

**El retrat de Felip V i Maria Lluïsa de Savoia amb el seu fill conservat a la Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona: un exemple d'estampa reciclada.**

Davant el caràcter pioner del terme “estampa reciclada”<sup>1</sup> és pertinent que realitzem un aclariment preliminar. El concepte d'estampa reciclada no remet a una tipologia gràfica consolidada en la història o historiografia de l'art i, per tant, seria una gosadia pretendre crear-ne una de nova en aquest treball. Tanmateix, davant la carència d'un terme i una bibliografia específica sobre aquest àmbit ens veiem obligats a encetar una nomenclatura que faciliti la referència a l'objecte d'estudi que ens ocuparà en el següent escrit.

Una etiqueta com la d'estampa reciclada podria confondre al lector, fent-lo creure que alludim a un gravat, el revers del qual ha estat aprofitat per elaborar un exercici dibuixístic, fet present en la història del gravat amb casos diversos com el d'una “estampa aprofitada” per Antonio del Castillo (1616-1668).<sup>2</sup>

No pretenem referir-nos al que ha estat denominat per Peter Burke com a “imatges reciclades”, és a dir, una classe d'*intervisualitat* que abasta els plagis en la pintura així com l'aprofitament de les matrius xilogràfiques o calcogràfiques, on l'artista confia que l'observador sigui incapaç d'identificar la font visual originària.<sup>3</sup> En aquest sentit, no ens competeix abordar el reaprofitament de planxes de gravats i la seva alteració en la transmissió d'una estètica matisada respecte l'original, tot i obtenir resultats, a primer cop d'ull, similars al d'una estampa reciclada. El camp de les anomenades “estampes en transformació”<sup>4</sup>, així doncs, desestima l'estudi de la modificació directa del full de paper que presenta la imatge estampada.

---

<sup>1</sup> L'encunyament d'aquest terme li dec al doctor Vicenç Furió a qui agraeixo el seu guiatge en l'execució d'aquest article.

<sup>2</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito i GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta (eds.). *Antonio del Castillo (1616-1668). Dibujos. Catálogo Razonado*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2008, p. 81-84.

<sup>3</sup> BURKE, Peter. “Cómo interrogar a los testimonios visuales”, a: PALOS PEÑARROYA, Joan Lluís i CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dirs.) *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, p. 32-33.

<sup>4</sup> PRÉAUD, Maxime. “«Was das Kupfer hergibt...». Einige Gedanken zur Transformationsgraphik”, a: CILLESSEN, Wolfgang (coord.) *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*. Berlín: Deutsches Historisches Museum, 1997, p. 63-66. Per a una estampa en

El terme “estampa reciclada” accentua l’estat alterat del suport, incidint en el fet que es renova per tal que pugui ésser utilitzat de nou. Les metamorfosis a les que hom sotmet les estampes han estat freqüents ja des de la invenció i difusió de la tècnica del gravat al segle xv, on podien ser impreses diverses imatges i “retallades d’una única làmina quadriculada, engalavernades en composicions més grans de múltiples imatges o enganxades a diferents objectes; les impressions s’alteraren o utilitzaren d’altres maneres no previstes necessàriament pels seus productors.”<sup>5</sup> Entre aquestes alteracions, la que vertebrava el nostre escrit i a la que adscriuim el concepte d’estampa reciclada, és la de l’actualització d’una estampa a partir de l’afegiment d’un component d’una estampa diferent, retallat i encolat al damunt de la primera.

La recerca en la Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona ens ha permès conèixer un fascinant gravat, aparentment anònim, que representa a Felip V d’Anjou amb la seva primera muller i el seu futur hereu Lluís (fig. 1). L’estampa mostra aquestes tres figures dins un espai ovalat, envoltades per un enquadrament florit conformat per lliris i demás elements naturals definits per sinuoses tiges. Al marge central inferior trobem una inscripció que assenyala els personatges retratats (fig. 2): “Filipus V. Hisp. Rex cum uxore M. Gabriela Sabaudiae e filio Ludov”, la qual significaria aproximadament, si desgranem les abreviatures, “Felip V rei d’Espanya amb la seva esposa Maria Gabriela de Savoia i el seu fill Lluís”.

