



## **EL ESTUDIO DE LAS ILUSTRACIONES GRABADAS COMO FUENTE DE INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA: ALGUNOS CASOS.**

## **THE STUDY OF ENGRAVED ILLUSTRATIONS AS A SOURCE OF BIBLIOGRAPHIC INFORMATION: SOME CASES.**

### **Autor:**

Francisco J. Cornejo Vega. Profesor jubilado de la Universidad de Sevilla.

ORCID: 0000-0002-3030-9442

[fjc@us.es](mailto:fjc@us.es)

### Resumen:

Aquí se presentan algunos casos sobre las ilustraciones grabadas en los libros españoles de los primeros tiempos de la imprenta. En ellos se manifiesta la gran variedad de contenidos que es posible encontrar en las ilustraciones grabadas: desde los inicios de un taller de grabados en la época incunable, hasta la deducción de la existencia de una edición desaparecida. Sobre la propiedad de las matrices de los grabados y sobre el uso de las ilustraciones como vehículo de propaganda, política o religiosa.

### Abstract:

Here are some cases of engraved illustrations in Spanish books from the early days of printing. They show the great variety of content that can be found in engraved illustrations: from the beginnings of an engraving workshop in the incunabula era, to the deduction of the existence of a missing edition. On the ownership of the matrices of the engravings and on the use of illustrations as a vehicle for political or religious propaganda.

**Palabras clave:** Ilustración grabada, copias, imprenta en España, propaganda.

**Keywords:** Engraved illustration, copies, printing in Spain, propaganda.

Las ilustraciones grabadas que aparecen en los libros impresos casi desde el principio de su existencia dicen muchas cosas. No solo relacionadas con el contenido escrito de la propia obra o con la sociedad y la época de su creación, algo esperable; también son una fuente valiosa sobre la historia del propio libro y de las personas que contribuyeron a materializarlo. A continuación expondré someramente algunos casos que he encontrado y estudiado a lo largo del tiempo y que sirven como ejemplo de lo dicho.

### **El primer taller de grabado español al servicio de la ilustración de libros<sup>1</sup>**

El año 1480 los impresores Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto estamparon en Sevilla una nueva edición del *Fasciculus temporum*, de Werner Rolewinck; este libro es considerado el primero con ilustraciones grabadas realizado en España. La edición sevillana viene a ser una copia, mejorada, de la que un año antes, 1479, imprimió Georgius Walch en Venecia. De tamaño algo mayor y con un papel de muy alta calidad, el libro de Sevilla sigue de manera fiel, página a página, la disposición del texto, de las ilustraciones y de los diagramas cronológicos del veneciano. En cuanto a las ilustraciones –también ligeramente mayores–, copia bastante fielmente los grabados del Arca de Noé, la Torre de Babel [fig. 1], el Salvador [fig. 5] y la vista de Venecia, pero presenta una recreación plenamente original del resto: el Templo de Salomón, las vistas genéricas de ciudades y las figuras del Tetramorfos.

Lo habitual en las ediciones del *Fasciculus temporum* era que la ilustración del Templo de Jerusalén representase un edificio de planta central cupulada, basado en las imágenes que entonces circulaban de la ciudad sagrada, que incluían el perfil de la conocida mezquita de la Roca asociada al propio Templo de Salomón [fig. 2]. En cambio, la ilustración sevillana muestra un edificio absolutamente gótico, con su portada abocinada de arcos conopiales y unas elevadas torres-pináculo con sus correspondientes arbotantes. El grabado muestra un edificio imaginario, también cupulado, pero creado en un lenguaje estético coherentemente contemporáneo al que en aquel momento se utilizaba para levantar la catedral sevillana. Los rasgos de esta

---

<sup>1</sup>Véanse Francisco J. Cornejo, “Iconografía de las ilustraciones del *Fasciculus temporum*”, *Gutenberg Jarbuch 2011*, pp. 27-55; e “Ilustración grabada”, en *Historia de la edición y la lectura en Andalucía (1474-1808)*, Córdoba, UCOPress, 2020, pp. 135-137.

imagen son únicos entre todas las ilustraciones del Templo de Salomón que aparecen en las ediciones incunables del *Fasciculus temporum*.



