primera parte. Como era habitual entre la mayoría de las publicaciones de la época, la portada aparecía enmarcada por una sencilla orla tipográfica, destacando en capitales el título de la obra. La incorporación de tan completa información acerca de la identidad del autor era un procedimiento habitual para aquellos autores que, como el capellán accitano, sólo ocasionalmente proporcionaron materiales a la imprenta. Pero en cualquier caso llama la atención que, tratándose de una obra del carácter de la presente, no contara con una portada con el despliegue iconográfico y decorativo con el que se vieron adornadas la mayoría de las *Historias Eclesiásticas* publicadas en el siglo XVII. Al respecto debe mencionarse el bello espléndido grabado por Orozco para los *Annales eclesiasticos, y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metropoli de la Andaluzia* (1677) de Diego Ortiz de Zúñiga, cuyo elevado carácter—dedicado al Duque de Medinaceli por este ilustre caballero de Santiago—, debió marcar la distancia con respecto a la *Historia de el Obispado de Guadix, y Baza*, de edición mucho más modesta. Para aquélla, el grabador madrileño no sólo realizó la plancha de la portada en el mismo momento en que se llevaba el libro a la Imprenta Real, sino que incluso diseñó algunas de las bellas ilustraciones contenidas entre sus páginas. De ello se desprende, por tanto, la experiencia de este presbítero y grabador en empresas de ilustración editorial, por lo que de haberse concebido igualmente para la obra de Suárez habría seguido un procedimiento similar. En cualquier caso, y dado que el principal objetivo era demos-

trar la antigüedad de la Iglesia accitana mediante la autenticidad de la figura de San Torcuato y su aportación en la configuración de la primera diócesis hispana, debió considerarse especialmente apropiada la inserción del grabado representando a los Siete Varones Apostólicos, estampado desde hacía una década.

Un factor que podría contibuir a aclarar muchos interrogantes, sería el determinar qué agentes y razones impulsaron al racionero y canónigo accitano a redactar este libro. Fuera de la acertada consideración general de desterrar las mentiras divulgadas por los falsos cronicos y reestablecer de forma rigurosa una tradición que el autor supo avalar con una prolija aportación histórica y documental, esta ingente labor hubo de estar respaldada desde el comienzo por instancias superiores de la jerarquía eclesiástica. Hasta el momento se ignora si la comisión provino desde la propia sede episcopal historiada o bien halló un lugar común entre el círculo toledano del cardenal Portocarrero⁹, toda vez que subyace un absoluto silencio en los documentos oficiales de la Diócesis andaluza relativa a una obra de tamaño interés para la defensa de su antigüedad y prerrogativas.

Las únicas referencias directas que, por el momento, podemos aducir en argumento de nuestro razonamiento se refieren al interés del cabildo catedralicio de Guadix en la década de 1680 por promover el culto a los santos locales. De ello podría inferirse no sólo la insuficiencia de su introducción entre la población diocesana, sino incluso un paulatino decaimiento de estas devociones, sólo atenuada por las rogativas y procesiones realizadas a San Torcuato con motivo de su festividad o por la amenaza de enfermedades y el azote de fenómenos naturales. Por otra parte, las imágenes de culto representando al Santo Obispo existentes a finales del siglo XVII eran relativamente escasas, lo que debió ser un factor favorable para la realización de un grabado que satisficiera las apetencias fervorosas y paliara el desamparo espiritual en que se creía sumida la atribulada feligresía. Un importante dato, que ha pasado desapercibido a la historiografía, refiere la donación a la catedral de Guadix, en este tiempo, de varias pinturas representando a San Torcuato y varios episodios de su hagiografía, por parte del arcediano Juan de Moya. Los lienzos se colocaron en 1685 en el retablo mayor catedralicio, pasando éste, con motivo de la remodelación setecentista del templo a la iglesia parroquial de Santa Ana, donde años más tarde fue sustituido por un nuevo retablo tardobarroco. A pesar de haber desaparecido el recuerdo de aquella primitiva estructura, no obstante pudo haber sobrevivido el lienzo que representa el *Bautismo de Santa Luparia*, actualmente en el Museo de la S.A.I. Catedral de Guadix. Sobre la posible relación de aquel retablo mayor con la composición grabada volveremos más adelante.

En el interés de la Iglesia de Guadix por la promoción de su carácter apostólico mediante la difusión del culto a sus santos locales, puede citarse la comisión

que el cabildo eclesiástico hizo en 1684 al canónigo Manuel Antonio de Molina para la adquisición en Madrid de los rezos de San Torcuato y San Fandila. El resultado del encargo incluyó, además, la compra de cuatro manuales y la impresión de un misal con el oficio del Santo Obispo, pero sobre todo un conjunto de estampas cuyos asuntos no se mencionan¹⁰. Resaltamos este último aspecto dado que son del todo infrecuentes las referencias a láminas y grabados en la documentación catedralicia, aun siendo un instrumento de devoción usual al igual que la recepción por adquisición o donación de libros piadosos y de toda temática a la biblioteca capitular. Por tanto, la cita referida a la compra de estampas en la Corte parece justificar ese legítimo interés por difundir veneraciones propias, en cuanto que vinculadas al territorio diocesano con un elevado alcance doctrinal; pues no se entiende la adquisición al por mayor de imágenes de advocaciones ajenas u extrañas para ser repartidas entre la población, incluyendo representaciones concretas de carácter mariano o pasionista. De este modo, independientemente del carácter de lo adquirido por el mencionado canónigo, cabe la posibilidad de que se establecieran entonces los primeros contactos con Orozco para la realización de la lámina que analizamos, quien hallándose inmerso en un período de franca inactividad como grabador, por razones que desconocemos, pudo tardar poco más de un año en dar cumplida cuenta de su compromiso con el cabildo accitano. Esta circunstancia vendría a explicar cómo la catedral de Guadix poseyó entre sus bienes la plancha original grabada por Orozco.

