

¿UNA IMAGEN O MIL PALABRAS?



13/04/2026

10/07/2026

Lunes a viernes de
11-14 y 17-21 h.



Horario sujeto a la
apertura del edificio

Diálogo entre texto e imagen en las artes del libro

Biblioteca General Histórica - Universidad de Zaragoza

Organiza:



Biblioteca
Universidad Zaragoza

Patrocina:



Vicerrectorado de
Cultura y Patrimonio
Universidad Zaragoza



¿Una imagen o mil palabras? El diálogo entre el texto y la imagen en las artes del libro



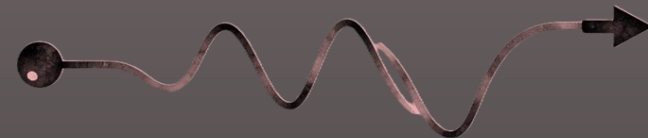
Letra capital dorada en *La Comedia*, de Dante Alighieri. 1491.

exto e imagen se influyen recíprocamente en los impresos y manuscritos producidos a lo largo de la historia, sean tratados humanísticos y científicos, documentos personales o procesos de creación artística. Esta interrelación puede incluso condicionar la recepción del texto o la percepción del lector.

Desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea y en obras textuales de todo tipo: literarias, crónicas, tratados, fuentes documentales, etc. se pueden indagar los desequilibrios o dependencias que se generan entre las imágenes y los textos, lo que supone profundizar en los mecanismos de creación que confluyen en las artes del libro.

Tensión, predominio, subordinación, desconexión, complementariedad o total armonía son los diversos diálogos que pueden apreciarse entre imágenes y texto dentro de un mismo libro.

Se trata, en definitiva, de múltiples combinaciones que constituyen expresiones inteligentes de la mente humana en su afán de transmitir información y emoción al mismo tiempo.



¿Una imagen o mil palabras? El diálogo entre el texto y la imagen en las artes del libro

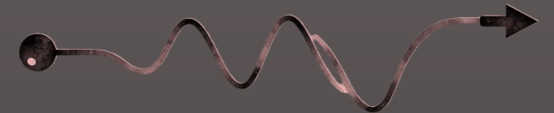


ENTRE EL ARTE Y LA CIENCIA presenta tratados científicos y médicos en los que la imagen constituye una adición explicativa en una relación complementaria con el texto.

TENSIONES ENTRE TEXTO E IMAGEN ofrece desequilibrios, discrepancias y desencuentros. Desde la imagen como simple acompañamiento ilustrativo del texto y subordinada a este, hasta la total desvinculación entre ambos, pasando por el efecto de la censura ante la presencia de ciertas ilustraciones y explicaciones. Texto convertido en imagen e imágenes convertidas en texto.

PREDOMINIO DE LA IMAGEN SOBRE EL TEXTO explora su primacía en distintos contextos: la moda, el retrato como espejo de conducta, la arquitectura efímera como testimonio documental, la belleza de la Antigüedad o la legitimación del poder. La imagen al servicio de las artes, cuya culminación queda representada por verdaderas obras maestras gracias a la destreza y sensibilidad plasmadas por sus artífices.

EL EQUILIBRIO ENTRE EL TEXTO Y LA IMAGEN se manifiesta en documentos que emanan de la cultura emblemática. Es el caso de las empresas morales y políticas, de las ejecutorias y armoriales, y de los bloques conceptuales que expresan propiedad intelectual o de producción libraria.



Entre el arte y la ciencia: Tratados médicos y científicos. La imagen como complemento del texto

EMBELLECER LA CIENCIA: ILUSTRACIONES DEL TALLER DE TIZIANO

El primer tratado de anatomía



1. Vesalius, Andreas, 1514-1564

Andrea Vesalii Bruxelensis ..., De humani corporis fabrica, libri septem

Basileae : Iohannis Oporini, 1543, Junio
Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

TEXTO COMPLETO

La obra *De Humani corporis fabrica*, compuesta por Andrea Vesalio, es considerada el primer tratado de anatomía moderna. Exponemos la edición príncipes de la obra, que vio la luz en Basilea en 1543, fruto de cuatro años de investigaciones.

Tras recibir, por intercesión de un juez, acceso a cadáveres de condenados a muerte, Vesalio se dio cuenta de que el saber anatómico imperante en su época (el de la medicina de Galeno) estaba basado en la disección de animales, y no de humanos. Convencido de la necesidad del cambio, modificó el método tradicional de la enseñanza de la anatomía, dando un papel central a la práctica de la disección. Con ello, Vesalio difuminaba la marcada distinción entre doctores (estudiosos universitarios de la medicina) y cirujanos, que la ejercían, sin formación universitaria, en la práctica. El desafío a esa distinción es patente en el retrato del autor que encabeza la obra y en la portada, que lo representa diseccionando un cadáver ante sus estudiantes.

La obra, dedicada al emperador Carlos V (en cuya corte ejerció el propio Vesalio), consta de siete libros: el primero aborda la estructura ósea; el segundo los músculos y ligamentos; el tercero las venas y arterias; el cuarto los nervios; el quinto los órganos de digestión y excreción; el sexto el corazón; y el último el cerebro y sus facultades. Cada uno de ellos aparece profusamente ilustrado con grabados de notable calidad, a menudo vinculados al taller del maestro renacentista Tiziano. En concreto, las once figuras anatómicas de mayor tamaño suelen atribuirse a la labor de Jan Stefan van Calcar (c. 1499-1546), discípulo de aquel.



Retrato de Andrea Vesalio, atribuido a Jan Stefan van Calcar, en *De Humani corporis fabrica*, de Andrea Vesalio.

1543.

Entre el arte y la ciencia: Tratados médicos y científicos. La imagen como complemento del texto

EMBELLECER LA CIENCIA: ILUSTRACIONES DEL TALLER DE TIZIANO

El primer tratado de anatomía



Vista de la musculatura posterior de un cuerpo humano en *De Humani corporis fabrica*, de Andrea Vesalio. 1543. Original expuesto.

La ilustración que se muestra en la vitrina, perteneciente al libro segundo, ofrece una vista de la musculatura posterior de un cuerpo humano. La imagen no aparece descontextualizada: en la parte inferior puede observarse una población creada mediante una perspectiva lineal, con figuras y edificaciones que permiten observar la escala, al uso de la reconstrucción renacentista típica del paisaje. Sobre los músculos (algunos de los cuales aparecen desplegados para que se aprecie su tamaño real) se sitúan, a modo de leyenda, letras que reenvían a la página siguiente, donde bajo el título de “índice de caracteres” se refiere el nombre y el tipo de movimiento que cada uno de ellos permite.

Así, aunque texto e imagen pueden ser observados de manera independiente (especialmente en el caso del grabado), el sentido completo para el que fueron concebidos, la finalidad didáctica o formativa, únicamente se consigue con la conjunción de ambos, que se sitúan en una relación de complementariedad. Imagen y texto como exponentes de forma y función de cada uno de los músculos, en una sintonía y minuciosidad que explica la enorme repercusión de este revolucionario tratado de anatomía en que compiten el rigor y la belleza.

Entre el arte y la ciencia: Tratados médicos y científicos. La imagen como complemento del texto

ILUSTRAR LO DESCONOCIDO

El último tratado precientífico de zoología



2. Jonston, Jan, 1603-1675

Ioannis Ionstoni Theatrum vniuersale de auibus / tabulis duabus et sexaginta ab illo celeberrimo Mathia Meriano ...

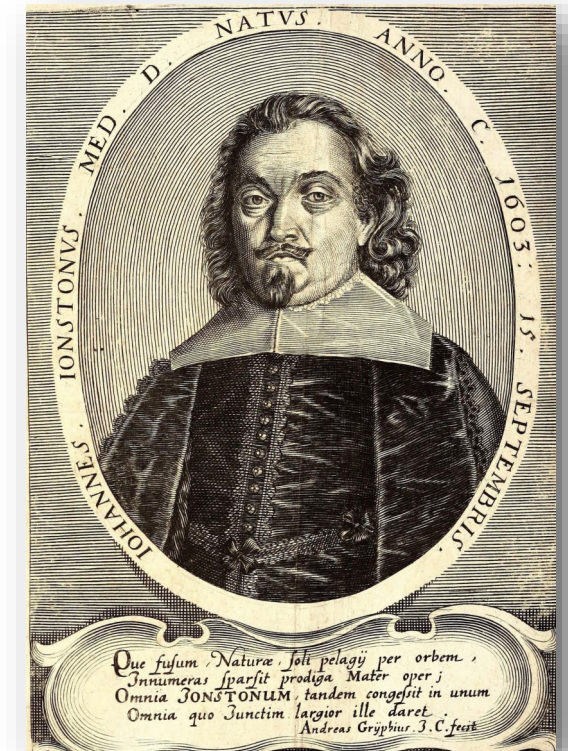
[Heilbronnae] : Franciscus Iosephus Eckebrecht bibliopola heilbrunnensis, 1756

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza
Original expuesto.

La *Historia Naturalis* de Jan Jonston se publicó por primera vez entre 1650 y 1653 en los talleres de los Merian, familia de impresores y grabadores radicada en Frankfurt. La obra se compone de seis tratados zoológicos, cada uno de los cuales está consagrado a distintas especies animales: cuadrúpedos; serpientes y reptiles; insectos; criaturas marinas invertebradas; peces y cetáceos; y, finalmente, aves, cuya portada puede observarse en la vitrina. De clara vocación divulgativa, la serie fue objeto de varias reediciones a lo largo del siglo XVII y XVIII.

Las tablas con que se ilustra el texto incluyen grabados de miles de animales procedentes, en su mayoría, de otros compendios naturalistas. Muchos de ellos no cumplen los estándares de los tratados científicos renacentistas, pues muestran a los especímenes en movimiento, posando de manera poco natural, en lugar de presentarlos estáticos y de perfil, alternativa más apropiada para su estudio.

Asimismo, debe destacarse tanto el enciclopedismo de la obra como el hecho de que buena parte de la información que contiene estaba ya obsoleta en el momento de su publicación. Y es que Jonston no hizo aportaciones originales al campo: el autor polaco se limitó a seleccionar y a resumir el conocimiento zoológico desde la Antigüedad clásica, recurriendo a autores como Aristóteles o Plinio el Viejo, hasta llegar a obras más cercanas a su época, de espíritu humanista, como las de Conrad Gessner (1516-1565) y Ulisse Aldrovandi (1522-1605).



Retrato de Jan Jonston

en *Historiae naturalis de quadrupetibus libri*. 1650.

Imagen: Smithsonian libraries and archives (Licencia CC0).

Entre el arte y la ciencia: Tratados médicos y científicos. La imagen como complemento del texto

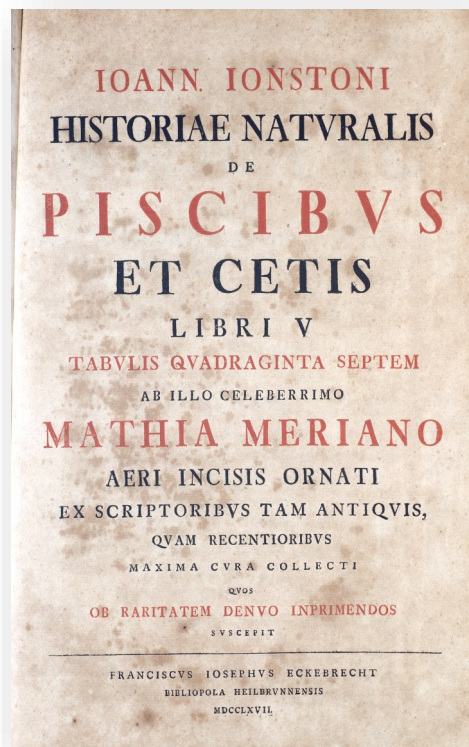
ILUSTRAR LO DESCONOCIDO

El último tratado precientífico de zoología

Una consecuencia llamativa de dicho procedimiento es que entre las páginas de la *Historia Naturalis* encontramos algunos especímenes fantásticos. Así se ve en las ilustraciones aquí expuestas, procedentes de la segunda edición, que salió de las prensas de Jan Jacobsz Schipper en 1657, en Ámsterdam, y se siguen reproduciendo en las ediciones del siglo XVIII. Se trata de la cuadragésima cuarta tabla del quinto libro del volumen dedicado a peces y cetáceos.

Merecen mención el detallismo de los grabados y el uso de diferentes perspectivas para representar a los animales. En la parte superior de la tabla aparecen, con admirable precisión, los cráneos de un delfín y de un pez espada. Justo debajo puede verse un monstruo ficticio: la escolopendra cetácea, temible bestia marina descrita por Claudio Eliano en su *Natura Animalium*, donde destaca la inmensidad de su tamaño, superior al de cualquier otra criatura acuática, y la peculiaridad que le daba nombre: se decía que tenía numerosas patas laterales que usaba para remar.

La inclusión de criaturas imaginarias junto a animales reales en una obra científica, por añadidura redactada en latín y respaldada por autoridades de peso, había sin duda de reforzar la credibilidad de su existencia, más aún cuando se acompañaba de xilografías veristas como las que observamos. Los grabados finales muestran varios tipos de focas, dispuestos en paralelo para apreciar mejor sus diferencias anatómicas e incluso la evolución física a lo largo de su vida. La imagen complementa e ilustra un texto de mayor detalle, siendo incluso capaz de alentar la credibilidad de lo fantástico.



3. Jonston, Jan, 1603-1675

Ioann. Ionstoni Historiae naturalis de piscibus et cetis libri V / tabulis quadraginta septem ab illo celeberrimo Mathia Meriano ...

[Heilbronnae] : Franciscus Iosephus Eckebrecht bioliopola heilbrunnensis, 1767

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

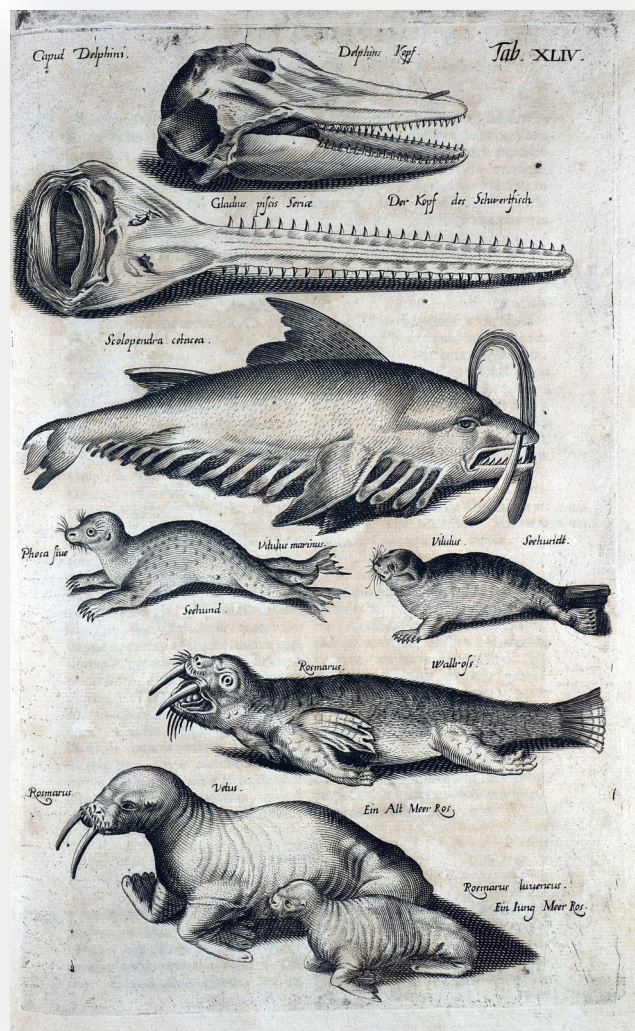
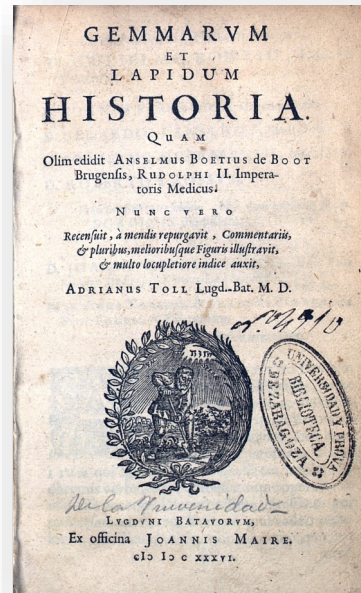


Lámina XLIV en *Historiae naturalis de piscibus et cetis* (libro IV) de Jan Jonston. 1767. Original expuesto.

Entre el arte y la ciencia: Tratados médicos y científicos. La imagen como complemento del texto

DE LA MEDICINA AL COLECCIONISMO

Plantas medicinales y materiales contra el mal de ojo, preservativos o propiciatorios



El *Gemmarum et lapidum* es una “Historia de las gemas y las piedras en la que se muestra no solo su origen, naturaleza, poder y precio, sino también el método por el cual, a partir de ellas, se pueden preparar aceites, sales, tinturas, esencias, secretos y maestría mediante el arte de la química”. Escrita por el destacado humanista del manierismo flamenco Anselmus Bœtius de Boodt (1550-1632), fue publicada por primera vez en latín en 1609 y posteriormente revisada por Adrian Toll, médico y comentarista de Galeno, en esta edición de 1636, que se presenta “con mejores figuras y comentarios más numerosos”. Se trata del trabajo científico más importante del brujense. Sus capítulos avanzan de lo general a lo particular y presentan secciones especialmente interesantes tanto en cuestiones técnicas (métodos para diferenciar gemas verdaderas de falsas) como simbólicas y descriptivas, a cuyo cometido se dedica el libro segundo.



Retrato de Anselmus de Boodt, médico de Rodolfo II. Estampa realizada por Aegidius Sadeler, grabador de la corte del emperador, ca. 1600.

Imagen: Marca de dominio público 1.1

-Bibliothèque Sainte-Geneviève-

4. Boodt, Anselm Boece de, 1550-1632

Gemmarum et lapidum historia / quam olim edidit Anselmus Boetius de Boot ... ; nunc vero recensuit, a mendis repurgavit, commentariis, et pluribus, melioribusque figuris illustravit, et multo locupletiore indice auxit, Adrianus Toll ...

Lugduni Batavorum : ex officina Joannis Maire, 1636

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

Entre el arte y la ciencia: Tratados médicos y científicos. La imagen como complemento del texto

DE LA MEDICINA AL COLECCIONISMO

Plantas medicinales y materiales contra el mal de ojo, preservativos o propiciatorios

El libro segundo comienza por las piedras cristalinas reinas (diamantes, rubíes, granates, jacintos, amatistas, esmeraldas, etc) y avanza hacia gemas opacas (calcedonias, ágatas, jaspes, ónices) e incluso legendarias (glosopetras, aetites o bezoares). Aunque poco numerosos y de relativo valor artístico, los dibujos que en ella se imprimen conectan ciencia y coleccionismo y permiten esclarecer, en ocasiones, los datos recogidos. Este detalle de los corales que se muestran, muy queridos en la Edad Media por sus propiedades sanatorias y propiciatorias, permite observar ese afán sistémico propio de estas obras y la relación de interdependencia y complementariedad entre texto e imagen que en muchas de ellas se da.



Detalle de los corales, en *Gemmarum et lapidum* de Anselmus de Boodt. 1636. Original expuesto.