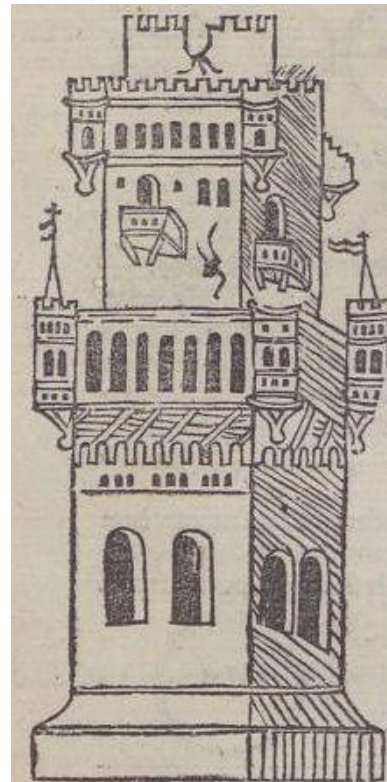
Venecia, 1479



Sevilla, 1480



Venecia, 1479



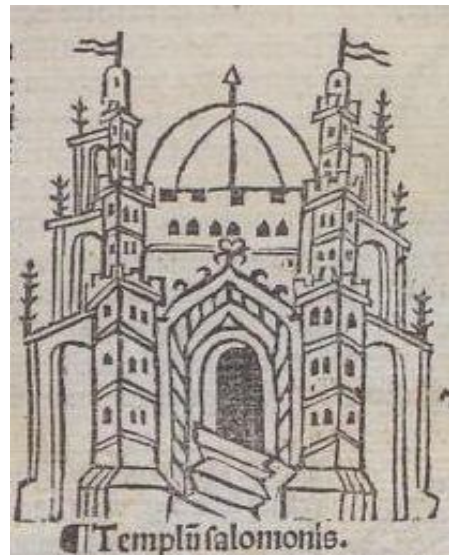
Sevilla, 1480

Figura 1



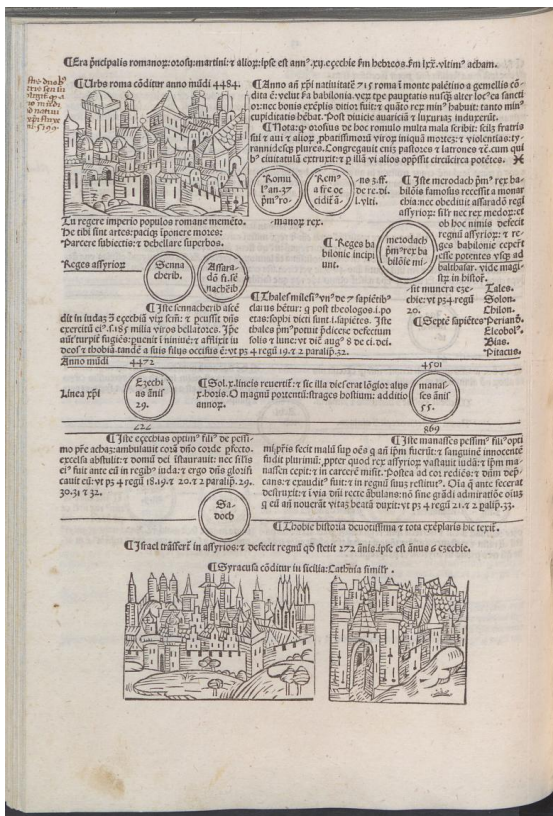


Venecia, 1479

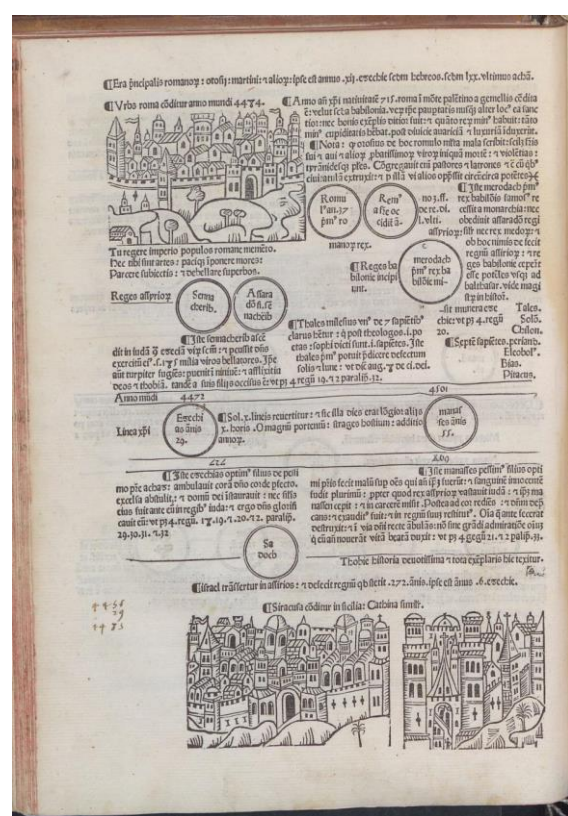


Sevilla, 1480

Figura 2



Venecia, 1479



Sevilla, 1480

Figura 3



Venecia, 1479



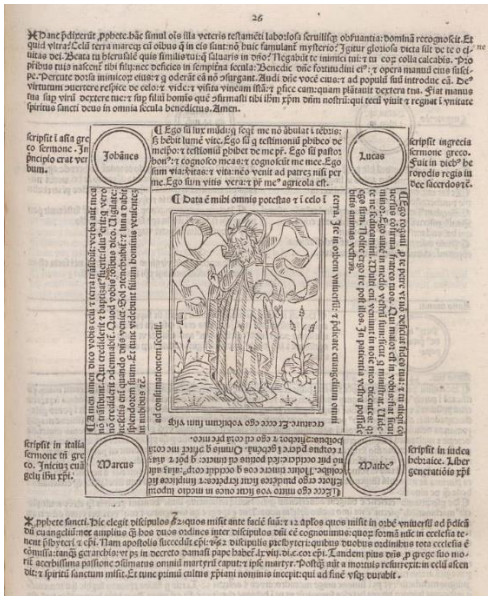
Sevilla, 1480



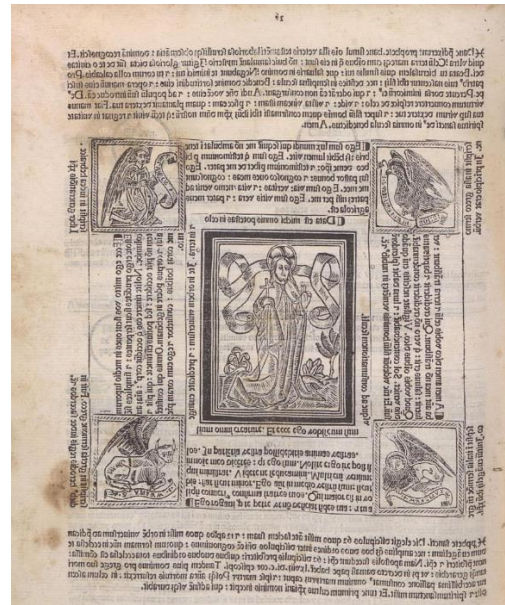
Sevilla, 1480

**Figura 4**





Venecia, 1479



Sevilla, 1480



2VO:RAM:2



S · MATEVS



LVCA



:S:IO::IIIAn~IIE~S:

Figura 5

En cuanto a las vistas genéricas de ciudades –las que usan un mismo grabado para representar ciudades diferentes–, las vistas de la edición veneciana muestran unas ciudades amuralladas en las que proliferan las torres puntiagudas y las fachadas escalonadas propias de la arquitectura centroeuropea; algo normal en la mayoría de las ediciones de la obra. En cambio, las vistas de la publicación sevillana muestran unas ciudades, también con sus murallas medievales, pero que plasman un urbanismo de casas bajas, con tejados a dos aguas, del que sobresalen torres cuadradas cubiertas por chapiteles piramidales y con abundancia de ventanales [fig. 3].

Su aspecto general es el de una urbe mediterránea. Esta sensación se multiplica cuando se perciben algunos detalles esclarecedores. Frente a los árboles, también genéricos, de copa redondeada del original veneciano, se alzan claramente las palmeras sureñas de las ilustraciones sevillanas. Y si nos acercamos lo suficiente, también se podrán apreciar los arcos de herradura de alguna de las torres o cómo alguna de estas tienen el perfil de los alminares cristianizados de las iglesias sevillanas de aquellos tiempos [fig. 4].

La suma de todos estos detalles completan las evidencias que me llevaron a comprender y a declarar que este grupo de grabados que ilustran el *Fasciculus temporum* sevillano de 1480 no fueron importados, ni basados en otros de origen nórdico, como era lo habitual; por el contrario, fueron creados en Sevilla, ciudad a la que todavía le faltaban un par de décadas para alcanzar la fama y riqueza que le supuso ser “el puerto y la puerta de América”.