La probable comisión del encargo, por parte del cabildo catedralicio, de la realización de la estampa también debe ponerse en relación con su pretensión de lograr desde Roma la extensión del culto de San Torcuato. Iniciadas en estos años las gestiones conducentes a la proclamación de la fiesta canónica, el expediente siguió un largo proceso en la Cancillería Vaticana. El camino hacia su resolución positiva dio sus primeros frutos en septiembre de 1689, cuando se notificó al cabildo de Guadix la necesidad de aportar setenta ducados de cámara en concepto de costas y diligencias. Ante la escasez de recursos disponibles, se acordó reunir la citada cantidad reclamando el auxilio del cabildo municipal, del Obispo de la diócesis y del Rey, así como de los “eclesiásticos y demas que quieran ayudar con su limosna para este fin”¹¹. La ciudad se mostró dispuesta a aportar la suma de cien ducados, a cuenta de los quinientos que la Real Chancillería de Granada libraba para las fiestas del Corpus Christi y del Santo Patrón. Finalmente, en junio de 1692 comunicaba el agente del cabildo en Roma cómo se había concedido la extensión del rezo de San Torcuato para todos los territorios hispánicos con rito semidoble, debiendo depositarse la cantidad de 167 pesos de estampa vieja en la sede de la Cámara Apostólica en Madrid, tras lo cual se expediría y remitiría la correspondiente bula pontificia. Dado que las prometidas aportaciones económicas, tanto del obispo Juan de Villacé –presentado entonces al obispado de Plasencia– como de la ciudad, aún no se habían

materializado, el Cabildo hubo de acudir a adelantar el dinero con calidad de reintegro. De este modo, la bula llegó a Guadix el 16 de marzo de 1693, Lunes Santo, a las siete de la tarde; “y el día siguiente, no obstante ser Semana S^{ta}., y a las doce del día se hizo demostrazion y publicaz^{on}. de esta deseada graçia, con campanas y chirimias en la Cathedral, y demas Parroquias y conventos de esta Çiu^d.”¹². Unos meses más tarde, el 22 de septiembre, Inocencio XII concedía indulgencia plenaria sobre el altar de San Torcuato en la catedral de Guadix, cada 15 de mayo, y durante los siguientes siete años¹³.

ANÁLISIS FORMAL E ICONOGRÁFICO.

Los términos establecidos en el encargo debieron ajustar los límites compositivos aplicados por Marcos de Orozco, cuya obra general adolece de una escasa originalidad. En esta ocasión, el grabador madrileño debía desarrollar una secuencia iconográfica de mayor complejidad donde, además de la figura principal de San Torcuato, estuviesen presentes el resto de Varones Apostólicos y algunos pasajes de su hagiografía. Tal abundancia de motivos, acompañados de leyendas justificativas, constituye otro indicio de la necesidad de proporcionar una imagen lo suficientemente perfeccionada y expresiva como para excitar la devoción. El diseño fue concebido siguiendo la tradición flamenca que, desde finales del siglo XVI, se había extendido por toda Europa. A este respecto debe señalarse como modelo próximo la lámina abierta por Alberto Fernández, hacia 1598, con motivo de los descubrimientos del Sacromonte granadino (lám. 3). De este modo concibió el conjunto como una retícula de rectángulos verticales en cuatro filas y cinco columnas, orlando los laterales y el borde inferior. El espacio central correspondiente a nueve de esas cuadrículas incluye la representación principal que figura a San Torcuato, como obispo y mártir, vestido de pontifical, sosteniendo con la diestra el báculo y luciendo la palma del martirio en la mano izquierda. Insertado en un paisaje natural muy esquemático, se asoma a una estructura de arco triunfal de medio punto sobre impostas salientes, a cuyos lados se acoplan sendas columnas de capitel corintio y fuste helicoidal de cinco vueltas enredado por vides de simbología eucarística. Este tipo de soporte, sosteniendo fragmentos de entablamento culminados por remates acabados en bola, fue también empleado por Orozco en la estampa que representa a fray Juan Bautista de la Concepción, fundador de los trinitarios descalzos, recibiendo las llaves de Cristo.

Sobre la clave, y centrando el lado superior de la estampa, se desarrolla una exuberante cartela de hojas carnosas timbrada de corona real y enmarcada por una doble filacteria anillada. Este elemento constituye asimismo un recurso habitual en los grabados de Orozco en los que suele inscribir heráldicas y emblemas relacionados con el personaje representado, como hallamos en los retratos de *Gonzalo Díaz de Amarante* (1678) y *San Juan de Sahagún* (1691), entre otros.



Lám. 3. ALBERTO FERNÁNDEZ. Los doce mártires del Sacro Monte (1598). Museo Casa de los Tiros, Granada.

Atendiendo a esta circunstancia el óvalo inscrito en la hoja cartilaginosa luce un jarrón con azucenas, símbolo tradicional de las iglesias hispanas dedicadas a Santa María. La corona real aludiría así al Patronato Regio bajo el que se hallaban las del Reino de Granada, por lo que todo ello nos lleva nuevamente a identificar como promotor de la estampa a la catedral de Guadix. Por último, la inscripción en capitales latinas que luce el basamento reproduce la lección cuarta del *Rezo de San Torcuato*, aprobado por Sixto V el 30 de mayo de 1590:

“BEATI IACOBI APOSTOLI DISCIPVLOS
EPISCOPOS ROMÆ ORDINARVNT & AD PRÆ
DICANDVM CHRISTI EVANGELIVM IN HIS
PANIAM MISERUNT, QVI PRIVS AD ACCITA-
NAM VRBEM PERVENERVNT VBI.”

Flanqueando el marco central se disponen, a modo de retablo, seis compartimentos conteniendo las imágenes de otros tantos Varones Apostólicos, revestidos de pontifical y enmarcados por arco de medio punto con hoja de cartílagos en la clave. Quedan así distribuidos a izquierda y a derecha, de arriba abajo, cada uno con su nombre latino y la sede que ocuparon: “EVFRASIVM. / Ilturgi.”, “INDALESIVM. / Vrci.”, “HESYCHIVM. / Carteiæ.”, “CECILIVM. / Illiberi.”, “THE-SIPHONTEM / Vergii.” y “SECVNDVM. / Abulæ.”

Mayor interés iconográfico se contiene en la banda inferior de la estampa, donde se incluyen los principales episodios de la hagiografía de San Torcuato, según la tradición transmitida desde las primeras fuentes manuscritas. Cada una de las cinco escenas vienen comentadas siguiendo literalmente el *Rezo de San Torcuato*, el cual debió serle facilitado a Orozco, y quien dada su formación eclesiástica bien pudo extraer las frases para adaptarlas como pie de ilustración. Las escenas no guardan una secuencia cronológica estricta, pues el martirio de San Torcuato antecede al bautismo de Luparia, lo que pudo estar motivado por un error del diseñador. En cualquier caso, las imágenes elegidas mantienen una adecuada dualidad simbólica por incluir los principales valores apostólicos. De este modo, los recuadros extremos aluden al valor de los hechos prodigiosos, reafirmados tras el Concilio de Trento, por la intercesión del Espíritu Santo. Si el milagro del puente sirvió a los gentiles de la antigua Acci para conocer la verdadera naturaleza de los Varones Apostólicos, el prodigio anual del olivo manifiesta la vigencia de aquel carácter como instrumento para la renovación de la fe de los accitanos. Por su parte, la conversión a la fe cristiana mediante el sacramento del bautismo, aceptado libremente por Luparia y toda su Casa –fundamento para la cristianización del territorio diocesano–, encuentra su homólogo en el bautismo de sangre que supone el martirio como aceptación voluntaria de la muerte.

