



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 29 (2023)

DE LA ESTAMPA DEVOCIONAL A LA LÁMINA DIDÁCTICA: LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL GRABADOR CORDOBÉS JUAN DÍEZ (SIGLO XVIII)

Pablo PRIETO HAMES¹

(Universidad de Córdoba)

<https://orcid.org/0000-0002-2270-5971>

Recibido: 5-3-23 / Revisado: 2-7-23

Aceptado: 2-5-23/ Publicado: 15-10-23

RESUMEN: Después de realizar un recorrido por diferentes bibliotecas de Córdoba y provincia, así como visitar los catálogos de otras en línea, entre las que cabe destacar la Biblioteca Digital Hispánica, la Biblioteca Nacional de España o la Biblioteca Nacional de Cataluña, el presente artículo propone desempolvar, catalogar y analizar las estampas y láminas del siglo XVIII que salieron de la mano del grabador cordobés Juan Díez.

PALABRAS CLAVE: Juan Díez, Grabador, Calcografía, siglo XVIII, Imprenta, Córdoba.

DEVOTIONAL AND DIDACTIC ENGRAVINGS: THE ARTISTIC PRODUCTION OF THE CORDOVAN ENGRAVER JUAN DÍEZ (18TH CENTURY)

ABSTRACT: After visiting different libraries in Cordoba and its province, as well as the catalogues of other online libraries, including the Hispanic Digital Library, the National Library of Spain and the National Library of Catalonia, this article proposes to dust off, catalogue and analyse the 18th century prints and engravings produced by the Cordovan engraver Juan Díez.

KEYWORDS: Juan Díez, Engraver, Engraving, 18th century, Printing, Cordoba.

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XVIII, Córdoba produjo una ingente cantidad de xilografías y calcografías fruto de la colaboración de las imprentas y los grabadores de la ciudad. Por

¹ El presente estudio se desarrolla en el marco del proyecto: «Tres siglos de arte del grabado (XVI-XVIII): estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo. Nuevos enfoques» (PID2019-104433GB-I00).

lo tanto, no solamente encontraremos grabados sueltos, sino también aquellos que se concibieron para formar parte de un proyecto editorial con el fin de ilustrar, reforzar y dignificar el contenido de una publicación.

La unión entre libro impreso y grabado era tan estrecha que la regulación de este último iba vinculada a la reglamentación administrativa del primero. Existen evidencias de que existió una considerable demanda de estampa suelta, sin embargo, todavía se concebía el grabado como «un medio para ilustrar la letra impresa» (Gallego, 1979: 229). En cuanto a las temáticas que imperaron en las producciones cordobesas fueron eminentemente de carácter religioso y político, destacando las imágenes de Cristo, vírgenes y santos, así como retratos de obispos, siervos de Dios y escudos heráldicos de casas nobiliarias.

A nivel general y en relación a aspectos técnicos, aunque en la mayor parte de las ocasiones se utilice la calcografía, en el Setecientos también se encontrarán focos xilográficos y se dará paso a la experimentación y creación de nuevos métodos creativos, como aquellos grabados que surgen de tallar un taco de madera a contra fibra. No obstante, la técnica que obtuvo una mayor acogida fue la del grabado en metal, siendo considerada de «buen gusto» (Gallego, 1979: 232). En España, ante la gran demanda de estampas de calidad y la imposibilidad de los grabadores de abastecer y satisfacer los encargos, se optó por importar algunas láminas italianas, francesas u holandesas, al igual que las Academias se encargaron de pensionar a sus alumnos más aventajados con el fin de que se familiarizasen con nuevas técnicas en Francia e Italia. El éxito de este medio de reproducción hacia el final de siglo provocó el surgimiento de la sección de Calcografía Real en la Imprenta Real. Este departamento supuso la consolidación del grabado, favoreciendo la producción de los grabadores y la creación de un organismo coleccionador de matrices (Gallego, 1979: 232).

UNA APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA A LA FIGURA DE JUAN DíEZ Y EL CATÁLOGO DE SU OBRA

Aunque, durante el siglo XVIII, grandes nombres como Juan Bernabé Palomino, Nicolás Carrasco o Bartolomé Vázquez destacaron en el mundo del grabado cordobés, no debe quedar en el olvido otra figura representativa como la de Juan Díez. Hasta el momento, no se había hecho ningún estudio que tratara de abordar su obra completa y ordenada cronológicamente con el fin de obtener una visión de conjunto, sino más bien el grabador ha aparecido, de manera aislada, en investigaciones relacionadas con algunos de los personajes que esculpió en sus planchas. En este sentido cabe destacar su referencia en estudios más generales como el colosal compendio de *Repertorio de grabados españoles* de Elena Páez Ríos (1981) o *Iconografía de Córdoba. Siglos XIII-XIX* (1999) de Francisco Cosano Moyano, así como otros más específicos entre los que podemos citar *Las empresas de la eternidad. Juan de Santiago y la retórico verbo-visual jesuítica* (2022) de María José Cuesta García de Leonardo. En estas publicaciones, o bien se produce una enumeración de algunas de sus calcografías, o bien se estudian algunas de éstas a nivel particular.

Sabemos con seguridad que Juan Díez estuvo activo durante el siglo XVIII. Autores como Emmanuel Bénézit ponen de manifiesto que se trata de un grabador nacido en Córdoba, perteneciente a dicho siglo y alumno de Juan Bernabé Palomino (Bénézit, 1976, vol. 3: 583). No obstante, quien ofreció una mayor información acerca del grabador fue Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales quien afirma que «no solo era notable con el buril, sino hábil en el dibujo y en la composición» (1893: 55). Este escritor e historiador define al artista como un grabador de láminas, natural de Córdoba y además apunta la imposibilidad de encontrar dato alguno para elaborar su biografía, aportando, por lo

tanto, algunas de las fechas de sus obras. Este mismo *modus operandi* se refleja en la publicación de Elena Páez Ríos, quien ha recogido hasta la fecha la producción más completa de Juan Díez. De esta forma, la autora señala la siguiente producción de nuestro grabador (Páez Ríos, 1981: 286-288):

1. Estampa de *Santa Benilde*, dibujada por Pedro Rodríguez y grabada por Juan Díez (s. a.).
2. Estampa de *La entrega de las llaves de Córdoba a San Fernando* (s. a.) grabada junto a Nicolás Carrasco y dibujadas por Pedro Rodríguez.
3. Estampa de *San Abundio* (1747).
4. *Lámina 2ª. Escala musical para subir y Bajar por los signos y voces* (1759) para el *Promptuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de cantollano, con las entonaciones de Choro y Altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba* (1760) de Diego de Roxas y Montes.
5. Grabado del *escudo de la ciudad de Córdoba* (1760) y otro cuyo tema principal es el *estudio de monedas romanas* (1761) para la obra *Historia General de Cordoba. Tomo 1* (1761) de Francisco Ruano. No hay constancia de la existencia de un segundo tomo.
6. Lámina del padre *Cristóbal de Santa Catalina* asistiendo a personas desfavorecidas (1762).
7. Lámina de *San Rafael* (1762). Esta obra queda inserta en la publicación *Flos Sanctorum. Fiestas i santos naturales de la ciudad de Cordoua ... i otras ciudades i lugares de Andaluizia, Castilla i Portugal...* (Sevilla, 1615) de Martín de Roa, esta a su vez se encuentra en un volumen facticio junto a otros impresos y manuscritos —se conserva en el fondo antiguo de la Biblioteca Pública de Córdoba, Sig. 36-190 (3)—, apareciendo así el ángel custodio tras la publicación *Relacion succincta del plausible octavario de fiestas celebradas este presente año de mil setecientos sesenta y tres, en la Iglesia Parroquial de Señor San Pedro de esta Ciudad de Córdoba à la colocación del Santissimo Sacramento, y Arca de los Huesos, y Reliquias de sus diez y ocho Santos Martyres, en la nueva Capilla, que su Cofradia, y Devotos le han fabricado*. De este interesante y único ejemplar da cuenta el historiador Francisco Cosano Moyano en su obra citada en la página anterior.
8. Grabado del *Retrato del padre Juan de Santiago* (1763) y otro de su *Catafalco* (1764) para la obra *Oración fúnebre que en las magnificas exequias, que consagrò a la apostolica vida y preciosa muerte del exemplar Siervo de Dios el P. Juan de Santiago...* (1764) de José López de Baena. También se incluye otro *retrato* en *Compendio de la exemplar vida, y santa muerte del Padre Juan de Santiago...* (1763) de Vicente Morales.
9. *Retrato de Sor Úrsula de San Basilio* (1763) para *Vida de la V. Sierva de Dios Sor Úrsula de San Basilio, religiosa del choro en el convento del Císter de la ciudad de Cordova...* (1763) de Jerónimo de Vilches.
10. *Retrato del padre Cristóbal de Santa Catalina* (1764) para *Vida y virtudes del Venerable siervo de Dios el padre Christoval de S. Cathalina...* (3ª edición, 1764) de Francisco de Posadas.
11. *Aparición de Jesús Nazareno al Padre Cristóbal de Santa Catalina* (C. 1764).
12. *Retrato de Juan Agustín Borrego* (1766) para la *Vida del V. Siervo de Dios, y M. R. P. M. Don Juan Agustín Borrego, monge de la orden de San Basilio Magno...* (1766) de Jerónimo de Vilches. Esta obra incluye también un grabado en madera de la Virgen de la Paz, la cual creemos que no ha sido producida por Díez.

13. *Escudo heráldico de Francisco Isidoro Gutiérrez, Vigil de Quiñones* (1767) para *Arte novísimo gramatigo latino. Que contiene toda la gramática dividida en sus quatro partes, la explica de todas las Oraciones, y Particulas, de las Kalendas...* (1767) de Sebastián de Heredia.
14. Grabado en el que se representa la *Inmaculada Concepción, San Rafael* y el *escudo heráldico del Colegio de Abogados de Córdoba* (1770) para los *Estatutos y constituciones de el Ilustre Colegios de Abogados de la muy noble y leal Ciudad de Córdoba, adaptados a los de el muy ilustre Colegio de la Villa y Corte de Madrid* (1770) Imprenta de Juan Rodríguez de la Torre.

Aparte de las anotaciones que hemos hecho a la catalogación de Elena Páez, añadimos en este artículo cuatro trabajos más de Juan Díez:

1. Estampa *San Félix de Cantalicio* (1761). Colección Antonio Correa. Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. N° Inventario: AC-09162.
2. Lámina de *Santa Bárbara* (1764) para *Historia moral, panegyrica de la vida, martyrio, y patrocinio de la gloriosissima virgen y martyr Sta. Barbara* (1766) de Juan de Mendoza. Este ejemplar se encuentra en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Diocesana con signatura BDFA 18/R.009.026 y en la Biblioteca Pública de Córdoba con signatura 13-135.
3. *Doce láminas de símbolos* fechadas en 1764, así como el *retrato del Padre Juan de Santiago* (1765) y calcografía dedicada a *las postrimerias* (1765) para *Doce simbolos de la eternidad, que la declaran algún tanto. Obra posthuma, que compuso el Siervo de Dios Padre Juan de Santiago de la compañía de Jesus...* (1765) de Juan de Santiago.
4. *Escudo heráldico del marqués de Ossun* (c. 1766) para la obra *Tentamen juxta modum arcus circuli rectificandi* de Luis Chimioni.

ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO: EL ANÁLISIS DE LOS GRABADOS DE JUAN DíEZ

En este apartado iremos haciendo un recorrido por las láminas de Juan Díez, deteniéndonos en el análisis de sus producciones encontradas hasta el momento y profundizando en las referencias iconográficas del grabador.

Los mártires de Córdoba: Santa Benilde, San Abundio y la entrega de llaves de la ciudad de Córdoba

Comenzamos nuestra andadura por las primeras estampas del grabador Juan Díez, a saber, *Santa Benilde* (c. 1747), *San Abundio* (1747) y la *Entrega de las llaves de la ciudad de Córdoba* (c. 1740).

El culto a *Santa Benilde* (Fig. 1) comienza en el siglo IX, momento en que los cristianos deciden rebelarse contra los musulmanes y defender su religión. Tras hacer frente el monje Fandila a los moros que «en sus mezquitas, desde sus torres, en las calles y plazas maldecían nuestras iglesias (cristianas), nuestros sacerdotes, nuestros defuntos...» (Martín de Roa, 1615: 99), los santos Anastasio, natural de Córdoba, y San Félix, de descendencia africana, se dirigieron al Alcázar. Mientras el primero proclamó su fe ante los jueces y consejeros del Rey, el segundo maldijo a Mahoma. Estas decisiones llevaron a los tres santos a ser degollados y colgados sus cuerpos en picas. Tras ellos, siguió el mismo ejemplo la cordobesa Santa Benilde, mujer de edad avanzada (Sánchez de Feria, tomo 2,

1772: 97) y monja ejemplar del convento de San Salvador de la Sierra, llamado también Tabanense (del cual no quedan hoy restos materiales). Tras aparecersele en sueños Santa Ágata y enterarse de la noticia del juicio de Fandila, Anastasio y Félix, decide salir del convento, bajar a la ciudad y defender también, ante los jueces, la veneración a Jesucristo, Dios Padre y Espíritu Santo. Por este motivo, fue degollada y colgada también en una pica junto al resto de sus compañeros en el Campo de la Verdad (Sánchez de Feria, tomo 2, 1772: 98). Además, los musulmanes «irritados por la constancia de los cristianos» decidieron hacer una hoguera para que se abrasasen (Martín de Roa, 1615: 99-102), las pavesas fueron arrojadas al río Guadalquivir con el fin de «quitar á los Fieles este cebo de su devoción, y borrar la memoria de los Santos, que quiere Dios conservar á pesar de la furia de los enemigos» (Sánchez de Feria, tomo 2, 1772: 98).



