

Ecdótica e iconografía: reflexiones sobre el arte de editar textos con imágenes

María Mercedes Rodríguez Temperley

Universidad Nacional de La Plata
Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual (SECRIT) – CONICET
Argentina

Cita sugerida: Rodríguez Temperley, M. M. (214). Ecdótica e iconografía: reflexiones sobre el arte de editar textos con imágenes. *Olivar*, 15(22). Recuperado de: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a10>

Resumen

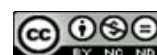
A raíz de la incorporación del corpus iconográfico en nuestra edición crítica de los cinco impresos castellanos del siglo XVI del *Libro de las maravillas del mundo*, de Juan de Mandevilla (2011), advertimos la conveniencia de reproducir y estudiar las imágenes que acompañaban los textos durante la Edad Media y las primeras décadas de la imprenta. Dar cuenta de las variantes xilográficas en el aparato crítico, impulsar la filiación de las miniaturas y grabados, vincular la labor de impresores a través del uso de determinadas imágenes y recoger los simbolismos que guarda el lenguaje icónico se vuelve un objetivo cada vez más necesario. A través de ejemplos tomados de diversas ediciones de textos ilustrados con imágenes pretendemos reflexionar sobre esta cuestión, aún muy poco debatida.

Palabras clave: *iconografía - crítica textual - ecdótica - libro antiguo - ilustraciones - imprenta*

Abstract

On account of the incorporation of the iconographic corpus in our critical edition of the five Castilian printed books (XVI century) of the Juan de Mandevilla (2011) *Libro de las maravillas del mundo*, we realized the convenience of reproducing and studying the images which accompany the textes in the Middle Ages and the first decades of printing. To consider the xilographic variants in the critical apparatus, to drive the filiation of miniatures and engravings, to relate the printer's work through their utilization of determined images and to study the symbolism that keeps the iconic language, become an objective more necessary every time. By means of examples taken from diverse editions of texts illustrated with images, we propound to reflect on this matter, not so much debated up to now.

Keywords: *iconography - textual criticism - ecdotic - early printed books - illustrations - printing*



1. Introducción al problema: entre la letra y las estorias

Siempre que se haga referencia a la íntima relación entre literatura e imagen, probablemente acuda a la memoria el estado de desconcierto que suele embargar a los lectores del *Libro del Conde Lucanor* (sobre todo a quienes no son medievalistas) frente a aquellas palabras que clausuran cada uno de los ejemplos de Don Juan Manuel: "Et la **estoria** deste exiemplo es ésta que se sigue". Por lo general, a continuación de esta frase, las ediciones modernas consignan el título del relato siguiente, operación repetida para cada uno de los 51 *exempla*. Tal procedimiento, lejos de echar luz sobre la enigmática frase, suele generar cierta extrañeza en el lector, quien advierte inmediatamente una ausencia de sentido que no es capaz de reponer, de no mediar la consabida nota de comentario editorial que explique el significado contextual del sintagma. La "estoria" (es decir, el "dibujo") hacía referencia a la desaparecida miniatura que acompañaba cada relato en el manuscrito original (hoy perdida)¹, menguándonos así un recurso útil para una mejor decodificación del texto. Este es quizás uno de los mejores ejemplos que demuestra cómo, ante la falta de una imagen, el texto se priva de sentido o genera una expectativa de interpretación que se frustra².

Un caso diferente, pero no exento de curiosidad, es el que se registra en *Alice's Adventures under Ground* (1864) de Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1898), texto emblemático por su estrecha vinculación entre las imágenes que lo ilustran y narración que éstas buscan reflejar. Si se comparan las ilustraciones más difundidas de *Alice's Adventures in Wonderland* (1866), las preparadas en 1865 por el primer ilustrador del libro, John Tenniel (1820-1914), con los dibujos originales de Lewis Carroll que ilustran el manuscrito conservado en la British Library, es posible advertir significativas diferencias³. A pesar de que Tenniel se había basado en los dibujos de Carroll y había recibido expresas directivas de su parte acerca de los detalles específicos a tener en cuenta en cada una de ellas, lo cierto es que muchas de las ilustraciones guardan analogías débiles con su modelo, lo cual acaba por recrear semánticamente el mensaje narrativo, en una instancia de lectura en la que aparecen unidos el texto y la imagen. Las ilustraciones representan siempre un refuerzo semiótico del discurso lingüístico, en tanto toda imagen inserta en un libro condiciona la interpretación de la obra y genera un segundo sentido mediatizador de la forma en que el lector percibe el texto (Checa Cremades, 2013: 108).

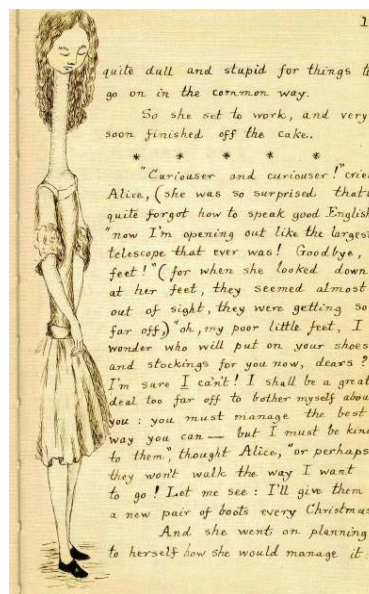
Baste con comparar a la Alicia inmediatamente reconocible por el éxito y enorme difusión de la primera edición del libro ilustrada por Tenniel (1866) con la dibujada inicialmente por Carroll en el manuscrito que se conserva en la British Library (1864) para notar las apreciables diferencias. Las ilustraciones creadas para el episodio del estiramiento del personaje son ciertamente muy distintas: mientras Tenniel ha interpretado la figura de Alicia en una postura rígida, casi tiesa, con el rostro atónito, el cabello erizado y los ojos desorbitadamente abiertos ante el súbito e inesperado cambio corporal, la figura primitiva dibujada por Carroll se muestra con la cabeza gacha, el pelo recogido, los ojos cerrados y las manos juntas, reflejo de una serena placidez, que no hace más que traducir su actitud de docilidad ante la maravilla inexplicable:

"Curiouser and curiouser!" cried Alice, (she was so surprised that she quite forgot how to speak good English,) "now I'm opening out like the largest telescope that ever was! Goodbye, feet!"

(for when she looked down at her feet, they seemed almost out of sight, they were getting so far off,) "oh, my poor little feet, I wonder who will put on your shoes and stockings for you now, dears? I'm sure I can't! I shall be a great deal too far off to bother myself about you: you must manage the best way you can - but I must be kind to them", thought Alice, "or perhaps they won't walk the way I want to go! Let me see: I'll give them a new pair of boots every Christmas." And she went on planning to herself how she would manage it: "they must go by the carrier," she thought, "and how funny it'll seem, sending presents to one's own feet! And how odd the directions will look! ALICE'S RIGHT FOOT, ESQ. THE CARPET, with ALICE'S LOVE oh dear! what nonsense I am talking!"⁴



Dibujo de John Tenniel para la primera edición ilustrada de *Alice's Adventures in Wonderland*, 1866 [1865]



Dibujo original de Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson) para su *Alice's Adventures under Ground*, 1864

Algo similar sucede en el encuentro de Alicia con el Conejo Blanco, tal como puede observarse en las reproducciones inferiores⁵:

After a time, she heard a little pattering of feet in the distance, and dried her eyes to see what was coming. It was the white rabbit coming back again, splendidly dressed, with a pair of white kid gloves in one hand, and a nosegay in the other. Alice was ready to ask help of any one, she felt so desperate, and as the rabbit passed her, she said, in a low, timid voice, "If you please, Sir-". The rabbit started violently, looked up once into the roof of the hall, from which the voice seemed to come, and then dropped the nosegay and the white kid gloves, and skurried away into the darkness as hard as it could go.



Dibujo de John Tenniel para la primera edición ilustrada de *Alice's Adventures in Wonderland*, 1866 [1865]



Dibujo original de Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson) para su *Alice's Adventures under Ground*, 1864

Frente a una Alicia sorprendida y hasta asustada, que se apoya precavida contra un muro, en actitud temerosa y no sin cierta aversión al ver alejarse al conejo en la stampa realizada por Tenniel, la figura dibujada por Carroll mantiene una proximidad atenta y cordial con su interlocutor. Los conejos también presentan diferencias: el de Tenniel, vestido solamente con una chaqueta, se aleja de espaldas con determinación, luego de abandonar su abanico en el suelo. La perspectiva le otorga un tamaño muy pequeño en comparación con la niña. El animal dibujado por Carroll, en cambio, viste y calza elegantemente ("splendidly dressed"), porta un ramillete de flores en su mano derecha y un abanico cerrado en la izquierda, y tiene casi la misma dimensión que ocupa la figura de Alicia, a quien observa de frente, lo cual favorece el encuentro y la mutua comunicación a través de sus respectivas miradas.

Si hubiera que atenerse sólo a las imágenes, podría afirmarse que el libro ilustrado por Tenniel orienta mayormente al lector hacia las "maravillas" extraordinarias, siempre a través de las reacciones del personaje femenino del dibujo (generalmente en actitud de sorpresa, miedo, asombro, desconcierto y turbación), mientras que la Alicia de los dibujos de Carroll se manifiesta en todos los casos más serena, entregada a los hechos sorprendentes que le ocurren, casi *familiarizada* con la maravilla y viviendo con *naturalidad* esos episodios insólitos. En este sentido, su reacción sería típica y propiamente infantil (piénsese en los mundos posibles de los cuentos para niños, desde *Caperucita Roja* hasta *Pinocho*). Los dibujos de Carroll estaban ciertamente orientados a un público infantil, representado por quien fuera su auditorio inicial: la niña Alice Liddel. En cambio, la Alicia concebida iconográficamente por Tenniel parecería estar destinada a una interpretación "adulta" del texto, que pone en duda lo narrado, o al menos, que intensifica el temor ante lo inexplicable⁶. Ciertos pasajes del libro, ya desde el inicio de la historia, dan cuenta de la actitud de Alicia ante los acontecimientos sorprendentes que toma con naturalidad: "when she thought it over afterwards, it occurred to her that she ought to have wondered at this, but at the time it all seemed quite natural" (Carroll, 2008: 1).

Es bien sabido que el universo de la literatura infantil permanece íntimamente ligado a las ilustraciones (recurso elemental en refuerzo del mensaje didáctico), motivo por el cual abundaríamos en ejemplos como el que acabamos de exponer⁷. Algo similar sucede con la literatura "científica", que

requiere a menudo de imágenes para una cabal comprensión del texto escrito. Los libros sobre astronomía, medicina, botánica, son ejemplo de ello. Sin embargo, en estos casos las imágenes son autorreferenciales y conservan, por lo tanto, cierta autonomía con respecto al texto. Podría citarse también el caso de los libros de viajes, género provisto a menudo de recursos cartográficos (mapas, planos, esquemas) o de grabados con reproducciones de paisajes, cuadros de costumbres, trajes típicos o vistas de ciudades, de función eminentemente informativa, motivo por el cual suele reutilizarse para ilustrar los mismos contenidos, aun en obras diferentes⁸.