Al recto del full podem apreciar vistosament la marca d’un segell, la tinta blava del qual s’ha corregut a les proximitats inferiors d’aquest. Les paraules que conformen el segell són difícilment llegibles, no obstant, per comparativa amb altres estampes del propi Fons Antic de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona que també presenten aquest mateix segell podem esbrinar que ens comunica “Biblioteca Nacional enajenado”. Aquesta marca es correspon a un segell de la Biblioteca Nacional d’Espanya (BNE), la qual es té

---

transformació amb una transició formal de resultat visualment anàleg a una estampa reciclada veure LAMBERT, Susan. *The Image Multiplied: Five Centuries of printed reproductions of paintings and drawings*. Londres: Trefoil Publications, 1987, p. 24.

<sup>5</sup> KARR SCHMIDT, Suzanne. “Using Renaissance Prints”, a: KARR SCHMIDT, Suzanne (ed.). *Altered and Adorned: Using Renaissance Prints in Daily Life*. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 11. Totes les traduccions de cites i textos dels que no existeix versió catalana ni castellana són nostres. D’entre els casos d’estampes alterades que comenta Karr Schmidt, no al·ludeix a cap “estampa reciclada”. Per consultar un estudi monogràfic sobre les estampes retallades i enganxades en manuscrits veure RUDY, Kathryn Margaret. *Image, Knife, and Gluepot: Early Assemblage in Manuscript and Print*. Cambridge: Open Book Publishers, 2019.

constància que va fer un donatiu l'any 1887, de la mà d'un membre de la secció d'Estampes, Ángel María de Barcia, a la Universitat de Barcelona de 5.402 estampes i 213 duplicats segons apunten les memòries de la institució madrilenya.<sup>6</sup> Conseqüentment, l'estampa que ens ocupa, de forma anterior a l'any 1887, hauria format part de les col·leccions de la Biblioteca Nacional d'Espanya i hauria estat donada al Fons Antic on actualment es troba. En les esmentades memòries, però, no es precisen més detalls entorn aquesta donació, d'aquí que no puguem deduir perquè aquesta estampa en concret va ser donada i no pas una altra.

En examinar de forma permenoritzada la imatge, podem advertir dues traces de naturalesa gràfica diferent. Primerament, trobaríem la del marc florit caracteritzada per unes línies més gruixudes que contrastaria amb el traç que trobem al retrat ovalat, el qual mostra unes línies molt més fines combinades amb les trames espesses del fons i la caracterització dels ombrejats dels rostres a partir d'un puntejat. En aquest sentit, el propi paper del retrat ovalat és d'una coloració sèpia molt més grisosa i fosca que la resta del full, fet que, sumat a la discordança de les formes entre els marges del retrat i la zona que el circumscriu, ens faria pensar que es tracta de gravats diferents. Per ratificar aquesta afirmació podem apuntar que en l'apreciació tàctil de la zona fronterera entre el retrat oval i el marc, s'aprecia un canvi de superfície, és a dir, un tall de paper i l'inici d'un altre. Es materialitza en aquest exemple, un cas d'estampa reciclada en què una làmina ha estat literalment retallada i enganxada a sobre d'una altra.

En el seguiment d'aquesta anàlisi tàctil i visual advertim que la franja amb la inscripció identificadora de Felip V i la seva família també es correspon a un paper enganxat. De nou, detectem un canvi de superfície com a indicatiu de l'alternança del paper així com una textura completament diferent. Cal recalcar que, el text ja esmentat vist en augment, deixa patents evidències d'un traç molt insegur, unes línies excessivament mogudes per ser efectuades en gravat. Aquesta apreciació visual ens fa plantejar que el redactat sobre el paper enganxat va ser realitzat amb un plomí. De la mateixa manera, si observem les filades decoratives que apareixen en aquest mateix paper, podem suggerir que, novament, han estat realitzades en plomí emulant el traç del gravat que sí que presenta l'estampa inferior. En relació amb aquest aspecte, encara podríem incorporar el fet que alguns espais del marc decoratiu florit han estat resseguits o omplerts amb aquest mateix plomí, de nou intentant emular els jocs de línies efectuats en gravat. És així com algunes formes

---

<sup>6</sup> "Servicios no relacionados en el cuadro estadístico." Anuario de 1887. BNE-A, BN 0157/007, s.p.

ondejants amb el seu interior blanc, han estat guixades pel plomí amb uns motius que intenten assimilar la dotació volumètrica que sí que brinda en algunes formes el gravador. Altrament, en aquestes mateixes formes ondejants, veiem com el plomí en algunes d'elles ressegueix el seu contorn sortint-se en alguns casos de la línia gravada original i testimoniant la presència de l'afegit manual.