Fig. 1. Juan Díez, Santa Benilde, c. 1747, 170 × 130 mm. Dcha. Detalle del grabado. En Martín de Roa (1615), *Flos Sanctorum. Fiestas i santos naturales de la ciudad de Cordoua ... i otras ciudades i lugares de Andaluzia, Castilla i Portugal...*, Biblioteca Pública de Córdoba. Sig. 36-190 (3). Fotografía del autor.

La lámina de Díez, como reza en la inscripción al pie, fue dedicada por Pedro Rodríguez a las Señoras Eulalia Marín de Rosendo y Ana Narváez y Saavedra, devotas de San Rafael. Muestra a la Santa en un entorno natural, quizás intentando recrear el Campo de la Verdad. Vestida con manto y capa, poco propios del siglo IX y ambos de generosos pliegues, alza su cabeza con el fin de vislumbrar el halo proveniente de un rompimiento de gloria del que sobresalen dos angelotes. Con el fin de acercarse a ese plano más espiritual, la santa recuerda su martirio, portando en su mano derecha una hoja de palma. Además, con acertado criterio, Francisco Cosano destaca la influencia de la orfebrería en el presente trabajo, ya no solo en el marco de estilo rococó (Cosano Moyano, 1999: 360), sino también en el dibujo de joyas que sirven para recoger el manto y mangas de Santa Benilde, así como para estilizar su cintura, ambas de inspiración barroca. Otro elemento a reseñar en la composición es el escudo ubicado en el centro de la inscripción, el cual hace referencia, a través del bastón y el pez, a la cofradía de San Rafael.

Una estrecha relación con la estampa de Santa Benilde, podemos encontrarla en la de San Abundio (Fig. 2). La diferencia radica en que la última cuenta con una enmarcación más sencilla y un menor número de incisiones, las cuales son además imprecisas. Todo ello cristaliza en una composición ligera, que se materializa en un grabado menos verosímil, centrándose exclusivamente en detalles ornamentales; muestra de ello, es el meditado detalle del bordado de la casulla y de la parte inferior del hábito, así como el dibujo preciso, marcando las labores de repujado, de la corona del santo. La estampa refleja al sacerdote de Anuelos (posiblemente Hornachuelos) San Abundio, víctima de su martirio. Ello se refleja en la incisión que tiene en el cuello, del cual salen tres borbotones de sangre. Tras ser engañado por los musulmanes, Abundio fue llevado ante el juez. Allí, por intercesión divina, derrocha valentía y defiende a Cristo frente a Mahoma, «autor de tinieblas, ponzoña de vuestras almas» (Martín de Roa, 1615: 116). Consecuentemente, le degollaron y dejaron en las puertas del palacio, en un lugar conocido como Campillo del Rey, en el año 853. Además, pusieron guardias para que los cristianos no pudieran enterrar al mártir y su cuerpo fuera engullido por perros (Martín de Roa, 1615: 116-117; Sánchez de Feria, tomo 2, 1772: 232- 240). Por este motivo, en sus manos, sujeta la hoja de palma y el arma afilada con el que le degüellan.



Fig. 2. Juan Díez, San Abundio, 1747, 155 x 115 mm. En Martín de Roa (1615), *Flos Sanctorum. Fiestas i santos naturales de la ciudad de Cordoua ... i otras ciudades i lugares de Andaluzia, Castilla i Portugal...*, Biblioteca Pública de Córdoba. Sig. 36-190 (3).

Fotografía del autor.

La estampa se encuentra abierta por Juan Díez en 1747 a devoción de Don Bartolomé Calbento, notario del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba. En su inscripción puede entreverse esta misma funcionalidad del grabado, pues reza así «Milagrosa Imagen de el ínclito mártir de Córdoba San Abundio natural de la Villa de Hornachuelos. El señor obispo Don Miguel Cebrián Agustín. Concedo 40 días de indulgencia a las personas que delante de esta imagen rezaren un Padre Nuestro y un Ave María. Año de 1747. Ioan Díez. Fezít en Cordova». De esta forma, las imágenes, ya sean láminas para libros o estampas, sirvieron a la oración y devoción del personaje representado. Consecuentemente, además

de tener un fin taumatúrgico, valdrían de promoción a las personas que se encargasen del coste de su producción.

Para cerrar este epígrafe cabe destacar la colaboración de Juan Díez para abrir la lámina de la *Entrega de llaves a San Fernando* (Fig. 3). Dicha estampa junto a las dos anteriores formaron parte de la obra *Flos Sanctorum*, gracias a que el erudito Francisco Borja y Pavón las insertó en el libro original de 1615 con el fin de ilustrar algunos de sus pasajes (Cosano Moyano, 1994: 575). Aunque todas las estampas despiertan un gran interés al estar dedicadas a los mártires cordobeses, santos y alguna reliquia, en el presente artículo solamente hemos recogido aquellas en las que intervino Díez. La gran mayoría se realizaron en torno al año 1749 y fueron patrocinadas por el impresor y comerciante cordobés Pedro Rodríguez.

La lámina, que se encuentra doblada dentro de la publicación, no presenta la firma de Díez. Sin embargo, tal y como plantea Francisco Cosano Moyano y, en este mismo trabajo apoyamos también su hipótesis, hay coincidencias que refuerzan su autoría, no solo en el ámbito de la caligrafía —pues guarda estrecha relación con otras inscripciones de sus producciones— (Cosano Moyano, 1994: 576), sino también por el tratamiento de los espacios naturales, preciosismo decorativo y la forma en la que da volumetrías y sombras a sus personajes.



Fig. 3. Juan Díez, *Entrega de la ciudad de Córdoba a San Fernando rey de España en 29 de junio del año de 1236*, c. 1747, 150 × 185 mm. En Martín de Roa (1615), *Flos Sanctorum*. *Fiestas i santos naturales de la ciudad de Cordoua ... i otras ciudades i lugares de Andaluzia, Castilla i Portugal...*, Biblioteca Pública de Córdoba. Sig. 36-190 (3).
Fotografía del autor.

El grabador trata de representar el año de 1236, justo el momento de la conquista de la ciudad islámica. Para tal fin, tuvo como referencia el lienzo que pinta Palomino en 1712 por encargo del Cabildo y que representa el mismo hecho histórico (Fig. 4). Como bien señala Cosano y, hemos evidenciado en las láminas anteriores, se observan ciertos anacronismos que también acomete Palomino en su pintura, como es el caso de las armaduras, las cuales parecen ser del siglo XVII más que del XIII o el toisón y manto de armiño, el cual parece también coetáneo a la época del grabador (Cosano Moyano, 1994: 576).

Pese a la similitud, se observan algunas diferencias con respecto al lienzo, puesto que, en lugar de representar a la Virgen María, se decide representar a la Virgen conquistadora. Así mismo, introducen otros elementos, por ejemplo, los santos patrones de la ciudad de Córdoba, San Acisclo y Santa Victoria, quienes aparecen en diálogo con San Pedro y San Pablo (Cosano Moyano, 1999: 453). Por un lado, el grabado se recrea en el triunfo del cristianismo y, por el otro, en el fracaso de las tropas musulmanas desde el momento en que la unión de Santos, junto a los angelitos que portan el escudo de Córdoba, se ciernen sobre los protagonistas que dividen la escena, a saber, Abu-I-Hasan y Aben-Hud, quienes entregan en bandeja las llaves de la ciudad a Fernando III el santo.

San Félix De Cantalicio

Además de representar a los santos mártires Benilde y Abundio, Juan Díez realizó en 1761 una estampa dedicada a San Félix de Cantalicio que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Fig. 5). Se trata de una representación en la que aparece uno de los patrones de la orden de Capuchinos, el santo italiano Félix de Cantalicio. Tras haber dedicado su vida a la recogida de limosnas, el «*Frate Deo Gratias*» fue recompensado con una aparición de la Virgen, quien confía en el monje para que acoja entre sus brazos al Niño Jesús. Este mismo privilegio aconteció también a San Francisco de Asís y a San Antonio de Padua (Réau, 2008:515-516). Mientras el rompimiento de gloria —fuertemente marcado por unos rayos de luz que comienzan desde la esquina superior izquierda de la composición y se arrojan sobre la figura del monje— enfatizan de una manera magistral el acto excepcional del que disfrutó el Santo; el angelote, único personaje que se encuentra con los



Fig. 4. Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, Toma de Córdoba por San Fernando, 1713, Óleo sobre lienzo, 500 x 290 cm, Catedral de Córdoba. Capilla de Santa Teresa o del Cardenal Salazar. Fotografía del autor.



Fig. 5. Juan Díez y Bartolomé Vázquez, San Félix de Cantalicio, 1761, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. No de inventario AC-09162.

pies en el suelo, recuerda al receptor el mérito del capuchino al sostener entre sus manos una alforja llena de limosnas. Pese a la tosquedad de la composición, cabe destacar el esfuerzo tanto de Díez como de Bartolomé Vázquez, quien retocó la obra, para acercarse al naturalismo. Evidenciándose, sobre todo en la iluminación y sombreado tanto de la ropa, como de los personajes. Sin duda, a nivel iconográfico, guarda especial similitud con la pintura de *San Félix de Cantalicio* de Bartolomé Esteban Murillo, realizada entre 1668-1669 y conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. La única diferencia radica en la alforja, mientras que en el grabado de Díez ésta se encuentra cerrada y sujetada por un ángel; en la pintura queda abierta sobre el suelo, desvelando su contenido.

La mártir Santa Bárbara

Juan Díez abrió una lámina en Córdoba, en el año 1764, dedicada a *Santa Bárbara* (Fig. 6), la cual sirvió para ilustrar el proyecto editorial de Juan de Mendoza, *Historia moral, panegyrica de la vida, martyrio, y patrocinio de la gloriosissima virgen y martyr Sta. Barbara* (1766). Se trata de una obra realizada en una etapa de madurez, en la que el grabador posee pleno dominio de la calcografía. Ello se puede apreciar en una escena enmarcada por un arco de medio punto, abandonando en esta ocasión el estilo más rococó que imperaba en sus producciones, y apostando por una inspiración más neoclásica. La perspectiva de punto de fuga, que inicia en la cabeza de la Santa y acaba en el Espíritu Santo, no es algo baladí, sino que confiere mayor dramatismo al acontecimiento, al acentuar el trágico golpe de gracia que acabe con la vida de la joven mártir, quien, de hecho, ya se encuentra nimbada. Junto a un excelente trabajo de paños con sus correspondientes pliegues y vuelos, debemos destacar un especial interés por capturar el movimiento, a través del acto de la decapitación y la apertura del rompimiento de gloria, en la que se aprecia la Santísima Trinidad y un angelote que desciende hacia la tierra, portando la palma del martirio y la corona de la santa. El grabado se convierte,



Fig. 6. Juan Díez, *Santa Bárbara*, 1764, 85 × 122 mm. En Juan de Mendoza (1766), *Historia moral, panegyrica de la vida, martyrio, y patrocinio de la gloriosissima virgen y martyr Sta. Barbara*, Biblioteca Pública de Córdoba. Sig.: 13-135.

Fotografía del autor.

finalmente, en un pretexto para defender la supremacía de la cristiandad frente a cualquier otro tipo de religión, ya que ésta no solamente se encuentra de manera explícita a través de la representación de Dios, Jesucristo y el Espíritu Santo, sino que se incluye también la torre en la que fue encerrada Santa Bárbara por su padre Dióscoro. Al poseer solamente dos vanos, la Santa para reforzar su fe en la Trinidad, abrió un tercero. Final-

mente, cabe reseñar, cómo el grabador acabó teniendo pleno dominio de la concepción espacial, cristalizando en un inteligente uso de las sombras y, por supuesto, de la simbiosis entre la arquitectura y la atmósfera, relación en la que juega un papel especial la representación de las nubes, las cuales se difuminan y atenúan hasta convertirse en bruma, cuando el grabador quiere destacar la urbe o algún edificio en particular. La lámina con la inscripción, situada en la parte inferior, *ora pro nobis* (ruega por nosotros), junto al escudo del obispo Martín de Barcia², en la esquina inferior izquierda, promueven estimular la devoción hacia la Santa, la cual, en algunas ocasiones, se ha utilizado como intercesora para evitar morir de forma prematura, como ocurrió a su padre, quien, tras cortarle la cabeza, fue fulminado inmediatamente por un rayo (Réau, 2008: 169-178).