Entre el arte y la ciencia: Tratados médicos y científicos. La imagen como complemento del texto

DE LA MEDICINA AL COLECCIONISMO

Plantas medicinales y materiales contra el mal de ojo, preservativos o propiciatorios



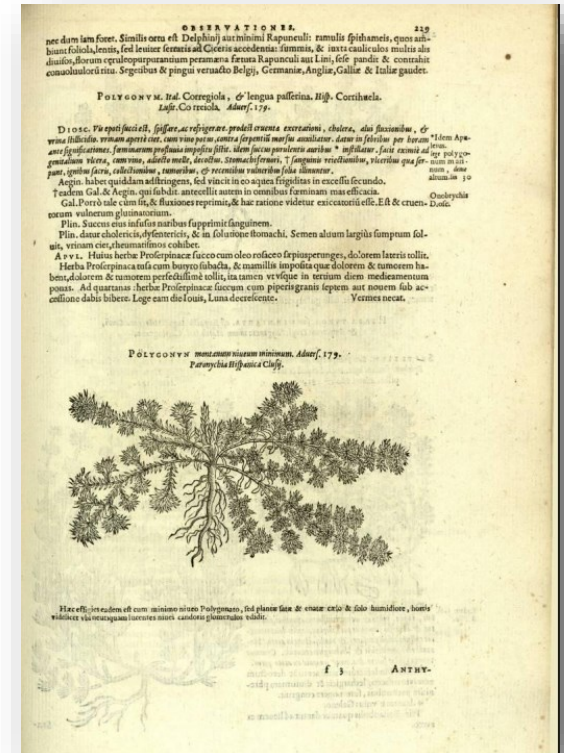
5. L'Obel Matthias de, 1538-1616

Plantarum seu Stirpium historia / Matthiae de Lobel Insulani ; cui annexum est aduersariorum volumen reliqua sequens pagina indicabit

Antuerpiae : ex officina Christophori Plantini ..., 1576
Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

Un caso similar es el de *Plantarum seu Stirpium historia*, un tratado de herbología escrito por el médico y botánico flamenco Matthias de L'Obel. Los 1486 grabados que la obra incluye no son originales, sino extraídos de otras obras similares, y cumplen la función de ilustrar un número mayor de especies vegetales del ecosistema europeo. De cada una de ellas se refiere su apariencia, lugar de proliferación y posibles usos medicinales según diferentes autoridades médicas, aunque, en las especies más familiares, el propio autor se permite observaciones personales. Así sucede en la descripción de la familia “Polygonum” (Polygala, Onobrychis y Polygonum); útil, dependiendo de la especie, tanto para regular ciertos eflujos excesivos del cuerpo como para estimularlos y cicatrizar heridas recientes (el propio autor atestigua “por experiencia propia” sus facultades), así como, bebida con vino, contra las mordeduras de serpiente.

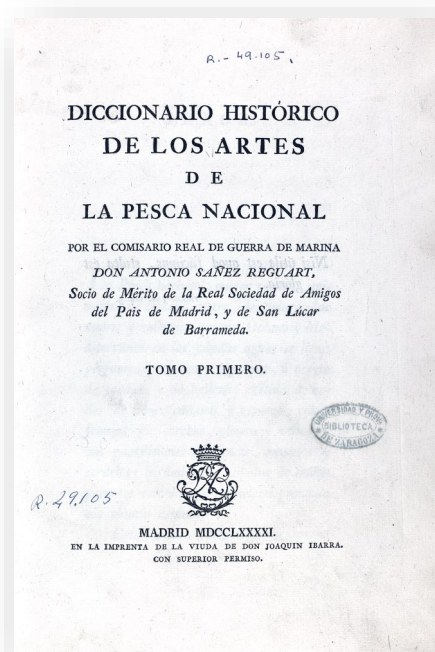
Como sucedía en el *Gemmarum*, texto e imagen aparecen como elementos autosuficientes y complementarios para la correcta identificación de cada especie, pero sin relación trazada explícitamente entre ellos. De hecho, hay lugar para la repetición de grabados de especies similares. Así, si el peso de las imágenes resalta en la composición visual de las páginas, es la minuciosidad y especialización del texto lo que dota a las obras del sentido completo que les permitió perpetuarse en las prensas de la Europa moderna.



Descripción de la familia “Polygonum” en *Plantarum seu Stirpium historia*, de Matthias de L'Obel. 1576. Original expuesto.

Entre el arte y la ciencia: Tratados médicos y científicos. La imagen como complemento del texto

UN DICCIONARIO PARA FOMENTAR LA PESCA EN ESPAÑA



6. Sáñez Reguart, Antonio

Diccionario histórico de los artes de la pesca nacional / por el comisario real de guerra de marina don Antonio Sáñez Reguart ...

Madrid : en la imprenta de la viuda de don Joaquin Ibarra, 1791-1795

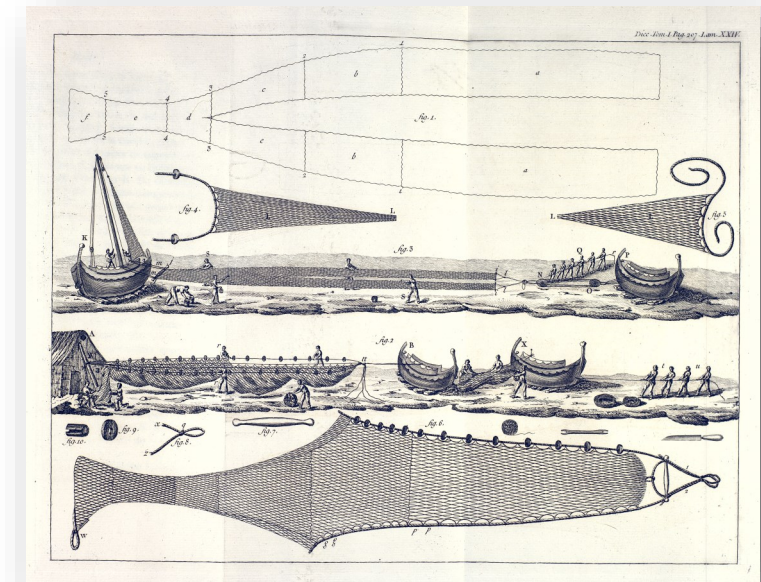
Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

Redes e instrumentos de pesca. Lámina XXIV en *Diccionario histórico de los artes de la pesca nacional*, de Antonio Sáñez Reguart. 1791-1795.

El *Diccionario histórico de los artes de la pesca nacional* es un repertorio lexicográfico de finales del siglo XVIII, dividido en 5 tomos; un texto de carácter técnico especializado en el arte de la pesca dieciochesca del que se imprimieron unos 1000 ejemplares. Fue redactado por Antonio Sáñez Reguart (1740-1797), oficial de la secretaría de la Dirección General de Correos en Madrid, e ilustrado por un equipo de dibujantes y grabadores dirigido por el pintor Juan Bautista Bru de Ramón (1742-1799).

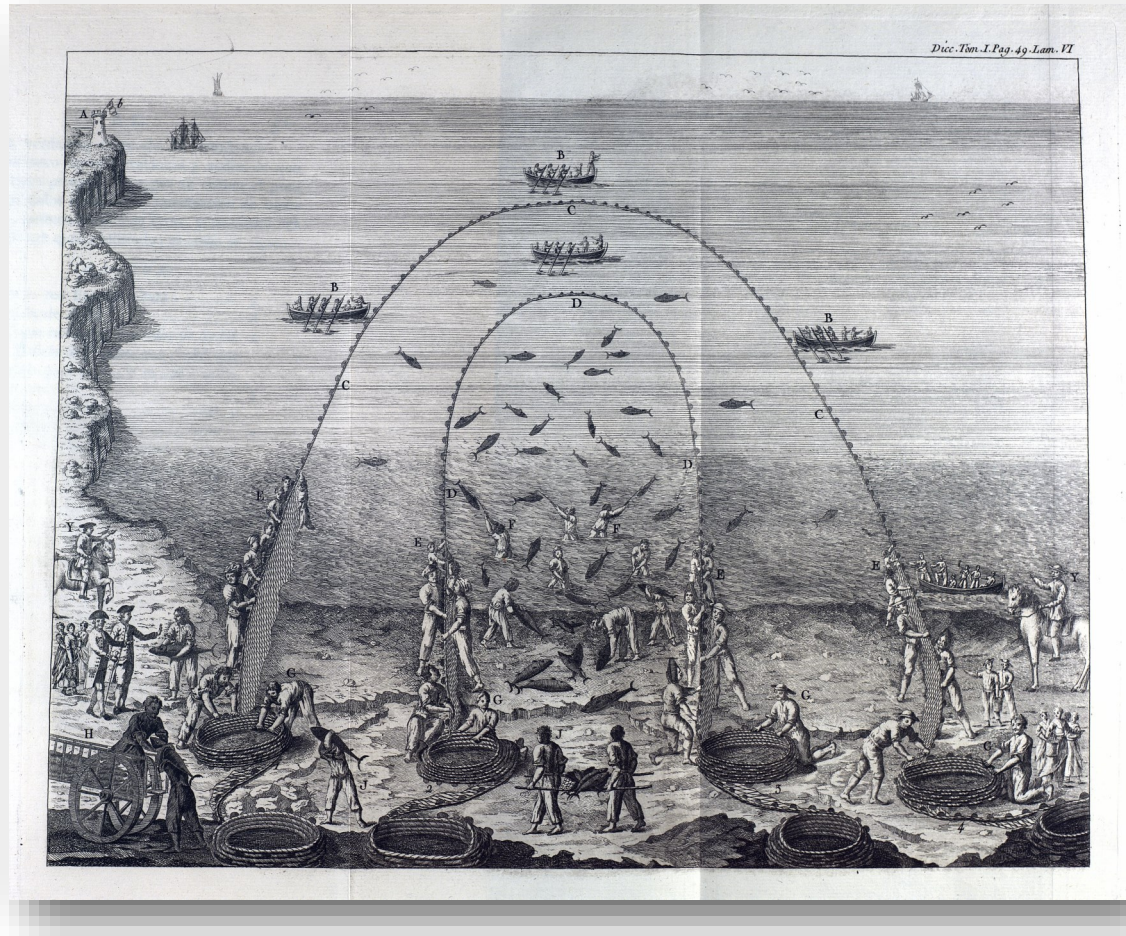
El libro se difundió para fomentar el desarrollo de la pesca en España y muestra tanto las herramientas necesarias para cada tipo de faena (redes, nudos y otros instrumentos, como se ve en la imagen superior derecha), como las diferentes técnicas y tipos de pesca desarrollados a lo largo del territorio, como la pesca de la ballena, que puede verse en la imagen inferior derecha.

Pesca de la ballena. Lámina LVII en *Diccionario histórico de los artes de la pesca nacional*, de Antonio Sáñez Reguart. 1791-1795.



Entre el arte y la ciencia: Tratados médicos y científicos. La imagen como complemento del texto

UN DICCIONARIO PARA FOMENTAR LA PESCA EN ESPAÑA



La lámina expuesta ilustra la almadraba o ‘pesca de atunes’, de la que se aportan un total de siete grabados; en concreto, hace referencia a la almadraba del municipio gaditano de Conil.

Aunque existe una clara relación complementaria entre el texto y la imagen, el grabado adquiere primacía por sus dimensiones (el doble de ancho que las páginas habituales) y, en especial, por su calidad artística: Bru supo plasmar perfectamente la técnica conileña que Sáñez resumió mediante la palabra (“solo se mueven los barcos á calar las redes para cercar los atunes, quando desde la atalaya ó torre situada en parage de elevacion oportuna de la Costa, hacen señal con una bandera blanca los Torreros de la venida del golpe ó tropa de peces, que cercan con las mismas redes, las quales tiran hasta echarlos en tierra”). Claramente, el grabado cumple una función explicativa, pues proporciona una representación visual de los términos técnicos propios de la almadraba en esta zona andaluza, consignados en él a través de letras (de la A a la J): torre (A), barcos (B), primer y segundo recinto (C y D), aventureros (E), croqueros (F), acurrulladores (G), carretas (H), mandones (Y) y cargadores (J).

Pesca de atunes. Lámina VI, en *Diccionario histórico de los artes de la pesca nacional*, de Antonio Sáñez Reguart. 1791-1795. Original expuesto.

Tensiones entre texto e imagen: (Des) equilibrios y discrepancias

LA IMAGEN TAMBIÉN ES TEXTO: CAPITALS MINIADAS

La ciudad de Dios de Agustín de Hipona (San Agustín) apareció impresa por primera vez en Roma, en 1467. Esta edición y otras posteriores muestran cómo la imprenta apenas transformó la morfología del códice, a pesar de lo que supuso como revolución técnica. Es remarkable el desequilibrio que se produce en los libros a partir de la inserción de algunas letras capitales que, bellamente decoradas, se convierten finalmente en ilustración del texto. El ornato sobre las letras hace de ellas hermosas imágenes, aunque no pierden su función en el texto.

La edición expuesta, de 1475, permite admirar las iniciales decoradas en pan de oro y azul imperial, que estilizadamente acompañan a la narración dividida en dos columnas, marcando jerárquicamente el comienzo de cada uno de los veintidós libros, como el caso de la letra I, que da inicio al Liber Primus. A la izquierda de la capital, destacada en escala y policromía, se expande además una filigrana decorativa de morfología muy orgánica en tinta azul, recreada con espirales muy tupidas que expanden su trazo por el margen interno de la obra.

7. Agustín, Santo, Obispo de Hipona

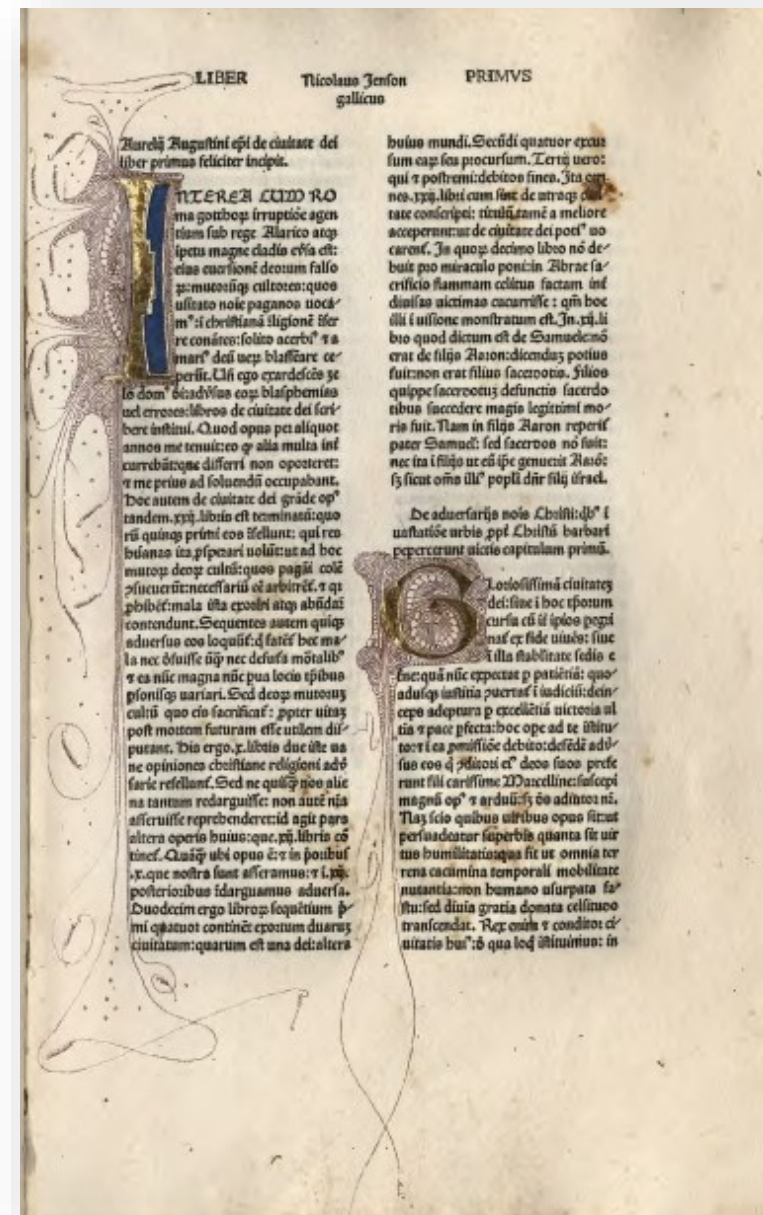
De ciuitate Dei

Venetiis: Nicolaus Jenson, (2 de octubre, 1475)

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

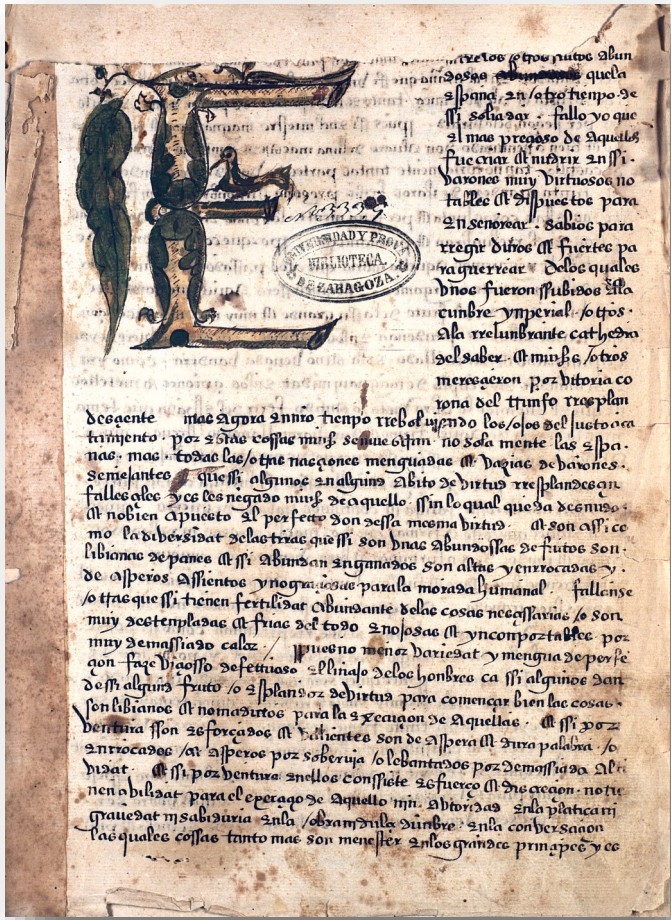
Original expuesto.

TEXTO COMPLETO



Tensiones entre texto e imagen: (Des) equilibrios y discrepancias

LA IMAGEN TAMBIÉN ES TEXTO: CAPITALS MINIADAS



La imagen también se convierte en texto en la *Crónica de don Álvaro de Luna*, pero en este manuscrito tan solo se llegó a decorar la capital que da inicio a la narración de la vida del condestable, muy similar a los ensayos o pruebas de pluma que se recogen al final del volumen. Son imágenes o iniciales que emulan ramas con brotes en los que enraizan motivos vegetales y florales anaranjados y carmesíes, además de un pajarillo. El texto se convierte en imagen en estas capitales A, B y E. que debían haber adornado el manuscrito.



Capitales A, B y E en la [*Crónica de don Álvaro de Luna, condestable de los reinos de Castilla y de León*]. 2ª mitad siglo XVI. Original expuesto.