Amb el propòsit de desmembrar l'estampa reciclada i distingir les dues làmines que la configuren, s'ha observat l'estampa de besllum, comportant la revelació d'una figura d'un home jove nimbat mirant al cel, amb les mans en posició de pregària davant un llibre (fig. 3). Vesteix un hàbit propi d'un novici jesuïta podent argüir finalment que es tracta de la representació d'un sant d'aquest orde. En observar, també a contrallum, la zona de la inscripció, distingim les següents paraules (fig. 4): "S. Stanislau Kostka Soc Iesu", confirmant-nos que ens trobem davant una estampa devocional de sant Estanislau Kostka (1550-1568) un novici d'origen polonès de la Companyia de Jesús, tal com expressa la inscripció ("Soc[ietas] Iesu"). Per consegüent, l'estampa devocional de sant Estanislau va ser ocultada per un altre gravat corresponent al retrat de la família de Felip V i una inscripció escrita a mà en un paper.

Prenent com a referència la procedència indicada pel segell de la BNE, podem localitzar en la col·lecció d'aquesta institució un gravat que s'assimila a l'estampa superposada, és a dir, el retrat de Felip V, Maria Lluïsa de Savoia i el seu fill Lluís. Es tracta d'una estampa realitzada amb una sola matriu rectangular on s'exposa el retrat oval (anàleg al que trobem en l'estampa que ens ocupa) amb un marc molt més sobri i auster que el ric marc florit de l'estampa de sant Estanislau (fig. 5). En la inscripció de la secció inferior se'ns aporta el nom i distincions monàrquiques dels efigiats de forma més extensa que al paper afegit de l'estampa de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona. Cal afegir que sota el rectangle de la imatge pròpiament dita, localitzem dues inscripcions gravades en les que hi diu, primerament: "Romæ Sup[eriorum] Permissu", una inscripció efectuada en nom del permís censor eclesiàstic de Roma (l'oficina del *Maestro del Sacro Palazzo*), anotació difosa a Itàlia entre el 1575 i el 1870.<sup>7</sup> Seguidament, llegim la firma de l'autor el qual és Hubert Vincent (gravador nat a Lió, actiu entre 1680 i 1730, amb una estada professional

---

<sup>7</sup> LEUSCHNER, Eckhard. "Censorship and the market"; a: FANTONI, Marcello; MATTHEW, Louisa C.; MATTHEWS-GRIECO, Sara F (eds.). *The Art Market in Italy: xv to xvii centuries*. Mòdena: Franco Cosimo Panini, 2003, p. 65-73; LEUSCHNER, Eckhard. "The Papal Printing Privilege", *Print Quarterly*, vol. 15, núm. 4, 1998, p. 359-370; VIVES PIQUÉ, Rosa. *Guía para la identificación de grabados*. Madrid: Arco, 2003, p.143.

a Roma on es va italianitzar el nom a Huberto Vicenti)<sup>8</sup> el qual va gravar la matriu de l'estampa de la col·lecció de la BNE el 1711 atenent a la inscripció. Aquesta dada ja ens permet confirmar l'autoria i datació del retrat oval de l'estampa que ens ocupa.

Pel que fa a l'estampa inferior devocional, cal precisar que ni al peu de la imatge, ni dins l'oval vist de besllum, podem apreciar cap inscripció que ens aportí dades sobre l'autoria o la data de l'estampa. Tanmateix, tant el marc florit així com l'efígie de sant Estanislau haurien d'haver estat gravats de forma posterior al 31 de desembre de 1726, moment en que Estanislau Kostka va ser canonitzat per Benet XIII. Representa el 1726, per tant, un *terminus post quem* per la datació de l'estampa.

A propòsit de la identificació de l'estampa de sant Estanislau, no hem pogut arribar a una conclusió definitiva ja que no s'ha localitzat un gravat idèntic a la imatge del sant Estanislau suplantada. Especulem amb la possibilitat que fos una estampa devocional oberta en algun taller calcogràfic català de la segona meitat del segle XVIII, fonamentalment per les analogies que hem pogut detectar a nivell formal i tipològic entre l'estampa que ens ocupa i obres, per exemple, d'Ignasi Pons, Pere Costa o Ignasi Valls (fig. 6). Les similituds en la confecció del marc són considerables advertint, així mateix, alguns estilemes comuns.