Un grabado didáctico-musical. La escala de voces del promptuario armónico

La siguiente huella de Díez podemos rastrearla en el año de 1759, momento en el que realiza un encargo para la Catedral de Córdoba, abriendo una lámina que se encuentra plegada en el proyecto editorial *Promptuario armonico, y conferencias theoreticas, y prácticas de cantollano...* (1760) de Diego de Roxas y Montes, músico e instrumentista de la Catedral. El libro, dedicado al Deán y al Cabildo, profundiza en las reglas del canto llano con el fin de que sirva de instrucción a la juventud. Esta publicación era muy necesaria pues en diciembre de 1758, queda constancia en las Actas Capitulares de la Catedral, la necesidad de tener un maestro de canto llano que «enseñase y adiestrase en el villancico y demás que han de cantar en la noche buena de la Natividad». Por lo tanto, el cabildo acordó que fuera D. Nicolás de Hinestrosa, capellán perpetuo de la Capilla de Santo Tomás Apóstol, quien se encargase instruir a los mozos del coro (Archivo Capitular de la Catedral de Córdoba, Actas Capitulares, tomo 80, f. 374r), produciéndose el nombramiento de su cargo el 29 de marzo de 1759 (ACCC, Actas Capitulares, t. 80, f. 395v). Una vez se hubo impreso el libro de Canto Llano se acordó que se «separen dos docenas de libros para los señores capitulares que quieran tenerlos, y un libro para el maestro de niños del coro, y los demás se le entreguen al autor» (ACCC, Actas capitulares, t. 81, f. 68r). Como puede evidenciarse la música jugó un papel fundamental para la liturgia, pues era concebida como un medio para alabar a Dios, de tal forma que cuanto más perfecta y acorde a las reglas fueran los cantos, más cerca estarían del ejemplo de Jesucristo. Bajo esta idea,

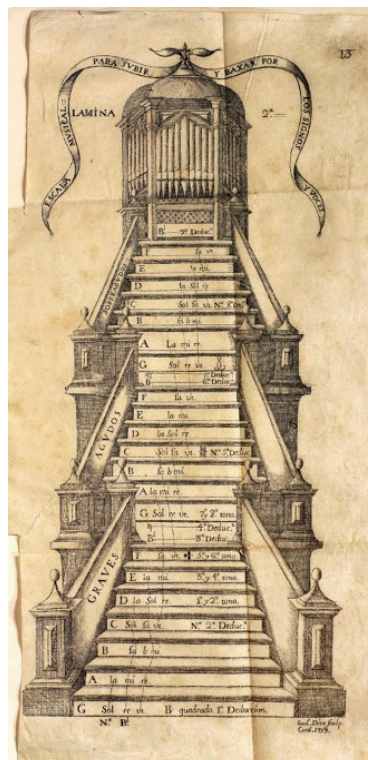


Fig. 7. Juan Díez, Lámina 2ª.
Escala musical para subir y bajar
por los signos y voces. En *Diego de
Roxas y Montes* (1760), *Promptua-
rio armónico...* p. 13. *Biblioteca de
Catalunya*. Sig.: M 1652.

² Cuya inscripción reza así «HOM PAR DISCERNIT HOM SOLA VIRTUS» Solo la virtud distingue a un hombre de otro (Traducción propia). Se introduce el citado escudo, puesto que los impresores Diego y Juan Rodríguez pertenecieron a la dignidad episcopal.

el libro se estructura, por un lado, en conferencias técnicas acerca de las claves y señales del canto llano, el compás, sus mudanzas e intervalos. Mientras que, por el otro, ofrece pautas de entonación y modos de cantar en el coro, recogiendo las diferentes partituras de días señalados, como en tiempos de cuaresma, modo de cantar las letanías el Sábado Santo, el día del Corpus o en la festividad de San Rafael, entre muchos otros.

En este caso Juan Díez abre una lámina (Fig. 7) en la que se representa una escalera que ilustra un recorrido por los diferentes tipos de entonaciones y voces, yendo así desde las más graves hasta las más agudas y pasando, consecuentemente, por diferentes estadios que se materializan en los peldaños de una escalera en cuyo cenit se encuentra un órgano. Tras esta composición, puede apreciarse cómo subyace una concepción sagrada de la música que el grabador ha sabido trasladar con su buril con total precisión, pues al arrancar la escalera desde el suelo, comienza un punto de fuga que solo acabará en la estrella que remata al órgano. Consecuentemente, se percibe cómo los diferentes tipos de voces y cantos sirven de puente para conectar el ámbito más terrenal con el celestial: «Porque en realidad aquel concertado ruido, conque hacemos subir desde el labio del hombre hasta el oído de Dios [...] le da el culto divino un cierto aire de belleza apetecible, que atrae los corazones más profanos tan insensiblemente, que se hallan cautivos hacia lo sagrado» (Rojas y Montes, 1760: Dedicatoria). Además, cabe destacar, en esta ocasión, otra función importantísima del grabado, expresar el contenido teórico en un material gráfico. Tal es así que, el propio autor de la obra, hace referencia a las láminas con el fin de que los alumnos puedan encontrar aprendizaje en ellas, pues son reflejo de sus conferencias:

De este mismo modo debéis saber todas las voces de los otros signos por donde se cantan y para que esto lo sepáis muy fácilmente, os pondré dos láminas, la primera de el Círculo Músico y la segunda escala musical para que aprendáis por la que os pareciese mejor. Pues en ellas contienen todo lo que hasta aquí se ha dicho... (Rojas y Montes, 1760: 12).

El escudo de Córdoba

Si bien hemos podido apreciar un salto cronológico considerable, de 1747 a 1759, en la década de los 60 hemos encontrado, al menos, una o dos láminas por año. De tal forma, podríamos pensar que se trataría de la etapa de mayor productividad de Díez. Máxime si tenemos en cuenta la dificultad de conservación de las mismas y cómo seguramente se habrán ido perdiendo muchos de sus trabajos con el paso de las centurias. Tampoco podemos pasar por alto que muchas de las estampas se encuentran dentro de libros impresos antiguos y que las catalogaciones bibliográficas, a veces, omiten en su descripción la posibilidad de que contengan grabados, lo que hace más difícil la labor de búsqueda.

Sea como fuere, el trabajo que viene, a continuación, nos conduce de los santos y las láminas didácticas a la heráldica y numismática, pues Juan Díez abrió dos láminas para el proyecto editorial de *Historia general de Córdoba* (1761) de Francisco Ruano. Un trabajo que se le encarga al jesuita por parte del Ayuntamiento de Córdoba, debido a la reputación que tenía de erudito y gran conocedor de la historia y genealogía de la ciudad. De los tres libros que llegó a escribir, los cuales se centran en la época romana, solamente se dio a la imprenta el primero, al dejar su publicación inacaba debido a problemas de salud (Bugella Altamirano, 2017-2018: 301-302).

En cuanto a las láminas, el *Escudo de Córdoba* está fechado en 1760 y se encuentra en las páginas iniciales de la obra, mientras que el *Estudio de monedas romanas* lo hizo en 1761, situándose hacia la mitad del volumen. El *escudo de Córdoba* (Fig. 8) es de corte español,

compuesto mediante campo de plata con león coronado y rampante de gules, bordura con las armas reales de Castilla y León y timbre con la corona real cerrada. Podemos observar un buen aprecio por los detalles a la hora de trasladar a la plancha, no solo la decoración del anillo de la corona, sino también los tenantes, los cuales además de ser de corte rococó e inspiración vegetal, podemos atisbar cómo salen de ellos unos detallados mascarones. Finalmente, la zona inferior queda reservada a una inscripción, en la que se ubica el nombre de la ciudad.



Fig. 8. Juan Díez, Escudo de armas de la ciudad de Córdoba, 1760, 190 × 134 mm. y Estudio de Monedas, 1761, 156 × 120 mm. En Francisco Ruano (1761), *Historia General de Córdoba*, Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque (Montilla, Córdoba). Registro: 227. Fotografías del autor.



Fig. 9. Xilografía monedas romanas. En Pedro Díaz de Ribas (1627), *De las antigüedades y excelencias de Córdoba* (Libro primero), p. 39. Biblioteca Virtual de Andalucía.

Menos original resulta el *Estudio de monedas romanas* (Fig. 8, derecha) pues, deducimos que muy bien pudo haberse basado para su composición en una xilografía (Fig. 9) de otra publicación de similares características *De las antigüedades y excelencias de Córdoba*

(*Libro primero*) (1627) de Pedro Díaz de Ribas. No obstante, como puede evidenciarse, Díez amplía su estudio, ya que añade tres series más.

Escudo heráldico del marqués de Ossun

Además del grabado del escudo de armas de la ciudad de Córdoba, Juan Díez participó en un libro de carácter didáctico, titulado *Tentamen justa modum arcus circuli rectificandi* (1766) y escrito por Luis Chimioni. La obra es parecida a un cuadernillo de ejercicios en el que, partiendo de las teorías del arco y el círculo, se plantean diferentes problemas y soluciones que quedan resueltos, a modo de comentario, al final del texto. Por este motivo, no es de extrañar que la portada quede acompañada de un verso del poeta latino Sexto Propercio, extraído de su elegía nº 9 «La infidelidad de Cintia»: *In magnis voluisse sat est* (En las grandes cosas, el solo acometerlas honra; traducción en Sexto Propercio, 1989: 80) con el fin de animar al lector a resolver los problemas planteados.

Para este proyecto editorial, partiendo del dibujo de Charles de la Traverse (1726-1787), Díez grabó el escudo del marqués de Ossun, ministro plenipotenciario en Francia y España (Fig. 10), a quien se dedica la obra. Bajo una corona de marqués, se encuentra un campo en el que aparece un oso, éste queda rodeado por los collares de la Orden de San Miguel y del Espíritu Santo.

El pintor, natural de París, conoció durante su etapa formativa en Nápoles al marqués. Este último, al reconocer el talento de la Traverse y ser trasladado hacia 1760 del puesto de embajador en Nápoles a España, decidió que el pintor le acompañara en calidad de gentil hombre. Una vez llegado a la península, realizó numerosos encargos, formó a artistas como Luis Paret y Alcázar y no regresó a París hasta poco antes de su muerte en 1787 (Rodríguez Moñino, 1954: 385-394).

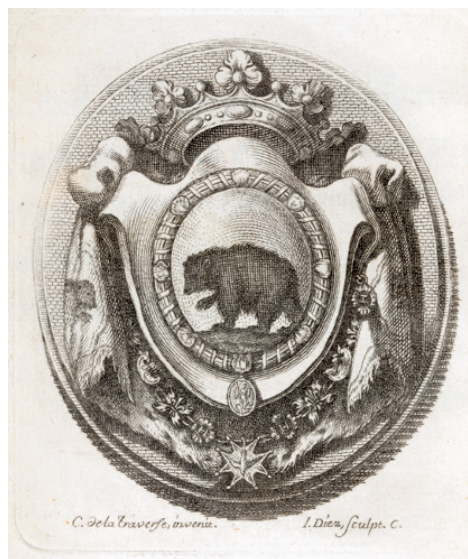


Fig. 10. Juan Díez, Escudo de armas del marqués de Ossun, c. 1766. En Luis Chimioni (1766), *Tentamen juxta modum arcus circuli rectificandi*, *Bibliothèque Sainte-Genève. Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Fondo Antiguo, Sig. 8 V 183 (2) INV. 2242 FA*. Digitalización de Nabil Boutros.

Escudo heráldico del señor Francisco Isidoro Gutiérrez, Vigil de Quiñones

Juan Díez abrió otra lámina en Córdoba, el año de 1767, para representar el *escudo nobiliario del Señor Francisco Isidoro* (Fig. 11), a quien Sebastián de Heredia dedica su publicación *Arte novísimo gramático-latino* (1767). De esta forma, en ella puede evidenciarse el esfuerzo del grabador por representar cada uno de sus linajes, a saber, Gutiérrez y Vigil de Quiñones. Llama especialmente la atención cómo el grabador para aludir al apellido Gutiérrez se deja llevar por su creatividad y, en lugar de incluir el árbol en el cuartel correspondiente, lo destina a la bordura y se extiende cual tenante.

3 Ensayo acerca del modo de rectificar el arco del círculo (Traducción propia).

LOS RETRATOS DE LOS SIERVOS DE DIOS CRISTÓBAL DE SANTA CATALINA, SOR ÚRSULA DE SAN BASILIO, JUAN DE SANTIAGO, JUAN AGUSTÍN BORREGO Y GREGORIO LÓPEZ

Durante el siglo XVII y XVIII fue muy frecuente que, junto a las estampas y láminas de carácter devocional relacionadas con la Virgen y sus advocaciones, Cristo, Santos o mártires, se promoviese también el culto a mujeres y hombres cristianos que desarrollaron una conducta ejemplar a lo largo de su vida, encontrando estos diferentes vías para acercarse a Dios y realizando, en ocasiones, algunos milagros. Consecuentemente, la Iglesia se hará eco de estos fenómenos e intentará regular la forma en la que estas personas se proyectan a la sociedad con el fin de evitar cualquier exceso de devoción hacia un monje o monja particular. Por lo tanto, se regulará el proceso de canonización para que las manifestaciones de culto local se vean bien acotadas y delimitadas, llegándose a diferenciar entre el culto público, reconocido por la Iglesia, y el privado, no oficial e impulsado o seguido por un grupo de personas. En definitiva, surgen las iconografías de los venerables, siervos de Dios, beatos y santos (Córdoba Salmerón, 2019: 315), quedando sujetos a una amplia reglamentación, entre la que debemos destacar el *Sanctiss D. N.* (1625) por Urbano VIII, pues entre otras cosas prohíbe que en los retratos de los siervos de Dios se inserten rayos de luz, aureolas o milagros. Además, en el caso de que se publiquen libros sobre sus vidas, estos debían contar con la aprobación Apostólica y del Ordinario. Esto no quiere decir que, en el caso de siervos de Dios no beatificados, no se les pueda representar en un acto de revelación, esto puede ser factible, siempre y cuando no exceda los límites del culto privado y dé sensación de acto divino ante un gran público, sino más bien tenga un carácter introspectivo (Córdoba Salmerón, 2019: 331-335). Consecuentemente, asistimos a un contexto en el que se publican las hagiografías, ya sean en grupo o individuales —con grabado o sin él— en las que, tanto padres como madres de la Iglesia, canonizadas o no, destacan por sus virtudes, su carácter moral y ejemplarizante, poseyendo dichos escritos una finalidad educativa entre los fieles (Cuesta García de Leonardo, 2022: 18).

El padre Cristóbal de Santa Catalina

La costumbre de representar a los siervos de Dios aumentó, sin lugar a dudas, el número de encargos de Díez. Podemos comenzar con los trabajos dedicados al emeritense Padre Cristóbal de Santa Catalina. Desde que nace el 25 de julio de 1638 y fruto de la influencia de su familia cristiana, posee un espíritu altruista que le impulsa a ayudar a los demás, por lo que comenzó su carrera como enfermero en el Hospital San Juan de Dios de su ciudad. Tras participar en la Guerra hispano-portuguesa y poner en peligro su vida en repetidas ocasiones, enfermó y regresó con su familia para reponerse. Este período de recuperación le sirvió para reflexionar sobre todo lo vivido y le ayudó a buscar su fe en



Fig. 11. Juan Díez, Escudo del señor Francisco Isidoro Gutierrez, Vigil de Quiñones, 1767, 95 x 140 mm. En *Sebastián de Heredia* (1767), *Arte novísimo gramático-latino*. Biblioteca del Archivo Capítular de la Catedral de Córdoba.