La página dedicada al momento de la Redención cristiana, eje simbólico del libro, está protagonizada por un grabado de Cristo como *Salvator Mundi*, que aparece enmarcado por una compleja composición tipográfica que, en sus cuatro esquinas, incluye cuatro círculos con el nombre de cada uno de los evangelistas –en la edición veneciana– o un pequeño grabado con la correspondiente figura del Tetramorfos –en la de Sevilla– [fig. 5]. Estas imágenes, nunca antes representadas en las ediciones del *Fasciculus temporum*, explican suficientemente cómo fueron realizadas por un taller neófito y autodidacta que, con el sistema de “ensayo y error”, consiguió resolver bastante dignamente su trabajo.

La clave reside en que las cuatro figuras simbólicas llevan una cinta o filacteria para que en ella se disponga el nombre correspondiente [fig. 5]. En la representación de San Marcos, como león alado, se puede leer –pero solo si se hace de derecha a izquierda y con cierta dosis de imaginación–, “S. Marcvs”. Es evidente que el grabador del texto no era consciente, cuando talló su plancha, de que la imagen estampada siempre resulta invertida respecto a la imagen grabada. En las otras figuras, una vez aprendida la lección, se comprueba que el tallista realizó el esfuerzo de grabar los nombres al revés. El resultado sería totalmente correcto si hubiese conseguido resolver el no fácil ejercicio de realizar una “S” invertida. Si bien esto no llegó a ser solucionado, en las tres imágenes restantes es posible leer, más o menos, los nombres de “S. Matevs”, “Lvca” y “S. Iohannes”. Eso sí, a San Mateo, cuyo símbolo es un mancebo alado, lo llama Lucas; y a Lucas, simbolizado por un toro, Mateo.

En conclusión, la observación detallada de las ilustraciones del *Fasciculus temporum* sevillano de 1480, permite comprender que estas fueron realizadas en la propia ciudad y que sus tallistas se iniciaban con ellas en el oficio de grabadores de ilustraciones.