L'estampa, en qualsevol cas, atenent al *terminus post quem* de la seva realització, es tracta d'un gravat de traducció d'una pintura anònima elaborada pocs anys abans del 1600, ubicada a l'església de Sant'Andrea al Quirinale de Roma, concretament a la capella on es resguarden les relíquies del sant jesuïta (fig. 7).<sup>9</sup> Cal precisar que, no necessàriament el nostre gravat va traduir directament la pintura, sinó que podria existir una segona representació que interpretés el quadre romà, a partir de la qual treballés el gravador. Tanmateix, els episodis hagiogràfics que es mostren en ambdues imatges són distints. Per una banda, a la pintura hi detectem a sant Estanislau amb les mans unides d'una manera idèntica a l'estampa, emplaçat en una estança oberta per una balconada caracteritzada per una balustrada apreciable, també, al gravat. El sant dirigeix la mirada a un esclat celestial presidit per dos àngels i una figura femenina portadora d'una torre, atribut de santa Bàrbara. L'escena atludeix al passatge de la vida del sant polonès en què

---

<sup>8</sup> MILESI, Giorgio i BELLINI, Paolo. *Dizionario degli incisori*. Bèrgam: Minerva Italica, 1989, p. 334.

<sup>9</sup> Per un estudi introductori d'aquesta pintura veure: DZIK, Janina. "Obraz czy figura? Uwagi o ołtarzu św. Stanisława Kostki w rzymskim kościele Sant'Andrea al Quirinale", *Techne. Seria Nowa*, núm. 2, 2018, p. 45-60.

Estanislau, estudiant a Viena, va emmalaltir amb perill de mort i, essent un gran devot de santa Bàrbara pel seu rebuig patern afí, es va encomanar a Déu a través de la seva intercessió. Pròxim a la mort, el sant desitjà amb intensitat rebre l'eucaristia i, sobtadament, se li aparegué santa Bàrbara acompanyada de dos àngels que reverentment li duien el Santíssim Sagrament de l'Altar, "per les mans dels quals, amb una inefable dolçor i alegria, va combregar."<sup>10</sup>

Si observem l'estampa suplantada, tot i les dificultats inherents a la visura d'un paper ocult que no ens permeten apreciar l'estampa coberta amb claredat, no distingim cap figura celestial al costat d'Estanislau. Segurament, al gravat es pretenia evocar un episodi extàtic del sant polonès, experimentat per aquest en diverses ocasions, amb anterioritat i posterioritat de ser admès al noviciat.<sup>11</sup> En la pintura, es deuria preferir plasmar una efemèride de major rellevància i espectacularitat (com era la comunió del sant a través dels àngels i santa Bàrbara) que no pas un comú deliqui d'amor de Déu, tenint en compte que el sant jesuïta morí *in odore sanctitatis* i que presentava una causa de beatificació oberta en el moment d'elaboració de la pintura.

L'estampa que ens competeix, no és l'únic cas d'una obra que tradueix i interpreta la pintura romana d'Estanislau Kostka. Una cromolitografia de les darreries del segle XIX novament presenta el mateix esquema compositiu i elements formals que el quadre de Sant'Andrea al Quirinale (fig. 8). No obstant, la tauleta representada davant del sant l'ocupa el llibre de les regles jesuítiques que apareix, igualment, en l'estampa reciclada, element formal innovador respecte a la pintura primera. Així també, en la litografia vuitcentista la fulgència divina present en la pintura, és substituïda per una representació més sòbria de l'epifania en forma de l'emblema de la Companyia de Jesús, envoltat de querubins en una sèrie de caragolats núvols.

---

<sup>10</sup> RIBADENEIRA, Pedro de. *Compendio della vita del B. Stanislao Kostka, Della Compagnia di Giesv.* Pàdua: Pietro Paolo Tozzi, 1608, p. 4-5. La font iconogràfica que més concorda amb l'escena és la suara citada, no obstant existeixen altres reculls biogràfics del sant polonès on consta aquest passatge: SACCHINI, Francesco. *Vita B. Stanislai Kostkæ, Poloni e Societate Iesu.* Ingolstadt: Adami Sartorii; BARTOLI, Daniello. *Compendio della vita del B. Stanislao Kostka della Compagnia di Giesv.* Roma: Nicolò Angelo Tinassi, 1681, p. 34-35.

