

El libro ilustrado con grabados aparece unido a la expansión de la imprenta como ha demostrado la magnífica obra de catalogación del libro español de Blanca García Vega¹, ya estudiado también en lo referente a la producción granadina del siglo XVII². Desde el punto de vista artístico resultó de gran interés la exposición realizada con motivo del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Granada en 1973³ de *El Libro de Arte en España* por la gran cantidad de libros de Arte con estampas y grabados. El interés por el libro ilustrado encontró eco también en Madrid en un catálogo de estampas del Museo Municipal⁴ cuyo prólogo contiene una completa y apretada visión del interés del libro con ilustraciones y grabados.

Málaga se incorporó tardíamente al desarrollo de la imprenta⁵, a partir de 1600 en que se documentan los primeros impresores, Juan de René y Claudio Bolan. De este último estudiamos un libro impreso en 1606: *Historia Ecclesiastica de España* de Francisco de Padilla⁶, que reúne diversos aspectos de interés entre los que destaca el libro en sí mismo como objeto artístico, uno de los pocos libros con grabados impresos en la ciudad⁷.

¹ GARCIA VEGA, B., *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, 2 vols, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1984.

² MORENO GARRIDO, A., "El grabado en Granada durante el siglo XVII". Anejos de *Cuadernos de Arte* de la Universidad de Granada, 1976.

³ *El Libro de Arte en España*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1973. Catálogo del Profesor Bonet Correa.

⁴ *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, Concejalía de Cultura, 1985. Textos de Juan Carrete, Estrella de Diego y Jesusa Vega. Prólogo de Tierno Galván.

⁵ LLORDEN, A., *La Imprenta en Málaga. Ensayo de una tipobibliografía malagueña*. 2 vols, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1973.

⁶ Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional: Sig. 215430-1. Otro en la Biblioteca "Andalucía" de la Exma. Diputación de Málaga, caja N^o 12, y otro en la biblioteca de la Catedral de Valladolid catalogado por Blanca García Vega, *op. cit.* con el N^o 1706 en el Vol. II, pág. 228.

⁷ GARCIA VEGA, B., *op. cit.*, Vol. I, pág. 65: en el s. XVII es escasísima la producción de libros con grabados en Málaga, representando sólo el 0'21% del país.

Contenido de la obra.

La *Historia Ecclesiastica* se dispone en dos volúmenes divididos en centurias, comprendiendo el primero los cinco primeros siglos del cristianismo y el segundo desde el siglo VI al VIII. El carácter religioso de la obra indica que iba dirigido a una clientela de clérigos y letrados, publicado en una ciudad mercantil con fácil salida para su venta. El autor confiesa que la razón de escribirlo fue el interés que le demostró Don Juan de Idiaquez, a quien lo dedica, por la venida del Apostol Santiago a España, *basa y fundamento de toda Historia ecclesiastica*, y por ser Comendador Mayor de la Orden de Santiago, aficionado a las letras y celoso en el cumplimiento de sus cargos políticos. Se remonta incluso a los méritos de su padre, fundador del Convento de Santiago en San Sebastián.

Arranca el relato desde el Nacimiento de Cristo, para después hablar de su parentesco con Santiago el Mayor, encardinando toda la Historia de la Iglesia, de los Papas, Obispos, Santos, persecuciones y Concilios, con la Historia de Roma, la sucesión de los Papas y la propia Historia de España, mediante cuadros simultáneos. Constituye un claro ejemplo de la Literatura sagrada propia del siglo XVII, incluida la devoción a Santiago como principio de identidad religiosa e histórica, en una etapa en las que las consecuencias Tridentinas y la expulsión de los moriscos promovían estos sentimientos.

Intercalados en el texto tiene varios grabados de tema sacro, dos tipos de pinjantes tipográficos y tres tipos de letras iniciales.

Aspectos estéticos. La Portada.

La portada viene a ser el rostro del libro desde la que se nos informa de lo que lo define en particular. Es un grabado en xilografía (27'5 x 18 cm.) formado por dos columnas compuestas que avanzan dejando un hueco en el que se aloja el título, la dedicatoria, el nombre del autor y otros datos editoriales. La cornisa se corona con sendos frontones curvos a los lados rematados por flameros, y en el ático con frontón triangular, un escudo con mote latino. En la base de la portada, el pie de imprenta con el nombre del impresor, la ciudad y el año.

Viene a ser una versión simplificada de la portada de la edición española de la *Regla de las cinco ordenes de Architectura de Jacome de Vignola* hecha por Patricio Caxés en 1563⁸, o de *I Quatro Libri dell'architettura di Andrea Palladio*, Venecia 1570, en cuya edición española de Francisco de Praves en Valladolid de 1625, se sustituyó la escena mitológica de Neptuno y Anfítrite de la edición veneciana, por el escudo del Conde Duque de Olivares, manipulaciones muy frecuentes en las portadas de los libros en las que se copiaban algunas ya publicadas, se reformaban o se inventaban otras. Estas observaciones y la frecuencia con que se utilizan temas de Arquitectura para frontispicios de libros, ha sido estudiado⁹ en el sentido de tomar la Arquitectura como compendio de todas las artes, y la teoría de la Arquitectura como una utopía científica capaz de servir de pórtico a los más variados contenidos, como en este caso, que es una Historia eclesiástica de España.