Aunque no insistiremos en la hagiografía de San Torcuato, sí pretendemos resaltar el valor de esta estampa como compendio de virtudes cristianas que justifican el culto al Santo local y su aplicación protectora sobre toda la Diócesis. Así, el episodio del derrumbe del puente está delineado con grandes dosis de ingenuidad, suscrito por la siguiente leyenda: “Pons miræ magnitudinis / qui diruptus Paganos opre- / sit.” (lectio V). A continuación se representa el martirio de San Torcuato, doblemente alanceado y antes de ser decapitado por dos sayones, mientras un pequeño ángel sobrevuela portando una corona martirial: “Multis Accis perfuntus lubo / ribus demum martir ocu / buit”(lectio VI). El hueco central aparece ocupado por una torre muraria con puerta sobre la que campea la inscripción “Beatissimi Apostoli Petrus et Paulus.” (lectio IV), y bajo la citada estructura “TORQVATVM. / Acci.” La escena que figura el bautismo de Santa Luparia, clave igualmente en el desarrollo iconográfico posterior de este tema, presenta al Santo Obispo revestido de los atributos episcopales en el acto de derramar el agua bautismal sobre la cabeza de la matrona romana, arrodillada

ante una pila. La leyenda que se dispone en la parte inferior expresa: “Luparia bapticata est et / ad cuis exemplum multi Civitatis.” (lectio V). Por último, el milagro anual del florecimiento del olivo de Face Retama que crece sobre el lugar donde murió y estuvo enterrado San Torcuato, aparece representado por un sepulcro vacío sobre el que se alza el prodigioso árbol: “Iusta sepulchrum olim ar / bor Olivæ in natali martiris / florebat.” (lectio VI).

El esquema general, inspirado por los grabadores flamencos, presenta una doble estructura dominada por el modelo de principios arquitectónicos, pero ordenada según principios pictóricos. El primer tipo fue habitualmente aplicado en los frontispicios de libros, conformado por una construcción arquitectónica deudora del modo estilístico imperante en el momento de su diseño. Normalmente se trataba de un enmarcamiento a modo de puerta de entrada al contenido de la obra, en que se disponían los datos esenciales de la misma, como título, autor, dedicatoria, impresor, lugar y fecha. En este caso, la portada arquitectónica abarca sólo el espacio que engloba la imagen de San Torcuato, trabajada como si se tratase de una pintura. Otro elemento habitual en este tipo de diseños organizado arquitectónicamente era la articulación iconográfica en torno al espacio central, a manera de esculturas. Así, las imágenes de los seis Varones Apostólicos se introducen en arcos sin representación de fondos, lo que simula pequeñas hornacinas abiertas en la estructura general. Por último, las escenas del borde inferior corresponden plenamente con asuntos que emulan los recursos de la pintura.

Esta dualidad constructiva, inédita en la obra de Marcos de Orozco, nos lleva a plantear las expresas condiciones del encargo, donde el cliente debió proporcionar un modelo concreto al grabador madrileño. Ya hemos mencionado la práctica habitual de reproducir en estampa no sólo la imagen de devoción, sino todo su entorno; esto es, el altar, retablo o capilla de la iglesia o convento en que recibía culto por parte de la feligresía del lugar. De este modo, nos permitimos conjeturar acerca de la posibilidad de que Orozco aplicase en la construcción general de su diseño una adaptación del retablo mayor de la catedral de Guadix, renovado un año antes de la estampación del grabado, y donde como aquí se integraban las imágenes escultóricas con lienzos de pintura. Estaríamos así ante el único testimonio gráfico, aunque aproximado, del estado que debía presentar aquella estructura antes de su desaparición durante el traslado de la cabecera del templo en el primer tercio del siglo XVIII. Sabemos que el mencionado retablo estuvo presidido por el grupo escultórico de la Encarnación, advocación principal del templo, cuya omisión en el grabado de Orozco vendría determinada por la aplicación del principio de precisión iconográfica, toda vez que el asunto principal debía girar en torno a la figura de San Torcuato. El programa pictórico debió contener escenas de la hagiografía del Santo Obispo, como los incluidos en la estampa, dispuestos en los laterales del retablo o en el banco. Así, pudo

corresponder a aquel ciclo el *Bautismo de Santa Luparia* antes mencionado, habida cuenta de la estrecha dependencia entre esta pintura y la viñeta grabada, lógicamente reducida en sus personajes en aras de la claridad compositiva, pero según idéntico esquema.

Acerca de las relaciones entre la composición general determinada por Marcos de Orozco y la estructura retabística, debe observarse la extraordinaria subordinación respecto del retablo de San Torcuato (1742-1747) para la Catedral accitana (lám. 4). En efecto, el orden general introducido por el carpintero y ensamblador Manuel de Francisco Guerrero concuerda casi exactamente con el contenido en la estampa; por lo que si convenimos en la original ascendencia del retablo mayor desaparecido, éste habría tenido en el grabado un intermedio constructivo e iconográfico actualizado en la obra dieciochesca. En cualquier caso, la ordenación general de imágenes de bulto de los Varones Apostólicos, en torno al nicho central con San Torcuato; los bajorrelieves del banco con las representaciones del puente, el olivo o la puerta torreada, y del bautismo de Santa Luparia en el ático, suponen elementos claramente relacionados. Incluso la corona real que timbra el emblema catedralicio en la estampa vuelve a estar presente como coronamiento de los retablos realizados por Guerrero a mediados del Setecientos¹⁴.

RETALLADO Y NUEVA ESTAMPACIÓN (1765).

Según se desprende de la documentación capitular, Marcos de Orozco llegó a realizar dos láminas calcográficas –grande y pequeña–, las cuales quedaron bajo la custodia del cabildo catedralicio de Guadix, debiendo reintegrarse a su patrimonio una vez culminada la edición en Madrid de la *Historia* de Pedro Suárez¹⁵. El privilegio de impresión para ésta, por espacio de diez años, fue despachado el seis de octubre de 1695 por el escribano de cámara Manuel Negrete, no constando el número de ejemplares editados durante este período. Pero, del mismo modo que la noticia de la publicación del primer libro que fabricaba y recopilaba la historia diocesana no tuvo incidencia documental alguna en las actas capitulares, la edición de la estampa tampoco fue objeto de reseña alguna. Bien es cierto que no todas las noticias y acontecimientos, que a nuestro juicio merecerían ser tratados en cabildo, fueron objeto de registro literal. La minuciosidad con que suelen recogerse otras informaciones, a priori menos relevantes, solía estar supeditada al mayor o menor rigor del secretario capitular, cuando no a factores “externos” como intereses partidistas, conflictos competenciales, rivalidades personales o institucionales, etcétera. En cualquier caso, se nos escapan por completo las circunstancias de tan absoluta indiferencia hacia una obra que, además de su innegable valor historiográfico, estaba dedicada por el autor al obispo fray Pedro de Palacios, por lo que debió contar con el evidente respaldo episcopal.



Lám. 4. MANUEL DE FRANCISCO GUERRERO. Retablo de San Torcuato (1742-1747).
Catedral de Guadix.