### **Una edición sevillana perdida de las *Fábulas de Esopo*<sup>2</sup>**

En 1498, los impresores sevillanos conocidos como los “Tres Compañeros Alemanes” encabezaron el tratado de derecho del doctor Infante, *Forma libellandi*, con uno de los grabados de un juego de planchas que conformaban las ilustraciones de las *Fábulas de Esopo*; concretamente, el del episodio titulado “El padre y los tres hijos”. Este juego es conocido por ilustrar la edición sevillana de la obra impresa por Jacobo Cromberger c. 1510. Las imágenes copian los grabados de la primera edición ilustrada de Ulm (Johan Zainer, c. 1476) o alguna de la veintena que los reutilizan o copian

---

<sup>2</sup>Francisco J. Cornejo, “Ilustración grabada”, en *Historia de la edición y la lectura en Andalucía (1474-1808)*, Córdoba, UCOPress, 2020, p. 138.





*Fabulae Aesopus*, Ulm, 1476  
y otras 17 ediciones



*Forma libelandi*, Sevilla, 1498



*Historia del Ysopo*, Burgos, 1496

### Figura 6

con fidelidad –incluida la de Zaragoza (Horus, 1482)– [fig. 6]. El juego de planchas sevillano incluye modificaciones importantes: el formato es más apaisado y se incluyen elementos formales autóctonos como es, en el grabado citado, la cátedra con respaldo adornada con arco de herradura conopial. Esta forma decorativa es habitual en otras ilustraciones sevillanas, como la que se encuentra en la portada del libro de San Jerónimo *Scala Coeli* (atribuido a Ungut y Polono, 1496) o las que aparecen en los grabados que Jacobo Cromberger usó en sus ediciones caballerescas.

Existe una edición castellana de las *Fábulas* –Burgos: Fadrique de Basilea, 1496– con grabados muy semejantes a los sevillanos. El estudio comparativo entre ambas series de ilustraciones induce a creer que los grabados burgaleses son copia de los sevillanos: su carácter más frío y mecánico y la simplificación de algunas de sus tramas y trazos –rasgos propios de las copias en relación a sus originales– así lo muestran. Teniendo en cuenta que la estampación conocida más antigua de una de las planchas del juego sevillano es la de *Forma libellandi* (1498) y la edición burgalesa de las *Fábulas* es dos años anterior (1496), pide la lógica que exista una edición sevillana, con su juego completo de ilustraciones, anterior a 1496 y de la que no hay ningún ejemplar localizado, que permitiera la copia de las estampas.

### Originales y copias. La propiedad de los grabados<sup>3</sup>

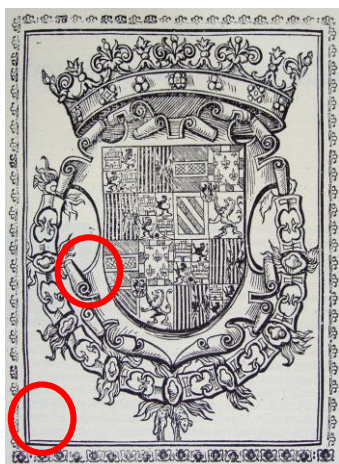
El cosmógrafo sevillano Pedro de Medina (1494-1567), además, piloto y cronista, hizo imprimir en Sevilla, por el impresor Domenico de Robertis, una nueva obra titulada *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, datada el 1 de octubre de 1548. En ella hay tres grabados xilográficos –con el escudo real, la rosa de los vientos, y un mapa del Nuevo Mundo– que antes ya habían sido utilizados por Medina en su libro *Arte de navegar* (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1545). Además, también se usaron 25 matrices mandadas tallar para esta edición, con vistas de

---

<sup>3</sup>Francisco J. Cornejo, “Cuando la vista engaña: Los grabados de vistas de ciudades en los primeros tiempos de la imprenta”, en *Cartografía histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Sevilla: biblioteca de la Universidad de Sevilla, 2010, pp. 153-155; virtualmente, con acceso a las ilustraciones, en: <https://expobus.us.es/s/cartografia-historica/page/cuando-vista>.



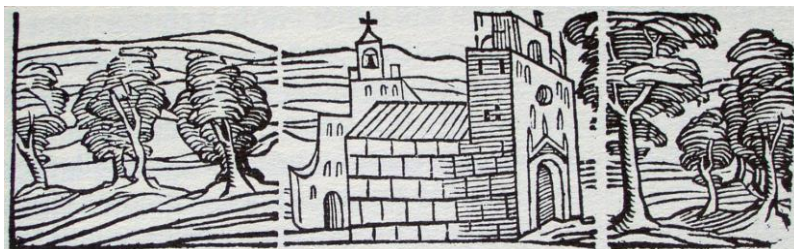
ciudades y diversos elementos naturales, como ríos, cordilleras, estrechos e islas, así como el mapa de la portada. Finalmente, también se estamparon en la obra cuatro grabados utilizados por el impresor de Robertis en otras de sus ediciones, anteriores y posteriores a 1548: una Virgen de Montserrat, dos escenas de batalla y una “figurilla” o *factótum* de árbol.