El grabado de la portada no tiene firma, permanece pues el grabador en el anonimato como tantas veces, y carece así mismo de orlas. Lo más significativo de la portada es su escudo que se aloja en la parte superior del frontón, un escudo cuartelado en cruz, correspondiente a Don Juan de Idiaquez, Comendador Mayor de León a quien se dedica la obra. Los cuarteles 1 y 2 son similares al 7 y 8, y el 3 y 4 iguales al 5 y 6, en un conjunto de cuarteles partidos¹⁰. Según García Carraffa¹¹, Jaime de Labayru atribuía al apellido Idiaquez dos escudos, uno más sencillo con el toro y las bandas verticales y otro al que responde el representado aquí, cuya descripción es la siguiente:

Cuartel Primero: toro de gules.

Segundo: de oro con cuatro bandas de gules y un escudete de azur.

⁸Primera edición de 1563. Otra de 1593 existe en la biblioteca de la Universidad de Granada y en la Biblioteca Nacional. Estampas y Bellas Artes E R 2534. Se publica en *El Libro de Arte en España*, Cat. N.º 23, y en el Catálogo de la Exposición *Juan de Mora*, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1986, Cat. N.º 10, pág. 370.

⁹TOAJAS ROGER, A., "La Arquitectura como la Geometría: Sobre su representación en la tratadística de los siglos XVI y XVII", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. II, Madrid, Fundación Universitaria, 1990, pág. 163.

¹⁰MEYER, F.S., *Manual de ornamentación*, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1976, pág. 664l y ss. Heráldica.

¹¹GARCIA CARRAFFA, A y A., *Diccionario Heráldico y Genealógico de apellidos españoles y americanos*, Salamanca, Imprenta Comercial Salmantina, 1932, Vol. 43, pág. 47: Los Idiaquez de Anoeta llevan toro de gules sobre plata y una mano sobre el asta izquierda. Los de Azcoitia llevan también un árbol y un buey. Lam. 2. Ilustraciones 65 y 66.

Tercero: de plata con un roble de sinople y al pie un jabalí de sable.
Cuarto: de oro, águila de sable¹².

Los cuarteles cruzados en aspa, no alteran su significado, sino que son ciertas licencias heráldicas como la libertad de impresión de los colores, pues tanto el toro como el águila debían ir en fondo de oro y van de plata, o el roble de sinople (verde) a bandas diagonales, que pueden responder a la necesidad de buscar una mayor facilidad de diseño y sobre todo de preparación del grabado sobre madera.

El escudo va ceñido de una orla o cartela circular como pergaminos enrollados con una cabecita de angelillo en la parte superior y otra cabeza de aspecto indiano más grotesca en la parte inferior. Todo el conjunto está rodeado por un Ouroboros que se muerde la cola, emblema que es atributo de Saturno y de la Eternidad, del tiempo que se repite ciclicamente¹³ y del universo¹⁴. Estas cualidades parecen completarse con el mote IPSA SIBI SATIS (se basta a sí mismo) para dar a entender la inmortalidad de las acciones políticas, la Fama inmortal de Don Juan de Idiaquez si examinamos su trayectoria personal¹⁵.

Era hijo de don Alonso de Idiaquez (1500-1547), caballero de Calatrava, y miembro del Consejo de Estado, Comendador de Estremera de la orden de Calatrava, cuya carrera se inició en tiempos de Carlos I, al ser muy allegado a Don Francisco de los Cobos.

Su hijo Don Juan de Idiaquez (1540-1614), fue Comendador Mayor de León de la orden de Santiago, embajador en Génova y Venecia, sustituto de Antonio Pérez a su muerte, y del Consejo asesor de Felipe II en materia de relaciones internacionales. Durante el reinado de Felipe III siguió siendo influyente con cargos como el de Presidente del Consejo de las Ordenes Militares, reflejado en la

¹²Para los colores heráldicos representados véase MEYER, *op. cit.*, pág. 664 y ss: Oro = punteado / gules (rojo) = barras verticales / azur (azul) = barras horizontales / plata (blanco) en blanco / sable (negro) = barras horizontales cruzadas con verticales / sinople (verde) = barras diagonales.

¹³ALCIATO, *Emblemas*, Ed. de Santiago Sebastián, Ed. Akal S.A., Madrid, 1985. Emblema CXXXI, pág. 172.

¹⁴HENKEL y SCHONE, *Emblemata Metzlesche*, Stuttgart, 1967, N° 652 a 657 con diversas significaciones.