8. [*Crónica de D. Alvaro de Luna, Condestable de los Reynos de Castilla y de León*] [Manuscrito]

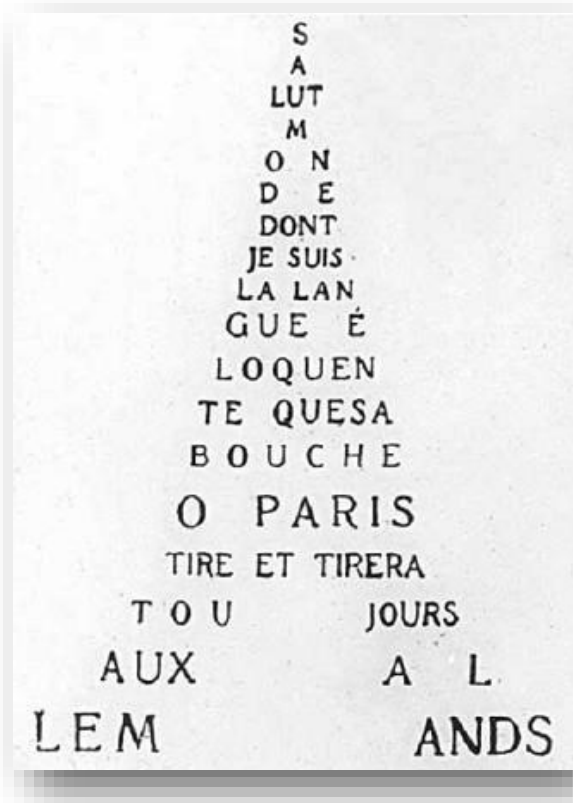
[2ª mitad siglo XVI]

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

TEXTO COMPLETO

Tensiones entre texto e imagen: (Des) equilibrios y discrepancias

EL TEXTO TAMBIÉN ES IMAGEN: CALIGRAMAS

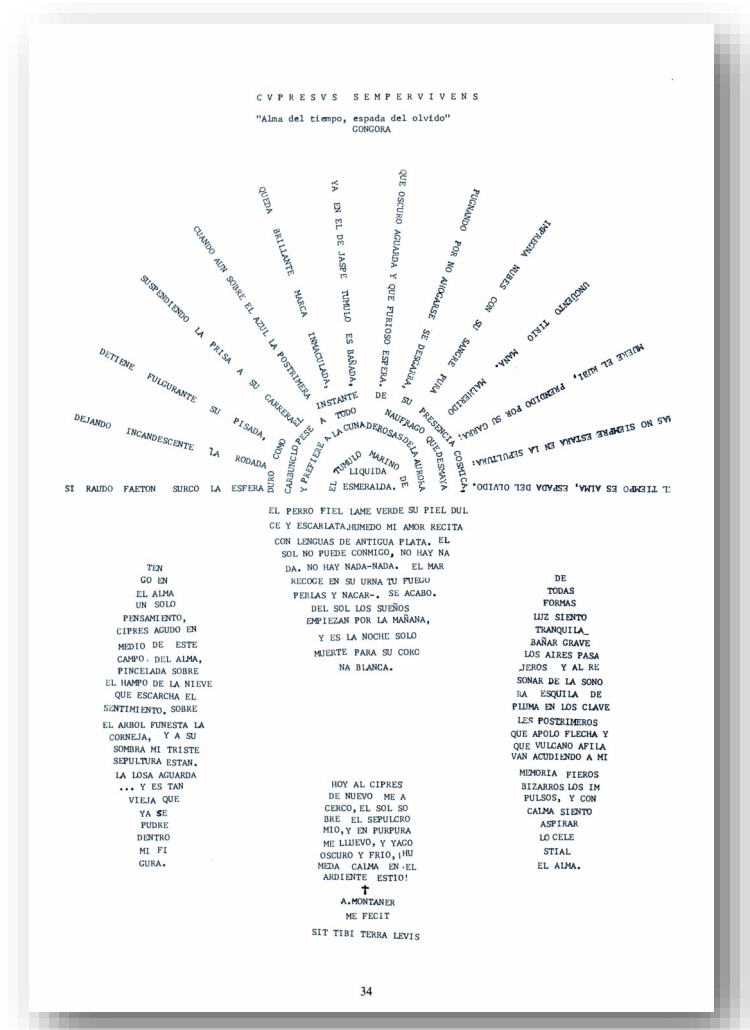


Torre Eiffel en *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, de Guillaume Apollinaire. 1918. Imagen: Dominio público

En el punto opuesto se sitúa conceptualmente cualquier caligrama, cuya disposición textual representa lo que expresa su contenido por medio de una imagen.

El neologismo fue ideado por el vanguardista francés Guillaume Apollinaire en 1918 y proviene del cruce de los términos *calligraphie* e *idéogramme*. En su obra *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, publicada en 1918, la torre Eiffel se alza como un símbolo de resistencia e identidad frente a la ocupación alemana.

La reproducción del caligrama que se expone representa un ciprés frente a un ocaso que se hunde en el mar que, como árbol que acompaña a los difuntos, vivirá eternamente como alma del tiempo y espada del olvido.



9. Montaner Frutos, Alberto

Cupresus sempervivens [sic]

En: *Gaudeamus: revista universitaria de creación artística*, n. 2 (abr. 1982)

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

Reproducción expuesta.

Tensiones entre texto e imagen: (Des) equilibrios y discrepancias

¿DESAJUSTES ENTRE IMAGEN Y TEXTO?: CAPITALS BÍBLICAS PARA UNA HISTORIA DE ARAGÓN

Los cinco libros postreros de la segunda parte de los *Anales de la Corona de Aragón* son la continuación del magno proyecto historiográfico aragonés impulsado por la Diputación del Reino de Aragón e iniciado por Jerónimo Zurita (1512-1580) tras la creación del cargo de cronista oficial (Cortes de Monzón, 1547). Se suma a la actualización del ordenamiento jurídico dentro de una potente política de representación y difusión de las particularidades del reino por medio de la imprenta moderna.

Esta segunda parte de los *Anales* comprende un arco cronológico desde 1410 hasta 1488. Como en otras, un grabado que se inspira en la piedra armera de la Diputación encabeza su portada y, con diversas variaciones, se reproduce en diferentes obras patrocinadas por la institución. De hecho, las portadas de las impresiones sufragadas por el reino responden a un programa emblemático singular: en la parte superior, la piedra armera original de la Diputación del Reino coronaba la entrada al palacio (Señal real timbrado del yelmo coronado con la cimera del dragón flanqueada por las cruces de Íñigo Arista y de Alcoraz, sostenidas por sendos ángeles custodios). La parte inferior complementa la carga simbólica mediante la personificación o representación alegórica del río Ebro como jeroglífico del eje territorial del reino de Aragón.

10. Zurita, Jerónimo, 1512-1580

Los cinco libros postreros de la segunda parte de los Anales de la Corona de Aragón / compuestos por Geronymo Çurita Chronista del Reyno

Imprimiose ... en ... Çaragoça : en la Officina de Domingo de Portonariis y Vrsino, impressor de la ... real ... magestad y del Reyno de Aragon, 1579

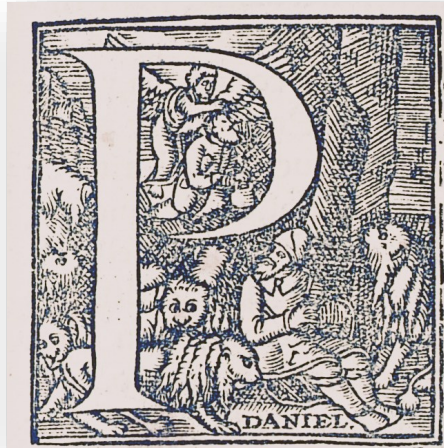
Biblioteca de la Universidad de Zaragoza



Jerónimo Zurita en *Retratos de los españoles ilustres*. 1791.

Tensiones entre texto e imagen: (Des) equilibrios y discrepancias

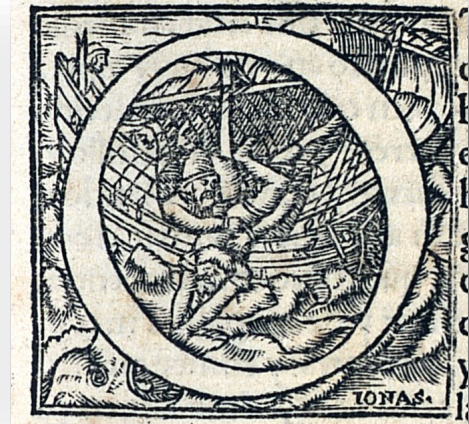
¿DESAJUSTES ENTRE IMAGEN Y TEXTO?: CAPITALS BÍBLICAS PARA UNA HISTORIA DE ARAGÓN



Se observa una curiosa costumbre dentro de la jerarquía gráfica de los Anales que se repitió, de manera idéntica, en 1579 y 1585: emplear tacos xilográficos con historias bíblicas para las capitulares al inicio de cada uno de los libros (cinco en este volumen), pero sin relación con el texto. Es el caso, por ejemplo, del rey David entronizado en el interior de una “D” que da inicio al libro XVII o de la representación de Daniel en el foso de los leones que ilustra la “P” inicial del libro XIX.



Iniciales capitulares “P” (arriba) y “D” (abajo) en *Los cinco postreros libros de la segunda parte de los Anales la Corona de Aragón*, de Jerónimo Zurita. 1579.



Inicial capitular “O” en *Los cinco postreros libros de la segunda parte de los Anales la Corona de Aragón*, de Jerónimo Zurita. 1579. Original expuesto.

La página expuesta, perteneciente a la edición de 1579, muestra una “O” inicial capitular bíblica historiada que representa el pasaje de Jonás y la ballena y que da comienzo al libro XVIII, titulado “De la guerra en el condado de Ampurias, 1465”. Como se advierte, no existe correspondencia alguna entre texto e imagen. Sin embargo, quizá la inserción de estas bellas capitulares provenientes de las Sagradas Escrituras fueran el resultado de un intento de ofrecer el continente más digno posible a estos *Anales* del reino.

Tensiones entre texto e imagen: (Des) equilibrios y discrepancias

DESAJUSTES ENTRE IMAGEN Y TEXTO: LA REUTILIZACIÓN DE TACOS XILOGRÁFICOS

La primera edición del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* se publicó en 1548. Su autor, el clérigo Pedro de Medina, dedicó la obra a Felipe II, por entonces todavía príncipe. Se trata de una crónica de España que incluye relatos fundacionales de carácter legendario, así como descripciones de las distintas regiones del país.

La selección de imágenes, tomada de la obra de Medina, en su edición de 1566, ejemplifica un procedimiento harto frecuente en los talleres de impresión de los siglos XVI y XVII: la reutilización de juegos de tacos xilográficos, bien en diferentes obras, bien varias veces en la misma.

11. Medina, Pedro de, 1493-1567

Libro de grandezas y cosas memorables de España / compuesto por ... Pedro de Medina ...

En Alcala : en casa de Pedro de Robles y Iuan de Villanueua ... : vendese en casa de Luys Gutierrez, 1566

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

TEXTO COMPLETO



Tensiones entre texto e imagen: (Des) equilibrios y discrepancias

DESAJUSTES ENTRE IMAGEN Y TEXTO: LA REUTILIZACIÓN DE TACOS XILOGRÁFICOS

Esta reutilización respondía, fundamentalmente, a la limitación de los recursos materiales. Así, aunque en ocasiones puede darse una cierta correspondencia, en otras, la inespecificidad de la imagen hace evidente la falta de inspiración directa en el texto. Tal es el caso de este libro: en la sección dedicada al principado de Cataluña, el mismo grabado sirve para figurar la villa de Salces y la de Perpiñán, pertenecientes en esos momentos a la Corona de Aragón.

En esta ocasión, la repetición se advierte con facilidad, a golpe de vista, puesto que los capítulos en cuestión se encuentran en folios sucesivos, dispuestos uno al lado del otro y enfrentados. Sin embargo, la aparición de este grabado en la obra no se reduce a los anteriores casos, sino que se estampó más veces para representar otras muchas ciudades españolas: Daroca, Oviedo, Medina Sidonia, Jerez, Écija, Antequera, Córdoba, Jaén, entre otras.



Representación de las villas de Salces y Perpiñán, en *Libro de las grandezas y las cosas memorables de España*, de Pedro de Medina. 1566. Original expuesto.

Tensiones entre texto e imagen: (Des) equilibrios y discrepancias

DESAJUSTES ENTRE IMAGEN Y TEXTO: LA REUTILIZACIÓN DE TACOS XILÓGRAFICOS



Representación de Zaragoza con el río en la parte inferior, en *Libro de las grandezas y las cosas memorables de España*, de Pedro de Medina. 1566.

Las ciudades principales suelen contar con grabados propios de mayor tamaño (Lisboa, Granada, etc.), pero en otras ocasiones, como para la ciudad de Zaragoza, se opta por el socorrido procedimiento de acumular tacos de usos múltiples (ríos, edificios o iglesias), que, juntos, replican algunos de los principales atributos del lugar para simular al grabado complejo que una plaza de tal lustre merecería.

Tal como sucedía en las ciudades pequeñas de la obra de Medina, en el *Liber Chronicarum* se representa indistintamente, con un grabado del mismo convento, varias órdenes religiosas: la de los Celestinos, la de Santa Brígida y la Militar de los Caballeros de Rodas.

Resulta clara, pues, en estos casos, la preponderancia del texto respecto de la imagen: la información referida en las crónicas rara vez se refleja, matiza o amplía en los grabados, que no pasan de ser meros ornatos. El texto es imprescindible para concretar una información que es imposible rescatar de las imágenes tipo, que, sin embargo, cumplen una función estética y significadora que enriquece notablemente el volumen.



Idéntica ilustración para representar diversas órdenes religiosas, en *Liber chronicarum*, de Hartmann Schedel. 1493. Reproducciones expuestas.

Tensiones entre texto e imagen: (Des) equilibrios y discrepancias

LA IMAGEN Y EL TEXTO ANTE LA CENSURA

La Inquisición y la leyenda de la papisa Juana

El *Supplementum supplementi chronicarum ab ipso mundi exordio*, compuesto por el agustino Giacomo Filippo Foresti (Bérgamo, 1434-1520), cronista y erudito bíblico, se inscribe en la tradición de las grandes crónicas universales medievales. Redactado en latín y con carácter enciclopédico, actualizaba su contenido en cada reedición, lo que le otorgó un gran éxito editorial. La crónica contiene dieciséis libros que abarcan desde la creación bíblica hasta 1503, con los acontecimientos dispuestos en orden cronológico y vinculados a las edades del mundo.



La papisa Juana dando a luz, en *De clericis et nobilibus femine*, de Boccaccio. Manuscrito traducido por Laurent de Premierfait. 1400. Imagen: BnF / Gallica (Licencia: Dominio público).



La papisa Juana dando a luz, en *De claris mulieribus*, de Boccaccio. 1474.

Imagen: Provided by the University of Pennsylvania (Licencia: Attribution).



12. Foresti, Giacomo Filippo, 1434-1520

Supplementum supplementi chronicarum ab ipso mundi exordio vsque ad ... annum MCCCCX / editum et nouissime recognitum ... a Iacobo Philippo Bergomate ... ; additis per eundem auctorem

Venetii: impressus ... Georgii de Rusconibus, 1513

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

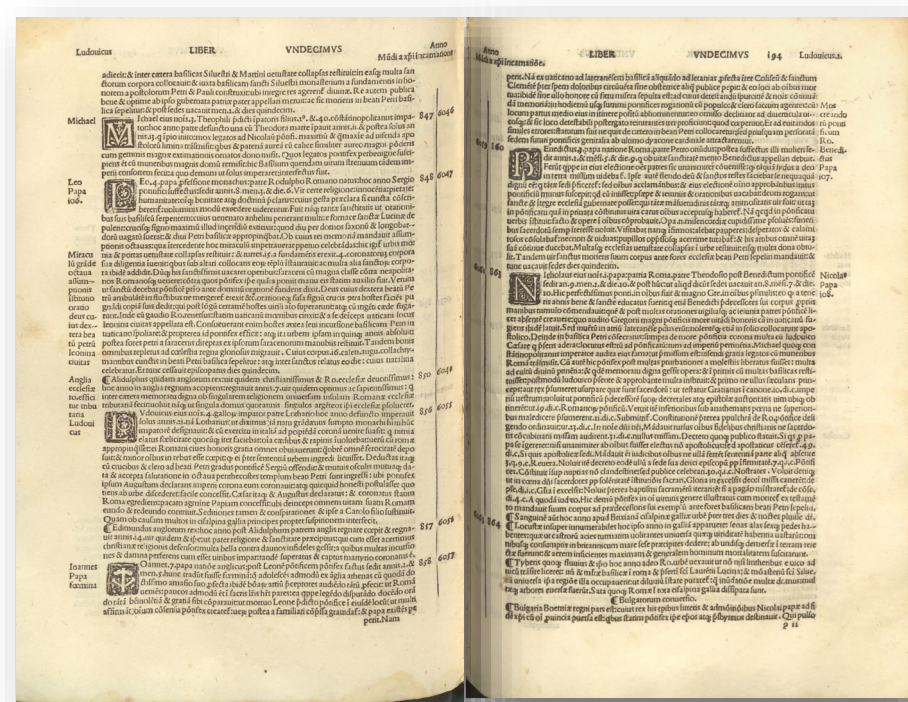
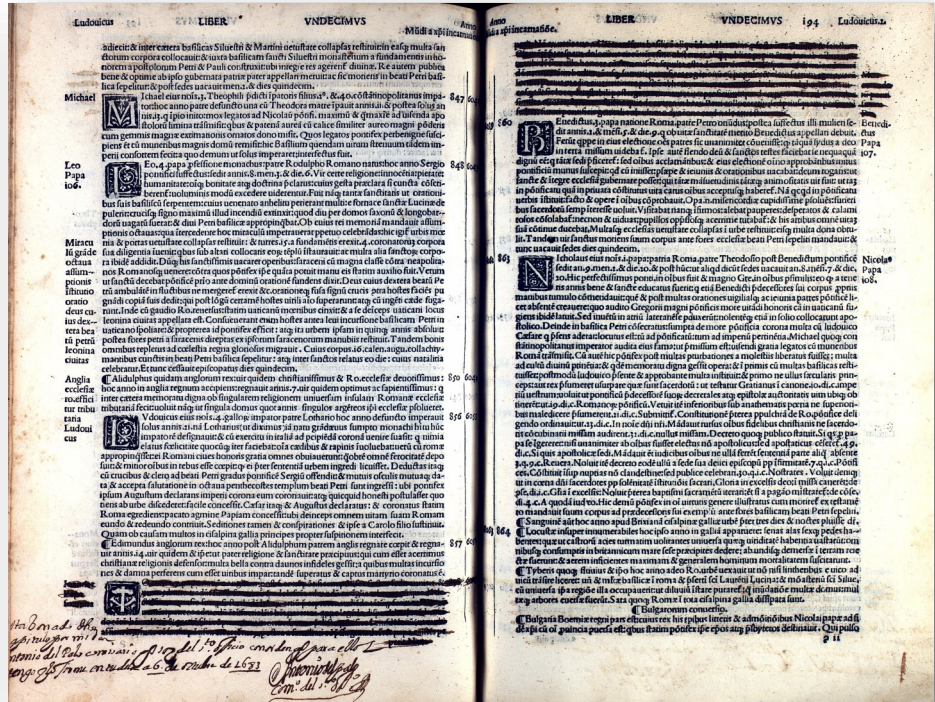
TEXTO COMPLETO

Tensiones entre texto e imagen: (Des) equilibrios y discrepancias

LA IMAGEN Y EL TEXTO: LA VENTA A CENSURA

La Inquisición y la leyenda de la papisa Juana

El fragmento censurado del *Supplementum* que se expone, de la edición de 1513, corresponde con el Pontificado de la papisa Juana (siglo X), identificada frecuentemente con Juan VIII, quien, según la leyenda, fue nombrada cardenal y posteriormente papa bajo la apariencia de un varón. Su identidad fue descubierta al dar a luz en el transcurso de una procesión, recibiendo diversos castigos en función de los diversos testimonios. La leyenda comenzó a ser objeto de censura a partir del siglo XVI, especialmente tras la Contrarreforma, al considerarse un ejemplo más de la degeneración papal. Este proceso censor se manifiesta de maneras diferentes. En el *Supplementum*, como puede verse, se omite cualquier acompañamiento iconográfico para la historia de la papisa.



Fragmento censurado en *Supplementum supplementi chronicarum ab ipso mundi exordio*, de Giacomo Filippo Foresti. 1513. Original expuesto.