En poder de la catedral de Guadix las matrices grabadas por Marcos de Orozco, el Cabildo pudo proceder a nuevos tirajes a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, sin que conste el momento y circunstancia en que se hiciera. Es posible que, entre las partidas de papel que cada año se compraban en Granada para la secretaría y la contaduría, alguna estuviese destinada a la edición de estampas. La completa ausencia de control en la estampación de grabados fue una práctica habitual en la época, haciéndose un uso indiscriminado de las planchas que, por efecto de la limpieza y la presión ejercida por el tórculo, provocaba el desgaste y la desaparición de los surcos abiertos sobre el metal. De este modo, la amplia aplicación de la lámina de San Torcuato había provocado el progresivo rebaje de las incisiones, con la consecuente pérdida de nitidez en las estampas. De ahí que, cuando en 1765, el chantre Lorenzo de Santolalla pretendiera “imprimir á su costa una porcion de estampas de nº. Patron Sⁿ. Torcuato” hallara los cobres tan gastados que de proceder a su estampación, ésta resultaría “vorrosa y falta”. Ante esta situación, el canónigo advirtió al Cabildo de la necesidad de retallar ambas láminas, cuyo coste ya no se comprometía a sufragar. En efecto, la Catedral asumió este cometido, advirtiendo la utilidad y beneficio de la empresa “por estar el pueblo tan escaso de estampas del Patrono, q^e. no se encuentra una”¹⁶.

La labor de retallado no resultaba, evidentemente, tan comprometida ni original como el burilado inicial; pero en todo caso subyacía implícito el respeto hacia la obra realizada por el primer grabador, por lo que la intervención sobre ésta debía corresponder a un profesional, de la misma manera que las renovaciones y aderezos de vasos sagrados habitualmente las hacían plateeros. Ante la inexistencia de maestros idóneos en Guadix, el Cabildo acudió a la capital metropolitana donde se hallaba activa una pujante escuela surgida del taller de Juan Ruiz Luengo. Los inicios del siglo XVIII habían supuesto el auge de la estampa devocional granadina, frente al predominio seiscentista del grabado de ilustración, elevándose “al servicio del pueblo; su fin no es ya dar figura á la erudición, sino alentar los afectos devotos, retratando las imágenes más veneradas, y de aquí su cambio de carácter, que toca en un naturalismo enfermizo y amanerado, pero exuberante de sinceridad y ternura”¹⁷. Sin embargo, la desaparición de la primera generación de grabadores granadinos setecentistas dio paso al “temible seudogremio de los retocadores”¹⁸. La decadencia artística que afectó profundamente al arte de la estampación, durante la segunda mitad de la centuria, y la creciente demanda de una clientela fervorosa provocaron el auge de los grabadores retocadores, cuyo escaso talento pretendían camuflar en el retallado de láminas ajenas. El continuo y elevado tiraje al que se habían sometido a gran cantidad de planchas del siglo anterior, con ocasión del renovado auge de antiguas advocaciones sacras, determinó su destrucción; y en aquellos casos en que sobrevivieron se sometieron a recomposiciones de tal intensidad, por parte

de estos retalladotes, que en muchos casos quedaron definitivamente desfiguradas, hasta hacer irreconocible su primitiva apariencia.

El maestro retocador de mayor interés de entre todos los que hicieron del retallado un arte de características propias fue el granadino Manuel de Rivera, en especial, gracias a su jugosa personalidad (lám. 5). En cierta medida su perfil biográfico presenta algunos paralelismos con Marcos de Orozco, pues ambos desarrollaron una intensa actividad a lo largo de medio siglo, a pesar de lo cual aún sobrevuelan incógnitas acerca de datos esenciales de su vida profesional. Rivera se mantuvo activo en la ciudad de Granada al menos entre 1747 y 1795, período en el que trabajó como calígrafo figurativo, componedor de imágenes y grabador de imágenes devotas siguiendo diseños ajenos. Pero su obra adquirió una extraordinaria relevancia cuando se vio implicado en las célebres falsificaciones del Albaicín, orquestadas por Juan de Flores, y cuyo proceso judicial constituyó un acontecimiento de connotaciones similares a las desencadenadas en su momento por los espurios descubrimientos del Sacromonte. A instancias del prebendado de la Catedral granadina, Rivera grabó entre 1755 y 1760 los dibujos que, de las piezas arqueológicas presuntamente descubiertas, el pintor Lorenzo Marín le proporcionaba. Encausado en el juicio celebrado contra los responsables del monumental fraude, quedó absuelto por ignorar, al igual que la mayor parte de los procesados, “los fines de la obra”¹⁹.

Falto, como todos los grabadores granadinos de este período, de un estudio riguroso y de un catálogo razonado de su producción, su calidad artística quedó sentenciada en su momento por Gómez-Moreno Martínez como de escaso mérito. Sin embargo, a pesar de no concurrir en su arte el talento pictórico y las cualidades dibujísticas de los Luengo, Ahumada o Sánchez de Ulloa, supo atender las necesidades de una demanda creciente de imágenes devotas, que coincide con la renovación setecentista de buena parte de los modelos. En este sentido la obra de Rivera cobraba plena vigencia al enmarcar sus composiciones con exuberantes orlas de rocalla, elemento ornamental característico del Barroco tardío e introducido en el grabado español por Juan Bernabé Palomino. Entre su abundante obra original, por corresponder a un encargo accitano, debemos citar la estampa que representa la *Imagen milagrosa de San Benedicto de Palermo* (1769), venerada en el convento de San Francisco de Guadix, con indulgencia del arzobispo Pedro Antonio Barroeta y del obispo Francisco Alejandro Bocanegra. Como prueba de virtuosismo reelaboró la composición de *San Francisco Solano*, estampada en 1727 por Juan Luengo, incorporándole medallones con episodios hagiográficos y delineando la escena principal de un solo trazo.

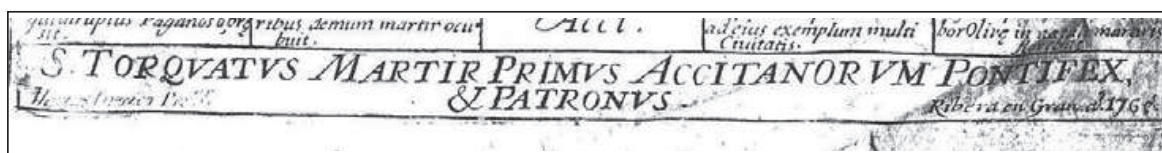
Como retocador intervino sobre varias láminas de sus antecesores, no constando que retallara planchas anteriores a 1700 a excepción de la que estudiamos. En efecto, el cabildo de Guadix acudió a Rivera para tan delicada y



Lám. 5. MANUEL DE RIVERA. San Torcuato Mártir, primer obispo y patrón de los accitanos (1765). Archivo Histórico Diocesano de Guadix, Guadix.