¹⁵GARCIA CARRAFFA, A. A., *op. cit.*, págs. 43-46-47. Gran Enciclopedia Larousse, Ed. Planeta, Barcelona, 1967, Vol. 8, pág. 12.

dedicatoria, y Caballerizo Mayor de la Reina. Debajo del escudo figura el título, dedicatoria y nombre del autor:

*Historia Ecclesiastica de España. Primera parte
que contiene cinco centurias en que se trata del
principio y progressos que tuvo la religión
christiana en España y de los Santos Mártires,
confesores, obispos y concilios que uvo en ella
hasta el año de 500 del Nacimiento de Christo.
Dirigida a Don Juan de Idiaquez comendador Maior
de Leon del Consejo de Estado del Rey Nuestro
Señor y presidente del de las Ordenes.
Por el Doctor Don Francisco de Padilla Tesorero
de la Sancta Iglesia de Málaga.*

El autor, Francisco de Padilla era natural de Antequera (1527-1607)¹⁶, estudió Teología en Sevilla llegando a ser canónigo tesorero de la Catedral de Málaga. Escribió varias obras en latín y otras en *romance*, siendo ésta la última escrita a la edad de 79 años, ancianidad que se elogia en el segundo volumen del libro como mérito para acometer esta empresa¹⁷. El autor reflexiona sobre la necesidad de escribir esta obra porque la *Historia es Maestra de la Vida, Imagen, Archivo y Lumbre* muy necesaria también para la vida eclesiástica.

En la parte inferior figura *Con privilegio Real de Castilla, Aragón y Portugal*. Este aspecto del privilegio Real, responde a la falta de legislación sobre el libro impreso que existía en España y a la carencia de convenios internacionales que provocaban con frecuencia falsificaciones y plagios que iban contra los intereses de los impresores. Para evitarlo éstos solicitaban el privilegio que les otorgaba poder imprimirlo y venderlo¹⁸. En su conjunto, la portada tiene el aspecto de un tratado teórico de Arquitectura, equiparado en su valor significativo a un contenido diferente pero dotado de la misma dignidad.

En la primera parte del libro y antes de iniciar propiamente el texto, aparece un laberinto de 285 letras en el que partiendo del centro a las esquinas se lee *Don Juan de Idiaquez*, especie de pasatiempo como

¹⁶ *Enciclopedia de Andalucía*, Ed. Anel, 1979, vol. 6, pág. 2629. *Gran Enciclopedia Larousse*, Ed. Planeta, Barcelona, 1967, Vol. 8, pág. 12.

¹⁷ *Historia Ecclesiastica*, Vol. II, págs. 1 a 8.

¹⁸ GARCIA VEGA, B., *op. cit.*, Vol. I, pág. 45.

los acrósticos, fruto de la cultura de raíz manierista de su autor. Explica que de la misma forma que se lee su nombre, así se esparce su Fama por mil caminos, concepto también de matiz humanista como la inmortalidad de su nombre representado en el Ouroboros del escudo. Introduce también un concepto platónico explicando la excelencia de esta figura equilátera, símbolo de la equidad, y modelo de virtudes políticas que adornan al Comendador, heredadas de sus cuatro abuelos, con lo que todo su linaje queda enaltecido.

En el capítulo 29, al hablar de los Santos Ciriaco y Paula, Patronos de la ciudad de Málaga, hace una interesante alusión artística e iconográfica: su culto en la ciudad procede de un Breve de Inocencio VIII enviado a los Reyes Católicos en el que se les compara al protomártir Esteban, razón por la cual *pintan en Málaga a San Ciriaco con dalmática por ser San Esteban Diácono*, iconografía sin duda utilizada en esos años iniciales del siglo XVII pero de la que en la actualidad no quedan testimonios iconográficos, pues se les representa con traje civil, no eclesiástico¹⁹. Otra razón iconográfica que aduce es la posible confusión con San Ciriaco (8 de Agosto), y por último otra razón no menos interesante: *La licencia de los pintores que es grande la que ellos y los poetas tienen*, mientras cita al margen la célebre frase de Horacio que dió lugar a la teoría *Ut pictura poesis* en los teóricos del Renacimiento²⁰, en la que al pintor se considera como un intelectual, y como tal capaz de una auto-reflexión similar a la de los poetas. Las ideas contrarreformistas insistían en el valor didáctico de la imagen como mimesis, a la vez que recogían la idea de la liberalidad del artista²¹. Sobre los patronos de Málaga informa del culto y procesión que se les hacía en la ciudad el día de su fiesta (18 de Junio) *desde la Catedral a la Parroquia de los Mártires llevadas en andas sus imágenes de plata*²² por los caballeros y regidores de la ciudad, para

¹⁹Bajorrelieves de la Parroquia de los Mártires. Málaga. Anónimo siglo XVIII. Relieves de la portada de los pies de la catedral del portugués Aunes Mata de Lobo (1763); PEREZ DEL CAMPO, L. y ROMERO TORRES, J.L., *Guía de la Catedral de Málaga*, Ed Everest, 1985, pág. 16. En el retablo de Santa Bárbara de 1523, obras de Nicolás Tiller, tampoco va vestido de dalmática.