<sup>11</sup> BARTOLI, Daniello. *Compendio della vita...* Cit. supra, p. 14, 58, 62, 84-85; THOMATI, Juan Bautista. *El Cordero de Jesus sacrificado en la ley de gracia, con las ceremonias de la ley antigua: panegyrico de S. Estanislao Kostka, novicio de la compañía de Jesus.* Còrdova: Juan Pedro Crespo, 1753, p. 12.

Resta preguntar-nos: qui, quan i per què es va retallar el retrat de Felip V i la seva família i es va superposar a l'efígie de l'estampa de sant Estanislau.<sup>12</sup> Les conjectures a plantejar són diverses. A nivell visual, podríem suposar que el propietari anterior a la BNE, disposava d'ambdues estampes i tenia un major interès tant en el retrat dels monarques, com en el marc florit de l'estampa de sant Estanislau, molt més lluent que el marc enfosquit a partir d'un delineat horitzontal de l'estampa de Vincent. Aquest (suposat) propietari devia decidir unificar totes dues estampes a fi d'obtenir la millor versió d'elles en una única peça, ja fos per complaença visual o per intensificar l'atractiu en un possible mercat en què s'ubiqués. En aquest sentit, podríem incorporar (o fer-lo motiu axial) a aquesta suposició, la possibilitat que l'estampa original de Vincent estigués esquinçada en la zona del marc i, per millorar el seu aspecte, fos retallat i enganxat el retrat a sobre l'estampa devocional. Incidint en aquest aspecte, l'estrip que podem trobar en la figura de Lluís podria entendre's com un testimoni d'aquest mal estat de conservació de l'estampa original. No obstant, alhora podria significar el resultat d'una feina maldestre i poc acurada en el procés de trasllat del retrat, particularitat que sintonitzaria amb les formes i subratllats afegits amb plomí summament barroers. Els afegits amb ploma i plomí en les estampes, ja fos per omplir les llacunes com per complementar el gravat en si, no eren inusuals en estampes tractades per comerciants i col·leccionistes, ja des de mitjans del segle XVII amb destreses completament variables.<sup>13</sup> Aquesta deixadesa que detectem en l'estampa que ens ocupa, l'apreciem també en la inscripció superposada, mal retallada i amb unes anotacions realitzades en plomí amb una calligrafia molt dubtosa i tremolosa. Aquest seguit d'imprecisions, potser ens portarien a afirmar que era, probablement, la tasca, d'un aficionat, fos un particular o un comerciant. Sense obviar cap d'aquests factors, cal tenir en compte el fet que l'anotació afegida, fou redactada en llatí, incorporant paraules que no apareixien en la inscripció del gravat de Vincent, per tant, l'alterador de les estampes disposava de models escrits o bé, directament, coneixements de lèxic llatí, d'aquí que puguem descartar que el propietari fos un complet llec. Són supòsits que

---

<sup>12</sup> A l'antic llibre de registre de les estampes soltes de la Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona dut a terme des del 1986 fins al 1997 per la Rosa Margalef, es fa constar l'estampa manipulada que tractem a partir únicament de la inscripció suplantada, per tant, en el moment de la catalogació de l'estampa en aquesta institució, ja havia estat reciclada.

<sup>13</sup> GRIFFITHS, Antony. *The print before photography: an introduction to European printmaking, 1550-1820*. Londres: British Museum Press, 2016, p. 345-346.

justificarien el reciclatge d'aquestes estampes, sense tenir, però, una documentació precisa que ens permeti afinar els desencadenants reals d'aquesta acció.

Sense efectuar cap corpus ni mapatge exhaustiu d'estampes reciclades, hem advertit que aquesta tipologia comentada en l'obra precedent, no es tracta d'una *rara avis* marginada a la Biblioteca de Fons Antic, sinó que és present en altres col·leccions, con a mínim, estatals. Desproveït del propòsit, en aquest escrit, de resseguir tots els exemples, n'esmentem un més que permet comparar similituds i diferències amb l'anterior.