comprometida labor en el verano de 1765, avalado por su reconocida pericia en esta actividad. En efecto, la historiografía ha ponderado el esmero con que retalló láminas calcográficas grabadas por artistas que le precedieron, a diferencia de otros compañeros de gremio quienes las dejaron irreconocibles y hasta las destruyeron. A resultas de su intervención, se obtuvo una revitalización de la lámina de Marcos de Orozco, manteniéndose un escrupuloso respeto por el trabajo original, lo que por otra parte obedecía a una imposición del Cabildo accitano, que dispuso se abriese sólo la lámina mayor, “por las mismas rayas que ella tiene sin añadir ni quitar”. De este modo, no se advierten variaciones considerables fuera de un mayor rehundido en las tallas de los fondos, cuyo entintado produjo tintas más profundas; otros surcos de sombreado, por su parte, no fueron retallados, generando un mayor número de espacios blancos. Así, la viñeta con el olivo milagroso fue perfilada muy someramente, perdiendo la rotunda transparencia original. La cabeza de San Tesifón presenta una leve transformación, menos llamativa que la introducida en el rostro de San Torcuato, la cual en el grabado de Orozco elevaba su mirada hacia el lado superior derecho, mientras que en el de Rivera vuelve directamente los ojos hacia su izquierda. El rostro del Santo debió quedar muy desfigurado tras las primeras estampaciones, por lo que el grabador granadino procedió a retallar la barba, boca, nariz y ojos, variando –quizás involuntariamente– la posición del iris. Como consecuencia de esto, cambió sustancialmente la actitud del Santo Obispo, que de mostrarse orante en íntima comunicación con Dios, aparecía ahora estáticamente inexpresivo. Respecto a las inscripciones no se introdujeron rectificaciones notables, aparte la incorporación de sendas comas ortográficas en la lápida situada bajo San Torcuato, en la viñeta del bautismo de Santa Luparia, y en la leyenda que recorría el margen inferior.

No obstante, la principal modificación, que permite diferenciar ambas estampaciones y permite identificarlas de inmediato, es resultado de la práctica profesional de firmar las láminas retocadas o retalladas. Esta costumbre, además de venir determinada por las regulaciones gremiales, permitía al retocador incorporarse a un nivel de autoría similar a la del creador inicial. Como consecuencia, Manuel de Rivera aprovechó el desgaste de la inscripción de responsabilidad, lugar y fecha, tallada por Orozco en el ángulo inferior derecho, para rebajarlo e insertar su propia firma: “Ribera en Gran[ada]. aº. 1765.” (lám. 6). De forma obliqua respetó la memoria del grabador madrileño en el ángulo inferior izquierdo, y que al no ser retocada demuestra el grado de desgaste sufrido por la lámina. En



Lám. 6. MANUEL DE RIVERA. San Torcuato Mártir, primer obispo y patrón de los accitanos (1765).
Detalle. Archivo Histórico Diocesano de Guadix, Guadix.

definitiva, el contraste así, entre las estampas tiradas a finales del siglo XVII y las realizadas en este momento, resulta especialmente notable por la mayor nitidez de los contornos en éstas, de resultado más fresco y vigoroso; al tiempo que se rehabilitó la plancha calcográfica para una edición inicial de cinco mil estampas, cantidad estipulada por el cabildo catedralicio de Guadix, “para q^e. los Sres. [capitulares] tengan q^e. repartir á los fieles, q^e. las buscan y apetecen”²⁰.

Finalmente, el chantre Antonio de Santolalla sufragó las labores de limpieza y composición de la llamada “lámina grande de San Torcuato”, librando en la mesa capitular la cantidad de 550 reales, el 27 de agosto de 1765²¹. Certificada así la culminación del trabajo llevado a cabo por Manuel de Rivera sobre la plancha, todo estaba dispuesto para que de cuenta del Cabildo se realizara una tirada de tres mil estampas, cantidad sensiblemente inferior a la inicialmente aprobada en el auto capitular de 18 de junio anterior. A diferencia de otros casos, en los que se publicitaba la venta de las estampas mediante la inserción de anuncios en la *Gazeta de Madrid*, consideramos que en los casos de imágenes devocionales, promovidas por institutos religiosos, hermandades o particulares, este medio resultaba innecesario. La demanda debía ser constante y la venta siempre estaba asegurada. No obstante, presuponemos que esta segunda edición de estampas de San Torcuato debió distribuirse desde la sacristía de la propia Catedral, bajo el control directo de su Cabildo.

LA RENOVACIÓN DECIMONÓNICA (1855).

El aquietamiento social que siguió a la reanudación de las relaciones entre el Estado liberal y la Iglesia, tras el Concordato de 1851, supone el marco histórico en el que se produjo la tercera y última estampación del grabado de San Torcuato que analizamos. La muerte del obispo Mariano Martínez Robledo en febrero de 1855 dejó vacante la sede por espacio de dos años, hasta la consagración como nuevo prelado de Antonio Rafael Domínguez Valdecañas. A la devoción de este eclesiástico, hallándose como maestrescuela de la catedral de Guadix, atribuimos la decisión de abrir nuevamente la plancha para proceder a una nueva estampación. La activa política pastoral desarrollada durante su pontificado halla aquí un preanuncio de su confianza en el papel que las devociones locales debían jugar para el fortalecimiento de la religiosidad popular. Este fervor al Santo Patrón diocesano quedó resaltado durante la predicación del acto religioso auspiciado por el Ayuntamiento accitano, en mayo de 1855, por haber quedado salva la población de la terrible epidemia de cólera que asoló la nación. Incluso, durante su período como gobernador eclesiástico, pretendió reactivar la devoción de los restos del Santo custodiados en el monasterio orensano de San Salvador de Celanova. Así, a comienzos de 1857, el cabildo catedralicio y el consistorio municipal unían sus esfuerzos para elevar ante Isabel II su súplica, justificada en la extinción de la comunidad benedictina por efecto de la desamor-

tización eclesiástica. Los resultados finalmente fueron infructuosos debido a la oposición del obispo de Orense a la entrega de las veneradas reliquias²².

Como sucediera ochenta años atrás se procedió a remitir nuevamente la lámina calcográfica a Granada, para ser retallada e impresas las estampas. Al igual que acaeció tras la primera estampación, el elevado tiraje realizado en 1765 había gastado la plancha, obligando a su retocado. Si el siglo XVIII había estado dominado por la decadencia artística del grabado granadino, a pesar de su abundancia, el Ochocientos marcó el inicio de la desaparición de esta actividad como profesión exclusiva. A ello contribuyeron la extensión de la enseñanza académica, el cambio de mentalidad desarrollado por la sociedad burguesa y la introducción de nuevos medios gráficos, cada vez más próximos a los procedimientos industriales contemporáneos. De este modo, el grabado en hueco aplicado a estampas devocionales se vio afectado por un paulatino declive, frente a la extensión del método litográfico. No obstante, durante la primera mitad de la centuria todavía funcionaban en la capital andaluza talleres de estampación calcográfica, destacando entre todos el dirigido por Andrés Giraldos. La calidad técnica y la capacidad creativa de sus grabados supusieron un revulsivo en la adocenada práctica del arte gráfico de su tiempo, liderando una reducida nómina de seguidores, entre los que destacó Miguel Alfieri. A la muerte de su maestro en 1854, este artista nacido en 1805 en la localidad de Diezma pasó a convertirse en uno de los últimos representantes del grabado calcográfico, amenazado de muerte como se hallaba este procedimiento por los nuevos sistemas de reproducción masiva.