²⁰Véase GALLEGO, J., *El pintor de artesano a Artista*, Universidad de Granada, 1976, págs. 83 a 99 sobre la pintura y la consideración del artista y del pintor en el Siglo de Oro. LEE, Reusseler, W, *Ut Pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Ed. Cátedra, 1982.

²¹NIETO, V. y CHECA, F., *El Renacimiento*, Ed. Istmo, Madrid, 1980, pág. 267.

²²Realizadas en 1600 por el platero Juan B. Barba por encargo del Ayuntamiento en 1000 ducados. Se perdieron durante la invasión francesa en febrero de 1810;

volver a la catedral donde permanecen todo el año en un altar junto al Santísimo.

El texto se encuadra en márgenes rectilíneos sin orlas ornamentales, en los que se incluyen las citas, nombres de Santos, episodios resumidos de sus vidas, años de los Papas, Emperadores y Reyes de España.

Iniciales ornamentales.

Se utilizan diversos tipos de letras iniciales, las más grandes y ornamentales al comienzo de las centurias. Sobre patrón cuadrado, están envueltas en tallos vegetales que presentan diferente aspecto. La E, por ejemplo, lleva una especie de zarcillos enroscados del mismo estilo del pinjante tipográfico de mayor tamaño del que luego hablaremos. Otras como la B, la C o la P, responden a una ornamentación algo más naturalista que parte de un ángulo del formato cuadrado, mientras que la T o la S llevan ornamentación simétrica como si el eje de la letra fuera el centro de simetría. Parecen sacadas de repertorios diferentes, como puede verse por el marco cuadrado de la E y la carencia del mismo en las restantes, pero tienen en común el ser el tipo de alfabeto florentino del siglo XVI²³. Su técnica es la estampación xilográfica de espesor bastante uniforme en sus tintas, con un tamaño que oscila entre los 4'5 x 5 cms. y los 4 x 5.

Otro tipo de inicial se utiliza en el comienzo de ciertos capítulos en el que la letra queda aislada en el centro de una ornamentación vegetal sin bordes laterales de 4 x 4 cms. Una flora ideal, evocadora de la semilla de la margarita sale de una especie de fruto con rostro humano y en el centro una flor de doce pétalos como una margarita. En otras ocasiones se sustituye la margarita por una especie de milano y el fruto de cara humana por otro cerrado del que salen tallos laterales (3'20 cm. x 3'20 cm.). Bien sea por error o por intentar una variación,

TEMBOURY, J., *La Orfebrería religiosa en Málaga*, Ayuntamiento de Málaga, 1948, pág. 168.

²³ERHARDT, P. Liebner y DIETER, U., *Initialen + Bildbuchstaben. Tinitals = decorative alphabets*, K.G., München, Novum Press, 1983, Verlag F. Bruckmann, pág. 230, reproduce un alfabeto renacentista relacionado por su estilo con el de esta obra.

María Dolores Aguilar.

este mismo tipo se invierte en otras ocasiones colocando el milano en posición invertida.

Por último otras iniciales más pequeñas (2'40 x 2'40 cm.) vienen a ser una simplificación de la anterior y el milano se sustituye por una flor de ocho pétalos. En cualquier caso, texto y letras iniciales se asocian para integrar el cuerpo de la página.

Pinjantes.

Al final de los capítulos aparecen pinjantes tipográficos para rellenar los espacios vacíos y como soporte y remate del texto²⁴. Son de forma triangular sobre un eje como centro de simetría, el mayor (ejes de 10 x 10 cm.) formado por una flora imaginaria de grandes y largas hojas que se enroscan como zarcillos. Otro pinjante más pequeño (ejes de 5 x 6'50 cms.) evoca la hoja de ataurique granadino, de diseño asimétrico y aspecto plano.

Grabados.

De mayor interés son las xilografías que se intercalan en el texto: San Lorenzo, que se reproduce una vez, los Padres de la Iglesia Occidental en el comienzo de las Centurias, San Pedro que se repite en alusión a numerosos Papas y un Sínodo de Obispos para ilustrar la mención de varios Concilios. La xilografía asociada a la tipografía se basa técnicamente en que el signo en relieve es común a ambas y su espesor es el mismo²⁵.

San Lorenzo (xilografía 8 x 6 cms.) aparece sobre un pequeño montículo vestido de dalmática y portando la parrilla, su atributo más característico, que sostiene con la mano derecha²⁶ y la palma del martirio. Por ser un santo español, aragonés, quizá se escogió sobre los demás santos, aunque cabe pensar que era una estampa de la que disponía el impresor.

²⁴MEYER, F.S., *op. cit.*, pág. 299, reproduce en la Lám. 170, N^o 6 uno de estos pinjantes atribuyéndolo a escuela italiana.