Dios a través de la soledad. Por lo tanto, poco después, cogió sus pocas pertenencias y se marchó a vivir a la ermita del Bañuelo. Allí afincado, vivió una vida de penitencia «donde el silencio parece simpleza, la humildad desestimación, la desnudez miseria, y toda mortificación locura» (Francisco de Posadas, 1764: 24).

En 1670, Cristóbal de Santa Catalina se encuentra en la Orden Tercera de San Francisco de Asís, atribuyéndosele el sobrenombre de «Santa Catalina». No obstante, habrá que esperar hasta 1673 para que el siervo de Dios colabore con la Cofradía de Jesús Nazareno —quienes le cedieron un hospital y una ermita— para asistir a los enfermos, discapacitados y personas que atravesaban una situación de extrema pobreza. De esta forma, Cristóbal comenzó a dirigir la Hospitalidad Franciscana de Jesús Nazareno, refugiando en su hospital a hermanas para cuidar a las mujeres y niños y, por otro, hermanos para pedir donativos con los que sostener la fundación. Este hecho será de extrema importancia, ya que el padre se encomendó a Jesús Nazareno, mandando hacer un cuadro de dicho santo para colgarlo en la enfermería de los pobres, acompañado del lema que el Señor le expresó: «Mi providencia, y tu fè, han de tener esto en pie». Cristóbal de Santa Catalina no dejó de ayudar a toda persona necesitada hasta el año de 1690, época en la que la ciudad de Córdoba se vio envuelta en una fuerte epidemia de cólera que acabó con su vida (Francisco de Posadas, 1764).



Fig. 12. Juan Díez, Cristóbal de Santa Catalina repartiendo alimento a personas necesitadas, 1762, 275 × 192 mm. Biblioteca Nacional de España. Sig. INVENT/30130. Dcha. Anónimo, Retrato del Padre Cristóbal de Santa Catalina, c. 1693, 105 × 150 mm. en Reglas y constituciones que han de guardar los hermanos del orden tercero del seraphico Padre San Francisco que asisten en la casa y hospital de Jesús Nazareno (1693), Biblioteca Pública de Córdoba. Sig.: 33-37. Fotografía del autor.

Desde ese mismo momento, se produce un aparato burocrático destinado a ensalzar la figura del siervo de Dios con el fin de promover su beatificación. Muestra de ello son las misivas que se encuentran en el Archivo Municipal de Córdoba en las que se pueden

apreciar cómo el Cabildo de Córdoba contacta con otras iglesias de la península para encontrar apoyos:

Mui señor mio, hemos recibido (...) la carta de V. S. (...) con su adjunto resumen impreso de las estupendas virtudes y milagros del Venerable Siervo de Dios (...) Y así por obsequio a tantísimo respeto, como al justísimo de complacer a V. S., le diriximos la adjunta recomendación de la causa de tan excelente siervo (Archivo Histórico Municipal de Córdoba, Sig.: SF/C 00088-001, 1770: s. f.).

Sin embargo, aparte de estos procedimientos, se requerían para la solicitud partida de nacimiento, bautismo, confirmación, muestra de las virtudes cardinales y teologales, milagros antes y después de morir, entre otros. Una vez hecho esto, la Sagrada Congregación de Ritos examinó y aprobó la causa de beatificación el 27 de junio de 1770 (Nieto Cumplido, 1991: 109-115).

Díez consigue perfectamente llevar al grabado la vida de Cristóbal de Santa Catalina; ello puede evidenciarse en su lámina abierta en 1762 (Fig. 12, izquierda), en la que se aprecia una clara referencia a la xilografía que se incluyó en *Reglas y constituciones que han de guardar los hermanos del orden tercero del seraphico Padre San Francisco que asisten en la casa y hospital de Jesus Nazareno...* (1693) (Fig. 12, derecha). El rostro xilográfico del padre Cristóbal guarda estrecho parecido con el de la calcografía, sin embargo, el grabador va más allá y acentúa los rasgos expresivos del siervo de Dios. La lámina queda dividida perfectamente en dos partes bien diferenciadas pues, al fondo, se vislumbra una celda que ilustra lo que ocurre en el interior del Hospital. A través de un arco de medio punto se percibe cómo las hermanas asisten a los enfermos guiadas por la máxima: «Mi providencia y tu Feè han de tener esto en Pie». Mientras la escena central queda destinada a mostrar al padre Cristóbal de Santa Catalina saliendo del hospital en compañía de sus hermanos para repartir comida a personas vulnerables.

En el caso de la lámina *Aparición del Jesús Nazareno al padre Cristóbal de Santa Catalina* (Fig. 14, derecha) cabe destacar cómo se toma por referencia iconográfica los repertorios de grabados de San

Juan de la Cruz —sirva como ejemplo los de los grabadores Gaspar Buttats o Matías de Arteaga— en los que aparece el santo en pleno diálogo con Cristo; una gran parte de ellos han sido perfectamente trabajados por Fernando Moreno Cuadro (Moreno Cuadro, 1991: 775-799). De esta forma, consciente o inconscientemente, se representa a Cristóbal



Fig. 13. Gregorio Fosman, Retrato del padre Cristóbal de Santa Catalina, 1691, 180 × 125 mm. En Francisco de Posadas (1691), *Vida y virtudes del Venerable siervo de Dios el padre Christoval de S. Cathalina*, Biblioteca Pública de Córdoba. Sig.: 37-88. Fotografía del autor.

de Santa Catalina como si se tratase de un reflejo de San Juan de la Cruz, realizando una apropiación iconográfica en la que la aparición es totalmente lícita al producirse durante el momento de la oración del padre. Esta comparación anima al receptor a promover que Cristóbal siga su camino hacia la canonización⁴. En esta ocasión, al igual que sucederá en otras, Díez no solamente incluye el tema en un marco oval de inspiración rococó —como hizo previamente Gregorio Fosman—, sino también trata de fomentar la devoción hacia el siervo de Dios a través de la siguiente inscripción:

Imagen de Jesus Nazareno que se venera en el Hospital de Incurables de la Ciudad de Cordova, que fundó el B. P. Christoval de Santa Catalina, que estando en Oración le dixo el Señor las palabras que salen de la boca. Están concedidas muchas Indulgencias a los que de Corazon dixieren JESUS PADRE MIO por quien soys me pesa de haveros ofendido.



Fig. 14. Juan Díez, Retrato del padre Cristóbal de Santa Catalina, 1764, 150 × 103 mm. En Francisco de Posadas (1764), *Vida y Virtudes del venerable siervo de Dios el padre Christoval de Santa Cathalina...*, Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque (Montilla, Córdoba). N^o registro: 15962. Fotografía del autor. Dcha. Juan Díez, *Aparición de Jesús Nazareno al padre Cristóbal de Santa Catalina*, c. 1763, 178 × 140 mm, Biblioteca Nacional de España. Sig. IN-VENT/1357.

Cabe destacar cómo esta será la única ocasión en la que el grabador firme como «D^o (Díez) F^t (Fecit)». Así mismo, aunque sin fechar, bien podría estar datada en torno al año 1763, puesto que, en ella, se representa el mismo segundo plano (las hermanas asistiendo

⁴ Es más, antes de que participara Díez en la ilustración de la tercera edición de la vida de Cristóbal de Santa Catalina, será Gregorio Fosman quien trabaje en la primera (1691) para la cual abre dos láminas, una sin fechar en la que representó a Jesús Nazareno y otra que se encuentra datada en el año de 1691 en Madrid (Fig. 13). Esta última será la más interesante, ya que iniciará el camino hacia el intento de canonización del siervo de Dios a través de un retrato póstumo, cuyo eje central es la representación del padre de medio cuerpo, en tres cuartos, dentro de una tarja rodeada por las tres virtudes teologales de la Fe, la Caridad y la Esperanza con el fin de que sirva como ejemplo al resto de fieles y padres de la Iglesia. Sin lugar a dudas, Díez pudo basarse en este retrato para hacer su grabado del siervo de Dios, fechado en 1764 (Fig. 14, izquierda).

a los enfermos) que la lámina en la que el venerable padre reparte alimento a personas desfavorecidas (Fig. 12, izquierda).

Finalmente, Juan Díez acabará de representar al padre Cristóbal en una lámina que abre en 1764 (Fig. 14, izquierda), en la que sintetizó todas las láminas hechas anteriormente, la composición oval y el retrato en tres cuartos del padre en solitario, solamente acompañado por el escudo con el monograma de Jesucristo en la inscripción. Bajo un fondo oscuro, el grabador consigue focalizar toda la atención en el venerable padre, a quien todas estas estampas y láminas sirvieron de propaganda política, ya que visibilizaron su lado más virtuoso, caritativo y devoto, persiguiendo claramente una beatificación que no llegaría a producirse hasta el 7 de abril del año 2013.

El padre Juan Agustín Borrego

El padre Juan Agustín Borrego (28 de agosto de 1690 - 30 abril de 1757) nace en Posadas (Córdoba) en el seno de una familia cristiana y de noble linaje. Desde su juventud las fuentes se hacen eco de cómo hizo gala de las virtudes cardinales y teologales, lo que le ayudó a llevar una vida ejemplar. Ingresó en el Monasterio de Nuestra Señora de Gracia (Posadas, Córdoba) para luego estudiar Filosofía y Teología en el monasterio de San Basilio de Sevilla, alcanzado el grado de «Maestro de Número en Sagrada Theología».



Fig. 15. Juan Díez, *Retrato del padre Juan Agustín Borrego*, 1766, 300 × 210 mm. En *Jerónimo de Vilches* (1766), *Vida del V. siervo de Dios y M. R. P. M. Don Juan Agustín Borrego...*, Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque (Montilla, Córdoba). N° registro: 7938. Fotografía del autor. Dcha. ¿Juan Díez?, *Retrato del padre Juan Agustín Borrego*, s. a., 254 × 155 mm, Biblioteca Nacional de España. Sig.: IH/1309/2.

Más tarde, podremos encontrarle en el colegio de María Santísima de La Paz (Córdoba), en el cual ocupó los cargos de Abad y Vicario General (Vilches, 1758: 1-4).

Entre las proezas que realizó en vida, las fuentes destacan diversas acciones de caridad para ayudar a los enfermos y a toda persona que lo requiriese, un apego a la austeridad y humildad, así como una vida entregada a la misión entre los años de 1732 y 1748, además de promover la realización de mejoras en la iglesia de Nuestra Señora de La Paz (Córdoba). Finalmente, se le atribuyen una serie de milagros, entre los que podemos destacar la cura de una mujer que padecía cáncer. El «Monje Santo, y Varon justo» (Vilches, 1758:10) falleció tras padecer una fiebre intensa, causada por una enfermedad inflamatoria, de tal suerte que, tras dar el último suspiro, personas de toda clase social se acercaron a su cuerpo para guardar un trozo de su hábito como si se tratara de una reliquia (Vilches, 1758: 10).

Para el proyecto editorial, Juan Díez esculpe al monje Juan Agustín Borrego (Fig. 15, izquierda), portando el hábito y en el centro de una plaza en la que se distingue la portada primitiva de la iglesia del antiguo convento de los Basilios, situada en el Alcázar viejo de Córdoba (Cosano Moyano, 1999: 152). Mientras sujeta en su mano derecha un rosario, eleva su izquierda hacia su pecho. Además, en la inscripción puede observarse cómo también se halla grabado el escudo de la orden de San Basilio con la columna de fuego. Frente al buen ejercicio de perspectiva que traslada a la plancha y el excelente trabajo de iluminación —al representar un cielo encapotado de diversas tonalidades y sombras oscuras— el grabado sin firmar de la derecha presenta una factura menos habilidosa. Aunque, en un primer momento, podríamos pensar en atribuirla a Díez, pues hay coincidencias a nivel iconográfico, la caligrafía anónima es bastante tosca y torpe, mientras que la de Juan Díez es más reposada, delgada y estilizada. Además, en el entorno arquitectónico de la lámina de la izquierda apenas hay perspectiva, la lámina resulta plana y sencilla, frente al dinamismo y naturalismo característicos del grabador cordobés. En definitiva, aunque una librería-anticuario cuente con un ejemplar de *Vida del V. siervo de Dios y M. R. P. M. Don Juan Agustín Borrego, monge del Orden de San Basilio Magno* en el que se encuentran incluidas las dos láminas pensamos, en este estudio, que las planchas corresponden a dos artífices bien diferenciados, máxime cuando Díez siempre firma sus calcografías, como se podrá apreciar a lo largo de las páginas de este artículo.