El encargo de retocar la plancha original del grabado de San Torcuato, para realizar una nueva estampación, quedó encomendado a Alfieri en 1855 (lám. 7). Éste procedió a renovar la lámina cansada, tratando de devolverle la sutileza de los contrastes y la intensidad de las tallas. Téngase en cuenta que cada retallado suponía abrir nuevamente los surcos, profundizando en la matriz según los rastros conservados, aun contando con el auxilio de la estampa original. En definitiva, puede considerarse ésta como una labor de renovación más que de restauración, dado que no se descubre lo perdido u oculto, sino que se realiza de nuevo. Como consecuencia, en aquellas zonas de intenso sombreado, las líneas entrecruzadas que lo producen se hacen más próximas y profundas, por lo que la trama desaparece en perjuicio de los blancos. Por otra parte, al tratar de uniformar el nivel rebajado se va perdiendo la armonía original entre las partes que serán entintadas y aquellas que no lo serán, por lo que se reducen las posibilidades de conservar los matices pictóricos primitivos. A pesar de estas dificultades, Alfieri desarrolló un excelente trabajo sobre la lámina previamente retocada por Manuel de Rivera; y como éste se abstuvo de introducir modificaciones esenciales, ni siquiera mínimas. La única referencia a su actuación quedó explicitada en el ángulo inferior izquierdo del cobre, donde sustituyó la gastada inscripción

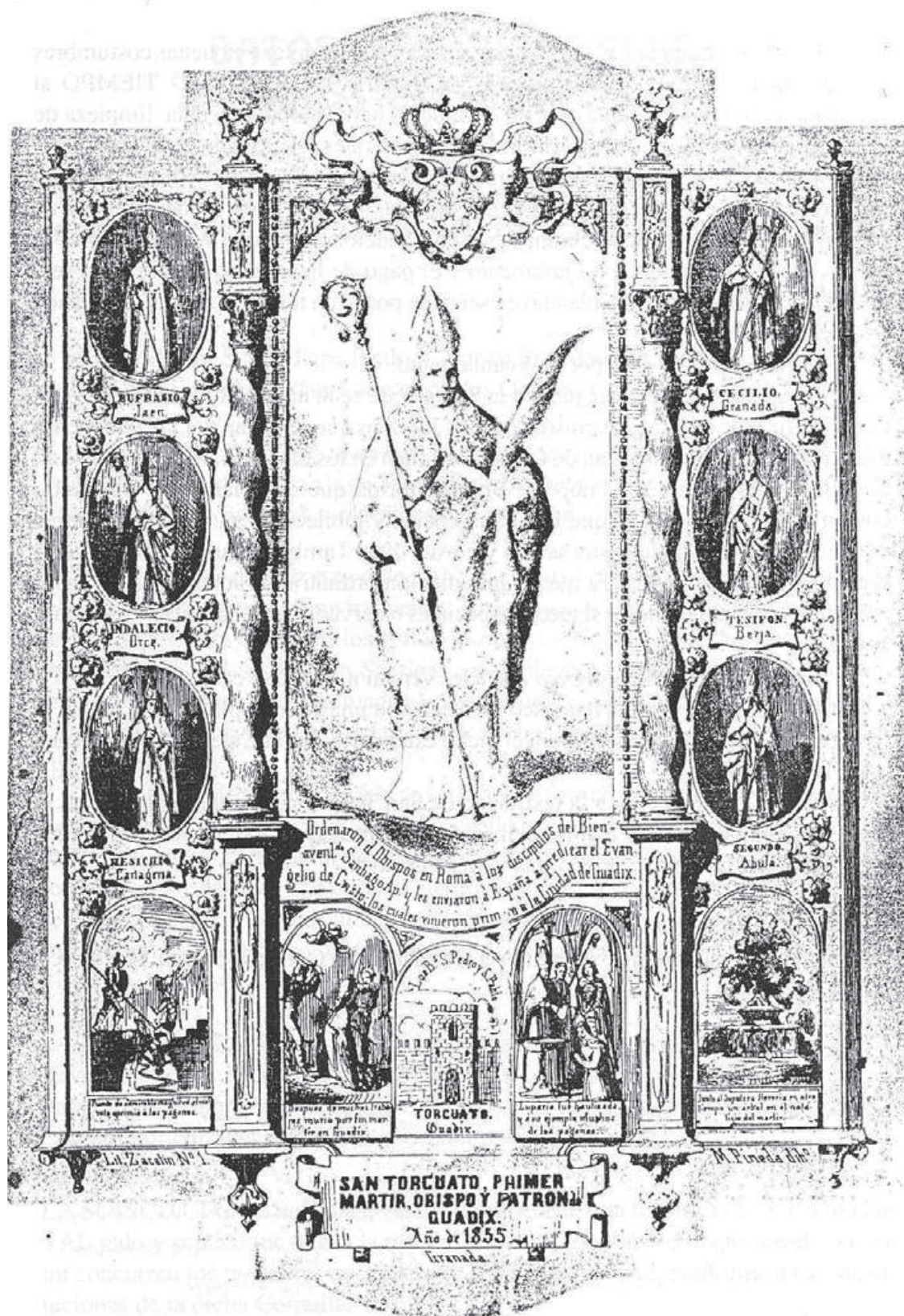


Lám. 7. MIGUEL ALFIERI. San Torcuato mártir, primer obispo y patrón de los accitanos (1855).
Colección particular.

de autoría de Marcos de Orozco, por la suya propia: “Miguel Alfieri la Renovó en Granada año de 1855”. Desaparecía de este modo todo recuerdo documental del grabador madrileño de la lámina que grabara casi dos siglos antes. Hasta donde sabemos, la matriz no volvió a reutilizarse en posteriores estampaciones; presumiendo cómo, en este momento, debió quedar tan gastada y maltrecha, que desapareció definitivamente. A partir de entonces no vuelve a mencionarse su existencia entre los bienes muebles propiedad de la catedral de Guadix, subsistentes antes de 1936.