²⁵MALTESE, C., *Las técnicas artísticas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1980, pág. 235 y ss.

²⁶REAU, L., *Iconographie de l'art Chretien*, París, Presses Universitaires de France, 1959, pág. 787.

A los Padres de la Iglesia Occidental (xilografía 14 x 4'50 cms.), San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio y San Jerónimo, se les representa sedentes, y componiendo una escena simétrica orlada en los laterales por una pequeña greca. De izquierda a derecha se representa San Ambrosio con mitra y báculo y un libro abierto, San Jerónimo con sombrero cardenalicio y el león que es su atributo característico, San Agustín con mitra, báculo y libro, y San Gregorio con tiara papal, libro y báculo en forma de cruz. Es un evidente anacronismo reunir a los Padres de la Iglesia, pero es la forma más repetida de representarlos, así como la presencia del libro es señal de su magisterio para la Iglesia. La escena aparece compuesta en dos mitades que se unen en el centro, y aparentemente transcurre en un interior con solería de crucetas de evocaciones hispánicas.

San Pedro (xilografía 5 x 5 cms.) aparece sentado en un trono a manera de baldaquino entre pilastras, con tiara y gran llave en la mano izquierda mientras bendice con la derecha, representación que parte de la iconografía medieval que le representó como Papa con tiara cónica²⁷. La llave es un atributo que se le asocia desde mediados del siglo V como emblema del poder de atar y desatar.

El Sínodo de Obispos (xilografía 10 x 8) reúne en primer término a seis obispos sedentes con tiara y báculo, presididos por otro que se sitúa de espaldas al espectador. A su lado un amanuense toma nota sobre una mesa y en el ángulo izquierdo un personaje muy pequeño con lanza y perro introduce un matiz *de género* en acto tan solemne. Por detrás de los obispos se ve una gran multitud y sobre toda la escena domina la paloma del Espíritu Santo con destellos y nubes situados lateralmente. La escena aparentemente transcurre en un interior inundado de la luz del Espíritu Santo, conclusión a la que nos lleva la observación de la solería en perspectiva, por lo que se concibe como una *Nueva Pentecostés*. Esta xilografía se repite en los concilios²⁸ de mayor relevancia como la expresión de la fe colectiva de los Apóstoles y seguidores de Cristo a quienes se apareció resucitado, varias veces en el cenáculo (Mat. 28, 18 / Mc. 14, 18 / Lc. 23, 36-49 / Jn. 28, 19-23)²⁹, como precedente de la Pentecostés. Las xilografías figurativas como

²⁷REAU, L., *op. cit.*, pág. 1077.

²⁸GARCIA VEGA, B., *op. cit.*, Cat. N° 1706.

²⁹REAU, L., *op. cit.*, págs. 567 y 591.

María Dolores Aguilár.

las demás del libro no llevan firmas ni orlas, sólo una línea que las enmarca.

Otro aspecto iconográfico a resaltar es la cita que hace de la Virgen de Valvanera (6^a Centuria, Vol. II, Cap. 42), de la que existe una estampa grabada en la iglesia de los Mártires de Málaga con el título *Patrona de los Castellanos*, en lo que podemos observar otra nota local.

Las Bellas Artes como símbolo de la gloria perecedera se emplean en el II Volumen al aludir a la caducidad de lo humano en un soneto alusivo al autor. Se citan la estatua *de alabastro* de Fidias, las Pirámides, el Coloso de Rodas o las murallas de Nínive, algunas de las maravillas del mundo antiguo que pasaron con el tiempo frente a lo permanente de lo escrito: esa inmortalidad es la que se pretende para esta obra que sobrevivirá por ello. Al Coloso de Memnón que profiere sonidos con los rayos del sol, se le compara a la pluma que da vida a esta obra, como una utopía científica permanente.

Aspectos literarios.

El estilo literario de un libro como éste, pertenece lógicamente al género de literatura panegírica tan en boga en la época y puesta al servicio de los poderes civiles y religiosos. El autor es un hombre culto, que no obstante recibió críticas por lo publicado en su primer volumen por su brevedad y ciertas lagunas, de las que se defiende en el segundo, apoyado por otros clérigos que publican en su honor diversos epigramas: En el primer volumen, el jesuita Padre Mateo Gutierrez escribe en prosa en loor del autor, así como la carta que se publica del Padre Ministro del Convento de la Trinidad, Juan Chirino, elogiando esta obra compuesta en su ancianidad.