2. El lenguaje iconográfico en el impreso antiguo

Durante los primeros años de la imprenta se ensayaron nuevas formas de expresión visual destinadas a una difusión masiva capaz de favorecer la asimilación del saber por parte de una nueva clase de lectores. Los libros comenzaron a incluir grabados, en principio para asemejarse a los códices medievales ilustrados con miniaturas, y luego, para crear un conjunto ornamental iconográfico en el cual la tipografía, la disposición gráfica, las xilografías (en definitiva, la *mise en texte* y la *mise en page*) brindarían una identidad particular al renovado códice intervenido por una técnica novedosa (Geldner, 1998: 101-117; Vives Piqué, 2003; Martínez de Sousa, 2010: 83-92).

Se ha calculado que aproximadamente la tercera parte de los incunables estaban ilustrados con grabados (Martínez de Sousa, 2010: 83). Las ilustraciones que acompañaban los textos tenían como función primordial educar, explicar el texto a través de las imágenes, difundir y explicar episodios de la vida de Cristo, los profetas y los santos, y dar apariencia sensible a ángeles y demonios que se disputaban las almas de los hombres (Fevre y Martin, 1962: 98-99). A su vez, convertidas en una herramienta intelectual, las imágenes se destinaban a organizar, estructurar y anclar la información textual, con el objeto de favorecer su asimilación por parte del receptor:

La ilustración es un capítulo de excepcional valor en lo que se refiere a la interpretación del sentido de una obra. El artesano que realizaba este cometido descodificaba el lenguaje visual y lo convertía en icónico (García Ruiz, 1999: 305)

Se trata además de un estímulo para la meditación y la lectura, de un recurso redundante puesto en práctica para asegurar la eficacia del acto comunicativo entre el libro y el receptor, planteado en términos de *ex tempore* e *in absentia* (Agustín Lacruz, 2003: 88). En dicho proceso de decodificación, los “signos visuales” colaboran en el desciframiento del sentido de los “signos verbales” con el auxilio inestimable de la memoria, que ocupa, por ende, un lugar central en este proceso: “Reading the image not only aids in reading the text, but fixes the contents of the text in the memory” (Driver, 2004: 19)⁹.

Las imágenes que ilustran los impresos antiguos conforman una rica y compleja constelación iconográfica en la que cada elemento cumple una función específica y particular, pero que, en todos los casos, se orienta a un doble objetivo: por un lado, publicitar un libro como mercancía, para lo cual las imágenes son utilizadas primordialmente con finalidad estética pero también como instrumento aleccionador y propagandístico al servicio del poder, tal como lo plantean Víctor Mínguez (1999: 126) y

Peter Burke (2005: 60); en segundo lugar, para identificar cada libro por su manufactura, otorgándole un determinado valor estético específico, producto del taller que lo compuso.

Dicha constelación iconográfica o conjunto completo de imágenes insertas en un libro (grabados en el texto o las portadas, orlas, letras capitulares historiadas, frisos, filetes y demás ornamentos tipográficos, entre los que se incluyen las marcas de impresor) forma un sistema iconográfico propio caracterizador de cada libro impreso. Este “sistema gráfico decorativo”, según lo define Pedraza (2003: 191) sirve además para establecer las líneas de propietarios dentro de las casas impresoras, devela en muchos casos la jerarquía del taller que los compuso, los contactos entre impresores a través de los préstamos o alquiler de tacos xilográficos, la copia o imitación a la que han sido sometidas las viñetas originales, y la identificación de las ediciones contrahechas, entre otros procedimientos de importancia, que ayudan a estudiar la labor y evolución del arte tipográfico, atendiendo a la vitalidad o desaparición de tipos iconográficos a través del tiempo. Todo ello se orienta a un afianzamiento del libro impreso “como un objeto gráfico de comunicación” (López-Vidriero y Cátedra, 1998: 20), concepto esencial a la hora de un estudio integral que no se limite solamente al análisis del texto sino que restituya también los aspectos materiales del mismo en su etapa de transmisión y difusión, esto es, integrando el estudio y jerarquizando los distintos componentes de su sistema gráfico decorativo¹⁰. En este sentido, Emilio Torné (2001: 148) brinda una buena definición del asunto, al afirmar que “un libro es un artefacto de lectura y no podemos limitarnos a describir sus piezas; debemos estudiar y explicar su funcionamiento”.

Muy tempranamente, la imprenta incorporó grabados xilográficos en distintas partes del libro, en ciertos casos, de factura tosca (si se los compara con las miniaturas iluminadas de algunos códices medievales)¹¹; en otras ocasiones, con estampas preciosas que denotaban gran pericia técnica. Si bien los grabados reproducidos en las portadas representaban de algún modo una “puerta” de entrada al libro y una táctica publicitaria orientada a la eficacia comercial, las imágenes pronto se asociaron al texto escrito, al punto de consolidar una sociedad exitosa que perduró durante décadas.

En tal sentido, Ana Martínez Pereira (2003: 51) distingue entre *imágenes ilustrativas* (que muestran y acompañan el texto sin que sea necesaria su presencia para la comprensión de la obra), *imágenes descriptivas* (que proporcionan al lector un elemento visual que lo ayuda a comprender y aclarar los conceptos expresados, sobre todo en libros de contenido científico o técnico), *imágenes que interpretan* el texto (aportando alguna novedad que modifica lo expresado en el texto, y que se vale a menudo de alegorías y símbolos) y por último, *imágenes narrativas*, que proponen la lectura de una historia a través de recursos como la superposición de escenas dentro de una misma imagen o imágenes secuenciales que configuran un relato. Estas últimas fueron muy utilizadas durante la Contrarreforma, para facilitar la comprensión y hacer más accesible la doctrina y la historia sagrada.

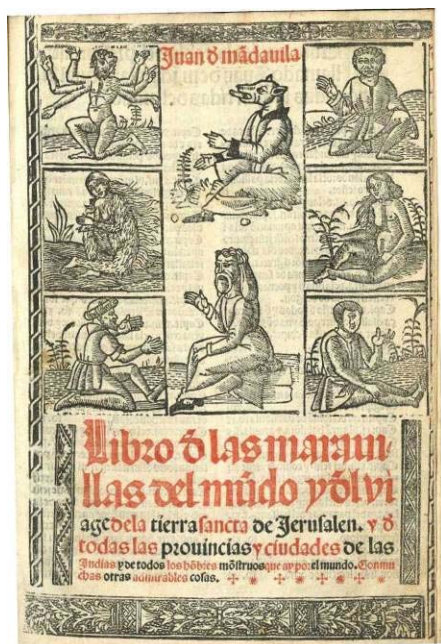
Los grabados ocuparon entonces los folios de los libros, distribuyéndose según su jerarquía e importancia: se insertaron en las portadas, como iniciales historiadas al comienzo de cada capítulo, como viñetas tipográficas en el inicio o final de distintas secciones, intercalados con el texto en un mismo folio o como láminas independientes del lenguaje textual, sin contar las marcas tipográficas en la portada o colofón que distinguían al impresor en una doble función identificadora y publicitaria. El efecto visual y artístico generado en los lectores es incuestionable y difiere según cada caso, como

puede observarse en la serie de imágenes que reproducimos a continuación, a través de las cuales se ejemplifican los casos enunciados precedentemente.

2.1. Grabados en portadas

La galería de monstruos que conforma la portada xilográfica a dos colores del *Libro de las maravillas del mundo y del Viaje de la Tierra Sancta de Jerusalem* de Juan de Mandevilla (Valencia: Jorge Costilla, 1531) deja al descubierto la inclinación del impresor hacia la materia maravillosa, en detrimento de los aspectos religiosos presentes en el itinerario a Tierra Santa que conforman la materia de este libro de viajes. De allí que, en color rojo y letra de mayor tamaño, se destaque sólo el inicio del título de la obra, el que se refiere a las maravillas (“Libro de las maraui-llas del mundo y del vi-”), mientras que en tinta negra y en una tipografía menor se alude al viaje y descripción de Jerusalén y alrededores (“-age de la tierra sancta de Jerusalem. y de todas las prouincias y ciudades de las Jndias, y de los hombres monstruos que ay por el mundo. Con mu-chas otras admirables cosas”). Las ocho xilografías que ocupan el frontispicio no son copia de los grabados similares incluidos en las versiones germánicas del texto tomado como modelo iconográfico (Augsburg: Anton Sorg c. 1478; 1481, 1482) sino copia de las estampas sobre razas monstruosas incluidas en otro impreso, famoso por ser uno de los incunables con mayor cantidad de grabados: el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel (Nüremberg: Anton Koberger, 1493)¹².

Otro paradigma presenta la portada calcográfica de las obras de Salustio (*Flori Bellum Catilinarium*, Amsterdam: Janssonium, 1621), que permite apreciar las diferencias estéticas que la identifican como reflejo de su época y del tipo de información que busca aportar a los lectores: un típico frontispicio en el cual dos figuras alegóricas sostienen un retrato del historiador romano, apoyado sobre varios libros, atributo que denota su ocupación y oficio. Los amorcillos portan trompetas (símbolo de la fama) que apuntan hacia ramas de laurel entrelazadas (signo de triunfo), las cuales rodean un recuadro con el nombre del autor. El retrato circular lleva una inscripción: “*Apud Fulvium Vrsinvm in nomismate aereo*”, en atención a que la efigie ha sido copiada de una moneda de oro perteneciente a la colección de antigüedades del celeberrimo Fulvio Orsini (1529-1600). Además de los datos de edición (lugar, impresor y año), se transcribe una cita de Marcial, tomada de sus *Epigramas* (Lib. XIV, 191), que alude a Salustio como el primero de entre todos los historiadores romanos: “*Hic erit, ut perhibent doctorum corda virorum, Primus Romana Crispus in historia*”.