Los retratos de Sor Úrsula de San Basilio y Gregorio López

La monja Úrsula de San Basilio (1733-1761) natural de Pozoblanco (Córdoba), nació el 5 de mayo de 1733 en el seno de una familia noble, pues fue hija de Bartolomé Plazuelo de Cabrera, con Ana María de Cabrera, Herruzo y Pedrajas (Vilches, 1763: 1, 6). A los dos meses de nacer, ya se había trazado su camino hacia Dios, pues, coincidiendo con el siervo de Dios Juan Agustín Borrego «apenas puso los ojos en la niña, conoció con luz del cielo el grande thesoro de sus virtudes [...] Cuídenmela, y críenmela bien (dixo à sus Padres) porque ay mucho encerrado en esta niña, y la tiene Dios destinada para Monja del convento del Cister de Córdoba» (Vilches, 1763: 10). Este camino sagrado se hizo notar desde muy temprano, ya que a la edad de tres años se le apareció la Virgen con el niño en brazos, quien más adelante volvió para enseñarle a leer. Poco a poco, «mostraba una actitud de mortificación, separándose de los juegos pueriles, entregando su castidad a la edad de siete años» (Vilches, 1763: 21, 24) y «ayudando con limosnas y alimentos a toda mujer, niños y niñas sin recursos que llegaban a su casa» (Vilches, 1763: 28). Estas decisiones y, en definitiva, el rechazo a las vanidades del mundo y el apego al retiro, le condujeron a los quince años a la decisión de ingresar en un convento. Tras el intento de sus padres para que entrase en el convento de Pedroche —al igual que lo había hecho su otra hermana Ana del Nacimiento— el obispo Miguel Vicente Zebrián se negó, alegando que no podía

acceder a la institución por la proximidad de su familia (Vilches, 1763: 28). Aprovechando el consejo de su confesor y de Juan Agustín Borrego, así como ser tentada varias veces por el demonio (por ejemplo, a través de un casamiento secreto), la joven Úrsula ingresará en el convento del Cister de Córdoba, donde tomará el hábito en 1752. Allí cambió su apellido Plazuelo por el de San Basilio, tras haber sido apoyada siempre por los monjes basilios citados anteriormente (Vilches, 1763: 28).

Concluido su año de noviciado, en el que hizo gala de sus virtudes y evasivas a las tentaciones que el demonio iba poniéndole a su paso, el 10 de abril de 1753, ofreció sus votos de obediencia, pobreza y castidad (Vilches, 1763: 28). En el convento del Cister llevó una vida ejemplar, practicando siempre la obediencia a su confesor, acordándose de sus parientes lo justo y necesario, evitando el locutorio, las rejas del coro, asomarse a algún mirador —desde el que pudiera ser vista— o entrando a celdas que no sean la suya, salvo en el caso de tener que asistir a alguna monja (Vilches, 1763: 154). De esta forma, se hizo especialmente representativo en su vida la correcta organización de sus ejercicios espirituales, el silencio, la penitencia y la mortificación corporal con el fin de vencerse a sí misma y a sus pasiones (Vilches, 1763: 283). Veneró con especial predilección a San Rafael, San Gabriel y San Miguel, aunque al primero le guardó más reverencia, devoción y confianza, correspondiéndole el custodio a través de apariciones rutinarias para despertarle por las mañanas para acudir a la oración y apartándole de las tentaciones del demonio (Vilches, 1763: 471-473). Cabe reseñar que, aunque la sierva de Dios se vio reconfortada por la aparición de San Rafael durante el terremoto de 1755 en la ciudad de Córdoba, no se terminó nunca de recuperar del todo del «temblor de tierra, gritos, y clamores de la religiosas» (Vilches, 1763: 488). Además, el desastre natural le sirvió para percatarse de manera accidental de los vicios de las personas, especialmente el de la lujuria, tentación que iba en contra de su principio más importante: la castidad (Vilches, 1763: 489). Poco después, en 1757, durante la celebración de un novenario dedicado al custodio, sufrió un accidente muy grave de estómago que camufló con humildad, haciéndoselo saber únicamente a su confesor. Gracias a su consejo, que consistió en rezar a San Rafael —medicina de Dios—, sus dolores se vieron mitigados en menos de veinticuatro horas tras la aparición en su celda del Custodio, San Gabriel, Santa Úrsula y la virgen María (Vilches, 1763: 490-493). Pese a las apariciones e intermediaciones divinas, la realidad es que, desde los veinte años, la salud de Sor Úrsula iba mermando. Tras enviarle Dios muchos dolores y trabajos, sobre todo relacionados con la castidad (como puede evidenciarse en varios capítulos de la publicación de Vilches) y ella combatirlos con la oración, pero también con el maltrato de su cuerpo, todos ellos fueron paulatinamente haciendo estragos en su salud, sobre todo en la cabeza y en el estómago. Comenzaron así a aparecer en su cuerpo una serie de tumores que comenzaron como «desordenes uterinos» y, más tarde, surgieron dos: uno en el cuello y otro debajo de la oreja, en forma de bultos duros de gran dolor. Seis años después, tras la suma de otro bulto en el costado izquierdo, padecer cólicos, los estragos emocionales del terremoto de 1755, el entumecimiento, hinchazón y deformación extrema de uno de sus ojos —entre otros padecimientos— y una mortal caída, Sor Úrsula de San Basilio, murió a los veintiocho años, el 3 de marzo de 1761 (Vilches, 1763: 567-611).

En lo que respecta al grabado, incluido en la publicación de su vida, podemos destacar cómo Díez ha reutilizado el marco oval del retrato del padre Cristóbal de Santa Catalina para resolver también el de la joven Úrsula de San Basilio (Fig. 16, izquierda), quien aparece con velo y griñón, juntando sus brazos bajo un ampuloso hábito de la orden. Se trata éste de uno de los retratos más interesantes del grabador, puesto que, al pertenecer a una clausura conventual, la monja ha sido representada de brazos y con un hábito holgado con el fin de que no se entrevea su figura ni extremidades. Incluso el rostro presenta una casi

completa ausencia de detalles y rasgos expresivos, por lo que la imagen resulta austera y sencilla, reflejando a la perfección los valores de la monja.



Fig. 16. Juan Díez, Retrato de la Venerable Madre Sor Úrsula de San Basilio, 1763, 150x103 mm. En Jerónimo de Vilches (1763), *Vida de la V. Sierva de Dios Sor Ursula de San Basilio...*, Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque (Montilla, Córdoba). N° registro: 7906. Dcha. Juan Díez, Retrato del Venerable Siervo de Dios iluminado Gregorio López, c. 1766, 104 x 73 mm. En Juan María de Rivera (1766), *Diálogos de memorias eruditas para la historia de la nobilísima ciudad de Ronda...*, Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque (Montilla, Córdoba). N° registro: 15138. Fotografías del autor.

Mientras en el retrato de la venerable apenas se infiere nada, en el del siervo Gregorio López (Fig. 16, derecha), místico jesuita, escritor y médico se sugieren muchas ideas. De la austeridad se da paso a un marco oval que se decora en su interior con la siguiente inscripción: «Sedebit Solitarius et tacebit: quia levavit super se⁵» (parte izquierda), «Beatus homo quem tu erudieris Domine»⁶ (parte derecha). La primera hace referencia al Tercer lamento de Jeremías, versículo 28; la segunda a los sermones de san Luis Bertrán (Valencia, 1690)⁷. Ambas hacen alusión al espíritu místico y anacoreta del representado. Gregorio López (1542-1596) nació en Madrid y a los veinte años marchó a Nueva España, donde conoció a Francisco Losa, quien escribió su vida (Huerfano Teruelo, *Diccionario Biográfico Español*, entrada de Gregorio López), por lo que es considerado el primer ermitaño del Nuevo Mundo. Durante su recorrido por diferentes partes de Nueva España, innovó en el mundo de la medicina, pues poseía conocimientos médicos que ya había aprendido en la península. Una de sus grandes aportaciones consistió, por lo tanto, en la investigación

⁵ El hombre debe quedarse solo y callado cuando el Señor se lo impone.

⁶ ¡Oh, Señor! ¡Dichoso el hombre a quien educas!

⁷ Traducción y referencia extraída del análisis que el Catedrático José Miguel Morales Folguera hace del grabado en la página web de *Orbis Imagines*.

de las plantas autóctonas de México con principios básicos de terapéutica adquiridos en la metrópolis, con el fin de poder asistir al mayor número de personas posibles. Todo ello cristalizó en su *Tesoro de medicina* (1672) con el que toda la población, independientemente del estatus social al que perteneciera, podía paliar enfermedades leves a través de su lectura. Tras llevar a cabo una vida dedicada a la caridad se afincó en Santafé, donde muere un 20 de julio de 1589, a los 59 años de edad, tras sufrir unos meses antes un episodio de apoplejía. Muchos fueron los intentos de promover su canonización por parte del sector eclesiástico e incluso regio (Mariana de Austria, Carlos II, Felipe V y Fernando VI), así como numerosas fueron las declaraciones de testigos que conocieron al siervo de Dios; sin embargo, la Congregación de Ritos cerró el expediente hacia 1752 sin haber logrado llevar a buen puerto la propuesta (Rodríguez-Sala y Tena-Villeda, 2003: 402-405).

Juan Díez ha sabido sintetizar magistralmente la vida del siervo de Dios en su plancha, pues se le representa de tres cuartos, como jesuita, sosteniendo como pilar básico y elemento de estudio la Biblia, la cual tradujo. Más abajo, se encuentran otros libros, cuyos títulos hacen referencia a sus publicaciones. El estudio del Apocalipsis que da lugar a la *Declaración del Apocalipsis* (1678), «Cronología» hace referencia a su escrito de Cronología Universal, en el que profundiza en los hechos históricos desde el origen del mundo hasta la época del papa Clemente VIII y el tratado de medicina que hace referencia a su obra comentada anteriormente *Tesoro de la medicina*, obra en la que no solo investiga sobre flora, sino también sobre fauna, motivo por el que quizás se ha introducido en la parte superior del marco ovalado un pájaro, mientras, en la parte opuesta, se ha dispuesto un escudo burelado⁸. Finalmente, cabe destacar que la lámina se encuentra incluida en la publicación *Diálogos de memorias eruditas para la historia de la nobilísima ciudad de Ronda* (1766), ya que el escritor de la historia de la Ciudad de Ronda, Juan María de Rivera, Valenzuela, Pizarro, Eslava, y Chavero —Comisario del Santo Oficio de la Inquisición y Titular de la citada ciudad— era devoto de Gregorio López.

Juan de Santiago y su publicación Los doce symbols de la eternidad (1765)

Finalmente, no podíamos cerrar este epígrafe sin hacer referencia a las láminas que abre Juan Díez con el motivo de la publicación de las exequias del padre Juan de Santiago (1764), así como la publicación de sus *Doce Symbols de la eternidad* (1765).

Juan de Santiago, venerable padre de la Compañía de Jesús (1689-1762), natural de Écija, (Sevilla) destacó entre la sociedad cordobesa por sus «virtudes, don para el púlpito y santidad» (Morales, 1764). Tras realizar una considerable cantidad de milagros y entregarse a las personas más necesitadas, promovió la erección de la mayor parte de monumentos dedicados a San Rafael que existen en la ciudad de Córdoba, así como del retablo de la Virgen del Socorro en la antigua iglesia del Colegio de Santa Catalina, actualmente dedicada a Salvador y Santo Domingo de Silos. (Cuesta García de Leonardo, 2022: 32).⁹

El venerable alcanzó tal representatividad entre la sociedad, sobre todo por sus limosnas, que en su *Oración fúnebre que en las magnificas exequias, que consagrò a la apostolica vida y preciosa muerte del exemplar Siervo de Dios el P. Juan de Santiago...* (1764) escrita por el jesuita José López de Baena, se incluyen dos grabados (Figs. 17, Izquierda y Centro). En

⁸ Posiblemente puede remitir al comitente, pues el escudo del primer apellido del autor, Rivera, a quien se dedica la estampa, consiste en un escudo burelado.

⁹ Para mayor información acerca de la personalidad, exequias y erudición de Juan de Santiago, véase la completa investigación *Las empresas de la eternidad. Juan de Santiago. La retórica verbo-jesuitica* (2022) de María José Cuesta de Leonardo.

su retrato, costeado por María del Rosario Hoces y Venegas, se pueden entrever aquellas vestiduras y actitud que presentó en vida. Como ya recoge la investigadora María José Cuesta, refiriéndose a la oración fúnebre:

Ver al padre Santiago en nuestra Casa y en la calle, era ver un Retrato de aquella pobreza aseada y edificativa (...) Si hablaba con persona de otro sexo estaba de perfil y nunca de frente, los ojos en el suelo, o en alguna Imagen o en algún libro (...) Manteniéndose en toda su visita con un edificante recogimiento, el manto cruzado uno y otro pico, para cubrir los pies, y dentro del sombrero las manos sostenidas sobre las rodillas (Morales, 1764: 129, 134; Cuesta García de Leonardo, 2022: 70).

El dibujo que se pasó a la plancha en 1763 traslada a la perfección la personalidad del venerable padre, gracias al fondo oscuro que proyecta Díez toda la atención se focaliza en los rasgos expresivos, su perfil, falsa joroba y en la vestimenta que porta, todo ello en una enmarcación de inspiración vegetal y corte rococó. Además, no se trata de un retrato al uso, pues si bien está dedicado al siervo de Dios, también persigue un fin taumatúrgico, es decir, sirvió para rendir culto al Custodio de Córdoba, San Rafael. Ello puede evidenciarse en la inscripción situada en la esquina superior izquierda, fuera del marco: *Sancte Raphael ora pro nobis*. Como hemos mencionado anteriormente, Santiago promovió la erección de triunfos a San Rafael en la ciudad, por lo que quizás, el hecho de incluir esta rogativa tenga como finalidad que de la misma forma que San Rafael liberó de la peste a la ciudad de Córdoba, motivo por el que Santiago le veneró y promovió la erección de sus triunfos, en esta ocasión, mediante la oración al arcángel sobre su retrato, podría ser probable que se motivara al devoto para conseguir el favor del Custodio y que éste último acompañase a Juan de Santiago tras su muerte.



Fig. 17. Izqda. y Ctro. Juan Díez, Retrato de perfil del padre Juan de Santiago y *Catafalco erigido en sus exequias*, 1763. En José López de Baena (1764), Oración fúnebre que en las magníficas exequias que consagró a la apostólica vida y preciosa muerte del exemplar siervo de Dios P. Juan de Santiago..., *Universidad de Sevilla*. Sig.: H Ca. 108/050. Dcha: Juan Díez, Retrato del siervo de dios Juan de Santiago, 1765, 136 x 90 mm. En *Juan de Santiago* (1765), Doce symbols de la eternidad, que la declaran algún tanto..., *Biblioteca Central de Córdoba*. Sig.: FA-0103-5-023. Digitalización de Julián Díaz Serrano.