Al finalizar el segundo volumen intervienen el Párroco de Santiago, Juan de Santa Cruz Zurita, con un epigrama en latín, dos sonetos en lengua *romance* y Juan de Mena, jesuita, con otro epigrama en latín. Otro soneto anónimo que termina

*La luz de vuestra pluma es instrumento
que vida da a la Historia consagrada
en tierra, en polvo, en nada evaporada*

cuyo último verso es una cita literal del célebre soneto de Góngora³⁰ que termina

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada

que puede entenderse como una cita en honor del autor y no de un aparente plagio. En la poesía y la literatura de la época era muy conocido el soneto de Góngora y se citaba con mucha frecuencia³¹, lejos del gozo renacentista, con un concepto barroco expresado en esa gradual desaparición. Continúa pues el género panegírico, esta vez de tipo literario, dedicado al autor, que predomina en la narración de tipo histórico del resto de la obra.

Aspectos técnicos.

Gracias al Padre Llorden³² conocemos con detalle el contrato estipulado por el autor con el impresor para la edición de esta obra. Claudio Bolán era vecino de Antequera en los primeros años del siglo XVII, pero se traslada a Málaga hacia 1604. Su testamento es de esa fecha, y la falta de noticias posteriores hicieron suponer al Padre Llorden que el libro que nos ocupa (1605) debieron imprimirlo ya su viuda e hijos.

De esta obra de gran formato (29 x 20 cms.), muy común en el siglo XVII, se imprimieron 1.500 volúmenes y en el contrato se concertó incluso la tipografía:

Cursiva de parangona para la dedicatoria y capítulos, que es una letra de gran tamaño.

Letra atanasia (letra de 14 puntos) para el Prólogo y la Historia, como los últimos capítulos del libro del Padre Roa impreso en Córdoba, en lo que observamos un claro detalle de emulación.

³⁰GONGORA, L. de. *Sonetos completos*. Edición, introducción y notas de Birute Ciplijauskaitė. Madrid, Clásicos Castalia, 1968, pág. 222.

³¹Extremo del que me informa mi compañero José Lara Garrido, Catedrático de Literatura Española.

³²LLORDEN, A., *op. cit.*. Vol. I, pág. 29.

Maria Dolores Aguilar.

Letra peticanon (de 26 puntos), para el primer renglón de los capítulos, cursiva de lectura para los márgenes y tablas de capítulos, cursiva atanasia para lo que fuere en latín y letras floridas para los principios de capítulos.

El papel lo daría el autor, en total tres resmas (una resma es el conjunto de veinte manos de papel) por cada pliego, por lo que al final del contrato se afirma que el Tesorero le había entregado 65 *balones* (un balón es un fardo de 24 resmas) más 10 resmas de papel fino de Génova, y pagó un precio total de 6.669 reales.

Como todo libro impreso fue tasado a cuatro maravedís el pliego, por Miguel de Ondarza Zavala, Escribano de Cámara en 18 de Mayo de 1606, y realizada la censura por el Padre Pedro Maldonado en Valladolid. Obtuvo licencia del Rey el 8 de Diciembre de 1603, circunstancias todas que se consignan en las primeras páginas del primer volumen.

El libro tiene el interés de ser uno de los pocos libros ilustrados en el siglo XVII impreso en Málaga³³ con diversas xilografías de carácter sacro y de desigual calidad: la mejor nos parece la de San Lorenzo, y bastante floja la del Sínodo de Obispos, pero debe responder a las existencias de planchas para grabados de que disponía el impresor. Su difusión sería de ámbito clerical y culto, ya que en Valladolid, gran foco cultural e impresor del reino, se estipuló su entrega. A la vez dentro de su modesta presentación, pone de relieve el valor iconográfico del libro de gran interés para la Historia del Arte.

³³Otro será el de Pedro de Aguilar *Tratado de la Cavallería de la Gineta*, Málaga, Juan de René, 1600, de contenido laico y dirigido a caballeros e hidalgos.



Fig. 2. Portada de la edición de *Regla de las cinco ordenes de Arquitectura de Giacomo Vignola* de Patricio Caxés, Madrid 1593.

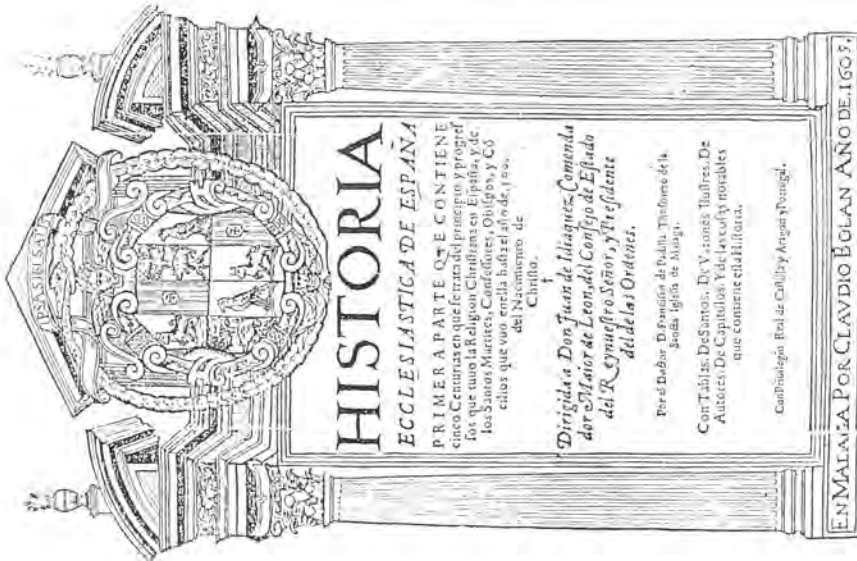


Fig. 1. Portada de *Historia Ecclesiastica de España* de Francisco de Padilla. Málaga, Claudio Bolin 1605.