Fragmento sin censura en *Supplementum supplementi chronicarum ab ipso mundi exordio*, de Giacomo Filippo Foresti. 1513. Reproducción expuesta. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

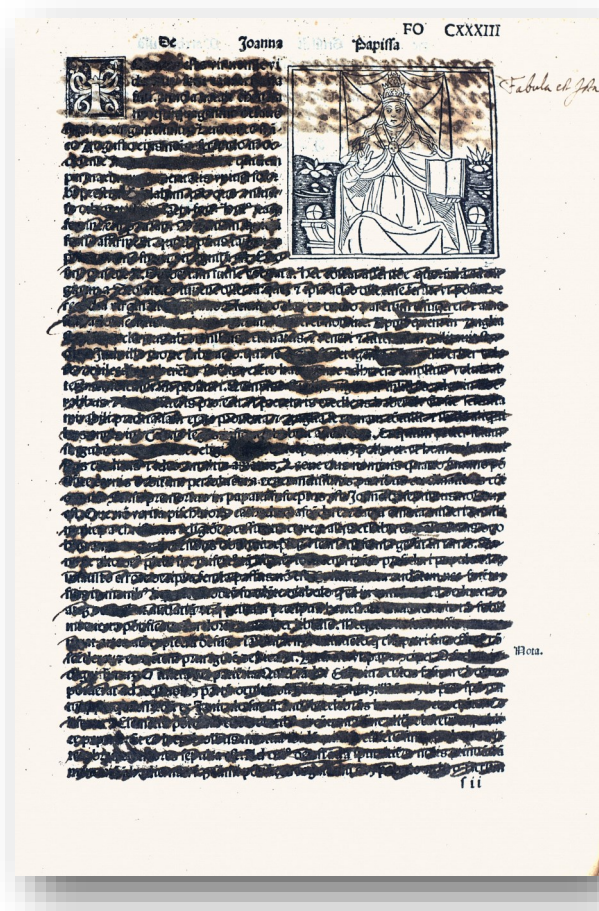
Tensiones entre texto e imagen: (Des) equilibrios y discrepancias

LA IMAGEN Y EL TEXTO ANTE LA CENSURA

La Inquisición y la leyenda de la papisa Juana

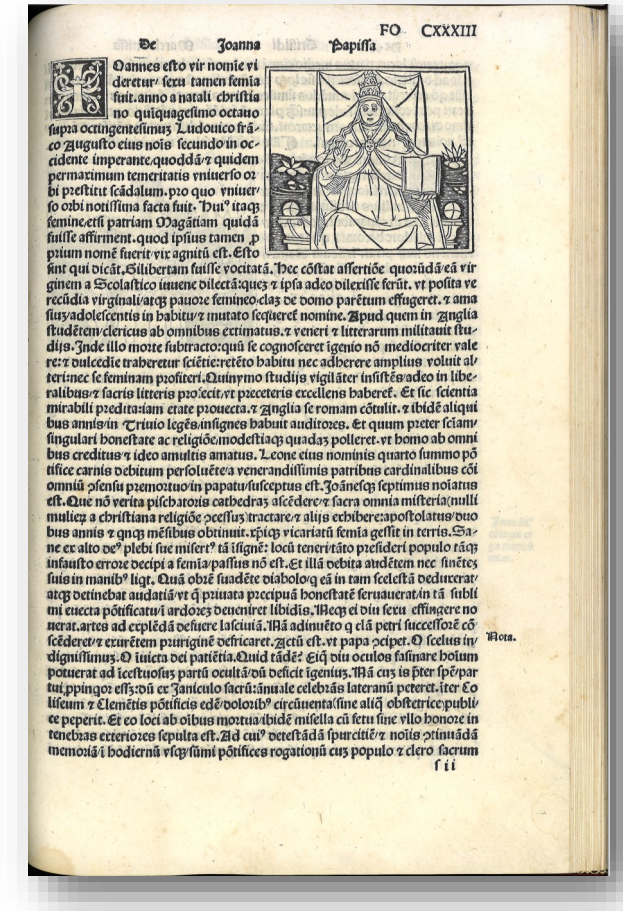
Otros ejemplos de censura en relación con ella se muestran en el *De claris mulieribus* de Boccaccio en la versión de Giacomo Filippo Foresti (1497) y en el *Liber chronicarum* (1493) de Schedel, reproducidos en la vitrina, estrechamente vinculados al mismo modelo iconográfico.

La tendencia general, principalmente en época incunable y a partir de la obra boccacciana, consistió en reflejar la escena del alumbramiento, momento álgido de la leyenda. El *Liber chronicarum*, en cambio, dada la orientación que otorga a las imágenes de los distintos pontificados, optó por mostrar la efigie de Juana con los atributos papales, dotándola de una apariencia femenina que se refuerza con la presencia del niño en brazos. Este es el modelo que adopta precisamente esta edición del *De claris mulieribus*, que simplifica la imagen eliminando al infante. Es probable que esta supresión facilitase la supervivencia de la ilustración al juicio censor.



Fragmento censurado en *De claris mulieribus*, de Giacomo Filippo Foresti. 1497. Reproducción expuesta.

Biblioteca Universidad de Zaragoza.



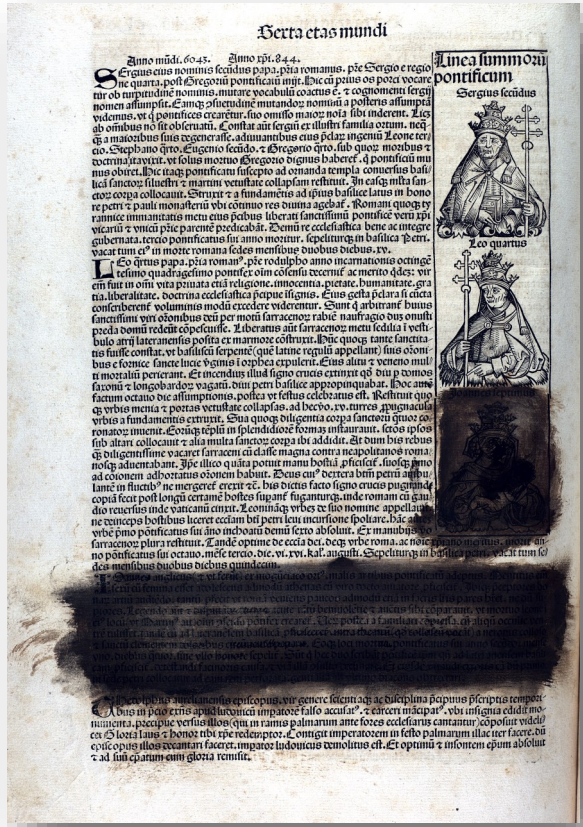
Fragmento sin censura en *De claris mulieribus*, de Giacomo Filippo Foresti. 1497. Reproducción expuesta.

Fundación Bartolomé March Servera. Biblioteca.

Tensiones entre texto e imagen: (Des) equilibrios y discrepancias

LA IMAGEN Y EL TEXTO ANTE LA CENSURA

La Inquisición y la leyenda de la papisa Juana



Distinta suerte corrió el *Liber chronicarum*, donde la imbricación entre texto e imagen fue considerada subversiva en su conjunto.

La censura inquisitorial se producía a posteriori y respondía al examen de ejemplares específicos y a procesos de delación, lo que explica la conservación de testimonios donde imagen y texto se han conservado intactos.

Fragmento censurado en *Liber chronicarum*, de Hartmann Schedel. 1493. Reproducción expuesta. Biblioteca Universidad de Zaragoza.

Fragmento sin censura en *Liber chronicarum*, de Hartmann Schedel. 1493. Reproducción expuesta. Biblioteca Universidad de Salamanca. BGH/I. 204

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

EL RETRATO COMO TESTIGO DE LA CULTURA MATERIAL

Del vestir “a la española” de los Austrias a la moda francesa de los Borbones



13. González Dávila, Gil, 1570-1658

Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid corte de los Reyes Católicos de España ... / por ... Gil González Davila

En Madrid : por Thomas Iunti ..., 1623

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

Las obras expuestas muestran el predominio de la imagen sobre el texto por su artísticidad y alarde técnico, como no podía ser de otro modo al tratarse de volúmenes realizados en el entorno de la corte. Más allá de los hechos narrados en ambas crónicas, los retratos reproducidos son autónomos y pura representación del poder cortesano.

El *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid* inicia el capítulo titulado “El rey don Felipe Quarto heredó las Coronas estando en la villa de Madrid, y lo sucedido en el primer año de su Reinado” e incluye un grabado calcográfico de Felipe IV y su primera esposa, Isabel de Borbón. Son retratos de medio cuerpo dentro de un marco que incorpora la fecha de su proclamación como reyes de España en 1621, cuando Felipe IV aún tenía quince años.

El nuevo monarca es representado con armadura de parada, subrayando su estatus y carácter regio. Sobre ella porta el collar de la Orden del Toisón de Oro asociado a la monarquía hispánica desde la época de Carlos V. Felipe IV luce un gran cuello de lechuguilla, un elemento que, dada su rigidez formal, encajó plenamente con los preceptos del denominado estilo “a la española”. Durante la vigencia de estos cuellos, su uso se extendió tanto entre hombres como mujeres, con mayor riqueza ornamental en el caso femenino como evidencia el retrato de Isabel, acabados en puntillas.

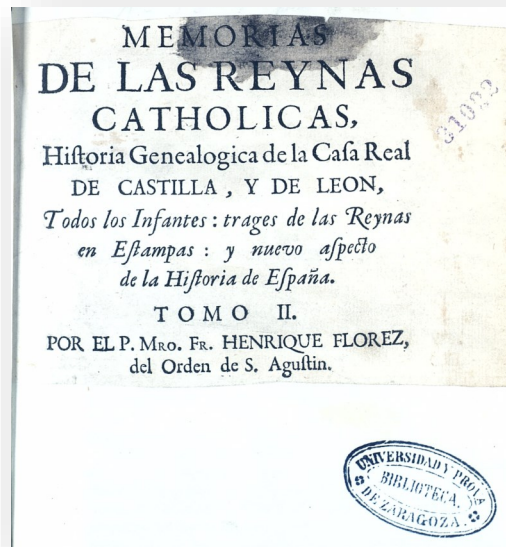


Grabado de Felipe IV e Isabel de Borbón en *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid*, de Gil González Dávila. 1623. Original expuesto.

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

EL RETRATO COMO TESTIGO DE LA CULTURA MATERIAL

Del vestir “a la española” de los Austrias a la moda francesa de los Borbones



14. Flórez, Enrique, 1702-1773

Memorias de las reynas catholicas : historia genealogica de la Casa Real de Castilla y de Leon, todos los infantes, trages de las reynas en estampas y nuevo aspecto de la historia de España ; tomo I [-II] / por ... Fr. Henrique Florez, del Orden de S. Agustin

En Madrid : por Antonio Marin, 1761

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

En cuanto al retrato de María Luisa de Saboya, incluido en el volumen de las *Memorias de las Reynas Catholicas*, revela la influencia de la moda francesa en España desde la llegada de la dinastía borbónica.

La joven aparece con el tocado *fontange*, difundido desde Francia en torno al cambio de siglo, cuyo peinado se realizaba a base de rizos y ondas en la parte delantera, mientras que el resto del cabello se recogía en la parte posterior y se cubría con una cofia. Viste un traje cortesano también de clara influencia francesa, cuyas voluminosas mangas se articulan mediante capas de tejido y encaje dispuestas en franjas horizontales, que alternan superficies lisas y volantes rizados.



Retrato de María Luisa de Saboya en *Memorias de las reynas catholicas*, de Enrique Flórez. 1761. Original expuesto.

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

EL RETRATO COMO TESTIGO DE LA CULTURA MATERIAL

Del vestir “a la española” de los Austrias a la moda francesa de los Borbones



Retrato de Isabel de Portugal en *Memorias de las reynas catholicas*, de Enrique Flórez. 1761.



Retrato de Ana de Austria en *Memorias de las reynas catholicas*, de Enrique Flórez. 1761.



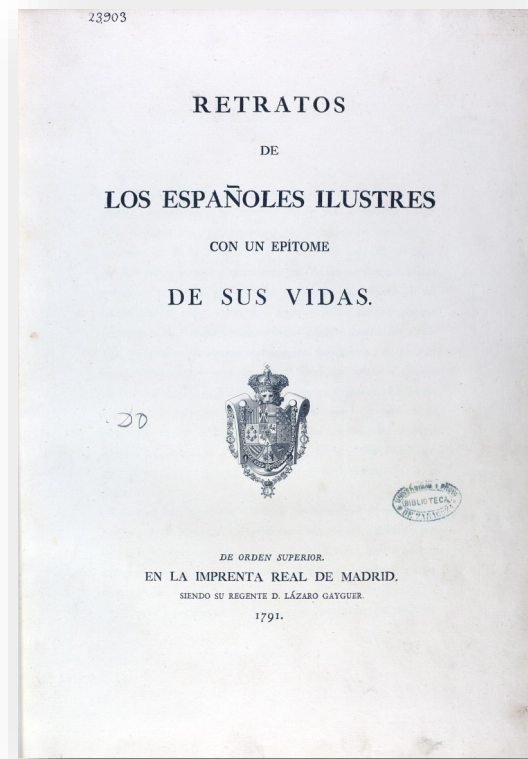
Retrato de Margarita de Austria en *Memorias de las reynas catholicas*, de Enrique Flórez. 1761.

En las *Memorias de las Reynas Catholicas* constan otros bellos retratos femeninos regios como el de Ana o Margarita de Austria, así como el de Isabel de Portugal.

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

ESPEJOS DONDE REFLEJARSE

La idealización a través del retrato



El volumen *Retratos de los españoles ilustres: con un epitome de sus vidas* recoge una compilación de personajes clave en el marco de la España ilustrada y busca subrayar la vida de intelectuales, pintores, religiosos (teólogos y místicos) “ilustres de la nación”, así como de algunos hombres de estado (gobernantes o militares). Se trata de un proyecto alegórico conjunto que legitima modelos morales, de ingenio, virtud o autoridad, financiado por la Corona española durante el reinado de Carlos IV.

Cada una de las entradas comienza con una breve semblanza del personaje (epítome) y finaliza con un bello retrato de medio cuerpo a la moda renaciente o del Siglo de Oro español. La mayoría se hacen inmersos en escenarios sobrios; los más grandilocuentes presentan cortinajes de aparato barrocos o incluso la efigie de un Apolo citaredo (con su cítara) en el caso de Lope de Vega.

Publicada periódicamente, el lector (espectador) comprendía cada serie como espejo de conducta donde reflejarse y como memoria visual e histórica de ejemplaridad. La edición fue realizada por la Imprenta Real e incluye grabados de la Real Calcografía, cuya creación y perfeccionamiento en la técnica del grabado se justificaron a raíz de estas series.



Lope de Vega en *Retratos de los españoles ilustres: con un epitome de sus vidas*. 1791.



15. *Retratos de los españoles ilustres : con un epitome de sus vidas*

Madrid : En la Imprenta Real, siendo su regente D. Lázaro Gacquer, 1791

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

ESPEJOS DONDE REFLEJARSE

La idealización a través del retrato

En el itinerario expositivo, *Retratos de los españoles ilustres* se enmarca en el predominio de la imagen sobre el texto, pues destila una profunda conciencia artística: al pie de cada retrato se diferencia a los distintos artífices que intervienen. Muchos de ellos estaban vinculados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El retrato de Juan de Austria, hijo natural –reconocido– del emperador Carlos V, es ejemplo de ello. Fue dibujado en aguada y lápiz negro sobre papel verjurado blanco por Francisco Javier Ramos y Albertos (Madrid, 1746-1817) y grabado por Bartolomé Vázquez (Córdoba, 1749 – Madrid, 1802). Tanto el dibujo original como el grabado se conservan en la Calcografía Nacional.

Su semblanza explica el periplo de su crianza y cómo el emperador llegó a conocerle en Gante, dejando al joven a cargo del rey Felipe II, que empezó a protegerle en la corte. A los veinticuatro años ya fue Capitán General de las galeras de España, pero su gran reconocimiento fue en la batalla de Lepanto como líder de la Liga Santa. Su muerte prematura conllevó su mitificación como príncipe cristiano y guerrero heroico. Se retrata idealizado, con armadura decorada con gorguera sobre la que descansa el toisón de oro y, ya a la moda de Felipe III, con banda sobre la cadera, perilla y bigote.



Retrato y semblanza de Juan de Austria en *Retratos de los españoles ilustres: con un epitome de sus vidas*. 1791. Original expuesto.

EL SEÑOR D. JUAN DE AUSTRIA.

D. Juan de Austria, heredero del valor de su Casa, y el mas fiel retrato de su padre el Emperador Carlos V, nació en Ratisbona, patria de su noble madre, á 25 de Febrero de 1545. Dióle á criar su madre como correspondia á su decoro, mientras que el Emperador dispuso que Luis Quijada le criase en su casa con todo secreto, como lo executó hasta el año de 50, y baxo el título de hijo de un amigo. Concluida la Dieta de Augusta, resolvió el Emperador remitirlo á Castilla con un criado que pedia su retiro para Leganés. Las medras ó aprovechamientos que tuvo en esta Aldea de Madrid fueron tan escasos, que olvidada toda recomendacion, sufrió mal hospedage, y el trabajo de acudir á la escuela de Getafe á pie con los demas muchachos. Noticioso de todo el Emperador, envió por él á Charles Pubest, quien le dexó en Villagarcía al cuidado y enseñanza de la muger de Quijada, que como Señora del pueblo y de virtud, le mantuvo dos años con aquella instruccion que caracteriza á los nobles.

Carlos V en su viage á Gante se complació de verle baxo el pretexto de Page de dicha Señora; y como el caudal y prendas de D. Juan eran bastantes para merecer por sí, se adquirió todas las gracias de su padre y de las gentes. Siendo de edad de trece años murió el Emperador, quien le encomendó á sus testamentarios, y por carta á su hijo Felipe II, el qual á su vuelta de Flándes por el año de 59, le ciñó la espada, le puso el Toyson, y le llevó consigo á Valladolid, en donde le admiró la Corte con magnificencia y tratamiento de Infante. Con la Corte vino á Madrid S. A., y por orden del Rey pasó á Alcalá con sus sobrinos Carlos y Alexandro Farnesio á instruirse en Humanidades y Filosofia. Sus talentos y buenas partes le proporcionaban el desempeño de Eclesiástico, á cuyo estado le disponia el Rey por orden de su padre; pero como las armas eran para él el mayor incentivo, tomó postas contra la voluntad del Rey; y solo la enfermedad y la obediencia pudo sujetarle en Zaragoza; sin embargo, este juvenil heroismo despertó la inacion, y sacó del ocio á muchos Caballeros.

A los veinte y quatro años de edad le nombró el Rey Capitan General de las galeras de España, y tomando treinta y tres en Cartagena, costó los mares, dió caza á los Turcos, arredró á los corsarios, y dió cuenta al Rey de lo que era menester para señorear el mar, y asegurar la tierra. Volvió á Madrid por Septiembre de 68 para invernar, y seguir despues su derrota; pero acaeciendo á fin del año el levantamiento de los Moriscos de Granada, mandó esta empresa, tan dificultosa por el poder de los contrarios, como delicada por la enemistad de los principales, de los Ministros, y del Marqués de los Velez: guerra acaso mayor que la rebelion misma: asique por Abril de 69 partió á Gra-

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

LA TRASCENDENCIA DE LA IMAGEN

La proporción y la belleza, ecos de la Antigüedad



Detalle de la portada de *Architettura con il suo commento et figure*, de Vitruvio. 1536.

Se presentan dos obras de Marco Vitruvio Polión, ingeniero, escritor y arquitecto de Julio César: *Architettura con il suo commento et figure*, en su edición de 1536 traducida por Giovanni Battista Caporali, y *Compendio de los diez libros de arquitectura*, su obra magna ya al servicio de Augusto. Ambas representan la importancia de la imagen frente al texto. Esta se convierte en traza o diseño para las artes a cualquier escala, humana o grandiosa.