Ens referim al presumpte *Retrat de Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos*, amb una datació ubicada dins el segle XVII (fig. 9). El reciclatge, en aquest cas, prové de l'aprofitament de dues estampes amb la finalitat de destacar, novament, l'efígie d'un personatge històric retratat, a partir d'un marc més excels que l'original. Si ens aproximem al retrat, detectem una coloració distinta, més obscura que la resta del full, així com un canvi de superfície, és a dir, un tall de paper i l'inici d'un altre. Per tant, la imatge que trobem fins al marc farcit d'una inscripció, correspondria al retrat retallat i enganxat damunt aquesta gran orla que suposa l'estampa inferior (apreciació que ens la confirma la visura de l'estampa a contrallum<sup>14</sup>). El retratat, com hem comentat, és identificat pels conservadors de la BNE com a Pedro Fernández de Castro, VII Comte de Lemos (1576 – 1622), un important estadista i diplomàtic gallec que fou Virrei de Nàpols entre altres càrrecs d'importància. El fonament d'aquesta identificació es troba en la inscripció que hi ha escrita a mà als peus de l'estampa on es diu: "E. S. D<sup>n</sup>. Pedro Fernandez de Castro Conde de Lemus". Tanmateix, de forma incongruent, el nostre retratat llueix sobre el pit la creu de l'orde de Sant Jaume, mentre que la que li correspondria seria la de l'orde d'Alcántara, de la qual fou comanador.<sup>15</sup> La similitud dels trets facials (la seva característica perilla, el bigoti imperial, el curt pentinat...) amb altres retrats del Comte de Lemos podrien recolzar la inscripció de l'estampa, no obstant, la presència de la creu de l'orde de Sant Jaume és anòmalament exclusiva de l'estampa que ens ocupa. El dubte, per tant, a l'hora d'identificar el personatge històric retratat és present.

---

<sup>14</sup> Agraeixo a la María Bueno, tècnica del Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional de España, la facilitació de la fotografia de besllum.

<sup>15</sup> BARCIA Y PAVÓN, Ángel María de. *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Viuda e Hijos de Manuel Tello, 1901, p. 301.



Per altra banda, com a estampa inferior emprada de marc, trobem no pas una làmina solta, sinó un gravat provinent d'un llibre (fig. 10). Concretament, es tracta d'una marca d'impressor, és a dir, d'un petit gravat usat com a "logotip" distintiu de les publicacions d'un agent editorial, a fi d'ésser reconegut com a distribuïdor de l'obra, distingint-se de la seva competència i, alhora, promocionant-se entre els potencials clients. Aquesta marca d'impressor l'hem localitzat en un opuscle jurídic (fig. 11) editat a la ciutat de Lió per la impremta de Jacob Prost (actiu entre el 1627 i el 1642).<sup>16</sup> Desconeixem l'autoria d'aquest gravat, tanmateix, a la cantonada inferior esquerra podem detectar la firma "J.L. fe[ci]t", indicant les inicials del nom de l'autor en qüestió, pendent d'identificar.

La imatge està composta per un *cartouche* central ricament ornamentat presidit per una àguila posada damunt un orbe, flanquejada per dues èrtigues serps de cues enroscades. Aquest disseny és envoltat per una inscripció llatina (no ocultada en l'estampa reciclada del presumptiu retrat del Comte de Lemos) que comunica "in virtute et fortuna" ("en la virtut i la fortuna"). Es tracta d'una imatge que, dins el context editorial en el qual ens trobem, podem remuntar-la a l'impressor lionès Guillaume Rouillé (c. 1518-1589) el qual la va emprar com a marca d'impressor i l'hauria transmès a la impremta dels Prost.<sup>17</sup> El significat emblemàtic de la imatge rau en la idea que la virtut és la millor via per combatre les injúries dels detractors i els envejosos. D'aquesta manera, l'àguila com a símbol de l'home virtuós sobre l'esfera mòbil de la fortuna, no ha de témer a les mossegades de les envejoses serps perquè seguint el seu camí de virtut serà afortunat.<sup>18</sup>

El *cartouche* central apareix escortat per dues figures femenines que recalquen el missatge axial. A la dreta de l'àguila observem la personificació de la Virtut amb la palma de la victòria i la perennement vigorosa corona de llorer que col·loca damunt l'emblema nuclear. A l'esquerra una dona nua amb la llarga cabellera de l'Oportunitat —tot i que sembla poc probable que presenti alopecía— personifica la Fortuna. Es tracta d'una figuració derivada del model dibuixat per Jacques de Gheyn II, traduït al burí per Zacharias

---

<sup>16</sup> LAURENT-VIBERT, Robert i AUDIN, Marius. *Les marques de libraires et d'imprimeurs en France aux dix-septième et dix-huitième siècles*. París: Edouard Champion, 1925, núm. 204; "Prost, Jacob", *CERL Thesaurus* [en línia]. Recuperat el 20 de setembre del 2023 a: <https://data.cerl.org/thesaurus/cni00089569>.