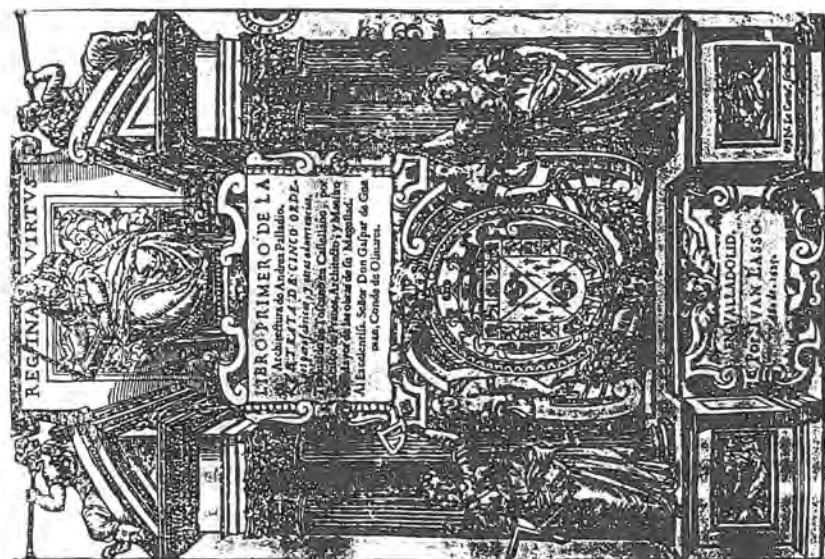


Fig. 4. Edición española del *Libro primero de la Arquitectura de Andrea Palladio* de Francisco de Praves, Valladolid 1625.

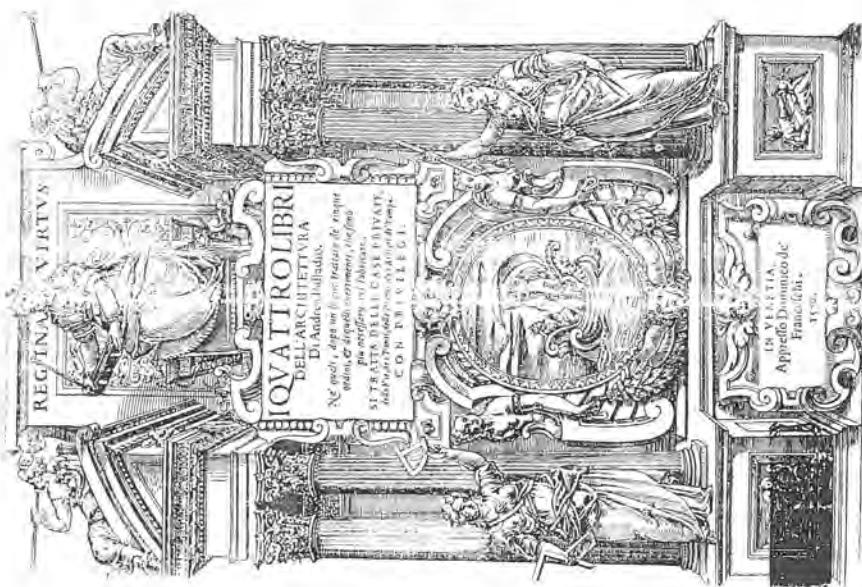


Fig. 3. Portada de *I Quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio* Venezia, 1570.