Juan de Mandevilla, *Libro de las maravillas del mundo y del Viaje de la Tierra Sancta de Jerusalem y de todas las prouincias y ciudades de las Indias, de todos los ombres monstruos que ay por el mundo. Con muchas otras admirables cosas* (Valencia: Jorge Costilla, 1531)¹³



Crispus Sallustius, *L. Flori Bellvm Catilinarivm; Ivgvrtha sev Bellvm Ivgvrthivm; Historiarum Fragmenta; Orationes Dvae Ad C. Caesarem; In Sallvstivm Declamatio quae Ciceroni falso tribuitur...* (Amsterdam: Janssonium, 1621)¹⁴

2.2. Iniciales historiadas, antropomorfas, ornadas

Constituyen un elemento proveniente de los manuscritos medievales y su incorporación a los incunables es temprana (las *Bulas de Indulgencias* impresas por Gutenberg en Maguncia entre 1454 y 1455 ya llevaban iniciales impresas). Si bien en los inicios de la imprenta se ensayó trazarlas a mano, progresivamente la ornamentación mecánica se fue imponiendo sobre la manual. En ocasiones, las iniciales ornadas conforman la única decoración de un texto impreso. Ese es uno de los motivos por los cuales las letras capitulares conforman el grupo cuantitativamente mayor de tipos xilográficos o letrería utilizados por cada taller. Además, las dimensiones variaban de acuerdo con el formato del libro, de allí que el análisis de la presencia de una capitular, por ejemplo, permita obtener información sobre el modo de componer de los cajistas.

Las iniciales cumplen una función eminentemente decorativa, y en tal sentido, cabe prestar mayor atención a aquellas que se confeccionaban deliberadamente para determinada obra, por el simple hecho de que guardan directa relación con el texto que adornan. En otros casos, se reutilizan estampas de capitulares no en función tipográfica (es decir, como letra inicial de una palabra) sino en su función iconográfica (esto es, porque la imagen que se representa dentro de la letra guarda algún tipo de relación con el contenido del texto). Esta última función puede ejemplificarse con la imagen central, en la cual una letra capitular D se inserta como una estampa más para ilustrar el nacimiento de Cristo en el pesebre. De ese modo, la edición valenciana de 1524 del *Libro de las maravillas del mundo*

es la única de las cinco existentes que incorpora multiplicidad de estampas con motivos religiosos, en un intento de “santificar” el itinerario iconográficamente a través de la inserción de xilografías en aquellos folios que carecen de imágenes.



Juan de Mandevilla, *Libro de las maravillas del mundo y del Viaje de la Tierra Sancta de Jerusalem* (Valencia: ¿Juan Joffre?, 1524), fol. 15v

2.3. Escena inicial al comienzo de cada capítulo¹⁵

Los grabados que encabezan los capítulos funcionan por lo general como un resumen anticipado del contenido textual, que adelantan a los lectores las acciones que tendrán lugar en el relato. Las ilustraciones pueden clasificarse en dos grupos: las “narrativas o argumentales”, que condensan un episodio del texto, y las “figuras sueltas o figurillas”, que suelen asociar figuras humanas y elementos arquitectónicos, de menor valor argumental y desarrollo narrativo que las primeras (Díez Borque, 2009: 505). En la edición valenciana de *La Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Juan Joffre, 1514), conviven ambos tipos de grabados. En la figura izquierda observamos una estampa que ha sido creada sobre la base de figurillas de los personajes a cargo de la acción (Pármeno, Calisto y Melibea en el Auto I; Pleberio y Alisa para el Auto XXI), a las cuales se añaden otros grabados referenciales (la casa de Melibea y la morada de Calisto en la primera estampa). La reproducción de la derecha ejemplifica otra imagen creada especialmente para la postrera xilografía de la edición (la torre desde donde se suicida Melibea), para representar la unidad espacial donde transcurrirá cada escena.



Fernando de Rojas, *La Celestina* (Valencia: Juan Joffre, 1514)¹⁶

2.4. Grabados o viñetas finales

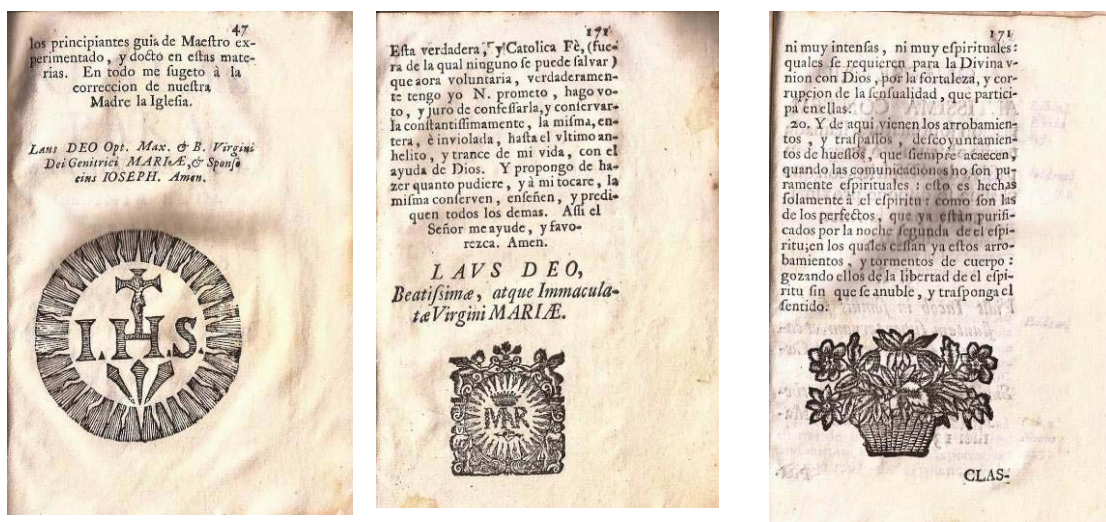
En su clásico estudio, Bowers (2001 [1949]: 199, 374) insiste en repetidas oportunidades acerca de prestar la debida atención a las marcas especiales, signos tipográficos, adornos y grabados al realizar descripciones de libros antiguos. Si bien recomienda diferenciar aquellas estampas que son propiamente ilustraciones de los que son meros ornamentos tipográficos, otorga un valor importante a estos últimos, sobre todo para enriquecer cualitativamente las bibliografías descriptivas.

Por otra parte, la ausencia o sustitución de dichos adornos tipográficos resulta útil para distinguir ediciones piratas o clandestinas de las genuinas u originales. Al respecto, también Roger Chartier (1992: 52) se refiere a la materialidad de los textos y a los conocimientos necesarios que deben ponerse en práctica para una adecuada comprensión de los mismos:

Esta interrogación sobre los efectos del sentido de las formas materiales nos lleva a otorgar (u otorgar nuevamente) un lugar central en el campo de la historia cultural a los conocimientos eruditos más clásicos: por ejemplo, los de la *bibliography*, de la paleografía o la codicología. Por permitir una descripción en forma rigurosa de los dispositivos materiales y formales a través de los cuales un texto llega a sus lectores, estos conocimientos técnicos, tanto tiempo negados por la sociología cultural, constituyen una fuente esencial para la historia de las apropiaciones.

En el caso de los *Avisos y sentencias espirituales* de San Juan de la Cruz (Sevilla: Leefdael, 1701), las viñetas o remates al final de capítulo o apartado cumplen una función ornamental, de clausura del texto, pero también invitan a meditar por medio de la contemplación de la imagen (sobre todo en aquellos grabados que encierran connotaciones religiosas). En el monograma IHS se observa la imagen de Cristo en la cruz y los tres clavos que simbolizan uno de los instrumentos de la Pasión; en la otra imagen, dos ángeles coronan el nombre de la Virgen María, bajo el cual descansa su corazón

traspasado por una espada (que connota los misterios dolorosos del rosario e incluso las representaciones de la Mater Dolorosa, tan cara a la devoción hispánica, a través de este emblema repetido en grabados, exvotos y escapularios)¹⁷. Por último, también la viñeta que representa una cesta de flores (grabado bastante corriente para rematar secciones) en este caso es pasible de una resignificación: para la mística cristiana y para San Juan de la Cruz en particular, las “flores” son símbolo de las virtudes (“Las flores, como habemos dicho, son las virtudes de alma, *Comentarios al Cántico Espiritual*, Canción 18ª [A31]”), y justamente este capítulo de los *Avisos y sentencias espirituales* está dedicado a los “perfectos”, purificados por la “noche del espíritu”.



San Juan de la Cruz: *Avisos y sentencias espirituales que encaminan a un alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de amor...* (Sevilla: Leefdael, 1701)¹⁸

2.5. Grabados intercalados en el texto

Lo que por antonomasia se entiende como ilustraciones de un texto son aquellas imágenes que se relacionan con el contenido del libro, fundamentalmente grabados con motivos que ayudan a la comprensión de lo narrado.

El primer ejemplo pertenece a la versión germana del ya citado *Liber Chronicarum* o *Weltchronik*, de Hartmann Schedel, publicado al mismo tiempo en latín y alemán en 1493. Se trata de uno de los paradigmas del incunable ilustrado europeo, gracias a sus más de 1800 xilografías, creadas por los artistas Michael Wohlgemuth y Wilhem Pleydenwurff. En este folio (28v), se inserta en primer lugar un grabado dispuesto horizontalmente con una vista de la ciudad de Lacedemonia, mientras que en el costado inferior izquierdo se añade una representación de las amazonas guerreras, y en disposición vertical, a la derecha, tres retratos correspondientes a figuras mitológicas: Mercurius, primer mensajero de los dioses, patrono de los comerciantes y sabio versado en ciencias naturales; Bacus, dios del vino, y Omagirus, el primero en utilizar bueyes para la labranza¹⁹. Las imágenes, encabezadas por nombres propios (Lacedemonia, Amazonas, Mercurius, Bacus y Omagirus), funcionan como resumen del contenido textual, con el cual guardan cierta simetría en la *mise en page*.



Hartmann Schedel/ Michael Wohlgemuth / Wilhem Pleydenwurff, *Liber Chronicarum* (Nürnberg: Anton Koberger, 1493), fol. 28v



Bernardo de Breidenbach, *Viaje de la Tierra Sancta*, trad. por Martín Martínez de Ampíes (Zaragoza: Paulo Hurus, 1498), fol. 120r

La otra imagen corresponde también a otro incunable, en este caso español: el *Viaje de la Tierra Sancta*, de Bernardo de Breidenbach (Zaragoza: Pablo Hurus, 1498). En el folio 120r del capítulo referido a los sarracenos se incluyen dos grabados: uno que reproduce los usos del vestir de los moros, y seguidamente, las letras árabes de su alfabeto. Este último es de significativa importancia, ya que no existe forma de “narrar” las letras de un alfabeto; sólo cabe verlas para reconocerlas y saber cómo son: “Los sarracenos siquier moros vsan la lengua arabica con su letra, la qual contiene .xxxj. letras, **segun en el siguiente alfabeto están figuradas**” (fol. 120r). Algo similar sucede con la vestimenta, ya que en el texto no se la describe sino que se remite a la imagen como el método más adecuado de transmitir información: “La forma siquier manera de los vestidos y habitos que vsan y costumbran leuar y vestir los sarracenos, o moros, assi hombres como mujeres, en Jerusalem y tierra sancta, **es como se demuestra por la figura siguiente**” (fol. 120r). En este caso, las imágenes prácticamente han reemplazado cualquier referencia de tipo textual, sumado a que las orlas que enmarcan ambos grabados otorgan incluso cierta autonomía a las estampas con respecto al texto, pequeños cuadros autónomos pasibles de una lectura independiente, que brinda mayor información y precisión que el texto escrito.

