

## **BATALLAS DE PAPEL. ENTRE LA CIENCIA Y LA APARIENCIA**

Félix Díaz Moreno

Universidad Complutense de Madrid

“Todo el Arte de la Guerra  
se basa en el engaño”

Sun Tzu. Siglo V a. de C.

La sabiduría oriental atesorada a lo largo de milenios se nos rebela en esta ocasión como punto de partida idóneo a pesar del tiempo transcurrido y las cambiantes circunstancias, pues uno de los principios de la filosofía de este general chino se manifiesta tan actual como preciso.

Engañar, embaucar, mentir, fingir, aparentar, son tan solo algunos de los sinónimos con los que podríamos catalogar los intentos de quienes por medio de los textos y sus imágenes asociadas, difuminaron unas realidades que interesaba transformar para que a raíz de una nueva lectura reinterpretada, cubriera las expectativas de aquellos que las acabaron esgrimiendo como modelo de autoridad y triunfo. Para llevar a efecto esta labor, que fue común a todas las naciones, resultó imprescindible la eficaz participación de la imprenta como vehículo que permitía proyectar pensamientos, intenciones y propuestas en un amplio espacio territorial durante un corto lapso temporal, ya fuera dirigido a confraternizar con hipotéticos aliados, o a demostrar un supuesto potencial militar como aviso y advertencia ante posibles veleidades guerreras.

Nuestra intención, consistirá por tanto, en reflexionar sobre una selección de imágenes, y textos, que durante la Edad Moderna y siempre en el marco de la monarquía hispana, tuvieron como origen el amplio trasfondo del mundo de la guerra, no buscando en ningún caso un estudio pormenorizado de las mismas ni de sus contextos.

Una circunstancia tan real como la de los conflictos bélicos, no estuvo exenta de planteamientos encaminados a ocultar ciertas huellas que, por determinados motivos, no debían ser reseñadas ni recordadas. Los tratados sobre el arte militar durante la Edad Moderna, fueron ricos a la hora de divulgar los contenidos científicos más sobresalientes, pero a su vez, tuvieron que sortear las censuras y cortapisas impuestas en pro de los secretos de Estado. Las imágenes que ilustraban y complementaban estos

textos, se transformaron, omitieron o falsearon, buscando agradar a poderosos mecenas y protectores. En el caso español, las urbes y fortificaciones que aparecían grabadas no se correspondían habitualmente con ciudades hispanas, para evitar, en la medida de lo posible, familiarizar al enemigo con tan preciada información; éstas fueron sustituidas por ejemplos italianos o de los Países Bajos (Fig. 1). La estrategia empleada consistió por tanto en la simulación sin descuidar lo verosímil.

La percepción que del poder del imperio español debía transmitirse a los enemigos de la Corona, llevo a conjugar lo verdadero y lo falso hasta extremos insospechados, originándose unas nuevas modalidades en el arte del disimulo. Delimitar hasta que punto todo lo que aparecía en los libros era real se convirtió en una tarea tan difícil como infructuosa, pues algo tan verificable como los enfrentamientos armados, podían deformarse o cambiarse sutilmente, sin aparente desviación de lo visto y lo vivido por aquellos que estuvieron presentes. La realidad era susceptible de interpretarse, dulcificando determinados aspectos, caso de derrota, que podían resultar dañinos a la imagen que se deseaba proyectar, o potenciando aquellos, que a pesar de no haber tenido gran trascendencia ayudaban a los intereses publicitarios de los vencedores. Los reflejos de la realidad eran cambiantes, como lo eran las circunstancias, y todo dependía del espejo al que se asomaban los contendientes, no todas las miradas recibían pues idénticas perspectivas.

La imposibilidad de discernir sobre esta disyuntiva, hizo que por parte de los diferentes monarcas se formalizan una serie de ordenamientos y leyes de imprenta, perfectamente compendiados y analizados por Reyes Gómez, encaminados a restringir la llegada de ciertos volúmenes que se consideraban perniciosos, estableciéndose complejos mecanismos de intervención a la hora de otorgar licencias, privilegios y aprobaciones en todos sus reinos peninsulares, desde la Pragmática de los Reyes Católicos en 1502, en donde se restringía la venta de libros extranjeros que no hubieran sido examinados previamente, o las actuaciones de Felipe II ampliando tales extremos. El cambio de siglo continuó por idénticos derroteros incluyendo la negativa a imprimir fuera del país, salvo obtención de licencia real o a la dificultad para acceder a libros foráneos, según Pragmática de 1610 reiterada por el auto de 1617. Durante el reinado de Felipe IV las actuaciones en este sentido se multiplicaron a raíz de la Pragmática de 1627, ésta ponía límite a la impresión de obras consideradas como menores o a aquellos papeles que se referían a asuntos de estado o gobierno enmascaradas en relaciones de sucesos y memoriales, lo que a su vez derivó en 1645 en un Real Decreto por el que los

libros de Historia se convirtieron en sujetos pacientes de la censura previa desarrollada por el Consejo de Estado: “por haberse experimentado salir algunas impresiones cuyas intituladas suenan una cosa y lo que contienen es de diferente calidad” (REYES GÓMEZ, 2000: 336-337). Los problemas a la hora de divulgar materias que se entendía como reservadas dieron lugar a innumerables pleitos por parte de los autores e impresores y una administración celosa de tales secretos. De entre todos ellos elegimos el que produjo el establecimiento de una norma en 1681 por la que se establecía un dictamen previo del Consejo de Estado o del de Guerra con respecto a las relaciones de sucesos militares a propósito de una crónica donde se daba a entender el descrédito ocasionado tras la derrota y pérdida de la plaza de La Mamora (Marruecos); pocos meses después aparecía un impreso de Bartolomé de la Rea, recogido por Reyes Gómez (2000: 342), en donde además de argumentar las decisiones tomadas eximiendo de responsabilidades a sus artífices, se hacía una crítica a aquellos que intentan reinterpretar lo que se consideraba la historia oficial:

“Si todos los hombres tuviesen igual capacidad, intención o inteligencia de los sucesos, sería muy culpable hazer caso de las relaciones que la ignorancia junta con el interes de los Impressores, da, a la estampa sin considerar los incombenientes de que por mano de los Ciegos, se reparía a la vulgaridad, y en la ocasión presente con más justa razón se menospreciaría, sino se reduxese la que motiva esta respuesta a vn libelo infamatorio...”.

Con la llegada de los Borbones se continúa el recorrido trazado donde la variedad normativa y la reestructuración del mundo del libro serán los objetivos a cumplir en un mundo de continuos incumplimientos.

Si bien las repercusiones a este cúmulo de ordenamientos jurídicos y censuras resultó dispar, dependiendo de las materias o disciplinas sobre las que actuaron, no es menos cierto que todo aquello que estuviera relacionado con la defensa de los reinos hispánicos, implicó una mayor complejidad a la hora de su divulgación, a pesar de que sobre este aspecto entraríamos en un conflicto de difícil solución, pues las transformaciones que se ocasionaron al introducir de forma generalizada la artillería en la poliorcética, entendida ésta como el arte de atacar y defender las plazas fuertes, hizo que la forma de percibir y afrontar la guerra cambiara drásticamente (Fig. 2). Los nuevos instrumentos y fórmulas que ahora se pretendían incorporar, tenían su base en la

experimentación y en la práctica del campo de batalla o en los asedios, por lo que su codificación resultaba fundamental para ser adquirida por otros técnicos y por tanto su publicación era perentoria (DÍAZ MORENO, 2006: 617-625). El conflicto surge sin embargo de la propia necesidad de difundir estos beneficios, pues en ellos va implícito el conocimiento directo por parte de los enemigos de la monarquía, del grado de instrucción que a nivel técnico y de organización gozaban.

Este hecho conllevó a que por parte del Consejo de Estado o el de Guerra se paralizaran un buen número de proyectos que intentaban divulgar nuevas metodologías, inventos o descubrimientos y que pretendían colocar a la nación a la cabeza de tales experiencias. Pero el premio a tales desvelos consistió en el secuestro de los tratados para que no vieran la luz, paradójicamente podemos argüir que el autor había conseguido su cometido, pues sus propuestas teóricas merecían la aprobación de aquellos peritos en la materia que entendían que sus soluciones en manos de rivales podían ser muy peligrosas.

En esta situación se vio inmerso uno de los más sobresalientes artilleros de nuestro país, Julio César Firrufino (DÍAZ MORENO, 2000: 169-205), quien ya en 1611 había obtenido la licencia para imprimir un tratado con título “El Perfecto Artillero”, sin embargo, alguno de los mecanismos de prevención tuvo que descuidarse pues el libro paso todos los trámites y sólo cuando estuvo a punto de salir a la venta, el Consejo de Estado reparó en que la teoría allí expuesta podía comprometer y de hecho comprometía, como el autor reconoció posteriormente, los secretos que debían salvaguardarse con respecto a esta disciplina. En el prólogo a otra de sus obras, datada en 1626, y que en esta ocasión no tuvo impedimentos para traspasar los umbrales de la oficina tipográfica, el catedrático en fortificación rememoraba aquella situación, no sin cierto resquemor:

“...y quando estava muy ufano de aver alcaçado lo que tanto deseava, que era la enseñança y esperaba con el fruto el premio con dar a su Magestad hombres en el ministerio de la Artilleria mui habiles, estando impreso, su Magestad me mando por su Consejo de Estado, no convenia a su real servicio saliese a la luz por secretas causas...”.

Sin duda esta ejemplar actuación tuvo que suponer un aviso a todos aquellos que en similares circunstancias esperaban pacientemente la aprobación de sus textos, si en el



caso de Ferrufino fue drástica la medida, finalmente logró sacar provecho de la misma pues acabó obteniendo importantes puestos y mercedes en la corte.

El silenciamiento de este tipo de obras no fue caso aislado, aunque por lo general la paralización llegaba cuando éstas se encontraban manuscritas y debían pasar los primeros controles. Otras, sin embargo, desde su concepción, planteamientos y ejecución estaban destinadas a no hacerse públicas y ser custodiadas como uno de los tesoros de la monarquía, nos referimos a los vistas de ciudades y Atlas, que a pesar de su éxito expositivo actual, nunca estuvieron pensadas para tal fin, ni buscaron la complacencia estética. Entre las primeras, destacan las famosas sesenta y dos panorámicas de Anton van der Wyngaerde, encargadas por Felipe II y estudiadas por Richard L. Kagan; otra suerte bien distinta corrieron sin embargo los dibujos que Joris Hoefnagel realizó en nuestro país para la obra *Civitates Orbis Terrarum* que fueron editados entre 1572 y 1617 por Georg Braun y Franz Hogenberg. En el caso de los Atlas la situación era mucho más delicada pues representaban una descripción pormenorizada de la situación de ciudades, costas, puertos, vías fluviales, etc. y sobre todo sus defensas, lo que los hizo de estos un material realmente restringido y vigilado, pues el espionaje como ha demostrado D'Orgeix (2005: 96-111) se encontraba presto a aprovechar cualquier situación propicia para suministrar datos precisos sobre plazas fuertes enemigas. Entre los Atlas destacarán los de Pedro de Texeira realizado para Felipe IV y estudiado por Marías y Pereda (2005) o el que se encuentra en el Archivo Militar de Estocolmo, descubierto por un grupo de investigadores extremeños y publicada en 2004, mandado realizar a principios de 1650 por don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Heliche.

En los casos aludidos, si exceptuamos la obra de Braun-Hogenberg por razones obvias, el papel de estos instrumentos claramente se mueve en una dirección contraria a la aquí manifestada, pues el resultado de tales trabajos debía ajustarse a la más absoluta realidad, dejando al margen la apariencia o el error intencionado.

No ocurrirá lo mismo en aquellas coyunturas en las que los conflictos bélicos van a ser aprovechados y reinterpretados para ponderar de forma laudatoria las virtudes guerreras de alguno de los más insignes personajes del periodo, donde la alegoría, el simbolismo y la metáfora van a intentar hacer visibles ideas abstractas o aptitudes, provenientes en la mayoría de los casos, de crónicas impresas que buscaban justamente el enaltecimiento de sus protagonistas. El empleo de las fuentes textuales y grabadas a este respecto será dispar, comprobándose como incluso en algunas ocasiones realidad y

artificio lograrán confundir a los sujetos que vivieron tales experiencias y que no se reconocerán con tales extremos.

Un significativo ejemplo en donde las “batallas de papel”, tendrán una marcada trascendencia, será el célebre retrato ecuestre de Tiziano: *Carlos V a caballo en Mühlberg*, pintado en Augsburgo en 1548 y hoy en Museo Nacional del Prado (VV.AA, 2001). Si bien el lienzo siempre se ha puesto en conexión con la victoriosa batalla ganada por el Emperador junto al Elba, nada se vislumbra del fragor de la misma. La sutil interpretación de esta imagen de la propaganda imperial debe buscarse en una de las crónicas que sobre la campaña realizó su hombre de confianza, don Luís de Ávila y Zúñiga, quien en 1548 editaba en Venecia sus *Comentario del Illustre Señor Don Luis de Auila y Cuñiga ... dela Guerra de Alemaña hecha de Carlo V Maximo Emperador Romano Rey de España, enel año de MDXLVI y MDXLVII. En Venetia: a instancia de Thomas de Cornoça, 1548.*, (Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la UCM, a partir de ahora BH, signatura FG 2046), si bien las referencias y ecos de la batalla eran ya conocidos en la ciudad de la *Serenissima*. En el texto indicado aparecían significativos datos sobre el lugar físico donde se celebró la contienda, así como una serie de aspectos de difícil conocimiento para quien no hubiera estado presente o accedido al libro de don Luís de Ávila. Tiziano supo traducir magistralmente en imágenes una sensación, un instante, un color y una neblina provocada por la humedad del agua circundante junto a un boscoso claro.

Otras batallas fueron objeto del interés de reyes, mecenas y coleccionistas, y por ende de los pinceles de los mejores artistas, siendo un elocuente prototipo a este respecto el programa para decorar uno de los salones del Buen Retiro (VV.AA. 2005). De las doce escenas de batalla realizadas para el llamado Salón de Reinos destinadas a exaltar a la monarquía hispánica, debemos destacar, y no solamente por su incuestionable calidad artística, el gran lienzo elaborado por Diego Velázquez que tiene como motivo *La Rendición de Breda*, c. 1634-35, en donde se enmarca, con el estertor de la batalla al fondo, la magnanimidad de los españoles para con los vencidos. En el caso del sevillano las fuentes fueron variadas y actuaron coordinadas en un contexto en el que imagen y escritura caminaron de la mano, pues como solía ser habitual, ni el pintor había estado en el sitio de la ciudad, cercada desde septiembre de 1624, ni había asistido a la rendición de la misma el 5 de junio de 1625, por tanto tuvo que servirse de los ojos o de la imaginación de otros para realizar su propia interpretación mental del acontecimiento.

Tomando prestado el título del libro, publicado en 1623, de don Francisco Lanario Aragón, duque de Carpiñano, *Las Guerras de Flandes* dieron origen a multitud de representaciones -textuales o figurativas- donde tanto las tropas españolas como sus generales aparecían librando infinitas batallas, asedios, escaramuzas, etc. El espacio físico donde se desarrollaban tales actos también quedaron definidos en algunos tratados del arte militar por medio de grabados explicativos que conjuntaban la manifestación de las nuevas tecnologías, derivadas del uso de la artillería y por tanto de las nuevas modalidades de ataque y defensa, como de la representación de plazas fuertes o recreaciones de famosos combates.

En el caso de Velázquez disponía de varias fuentes que sin duda pudo utilizar, una de ellas fue la obra de Hermann Hugo: *Sitio de Breda: rendida á las armas del Rey Don Phelipe IV. A la virtud de la infanta Doña Isabel al valor del marques Ambr. Spinola. Compusole el Padre Hermann Hugo de la Compañía de Iesvs. Traduxole Emanvel Sveyro. Antuerpiae : ex officina Plantiniana, 1627*. Tan solo un año más tarde aparecía: *Descripcion de la villa y sitio de Breda y entrada que hizo en ella S. A. S. la señora Infanta doña Isabel Clara Eugenia a los XII de Junio MDCXXV. En Anueres: en la Emprinta Plantiniana, 1628*. Pero la que sin duda tuvo un mayor éxito se debió al dramaturgo Pedro Calderón de la Barca: *El Sitio de Breda* publicada en Madrid en 1625 y en donde se describe de forma similar el acto que está pintado en el primer plano del lienzo, de donde continuamente se cita la frase que Ambrosio de Spínola le dedica a Justino de Nassau al recibir las llaves de la ciudad:

“Justino, yo las recibo  
y conozco que valiente  
sois: que el valor del vencido  
hace famoso al que vence”

A estas fuentes escritas habría que sumar una serie de imágenes que presentaban el acontecimiento de forma más fidedigna, sobre todo a nivel topográfico, caso de los tres lienzos del Museo del Prado de Peeter Snayers o la magnífica estampa calcográfica realizada entre 1625 y 1628 por Jacques Callot.

En el fondo esta es una imagen formada de otras imágenes, donde sus personajes toman vida y recrean situaciones que quizás nunca ejecutaron como tales, pero se convirtió en una representación que quedó fijada, y aún sigue siéndolo, en el imaginario

colectivo, otorgándole una credibilidad casi como si tratara de un documento. Poder sintetizar en imágenes lo que habitualmente se representaba o escribía resultó a la postre un ejercicio de confianza sobre el valor que ahora se otorgaba a este tipo de símbolos, sin embargo la subjetividad del autor o de aquellos que anteriormente se ocuparon de las mismas acabaron pesando sobre la lectura de la obra finalizada.

Para finalizar este breve recorrido por las imágenes y sus textos asociados, abordamos un tercer modelo que viene a sumarse a las representaciones anteriores, donde se intuía la batalla (Tiziano), o esta ya había finalizado (Velázquez), ahora nos decantamos por una escena en donde la batalla se desarrolla junto al personaje a quien se intentaba glorificar.

El lienzo al que hacemos referencia, también en el Museo del Prado, vuelve a ser un retrato ecuestre, en este caso *El cardenal-infante don Fernando de Austria, en la batalla de Nördlingen*, pintado por uno de los grandes creadores del Barroco, Pedro Pablo Rubens en fecha incierta entre 1634 y 1640.

El hermano de Felipe IV, don Fernando de Austria (1609-1641) fue gobernador de los Países Bajos entre 1634 y su fallecimiento. La batalla hace referencia a la derrota inflingida a las tropas protestantes sueco-alemanas por parte de los ejércitos de los Habsburgo cuyo comandante era el cardenal-infante. El cuadro, al igual que los anteriores perfectamente analizado y estudiado en toda su extensión, destaca por su figura central y los símbolos en la parte alta del lienzo que harían mención, según Alejandro Vergara, a la dinastía de los Habsburgo -águila- y a la Venganza Divina -mujer con rayos- (VV.AA, 1999: 136-139). Sin embargo, a nosotros nos interesa especialmente la escena de batalla que se desarrolla enmarcada entre las patas de un brioso corcel en corveta.

También en esta ocasión la narración del conflicto bélico tuvo su referente textual, a pesar de haber pasado bastante inadvertido. Rubens tuvo que leer casi con seguridad la relación que del viaje del cardenal-infante realizó don Diego de Aedo y Gallart, su título reza así: *Viaje del Infante Cardenal don Fernando de Austria: desde 12 de abril 1632 que salió de Madrid... hasta 4 de Noviembre de 1634 que entró en la de Bruselas / por don Diego de Aedo y Gallart*, publicado en la ciudad de Amberes en 1635 en las prensas de Jean Cnobbart (BH. FLL 33839 y FLL Res 323) . En el mismo año y en idéntica imprenta se realizó la traducción al francés, cuya portada sigue en líneas básicas a la anterior: *Le voyage du prince don Fernando infant d'Espagne cardinal : depuis le douzième d'Avril de l'an 1632... jusques... le quatrieme ... de Novembre de l'an 1634 /*

*traduict de... don Diego de Aedo et Gallart... par Iule Chifflet...*(BH FLL 34008). La obra que gozó de gran éxito, fue reeditada dos años más tarde a costa de Lorenzo Sánchez en la Imprenta del Reino (BH FLL Res 829).

El frontispicio de la obra (Fig. 3) está ideado por Rubens, como así queda reseñado en el ángulo inferior izquierdo, en el lado opuesto aparece el nombre del grabador: Marinus. La labor creativa de Rubens volcada al mundo del libro es quizás menos conocida que su faceta de pintor, su participación comenzó en la Oficina Plantin-Moretus para quien realizó importantes proyectos que fueron toda una revolución, introduciendo las nuevas fórmulas de propaganda barroca en los que la imagen resultaba esencial para comunicar un mensaje a primera vista. No sólo diseñó portadas para numerosos libros sino que además ilustró alguno de ellos. Su colaboración se extendió posteriormente a otras prensas antuerpienses.

La estructura del grabado inicial resulta bastante sencilla, con caja central donde aparece el título flanqueado por dos figuras alegóricas muy del gusto rubensiano, la composición se cierra por la parte alta con el escudo del cardenal-infante sobre un aguila y en la parte inferior con una cartela donde aparecen los datos tipográficos.

En la relación del viaje hasta su entrada en Bruselas, Aedo y Gallart, fue incluyendo todos aquellos aspectos laudatorios con respecto al personaje que estimó más sobresalientes, destacando la participación en la batalla de la ciudad alemana de Nördlingen que ocupa todo el capítulo XIII que ocupa las páginas 120 a 151: “De la memorable batalla de Nortling, y grande vitoria, que el Rey de Hungria, el Infante Don Fernando, y el Duque Carlos de Lorena ganaron, y rota que dieron a los exerçitos del Duque Bernardo de Weymar, Gustavo Horen, Gratz, y del Duque de Wintemberg, deshaziendolos de todo punto”.

De los tres grabados que ornan la edición, destaca sin lugar a dudas el que se encuentra entre las páginas 120 y 121, una estampa calcográfica plegada realizada por Andreas Pauli (Fig. 4). En él puede verse el desarrollo completo de la batalla con las diversas formaciones de los ejércitos y las tácticas empleadas. En el fragor de la batalla se arremolinan grupos de jinetes en lucha, muy parecidos a los que posteriormente Rubens pintará en su lienzo del Prado.

El tema de la batalla de Nördlingen no acabará aquí para el pintor, pues fue uno de los máximos artífices en la organización de la entrada triunfal del cardenal-infante en la ciudad de Bruselas, conjuntamente con Rockox y Gevaerts. Uno de los arcos triunfales de la *Pompa Introitus Ferdinandi* se dedicó a la exaltación del nuevo gobernador como

vencedor de esta batalla, éstas se conocen por los bocetos y los grabados que en 1642 realizó Theodoor van Thulden.

Las revisiones y reinterpretaciones que de la realidad de la guerra y sus disciplinas se introdujeron en los tratados a lo largo de la Edad Moderna, no hicieron sino modificar con una apariencia de verosimilitud unos hechos varias veces tamizados en diferentes ámbitos. Encontrar por ejemplo imágenes de ciudades en sus contextos originales resulta francamente difícil sobre todo si lo circunscribimos a urbes españolas, otra cuestión son las poblaciones del norte de Europa o bien las italianas. Cuando se quiere ilustrar alguna técnica concreta, sobre todo de artillería, las ciudades que aparecen suelen ser inventadas y las situaciones ideales (Fig. 5).

Un testimonio sobre la importancia de los mapas, los tratados y todo lo que ello conllevaba, lo tenemos referenciado en una de las múltiples imágenes que el autor anónimo de la Escuela de Palas, identificado con José Chafrión o el marqués de Leganés introdujo en el texto (Fig. 6). Sus miradas extraen de la realidad aquello que otros les han encargado...la apariencia triunfa nuevamente.



Figura 1. Diego Ufano. *Tratado de Artillería*. 1613. Biblioteca Histórica UCM.





Figura 2. Francesco Tensini. *La Fortificatione*. 1630. Biblioteca Histórica UCM.



Figura 3. Diego de Aedo y Gallart. *Viaje Cardenal Infante*, 1635. Biblioteca Histórica UCM.



Figura 4. Diego de Aedo. 1635. *Batalla de Nördlingen*.  
Biblioteca Histórica UCM.



Figura 5. Diego Ufano. *Tratado de Artillería*.  
1613. Biblioteca Histórica UCM.





Figura 6. *Escuela de Palas*. 1693. Biblioteca Histórica UCM.

## BIBLIOGRAFÍA

DÍAZ MORENO, F. (2000), “Teórica y práctica del arte de la guerra en el siglo XVII hispano. Julio César Firrufino y la artillería”, en *Anales de Historia del Arte*, 10. pp. 169-205.

DÍAZ MORENO, F. (2006), “A propósito de la imprenta y el “arte de la guerra” en el XVII hispano. Entre la propaganda y el secreto”, en *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 617-625.

D’ORGEIX, E. (2005), “Al servicio del Rey. El espionaje francés de las plazas fuertes españolas en el siglo XVII”, en CÁMARA, A (coord), *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Madrid.

GÁLLEGO, J., (1990), *Velázquez*. Catálogo-Exposición. Madrid.

MARÍAS, F. y PEREDA, F. (2002), *El Atlas del rey planeta: la “Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos” de Pedro Texeira, (1634)*. Hondarribia.

SÁNCHEZ RUBIO, R; TESTÓN NÚÑEZ, I; SÁNCHEZ RUBIO, C.M. (2004), *Imágenes de un Imperio perdido: el Atlas del Marqués de Heliche. Plantas de diferentes Plazas de España, Italia y Flandes y las Indias*. Cáceres.

KAGAN, R. L. (dir.) (1986) *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van der Wyngaerde*, Madrid.

REYES GÓMEZ, F. de los (2000), *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid.

VV.AA., (1999), *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*. Catálogo-Exposición, Madrid.

VV.AA., (2001), *La restauración de el Emperador Carlos a caballo en Mülberg de Tiziano*, Madrid.

VV.AA., (2005), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Catálogo-Exposición, Madrid.