<sup>17</sup> ZEMON DAVIS, Natalie. "Publisher Guillaume Rouillé, Businessman and Humanist", a: SCHOECK, Richard. *Editing Sixteenth-Century Texts*. Toronto: University of Toronto Press, 1966, p. 72-112.

<sup>18</sup> GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. La Corunya: Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española, 2010, p. 162-163.

Dolendo cap al 1596. En ella, una Fortuna aparentment favorable i oberta als desitjos humans apareix navegant per la mar damunt una petxina amb un peu sobre una esfera, signe de la variabilitat de la ventura. A les mans duu una vela que s'infla en direcció al motiu central, símbol del domini de qui sap aprofitar els elements en benefici seu, sense deixar, no obstant, d'estar sotmès a la volatilitat del vent.<sup>19</sup> Amb aquest reciclatge, l'efigiat veu incrementada la seva fastuositat, així com el seu honor, coronat de virtut i bona fortuna, per la marca d'impressor de Jacob Prost.

L'estampa reciclada, tal com revela el segell en tinta blava que llueix a la cantonada inferior dreta, formava part de la col·lecció de Valentín Carderera y Solano (1796-1880), un destacat col·leccionista d'estampes, a més d'estudiós, pintor i dibuixant. Aquest col·leccionista oriünd d'Ozca, a partir del 1863, sense conèixer els motius concrets, va començar a fer donacions de llibres de la seva biblioteca al llavors director de la Biblioteca Nacional d'Espanya, Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880). Els anys posteriors, Carderera va decidir oferir la seva col·lecció de dibuixos i gravats a l'Estat, la compra de la qual es va completar l'agost del 1867, moment en què es destinen més de quaranta mil estampes a la Biblioteca Nacional d'Espanya i es sigitlen amb la marca apreciable a l'estampa que ens ocupa.<sup>20</sup> Desconeixem amb exactitud l'atlicient que va impellir a Carderera a vendre la seva col·lecció, nogensmenys, en un article publicat el 1847 lloava el fons d'estampes de la Bibliothèque Nationale de France mentre es lamentava de la situació espanyola, que vint anys més tard guariria amb la seva venda:

“¿Cuándo pensará nuestro Gobierno en llenar esta gran laguna que ofrece, entre otras muchas, la Biblioteca Nacional? Quizá otro día nos ocuparemos de las colecciones de estampas que en un tiempo existieron en España desde el siglo XVII para poder comparar el rápido progreso descendente en que en muchos ramos del saber nos encontramos.”<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> BORDIGNON, Giulia; CENTANNI, Monica; URBINI, Silvia et al. “Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48 del *Bilderatlas Mnemosyne*”, *La Rivista di Engramma*, núm. 92, 2011, p. 17-36; GALACTÉROS DE BOISSIER, Lucie. “Images emblématiques de la fortune. Eléments d'une typologie”, a: GIRAUD, Yves (ed.). *L'emblème a la Renaissance*. París: C.D.U. et SEDES, 1982, p. 98; GONZÁLEZ GARCÍA, José María. *La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política*. Madrid: Antonio Machado, 2006, p. 66-75.

<sup>20</sup> LANZAROTE GUIRAL, José María. *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica/Biblioteca Nacional de España, 2019, p. 260-263.

<sup>21</sup> CARDERERA Y SOLANO, Valentín. “Colecciones de estampes”, *El Renacimiento*, vol. 1, núm. 19, 1847, p. 148.

En qualsevol cas, entre les estampes venudes es trobava el suposat retrat del Comte de Lemos i la incògnita que se'ns planteja és si la manipulació d'ambdós gravats originaris, fou executat pel propi Carderera o un propietari anterior. La inscripció al peu de l'estampa ja esmentada que identifica al retratat, tradicionalment s'ha atribuït a Valentín Carderera<sup>22</sup>, consegüentment, l'estampa en trobar-se a les mans del col·leccionista, ja estava reciclada. La filiació duta a terme, es podria acreditar argüint que Carderera era el possessor de l'estampa original del retrat de Pedro Fernández de Castro (on se'l reconeixia com a tal), a la que va sotmetre a un procés de reciclatge pels possibles motius comentats en el cas precedent. En concloure la transició i advertir que la identificació del personatge era summament complexa sense la inscripció original, decidí elaborar-la ell mateix amb la ploma. Tanmateix, davant el calibre d'un col·leccionista com Carderera, preocupat per la qualitat en la impressió i l'estat de conservació de les seves estampes, erudit interessat en la història del gravat, considerem improbable que es donés aquesta situació de manipulació en la seva col·lecció. L'alternativa a aquesta possibilitat seria suposar que Carderera va adquirir l'estampa ja reciclada i que per comparativa fisiognòmica va identificar l'efigiat amb el Comte de Lemos, tal com hauria apuntat al peu de l'estampa.