La primera obra contiene muchas bellas figuras y láminas y presenta una portada en forma de arco de triunfo, donde aparecen los jeroglíficos de la matemática, música, literatura y pintura subordinados a la Arquitectura y, en los plintos, los jeroglíficos de la teoría y de la práctica arquitectónica. Entre ellos, una empresa que representa a un perro que vuelve la boca hacia la mano del amo con la letra “Benefacientibus abstine” (abstente de hacer el bien al que no conoces).

16. Vitruvio Polión, Marco

Architettura con il suo commento et figure / Vetrurio in volgar lingua raportato per M. Gianbatista Caporali ...

Perugia : Nella Stamparia del Conte Iano Bigazzini, 1536

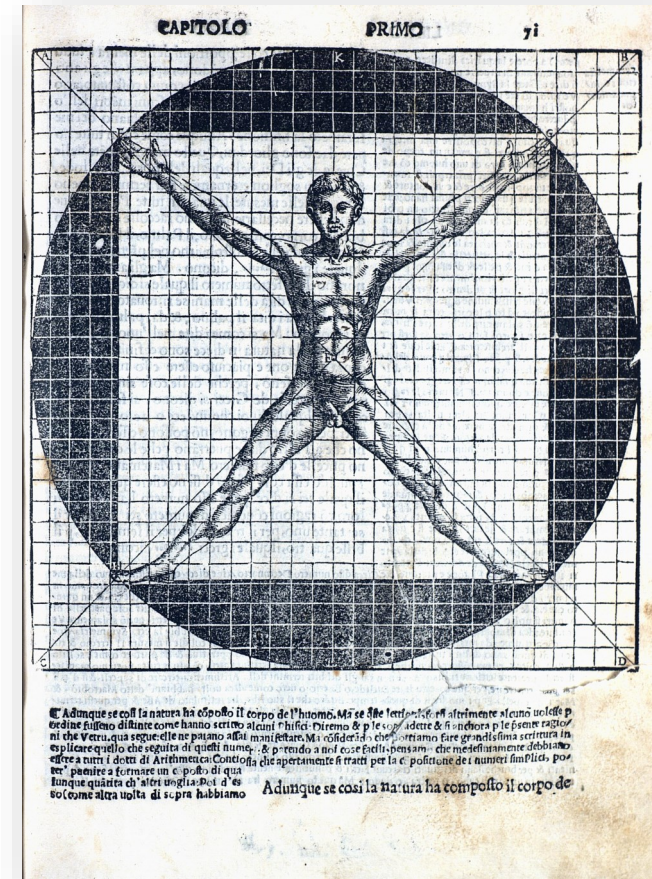
Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

LA TRASCENDENCIA DE LA IMAGEN

La proporción y la belleza, ecos de la Antigüedad

El grabado del hombre inscrito en un círculo se enmarca en el capítulo “De la composición y simetría de los templos”. No obstante, el éxito de esta figura se debe a Leonardo da Vinci y su famoso dibujo del hombre vitruviano (Academia de Venecia), pero Vitruvio aquí no tuvo intención de describir el cuerpo humano como utilidad para la escultura, sino de poner un ejemplo como parangón de proporciones en la arquitectura, porque “ningún templo puede presentar una razón en las composiciones sin la simetría y la proporción, al modo como hay una exacta razón en los miembros de un hombre bien formado”.



Grabado del hombre inscrito en un círculo en *Architettura con il suo commento et figure*, de Vitruvio. 1536. Original expuesto.

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

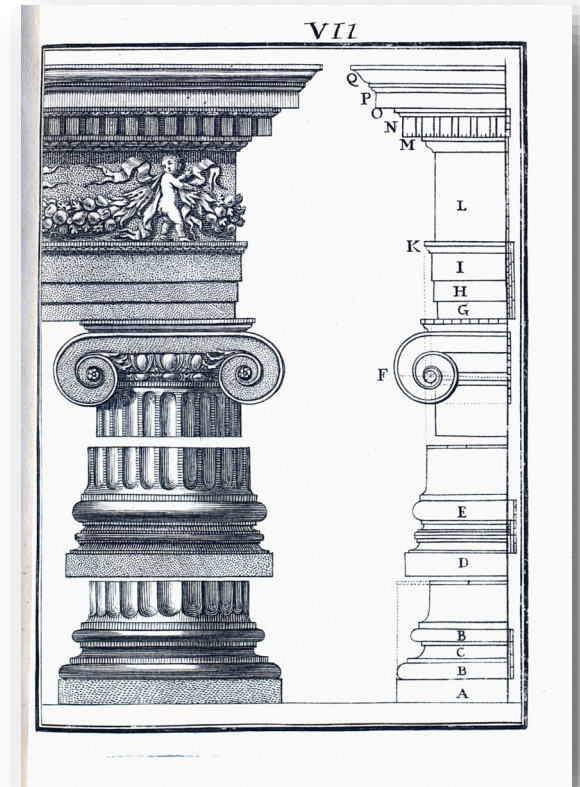
LA TRASCENDENCIA DE LA IMAGEN

La proporción y la belleza, ecos de la Antigüedad



La segunda obra, *Compendio de los diez libros de arquitectura*, también manifiesta la trascendencia de los textos del maestro de la Antigüedad, en su edición de 1761, traducida por José Castañeda. Se publicó a expensas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pues se consideró útil para sus alumnos. Presenta como frontispicio un grabado con una alegoría de la arquitectura coronada de torres. El fondo es la fachada del palacio-monasterio de San Lorenzo del Escorial, y la Arquitectura, de espaldas, ofrece la planta del edificio. La observan las alegorías de la astronomía, escultura, pintura, la matemática y la fecundidad de la tierra.

La imagen seleccionada para la muestra corresponde a la columna jónica que presenta dos basas descritas por Vitruvio y fielmente dibujadas, la ática (A B C B) y la jónica (D E); el fuste, capitel y friso también reproducen con fidelidad el texto del maestro romano.



Columna jónica en *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, traducida por José Castañeda. 1761. Original expuesto.

17. Vitruvio Polión, Marco

Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio / escrito en francés por Claudio Perrault ... ; traducido al castellano por don Joseph Castañeda

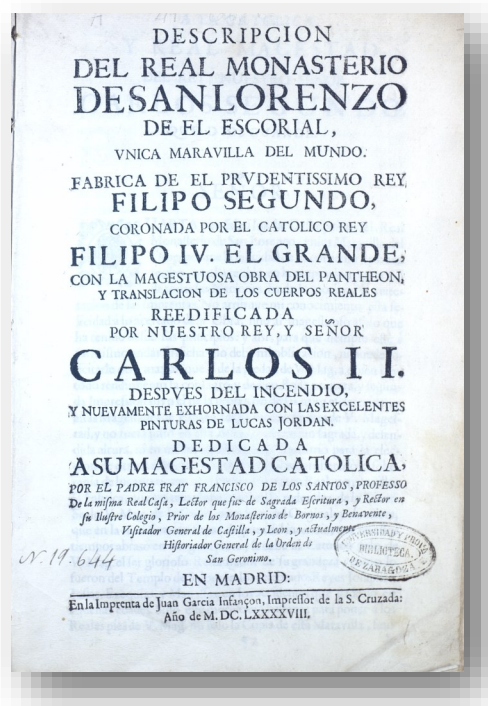
En Madrid : en la Imprenta de D. Gabriel Ramirez ..., 1761

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

LA IMAGEN COMO TRAZA O DISEÑO PARA LAS ARTES

El dibujo y las artes del metal



18. Francisco de los Santos (O.S.H.), m. 1699

Descripcion del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial ... : fabrica de ... Filipo IV ... reedificada por ... Carlos II ... / por el Padre Fray Francisco de los Santos ... de la Orden de San Geronimo

En Madrid : en la Imprenta de Juan Garcia Infançon ..., 1698

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

La *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* se incluye entre las obras en las que la imagen predomina sobre el texto. La arquitectura ha sido y es un poderoso instrumento al servicio de la imagen de sus promotores (Felipe II, Felipe IV y Carlos II), sus arquitectos y los artistas que la hicieron posible (Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, Juan Bautista Crescenzi, Pelegrino Tibaldi, Federico Zucaro, Lucas Giordano...). Pero, si hay un conjunto arquitectónico que expresa el poder de la Monarquía Hispánica en el tiempo de los Habsburgo, ese lugar fue, sin lugar a dudas, el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, un auténtico escenario de poder y legitimidad dinástica.

En el libro primero se aborda la descripción histórico-artística del Monasterio, las razones que llevaron a Felipe II a construirlo (acción de gracias por la victoria en la Batalla de San Quintín de 1557), su dedicación a San Lorenzo (día en que se produjo la victoria), la lectura simbólica de su planta en relación a la parrilla (atributo clásico del santo) y las partes de que se compone el edificio. En el segundo libro se aborda la culminación del Escorial en tiempos de Felipe IV, con la terminación del monumental Panteón Regio y la ceremonia de traslado y descanso eterno de los cuerpos de sus antepasados.



El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

LA IMAGEN COMO TRAZA O DISEÑO PARA LAS ARTES

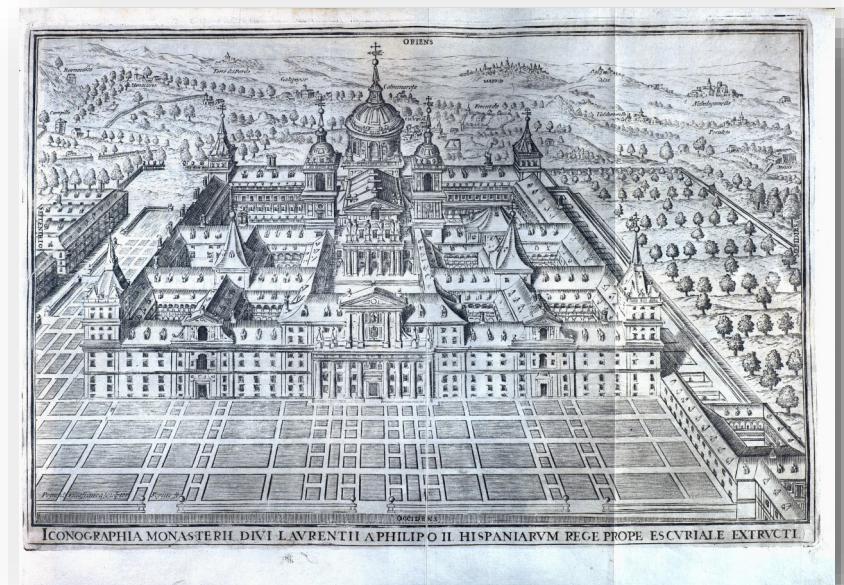
El dibujo y las artes del metal



Retrato de Felipe IV en *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, de Francisco de los Santos. 1698. Reproducción expuesta.

Las diez estampas que ilustran esta obra escrita por Fray Francisco de los Santos se deben al pintor y grabador Pedro de Villafranca y Malagón (1615-1684). La primera de ellas, sin fecha, muestra la clásica vista de la fachada occidental del Monasterio. Las otras nueve estampas sirven para ilustrar el libro segundo. Ese desequilibrio en el uso de la imagen entre las dos partes indica claramente que el verdadero objetivo del volumen fue el de enfatizar la labor de Felipe IV, cuyo retrato, que encabeza el libro segundo, se expone reproducido. Fue realizado diez años antes de la publicación de la *Descripción* y, por lo tanto, de manera totalmente independiente a ella, lo que acentúa su clara vocación propagandística sobre la figura del monarca.

El resto de grabados son acompañados de escalímetros y permiten dimensionar la escala de muchas partes del edificio: la reja de bronce que cierra la puerta de acceso al panteón, la planta y sección de la escalera de bajada que le da acceso, su planta octogonal, dos secciones del alzado del interior, el diseño de la lámpara de bronce, la colocación de los túmulos, los candelabros y los atriles de bronce para colocar los libros.



Estampa del monasterio en *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, de Francisco de los Santos. 1698.

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

LA IMAGEN COMO TRAZA O DISEÑO PARA LAS ARTES

El dibujo y las artes del metal



El grabado que se muestra reproduce los atriles de bronce que todavía se conservan en la sala capitular del Escorial, elegida para remarcar la importancia del dibujo en el desarrollo de todas las artes. En este caso, el grabado revela una obra ya finalizada, a partir del diseño ejecutado en metal por el artista flamenco Juan Simón, que había sido realizado en Amberes en 1571.

El primero de los atriles representa al ángel de San Mateo y, el segundo, al águila de San Juan como protectora de la monarquía. Ambos se apoyan simbólicamente sobre el mundo, representado en forma de orbe. Llegaron al Escorial un año después de su ejecución, si bien hoy se encuentran ligeramente modificados.

Grabado de los atriles del ángel de San Mateo y del águila San Juan en *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, de Francisco de los Santos. 1698. Original expuesto.

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

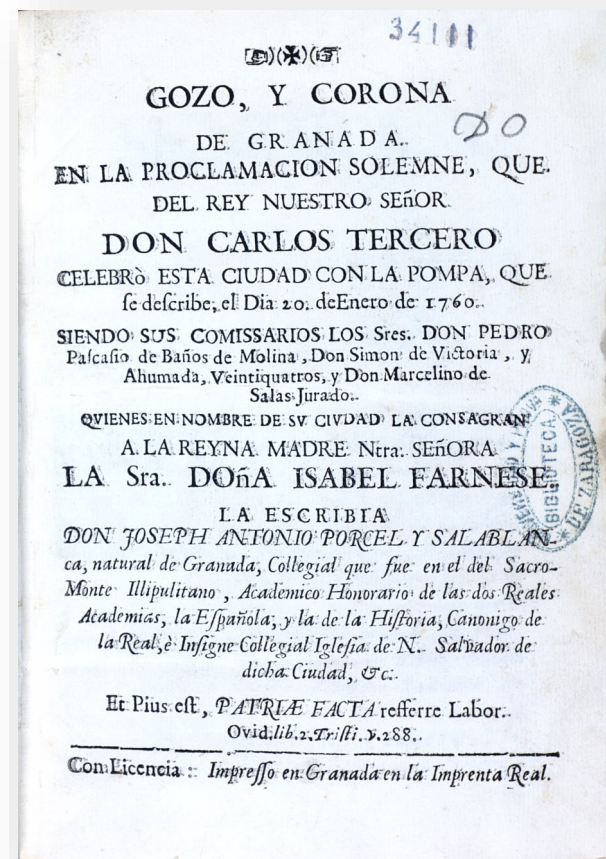
LA IMAGEN COMO FUENTE DOCUMENTAL

Arquitecturas efímeras: la imagen al servicio de la fama intemporal

Gozo y corona de Granada exhibe el diseño de la arquitectura efímera realizado con motivo de la coronación de Carlos III. Representa una importante fuente documental y es un claro ejemplo del predominio de la imagen sobre el texto. El grabado en hoja desplegable, único en todo el volumen e inserto al final del mismo, lleva por título: *Diseño de la plaza Biva Rambla de Granada – representada por su emblema- y su adorno en la funzion de proclamazion del Señor Don Carlos 3º Año de 1760.*

En él se incluyen numerosos detalles de aquella conmemoración, imágenes que constituyen auténticas instantáneas, capturas irrepetibles de estos sucesos históricos.

Este tipo de publicaciones estaba destinado a guardar la memoria de los fastos (alegres o luctuosos) realizados en distintos lugares con motivo de acontecimientos reseñables; en este caso, dejar memoria y constancia de la coronación del monarca Carlos III de España y de las Indias. En aquellos tiempos, incluso llegaron a surgir tensiones por ver qué localidad realizaba mejores celebraciones, alardes y protocolos, tal y como se recoge en este mismo libro: se realizó “(...) a toda costa y lucimiento –con nuevo- estandarte que se havia de tremular, granallas de porteros, banderas de clarineros, tymbaleros, atabalillos, paños de tymbales, mantas, cabezadas de los caballos, añadiendo para clarineros chupetines y calzones de terciopelo azul con el galon de su divisa (...)”.



19. Porcel y Salablanca, Jose Antonio

Gozo, y corona de Granada, en la proclamación solemne, que del rey Nuestro Señor Carlos III celebrò esta ciudad con la pompa, que se describe, el Dia 20 de Enero de 1760 ... / la escribia Don Joseph Antonio Porcel y Salablanca

Impresso en Granada : en la Imprenta Real, [ca. 1761]

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

LA IMAGEN COMO FUENTE DOCUMENTAL

Arquitecturas efímeras: la imagen al servicio de la fama intemporal



Grabado en *Gozo, y corona de Granada*, de José Antonio Porcel y Salablanca. [1761]. Original expuesto.

En la escena grabada destaca la nutrida presencia de caballeros armados y vestidos de gala con sus correspondientes équidos, apreciándose cierto dinamismo y diferentes actitudes. En la plaza, de diseño rectangular, conformada por edificios de planta baja y tres alturas, las balconadas de las construcciones aparecen abarrotadas por un público selecto.

El texto genera esta imagen única como compendio y resumen de los fastos. Es, pues, testimonio y testigo fundamental para el estudio de las artes, así como del aparato y la pompa regia.



Escudo real en *Gozo, y corona de Granada*, de José Antonio Porcel y Salablanca. [1761].

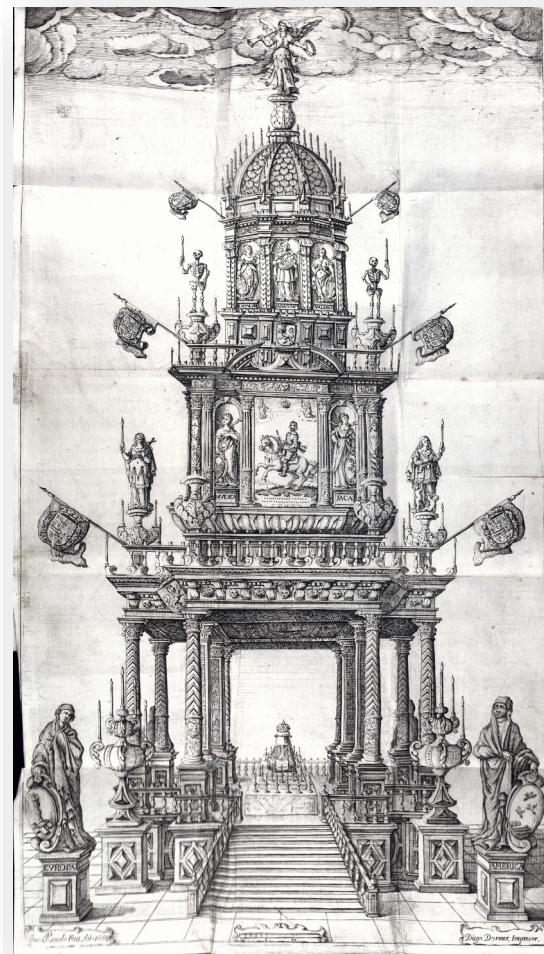
El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes LA IMAGEN COMO FUENTE DOCUMENTAL

Arquitecturas efímeras: la imagen al servicio de la fama intemporal

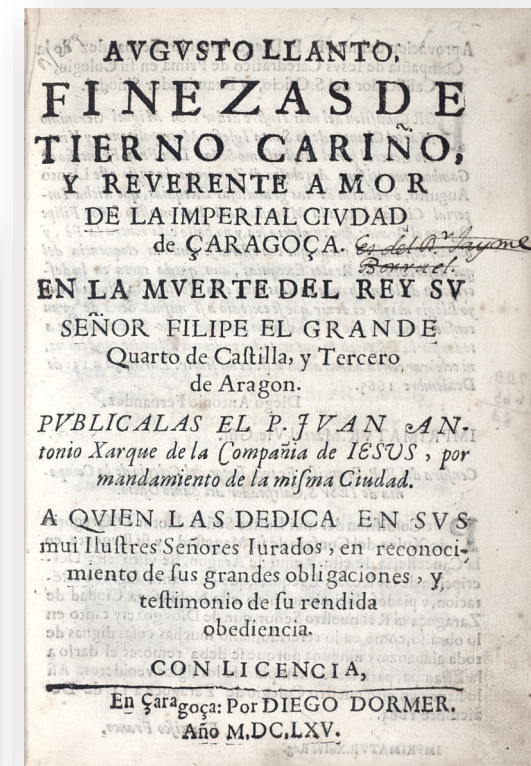
Augusto llanto es un libro conmemorativo de carácter funerario sobre las exequias de Felipe IV, escrito por el eminente jesuita aragonés Juan Antonio Jarque (Orihuela del Tremedal, 1600 – Zaragoza, 1666). Célebre orador y notable escritor, reconocido por sus textos de oratoria cristiana y sermón barroco, el ayuntamiento de Zaragoza le encargó redactar este texto, así como predicar en las honras fúnebres que se celebraron en la ciudad entre el 3 y el 4 de noviembre de 1665.