Sevilla, 1548



Sevilla, 1549



Sevilla, 1548





Sevilla, 1549

Figura 7



Sevilla, 1548



Sevilla, 1549

### Figura 8

No se sabe qué pudo ocurrir, pero diez meses después de publicar la primera edición, Domenico de Robertis publicaría una segunda (8 de agosto de 1549), imitando en lo posible a la primera. Solo que ahora únicamente pudo reutilizar las cuatro matrices de su propiedad que habitualmente usó en otras de sus ediciones. El resto, 28 matrices, son copias bastante fieles de los grabados de la edición de 1548 [fig. 7]; parece que realizadas por el mismo grabador que hizo los 25 tacos xilográficos de la edición original. El único grabado que muestra diferencias claras es el de la vista de la ciudad de Sevilla; de mayor calidad artística en la edición de 1549 [fig. 8].

De lo anterior, se puede inferir que Pedro de Medina aportó para la edición del *Libro de grandezas* de 1548 tres matrices de su propiedad para ser reutilizadas y encargó a un grabador ¿sevillano? La realización de otras 25. Unas y otras quedarían en sus manos una vez finalizada la edición; de esta manera el autor intentaba garantizar que no se imprimieran más ejemplares del *Libro* fuera de su control y beneficio. Sin embargo, el impresor Domenico de Robertis, esperanzado en las buenas ventas que le podría reportar un libro de esta importancia, decidió invertir su dinero en encargar nuevas matrices –lo más fieles posibles a sus originales– para realizar por su cuenta y riesgo una segunda edición. Hay que decir que la segunda edición también copia exactamente, además de las ilustraciones, la tipografía y compaginación del texto, página por página, de todo el libro.

Se puede concluir, sin riesgo de equivocarse, que Pedro de Medina era propietario de los tacos que se utilizaron en la publicación de sus libros; de hecho, algunos de los utilizados en la primera edición de su *Libro de grandezas...* se pueden ver reutilizados en su *Regimiento de navegación...* (Sevilla: Simón Carpintero, 1563) y en las ediciones ampliadas del *Libro de grandezas...* (Alcalá de Henares: Pedro de Robles y Juan de Villanueva, 1566; y, póstuma, Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1590). Aunque lo habitual fue que los impresores fuesen los propietarios de los tacos xilográficos que utilizaban en sus ediciones, como se acaba de ver, no siempre fue así.

## Copias de copias, de copias... La propaganda política en los grabados<sup>4</sup>

En 1526 fueron las bodas de Carlos V en Sevilla. Entre 1527 y 1554 (la abdicación de Carlos fue en 1555) se publicaron en España, aproximadamente, un centenar de libros en los que se utilizó una portada, en algunos casos parcialmente, que incluía los elementos heráldicos de Castilla fusionados con el emblema personal del monarca; incorporados a una estructura arquitectónica plenamente renacentista, en la que predomina la ornamentación a base de amorcillos o *puti*.

Esta portada fue utilizada por primera vez por la imprenta sevillana de Juan Cromberger en 1527 y su diseño copia y adapta otra francesa de 1526 [fig. 9]. La portada de 1527 (versión A) [fig. 10] sería muy pronto copiada con gran fidelidad, hasta en cuatro ocasiones (versiones B, B1, B2 y B3) [fig. 11], y, parcialmente, en otras tres (versiones A1, A2 y A3). Las copias de esta portada de los *puti* fueron utilizadas por impresores de Sevilla, Logroño, Toledo, Alcalá de Henares, Valladolid, Burgos y Valencia.

Hay que entender el éxito extraordinario de la portada y su uso continuado como consecuencia de la belleza y modernidad de su diseño, pero, sobre todo, como reflejo del esfuerzo propagandístico realizado desde el entorno cortesano del emperador, necesitado de restaurar su imagen política deteriorada por los pasados conflictos de las comunidades castellanas o las germanías valencianas. Los impresores castellanos usaron y reutilizaron esta fórmula iconográfica laudatoria del emperador en todo tipo de libro, ya fuera político, administrativo, religioso, de poesía, música, medicina o agricultura.

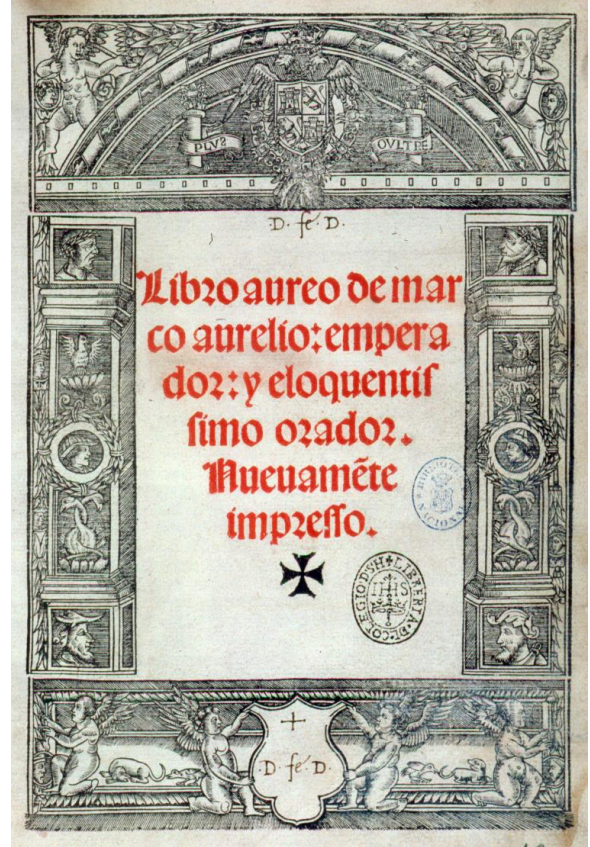
---

<sup>4</sup>Francisco J. Cornejo, "La orla del frontispicio de los *puti* y sus distintas versiones: una aproximación al grabado xilográfico español en la época de Carlos V", *Gutenberg Jarbuch 2009*, pp. 108-146.





Lyon, 1526



Sevilla, 1527-28

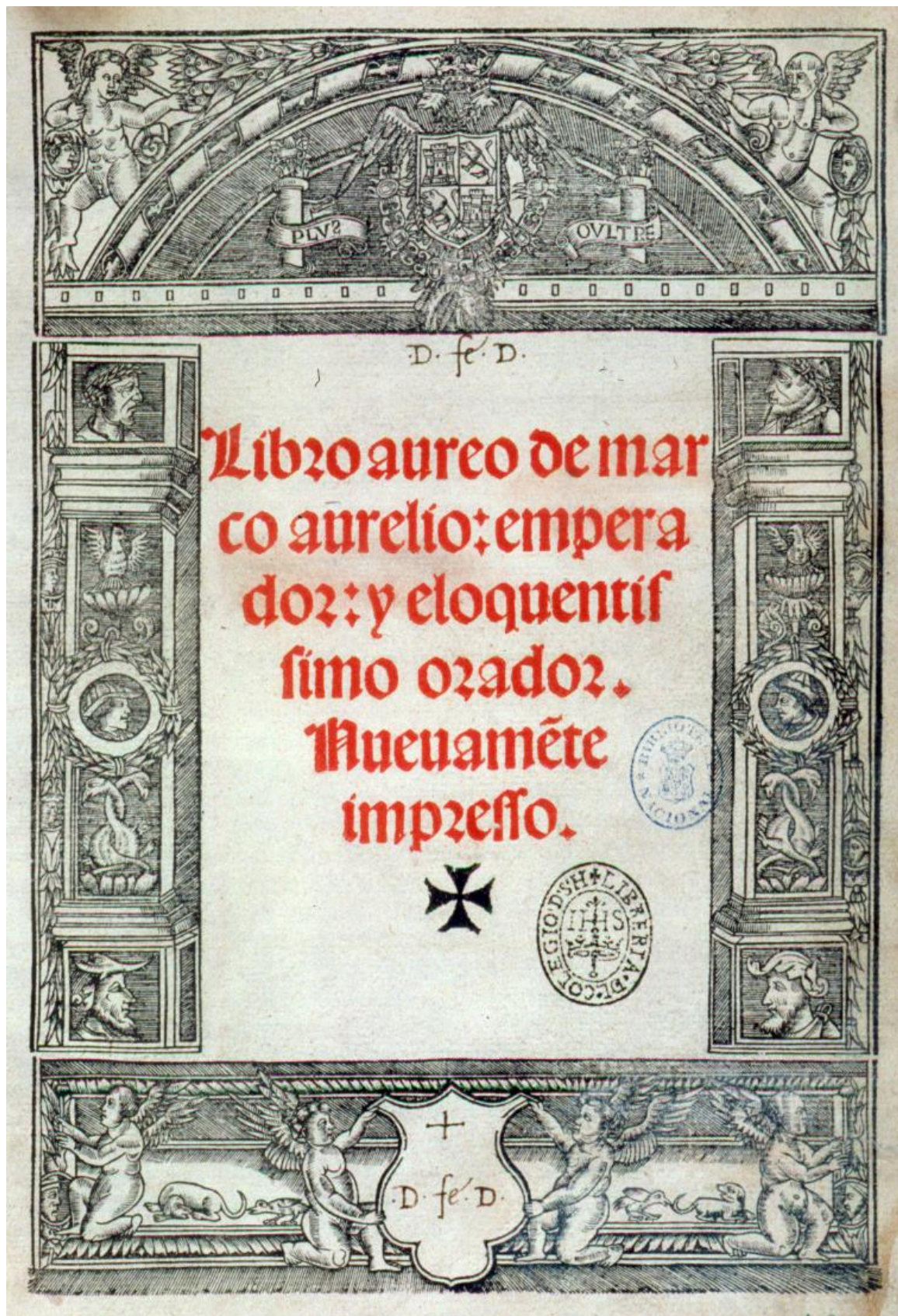




Lyon, 1526

Sevilla, 1527-28

Figura 9

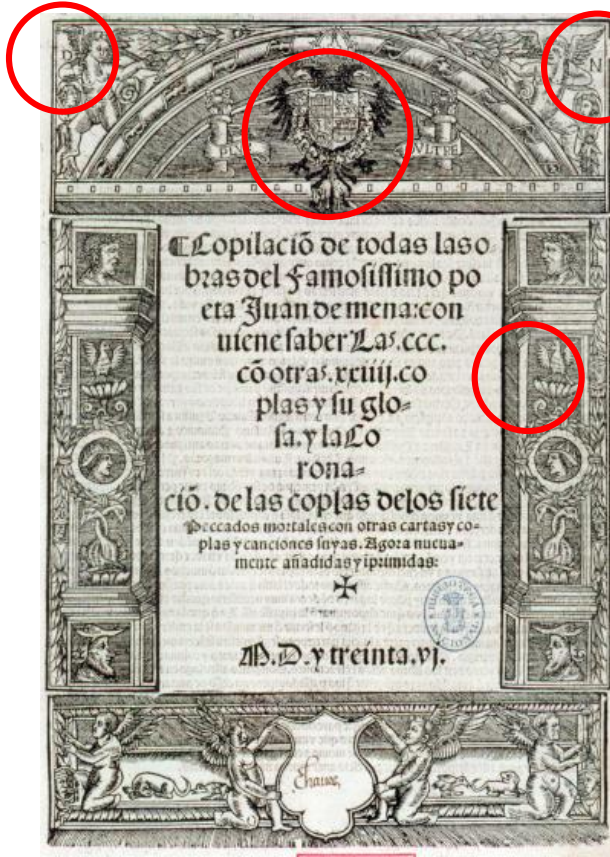




Versión A

Sevilla, 1527-28

Figura 10

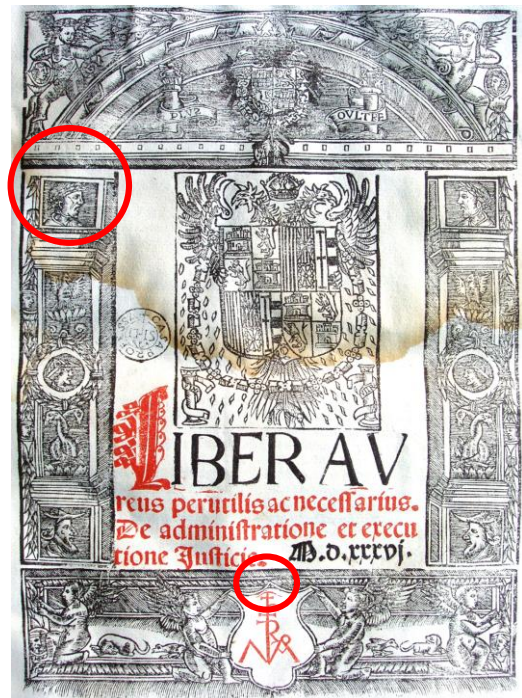
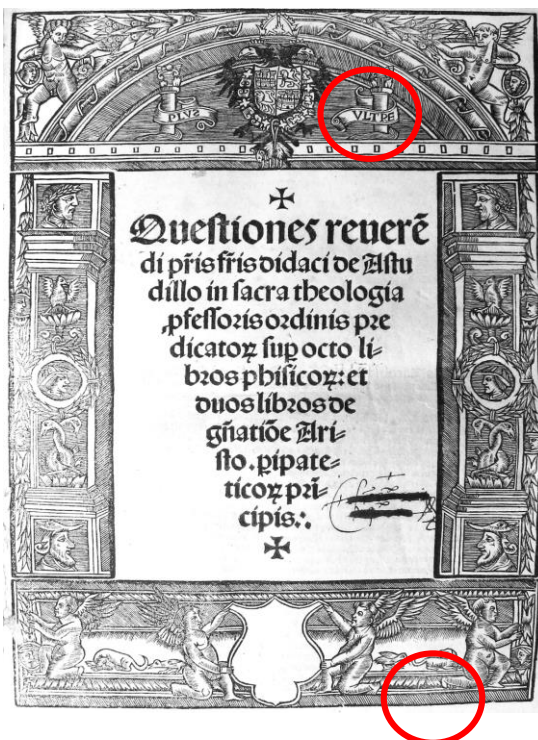


Versión B

Valladolid, 1536

Versión B1

Logroño, 1528





Versión B2

Valladolid, 1532

Versión B3

Valencia, 1536

### Figura 11

#### Las portadas de los basilios. La propaganda religiosa en los grabados<sup>5</sup>

La rama española de la orden monástica de San Basilio fue creada en la última década del siglo XVI; los monjes basilios necesitaban dar a conocer su nueva orden para poder competir con aquellas otras establecidas desde hacía siglos. Para ello utilizaron, entre otros medios, el soporte propagandístico de las portadas de los libros publicados por los miembros de su comunidad. En ellas desarrollaron un programa coherente y sistemático que buscaba difundir los símbolos de identidad de la orden (iconografía de su santo titular, de su escudo y de los santos basilios), destacar la importancia de sus protectores a través de la presencia de su heráldica, así como justificar la existencia y necesidad de la propia orden usando las formas del lenguaje emblemático, de moda en el momento. El conjunto de portadas calcográficas utilizadas por los monjes basilios españoles en el siglo XVII constituye un ejemplo perfecto de lo que fue la propaganda impresa al servicio de una orden religiosa.