Sin embargo, la historia del grabado de San Torcuato, en tanto que estampa devocional, no acabó entonces, dado que sufrió un proceso de adaptación a las nuevas técnicas gráficas. Curiosamente, el mismo año que Alfieri renovaba la matriz calcográfica, otro grabador activo en Granada a mediados del siglo XIX, Miguel Pineda, estampaba la primera litografía inspirada en el diseño original. De formación académica, este excelente dibujante y litógrafo perteneció a la generación de artistas que contribuyeron de manera decisiva a la implantación del Romanticismo en aquella ciudad, integrado como estuvo en las principales instituciones y sociedades artísticas de la época como el Liceo Artístico y Literario, el Círculo Artístico y Literario o «La Cuerda Granadina», en la que coincidió con Pedro Antonio de Alarcón. Como la mayoría de sus miembros decidió abandonar la capital andaluza para instalarse en Madrid, donde siguió pintando y estableció un taller litográfico. Como discípulo también de Andrés Bernaldo de Quirós, quien fuera responsable de la renovación del dibujo e impulsor de la técnica litográfica, Pineda alcanzó merecida fama como dibujante consumado y dominador de los procedimientos de estampación. A través de éstos produjo una gran cantidad de imágenes, que concibió como ilustraciones para revistas periódicas, y encuadrables dentro del Romanticismo costumbrista. En colaboración con su hermano, Antonio Pineda, estableció un taller litográfico en la calle del Zacatín, del que salieron multitud de escenas y tipos populares, retratos y, sobre todo, imágenes de monumentos granadinos²³. Entre estas obras, en 1855 editó una estampa de San Torcuato, inspirada en el original de Marcos de Orozco, pero completamente renovada y adaptada a las formas del historicismo romántico. En ella, Pineda evidenciaba su extraordinaria versatilidad, además de un gran dominio y facilidad para el diseño, pues hizo gala de un amplio despliegue pictórico, tratando de adecuar el diseño primitivo a los nuevos códigos estilísticos. Como responsable del dibujo, dejó constancia de su actuación, firmando la lámina en el ángulo inferior derecho “M. Pineda dibº.” (lám. 8).

El esquema general de su obra presentaba una evidente servidumbre de las estructuras retablisticas barrocas, enmarcado el conjunto en una construcción rectangular con una diáfana distribución. Esta aparecía dividida en tres calles por dos columnas corintias de fustes torsos de seis vueltas, sobre esbeltos plintos, sosteniendo un fragmento de entablamento y coronado por sendos jarrones. El



Lám. 8. MIGUEL PINEDA. San Torcuato, primer martir, obispo y patron de Guadix (1855).
Colección particular.

encasamiento central, con la imagen de San Torcuato, quedó engrandecida a costa de la reducción del emblema catedralicio que lo coronaba. Por su parte, la figura del Santo Obispo conservaba idénticos atributos y disposición respecto del grabado original, a excepción del rejuvenecimiento de la expresión tras habersele suprimido la poblada barba. En esta decisión pudo primar la convención iconográfica respecto de la imagen titular del Santo, conservada hasta la Guerra Civil en su capilla de la catedral de Guadix. Además, en pos de una mayor difusión devocional, las inscripciones latinas se sustituyeron por sus traducciones castellanas. De ese modo, la cartela mixta situada a los pies del Santo Patrón contenía lo siguiente:

“Ordenaron d[e] Obispos en Roma á los discipulos del Bien-avent^{do}. Santiago Ap^l. y les enviaron á España á predicar el Evangelio de Cristo; los cuales vinieron primero á la Ciudad de Guadix.”

El cuerpo inferior de la calle central, repetía igualmente la distribución de escenas hagiográficas y alegóricas de la estampa de Orozco; si bien, se presentaban enmarcados en medios puntos, con algunas variantes en las actitudes y movimientos de los personajes. Bajo la escena del martirio de San Torcuato se incluyó la siguiente inscripción: “Después de muchos traba- / jos murió por fin martir en Guadix”; acompañando a la torre muraria, se distribuían las palabras “Los B^s. S. Pedro y S. Pablo / TORCUATO. / Guadix.”; y en el zócalo de la tercera escena la leyenda: “Luparia fue bautizada / y á su ejemplo muchos / de los paganos.”. Las calles laterales contenían medallones ovalados con las imágenes hieráticas de los seis Varones Apostólicos: a la izquierda, “EUFRASIO. Jaen.”, “INDALECIO. Orce.” y “HESICHIO. Cartagena.”; a la derecha, “CECILIO. Granada.”, “TESIFON. Berja” y “SEGUNDO. Abula”. El cuerpo inferior, equivalente al banco del retablo, bajo las calles laterales albergaba medios puntos con el milagro del puente —“Puente de admirable magnitud cual / roto oprimió a los paganos.”—, y el floreciente olivo sobre el sepulcro —“Junto al Sepulcro florecia en algun / tiempo un arbol en el nata- / licio del martir.”—. Finalmente, bajo el marco central, una cartela recortada explicitaba: “SAN TORCUATO, PRIMER / MARTIR, OBISPO Y PATRON de / GUADIX. / Año de 1855 / Granada.”

Con éstas no quedaron apagadas las imágenes de devoción divulgadoras del culto a San Torcuato y los Varones Apostólicos, pero sí aquéllas merecedoras de consideración artística. En efecto, con posterioridad se sucedieron otras impresiones que reproducían el modelo original del siglo XVII, si bien mediante procedimientos fotomecánicos, que incluso recuperaban la memoria de la *Historia de el Obispado de Guadix, y Baza*, antes de la moderna edición de Carlos Sanz. Este es el caso de una lámina litográfica, procedente del activo taller granadino de Francisco Casado, que hacia 1871 volvió a estampar la lámina de Alfieri, enmarcada ahora en una aparatosa orla (lám. 9). Lo más llamativo resulta



Lám. 9. FRANCISCO CASADO. Grabado de la Historia de el Obispado de Guadix, y Baza (1871).
Colección particular.



Lám. 10. FRANCISCO DOBLAS FUERTES. San Torcuato mártir, patrono de Guadix (ca. 1880).
Colección particular.

ser la incorporación de una cartela, en la parte inferior que referenciaba tratarse de un grabado procedente de la *Historia* de Pedro Suárez, transcribiendo el frontispicio del libro y reproduciendo las marcas de autoría originales de Marcos de Orozco²⁴. De igual modo, podemos mencionar la litografía estampada en la década siguiente, en la ciudad de Málaga, por Francisco Doblas Fuertes, de escasa calidad, pero que ofrece la singularidad de reproducir el grabado original de San Torcuato invertido. La razón de tal disposición estribaría en la utilización como modelo, por parte del taller litográfico, de la estampa de Miguel Alfieri, que, dibujada directamente sobre la matriz, al ser estampada invirtió la composición. El diseño se renovó totalmente, adaptando el marco general bajo un encuadre arquitectónico más evidente, llegando a coronar las calles laterales con remates ojivales de evidente resabio historicista. De igual modo, varió el orden tipográfico de las leyendas situadas bajo cada una de las escenas (lám. 10).