Se expone el diseño de la arquitectura efímera, un modelo de túmulo torre realizado con motivo de las exequias, para exaltar la figura del difunto monarca y guardar memoria del ceremonial desplegado. La imagen corresponde al gran capelardente que presidió las honras fúnebres en la zaragozana plaza del Mercado, al que se unió otro similar, aunque más pequeño, bajo el cimborrio de La Seo. Era de madera pintada y había sido ejecutado con presteza por un equipo multidisciplinar formado por cinco talleres de escultura y arquitectura de retablos, así como por otros tres talleres de pintura decorativa. Además, el prestigioso pintor del rey Jusepe Martínez Lurbe (Zaragoza, 1600-1682) pintó los dos grandes lienzos: un dinámico retrato ecuestre de Felipe IV en el anverso y una alegoría de la ciudad en el reverso como doliente matrona clásica, velada y entronizada.

El texto que antecede al grabado describe el capelardente atendiendo a la simbología de sus elementos, pero la imagen prima sobre el mismo por su mayor capacidad evocativa, hasta el punto de constituir una fuente documental indispensable para conocer las características de la estructura.



Capelardente en *Augusto llanto*, de Juan Antonio Jarque. 1665. Original expuesto.



20. Jarque, Juan Antonio (S.I.), 1600-1666

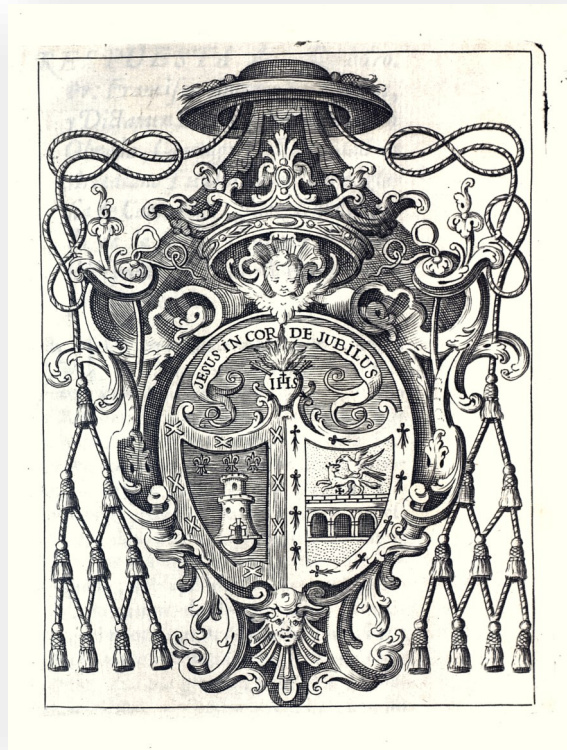
Augusto llanto, finezas de tierno cariño y reverente amor en la imperial ciudad de Çaragoça en la muerte del rey su señor Filipe el Grande Quarto de Castilla, y Tercero de Aragon / publicalas el P. Iuan Antonio Xarque de la Compañia de Iesus

En Çaragoça : por Diego Dormer, 1665
Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

El Predominio de la imagen sobre el texto. La imagen al servicio de las artes

LA IMAGEN COMO FUENTE DOCUMENTAL

Arquitecturas efímeras: la imagen al servicio de la fama intemporal



21. Ballesteros, Francisco Antonio (O.S.A.)

Relacion del fallecimiento, entierro y sumptuosas honras ... a la ... memoria ... del ... Cardenal de Molina y Oviedo, Obispo de Malaga ... / describiola ... Fr. Francisco Antonio Ballesteros, Agustiniiano

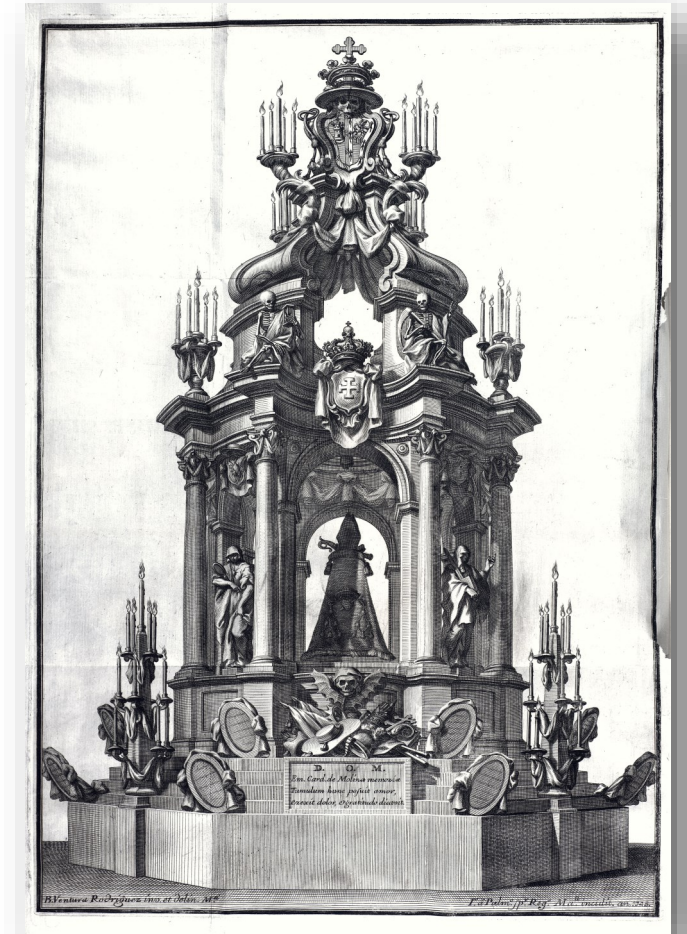
En Madrid : en la imprenta de Antonio Sanz, 1745

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

La imagen del segundo de los túmulos corresponde al diseño para las solemnes exequias del cardenal Gaspar de Molina, proyectado por el prometedor arquitecto real Ventura Rodríguez Tizón (1717-1785), maestro de líneas de las obras del Palacio Real y que llegaría a ser el arquitecto español más influyente de la Ilustración.

Se inserta en un libro conmemorativo de carácter funerario escrito por el fraile agustino calzado Francisco Antonio Ballesteros, doctor en Teología además de académico de la Real Academia de la Historia, titulado *Relacion del fallecimiento, entierro y sumptuosas honras a la memoria del cardenal de Molina y Oviedo*.

Llegó a presidir el crucero del convento agustino calzado de San Felipe el Real de Madrid a partir de un estilizado y monumental templete columnario o baldaquino barroco clasicista de planta circular y desarrollo vertical cilíndrico, caracterizado por su escalonado alzado, su transparencia y diafanidad interior, su movido y dinámico diseño exterior ondulante y quebrado de neta raíz barroca romana y su eficaz sentido simbólico. El laudatorio texto que antecede al grabado pondera sucintamente el túmulo remitiendo directamente a esta imagen para ilustrar su aspecto y “su bella y vistosa perfección”, en suma: “para que los ojos puedan informarse de lo que las voces no pueden suficientemente”.



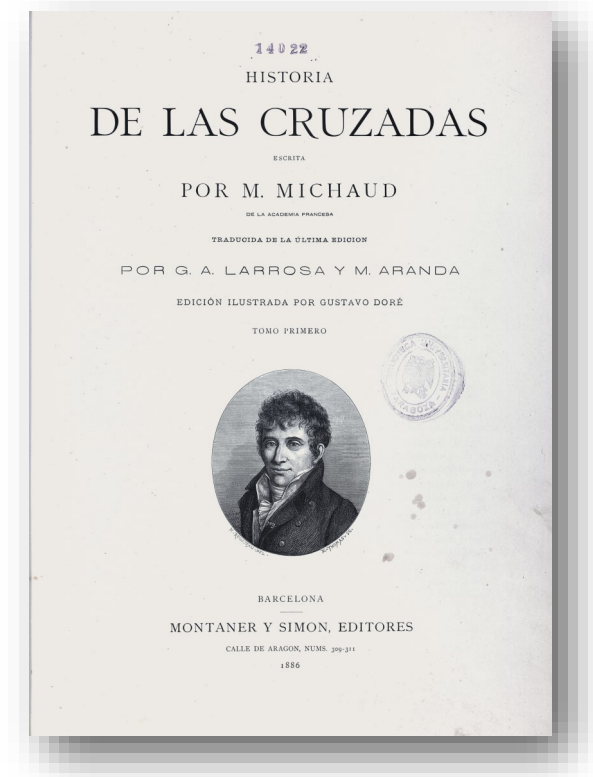
Túmulo proyectado por Ventura Rodríguez, en *Relacion del fallecimiento, entierro y sumptuosas honras*, de Francisco Antonio Ballesteros. 1665. Original expuesto.

La imagen como culminación de la obra escrita

GRABADOS ROMÁNTICOS PARA UN TEMA MEDIEVAL: LAS IMÁGENES DE DORÉ Y EL IMAGINARIO DE LAS CRUZADAS

La Historia de las cruzadas es una obra histórica monumental de carácter enciclopédico publicada entre 1812 y 1822, que integra mapas e ilustraciones para ofrecer una visión detallada y objetiva de las guerras religiosas de la Edad Media. Su autor, Joseph François Michaud, fue historiador, impresor y librero, además de periodista, diputado y escritor.

El contenido de la obra se presenta en orden cronológico y abarca desde el año 300, donde el autor sitúa el origen del espíritu de las cruzadas, hasta el siglo XIII, cuando tiene lugar la última de ellas. Una serie de imágenes de notable sabor romántico embellecen el discurso, firmadas por Gustave Doré y Héliodore Pisan, ilustrador y grabador respectivamente.



22. Michaud, Joseph François, 1767-1839

Historia de las cruzadas / escrita por M. Michaud ; traducida de la última edición por G. A. Larrosa y M. Aranda; edición ilustrada por Gustave Doré

Barcelona : Montaner y Simón, 1886-1887

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

La imagen como culminación de la obra escrita

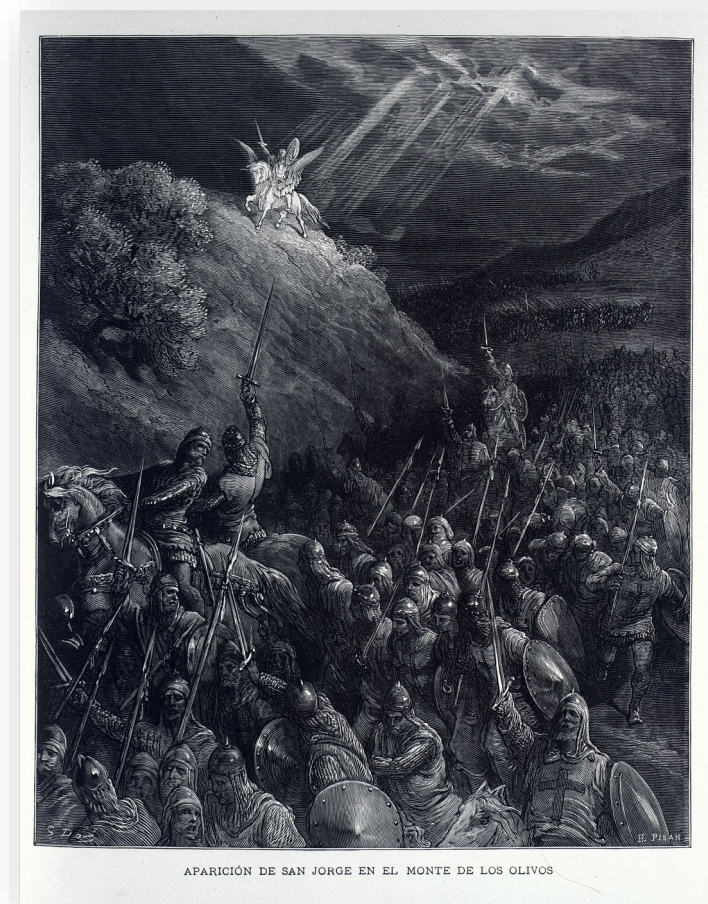
GRABADOS ROMÁNTICOS PARA UN TEMA MEDIEVAL: LAS IMÁGENES DE DORÉ Y EL IMAGINARIO DE LAS CRUZADAS

En primer plano del grabado expuesto, un grupo de cruzados marcha, de cara al lector, por un valle, a pie y a caballo, blandiendo espadas y lanzas, con actitud confiada y triunfante. En un plano más distante se distinguen otras dos formaciones similares. Varios soldados de la primera unidad miran hacia una colina árida donde se aprecia un olivo y, en lo alto, destaca una figura armada a lomos de un caballo alado, sobre quien inciden algunos rayos de luz que atraviesan el cielo nublado. Se trata de la aparición de san Jorge en apoyo a los cruzados: “De repente los cruzados vieron aparecer sobre la montaña de los Olivos á un caballero agitando un escudo y dando al ejército cristiano la señal para entrar en la ciudad. [...] «¡San Jorge viene en socorro de los cristianos!»”.

En efecto, la postura del caballo y la del santo (espada y escudo alzados) invitan al ataque.

Sorprenden algunas de las divergencias entre la imagen y el texto que, en la página siguiente, narra los hechos. Michaud evoca la aparición del santo durante el tercer día de asedio ante las murallas de Jerusalén; sin embargo, Doré presenta a los cruzados de camino. Además, según el escritor, las fuerzas cristianas no sólo estaban compuestas, como muestra la imagen, de hombres, sino que eran variopintas: “Las mujeres, los niños y hasta los enfermos corren a tomar parte en la pelea, llevando agua, víveres y armas, uniendo sus esfuerzos á los de los soldados”.

Aunque *Historia de las Cruzadas* se presenta como una obra científica, Doré interpreta el episodio emblemático de la aparición de san Jorge en el monte de los Olivos desde una visión romántica, más propia del estilo de su época, donde lo histórico y lo místico se unen.



“Aparición de San Jorge en el monte de los olivos”, en *Historia de las cruzadas*, de Joseph François Michaud. 1886-1887. Original expuesto.

La imagen como culminación de la obra escrita

NARRAR CON LA IMAGEN: UNA JOYA DE LA ILUSTRACIÓN INCUNABLE

La *Divina comedia* es la obra maestra del renombrado poeta toscano Dante Alighieri (Florencia, c. 1265-Rávena, 1321). Considerada fundamental en la transición del pensamiento medieval al renacentista, su influencia posterior resulta inconmensurable. La presente edición de 1491 está glosada por el humanista florentino Cristoforo Landino (1425-1498), que inserta la obra, con sus comentarios, en un contexto de recepción erudito y académico.

Esta versión anotada mantiene la estructura de la obra del poeta florentino, con el *Inferno*, el *Purgatorio* y el *Paraíso*, historiado en la imagen derecha. Cada canto aparece ilustrado con una pequeña escena y el texto es abrazado por los profusos comentarios de Landino. El humanista añade al inicio unas palabras preliminares laudatorias de la figura del Sumo Poeta. El grabado que aquí se muestra sirve de ventana al *Purgatorio*, al que introduce y aparece duplicado en su Canto I.



23. Dante Alighieri, 1265-1321

[Divina commedia]

[Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino]

Impressi i[n] Venesia : p[er] Bernardino Benali & Matthio da Parma, 1491 adi iii marzo [3 marzo 1491]

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

TEXTO COMPLETO

La imagen como culminación de la obra escrita

NARRAR CON LA IMAGEN: UNA JOYA DE LA ILUSTRACIÓN INCUNABLE



El Purgatorio, en *La Comedia*, de Dante Alighieri. 1491.
Original expuesto.

La ilustración del Purgatorio representa a los dos personajes principales, Dante y Virgilio, identificados con sus iniciales, junto al personaje de Catón. La articulación de las distintas escenas representadas confiere a este grabado una unidad compositiva que permite al lector, a través de la sucesión de episodios narrativos, efectuar una lectura visual íntegra del Canto I.

La xilografía se erige, asimismo, como ejemplo paradigmático de la ilustración en la etapa incunable, al conjugar la técnica de la entalladura con la riqueza y la singularidad propias de la miniatura manuscrita. El propietario comisionó la iluminación de todas las ilustraciones, compradas originalmente en blanco y negro, y su poder adquisitivo no solo se muestra en el cromatismo, sino también en la aparición de su propio escudo policromado en el basamento.

La riqueza del conjunto da a la imagen una notable independencia visual y el lector, más allá de la narratividad de la ilustración, queda extasiado por el trabajo cromático que la eleva de su función meramente explicativa a la categoría de objeto artístico autónomo, capaz de suscitar una experiencia estética paralela a la lectura del texto.

La imagen como culminación de la obra escrita

LA CULMINACIÓN DE UN CLÁSICO: LA FIGURA DE DON QUIJOTE, CABALLERO DE LOS LEONES



Don Quijote y Sancho cabalgando juntos, en *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. 1780.

Edición de lujo de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, para la cual, como se explica en los preliminares, se encargó un papel especial, se fundieron tipos nuevos y se confió a eminentes dibujantes y grabadores la ejecución de “estampas, cabeceras y remates” para toda la obra. En total, presenta treinta y tres láminas fuera de texto, de las cuales una es un retrato de Cervantes y el resto son ilustraciones de pasajes del Quijote, a las que se suman parte de las cabeceras y algunas de las capitulares historiadadas.

24. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616

El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha / compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra

En Madrid : por don Joaquin Ibarra ..., 1780

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

TEXTO COMPLETO



La imagen como culminación de la obra escrita

LA CULMINACIÓN DE UN CLÁSICO: LA FIGURA DE DON QUIJOTE, CABALLERO DE LOS LEONES



Don Quijote y Sancho con el león enjaulado, en *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. 1780. Original expuesto.

La ilustración exhibida corresponde al capítulo XVII de la segunda parte, “con la felicemente acabada aventura de los leones”. La lámina fue dibujada por Antonio Carnicero (1748-1814) y grabada por Joaquín Ballester (1741-1795). La ilustración representa el momento culminante del capítulo:

Don Quixote [...] saltó del caballo, arrojó la lanza y embrazó el escudo, y desenvaynando la espada, paso ante paso, con maravilloso denuedo y corazón valiente, se fue a poner delante del carro [...] visto el leonero ya puesto en postura a don Quijote, [...] abrió de par en par la primera jaula, donde estaba, como se ha dicho, el león [...]. Lo primero que hizo, fue revolverse en la jaula donde venía echado, y tender la garra y desperezarse todo: abrió luego la boca y bostezó muy despacio.

Se atiene en esto a lo indicado en el prólogo: “para los asuntos de las láminas se han escogido las aventuras más principales, cuidando de representarlas en aquel punto, o acción, que las distingue y caracteriza más”. Como ilustración que es, la imagen se encuentra, en principio, al servicio del texto. Sin embargo, en casos como el *Quijote* y otras grandes obras literarias, la fama de sus episodios permite que las imágenes que los representan adquieran personalidad propia e incluso cierta autonomía, aun sin abandonar las cubiertas de sus ediciones originales.