La propaganda visual de los basilios hispanos se basó en tres cuestiones fundamentales: la representación de su santo titular como monje, más que como arzobispo o Padre de la Iglesia oriental, y, sobre todo, la proclamación de éste como “Protopatriarca” o “Patriarca de todas las religiones” (en la medida en que fue el primero en escribir unas Reglas monásticas); la difusión del escudo de la orden, con el emblema de la columna fogosa y su lema: *Talis est magnus Basilius*; y la presentación de los santos basilios, especialmente de los parientes de Basilio (San Gregorio Niseno, San Gregorio Nacianceno, San Pedro de Sebaste, San Naucracio, San Juan Crisóstomo, Santa Eumelia y Santa Macrina).

La extraordinaria promoción de la imagen basilia fue posible, sobre todo, gracias al éxito editorial que alcanzaron las publicaciones del monje basilio fray Diego Niseno, predicador que dio a la imprenta una docena de compendios de *Asuntos predicables...*, a través de cincuenta ediciones en castellano, diecinueve en italiano, once en francés y siete en latín. Sus ediciones madrileñas utilizan nueve portadas calcográficas

---

<sup>5</sup>Francisco J. Cornejo, “La propaganda en las portadas de libros de la orden de San Basilio en España (siglo XVII)”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* 34 (2008), pp. 495-534.



diferentes, a toda página, para las que se usaron cinco planchas distintas (cuatro de ellas se estamparon con dos estados).





Madrid, 1627



Figura 12



Madrid, 1628



Madrid, 1631





Madrid, 1630

Madrid, 1632

Figura 13



Valladolid, 1629

Madrid, 1631



Madrid, 1637

Madrid, 1645

### Figura 14

Otro autor basilio reconocido fue fray Felipe de la Cruz Vasconillos, creador de tres tratados también publicados con sus correspondientes portadas calcográficas. Finalmente, fray Alfonso Clavel, autor de un libro reivindicativo muy importante para la orden en su conflicto con los monjes de San Benito: *Antigüedad de la Religión y Regla de S. Basilio Magno*, en cuya portada aparecen San Basilio y el propio San Benito en su calidad de antiguo miembro de la comunidad basilia [figs. 12, 13 y 14].

Entre los apellidos de los grabadores que trabajaron al servicio de la ilustración de los libros basilios durante el siglo XVII están los de Heylan, de Popma, Courbes, de Noort, Marten o Panniels; sin duda, entre los más importantes que trabajaban en territorio hispano por aquellas fechas.

Todas las portadas están conformadas por un mismo esquema: un retablo arquitectónico coronado por un frontón curvo o triangular, a veces partido; en el centro del retablo, un espacio rectangular para el texto con los datos de la obra (título, autor, dedicatario, impresor, lugar y año de publicación) a cuyos lados aparecen representados sendas figuras, a modo de esculturas, de santos basilios; mientras que en el banco del retablo, en el frente de los pedestales de las figuras de santos que lo flanquean, suele presentarse una pareja de emblemas relativos a San Basilio o a su orden monástica. En los espacios centrales del banco y del frontón suelen estar el emblema de la columna fogosa y el escudo de armas del dedicatario.

Esta fórmula comunicativa, utilizada de manera sistemática y rigurosa por los monjes basilios durante varias décadas, constituye un ejemplo singular del uso de los grabados calcográficos de las portadas de libros al servicio de la propaganda de los intereses de la joven orden religiosa.

Con esto finaliza el repaso de algunos casos en los que la presencia de ilustraciones grabadas me han ayudado a comprender la historia y el funcionamiento de ese invento extraordinario que fue el libro impreso e ilustrado con grabados.





## Bibliografía

- CORNEJO, Francisco J., La propaganda en las portadas de libros de la orden de San Basilio en España (siglo XVII). En *Cuadernos de Arte e Iconografía* 34 (2008), pp. 495-534.
- , La orla del frontispicio de los *puti* y sus distintas versiones: una aproximación al grabado xilográfico español en la época de Carlos V. En *Gutenberg Jarbuch* 2009, pp. 108-146.
- , Cuando la vista engaña: Los grabados de vistas de ciudades en los primeros tiempos de la imprenta. En *Cartografía histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla, 2010, pp. 148-163.
- , Iconografía de las ilustraciones del *Fasciculus temporum*. En *Gutenberg Jarbuch* 2011, pp. 27-55.
- , Ilustración grabada. En *Historia de la edición y la lectura en Andalucía (1474-1808)*, Córdoba, UCOPress, 2020, pp. 135-147.