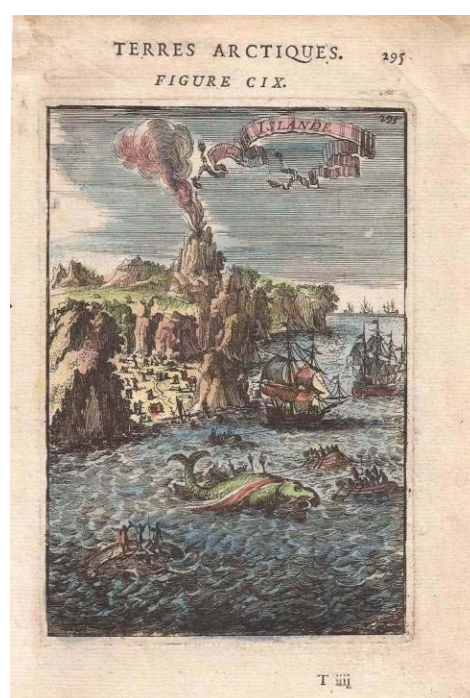
2.6. Láminas intercaladas

Una lámina intercalada o grabado a plana entera obliga al lector a abandonar momentáneamente el texto que lee para contemplar la estampa e iniciar una operación comparativa que le permita trasladar a la imagen las referencias textuales, y trazar analogías. Dos casos muy

distintos se ejemplifican a continuación: en primer lugar, un grabado perteneciente al *Libro del juego de las suertes*, de Lorenzo Spirito, publicado en Valencia por el impresor Juan Joffre en 1528. Por su condición lúdica, la presencia de imágenes es inherente y constitutiva de su razón de ser: una vez formulada determinada pregunta por parte del consultante, el juego se inicia a través del desplazamiento por distintas láminas con grabados que llevan a la figura de un rey, de éste a un signo astrológico, de allí a una esfera, dentro de ella a un río y finalmente a un profeta, el cual está ligado a un número de verso, que brinda por último la respuesta solicitada (el juego tiene en total 1120 estrofas, de tres versos cada una). Es así que la estructura obliga al lector a un itinerario lineal, con etapas diferenciadas regidas por la elección personal (pregunta a responder, de entre 20 posibles) o por la suerte al echar los dados. Todo el recorrido está representado por un aparato iconográfico que “constituye” el libro pero que es a la vez insoslayable para la función del mecanismo del juego²⁰.



Lorenzo Spirito, *Libro del juego de las suertes*
(Valencia: Juan Joffre, 1528, fol. 17v)²¹



Alain Mannon Mallet, *Description de l'Univers* (Paris: Denis Thierry, 1683)²²

Por otra parte, reproducimos un grabado coloreado a mano del tratado geográfico enciclopédico *Description de l'Univers*, de Alain Mannon Mallet (Paris: Denis Thierry, 1683). La imagen representa a Islandia, territorio perteneciente a las “tierras árticas”, y ligado desde siempre a uno de los límites geográficos del mundo conocido (la isla de Thule). Es de notar cómo, en una época donde los descubrimientos y expediciones geográficas habían avanzado lo suficiente como para brindar datos ciertos y comprobados de cada región particular del mundo, en este caso, al menos desde el grabado, se apela a los lugares comunes de la iconografía cartográfica: animales marinos de gran tamaño (ballenas), navíos y chalupas pesqueras y el infaltable volcán, símbolo de la isla.

Los ejemplos expuestos precedentemente documentan mínima y sucintamente el lugar que ocuparon las imágenes en los textos impresos de los siglos XV a XVIII y permiten verificar, hasta cierto

punto, de qué manera condicionaron su recepción gracias al estrecho enlace entre el discurso textual narrativo y el discurso iconográfico y artístico. Desde el campo de disciplinas como la *New Bibliography* (o bibliografía material) así como también desde las últimas corrientes que adscriben a la Historia de la lectura, es algo demostrado el modo en que la materialidad de los textos afecta la interpretación:

Contra una definición puramente semántica del texto, hay que señalar que las formas producen un sentido y que un texto estable en su escritura está investido de una significación y de un estatuto inéditos cuando cambian los dispositivos del objeto tipográfico que propone su lectura (Chartier, 1992 [1989]: 51).

3. La dispersión iconográfica en las prensas: extravíos, postergaciones y olvidos

Tras la mínima pero variada muestra iconográfica expuesta hasta aquí, cabe reflexionar acerca de lo que Occidente parece haber perdido (en referencia a la materialidad), en contrapartida a la invención de la imprenta. Al respecto, Henri-Jean Martin (1999: 219) sostiene que, en primer lugar, esa pérdida consistió justamente en el lenguaje de las imágenes, “que se fue borrando desde entonces, a lo largo de varios siglos”, si bien luego, durante el siglo XIX, sobre todo a partir de la aparición de nuevos procedimientos de impresión como la litografía, renacerán las relaciones entre texto e imagen, ligadas sobre todo a la difusión masiva (piénsese en las estampas populares, en los folletines por entregas, o en el resurgimiento de los pliegos sueltos).

En referencia a este tema, Ruiz García (1999: 311, n. 29) señala:

Conviene subrayar que la adopción de la imprenta supuso un empobrecimiento de ciertos aspectos. Como balance negativo, en comparación con el códice, cabría mencionar la reducción de la gama cromática y la grave limitación en el plano icónico. En efecto, desde Gutenberg ha primado en Occidente una cultura de signo verbal ya que, por dificultades técnicas, el lenguaje figurativo jugó un papel reducido durante largos años en el campo librario, limitación compensada mediante manifestaciones de las artes plásticas en otras esferas.

Por todo lo expuesto hasta aquí, es indiscutible que las imágenes insertas en los textos constituyen una configuración imprescindible de la materialidad del libro, y como tales deben ser atendidas en un análisis del fenómeno editorial: “Si la lámina pertenece al libro, la ilustración pertenece plenamente al texto y desempeña en la recepción e interpretación de la literatura un papel del que el historiador o el crítico no puede olvidarse” (Botrel, 2008: 73)²³.

Desafortunadamente, esta premisa incuestionable y obvia debe ser invocada de continuo, como si se tratara de una idea novedosa, olvidando que los lectores de todas las épocas se sintieron atraídos y valoraron aquellos textos acompañados de miniaturas, xilografías y grabados que auxiliaban la comprensión de lo leído y a la vez les proporcionaban un placer estético. Los receptores agradecieron siempre el vínculo o enlace entre literatura e imagen; prueba de ello son aquellos libros que, habiendo sido publicados por primera vez sin estampas, con el tiempo se convirtieron en

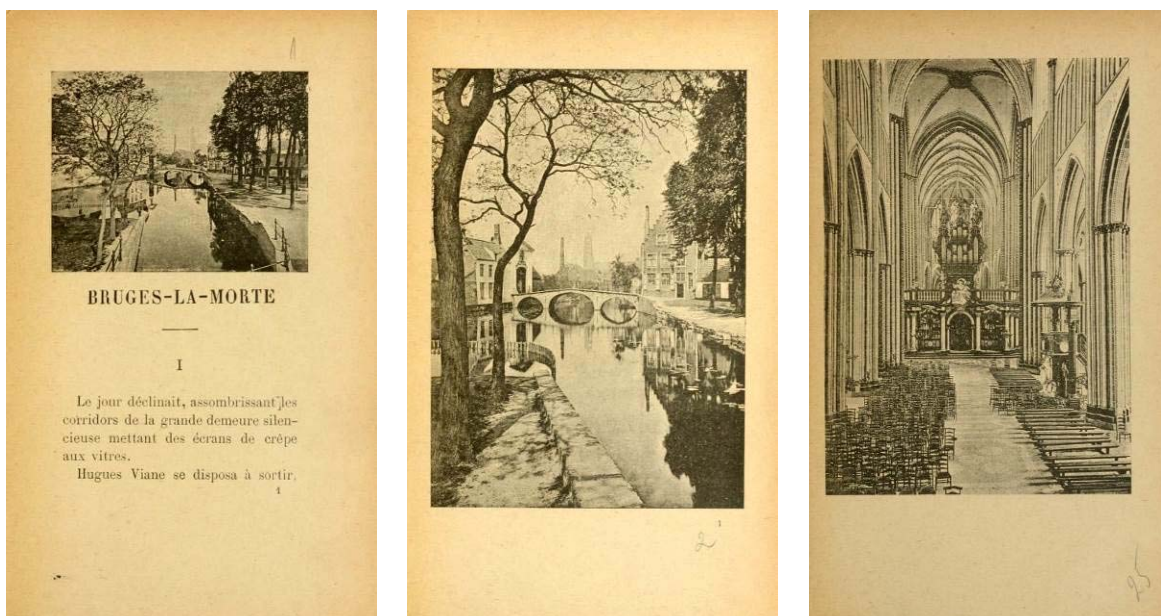
paradigmas de inspiración artística (tal el caso del *Quijote* de Miguel de Cervantes, entre tantos otros que podrían mencionarse)²⁴.

Pese a ello, son muy pocas las ediciones críticas modernas que registran el conjunto iconográfico completo del texto original. En el mejor de los casos, se limitan a intercalar láminas que reproducen la portada y una selección indeterminada de xilografías o grabados más representativos de la edición original, pero a menudo descontextualizándolos del texto escrito al que acompañaban, al presentarlos en un anexo al final del libro o como láminas sueltas que jalonan las páginas. Otro fenómeno al que se debería atender respecta a aquellos impresos que han ido variando e intercambiando las estampas de una edición a otra, ya sea en las portadas o en los grabados insertos en el texto. Los editores modernos, a lo sumo, reproducen las viñetas de una sola de las muchas versiones conservadas, con lo cual la idea continiana de “texto en el tiempo” que se intenta plantear a través de una edición crítica, se desvirtúa en cierto sentido en estos casos, ya que los receptores de los siglos XV y XVI leyeron esos textos acompañados de estampas xilográficas, generando seguramente otra percepción de los mismos²⁵.

Un fenómeno similar se advierte en aquellas ediciones de textos más modernos acompañados por fotografías, que suelen desaparecer en reediciones posteriores. Tal el caso de la novela cumbre del simbolismo, *Bruges la morte* (Paris: Marpon & Flammarion, 1892), de Georges Rodenbach²⁶. Las fotografías, reproducción de las tomadas por la casa Lévy y Neurdein de París, se referían a los distintos sitios en los que transcurrían las acciones. Sólo en ediciones recientes se las ha restituido, pese a que en la “Advertencia” al lector que encabeza la novela, el mismo Rodenbach destacaba su funcionalidad e importancia:

C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages: quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi (*), afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte. (ii)

(*) Similgravures par Ch.-G. Petit et Cie. d'après les clichés des maisons Lévy et Neurdein.