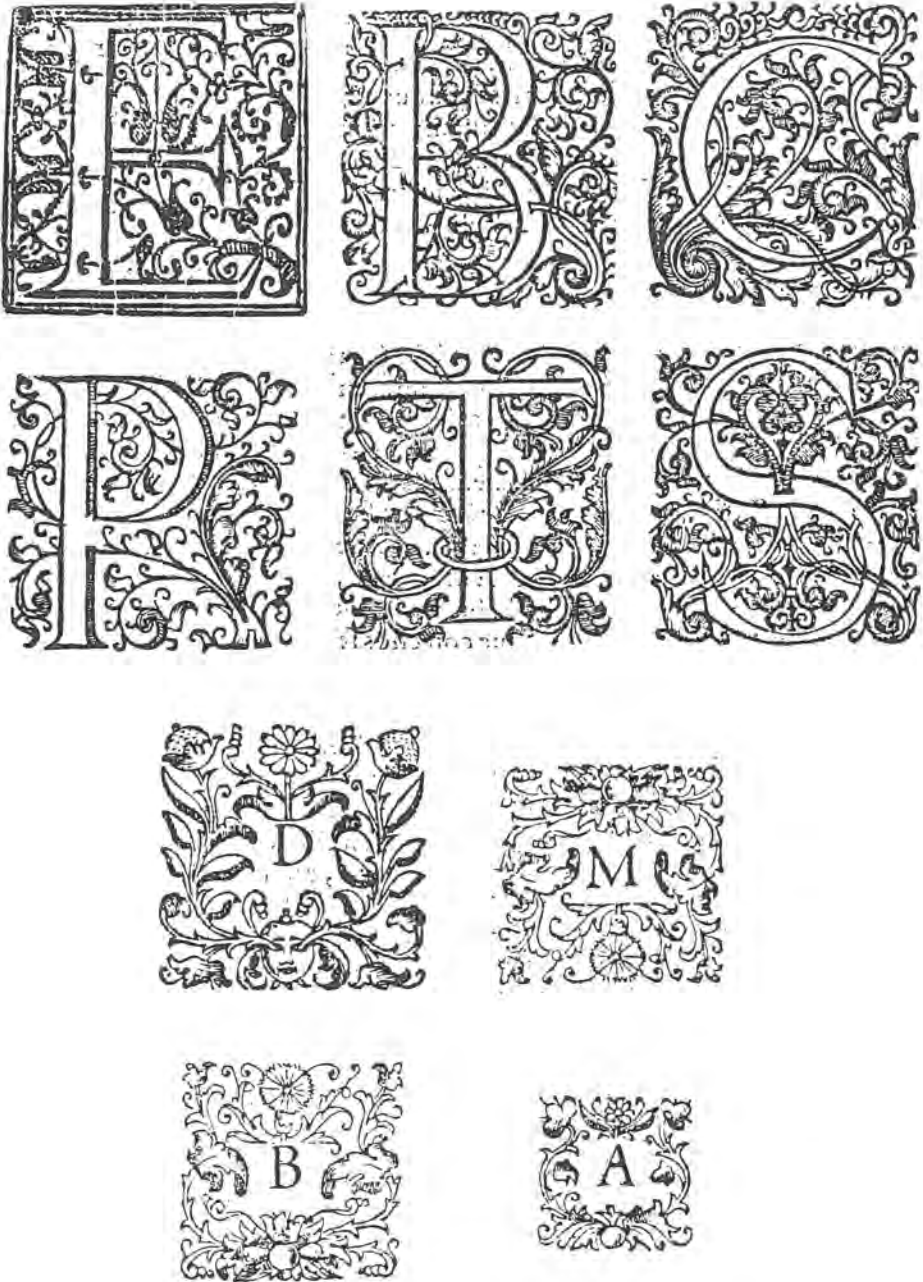


Fig. 5. Iniciales Ornamentales.



Fig. 6. San Lorenzo.



Fig. 7. San Pedro.



Fig. 8. Sínodo de Obispos.



Fig. 9. Padres de la Iglesia Occidental.

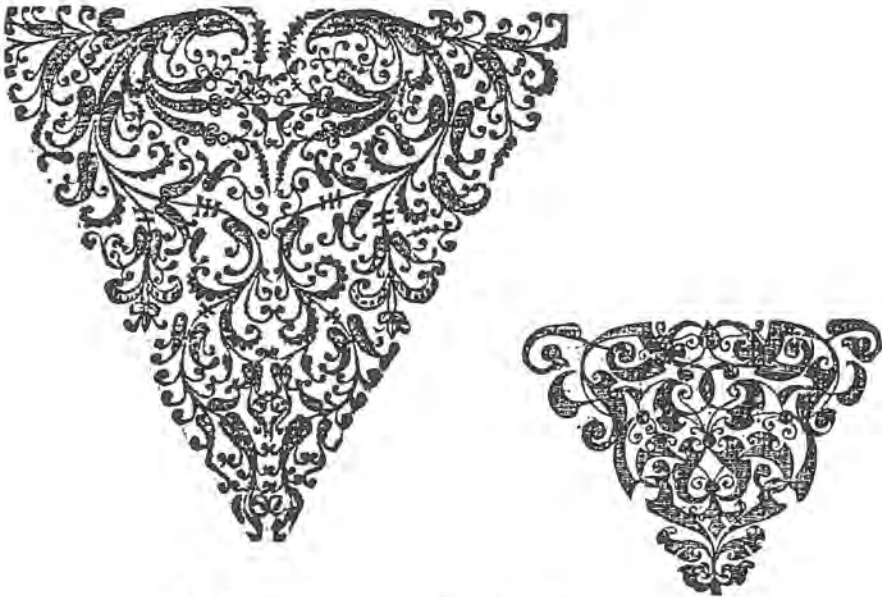


Fig. 10. Pinjantes ornamentales como remate del texto.