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

RECLAMAR UN LINAJE: VALIDAR UN ESCUDO DE ARMAS

Las ejecutorias y los armoriales como fuentes para el estudio de la nobleza

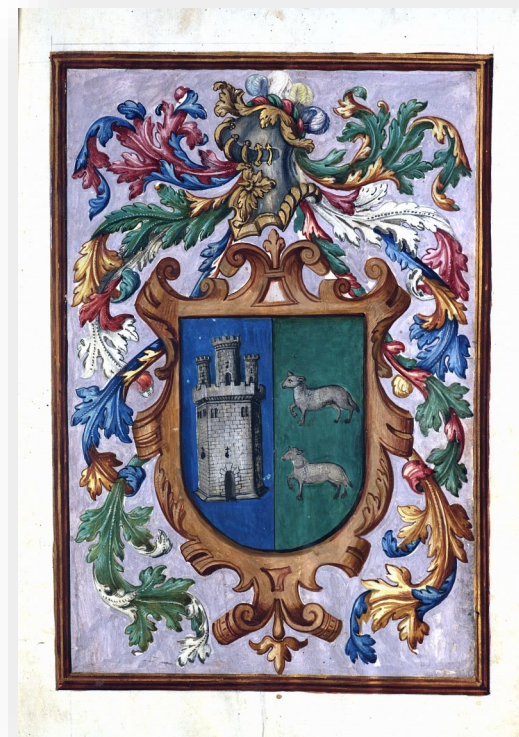
Una ejecutoria era un documento público y solemne en el que se consignaba una sentencia judicial firme. En el caso de la ejecutoria de infanzonía, dada por la Real Audiencia de Aragón, se declaraba que el litigante era infanzón notorio de sangre, naturaleza, casa y solar conocidos. Las ejecutorias, al ser muy apreciadas, solían copiarse por encargo del interesado en pergamino, por mano de excelentes calígrafos y con miniaturas polícromas, normalmente de las armas del litigante.

La ejecutoria de infanzonía de Juan de Rabastens presenta dos láminas heráldicas, ambas realizadas por el mismo pintor, en estilo heráldico renacentista.

La primera, expuesta, (que corresponde probablemente a los Rabastens) muestra un escudo partido que trae, en el primer cuartel, una flor de lis de plata en campo de gules (rojo); en el segundo, dos lobos de sable (negro) en campo de oro; y en un triángulo en la base del escudo, llamado entado en punta, de oro, un árbol al natural, frutado de oro, y un oso pardo atravesado al tronco. En la segunda, campea un escudo (de titular desconocido) que trae, partido, en el primer cuartel, un castillo de plata en campo de azur (azul) y en el segundo, dos corderos de plata en campo de sinople (verde). En ambos casos, el escudo es cuadrangular de base semicircular, encerrado en una cartela y timbrado de yelmo con plumero y lambrequines (o cintas rematadas en hojas de acanto). Dado que el texto de la ejecutoria no menciona los escudos de armas, su presencia, además de embellecer y solemnizar la copia formal de la misma, ofrece un elemento complementario del texto y manifiesta, por el mecanismo visual propio de los emblemas, lo mismo que aquel hace constar verbalmente.



Primera lámina heráldica en [Ejecutoria de infanzonía de Juan de Rabastens]. 1474-1592.
Original expuesto.



Segunda lámina heráldica en [Ejecutoria de infanzonía de Juan de Rabastens]. 1474-1592.



25. [Ejecutoria de infanzonía de Juan de Rabastens] [Manuscrito]

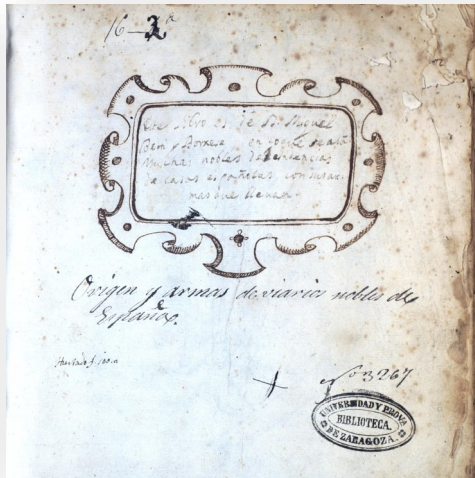
1474-1592

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

RECLAMAR UN LINAJE: VALIDAR UN ESCUDO DE ARMAS

Las ejecutorias y los armoriales como fuentes para el estudio de la nobleza



26. *Origen y armas de varios nobles de España* [Manuscrito]

[S. XVII]

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

TEXTO COMPLETO

La segunda de las obras expuestas es un armorial probablemente escrito en el siglo XVII. En los armoriales se compilan colecciones de armas o escudos heráldicos pertenecientes a otras tantas personas o, sobre todo, linajes. Sus dibujos difieren unos de otros en calidad y diseño. Unos están ricamente iluminados y otros, más sencillos, dibujados a tinta y sin policromía, como sucede en esta ocasión.

Se recogen nada menos que 350 escudos de armas dibujados a pluma, pertenecientes a linajes españoles de distinta procedencia, así como un árbol genealógico de los Mendoza. Comienza por los Arietes, pero los hay aragoneses, como los Zapata; navarros, como el escudo de su condestable, o riojanos como los Ramírez de Arellano, condes de Aguilar. Las representaciones heráldicas tienen una calidad muy dispar, existiendo algunas muy buenas con sus ornamentos exteriores y anotaciones de esmaltes, junto a otras mucho más esquemáticas. En el texto hay una notable carga mítica alusiva desde el siglo VIII, que se entrecruza con información útil del periodo de su redacción.

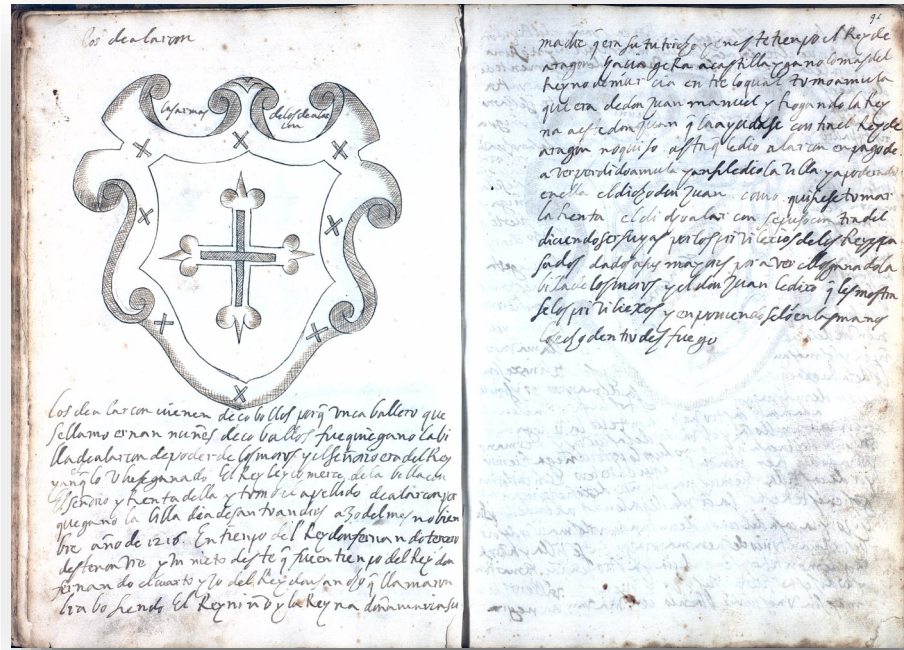


Escudo del ducado de Medinaceli, en *Origen y armas de varios nobles de España*. [S. XVII].

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

RECLAMAR UN LINAJE: VALIDAR UN ESCUDO DE ARMAS

Las ejecutorias y los armoriales como fuentes para el estudio de la nobleza



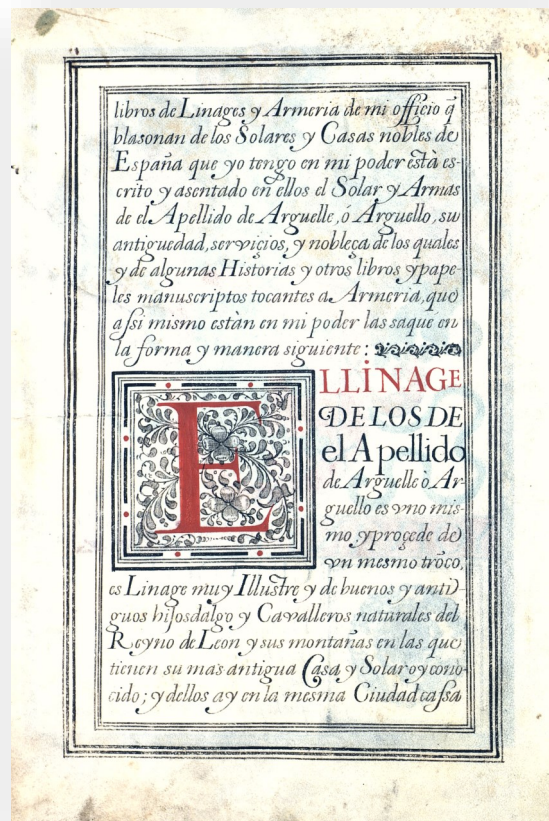
Armas de Alarcón, en *Origen y armas de varios nobles de España*. [S. XVII].

Original expuesto.

Compilar imágenes para discernir quién es quién se convirtió en una verdadera necesidad en la España del Antiguo Régimen y en otros muchos lugares. Entender este lenguaje emblemático (heráldico o de otro tipo) fue y continúa siendo un modo de diálogo que de forma consciente o inconsciente empleamos cotidianamente. Tensión y discurso emblemático que puede apreciarse en el dibujo que se exhibe a través de las armas de los Alarcón y su cruz griega flordelisada cargada de sable, con bordura cargada de ocho aspas.

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

¿QUIÉN ES QUIÉN?: CERTIFICACIONES ARMERAS PARA LEGITIMAR LINAJES



Hoja 1 recto en [Certificación de armas de linaje de Argüelle o Argüello] : a pedimento de Don Antonio de Arguelles natural de la Ciudad de Salamanca, de Juan Francisco de Hita. 1648.

Juan Francisco de Hita fue rey de armas entre 1639 y su fallecimiento en 1650. Una de sus principales atribuciones era, precisamente, la de emitir despachos o certificaciones de armas, es decir, documentos acreditativos de que ciertos escudos de armas y datos histórico-genealógicos correspondían a un determinado linaje. Tales certificaciones no se basaban en una investigación genealógica, sino libresca, a partir de la errónea ecuación entre apellido y linaje, por lo que, aunque poseían valor legal, solían carecer de validez histórica. Para ello, recopiló un armorial en varios tomos que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

El presente documento es una certificación de armas de “El linage de los del apellido de Argüelle o Argüello”, que, a su juicio, “es uno mismo y procede del mismo tronco”, hecha a petición de “Don Antonio de Argüelles, natural de la ciudad de Salamanca”, firmada y sellada en Madrid el 13 de mayo de 1648.

27. Hita, Juan Francisco de

[Certificación de armas de linaje de Argüelle o Argüello] : a pedimento de Don Antonio de Arguelles natural de la Ciudad de Salamanca [Manuscrito] / Iuan Fr[ancisco] de Hita criado del Rei ... Phelipe Quarto ... y su Rey de Armas. 1648

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza



El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

¿QUIÉN ES QUIÉN?: CERTIFICACIONES ARMERAS PARA LEGITIMAR LINAJES



Escudo de armas de Argüelle o Argüello, en [Certificación de armas de linaje de Argüelle o Argüello] : a pedimento de Don Antonio de Argüelles natural de la Ciudad de Salamanca, de Juan Francisco de Hita. 1648. Original expuesto.

Además de una información genealógica cuya relación con el rogatario no se establece, la certificación ofrece el blasonamiento o descripción técnica de las diversas armas traídas por linajes variamente apellidados Argüelle, Argüello, Argüelles o Argüellos, sin tener en cuenta que hay casos de homonimia. De las enumeradas, se destacan las que, en un escudo partido, traen, en el primer cuartel, cinco flores de lis de oro en campo de gules (rojo), y en el segundo, dos llaves de azur (azul) en campo de oro, con una bordura (a modo de orla del campo) de gules (roja) con ocho aspas de oro, “como se ve en el Escudo que va por cabeza de esta Certificación”.

En efecto, en el folio expuesto aparece un escudo miniado que responde a dicho blasonamiento, salvo que la bordura se hizo general y no solo del segundo cuartel, lo que se intentó paliar burdamente lavando la parte diestra de la misma (a la izquierda del espectador). Como en casos similares, el texto y la imagen pretenden ser solidarios, aunque en este caso una lectura apresurada por parte del miniaturista hizo que la correspondencia resultase imperfecta.

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

¿QUIÉN ES QUIÉN?: CERTIFICACIONES ARMERAS PARA LEGITIMAR LINAJES



Escudo de armas, en [Certificación de armas de los linajes Mazorra, Castañeda, Gutiérrez, Villagómez, La Riva, Concha y González de la Riva], de José de la Rúa y Astorga. 1765. Original expuesto.

Francisco José de la Rúa y Astorga, a quien se debe la segunda certificación armera que se muestra, fue rey de armas numerario entre 1760 y 1771. En este caso, el objeto del despacho de armas, suscrito en Madrid el 14 de diciembre de 1765, son los “apellidos de Mazorra, de la Castañeda, Gutiérrez, de Villagómez, La Riva, Concha y González de la Riva, sus armas, blasones y significados”. Para cada uno de esos “apellidos”, se proporciona el blasonamiento o descripción técnica del escudo de armas. Sirva de ejemplo el de Mazorra: “campo de oro, con torre azul mazonada de plata, al canto izquierdo y al derecho, un hombre armado con una maza o porra en la mano y a sus pies dos cabezas de moros goteando sangre, así como se ve iluminado en el primer cuartel del escudo que acompaña y ocupa la primera oja de este escrito”.

Esa hoja a la que se remite es una lámina con una representación heráldica polícroma que antecede al texto del despacho. En este caso, el texto y la imagen son solidarios, ya que representan complementariamente el mismo referente, aunque, en la práctica, hay algunas pequeñas discrepancias entre ambos. El blasonamiento no es pues, la écfrasis o descripción de un objeto concreto (el escudo iluminado), sino del mismo objeto abstracto (el diseño heráldico) que la lámina pretende concretar en términos plásticos.

28. Rúa y Astorga, Francisco José de la

[Certificación de armas de los linajes Mazorra, Castañeda, Gutiérrez, Villagómez, La Riva, Concha y González de la Riva] [Manuscrito] : de pedimento ... D[on] Juan Joseph Domingo Mazorra ... / Fran[cis]co Joseph dela Rua y Astorga, Rey de Armas de ... Carlos Tercero [Manuscrito]. 1765

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

LA IMAGEN Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO

La versión más antigua del escudo de Aragón (1499)



29. Vagad, Gauberto Fabricio de

Coronica de Aragón

Zaragoza : Pablo Hurus, (12 septiembre, 1499)

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

Original expuesto.

TEXTO COMPLETO

La Crónica de Aragón de Gauberto Fabricio de Vagad, fraile cisterciense zaragozano, es la primera historia aragonesa impresa en castellano. La narración comienza en los tiempos del mítico reino de Sobrarbe (siglo VIII) y finaliza con Alfonso V el Magnánimo (1396-1458). Vagad es un hombre culto del siglo XV que busca ensalzar el Reino de Aragón, aun a riesgo de dejar volar la imaginación, tónica general en este tipo de obras hasta los *Anales* de Zurita. En su portada aparece por vez primera una xilografía del actual escudo de Aragón, excepto porque el contemporáneo está coronado.

Ensalzar Aragón mientras se narra su historia exige una portada inequívoca. Vagad relata el origen del reino, que se representa en el primer cuartel, con una encina coronada por una cruz (Sobrarbe se hace derivar de *super arborem*), y él es el primero en referirse al “árbol verde en campo de oro con una cruz colorada por çimera”; en el segundo cuartel, la cruz patada de Íñigo Arista simboliza la primera dinastía real aragonesa; el tercer cuartel representa la cruz de san Jorge con cuatro cabezas de moros en honor a la intervención del santo durante la reconquista de Huesca; el cuarto es el “Señal real” o cuatro barras de los reyes de Aragón. Un ángel tenante representa la protección celestial y la legitimación divina del reino. Este escudo, que materializa en una imagen la historia de un territorio, descrito y representado en la portada, reforzaba la identidad política y legal de Aragón en un momento clave: la transición bajo el reinado de los Reyes Católicos.



Marca tipográfica del impresor Pablo Hurus en *Coronica de Aragón*, de Gauberto Fabricio de Vagad. 1499.

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

LA IMAGEN Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO

Una alegoría de la historia de Aragón para ilustrar los *Anales*

Los *Anales* de Dormer historian desde 1525 hasta 1540, continuando la narración de los de Francisco Diego de Sayas, que a su vez proseguían la de Bartolomé Leonardo de Argensola y esta, la de Jerónimo Zurita. El doctor Diego José Dormer y Nuevevillas (1649-1705), cronista desde 1677, describe la historia de España centrada en Aragón durante la madurez de Carlos V. La obra presenta un frontispicio calcográfico de Juan Renedo, empleado por primera vez en los *Anales de Aragón* de Sayas (Zaragoza, Lanaja, 1666).

El grabado constituye una alegoría de la Historia misma centrada en Aragón. Presenta un marco arquitectónico compuesto de un zócalo, dos pares de columnas salomónicas a cada lado y un arquitrabe cubierto por un dosel, bajo el cual aparece el escudo de Aragón inscrito en una cartela barroca, timbrado de corona real cerrada y un listel con el lema OMNIS ARMA | TVRA FORTIVM, ‘todos [ellos] armas de los fuertes’. Se trata de una cita del Cantar de los Cantares 4: 4, que describe la torre de David engalanada con los escudos de potentes guerreros, en alusión (aquí) a las armas de los territorios de la Corona de Aragón. Estas aparecen entre las columnas laterales, bajos sendos ángeles. A la derecha constan los escudos de Cataluña, Valencia, Nápoles y Neopatria; a la izquierda, los de Mallorca, Sicilia, Jerusalén y Córcega. El centro lo ocupa un telón con el título y el autor de la obra. En medio del zócalo aparece un medallón con el lema INCLITA | FACTA | DOCENT, ‘los actos gloriosos enseñan’, en alusión al concepto ciceroniano de la Historia como *magistra vitae*. Este medallón se halla flanqueado por dos empresas, en sendas viñetas cuadrangulares, en cada una de las cuales aparece una mano con un compás y cuyos respectivos lemas se conjugan en uno: MAGNA METIMVR | NEC MINVERE NEC DEVIARE, ‘medimos las grandes cosas / sin disminuir[las] ni desviarse [de ellas]’, en referencia al carácter verídico y ecuánime de la Historia.



30. Dormer, Diego José

Anales de Aragón desde el año MDXXV del Nacimiento de Nuestro Redemptor hasta el de MDXL. Añade[n]se primero algunas noticias muy importantes desde el Año MDXXVI hasta el de MDXXV / Por el Dr. Diego Iosef Dormer ...

[Zaragoza] : Por los Herederos de Diego Dormer, 1697
Original expuesto.

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

LA IMAGEN COMO CULMINACIÓN DE UN CONCEPTO

De los emblemas de Alciato a las empresas morales y políticas



31. Alciati, Andrea, 1492-1550

Andreae Alciati V.C. Emblemata / cum Claudi Minois ad eadem commentariis & notis posterioribus, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, et obscura omnia dubiaque illustrantur

Lugduni : apud haered. Gulielmi Rouillii, 1600

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

Andrea Alciato publica en Augsburgo, en 1531, su *Emblematum liber*, dando así origen al género “pictórico-poético” de los libros de emblemas. Un emblema (tomado en este sentido) es una composición que representa simbólicamente un concepto. En él hay tres partes bien diferenciadas: una figura o imagen (*pictura*), bajo una frase o mote que es el lema (*inscriptio*) y bajo la imagen una explicación en prosa o verso (*suscriptio*), donde se aclara el concepto o moralidad de valor universal.