La focalització de l'estudi de la història del gravat des d'un punt de vista centrat en la importància estètica o etnogràfica, genera oblits com el que hem tractat en aquestes pàgines. L'anàlisi de la materialitat de les estampes, amb les suposades imperfeccions amb què es conserven, comporta l'exploració de les diverses funcions i els contextos originaris d'aquests gravats, reconstruint les distintes maneres en què els propietaris els veien, manipulaven i utilitzaven en el seu avenir. La desatenció que han rebut aquest tipus d'estampes, ha provocat el desconeixement d'una pràctica singular dins el col·leccionisme i mercat del gravat que reclama, en un futur pròxim, ser investigada en profunditat.

---

<sup>22</sup> BARCIA Y PAVÓN, Ángel María de. *Catálogo de los retratos...* Op. cit., p. 301.

Annex d'imatges:



**Fig. 1:** *Felip V i Maria Lluisa de Savoia amb el seu fill*, s. XVIII. Talla dolça. 170 x 123 mm. Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona.



**Fig. 2:** *Felip VI i Maria Lluisa de Savoia amb el seu fill* (detall), s. XVIII. Talla dolça. 170 x 123 mm. Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona.



**Fig. 3:** Visió de besllum de l'anvers de l'estampa de *Felip VI i Maria Lluisa de Savoia amb el seu fill* (detall), s. XVIII. Talla dolça. 170 x 123 mm. Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona.



**Fig. 4:** Visió de besllum de l'anvers de l'estampa de *Felip Vi Maria Lluisa de Savoia amb el seu fill* (detall), s. XVIII. Talla dolça. 170 x 123 mm. Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona.



**Fig. 5:** Hubert Vincent, *Felip Vi Maria Lluisa de Savoia amb el seu fill*, 1711. Talla dolça. 134 x 99 mm. Biblioteca Nacional d'Espanya.



**Fig. 6:** Ignasi Valls, *Sant Estanislau Kostka*, c. 1727-1758. Talla dolça. 129 x 179 mm. Col·lecció particular, Rubí.



**Fig. 7:** Anònim, *Estanislau Kostka rep la comunió de Santa Bàrbara i els àngels*, c. 1600. Capella de Sant Estanislau Kostka, Església de Sant Andreu del Quirinal, Roma.



**Fig. 8:** William Grutza, *Sant Estanislau Kostka*, 1890. Cromolitografia. Impressors: Adam Beck i Clemens J. Pauli (Beck & Pauli Lith. Co.). Library of Congress, Washington, D.C.

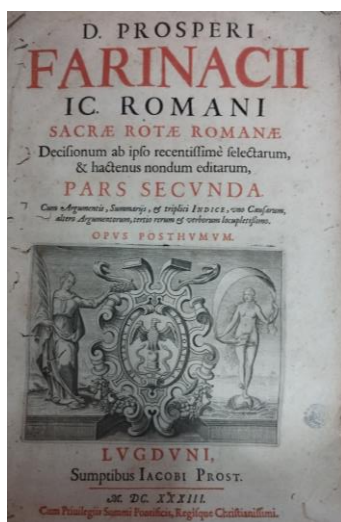


**Fig. 9:** *Retrat de Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos*, s. XVII. Talla dolça. 162 x 130 mm. Biblioteca Nacional d'Espanya.





**Fig. 10:** Marca d'impressor present al frontispici del llibre *D. Prosperi Farinacii ... Sacrae Romanae Rotae decisionvm ab ipso selectarum & hactenus nondum editarum*. Lió: Jacob Prost, 1633. Calcografia. 162 x 130 mm. Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona.



**Fig. 11:** *D. Prosperi Farinacii ... Sacrae Romanae Rotae decisionvm ab ipso selectarum & hactenus nondum editarum*. Lió: Jacob Prost, 1633. Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona.