Qui donc ici se meurt? La muerte de Felipe II en una imagen neerlandesa de 1598 entre un encantamiento, un acertijo y una noticia verdadera*

Fernando Bouza

Una versión del célebre cuadro de Henry Wallis *Death of Chatterton* fue presentada en la exposición universal de París de 1867. Ese mismo año, Édouard Manet, excluido una vez más del *Salon* oficial, decidió presentar cincuenta de sus lienzos en una «exposition particulière» abierta en un efímero pabellón levantado no lejos del recinto de la universal. Entre los cuadros se encontraba *L'homme mort*.

Poco tienen que ver las muertes del torero de Manet y la del joven poeta suicida de Wallis. Sin embargo, no debieron desentonar en la atmósfera de abierta necrofilia que parece se respiraba en la exposición universal parisina, la cual, por cierto, mereció que Walter Benjamin expresase su juicio sobre mercancía, moda y muerte: «en el cuerpo mismo del viviente el cadáver ejerce su derecho»[1].

* Este trabajo se inscribe en las investigaciones de los proyectos MINECO HAR2017-83330-P [Cultura y comunicación de las elites aristocráticas ibéricas del Siglo de Oro: signos de reconocimiento y formas de vida] y MICINN PID2020-113906GB-I00 [Las prácticas culturales de las aristocracias ibéricas del siglo de oro: en los orígenes del cosmopolitismo altomoderno (siglos XVI-XVII)] del Gobierno de España y se ha beneficiado de su financiación.

Si se pasa revista a los catálogos y guías oficiales de la exposición cabe encontrar, además del citado Thomas Chatterton, una sorprendente acumulación de muertos y moribundos, sin entrar en exequias y tumbas. En apretada relación, iban de Martín Lutero (Jean-Charles Pardinel) a Isabel la Católica (Eduardo Rosales) o Julio César (Karl von Piloty), de Beatrice Cenci (Lorenzo Vallés) al Duque de Nemours (José Casado del Alisal) y Alessandro de' Medici (Giuseppe Bellucci). En un París que acababa de asistir al estreno del *Don Carlo* verdiano, se comprenderá que también hubiera un Felipe II muerto, en este caso pintado por Ferdinand Keller.

Por desgracia, no parece haberse conservado este *Tod Philipps II. von Spanien* del artista de Karlsruhe que acabará vinculándose a la escuela simbolista. Sí son bien conocidos, en cambio, los versos de «La mort de Philippe II» que Paul Verlaine dedicó al mismo suceso en los *Poèmes saturniens* de 1866, aquellos que acaban con «Philippe Deux *était* à la droite du Père» y se inician con un deslumbrante «Le coucher d'un soleil de septembre ensanglante».

Hace casi veinte años, me ocupé de la *dampnatio memoriae* sufrida por Felipe II en los años inmediatamente posteriores a su fallecimiento y cómo, para alivio de la *pietas austriaca*, terminó entrando en los cielos después de algunos, pocos, años de purgatorio[2]. Querría ahora volver a ese 1598 a propósito de la enigmática imagen que ilustra la portada de una relación neerlandesa en la que se da cuenta de la enfermedad, últimas palabras y muerte del monarca y en la que el cuerpo de su majestad católica aparece irreconocible. Parafraseando al Verlaine del París necrófilo de la exposición universal, la primera pregunta que debe hacerse es *Qui donc ici se meurt?*

Aunque disponemos de un abundante *corpus* de representaciones funerarias de los Habsburgo españoles, al estilo de catafalcos y exequias, los retratos mortuorios de soberanos o sus consortes son mucho más escasos. Se dispone de uno, soberbio, de María Luisa de Orleans, pintado por Sebastián Muñoz y hoy en la Hispanic Society de Nueva York[3]. Por su parte, en las exequias organizadas por el gran duque Cosme II en honor de Margarita de Austria figuraba una enorme grisalla que representaba la muerte de la reina, hoy conservada y atribuida a Donato Mascagni[4], que fue grabada por Jacques Callot para ilustrar el libro que Giovanni Altoviti dedicó a las mencionadas *Essequie* (Firenze: nella stamperia di Bartolommeo Semartelli e fratelli, 1612).

Hay, también, un retrato de Felipe IV muerto, depositado en la Real Academia de la Historia de Madrid, y que en origen parece vinculado a la Venerable Orden Tercera, de la que el monarca era protector. Así como una estampa parisina rotulada *Philipe 4 du nom Roy des espagne dans son liet de parade*, en la que se puede ver el cuerpo yacente del monarca siendo velado a la luz de unos grandes hachones. Para dar a este buril francés mayores visos de verosimilitud, una leyenda indica expresamente que la escena ha sido «Dessigné en / Espagne» [fig. 1].

Pero –*Qui donc ici se meurt?*– de hecho se trata de una plancha, apenas retallada en las leyendas, que había sido abierta por el frisón Boëtius Adamsz. à Bolswert –activo primero en Ámsterdam de 1609 a 1616 y luego en Amberes– con motivo del fallecimiento en 1618 de Filips Willem van Oranje-Nassau. Este hijo de Guillermo el Taciturno había vivido como rehén de Felipe II en Arévalo durante largos años y, después de su liberación en 1595, acompañó al archiduque Alberto de Austria a los Países Bajos meridionales. Murió en Bruselas habiendo recibido la orden del Toisón y como católico, lo que explica la presencia de los frailes rezando con rosarios en las manos[5] [fig. 2].

Los mercaderes de estampas, al igual que libreros e impresores, fueron bastante proclives a la manipulación en especial de planchas calcográficas, aunque no sólo, bien para ser ampliadas o bien, simplemente, con ánimo de reutilizarlas en contextos o circunstancias distintas a las originales. Frente a los tacos xilográficos, utilizados una y otra vez en episodios distintos, los cobres tenían la ventaja de poder ser retallados para introducir nuevas leyendas, o modificar las anteriores, así

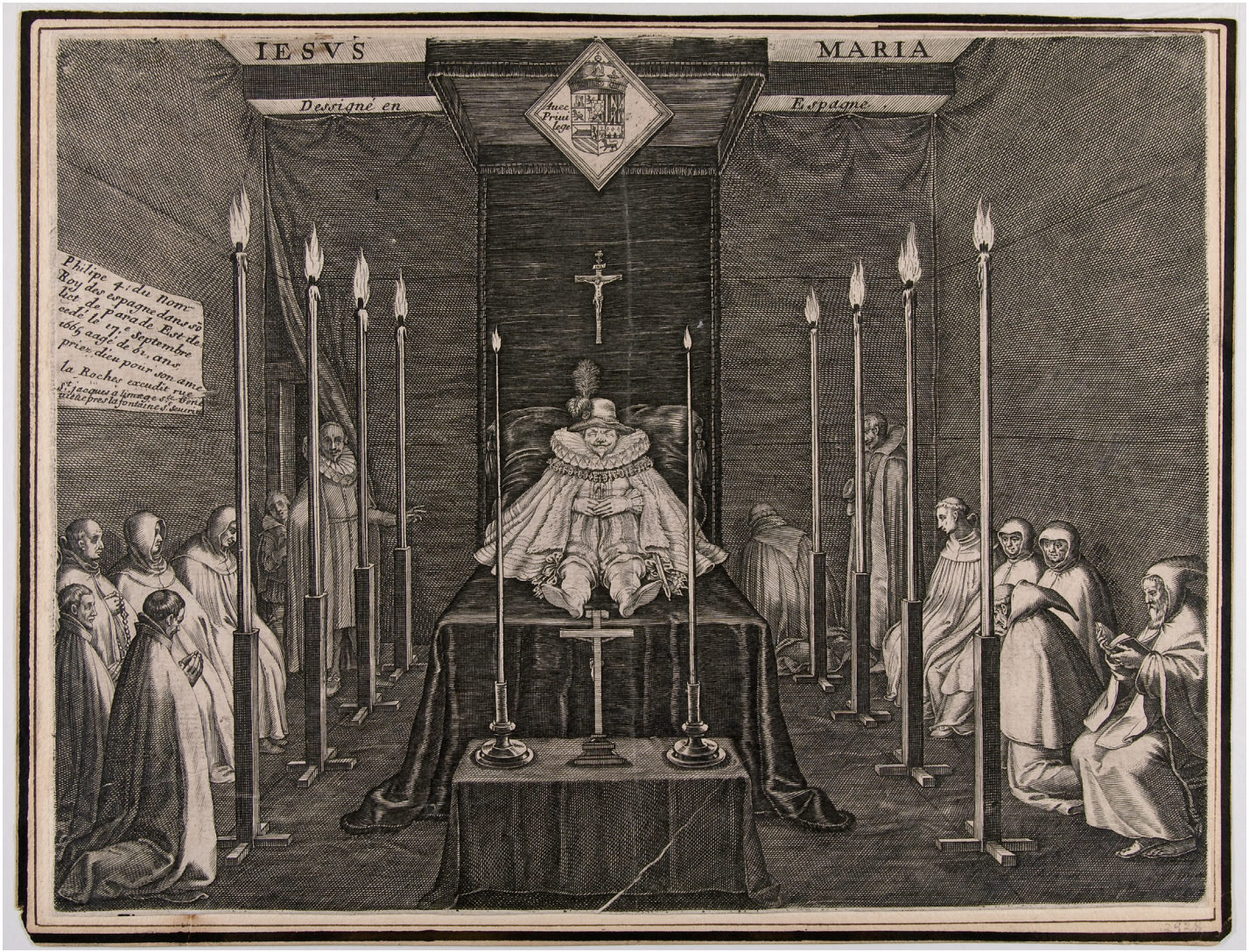


Figura 1. *Philipe 4 du nom Roy des espagne dans son liet de parade*. Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España, Madrid: *Exequias de Felipe IV*, Signatura INVENT/73015.

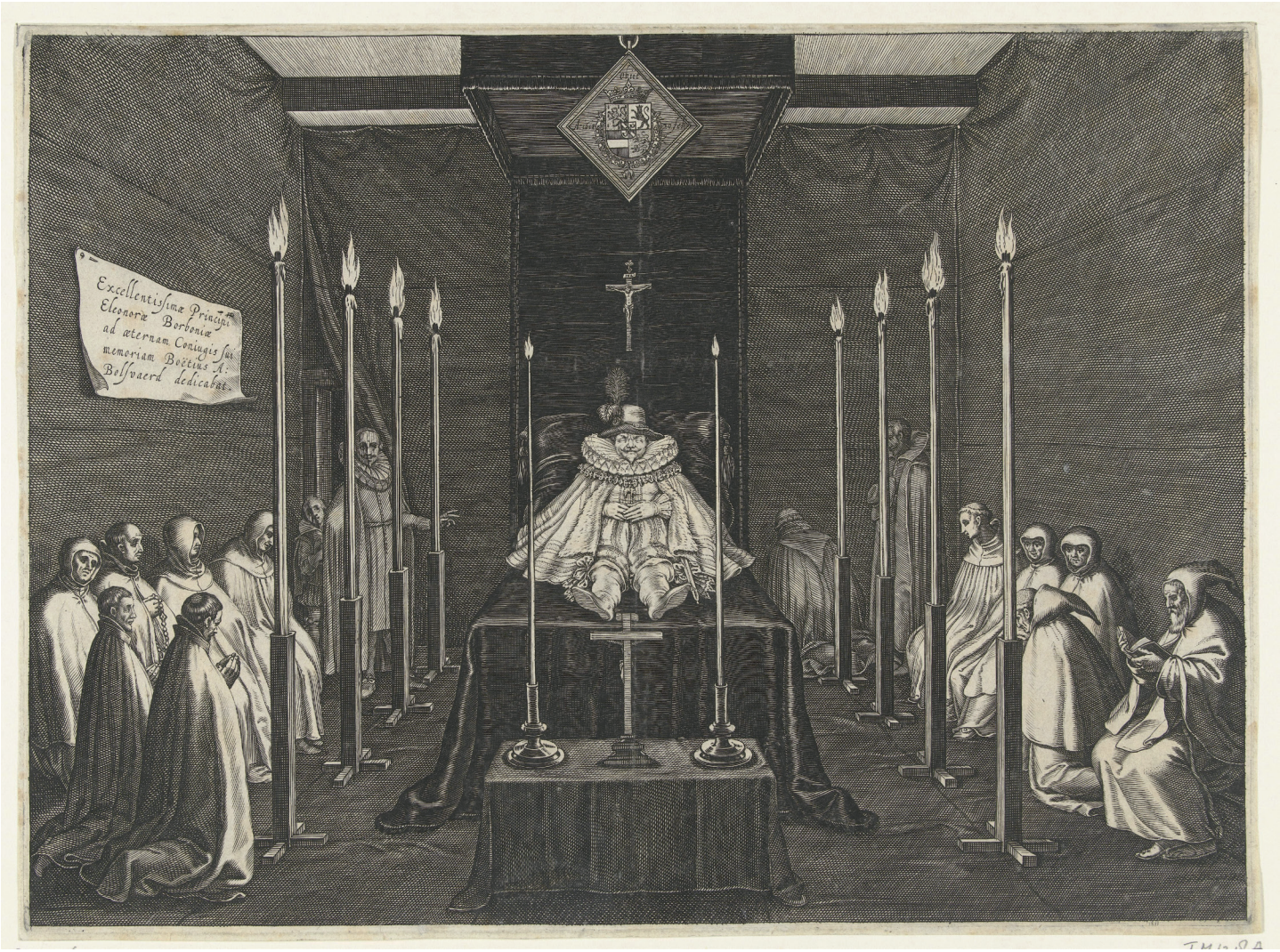


Figura 2. *Praalbed van prins Filips Willem*, 1618. Imagen procedente de los fondos del Rijksmuseum, Ámsterdam, *Objectnummer* RP-P-OB-76.344.

como para actualizar, valga la expresión, las imágenes en ellas representadas.

Así, los árboles genealógicos han necesitado, casi de forma natural, ser adicionados con nuevas ramas y líneas hereditarias. Esto sucede, por ejemplo, en el impresionante *Arbor* de la Casa de Habsburgo de Aegidius Sadeler II fechado en 1629[6], cuya plancha cuarta y superior hubo de ser retallada al menos tres veces para mostrar cómo crecía la dinastía. Lo fue, primero, para añadir al príncipe Baltasar Carlos, nacido en octubre de 1629, y a Fernando y a Mariana de Austria, hijos de Fernando III nacidos, respectivamente, en 1633 y 1634, ausentes los tres en la primera estampación de 1629[7]. Un siglo más tarde, los cobres primitivos volvieron a ser manipulados para dar cuenta de sucesivos nacimientos y enlaces, como el de Felipe IV con la citada Mariana de Austria en 1649, y hasta el nacimiento del archiduque Fernando Carlos de Austria en 1754 para prolongar convenientemente la genealogía habsbúrguica[8].

En otras ocasiones, la razón del retallado parece deberse más a puras razones mercantiles, teniendo en cuenta, por ejemplo, lo costoso del cobre, materia prima de las planchas. En este sentido, Sylvie Deswarte-Rosa[9] ha estudiado la pasmosa transformación de la característica topografía de Lisboa/Olisipo de las *Civitates orbis terrarum* de Georg Braun y Franz Hogenberg en una vista de *Nowel Amsterdam en Lamerique*, es decir, Nueva Ámsterdam o Nueva York, por obra y arte del interés de Gérard Jollain en 1672.

Con mayor frecuencia fueron reutilizadas las planchas originales de retratos grabados, alteradas no una, sino varias veces para acomodar las efigies de los modelos al paso del tiempo, ante todo, haciendo madurar o envejecer los rostros, pero también para que sirvieran para obtener copias estampadas de otros personajes. Por ejemplo, Eduardo, Príncipe Negro, en el asedio de Poitiers podía pasar a ser Enrique de Portugal, el Navegante, ante Ceuta, mediando unas ligeras variaciones en la plancha de Thomas Cecill, *circa* 1625[10]. Del mismo modo, el magnífico retrato ecuestre de George Villiers, Duque de Buckingham, grabado por Willem van de Passe de 1625 se convirtió en el de James Hamilton, en 1632, para terminar siendo nada menos que el de Oliver Cromwell hacia 1654[11].

Para referirse a estas estampas que eran sucesivamente alteradas, George S. Layard creó la categoría de «palimpsest plates»[12], ofreciendo en *The headless horseman* un fascinante estudio de caso a propósito de un buril de Pierre Lombart de un personaje descabezado a caballo[13]. La explicación tradicional era que se trataba de un retrato ecuestre de Carlos I Estuardo reutilizado para incorporar a Cromwell, correspondiendo la estampa sin cabeza a un estado intermedio entre la estampa del rey y la del lord protector. Sin embargo, Layard propuso, de un lado, que el original había sido empleado también para encarnar a Luis XIV y a Carlos Gustavo de Suecia y, de otro, que el grabador, avisado o codicioso, había borrado la cabeza de Cromwell cuando se restauró la monarquía en Gran Bretaña en 1660 para sustituirla por la del soberano ejecutado once años antes.

Los avatares del caballero descabezado me evocan un pasaje de Daniel Casper von Lohenstein que fue rescatado para la crítica moderna por Walter Benjamin en su *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, de 1928. En la antología poética *Blumen* (Bresslau: Auf unkosten Jesaia Fellgibels, Buchhändlers alldar, 1680), se pueden encontrar estos versos: «Ja, wenn der Hochste wird vom Kirch-Hof erndten ein / so werd ich Todten-Kopff ein Englisch Antlitz seyn», que, en la versión inglesa de John Osborne, suenan: «Yea, when the Highest comes to reap the harvest from the grave-yard / then I, a death's head, will be an angel's countenance». De la cabeza de un muerto al rostro de un ángel, volvamos a la estampa neerlandesa de 1598 y a la pregunta verlainiana *Qui donc ici se meurt?*

Como ha estudiado Steven Thiry, la noticia de la muerte de Felipe II llegó a los Países Bajos meridionales muy a comienzos del mes de octubre[14] y fue recibida en medio de las enormes esperanzas puestas en la nueva soberanía de los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria. Si con la

ayuda principal de Delvigne (1885)[15] seguimos la huella de las oraciones fúnebres impresas, de Tournai, el 26 de octubre de 1598, a las de la nación española de Bruselas, 15 de diciembre, pasando por las de Douai, 3 de noviembre –o a las de Amberes del 6 de diciembre[16]–, las exequias en honor del monarca fallecido se fueron oficiando paulatinamente hasta alcanzar los grandes funerales de Santa Gúdula de Bruselas que se celebraron los días 30 y 31 de diciembre. Esta fecha se habría elegido con la intención expresa de que las exequias coincidiesen con el cuarenta aniversario de las ofrecidas en memoria del emperador Carlos V en el mismo lugar en 1558[17], según se asegura en la *Certaine relation des obseques faicts à Philippe 2 de ce nom […] en la ville de Bruxelles* (À Brusselles: Par Rutger Velpius Imprimeur Iuré, À l'Aigle d'or, 1599).

Obviamente, en las Provincias Unidas septentrionales no debieron celebrarse honras funerales en honor del rey católico. Pero esto no supuso que no se dejase memoria de su muerte, como muestran dos *rekenpenningen* acuñados con este motivo en Middelburg por los estados de Zelanda. Era habitual en los Países Bajos que la historia presente se fuese plasmando en *jetons*, de forma que es posible narrar el largo conflicto de la revuelta flamenca a través de estas piezas metálicas[18]. En los anversos de los de Middelburg se podía ver, según la *Histoire métallique* de Van Loon[19], «Un Squelette, tenant d'une main une Clepsydre; & de l'autre un Dard, dont la pointe, traversant une Couronne, s'appuye sur un Sceptre & sur une Beche» con las inscripciones *13 SEPTEMBRIS 1598*, en el centro, y *MORS SCEPTRA LIGONIBUS AEQVAT*. En el reverso de la primera aparecían las armas coronadas de Zelanda en solitario, mientras que en la segunda estaban «entournées de celles de la Noblesse de cette Province, & des six Villes qui y ont droit de souffrage».

El lema, de tradición lucianesca, había sido incorporado a la literatura emblemática. Así, aparece en la «Vgvalitá dopo la norte» de *Le impresse heroiche et morali* de Gabriele Simeoni[20], aunque con algunas pequeñas variantes respecto a los *jetons* de Middelburg en la inscripción y en la figura de la muerte, sólo una calavera en los emblemas, toda una anatomía en 1598.

Además de los *rekenpenningen* zelandeses, en las Provincias Unidas se imprimieron algunas relaciones en las que se daba noticia del fallecimiento de Felipe II, obviamente un suceso que despertaría enorme interés entre la población. Sin duda, también, circularían ejemplares plantinianos de la relación funeral compuesta por fray Diego de Yepes y cuya versión en francés apareció en Amberes en 1599, como *Translat de la relation […] de la forme de la dernière maladie & mort de sa dicte Maiesté*, agraciada con el privilegio de impresión en lenguas latina, italiana, francesa y flamenca de 18 de enero de aquel año (À Anvers: de l'Imprimerie Plantinienne, 1599).

Yepes se convirtió en una fuente principal para la difusión de la noticia de la muerte del rey católico en Europa[21]. Así sucedió en el caso plantiniano, pero también fue el pie para la edición en alemán, *Christlich Gottselig Absterben. Weylandt des […] Philippen diss Namens des Andern* (zu Augspurg: durch Samuelem Dilbaum in den Truck verordnet, 1599). El fraile jerónimo presenta su relato como un testimonio escrito a instancias del propio Felipe III como nuevo monarca, lo que, sin duda, concedía verosimilitud a su narración, en la que se mostraban las acendradas virtudes del soberano difunto.

Circuló, en cambio, otro relato de la muerte del monarca que, como una carta de avisos de la corte, va relatando con detalle la enfermedad postrera de Felipe II con abundantes menciones a los médicos que lo trataron, al ordenamiento de sus propios funerales o a sus últimas disposiciones en relación a su hija y su hijo, así como a los perdones concedidos al Marqués de Mondéjar o a Juana Coello, la esposa de Antonio Pérez. Se trata, de hecho, del texto manuscrito en español que Louis-Prosper Gachard dio a conocer en sus *Particularités inédites sur les derniers moments de Philippe II* y que habría hallado en los archivos de Brujas[22].

Esta *Relación* de Brujas es el traslado que sirvió para las ediciones en inglés, *A briefe and true declaration of the sicknes,*

last words, and death of the King of Spain, Phillip the Second of the name (Edinburgh: Printed by Robert Walde-graue, printer to the Kings Majestie, 1599; London: By Edm. Bollifant for William Aspley, 1599), así como para las relaciones neerlandesas del suceso que no siguen a Diego de Yepes.

No lo hacen ni la *Brièue & véritable narrée de la maladie* ni una *Cort warachtich verhael,* ambas salidas de las prensas de Jan Jansz. Orlers en Leiden; ni tampoco la reedición abreviada de la relación de Orlers publicada en Ámsterdam por Willem Jansz. «woenende inde Druckerjje». Responde al mismo texto la relación que se abre con la ya anunciada ilustración de la muerte de Felipe II:

> *Warachtich verhael van de doot ende sterven des koninc*x *van Spaignien: Mitsgaders d'over-leveringhe syns rijcx, ende eenighe vermaninghen aen synen sone don Philippe ende l'Infante syne dochter voor syn overlijden: als ooc de pompe ende den staet syner majesteyts begraefnisse, ende ander gheschiedenissen. Over-ghezet wt de Spaensche in onse Nederduytsche tale.*
>
> Tot Rotterdam: [Firmijn Trotereau] MDXCviii.[23]

Aunque el impreso aparece sin nombre de impresor, ha sido posible identificarlo como un producto editorial de Firmijn Trotereau [Troterau, Trottereau, Trotereus, Trotterieu, Doutereau], un almanaquero[24] que trabajó en Rotterdam, Ámsterdam, Delft y Dordrecht a caballo de los siglos XVI y XVII. Nacido en Brujas, se estableció en las Provincias Unidas hacia 1578, profesando la fe calvinista[25].

Se trata de un pequeño pliego en cuarto que contiene la traducción anónima al neerlandés de la antes citada *Relación* en castellano que Gachard localizó en los fondos archivísticos del Franc de Bruges / Brugse Vrije. Debió competir en el mercado con las mencionadas ediciones del mismo texto de Leiden y Ámsterdam, pero, frente a ellas, el pliego de Rotterdam destaca por su ilustración de portada [fig. 3].

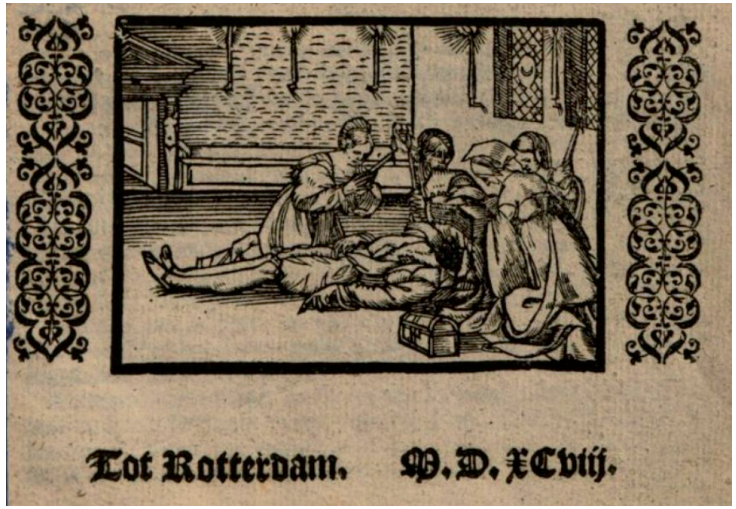


Figura 3. *Warachtich verhael van de doot ende sterven des koninc*x *van Spaignien*, Tot Rotterdam: [Firmijn Trotereau] MDXCviii.

En ella, un cuerpo yacente masculino con gregüescos aparece rodeado por cuatro mujeres de rodillas, una de las cuales lee mientras las otras sostienen velas encendidas. La escena se desarrolla en el interior de una sala, iluminada por cinco hachas o antorchas armónicamente distribuidas por sus muros, lo que incrementa la dimensión de *planctu* funeral sobre el cadáver de un difunto. Teniendo en cuenta la materia del impreso, aunque no hay ningún parecido entre lo relatado y lo figurado, se concluye que se pretende representar la muerte del rey Felipe II. No obstante, en todos los ejemplares a los que hemos tenido acceso, la cabeza del personaje ha sido cancelada o emborronada en negro, impidiéndose ver los rasgos de su rostro. *Qui donc ici se meurt?*

Se trata de una estampa reutilizada. En concreto, se ha recurrido a una ilustración ya incluida en un libro de Jacob van der Mersch publicado en Ámsterdam apenas tres años antes, bajo el título de *T'groote raedtselboeck inhoudende dry hondert nieuwe raedtsels met d'uytlegginghe van dien […] In rijme vervaet ende ghestelt* (T'Amstelredam Bij Cornelis Claesz. in't Schrijf-Boec, 1595). El colofón aclara que, de hecho, la obra había sido impresa «Rotterdamiae, Ex officina Firmini Troteraei», es decir, nuestro Firmijn Trotereau en Rotterdam.

El editor librero Cornelis Claesz. van Wieringen ya se había ocupado de la edición anterior del libro de adivinanzas de Van der Mersch, aparecida en 1593 y salida de las prensas de Gillis Rooman en Haarlem. La edición de 1595 se aumentaba con nuevos acertijos *(raadsels)* y se enriquecía con algunos grabados agrupados en los pliegos finales del volumen. El número CCXCIX aparece en el registro final resuelto como el acertijo de «dootshooft» *[doodshoofd]*, la calavera. Trotereau lo ilustra con la misma escena del caballero muerto que aparecerá en la *Warachtich verhael van de doot ende sterven des koninckx van Spaignien* de 1598 [fig. 4].

Importa destacar que en esta viñeta grabada para ilustrar el acertijo de la calavera también ha sido emborronada o tachada la cabeza del difunto. Esto supone que la estampa de 1598 no fue cancelada como *dampnatio* visual, en un caso semejante a las censuras que sufrieron los retratos grabados de Erasmo o, incluso, alguno del propio Felipe II, poco menos que ahorcado en efigie. Quizá, el propio texto del *raadsel* pueda ayudar a explicar por qué también presenta una cabeza emborronada. Dice así:

> T'*huys is leech da* er is niemant binnen
> Da er eertijts in woonden de vijf sinnen
> Die sijn wt ghevaren met de lichten ghemeen
> De vensters des ghevels die beghinnen
> Te vergaen / al sijn fy ghesticht van Been
> Raedt na dit huys / t'komt opt laetst van et een.

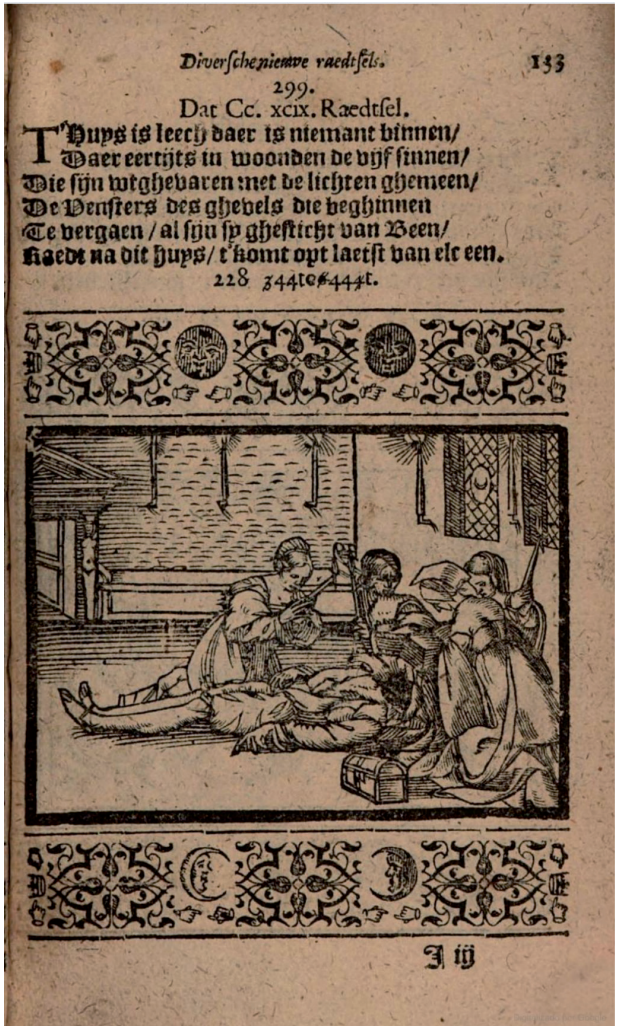


Figura 4. Jacob van der Mersch, *T'groote raedtselboeck inhoudende dry hondert nieuwe raedtsels met d'uytlegginghe van dien […] In rijme vervaet ende ghestelt* (T'Amstelredam / Bij Cornelis Claesz. in't Schrijf-Boec, 1595.

Y podría traducirse como:

> La casa está vacía, que no hay nadie dentro
> Que solían vivir en ella los cinco sentidos
> Que partieron con las luces
> Las ventanas de la fachada comienzan
> a desmoronarse, aunque estén hechas de hueso
> Adivina qué casa es, que viene al final de cada uno.[26]

Como en los *jetons* zelandeses de Middelburg de aquel mismo año, el retrato verdadero del monarca es sustituido por un *memento mori*, acaso porque, según el texto, en sus postrimerías Felipe II ordenó que trajesen su ataúd a su presencia y que en un escritorio pusiesen «op het Doots-hooft sijne Koninclijcke Kroone» –que es como se traduce el pasaje del original de la *Relación* de Brujas, «una calavera puesta la real corona encima».

Por su parte, la estampa del acertijo CCXCIX de *T'groote raedtselboeck* es, a su vez, fruto de la reutilización, acaso del fondo de tacos y cobres de Cornelis Claesz. Esto sucede, por ejemplo, con la vista de Ámsterdam que ilustra otro de los acertijos de 1595 y que también aparece en varios almanaques con los pronósticos del maestro Ambrosius Germanicus editados por el mercader. Entonces, una vez más, *Qui donc ici se meurt?*

A la postre, el cuerpo de cabeza emborronada no es otro que el del caballero Amadís de Gaula, quien, después de haber sido encantado por Arcaláus, es llorado como muerto por la dueña Grindalaya y otras damas, una de las cuales realiza el ensalmo para devolverlo a la vida leyendo un libro, sacado de un cofre que llevaba, y quemando otro que aparece misteriosamente al fuego de las candelas encendidas. En concreto, la estampa se retoma de la viñeta que ilustraba el capítulo XX de *Le premier livre d'Amadis de Gaule* en la versión de Des Essers (Nouuellement imprimé à Paris: par Denis Ianot libraire & imprimeur, 1540) [fig. 5].



Fig. 5. *Le premier livre d'Amadis de Gaule*, Nouuellement imprimé à Paris: par Denis Ianot libraire & imprimeur, 1540.

Aunque Bernard[27] encontró el anagrama del gran Geofroy Tory en alguna estampa de la serie de *Amadís* francesado por Nicolas Herberay des Essars, esta viñeta no llegó a ser firmada en su larga peregrinación desde París 1540 hasta su uso repetido por Firmijn Trotereau en el Rotterdam de 1595 y 1598. En suma, la escena sucede en el palacio de Arcaláus y representa la ceremonia del desencantamiento de Amadís, con la dueña Grindalaya, la esposa del encantador Arcaláus y las damas enviadas por Urganda la Desconocida, una de las cuales lee el libro y dice: «Seigneur Amadis leuez vous, vous avez longuement dormy à malayse».

Buen ejemplo de estampa palimpsesto, de un libro de caballerías que pasará a un libro de problemas o acertijos, para llegar a ilustrar una relación funeraria de su majestad Felipe II, entre nuevo Amadís y *memento mori* de postrimerías.

NOTAS

1 Walter BENJAMIN, *Obra de los pasajes,* vol. 1, trad. Juan Barja, Abada, Madrid, 2013, pág. 62.
2 Fernando BOUZA, «Felipe II sube a los cielos. Cartapacios, pliegos, papeles y visiones», en Miguel Rodríguez Cancho (coord.), *Historia y perspectivas de investigación. Estudios en memoria del profesor Ángel Rodríguez Sánchez*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2002, págs. 301-306.
3 The Hispanic Society of America, Nueva York, *Accession number* A64.
4 *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria* [catálogo de exposición], Sociedad estatal para las conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1999, págs. 284-285.
5 Bibliothèque Municipale, Besanzón, «Mort du prince d'Oranges et ce qui s'est passé à ses funérailles et enterrement [Bruselas, 1618]», *Pièces historiques cerémoniales…*, IV, Ms. Chiflet 68, fols. 286r.-295r.
6 The Metropolitan Museum, Nueva York [MET], *Accession number* 53.601.10 (84-88).
7 BNE, Signatura E.R. 634.
8 Colección particular, Madrid. Agradezco a su gentil propietaria las facilidades para analizar el grabado.
9 Sylvie DESWARTE-ROSA, «Le Portugal et la Méditerranée. Histoires mythiques et images cartographiques», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* 43 (2002), págs. 98-147.
10 The British Museum, Londres [BML], *Registration numbers*: 1868, 0822.1130; Gg, 4E.177.
11 BML, *Registration numbers*: 1935,0413.24; 1848,0911.455; 1935,0413.26.
12 George S. LAYARD, *Suppressed plates, wood engravings, etc., together with other curiosities germane thereto. Being an account of certain matters peculiarly alluring to the collector*, A. and C. Black, Londres, 1907.
13 *Id., The headless horseman: Pierre Lombart's engraving, Charles or Cromwell?* Philip Allan & Co., Londres, 1922.
14 Steven THIRY, «Rites of Reversion: Ceremonial Memory and Community in the Funeral Services for Philip II in the Netherlands (1598)», *Renaissance Quarterly* 71, 4 (2018), págs. 1321-1429 (pág. 1402).
15 Adolphe Ch. H. DELVIGNE, *Les oraisons funèbres des souverains des Pays-Bas aux XVIe, XVIIe & XVIIIe siècles*, Fr.-J. Olivier, Bruselas, 1885.
16 Se conserva la estampa del catafalco del estampero Adriaen Huberti, MET, *Accession number* 60.708.195.
17 Steven THIRY, *op. cit.*, pág. 1402.
18 Rachel WISE, «Reckoning the Revolt on *Rekenpenningen*: Old Testament Jetons of the *Eighty* Years' War», *The Rijksmuseum Bulletin*, 67, 2 (2019), págs. 122-141.
19 Gerard VAN LOON, *Histoire métallique des XVII Provinces des Pays Bas. Tome premier*. Chez P. Gosse, J. Neaulme, P. de Hondt, La Haya, 1732, pág. 500.
20 Monica BARSI, «Gabriele Simeoni autore e autotraduttore di imprese nella Lione di metà Cinquecento», en Gabriella Catrago y Jacopo Ferrari (eds.), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, LED Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto, Milán, 2018, págs. 9-34.
21 Carlos M. N. EIRE, *From Madrid to purgatory: the art and craft of dying in sixteenth century Spain*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pág. 304.
22 Louis-Prosper Gachard, *Particularités inédites sur les derniers moments de Philippe II*. s.l., n.i. n.a. [19 págs.], págs. 10-15. Tirada aparte del *Bulletin de l'Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux- Arts*. [Bulletin des séances de la classe des Lettres], 15, 1848, págs. 396-412.
23 *Universal Short Title Catalog* [USTC]: 424095.

24 Jeroen SALMAN, *Populair drukwerk in de Gouden Eeuw: De almanak als lectuur en handelswaar*, Walburg Pers, Zutphen 1999; Klaas HOOGENDOORN. *Bibliography of Exact Sciences in the Low Countries from ca. 1470 to the Golden Age (1700)*, Brill, Leiden-Boston, 2018.

25 Jan G. C. A. BRIELS, *Zuidnederlandse boekdrukkers en boekverkopers in de Republiek der Verenigde Nederlanden omstreeks 1570-1630*, B. de Graaf, Nieuwkoop, 1974, págs. 474-475.

26 Agradezco a los profesores Yolanda Rodríguez Pérez y Raymond Fagel su amabilísimo concurso en la traducción de la adivinanza.

27 Auguste BERNARD, *Geofroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'ortographe et de l'imprimerie sous François 1^er^,* Librairie Tross, París, 1865, pág. 278.