En este punto, amerita recuperar indispensablemente ciertos conceptos vertidos por Kurt Weitzmann (1990 [1970]) en referencia a la distinción entre las artes representativas y las artes verbales, en particular en lo que atañe a la evolución de las ilustraciones, desde el rollo antiguo hasta el códice medieval. El estudioso alemán, preocupado por el fenómeno de la migración de miniaturas de un texto a otro, se centró en el estudio de los antecedentes sobre los cuales se basaba la ilustración de la *Biblia*, con el objeto de determinar si tal procedimiento podía provenir de una tradición consolidada precedentemente por los textos clásicos.

Sus ideas remiten a menudo a la crítica textual, cuya metodología pone en correlato con la crítica pictórica, señalando similitudes y diferencias entre ambas disciplinas, las cuales comparten el mismo territorio u objeto de estudio, esto es, el rollo y el códice:

A la hora de hacer la historia de la ilustración de un determinado texto, hemos de tener en cuenta no sólo los manuscritos que conservan la conexión que había entre las miniaturas y el texto base, sino también las refundiciones textuales que contienen escenas entresacadas del ciclo pictórico original. (Weitzmann, 1990: 102)

En tal sentido, Weitzmann analizará distintos tipos de dependencia de una miniatura con respecto a su texto original, con el objeto de “encontrar la versión iconográficamente más pura del arquetipo” (1990: 135). Por ello, estudia los modos en que las distintas miniaturas pueden alterarse y enriquecerse en iconografía y estilo a lo largo de sucesivas copias, por medio de qué procedimientos se trasladan a una nueva obra o se funden con otras (al igual que los fenómenos de la *contaminatio* y la *conflatio* en crítica textual, respectivamente), llegando incluso a establecer un *stemma* iconográfico para cada una de ellas.

Una de sus propuestas más enriquecedoras consiste en analizar todo el ciclo de miniaturas de un determinado texto, imagen por imagen, a fin de diferenciar la distribución de aquellas más conservadoras frente a otras más innovadoras, distinción similar a la efectuada por la ecdótica en

referencia a las buenas y malas lecturas de un testimonio textual. Su finalidad consiste en hallar la versión iconográficamente más pura del arquetipo, haciendo la salvedad de separar en la ilustración lo estrictamente iconográfico de lo meramente estilístico (Weitzmann, 1990: 142).

Ello permite determinar si el proceso creativo consistía en crear un nuevo ciclo de miniaturas o si se prefería copiar las ilustraciones que acompañaban el texto original tomado como fuente de la obra. Es frecuente, por ejemplo, que los primeros grabados que ilustran incunables se inspiren en miniaturas presentes en los códices manuscritos que contenían la misma obra, las cuales suelen ir variando en las sucesivas ediciones impresas, ya sea porque el artista innova, porque el impresor decide cambiar una estampa por otra, porque toma xilografías provenientes de una obra diferente o porque añade u omite algún grabado para evitar la sanción de una censura (puede añadir un grabado con la imagen de la Virgen María y omitir otro con una estampa del demonio).

Weitzmann considera que las imágenes o miniaturas insertas en los códices pueden convertirse en auxiliares insustituibles para develar o clarificar el verdadero sentido de los textos en la época en que circularon: “Cuando nos hallamos ante el problema histórico de indagar cómo fue entendido un determinado contenido literario en un periodo posterior, **hemos de considerar que las miniaturas dan una idea más clara que los textos**” (136)²⁷.

Es por ello que el trabajo de Weitzmann resulta inspirador y sugerente para estudiar el caso de uno de los libros de viajes medievales más difundidos desde mediados del siglo XIV hasta bien entrado el siglo XVI, que gozó de una vigorosa transmisión manuscrita a través de traducciones a casi todas las lenguas europeas, y que luego fue remozado por la imprenta durante casi un siglo, que lo ilustró profusamente con centenares de xilografías.

4. Un estudio de caso: el *Libro de las maravillas del mundo*, de Juan de Mandevilla

Luego de observar y analizar textos impresos de los siglos XV y XVI, advertimos que, salvo ediciones facsímiles, consideradas de lujo por su difusión restringida, o aquellas de tirada reducida a unos pocos ejemplares destinados a coleccionistas y bibliófilos, los editores modernos suelen prescindir sistemáticamente del rico repertorio de grabados e imágenes que habían acompañado a esos textos en su factura original. En tal sentido, es lícito preguntarse acerca de la validez que entraña realizar una edición crítica ciñéndose exclusivamente a las variantes textuales o si, por el contrario, debía hallarse el modo de dar cuenta de toda la riqueza iconográfica que, como un “texto segundo”, guiaba en la interpretación a los receptores, llegando incluso en ciertos casos a desviar el significado del texto escrito o a introducir variantes textuales en función de los grabados existentes.

Fue entonces que a partir de nuestra edición crítica del *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandevilla (que toma en cuenta los cinco impresos del siglo XVI en los que se conserva la obra en lengua castellana)²⁸, tuvimos ocasión analizar lo que denominamos “variación iconográfica”, con el objeto de incorporar los cambios iconográficos dentro del aparato crítico, tan importantes como la “variación textual” (concepto angular en la disciplina ecdótica) al momento de editar un texto.

Esta idea de que el lenguaje iconográfico debe ser estudiado en profundidad en pos de intereses filológicos no es nueva en absoluto, a pesar de que parece haber caído en el olvido. El gran maestro Giorgio Pasquali (2010 [1934, 1952]), refiriéndose a la edición de textos antiguos, repasaba un

caso emblemático con respecto a la datación de los manuscritos de Terencio. Dentro de la denominada recensión caliopiana, se distingue el grupo γ , que se caracteriza porque algunos de los testimonios llevan ilustraciones al comienzo de cada escena. El estudio de los dibujos y sus particularidades le permite a Pasquali comprobar que la fecha postulada por Günther Jachmann (1924) para algunos de ellos (el siglo IV) sería errónea, y que la misma debería retrasarse hasta el siglo V o incluso VI si se toman en cuenta los detalles históricos que aportan las ilustraciones (sobre vestimenta, arquitectura, armas de los soldados, etc.). Asimismo, el análisis de las imágenes también permitiría determinar el manuscrito sobre el cual se habría basado el texto ilustrado, a la vez que, en aquellos casos en que las imágenes no se ajustan estrictamente al texto (por ejemplo, cuando se dibujan personajes en actitudes que no corresponden a la escena), habría que buscar el origen de tal desajuste en una mala lectura por parte del ilustrador²⁹.

A continuación, presentamos un ejemplo de la metodología ideada para abordar las variantes de las imágenes en la edición crítica de un texto conservado en distintos testimonios, cada uno de los cuales innova en las estampas xilográficas, como un modo de manifestar la historia de transmisión y recepción de dicho texto a través del tiempo. Se trata de una página de la edición crítica del *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandevilla (2011: 170) que reproduce un breve capítulo, en el cual se destacan los distintos tipos de anotaciones en el aparato, con especial atención a las variantes iconográficas presentes en las distintas ediciones del texto, fechadas entre 1521 y 1547:

170 JUAN DE MANDEVILLA

En celle isle a de si grans limacons que un homme se herbergeoit bien en leurs coquilles aussi come en une petite maison. Et si en y a d'autres qui ne sont pas plus gros que la cuisse d'un homme et si en y a de menudres, qui sont de la facon de ces vers que les brouste en bois pourri. Et ceulz cy fait len viande Royal pour le Roy et pour les grans seigneurs (P15 52v) (Ver también Deluz 349 y Letts 339).

Variantes xilográficas

<XIL. 1524 VIII>: el impreso de 1524 (41v) añade una viñeta que ilustra la escena de los peces haciendo reverencia al rey en su castillo.

<XIL. 72: 1547 alt.>: el impreso de 1547 (37v) ubica en este lugar el grabado que es copia de la >XIL. 111 utilizada en el impreso de 1521, 57v (parejas abrazándose en un jardín), y a la que ya recurriera anteriormente en dos oportunidades (>XIL. 13 alt. y 1547 <).

<XIL. 74: 1524, 1531, 1540 alt.; 1547 alt.>: Los impresos de 1524 (42r), 1531 (42r) y 1540 (40v) ubican aquí un grabado que muestra a un hombre tomando peces con la mano a la orilla del río; el de 1547 (38r), en cambio, presenta la imagen de un hombre dentro de un río, con la cabeza cortada a la altura de la frente, capturando peces con la mano, que es copia de la >XIL. 116 (59r).

Capitulo .xlviij.: de la ysla donde cuelgan las personas despues que son muertas porque las aues las coman.


De aquesta tierra se³ va hombre por la mar Oceana en vna ysla que ha nombre Boffon³. Los d'esta tierra, quando los hombres son muertos⁴, cuelganlos en vn arbol y dizen que las aues son angeles de Dios, y vale mas que⁴ los coman que no los gusanos, que son cosa suzia debajo de⁵ la tierra, etc. <XIL. 75; 1524 alt.; 1547 alt.>

Notas críticas

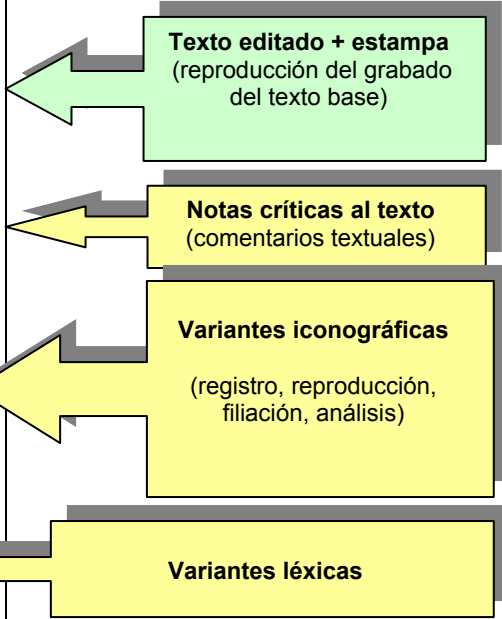
³son muertos: las fuentes francesas traen 'est maladies a mort' (P15 52v), 'sont malades' (Deluz 349, Letts 339) y el texto aragonés, 'son enfermos' (Esc. 54v).

Variantes xilográficas

<XIL. 75: 1524 alt.; 1547 alt.>: el impreso de 1524 (42v) coloca una xilografía en la que se ven muertos colgando de los árboles. El motivo de este grabado (no así la factura o estilo iconográfico) suele ilustrar la historia de los Santos Gordonio y Doroteo (ambos colgados de un árbol), tal como puede verse en la *Legenda Aurea Sanctorum*, Basel, Nicolaus Keszler, 1486, Cap. CXXXVIII. La edición de Alcalá (38r), en tanto, presenta un hombre atado a un árbol con aves a su alrededor, en coincidencia con los impresos alemanes de Augsburgo 1480-81 y Lyon c. 1490-1506.