En la misma publicación también se incluyó un grabado del catafalco que, fechado en 1764, se erigió en sus exequias —celebradas en el colegio de Santa Catalina de Córdoba— el 18 de noviembre de 1763 (Fig. 17, centro), el cual no aparece completamente descrito en el libro que detalla sus exequias. Sea como fuere, se trata de un hecho excepcional, puesto que erigir una arquitectura efímera con motivo de rendir homenaje tras una defunción, era un privilegio del que, según la normativa de la época, solamente podía disfrutar la monarquía (Cuesta García de Leonardo, 2022: 37-38). El fúnebre aparato contó con una altura de 14,2 metros, distribuidos en tres cuerpos. Los dos últimos arrancaron sobre un tablado, que se extendía desde el crucero hacia el altar mayor, en el que se reservó un lugar para el obispo Martín de Barcia con el objetivo de que oficiase la ceremonia (Cuesta García de Leonardo, 2022: 40-41). El catafalco se acompañó de jeroglíficos y composiciones poéticas para reforzar la actitud ejemplarizante y virtuosa del padre, pero no solo, se conseguía también sensibilizar al receptor con el fin de promover la beatificación de Santiago (Cuesta García de Leonardo, 2022: 41). A nivel estructural, podemos apreciar un cenotafio con cuatro obeliscos en cada uno de sus ángulos, coronados por virtudes. Un primer cuerpo o tablado que sirvió para disponer cartelas y fragmentos poéticos para ensalzar al difunto. Un segundo, compuesto por cinco gradas que se utilizaron para introducir cirios e iluminar la composición. Sobre éste se levantó el tercero, de orden dórico y en el que se abrieron tres arcos con el fin de ubicar el solio de Santiago. De este último, arrancaron sobre su cornisa, cuatro arbotantes sobre el que se ubicó una basa y se dispuso una pirámide sobre la misma con el fin de rematar el conjunto con una alegoría (López de Baena, 1764: 4-5).

Además de los retratos y el catafalco, Juan Díez grabó catorce láminas relacionadas con Juan de Santiago, a saber, *los doce símbolos de la eternidad*, otra más dedicada a las *postrimerías* y un *retrato* (Fig. 17, derecha). Todas ellas se incluyeron en la obra del siervo de Dios *Doce símbolos de la eternidad, que la declaran algún tanto...* (1765). En cuanto al retrato de 1765, grabado por Díez, debemos destacar que se ve influenciado por unas pinturas que se le hicieron a Santiago, sirva como ejemplo la que se encuentra en la Colegiata de San Hipólito (sin firmar), así como por el grabado de Hermenegildo Víctor Ugarte, quien también retrata al siervo de Dios hacia 1763. Se puede apreciar cómo el padre Santiago, con un semblante abstraído, dirige su mano derecha hacia el pecho, mientras con la izquierda sujeta un bonete. Por su disposición, intenta recibir la palabra proveniente del Cristo crucificado, situado a su izquierda. En el caso de Hermenegildo Víctor Ugarte, en lugar del Cristo, situaría un monumento de San Rafael, muy similar al ubicado en la plaza de la Compañía en Córdoba.

En cuanto a las láminas de *Doce símbolos de la eternidad* (Fig. 18) que aparecen en la obra literaria, expresan la concepción que poseía el padre Santiago sobre el ciclo vital de la vida y la muerte. Estas le podrían haber servido como instrumento para profundizar, meditar y sintetizar los ejercicios espirituales que dirigía (Cuesta García de Leonardo, 2022: 87). Los grabados tendrían así un marcado carácter didáctico al enseñar visualmente los conceptos espirituales trabajados por el padre, especialmente el dedicado a la condenación eterna. Para ello, Santiago condensó toda su sabiduría en unas empresas que él mismo compondría y que Juan Díez llevaría a la plancha en 1764. Los doce símbolos encuentran su inspiración en *Los Ejercicios Espirituales* (1548) de San Ignacio, *Idea del Buen pastor* (1682) de Francisco Núñez de Cepeda, *Los Emblemas morales* (1604) de Juan de Horozco y Covarrubias o *Las empresas morales* (1581-1680) de Juan de Borja (Cuesta García de Leonardo, 2022: 87-194).

Finalmente, en lo que concierne al grabado de *Las postrimerías* (Fig. 19, derecha), lámina abierta por Juan Díez en 1765, se trata de una composición en la que se reflexiona

sobre cuatro conceptos novísimos: la muerte, el juicio, la eternidad gloriosa y la desgraciada (Cuesta García de Leonardo, 2022: 109), en definitiva, se profundiza en la salvación o castigo de las almas en función de los méritos y conductas que hayan tenido las personas en vida. Por este motivo, la lámina se encuentra al inicio del libro de Santiago, pues se trataría de la fase previa a la eternidad.

Aunque en el estudio de María José Cuesta, no se pone de relieve, hay que tener en cuenta que este dibujo no era nuevo, pues la fuente iconográfica de la que parte Juan de Santiago se trataría de las *postrimerías* (s. a.) (Fig. 19, izquierda) del grabador manierista Hieronymus Wierix (1553-1619), hombre prodigio, hermano de otros dos grabadores más. Fue maestro en Amberes en 1572, ciudad en la que residió el resto de su vida (British Museum, F. Consulta: 4 mayo 2023).

El mismo grabado encuentra una correspondencia en el lienzo de Magdalena Ventura del Santísimo Sacramento en Ayacucho (1704, Perú), con la salvedad de que fue traducido al español y acompañado de la figura de San Jerónimo —situado en la zona inferior— a quien se representa en una actitud de meditar sobre la muerte (Fig. 19, centro), lo efímero de la vida y cómo al fallecer a todas las personas les va a llegar el juicio final, ya que «está determinado a los hombres morir una vez». Pasado este lance, al igual que en el grabado de Wierix, sucederá



Fig. 18. Juan Díez, *Láminas de los Doce símbolos de la eternidad*, 1764. En Juan de Santiago (1765), *Doce símbolos de la eternidad, que la declaran algún tanto...*, Biblioteca Central de Córdoba. Sig.: FA-0103-5-023. Digitalización de Julián Díaz Serrano.

el tribunal de Dios, en el que las personas que obraron bien irían a la casa de Dios, serían bienaventuradas y gozarían de la salud eterna. Por el contrario, «los que obraren mal irán al infierno». Se aborda así en la propia pintura cómo la muerte acaba igualando a todas las personas desde el momento en que, en su círculo —el único de carácter terrenal—, aparecen las defunciones en la tierra por múltiples casuísticas, sirvan como ejemplo, la muerte en cama de un fiel o padre de la Iglesia, la muerte tras un ajusticiamiento público o tras una batalla. De esta forma, mediante el recuerdo de lo que sucede en las *postrimerías*, se intenta persuadir al receptor con el fin de que evite pecar.



Fig. 19. Izqda.: Hieronymus Wierix, Postrimerías, s. XVI-XVII, *The British Museum*. N^o 603503001. Creative Commons: BY-NC-SA 4.0. Centro: Magdalena Ventura del Smo. Sacramento, Las postrimerías con San Jerónimo meditando, 1704, Óleo sobre tela, Convento de Sta. Teresa, Ayacucho, Perú. Fuente: PESSCA www.colonialart.org Dcha.: Juan Díez, Lámina de las postrimerías, 1765, en Juan de Santiago (1765), Doce símbolos de la eternidad, que la declaran algún tanto..., *Biblioteca Central de Córdoba*. Sig.: FA-0103-5-023. Digitalización de Julián Díaz Serrano.

El grabado de Díez retoma este ideario, expresado en las anteriores producciones, conformado a través de pequeñas representaciones encerradas en círculos con inscripciones latinas, si bien, en lugar de añadir solamente cinco círculos como sus antecesores, añade un sexto en el que se entrevén a los niños del limbo resucitando en las profundidades de la tierra, a quienes se les negó la posibilidad de acceder a la casa de Dios por no estar bautizados. Éstos se lamentarían de su castigo a través de la inscripción que les acompaña: *Quale gaudium mihi erit, qui in tenebris sedeo, et lumen coeli no video!* (Tob. 5); la cual refuerza y anima a todas las familias a bautizar a sus hijos e hijas y, consecuentemente, introducirles en el dogma cristiano con el objetivo de que no sean condenados a las tinieblas para la eternidad (Cuesta García de Leonardo, 2022: 124).

Mediante el recorrido visual y literario se pretende, ya sea en el caso de Wierix, en el de Magdalena Ventura o en el diseño del padre Juan de Santiago llevado al grabado por Díez, amedrentar a la población y conseguir el cultivo de una vida ejemplarizante, aunque sea a través de la retórica del miedo, pues vuelve a recordar la lámina de Díez que *Ultinam saperent et intellerent, ac novissima providerent* (Deut. C. 32) (Ojalá que los pecadores volvieran sobre sí para considerar y prevenir los novísimos, traducción en Cuesta García de Leonardo, 2022: 113), recordando así al pecador que no habrá vuelta atrás una vez se ha fallecido.

LOS GRABADOS DE SAN RAFAEL

Cerramos nuestro estudio con las láminas dedicadas a San Rafael que Juan Díez abrió en 1762 y 1770. La primera (Fig. 20, izquierda) fechada en 1762, muestra magistralmente al ángel custodio en la ciudad de Córdoba, como bien se puede apreciar en el interés por reflejar sus edificios más emblemáticos —de carácter esquemático y situados al fondo de la composición—. La aparición del ángel queda fuertemente focalizada a través del grabado, mediante un juego de líneas raspadas para sombrear las nubes y líneas muy finas

y oblicuas para acentuar el halo divino que desprende el arcángel, siempre respetando el nimbo en blanco sobre la cabeza. En ella puede observarse nuevamente la destreza del artífice a la hora de trabajar el dinamismo en la estampa a través de unos paños con un movimiento de pliegues muy naturales, así como un grado de detallismo tal, que pueden diferenciarse, una a una, las plumas de las alas de San Rafael. El espacio se ha vuelto más verosímil, tangible y concreto, así como menos idealizado que en el resto de las composiciones de su trayectoria, quizás con el objetivo de enfatizar el hecho milagroso de la visita del Custodio. Recordemos que esta iconografía será muy recurrente en las publicaciones de las imprentas cordobesas a partir del siglo XVII. Su origen se encontraba en el año 1278, cuando Córdoba se encontraba amenazada por la peste, de tal suerte que el arcángel se le apareció por aquel entonces al monje Simón de Sousa, quien acababa de padecerla y había sobrevivido. En ese momento, le comunica que Dios le había encomendado liberar a la ciudad de la peste. Además, también mandó erigir una escultura en lo alto de la torre de la Catedral. Sin embargo, a partir de ese suceso, hay un lapso de tiempo en el que disminuyen las advocaciones y no existe mucho arraigo devocional hasta el año de 1578, cuando el arcángel se apareció por quinta vez al padre Roelas para comunicarle que Dios le había encomendado la protección de Córdoba y que liberaría nuevamente a la ciudad de la peste (Cosano Moyano, 199: 376-377). De esta forma, le dijo «Yo te juro, por Jesucristo crucificado, que soy Rafael, ángel a quien Dios tiene puesto por guarda de esta ciudad» (juramento que suele aparecer frecuentemente en las representaciones que se hacen del ángel en Córdoba). A partir de 1602, la Iglesia local aprueba la aparición del padre Roelas, por lo que se produce una auténtica y prolongada devoción hacia el Custodio que se traduce en la erección de triunfos, elaboración de pinturas, altares y estampas con la representación del santo. Sus atributos son el bastón y el pez, aludiendo al pasaje bíblico del libro de Tobías.



Fig. 20. Juan Díez, San Rafael, 1762, 210 × 150 mm. En *Relacion sucinta del plausible Octavario de fiestas celebradas este presente año de mil setecientos sesenta y tres, en la Iglesia Parroquial de Señor San Pedro...* (1773). Se encuentra inserta en el volumen facticio del *Flos Sanctorum*, Biblioteca Pública de Córdoba. Sig.: 36-190 (3). Dcha.: Antonio del Castillo, San Rafael, 1652, 2,60 × 2 m. Ayuntamiento de Córdoba. Fotografías del autor.

Los más interesante del grabado, es que parte directamente de la pintura de San Rafael (Fig. 20, derecha) (1652) de Antonio del Castillo. Incluso se conserva en el Archivo Municipal de Córdoba una dedicatoria del grabador al Ayuntamiento, en la que se explica dicha influencia, aspecto que no pasó por alto el investigador Enrique Redel en su estudio *San Rafael en Córdoba* (1899). Como bien se puede apreciar en el manuscrito (Apéndice 1), Juan Díez rinde pleitesía al Ayuntamiento y, llevado por un fuerte aire de «Devoción al santo Arcángel [...] rinde a vuestra excelencia gratitudes esculpiendo laborioso una imagen de dicho santo Arcángel a imitación de la que vuestra excelencia mantiene devoto en su escalera» (Juan Díez, 1762) Si tenemos en consideración el testimonio de Rafael Ramírez de Arellano, quien en su *Guía artística de Córdoba* (1896) cuenta que la creación de las Casas Consistoriales se debe al año 1594 por el corregidor D. Pedro de Zapata de Cárdenas —concluyéndose en 1631— y que «en 1731 se hizo la escalera con gran riqueza de mármol, pero adoleciendo del mal gusto de la época. En ella hay un buen cuadro de Castillo que representa á San Rafael» (Ramírez de Arellano, 1896: 80) se confirma claramente la analogía, la cual quedaría plenamente consolidada, máxime cuando, a nivel formal, el grabado de Díez presenta al ángel con el mismo ropaje, misma postura y mismos atributos que el de Antonio del Castillo. La única diferencia reside en que mientras Antonio del Castillo se detiene a través de un efectismo claroscuro que acentúan única y exclusivamente los rasgos de San Rafael e introduce una piedra para aludir a que el lienzo fue encargado por el caballero veinticuatro de la ciudad Don José Valdecañas y Herrera, Díez se centra en las plumas de las alas e introduce, en el lugar de la inscripción, la ciudad de Córdoba. De esta forma, aparte de estimular el culto al Custodio, Juan Díez aseguraba que su lámina fuera puesta en circulación al estar el ángel plenamente asentado en el imaginario popular de los cordobeses y cordobesas de la época y, por ende, ser muy solicitado. Por lo tanto, el grabador estaría aumentando su visibilidad y, en cierta forma, estimulando la llegada de más encargos.