Sirva como conclusión, la importancia que la estampa adquirió durante la Edad Moderna, y aún en el siglo XIX, como instrumento de las devociones y difusor iconográfico. A través del grabado tallado a buril por Marcos de Orozco, en 1686, se divulgó el carácter apostólico de la Iglesia Accitana, legitimada en la figura de San Torcuato, hasta el extremo de cómo, tratándose de una estampa devocional, logró insertarse como grabado de ilustración en la *Historia de el Obispado* compuesta por Pedro Suárez. La imagen, que respondía así al modelo de estampa de canonización, consiguió fijar definitivamente la iconografía oficial del Santo Obispo de Acci, aportando la información precisa sobre su venerable condición y reafirmando la antigüedad y excelencia de la Diócesis. Perdida la matriz original de la que se derivó la extensión de su culto, han quedado tan sólo una serie de estampas sucesivas, que contribuyen tanto a la reconstrucción del proceso evolutivo de las técnicas gráficas, como a la comprensión del desarrollo espiritual de la sociedad diocesana. De esta forma, a pesar de su carácter reproductivo y fragilidad material, la estampa constituye el acabado testimonio de un tiempo en el que la imagen poseía un valor religioso extraordinario, y mediante el cual el pueblo devoto debía imitar “la vida, y exemplo de los Santos de su Diócesis, y de sus mas gloriosos predecesores”²⁵.

NOTAS

1. PORTÚS, Javier y VEGA, Jesusa. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española, p. 214.
2. TRINCHERÍA, Manuel. *Pasmosa vida, heroycas virtudes y singulares milagros del Abrahán de la ley de gracia, patriarca, y fundador de la sagrada religión hospitalaria, el glorioso San Juan de Dios*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1773, pp. 75-76.
3. MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*. Ms. 1673 [ed. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1866, pp. 192-193].

4. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imp. Viuda de Ibarra, 1800, v. 3, p. 274.
5. La estampa aparece firmada y fechada en el lado inferior: "Marcus Orozco presbr." (ang. inf. izdo.); "Delin^t. et Sculp^t. M^{ti} 1686." (ang. inf. dho.). Es decir, "Marcos Orozco, presbítero, dibujó y talló en Madrid, 1686".
6. Cfr. JARAMILLO CERVILLA, Manuel. «Aproximación histórica a la vida y a la obra de Pedro Suárez»: *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 17 (Guadix, 2004), p. 283.
7. Los repertorios bibliográficos incluyen la estampa de San Torcuato como parte integrante del libro de Pedro Suárez (vid. PALAU DULCET, Antonio. *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona: Antonio Palau Dulcet, 1970², v. 22, pp. 236-237).
8. Cfr. GALLEGO GALLEGU, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 133-135.
9. Un antecedente llamativo en este sentido lo hallamos en la edición del *Catálogo de los Obispos de las Iglesias Catedrales [sic] de la Diócesis de Jaen y Annales Ecclesiasticos deste Obispado* (Madrid, 1654), compuesto por Martín de Jimena Jurado, racionero de la catedral de Toledo y secretario de Baltasar Moscoso y Sandoval, cardenal-arzobispo de Toledo, quien antes lo fuera de Jaén.
10. Archivo Histórico Diocesano de Guadix (A.H.D.Gu.), caja 3007. *Libro 22 de Actas Capitulares (1679-1686)*, cabildo de 8 de octubre de 1684, ff. 415v.-416r.
11. A.H.D.Gu., caja 3008. *Libro 23 de Actas Capitulares (1686-1693)*, cabildo de 7 de octubre de 1689, f. 220r.
12. *Ibidem*, nota de 16 de marzo de 1693, f. 428 v.
13. Otro testimonio del determinante papel jugado por el cabildo catedralicio de Guadix en este proceso vino marcado por la construcción, a instancias del arcediano Francisco Delgado, de una capilla dedicada a San Torcuato, con lo que de esta forma se culminaba la definitiva formalización de su culto iniciada con la llegada de la reliquia a Guadix cien años antes. La prosecución de la "obra nueva", a partir de 1713, supuso la desaparición de este espacio y su sustitución por la llamada Puerta del Campo, trasladándose el culto al Santo Obispo a su actual capilla.
14. Las concordancias iconográficas entre las escenas divulgadas por el grabado y otras obras de carácter devocional, permiten establecer la influencia del primero en el ciclo pictórico de la ermita de Face Retama, así como sobre diversos lienzos dispersos por las parroquias españolas en que se rinde culto a San Torcuato. Cfr. AMEZCUA MORILLAS, Manuel. «Estudio iconográfico del Bautismo de Santa Luparia»: *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»*, 1 (Guadix, 1988), pp. 75-87.
15. La llamada "lámina grande" se corresponde con la estampa que incluye a los Siete Varones Apostólicos, mientras que la denominada "lámina pequeña" representaba tan sólo a San Torcuato con los atributos de obispo y mártir, y de la cual se conocen estampas derivadas en el siglo XVIII, como las realizadas por la villa de San Torcaz.
16. A.H.D.Gu., caja 3014. *Libro 29 de Actas Capitulares (1755-1768)*, cabildo de 18 de junio de 1765, f. 633v.

17. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. «El arte de grabar en Granada»: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4 (Madrid, 1900), pp. 463-483; GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *El arte de grabar en Granada*. Madrid: Viuda e hijos de M. Tello, 1900, p. 17.
18. IZQUIERDO, Francisco. *Grabadores granadinos (siglo XVI al XIX)*. Madrid: Marsiega, 1974, p. 40.
19. *Razón del juicio seguido en la ciudad de Granada (...) contra varios falsificadores de escrituras publicas, monumentos sagrados y profanos, caracteres, tradiciones, reliquias y libros de supuesta antigüedad*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1781, p. 92; vid. también, SOTOMAYOR MURO, Manuel. *Cultura y picaresca en la Granada de la ilustración: D. Juan de Flores y Oddouz*. Granada: Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, 1988.
20. A.H.D.Gu., caja 3014. *Libro 29 de Actas Capitulares (1755-1768)*, cabildo de 18 de junio de 1765, f. 634r.
21. A.H.D.Gu., leg. 3019, pza. 2. *Rentas del caudal de Fábrica Mayor (1750-1766)*, f. 273v.
22. Cfr. JARAMILLO CERVILLA, Manuel. *Maximiano Fernández del Rincón (1835-1907)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, p. 321.
23. Cfr. GÓMEZ ROMÁN, Ana María y RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «Miguel Pineda. *Puerta de Monaita*». En MOYA MORALES, Javier (coord.). *Dibujos arquitectónicos granadinos del legado Gómez-Moreno*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2004, pp. 104-109.
24. Esta estampa está relacionada con otras abiertas nuevamente, como la que representaba la *Verdadera efigie de Sⁿ. Fandila* (1871), con indulgencia del obispo Mariano Brezmes Arredondo, y a devoción del presbítero Blas Pezán Hernández.
25. SUÁREZ, Pedro. *Historia de el Obispado de Guadix, y Baza*. Madrid: Antonio Román, 1696, p. V.