¹ Capitulo .xlviij.] Capitulo V 1540.
² se] om. 1531, 1540, 1547.
³ Boffon] Boffom 1531, 1540, 1547.
⁴ se ad]. 1531, 1540, 1547.
⁵ de] om. 1531, 1540, 1547.



Como puede observarse en la disposición gráfica, se ha editado el **texto**, en este caso el correspondiente al breve capítulo XLVII: “De la ysla donde cuelgan las personas despues que son muertas porque las aues las coman”, acompañándolo de la estampa registrada en el texto base (Valencia: Jorge Costilla, 1521, fol. 42r). A pie de página se ubican las notas que reproducen las **variantes léxicas** presentes en otros testimonios (Valencia: Jorge Costilla, 1351; Valencia: Juan Navarro, 1540; y Alcalá de Henares: ¿Juan de Brocar?, 1547). El texto va acompañado además por **notas críticas** al finalizar cada capítulo, que explican aspectos textuales, generalmente referidos a las fuentes francesas, en las cuales las traducciones castellanas parecen haberse basado, por ejemplo: “^a: *son muertos*: las fuentes francesas traen *est maladies a mort* (P15 52v), *sont malades* (Deluz 349, Letts 339) y el texto aragonés, *son enfermos* (Esc. 54v)”.

Como novedad para este tipo de ediciones, hemos incorporado al final de cada capítulo un apartado referido a las **variantes xilográficas**. Como ya se hiciera referencia, este capítulo está ilustrado con una xilografía que representa a un hombre de pie que dialoga con otro que yace en el suelo, y que es la que acompañaba el texto en la edición de 1521 (Valencia, Jorge Costilla), tomada como texto base para la edición. Sin embargo, otros testimonios posteriores traen aquí grabados

diferentes, que permanecerían ocultos a los investigadores y lectores modernos del libro si sólo se reprodujera la xilografía de la primera edición conservada. Por tal motivo, introducimos en el aparato crítico, al final del capítulo, la sección “Variantes xilográficas”, en la cual se reproducen dichos grabados y se explica su origen, intentando una filiación con su posible “arquetipo iconográfico”³⁰.

De este modo, observamos cómo el impreso del *Libro de las maravillas del mundo* publicado en Valencia en 1524 (fol. 42v) utiliza una xilografía que representa a hombres ahorcados colgando de los árboles. Este motivo iconográfico (no así su factura o estilo) se registra a menudo en la historia de los santos Gordonio y Doroteo (ambos colgando de un mismo árbol), tal como puede verse en la *Legenda Aurea Sanctorum* (Basel: Nicolaus Kesler, 1486, cap. CXXVIII). La edición de Alcalá (1547), en tanto, presenta en este lugar la imagen de un hombre atado a un árbol, el cual es comido por las aves, en coincidencia con los impresos alemanes y franceses de *Libro de las maravillas del mundo* (Augsburgo: Anton Sorg, 1480-1481, Lyon: [Nicolaus Philippi y Marcus Reinhart], c. 1490-1508, y Lyon: Claude Nourry, ¿1508?), y que es, ciertamente, la que mejor se ajusta al contenido textual:



LMM (Valencia: Jorge Costilla, 1521, 42r)



LMM (Valencia: ¿Juan Joffre?, 1524, 42v)



LMM (Alcalá de Henares: Juan de Brocar?, 1547, 38r) *Legenda Aurea Sanctorum* (Basel: Nicolaus Kesler, 1486)



Ante este fenómeno de diversidad iconográfica, se incorpora en el cuerpo textual una anotación que da cuenta de la multiplicidad de xilografías que ilustran el mismo texto en distintas ediciones del siglo XVI: (<XIL. 75; 1524 *alt.*; 1547 *alt.*>), es decir, xilografía Nº 75 (por su ubicación dentro del impreso o texto base [Valencia: Jorge Costilla, 1521]), que las ediciones de 1524 y 1547 alteran o reemplazan por otras similares. De este modo, se intenta cubrir toda la recepción de un texto ilustrado, a través del tiempo que haya durado su trasmisión.

Al realizar la descripción iconográfica de cada estampa en el aparato crítico, intentamos articular el texto con la imagen utilizada por cada impresor, con el objeto de recuperar el vínculo original que los unía:

The reading of visual and/or verbal signs becomes a question of perception as well as of literacy. Certainly, in the premodern world where there were fewer images (and they were therefore much more significant), the reading of pictures was a complex and subtle process (Driver, 2004: 19)

5. Finis

No es tarea sencilla, para quienes se han formado en disciplinas relacionadas con la literatura, comprender y abarcar el complejo universo iconográfico, con su carga simbólica y su precisa codificación. En tal sentido, disciplinas complementarias, como la Historia del Arte, la Bibliotipología y las Ciencias de la Documentación, aportan conceptos y metodologías adecuadas para acceder a una profundización de los sentidos iconográficos.

La lectura y análisis del mensaje artístico (miniatura, xilografía, grabado, litografía, fotografía) se puede desarrollar en distintos niveles, según el esquema realizado por María del Carmen Agustín Lacruz (2003: 96), el cual hemos ampliado y adaptado mínimamente:



En primer lugar, se efectuará la *determinación del contenido* o análisis de la imagen en distintos niveles de sentido; en segundo término, tendrá lugar la *recopilación de documentación exógena*, es decir, la información obtenida a través de fuentes de información complementarias que

permitan contextualizar las imágenes, y por último, se llevará a cabo la *representación documental*, fase necesaria para facilitar el acceso al corpus iconográfico a los interesados en general y a la comunidad científica en particular.

A su vez, cada nivel se despliega en diversas fases: la determinación del contenido se logrará mediante la *descripción* (primera aproximación a la imagen a través de la experiencia cotidiana y la cultura general de cada individuo), la *identificación* (lo cual requiere un conocimiento de temas y formas artísticas brindado por la iconografía, con especial atención a los atributos específicos de cada figura y pertenencia a tipos iconográficos determinados) y la *interpretación* (último peldaño representado por el estudio iconológico, capaz de reponer el contexto histórico y cultural de la época a la cual la imagen pertenece y aprehender su significación profunda).

Las fuentes de información complementarias (*Documentación exógena*) permitirán advertir los diversos usos de una misma imagen a través del tiempo y en contextos distintos; mientras que todo ello finalizará en una *representación documental* que, a través de una sistematización clasificatoria (en fichas o bases de datos específicas y mediante descriptores adecuados (onomásticos, cronológicos, topográficos, formales, temático-referenciales, temático-no referenciales, etc.) facilite el acceso a los investigadores que así lo requieran.

Si bien todo lo hasta aquí expuesto puede parecer ambicioso, es amplio y fructífero el trabajo llevado adelante en este campo, especialmente en los tesauros que recopilan y catalogan imágenes, ya sea las provenientes de textos medievales, las representativas de la mitología clásica o las colecciones de fotografías de prensa y publicidad³¹.

Una misma estampa puede permanecer inalterada durante décadas, utilizarse más de una vez para textos distintos, emplearse indiscriminadamente para ilustrar en un sentido referencial (no específico) o someterse a pequeños cambios que, sin embargo, le otorgan un sentido totalmente nuevo. Cada uno de los procedimientos mencionados conducirá a distintos tipos de recepción y percepción en lo textual. Con respecto a la importancia de tomar en cuenta el corpus iconográfico en la edición de textos ilustrados y las variaciones a que son sometidas las estampas a lo largo de su etapa de difusión, podríamos aportar dos casos a modo de ejemplo³². El primero de ellos corresponde a la representación de diversas santas en el *Flos sanctorum* catalán, editado en Valencia por Jorge Costilla en 1514:



Santa Inés, fol. 51r



Una virgen de Antioquía,
fol. 92v



Santa Quiteria, fol. 108v

El impresor utiliza un mismo grabado (con levísimas variantes) para ilustrar la vida de Santa Inés, de una anónima virgen de Antioquía y de Santa Quiteria. En lugar de preparar distintas estampas en las que cada santa estuviera investida de sus atributos (por ejemplo, Santa Inés acompañada por el *Agnus Dei* o cordero pascual, y Santa Quiteria decapitada sosteniendo su propia cabeza), se repite la misma xilografía para las tres mujeres: una imagen femenina con halo de santidad, vestida con túnica y manto, que porta en su mano derecha la palma del martirio y en su mano izquierda un libro, símbolo de la fidelidad a la palabra divina presente en la Biblia. Se trata de un claro ejemplo de economía iconográfica (xilografía referencial) que el impresor suele emplear en beneficio monetario para no encarecer la edición, ya de por sí costosa por incluir grabados³³.

Sin embargo, en el *Flos Sanctorum* impreso años más tarde en Barcelona por Carles Amorós (1524), la estampa correspondiente a Santa Quiteria ha sido elaborada tomando en cuenta los atributos con los cuales se la había empezado a representar a partir del siglo XV:



Flos Sanctorum, Barcelona: Carles Amorós, 1524, fol. 47r

Si bien se trata de una santa cefalófora (en la iconografía más antigua porta en las manos su propia cabeza, ya que murió decapitada), entrado el siglo XV solía caracterizársela dominando a un demonio, al cual mantenía sujeto a sus pies con una cadena, mientras que a partir del siglo XVI la acompañará un perro rabioso (o dos perros sumisos) en alusión a los milagros que se le atribuían relacionados con la cura de la rabia³⁴. En esta estampa lleva también la palma del martirio (atributo para todo santo que no haya muerto de muerte natural), el libro (la Biblia o palabra de Dios), la cruz (símbolo de la fe abrazada), halo de santidad y corona (en alusión a la recompensa divina otorgada mayormente a las mártires vírgenes). Se trata de un grabado que aporta mayor cantidad de información con respecto al ejemplo anterior, y que permite una identificación de la santa por parte del receptor a todas luces más precisa.

Es posible observar un fenómeno similar en determinados periodos históricos, en donde las imágenes y los libros en las que están insertas pueden ser sometidos a cambios y transformaciones,

producto de la censura o de los requerimientos ideológicos del poder vigente. Siguiendo el utilísimo estudio de Martha Driver (2004: 202-203), se reproducen a continuación dos grabados correspondientes a *Les cent histoires de Troye*, de Christine de Pizan (1364-1430), en los que se ha operado dicha mutación:



pppliii Tepte.
a pes a toutes heures regard
A attropos et a son dart
Qui fiert et nespargne nul ame
De te fera penser de lame

Christine de Pizan, *Les cent histoires de Troye*
(Paris, Philippe Le Noir, 1522)



The .pppliii. Tepte.
HAue good regarde, in eues
H.ij. cy

Christine de Pizan, *Here foloweth the .C.
Hystories of Troye*, trad. de Robert Wyer (London,
Robert Wyer, c.1540-1550)

Ambas xilografías, casi idénticas, ofrecen la imagen de un entierro fúnebre al que asisten autoridades de la Iglesia. En el grabado de la izquierda, un esqueleto que representa a la Muerte se halla a punto de asaetar al Papa, a un obispo y a otro hombre que los acompaña. Esta viñeta, que aparecía en la edición de París realizada por Philippe Le Noir en 1522³⁵, es retomada en la edición inglesa del texto impresa en Londres por Robert Wyer c. 1540-1550, según se reproduce en el cuadro derecho. Justamente en esta última imagen se observa que la xilografía, muy semejante, ha sufrido sin embargo un cambio sustancial: en el grabado de Wyer se ha suprimido la tiara papal de la primera figura. Dicha omisión no es en absoluto casual: entre 1540 y 1550 (fecha postulada para la traducción impresa en inglés del libro de Pizan), bajo los reinados de Enrique VIII y Eduardo VI, el protestantismo en Inglaterra estaba en su apogeo. Por tal motivo, todos aquellos elementos visuales provenientes del catolicismo debían ser reformulados (si no enteramente destruidos) bajo la dinastía de los Tudor³⁶. Contrariamente, ya instalada la Contrarreforma, en la sesión XXV del Concilio de Trento (3 y 4 de diciembre de 1563) se tratará la cuestión del uso legítimo de las imágenes, a las cuales la Iglesia Católica insta a colocar dentro de los templos y propone enseñar la doctrina y la historia de redención por su intermedio.

Los ejemplos analizados permiten advertir de qué modo las imágenes se convierten en claros recursos persuasivos al servicio de la ideología del poder, la propaganda monárquica y la fe religiosa. Tan importante es su presencia, que podríamos identificarnos con Alicia, cuando luego de espiar el

libro que su hermana leía, sin imágenes ni dibujos que rompieran la monotonía de las páginas escritas, se preguntaba, con extrañeza: “¿Para qué sirve un libro sin ilustraciones ni diálogos?”.

Notas

1 Dice Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua Castellana* (1943: 692a): “Libro historiado se dize comúnmente el que tiene algunas figuras en dibuxo o estampa, que responden con la escritura”. Sobre este tema ver Marcos Marín (1977).

2 El manuscrito S (BNE 6376) es el más antiguo de los cinco testimonios conservados y el único en el cual se alude a las *estorias*. Su importancia reside además en ser el único que contiene todas las obras de Don Juan Manuel, a excepción de la *Crónica Abreviada*. Se encuentra disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-don-juan-manuel-manuscrito-0/html/> (Fecha de consulta: 21/02/2014). Barry Taylor (2011) analiza hasta qué punto las *estorias* formaban parte de la intención del noble castellano, para lo cual estudia los distintos modelos de *mise en texte* vigentes en la época, que pudieron haber ejercido influencia sobre el texto manuelino.

3 Recordemos que el título original del libro de Carroll era *Alice's Adventures under Ground*, y que *Alice's Adventures in Wonderland* surgió posteriormente para la edición impresa, ya que Carroll consideraba que el primer título no era suficientemente misterioso o sugerente. Asimismo, ambos textos mantienen diferencias sustanciales en cuanto a la extensión. Para dar una idea, Carroll amplificó el manuscrito original en unas 12.000 palabras, aproximadamente. La British Library publicó una edición facsímil del manuscrito de Carroll (de unas 90 páginas, con 37 ilustraciones de su autoría, que puede consultarse en línea en <http://www.bl.uk/turning-the-pages/?id=86825520-a671-11db-a264-0050c2490048&type=book>

4 Las transcripciones del texto corresponden al manuscrito original.

5 La imagen del folio completo está disponible en <http://pressandpolicy.bl.uk/Resource-Library/View-Details-4bb.aspx>. El manuscrito completo puede consultarse en <http://www.bl.uk/onlinegallery/ftp/alice/accessible/introduction.html>

6 Sobre las ediciones ilustradas del libro de Carroll puede consultarse el sitio <https://sites.google.com/site/lewiscarrollillustratedalice/>. Con respecto a las conocidas discrepancias entre el autor y el ilustrador, surgidas durante la preparación de la edición, ver Brown (2008: 17-20).

7 Los libros para niños, como soporte-espacio de la ilustración, han sido el campo propicio para el aporte de prestigiosos ilustradores. Gérard Blanchard (1990: 290) lo resume así: “Muchos adultos se engañan. Si el libro para bibliófilos sigue siendo caro y es privilegio de pocos, si el *reprint* sólo tiene una clientela restringida, el libro ilustrado para niños sigue siendo uno de los pocos campos del impreso donde el ilustrador es rey. El cuasimonopolio de los grandes textos reservados a los grandes pintores ha llevado a numerosos dibujantes de talento a ilustrar álbumes (especie de “libros breves”) para uso de los niños, y para los padres que los compran, ha aportado en los últimos decenios, lo mejor que hay en la ilustración del libro”.

8 Piénsese, por ejemplo, en las acuarelas litografiadas de Emeric Essex Vidal (1791-1861), las primeras imágenes de Buenos Aires que se conocen, realizadas entre 1816 y 1818. Dichas ilustraciones fueron reproducidas luego por el editor Rudolf Ackermann en su *Picturesque Illustrations of Buenos Aires and Montevideo* (Londres, 1820) y más tarde recreadas por Jules Boilly para el libro de Alcide d'Orbigny (1802-1857) *Voyage pittoresque dans les deux Amériques. Résumé général de tous les voyages* (Paris: L. Tenré Libraire-Editeur, 1836). Disponible en http://books.google.com.ar/books/about/Voyage_pittoresque_dans_les_deux_Am%C3%A9riques.html?id=Qy8VAAAQAAJ&redir_esc=y (Fecha de consulta: 28/03/2014). Sobre la variada tipología de las ilustraciones, ver los ejemplos señalados por Díez Borque (2009: 504-506).

[9](#) Sobre el papel de la memoria en la lectura del lenguaje iconográfico, específicamente en los primeros años de la imprenta, ver el capítulo V de Lina Bolzoni (2007: 239-306).

[10](#) Al respecto, las herramientas aportadas por la bibliografía material representada por los estudios de Bowers (2001[1949]), Mc Kerrow (1998[1951]) y Gaskell (1998 [1972]) son fundamentales.

[11](#) Piénsese, por ejemplo, en el primer incunable impreso en España (*Los doze trabajos de Hércules*, Zamora: Antonio de Centenera, 1483), en el cual las xilografías que acompañan el texto imitan el estilo germánico pero denotan cierto descuido en la técnica, de trazos gruesos y vacilantes.

[12](#) Para una descripción codicológica detallada de todos los impresos castellanos del *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandevilla y el estudio particular de las diferentes portadas, ver Rodríguez Temperley (2011: xxxix-xlix).

[13](#) Reproducción por cortesía de la Hispanic Society of America.

[14](#) Reproducción perteneciente al ejemplar que obra en mi biblioteca personal.

[15](#) Otro caso muy temprano, con el texto a dos columnas y una imagen al inicio de cada capítulo que abarca ambas columnas es el de los *Doze trabajos de Hercules* (Zamora: Antón de Centenera, 1483), el primer incunable ilustrado por un artista español (Haebler, 1998: 111).

[16](#) De este testimonio existe una edición facsímil fuera de comercio realizada por Espasa Calpe en 1975, en homenaje al 50 Aniversario de la Editorial Espasa Calpe Argentina.

[17](#) Sobre el símbolo del corazón y su iconografía, ver Boyadjian (1980).

[18](#) Imágenes pertenecientes al ejemplar que forma parte de mi biblioteca personal.

[19](#) La primera figura, correspondiente a Mercurius, no lleva atributos personales que lo identifiquen, como sí ocurre con Bacus (su cabeza coronada de hojas de vid y racimos de uvas en las manos) y con Omagirus (que sostiene un yugo). En el primer caso es evidente que se ha utilizado una figura referencial (un anciano, tal vez como símbolo de la sabiduría) en lugar de realizar una xilografía específica. Steinberg (1963: 158-160) señala que para las 1809 ilustraciones del *Liber Chronicarum* se emplean 645 grabados diferentes, mientras que para 516 retratos de personajes sólo se utilizan 72 grabados.

[20](#) Dada la importancia de las imágenes en este tipo de textos, podría pensarse que para una edición moderna de los mismos bastaría con una reproducción facsimilar de todos los folios. Sin embargo, el editor crítico deberá atender especialmente al texto, dado que errores de los cajistas, por ejemplo en la numeración u orden de los folios, harían que varios recorridos del juego quedaran literalmente truncos. Al respecto, ver Navarro Durán (1990).

[21](#) Disponible en http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1397265333228~506&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true

[22](#) Grabado proveniente de mi colección particular.

[23](#) Al respecto, Febvre y Martin (1962: 96) llaman la atención acerca del papel desempeñado por los libros ilustrados, conjuntamente con los xilógrafos, en la difusión de los “temas iconográficos”: “Sólo cuando la *Biblia [pauperum]* y el *Speculum [Humanae Salvationis]* se reprodujeron en ediciones tipográficas fue cuando se popularizaron y los adoptaron los artistas”.

[24](#) Sobre la iconografía en el *Quijote* ver Ginavel Mas y Gaziel (1946) y Lucía Megías (2005a, 2005b, 2006).

[25](#) Gianfranco Contini (1977 [1986: 45-46]) señalaba que una de las funciones de toda edición crítica consistía en reabrir un texto cerrado y estático para hacerlo abierto y dinámico, es decir, “reproponerlo” en el tiempo. En tal sentido, podría interpretarse que en el caso de aquellas obras cuya circulación se vio acompañada de texto e imagen, resultaría incompleta una edición que no incluyera, de algún modo, dicho lenguaje iconográfico. Esto teniendo en cuenta la influencia que los grabados y estampas han tenido sobre un público iletrado que, sin saber leer, en muchos casos tenía acceso al libro.

[26](#) La edición digital, de dominio público, se halla disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349/f11.image.r=bruges%20la%20mort%20rodenbach.langES> (Fecha de consulta: 22/03/2014).

[27](#) Las negritas son nuestras.

[28](#) Las cinco ediciones se conservan en siete ejemplares: Valencia: Jorge Costilla, 1521 (British Library, C20.e.32); Valencia: [¿Juan Joffre?], 1524 (Biblioteca Nacional de Madrid, R 13148; Biblioteca Comunale di Mantova, q-IV-59); Valencia: Jorge Costilla, 1531 (Hispanic Society of America, New York, G370 M2.M3618 1531, *olim* 107 M31); Valencia: Juan Navarro, 1540 (British Library C.55.g.4 y Biblioteca-Museo Balaguer, A-F8, G-H6); Alcalá de Henares: [¿Juan de Brocar?], 1547, (British Library, 149.e.6).

[29](#) Al respecto, ver también John Grant (1973). Otro reconocido filólogo italiano, Vittore Branca (1999), es quizás quien mejor representa esta corriente que aúna el estudio de la relación entre texto e imágenes, a través de su monumental trabajo sobre los manuscritos ilustrados de las obras de Boccaccio, en el cual busca catalogar y clasificar las más de 7000 imágenes que los ilustran. Branca establece cómo la literatura boccacciana puede resumirse en imágenes, las cuales enfatizan detalles de la trama narrativa que orientan la interpretación del texto. El mismísimo Boccaccio se vuelve así un “autor-intérprete” de su propia obra cuando debió indicar qué tipo de imágenes eran convenientes para aclarar el sentido de sus novelas e incluso a través de su participación como ilustrador de sus propios textos.

[30](#) Se introduce el concepto “arquetipo iconográfico” en referencia al modelo iconográfico de origen alemán tomado por los impresores castellanos (Augsburgo: Anton Sorg, 1480-1481) así como también para señalar el origen de las estampas que no pertenecen a la tradición mandevillesca europea pero que han sido añadidas por los diferentes impresores hispánicos, ya sea tomadas de la *Legenda Aurea Sanctorum* (Basel: Nicolaus Kesler, 1486), el *Libro de las suertes* de Lorenzo Spirito (Valencia: Jorge Costilla, 1515), el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel (Nüremberg: Anton Koberger, 1493), *La vida y fabulas de Ysopo* (Valencia: Juan Joffre, 1520), *La suma de todas las crónicas del mundo* (Valencia: Jorge Costilla, 1510), o de otros textos aún no identificados, como el caso de las estampas de temática religiosa.

[31](#) Un caso emblemático es el *Thesaurus iconographique: système descriptif des représentations* (1984) elaborado por François Garnier (1825-1898), especialista en miniaturas medievales, y puesto en marcha por el Ministerio de Cultura Francés en 1976; el *Thesaurus des images médiévales* (TIMEL) del Centre de Recherches Historiques de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (www.mshs.univ-poitiers.fr/thesaurus); el sistema de clasificación creado por Henri van de Waal en la Universidad de Leiden (*ICONCLASS: an iconographic classification system*, The Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, 18 vols., 1973-1985); el *Thesaurus d'ICONOS*, banco de datos constituido por colecciones fotográficas de agencias publicitarias, de prensa y de fotografía, elaborado por el Service Iconographique de la Documentation Française en 1992; el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Artemis & Winkler Verlag (Zürich, München, Düsseldorf, 1981-1999 (y su *Supplementum* publicado en 2009). La Fundación Paul Getty Trust de California mantiene el programa *Art History Information Program* (AHIP). Para ampliar este tema, véase del Valle Gestaminza (1999: 171-204).

[32](#) En nuestra edición de los impresos castellanos del *Libro de las maravillas del mundo* (Rodríguez Temperley, 2011: xcvi-cxv) dedicamos un extenso capítulo a analizar en profundidad los fenómenos iconográficos presentes en los cinco impresos castellanos del siglo XVI en que se conserva el texto. Además, incluimos el “Anexo 4: Grabados. Cuadro comparativo” (281-290), en el que se da cuenta de

las xilografías en todos los testimonios, con su correspondiente descripción y ubicación, así como también la filiación de las mismas, en los casos en que hemos podido determinarlo.

[33](#) Podrá advertirse que la estampa dedicada a Santa Inés presenta, en el costado derecho, el agregado de un arbolito sobre un montículo, en simetría con la misma figura que aparece en el lado izquierdo. Estos adornos solían utilizarse para variar o renovar mínimamente las estampas, y así como se imprimían, también se ocultaban colocando un trozo de papel entre el taco de madera y el folio, para evitar que al pasar por la prensa se reprodujera esa porción del grabado.

[34](#) El grabado (fol. 47r) conserva aún restos de pegamento, provenientes con seguridad de un intento de censura del mismo (banda de papel aplicada sobre la imagen del diablo).

[35](#) Disponible en Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70569r.r=pisan+1522.langES>. Fecha de consulta: 11/02/2014.

[36](#) Sobre este tema, ver Driver (2004), en especial el capítulo 6: "Iconoclasm and Reform: the Survival of Late Medieval Images and the Printed Book", 185-214.

Bibliografía

Agustín Lacruz, M^a del Carmen, 2003. "El análisis documental de contenido de las ilustraciones del libro antiguo", en Pedraza Gracia, M. J. (ed.) *Comercio y tasación del libro antiguo: análisis, identificación y descripción*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 81-116.

Blanchard, Gérard, 1990. "La ilustración", en *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, John Dreyfus y François Richaudeau, (dirs.), Salamanca, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez – Madrid: Pirámide, 264-300.

Bolzoni, Lina, 2007. *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*, Madrid: Cátedra.

Botrel, Jean François, 2008. "Leer láminas: la doble función de las ilustraciones en las novelas por entregas", en J.-F. Botrel *et al.* (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. IV Coloquio. La Literatura Española del siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*, Barcelona, PPU, 67-74. Disponible en http://botrel-jean-francois.com/Libro_livre/Laminas.html (Fecha de consulta: 21/03/2014).

Bowers, Fredson, 2001 [1949], *Principios de descripción bibliográfica*, Madrid, Arco/Libros.

Boyardjian, N., 1980. *El corazón, historia, simbolismo, iconografía y enfermedades*, Amberes: ESCO.

Branca, Vittore, 1999. *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, 3 vols., Torino: Einaudi.

Brown, Sally, 2008. "Introduction", en Lewis Carroll, 2008. *Alice's Adventures under Ground. A facsimile*, London: The British Library, 4-29.

Carroll, Lewis [Charles Lutwidge Dodgson], 2008. *Alice's Adventures under Ground. A facsimile*, London: The British Library.

Contini, Gianfranco, 1986. *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.

Covarrubias, Sebastián de, 1943 [1611]. *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona: S. A. Horta, I. F.

Chartier, Roger, 1992 [1989]. "El mundo como representación" en *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa, 45-62.

Checa Cremades, José Luis, 2012. *El libro antiguo. Materia bibliográfica y objeto de deseo*, Madrid: PRAHA.

del Valle Gestaminza, Félix, (ed.), 1999. *Manual de documentación fotográfica*, Madrid: Editorial Síntesis (Bibliotecología y documentación, 19).

Díez Borque, José María, 2009. "Las ilustraciones del *Lazarillo* en 1554", en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michael Moner (comps.), Madrid: Casa de Velázquez, 499-517.

Driver, Martha W., 2004. *The Image in Print. Book Illustration in Late Medieval England and its sources*, London: The British Library.

Febvre, Lucien, y Henri-Jean Martin, 1962. *La aparición del libro*, México: Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana.

Gaskell, Philip, 1998 [1972]. *Introducción a la bibliografía material*, Asturias: Trea.

Geldner, Ferdinand, 1998 [1978]. *Manual de incunables. Introducción al mundo de la imprenta primitiva*, Madrid: Arco/Libros (Instrumenta Bibliologica).

Ginavel Mas y Gaziel, Juan, 1946. *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, Madrid: Plus Ultra.

Grant, John N., 1973. "Γ and the miniatures of Terence". *The Classical Quarterly*, New Series, 23: 1, 88-103.

Haebler, Ferdinand, 1998 [1978]. *Manual de incunables. Introducción al mundo de la imprenta primitiva*, Madrid: Arco/Libros.

Jachmann, Günther, 1924. *Die Geschichte des Terentztextes in Altertum*. Basel: Reinhardt.

López Vidriero, María Luisa y Pedro M. Cátedra, 1998. *La imprenta y su impacto en Castilla*, Salamanca.

Lucía Megías, José Manuel, 2005a. *Los primeros ilustradores del Quijote*, Madrid: Ollero & Ramos.

Lucía Megías, José Manuel, 2005b. *Quijote Banco de Imágenes (1605-1905)*, Centro de Estudios Cervantinos. Disponible en <http://www.qbi2005.com/>

Lucía Megías, José Manuel, 2006. *Leer el Quijote en imágenes: hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Biblioteca Litterae, 11, Madrid: Calambur.

Marcos Marín, Francisco, 1977. "Estoria como «representación secuencial»", *Archivum*, 27-28, 523-528.

Martin, Henri-Jean, 1999 [1996]. *Historia y poderes de lo escrito*, Gijón: Trea.

Martínez Pereira, Ana, 2003. "La ilustración impresa", en Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 50-65.

McKerrow, Ronald B., 1998 [1951]. *Introducción a la bibliografía material*, Madrid: Arco/Libros.

- Mínguez, Víctor M., 1999. "Imágenes para leer: función del grabado en el Siglo de Oro", en Antonio Castillo Gómez, (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona: Gedisa, 256-283.
- Navarro Durán, Rosa, 1990. "La edición de los *Libros de suertes*", en *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (1984)*, Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, eds., Londres: Tamesis, 361-367.
- Pasquali, Giorgio, 2010 [1934¹, 1952²]. *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze: Le Lettere.
- Rodríguez Temperley, María Mercedes, (ed.), 2011. Juan de Mandevilla: *Libro de las maravillas del mundo y del Viaje de la Tierra Sancta de Jerusalem (impresos castellanos del siglo XVI)*. Edición crítica, estudio preliminar y notas, Buenos Aires: libricrit-Secrit, (Serie Ediciones Críticas, 6).
- Rodríguez Temperley, María Mercedes, 2011. "Imprenta y crítica textual: la iconografía del *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandevilla", *Revista de Literatura*, 73: 145, 143-164. Disponible en <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/256>
- Ruiz García, Elisa, 1999. "El artificio librario: de cómo las formas tienen sentido", en Antonio Castillo Gómez, (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona: Gedisa, 285-312.
- Steinberg, Sigfrid Henry, 1963. *500 años de imprenta*, Barcelona: Zeus.
- Taylor, Barry, 2011. "*Estoria y viesso* en el manuscrito S de *El Conde Lucanor*: una cuestión de *mise en texte*, *Incipit*, XXXI, 35-55.
- Torné, Emilio, 2001. "La mirada del tipógrafo. El libro entendido como una máquina de lectura", *Litterae. Cuadernos de Cultura Escrita*, I, 145-177.
- Vives Piqué, Rosa, 2003. *Guía para la identificación de grabados*, Madrid: Arco/Libros (Instrumenta Bibliologica).
- Weitzmann, Kurt, 1990 [1970]. *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*. Madrid: Nerea.