Abandonando esta interesante comparación, cabe mencionar que el investigador Enrique Redel cita que el día 21 de mayo de 1762 el Ayuntamiento leyó la carta de Díez, acordó que se imprimiesen las estampas y posteriormente se guardase la plancha en el archivo. Así mismo, cabe destacar que recibió por su estampa 450 reales de vellón en el sobrante de aguardiente (Redel, 1899: 138-139).

Aparte de que el citado investigador señalase que Juan Díez ocupó el puesto de Portero de Maza en el Ayuntamiento, no pudo ofrecer ningún dato más, sin embargo, en nuestro estudio arrojamos un poco de luz a este respecto.

Si nos detenemos en su dedicatoria, en la firma del grabador se puede entrever su nombre completo Juan Díez Pinto. Al buscar el apellido en el catálogo del Archivo Histórico Municipal de Córdoba encontraremos dos documentos bastante reveladores, se trata, por un lado, de las Pruebas de Hidalguía de Domingo Díez y las que éste último solicita para sus dos hijos, Domingo Díez y Juan Díez Pinto.

El primer documento, fechado a 3 de julio 1716, hace constar cómo el padre de Juan Díez, Domingo Díez, ya ocupaba también por aquel entonces el puesto de portero de maza. Se declara como hijo legítimo de Antonio Díez y Ana Ruiz Mieza. Su abuelo paterno, Gerónimo Díez y su bisabuelo Antón Díez, eran naturales de la Villa de Bergara, obispado de Calahorra (actual zona de La Rioja). Domingo demuestra cómo todos ellos «reputaron cada uno en su tiempo por hombres nobles hijosdalgos notorios de sangre [...] han obtenido diferentes oficios y empleos onoríficos por dicho estado noble como originarios de la casa y Solar de Baldosera como todo consta de las fees de bautismo filiar y testimonios» (AHMCO, Sig.: SF/C 00038-209, 1716: s. f.). Estos instrumentos, en los que se recogieron diferentes pruebas que apoyaban el noble linaje de los Díez, fueron

entregados al Ayuntamiento, quien finalmente acordó «que se le guarden las honras exepciones y preeminencia que como a tal hijo hidalgo le corresponden» (AHMCO, Sig.: SF/C 00038-209, 1716: s. f.). De esta forma, Domingo Díez, que llevaba ya viviendo en la ciudad de Córdoba más de doce años y afincado en la collación de San Miguel, se empadronó como hidalgo en ella y «en las demás collaciones donde en adelante viviese», trabajando así en «las suertes de dicho oficio por el estado noble» (AHMCO, Sig.: SF/C 00038-209, 1716: s. f.).

Si estos datos arrojan información acerca de la familia del grabador Juan Díez, más importante serán los segundos instrumentos que presente Domingo Díez al Ayuntamiento en 1739, pues con ellos pretendía que sus hijos fueran también empadronados como hidalgos. Gracias a ellos podemos saber que, tanto Domingo como Juan Díez Pinto, son hijos de Domingo Díez y Luisa María Pinto y Morales, éstos contrajeron matrimonio en la iglesia de San Pedro, la misma en la que fueron bautizados Domingo Francisco Díez Pinto —nacido el 2 de abril de 1730— y Juan Modesto Díez Pinto —nacido el 24 de febrero de 1732— (AHMCO, Sig.: SF/C 00042-307, 1739: s. f.). Finalmente, una vez aportados los instrumentos, el Ayuntamiento

acordó admitir a los referidos al estado noble [...] y que los señores Jurados de la collación de San Pedro donde viven y los otros de las demás de esta ciudad donde en adelante vivieren y empadronen por hijosdalgos y teniendo la edad estatuida por derecho les incluyan en las suertes de oficios por el estado noble que se les manden las honras, franquezas y recepciones que se acostumbra guardar a los demás hijosdalgos de esta ciudad (AHMCO, Sig.: SF/C 00042-307, 1739: s. f.).

Esto era muy importante pues, por ejemplo, el gremio de plateros de San Eloy, incluyó en su *Prontuario de los diezysiete capítulos, que se contienen en las Ordenanzas Originales que el arte de la platería de esta ciudad de Córdoba tiene para su mejor gobernación...* (1729) que los artífices debían encargarse de admitir en sus talleres a discípulos «de padres honrados, christianos viejos, limpios de toda mala raza, que no tengan ni ayán tenido oficios mecánicos, y que no esten publicamente notados de vileza ninguna» (AHMCO, Sig.: CP/MU 0039-Perg. 138, 1729: f. 2r). De esta forma, los oficios quedaban perfectamente regulados y determinados en función del estrato social al que se perteneciera. Como puede apreciarse en la prueba de hidalguía de 1739, gracias a que Domingo Díez fue empadronado como hidalgo, pudo ostentar en 1729 el cargo de «fiel de peso de harina por el referido Estado (noble) y en mil setecientos y veinte tres me toco la suerte de Alcalde ordinario de la parroquia de San Pedro» (AHMCO, Sig.: SF/C 00042-307, 1739: s. f.). Consecuentemente, Domingo quería que sus hijos pudieran heredar la misma posición con el fin de garantizarles un prometedor porvenir: «debiéndose continuar esta antiquada posesión de Nobleza en los referidos mis hijos» (AHMCO, Sig.: SF/C 00042-307, 1739: s. f.). Finalmente, cabe destacar que, gracias a los esfuerzos de Domingo, su hijo grabador Juan Modesto Díez Pinto, pudo ostentar su mismo cargo, a saber, el de portero de maza. Además, llama la atención, cómo en la citada prueba de hidalguía, Díez se presenta como vecino de la ciudad de Córdoba, padre y legítimo administrador de las personas y bienes de sus hijos, así como de «Doña Luysa María Pinto y Morales que fue mi legitima mujer» (AHMCO, Sig.: SF/C 00042-307, 1739: s. f.), consecuentemente podemos deducir que la madre del grabador murió a lo largo de los siete años después de su nacimiento.

No podríamos finalizar este estudio sin analizar la última lámina que hemos encontrado abierta por Díez (Fig. 21). Datada en 1770, fue encargada por el Colegio de Abogados de Córdoba para ilustrar la contraportada de *Estatutos y constituciones de el Ilustre Colegio*

de *Abogados de la muy noble y leal Ciudad de Córdoba* (1770), así podemos entreverlo en la inscripción, pues, en su centro, se haya el escudo del citado colegio. Éste recurre a la protección de su ciudad y a diferentes advocaciones, resultando una disposición acuartelada en la que se distribuyen los anagramas de la abogacía (verdad y justicia) con la leyenda *Speculum sine macula* (aludiendo así a la Inmaculada Concepción), otro dedicado directamente a la Inmaculada Concepción, a través de la representación del Sol y la Luna, la hermandad de San Rafael —representada a través del pez— y las armas de la ciudad de Córdoba a través del león rampante (Cosano Moyano, 1999: 272). Finalmente, el escudo cuenta con la divisa *Advocatorum sigillum, collegii cordubensis* (Sello de las advocaciones del colegio de Córdoba), con un timbre con corona real de ocho florones y unos lambrequines con decoración vegetal y volutas. Partiendo de las advocaciones, el grabado de Díez transcurre por primera y única vez en un entorno celestial, en el que

podemos apreciar sobre las nubes a la Inmaculada Concepción sobre la media luna, elevada por unas cabezas de angelillos y pisando a la serpiente, así como a su derecha la representación de San Rafael, sujetando el escudo con la inscripción, en la que jura la custodia de la ciudad. En este último se puede apreciar una clara influencia del lienzo de *San Rafael* (c. 1654-1656) de Valdés Leal, el cual se conserva en el Palacio de Viana de Córdoba. Cabe destacar cómo, Díez, a través de simples líneas y raspados consigue magistrales contrastes que ayudan a conformar y dar profundidad al rompimiento de gloria. Pese a que la Inmaculada se encuentra combatiendo al demonio, llama especialmente la atención la serenidad en los rostros de los Santos y el marcado estatismo de la composición.



Fig. 21. Juan Díez, Inmaculada concepción y San Rafael, 1770, 265 × 177 mm. En Estatutos y constituciones de el Ilustre Colegio de Abogados de la muy noble y leal Ciudad de Córdoba, adaptados a los de el muy ilustre Colegio de la Villa y Corte de Madrid (1770), *Biblioteca Central de Córdoba*. Sig.: FA-0103-7-021. Digitalización de Julián Díaz Serrano.

CONCLUSIONES

Tras haber hecho un análisis de la producción de Juan Díez Pinto, debemos, en primer lugar, poner de relieve el uso de diferentes firmas para especificar la autoría de sus planchas, utilizando desde las abreviaturas Ioan^s Díez, Ioan Díez o d^z para acabar en los últimos grabados que poseemos —hacia 1770— firmando como I. Díez. Solamente la lámina que abre para el Ayuntamiento y dedicada a San Rafael, en 1760, encontraremos bien visible «Juan Díez», es decir, su nombre completo y sin abreviaturas, debido a que se trata de una plancha esculpida por propia voluntad y con la que el grabador, clara e indirectamente, sabía que iba a tener éxito y nicho de mercado. De hecho, es muy probable que el Ayuntamiento la imprimiese junto a la publicación *Relacion sucinta del plausible Octavario de fiestas celebradas... en la Iglesia Parroquial de Señor San Pedro de esta Ciudad de Cordoba à la colocación del Santísimo Sacramento, y Arca de los Huesos, y Reliquias de sus diez y ocho Santos Martyres* (1773), aunque no podemos asegurarlo a ciencia cierta, puesto que la encontramos en un volumen facticio.

En otras ocasiones, hemos podido comprobar cómo Juan Díez no incluyó, en la firma de la plancha, el lugar donde esculpió. Caso de *Santa Benilde, Entrega de la Ciudad de Córdoba a San Fernando, la aparición de Jesús Nazareno a Cristóbal de Santa Catalina* y el *retrato del padre Gregorio López*, en las cuales aparece solamente su nombre. Podríamos pensar que, en estos casos, la plancha al ser de reducidas dimensiones y por cuestiones de espacio, solamente podía incluir su nombre, puesto que no cabría el del lugar. Por este motivo, podemos encontrar éstos abreviados e incluso el de la propia ciudad a manera de Cord.^{va}, Cord o C. y además utilizó la A^o o A. para indicar el año.

Cabe reseñar también que estaría siempre sujeto a las indicaciones de los comitentes, a la casi reproducción de algunas pinturas y en, algunas ocasiones, como hemos visto en el caso de los retratos de siervos de Dios a regulaciones de la Santa Sede. A pesar de todo, se denotan en sus producciones cierto margen de la libertad creativa que se aprecia sobre todo en el engalanamiento de sus personajes, quizás proveniente de la influencia de los talleres de orfebrería y platería cordobeses. Este acercamiento hacia la platería lo podemos comprobar especialmente en las láminas de su juventud como, por ejemplo, las de *Santa Benilde, San Abundio* o la decoración a base de perlas del marco oval de la *Aparición de Jesús Nazareno a Cristóbal de Santa Catalina*. No obstante, supo también adaptarse a la austeridad y ascetismo, materializándolo a la perfección en los retratos de los siervos de Dios, sobre todo en el caso de *Sor Úrsula de San Basilio*.

No debemos obviar tampoco su esfuerzo por esculpir espacios naturales verosímiles, en la mayor parte de las ocasiones, prefiriendo los entornos rocosos, con montañas y alguna vegetación, pero sin hacer referencia a lugares concretos. Mención aparte, tendrá el estudio del celaje, el cual oscilará entre una representación a través de simples líneas, en las que predominan incisiones horizontales, hasta una representación de nubes con una gran personalidad, sombreándolas y desvaneciéndolas en lugares puntuales con el fin de integrarlas en el espacio, de esta forma se consiguen realizar contornos, dar una mayor volumetría y trabajar la iluminación en el grabado. El mejor ejemplo, en torno a este particular, puede encontrarse en su estampa de *Santa Bárbara*.

En cuanto a las vestimentas, debemos resaltar dos aspectos. Por un lado, el especial interés en la representación del tejido que, en la mayor parte de las ocasiones, aparece ricamente bordado y resulta coetáneo a la época del grabador. Por otro, se observa una tendencia hacia la inserción de velos y pliegues en las prendas para ganar un mayor dinamismo en la composición.

Quizás el punto débil del grabador sean los entornos y elementos arquitectónicos, los cuales, al ser llevados a la plancha, carecen en gran medida de volumetría y poseen una perspectiva forzada, quedando finalmente un resultado plano y esquemático, ello puede evidenciarse en mayor medida en *La aparición del Jesús Nazareno a Cristóbal de Santa Catalina*.

Finalmente, y pese a todo, se trata de un grabador de una abundante y variada producción, cuya maestría queda perfectamente respaldada tras atreverse a realizar encargos de muy variado tipo, desde aquellos de carácter devocional como los retratos de siervos y sierva de Dios, mártires o santos, hasta aquellos de carácter profano como el estudio de monedas romanas o el escudo de Córdoba. Así mismo, caben destacar las calcografías de carácter didáctico, hechas con el objetivo de ayudar al estudio del alumnado, valga como ejemplo la lámina musical para el aprendizaje del canto llano y las empresas de la eternidad de Juan de Santiago, producciones en las que debemos tener en consideración que no todo artífice poseía la suficiente habilidad para llevarlas al grabado, pues resulta difícil trasladar la síntesis de un pensamiento o concepto teórico a la imagen. Para concluir, solo resta mencionar que esperamos realizar futuras contribuciones en las que poder aportar más información relativa a la vida del grabador, así como ir sumando obras a su catálogo.

BIBLIOGRAFÍA

Libros impresos antiguos

- CHIMIONI, Luis (1766), *Tentamen juxta modum arcus circuli rectificandi*. Cordubae, Ex officina D. Antonii del Hoyo. Per Franciscum Fernandez.
- DÍAZ DE RIBAS, Pedro (1627), *De las antigüedades y excelencias de Córdoba. Libro primero...* En Córdoba, por Salvador de Cea Tesa.
- HEREDIA, Sebastián de (1767), *Arte novísimo gramático-latino*. Impreso en Córdoba, en la Imprenta del Colegio de la Asuncion año de 1767 por Francisco Villalón.
- LÓPEZ DE BAENA, José (1764), *Oracion funebre, que en las magnificas exequias, que consagrò a la apostolica vida y preciosa muerte del exemplar siervo de Dios P. Juan de Santiago sacerdote professo de la compañía de Jesus el afecto, la gratitud, y el dolor de dos ilustres señoras, sus hijas en el espíritu...* En Córdoba, En el Colegio de Nuestra Señora de la Assumpcion por Francisco Villalón.
- MENDOZA, Juan de (1766), *Historia moral, panegyrica de la vida, martyrio, y patrocinio de la gloriosissima virgen y martyr Sta. Barbara*. En Córdoba, en la Oficina de Diego, y Juan Rodríguez, Impressores de la dignidad Episcopal, y de dicha ciudad. Calle de la Librería, Por Francisco Serrano Cavallero y Juan Sánchez.
- MORALES, Vicente (1763), *Compendio de la exemplar vida, y santa muerte del Padre Juan de Santiago ... de la Compañía de Jesus : que comunica en carta circular a los Padres Superiores de la provincia de Andalucía*. Impressa en Córdoba, en el Colegio de Nuestra Señora de la Assumpcion, por Francisco Villalón.
- POSADAS, Francisco de (1764), *Vida, y virtudes del venerable siervo de Dios el padre Christobal de Santa Cathalina...* Tercera impression. Con licencia: En Cordova en la Oficina de Diego, y Juan Rodríguez, Impressores de la Dignidad Episcopal, y de dicha Ciudad, Calle de la Librería, por Francisco Serrano, y Fernando Sánchez. También se ha consultado la primera edición homónima de 1691, impresa en Córdoba por Diego de Valverde y Leyva y Aciselo Cortés de Ribera.
- RIVERA VALENZUELA, Juan María de (1766) *Diálogos de memorias eruditas para la historia de la nobilissima ciudad de Ronda...* Número I. En Córdoba, en la imprenta de la Capellanía.

- ROA, Martín de (1615), *Flos Sanctorum. Fiestas i santos naturales de la ciudad de Cordoua ... i otras ciudades i lugares de Andaluzia, Castilla i Portugal...* En Sevilla, Por Alonso Rodríguez Cámara.
- ROJAS Y MONTES, Diego (1760), *Promptuario armónico, y conferencias theoreticas, y prácticas de Canto-Llano, con las entonaciones de Choro, y Altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba...* Impreso en Córdoba en la Calle de la Librería, por Antonio Serrano y Diego Rodríguez, Impressores del Santo Tribunal de la Inquisición, y de dicha Ciudad.
- RUANO, Francisco (1761), *Historia general de Córdoba, Tomo 1.* Impreso en Córdoba, En el colegio de nuestra Señora de la Asunción con las licencias necesarias. Por Francisco Villalón.
- SANTIAGO, Juan de (1765), *Doce symbolos de la eternidad, que la declaran algun tanto. Obra posthuma, que compuso el siervo de dios padre Juan de Santiago de la Compañía de Jesus.* En Córdoba, En la imprenta de D. Julian Díaz, por Francisco Villalón.
- SÁNCHEZ DE FERIA, Bartolomé (1772), *Palestra sagrada, o memorial de santos de Córdoba, con notas, y reflexiones críticas, sobre los principales sucesos de sus Historias*, IV tomos, En Córdoba, en la Oficina de Juan Rodríguez, Calle de la Librería.
- S. N. (1693), *Reglas y constituciones que han de guardar los hermanos del orden tercero del seraphico Padre San Francisco que asisten en la casa y hospital de Jesús Nazareno de la ciudad de Cordoba de Pobres incurables, y Niñas huérfanas, que fundó el venerable padre Christoval de Santa Cathalina.* Con licencia en Córdoba, Por Diego de Valverde y Leiva, y Acisclo Cortès de Ribera.
- S. N. (1770), *Estatutos y constituciones de el Ilustre Colegio de Abogados de la muy noble y leal Ciudad de Córdoba, adaptados a los de el muy ilustre Colegio de la Villa y Corte de Madrid*, Imprenta de Juan Rodríguez de la Torre.
- S. N. (1773), *Relacion sucinta del plausible Octavario de fiestas celebradas este presente año de mil setecientos sesenta y tres, en la Iglesia Parroquial de Señor San Pedro de esta Ciudad de Cordoba à la colocación del Santísimo Sacramento, y Arca de los Huesos, y Reliquias de sus diez y ocho Santos Martyres, en la nueva Capilla, que su cofradía y devotos le han fabricado*, Impreso en Córdoba. Con las licencias necesarias.
- VÍLCHEZ, Jerónimo de (1758), *Carta del Padre Mtro. Don Genonimo de Vilches, escrita à su Provincial. Sobre la exemplar vida del M. Reverendo P. Mtro. Don Juan Agustin Borrego...* En Granada, en la Imprenta Real, s. f.
- VÍLCHEZ, Jerónimo de (1763), *Vida de la V. Sierva de Dios Sor Ursula de San Basilio religiosa del choro en el Convento del Císter de la ciudad de Cordova.* En Cordova, En la Oficina de Diego, y Juan Rodríguez.
- VÍLCHEZ, Jerónimo de (1766), *Vida del V. siervo de Dios y M. R. P. M. Don Juan Agustín Borrego, monge del Orden de San Basilio Magno...* En Córdoba, En la Oficina de Diego, y Juan Rodríguez, Calle de la Librería por Antonio Serrano, y Fernando Sánchez.

Fuentes de archivo

Archivo Capitular de la Catedral de Córdoba

- Actas capitulares de la Catedral de Córdoba. Del 13 de febrero de 1756 a 29 de noviembre de 1759, t. 80.
- Actas capitulares de la Catedral de Córdoba. Del 1 de diciembre de 1759 a 23 de diciembre de 1762, t. 81.

Archivo Histórico Municipal de Córdoba

- El Padre Cristóbal de Santa Catalina. 1690 – 1818. Signatura: SF/C 04177-032.
- Padre Cristóbal de Santa Catalina. Disposiciones normativas, autos y expedientes. 1769 – 1770. Signatura del archivo: SF/C 00088
- Cartas y otros documentos sobre la beatificación de Cristóbal de Santa Catalina. Años 1769 y 1770. Signatura: SF/C 00088-001.

- Documento Ordenanzas del Arte de la Platería del Colegio de Plateros de Córdoba. Pergamino 138. 1729. Signatura: CP/MU 0039-Perg. 138.
- Petición y copia de los instrumentos presentados como prueba de hidalguía por Domingo Díez. Doc. 209. Signatura: SF/C 00038-209.
- Petición y copia de los instrumentos presentados por Domingo Díez como prueba de la hidalguía de sus hijos Domingo y Juan Díez Pinto. Doc. 307. Signatura: SF/C 00042-307.
- Dedicación hecha por el portero de maza Juan Díez, de la lámina en que había esculpido la imagen del Arcángel San Rafael, copia de la que se venera en la escalera de las Casas Consistoriales, para promover su devoción. Signatura: SF/C 00088-002. San Rafael Arcángel. Disposiciones normativas y expedientes.

Fuentes bibliográficas

- BÉNÉZIT, Emmanuel (2006), *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 14 vols., París, Librairie Gründ.
- BUGELLA ALTAMIRANO, Matilde (2017-2018), «Arqueología clásica e ilustración en Córdoba. *La Historia General de Francisco Ruano*», *Mainake*, xxxvii, pp. 301-316.
- CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel (2019), «La estampa devocional de los siervos de Dios: culto público o culto privado. El caso del grabado del R. P. Manuel Padial (1661-1725)», en María Jesús Fernández Cordero y Henar Pizarro Llorente (eds.), *Santidad, trazos universales y huellas carmelitas*, Italia, Edizioni Carmelitane, T. 2. pp. 315-336.
- COSANO MOYANO, Francisco (1994), «Iconografía de una estampa: entrega de la ciudad de Córdoba a San Fernando», *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 2ª época, n.º 234-236, pp. 575-587.
- COSANO MOYANO, Francisco (1999), *Iconografía de Córdoba*, Córdoba, CajaSur.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José (2022), *Las empresas de la eternidad. Juan de Santiago y la retórica verbo-visual jesuítica*, Valencia, Universidad de Valencia,
- GALLEGO, Antonio (1979), *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra.
- MORENO CUADRO, Fernando (1991), «El Nazareno y el grabado carmelitano», en Juan Aranda Doncel (coord.), *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*, Córdoba, Congregación Hermanas Hospitalarias de Jesús Nazareno; Mérida, Ayuntamiento de Mérida, t. 2, pp. 775-799.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel (1991), «El proceso de fama de santidad del P. Cristóbal de Santa Catalina (1760-1770)», en Juan Aranda Doncel (coord.), *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*, Córdoba, Congregación Hermanas Hospitalarias de Jesús Nazareno; Mérida, Ayuntamiento de Mérida, t. 1, pp. 109-1015.
- PÁEZ RÍOS, Elena (1981), *Repertorio de grabados españoles*, 4 vols., Ministerio de Cultura, España.
- PROPERCIO (1989), *Elegías*, Madrid, Gredos.
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, Rafael (1893), «Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba», en Marqués de la Fuensanta del Valle, *Documentos inéditos para la historia de España*, tomo cvii, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, Rafael (1896), *Guía artística de Córdoba ó sea indicación de los principales monumentos y objetos de arte que el curioso ó aficionado debe visitar en esta Ciudad*, Sevilla, Tipografía y Encuadernación de Enrique Bergali.
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, Teodomiro (1873), *Paseos por Córdoba, ó sean apuntes para su historia*, 3 vols., Córdoba, Imprenta de D. Rafael Arroyo. Edición Facsímil de la Editorial Maxtor, 2003.

- RÉAU, Louis (2008), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona, Serbal, t. 2, vol. 3.
- REDEL, Enrique (1899), *San Rafael en Córdoba. Resumen de memorias relativas a monumentos triunfales, pinturas, estatuas, láminas, producciones literarias y piadosas; Mención de cordobeses distinguidos que llevaron el nombre del Santo Arcángel, y versos y expansiones de la devoción popular hasta nuestros días*, Córdoba, Imprenta y Librería del «Diario».
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1954), «Charles de la Traverse, pintor francés en España. Noticia sobre su vida y sus obras (¿?-1787)», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 4, pp. 379-398.
- RODRÍGUEZ-SALA, María Luisa y Rosalba TENA-VILLEDA (2003), «El venerable Varón Gregorio López, repercusiones de su vida y obra a lo largo de cuatrocientos años, 1562-2000», *Gaceta Médica de México*, vol. 139, nº 4, pp. 401-408.
- ROMERO PÉREZ, José Antonio (2003), «Relación sucinta del plausible octavario de fiestas celebradas en 1763 en la iglesia parroquial de San Pedro», *Arte, Arqueología e Historia*, nº 10, pp. 174-179.

Webgrafía

- Entrada de Gregorio López en la web *Diccionario Biográfico Español*. <https://dbe.rah.es/biografias/12259/gregorio-lopez> (Último acceso: 22 de febrero de 2023).
- Análisis del retrato de Gregorio López de José Miguel Morales Folguera: <https://orbisimagenes.iarthislab.eu/estampas/ii-libros-ilustrados/retratos/retrato-de-gregorio-lopez/?s=gregorio%20lopez> (Último acceso: 22 de febrero de 2023).
- British Museum. Biografía de Hieronymus Wierix: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG51030> (Último acceso: 04 de mayo de 2023).

APÉNDICE: DEDICACIÓN HECHA POR EL PORTERO DE MAZA JUAN DÍEZ, DE LA LÁMINA EN QUE HABÍA ESCULPIDO LA IMAGEN DEL ARCÁNGEL SAN RAFAEL, COPIA DE LA QUE SE VENERA EN LA ESCALERA DE LAS CASAS CONSISTORIALES, PARA PROMOVER SU DEVOCIÓN. ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE CÓRDOBA. SIG.: SF/C 00088-002.

Córdoba a 21 mayo de 1762

Excelentísimo Señor

Juan Díez Portero de Maza de vuestra excelencia, con su más profundo rendimiento y llevado de su Devoción al santo Arcangel San Rafael Jurado custodio de esta ciudad y que en su obsequio rinde a vuestra excelencia gratitudes, esculpiendo laborioso una imagen de dicho Santo Arcángel, a imitación de la que vuestra excelencia mantiene devoto en su escalera, la que ofrece rendido para que, custodiada en su Archivo pueda vuestra excelencia, en las ocasiones que guste, aumentando imágenes de su Santo Custodio, fervorizar y extender más el culto que todos debemos a su tutelar patrocinio.

A quien rendido suplico interceda con Su Majestad Divina prospere a vuestra excelencia por muchos años en su mayor grandeza.

Juan Díez Pinto (Firma).