El emblema de Alciato escogido en esta edición de 1600, *Nunquam procrastinandum* (nº 3) (Nunca debe aplazarse [nada]), materializa la modernidad y vigencia de sus enseñanzas. El concepto se representa a través de un alce en primer plano que sostiene con sus patas delanteras una filacteria con un lema escrito en griego, cuyo sentido se explica en la *suscriptio*. La aparición del animal se sustenta en la creencia antigua de que el alce tiene la costumbre de comer hacia atrás. El sentido de retroceder o caminar hacia atrás, mientras padece, parece tener su explicación en el labio superior del animal, que es demasiado extenso y grande y le molestaría al comer mientras camina hacia adelante.

Esta peculiaridad física se interpreta alegóricamente destacando cómo con diligencia y firmeza resuelve su deficiencia anatómica. La divisa *miden anaballomenos* remite, además, a un episodio de la vida de Alejandro Magno quien, según Quinto Curcio Rufo, a la pregunta de cómo había podido llevar a cabo tan grandes hazañas en tan breve tiempo, Alejandro respondió: “no difiriendo nunca nada”. La moraleja de Alciato se resume en evitar la pereza de acción actuando con rapidez.



Emblema “Nunquam procrastinandum” en *Andreae Alciati V.C. Emblemata*, de Andrea Alciato. 1600. Original expuesto.

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

LA IMAGEN COMO CULMINACIÓN DE UN CONCEPTO

De los emblemas de Alciato a las empresas morales y políticas



32. Horozco y Covarrubias, Juan de, ca. 1540-1608

Emblemata moralia / d. Io. Horozcii Couaruuias de Leyua, Episcopi Agrigentini ...

Agrigenti : [s.n.], 1601

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

Los *Emblemas morales* fueron publicados por Juan de Horozco, obispo de Agrigento, en 1589. De la edición de 1601 mostramos un grabado que bajo el lema *Virtutes radices altae* se representa un árbol con profundas raíces, de modo que los vientos no lo pueden derribar. Los versos que completan el emblema los compuso en latín Sebastiano Bagolino, famoso poeta siciliano que durante un año estuvo al servicio del obispo:

Cuanto más se hunde el árbol en las entrañas de la tierra,
más abundante manda a las estrellas su verde follaje
y seguro resiste desdeñoso al hostil Aquilón
y no teme sufrir ningún daño por su ímpetu.

No de otro modo la virtud alimentada con sus profundas raíces
crece y triunfante eternamente toma vigor.

Acaba el emblema advirtiéndole que a la virtud la acosan maledicencias, pero ante ello hay que aguantar firmemente, basándose en la verdad y el buen hacer. La idea está tomada de Virgilio (*Eneida* 4.445) y de Séneca (*Sobre la providencia* 16).



Emblema “Virtutes radices altae” en *Emblemata moralia*, de Juan de Horozco y Covarrubias. 1601. Original expuesto.

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

LA IMAGEN COMO CULMINACIÓN DE UN CONCEPTO

De los emblemas de Alciato a las empresas morales y políticas



Symbolum XX en *Idea principis christiano-politici centum symbolis expressa*, de Diego de Saavedra Fajardo. 1649. Original expuesto.



Symbolum LVIII en *Idea principis christiano-politici centum symbolis expressa*, de Diego de Saavedra Fajardo. 1649.

33. Saavedra Fajardo, Diego de, 1584-1648

Idea principis christiano-politici centum symbolis expressa / a Didaco Saavedra Faxardo ...

Bruxellae : excudebat Ioannes Mommartius, suis, et Francisci Vivieni sumptibus, 1649

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza



Una de las empresas políticas destacada de la obra *Idea principis christiano* del diplomático español Diego de Saavedra y Fajardo, en la edición latina de Bruselas de 1649, es la empresa *Bonum Fallax*. Está dedicada a los consejos y advertencias que el príncipe debe asimilar antes de reinar. Representa una corona real con otra de espinas en su interior. El mote procede de Séneca: “¡Oh, engañosa bondad! ¡Cuánta maldad escondes para tu frente! ¡Con qué dulzura la cubres!”. Ofrece consejos de Tácito, de otros personajes históricos famosos, de la Biblia, etc.: “los príncipes que se pierden es porque se persuaden que el reino es herencia y propiedad y que su grandeza y lo absoluto de su poder no está sujeto a las leyes, sino libre para los apetitos de la voluntad, en que la lisonja suele halagarlos [...]”.

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

LA IMAGEN COMO MARCA DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

El retrato de un literato como marca de autoría



34. Torreblanca Villalpando, Francisco

Epitomes delictorum in quibus aperta vel occulta inuocatio daemonis interuenit libri III ... / autore ... Francisco Torreblanca Villalpando

Hispani : apud Ildephonsum Rodriguez Gamarra & Franciscum de Lira ..., 1618

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

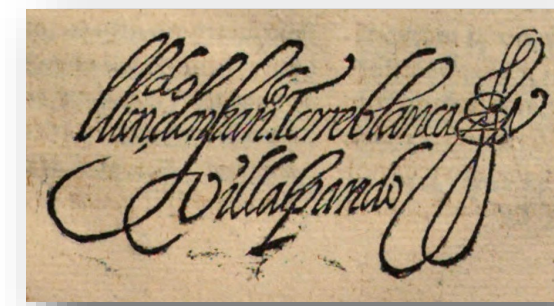
El jurista Francisco Torreblanca Villalpando, nacido en Córdoba en 1582, compuso *Epitomes delictorum* como una disertación leída en la Universidad de Granada, seguramente en 1611, y la publicó, finalmente, en 1618. La obra se complementa con una *Defensa*, en español, de las obras ortodoxas sobre magia, en general y de la suya en particular, precipitada por los problemas que tuvo para la publicación.

En los preliminares se insertó una lámina calcográfica independiente con el retrato del autor sosteniendo un volumen que, en este contexto, ha de identificarse con el *Corpus Iuris Canonici*, compilación fundamental de normas de la Iglesia Católica latina. Bajo la efigie, aparece un cartucho con una inscripción identificativa que recoge su edad: treinta y un años. En la parte superior consta su escudo de armas, acolado a una cruz de Santo Domingo, indicando que era familiar del Santo Oficio. Al pie del grabado se consignan su autor, el grabador flamenco Pedro Perret, y la data: Madrid, 1613.

El retrato actúa aquí en el ámbito de la emblemática libraria como marca de autoría. Esta representación se suma, además, a la de sus armas, que ocupan un lugar destacado, y a su firma con rúbrica, que aparece, mediante una copia xilográfica, al final de ambos tratados, el latino y el español.



Retrato del autor en *Epitomes delictorum*, de Francisco Torreblanca Villalpando. 1618. Original expuesto.



Firma del autor en *Epitomes delictorum*, de Francisco Torreblanca Villalpando. 1618.

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

LA IMAGEN COMO MARCA DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

Un monograma como marca de impresor en Zaragoza: de Hurus a Coci



35. Marineo Siculo, Lucio, ca. 1444-1536

Pandit Aragoni[a]e veterum primordia regum hocopus et forti ...

In Cesaraugusta : industria vero Georgii Coci ..., 1509

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

TEXTO COMPLETO

El *Pandit Aragoniae*, título señero de la historiografía aragonesa previa al rigor de Zurita, es una historia dinástica de los reyes de Aragón compuesta en latín por Lucio Marineo Sículo. Fue traducida al castellano por Juan de Molina y criticada por “fabuladora” en el siglo XVIII.

El volumen concluye con la marca del impresor zaragozano Jorge Coci, en cuyo taller vio la luz esta edición. Coci asumió, desde 1499, con algunas variaciones, la marca de sus principales predecesores en la imprenta zaragozana: los hermanos Hurus.

El uso aquí de la marca como emblema reivindica la adscripción del ejemplar a una producción tipográfica artesanal concreta. El monograma de Coci muestra la superposición de sus iniciales GC atravesadas por la cruz, junto al lema de la orla *Multi pacifici sint tibi et consiliarius sit tibi unus de mille* (Ten muchos en paz contigo, pero solo uno de mil como consejero), una cita bíblica del libro del Eclesiastés, conocida como ponderación de la verdadera amistad.



Marca del impresor Jorge Coci, en *Pandit Aragoni[a]e veterum primordia regum hocopus et forti ...*, de Lucio Marineo Siculo. 1509. Original expuesto.

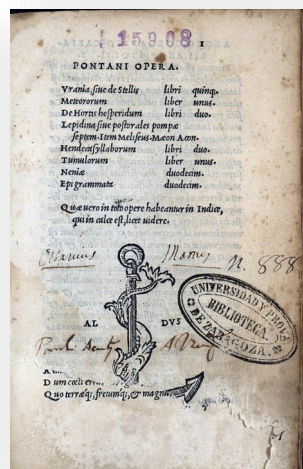
El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

LA INTELCTUALIZACIÓN DE LA IMAGEN

Las marcas de impresor como juego o clave: Aldo Manuzio y el prestigio de su imprenta en Venecia: la empresa *Festina lente*

Estos tres libritos editados por la imprenta aldina tienen en común, desde el punto de vista de la relación entre texto e imagen, la presencia en sus portadas del ancla a cuya caña se entrelaza un delfín, que remite a la célebre marca de impresor adoptada por Aldo el Viejo (Aldus Pius Manutius).

Los dos primeros ejemplares (ediciones de Pontano -1513- y de Horacio -1570-) revelan la adhesión al Humanismo de la imprenta aldina con una clara predilección de edición de obras clásicas, sobre todo griegas, por parte de su fundador, mientras que el tercer libro (*Demonomania de gli stregoni*, de Jean Bodin, 1587) muestra la acomodación de la empresa a los nuevos tiempos, así como el creciente influjo de la cultura francesa en Europa. El impresor de esta última obra fue ya Aldo Manuzio el Joven (1547-1597), nieto del fundador.



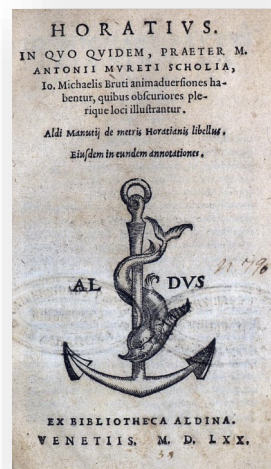
36. Pontano, Giovanni Gioviano, 1426-1503

Pontani opera : Vrania siue De Stellis ... ; Meteororum ... ; De hortis hesperidum ... ; Lepidinae siue Postorales pompae ... ; item Meliseus, Macon Acon. ; Hendecasyllaborum ... ; Tumulorum ... ; Neniae ... ; Epigrammatae ...

Venetii : In aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, 1513. Original expuesto.

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

TEXTO COMPLETO



37. Horacio Flaco, Quinto

Horatius. In quo quidem, praeter M. Antonii Mureti scholia, Io. Michaelis Bruti animaduersiones habentur, ... Aldi Manutij de metris Horatianis libellus. Eiusdem in eundem annotationes

Venetii : Ex Bibliotheca Aldina, 1570. Original expuesto.

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza



38. Bodin, Jean

Demonomania de gli stregoni : cioè furori et malie de' demoni col mezo de gli huomini : diuisa in libri IIII / di Gio. Bodino francese ; tradotta dal Kr. Hercole Cato ... ; con vna Confutatione dell'opinione di Gio. Vuier...

In Venetia : Presso Aldo, 1587. Original expuesto.

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza

El equilibrio entre el texto y la imagen. La cultura emblemática en los Siglos de Oro

LA INTELCTUALIZACIÓN DE LA IMAGEN

Las marcas de impresor como juego o clave: Aldo Manuzio y el prestigio de su imprenta en Venecia: la empresa *Festina lente*

En términos de emblemática libraria, la empresa aldina, “*al segno dell’ancora et dolphin*”, corresponde a la misma categoría de marca de impresor que la de Jorge Coci. Sin embargo, representa un cambio de mentalidad respecto de la función del impresor-editor, ya que abandona el campo de referencia de lo artesanal para reflejar el compromiso intelectual del editor humanístico: el emblema del ancla y el delfín ejemplifica la predilección del Humanismo por modelos de la Antigüedad grecorromana, pues consta en el reverso de sendos denarios de los emperadores Vespasiano y Tito (años 69-79 y 79-81, respectivamente).

Aldo debió de tomar este jeroglífico de una de sus más célebres producciones -y la más propiamente renacentista-, la edición príncipe de la *Hypnerotomachia Poliphili* (*El sueño de Polifilo*), de 1499. El símbolo es la representación visual del oxímoron *Festina Lente* (Apresúrate despacio), lema del emperador Augusto, glosado y difundido también por Erasmo de Rotterdam en sus *Adagia*, en relación con el propio Manuzio.

Desde épocas pretéritas, el sentido de ánora y delfín se descifra por separado: el ancla ya era símbolo de la vida marítima en el mundo griego, cristianizado en las laudas sepulcrales de las catacumbas paleocristianas aludiendo a la salvación, mientras el delfín aparece en los bestiarios como criatura muy rápida y alada que socorre a los navegantes. Aquí se combinan ambos sentidos, creando un jeroglífico a la moda renacentista. Al usar esta empresa, Manuzio y sus descendientes aludían metafóricamente al equilibrio de lo que debía ser su trabajo como impresores: diligente y agudo como el delfín, a la par que firme como el ancla.



Retrato de Aldo Manuzio el Viejo. Hacia 1803. Imagen: The Trustees of the British Museum (Licencia CC BY-NC-SA 4.0)



Denario del emperador Tito. Hacia el año 80. Imagen: The Trustees of the British Museum (Licencia CC BY-NC-SA 4.0)

ÍNDICE DE NOMBRES

Agustín, Santo, Obispo de Hipona 13	Domingo Mazorra, Juan Joseph 51	Imprenta Real (Madrid) 28	Molina y Oviedo, Gaspar de 39	Saavedra Fajardo, Diego de 56
Alciati, Andrea 54	Doré, Gustave, il. 40-41	Isabel de Borbón 25	Mignault, Claude (Minois), com. 54	Sanz, Antonio, imp. 39
Aldrovandi, Ulisse 6	Dormer, Diego, imp. 16, 38	Isabel de Portugal 27	Mommaert, Jan II, imp. 56	Sáñez Reguart, Antonio 11-12
Alighieri, Dante 2, 42-43	Dormer y Nuevevilas, Diego José 53	Jarque, Juan Antonio (S.I.) 38	Montaner Frutos, Alberto 15	Sayas, Francisco Diego de 53
Ana de Austria 27	Dormer, Diego, Herederos de, imp. 16, 53	Jenson, Nicolas, imp. 13	Montaner y Simón, ed. 40	Schedel, Hartmann 23-24
Apollinaire, Guillaume 15	Eckebrecht, Franz Josef, ed. 6-7	Jonston, Jan 6-7	Muret, Marc-Antoine, com. 59	Schipper, Jan Jacobsz 7
Aranda y Sanjuán, Manuel 40	Eliano, Claudio 7	Juan de Austria 29	Oporinus, Johann, imp. 4	Simón, Juan 35
Argüelles, Antonio de 49-50	Felipe IV 25, 34	Junta, Tomás, imp. 25	Papisa Juana 21-22	Tibaldi, Pellegrino 33
Bagolino, Sebastiano 55	Flaco, Quinto Horacio 59	Landino, Cristoforo, com. 42	Perrault, Claude, trad.. 32	Tito, Emperador de Roma 60
Ballester, Joaquín, grab. 45	Flórez, Enrique 26	Larrosa, G. Andrés, trad. 40	Perret, Pedro, grab. 57	Tiziano 4
Ballesteros, Francisco Antonio (O.S.A.) 39	Foresti, Giacomo Filippo 21-23	Leonardo de Argensola, Bartolomé 53	Pisan, Héliodore, grab. 40	Toledo, Juan Bautista de 33
Benagli, Bernardino, imp. 42	Francisco de los Santos (O.S.H.) 33-34	L'Obel, Matthias de 10	Plantin, Christophe, imp. 10	Toll, Adrián, com. 8
Bigazzini, Giano, imp. 30	Gacquer, Lázaro, imp. 28	Vega y Carpio, Lope de 28	Pontano, Giovanni Gioviano 59	Torreblanca Villalpando, Francisco 57
Boccaccio, Giovanni 21 , 23	Galeno 4, 8	Luna, Álvaro de 14	Porcel y Salablanca, José 36-37	Torresano Andrea, de Asola (Asulani), imp. 59
Bodin, Jean 59	García Infanzón, Juan, imp. 33	Lyra, Francisco de, imp. 57	Portonariis, Domingo de 16	Vagad, Gauberto Fabricio de 52
Boodt, Anselmus de 8-9	Gessner, Conrad 6	Maire, Joannes, imp. 8	Premierfait, Laurent de, trad. 21	Vázquez, Bartolomé, grab. 29
Bru de Ramón, Juan Bautista 11-12	Giordano, Luca 33	Manuzio, Aldo, imp. 59-60	Rabastens, Juan de 46	Vesalius, Andreas 4-5
Bruti, Joannes Michaëlis 59	González Dávila, Gil 25	María Luisa de Saboya 26	Ramírez, Gabriel, imp. 32	Vespasiano, Emperador de Roma 60
Calcar, Jan Stefan van 4	Gutiérrez, Luis, imp. 18	Marín, Antonio, imp. 26	Ramos, Francisco Javier, dib. 29	Villanueva, Juan de, imp. 18
Castañeda, José, trad. 32	Herrera, Juan de 33	Marineo Sículo, Lucio 58	Renedo, Juan, grab. 53	Villafranca Malagón, Pedro, grab. 34
Caporali, Giovanni Battista, trad. 30	Hita, Juan Francisco de 49-50	Margarita de Austria 27	Robles, Pedro de, imp. 18	Vitruvio Polión, Marco 30-32
Carnicero, Antonio, dib. 45	Horozco y Covarrubias, Juan de 55	Martínez Lurbe, Jusepe 38	Rodríguez Gamarra, Alonso, imp. 57	Vivien, Franciscus, ed. 56
Cato, Ercole, trad. 59	Hurus, Pablo, imp. 52, 58	Medina, Pedro de 18 –20	Rodríguez, Ventura 39	Weyer, Johann, com. 59
Cervantes Saavedra, Miguel de 44-45	Ibarra, Joaquín, imp. 44	Merian, Matthäus, grab. 6	Rouillé, Guillaume , Herederos de 54	Zuccaro, Federico 33
Coci, Jorge, imp. 58	Ibarra, Joaquín, Viuda de, imp. 11	Michaud, Joseph-François 40-41	Rúa y Astorga, Francisco José de la 51	Zurita, Jerónimo 16-17, 53
Dávila González, Gil 25	Imprenta Real (Granada) 36	Molina, Juan, trad. 58	Rusconi, Giorgio, imp. 21	

Comisarios:

Alberto Montaner Frutos

Carolina Naya Franco

Coordinador :

Juan Pérez-Sevilla Guerra

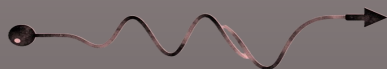
Edición :

Cruz Joven Pérez

Consuelo Marco Simón

Diseño :

Violeta Soriano Joven



Textos:

Francisco José Alfaro Pérez

Nuria Aranda García

Juan Francisco Esteban Lorente

Herbert González-Zymla

Jorge Jiménez López

Antonio Martín Barrachina

Javier Martínez Molina

Alberto Montaner Frutos

Daniel Mur Cantalejo

Diego Navarro Bonilla

Carolina Naya Franco

Javier Ordovás Esteban

Demelsa Ortiz Cruz

Marina Pedrol Aguilà

Juan Pérez-Sevilla Guerra

Inés Viaña Morato



Biblioteca General Histórica. Un espacio

para el libro

Biblioteca de la Universidad de Zaragoza biblioteca.unizar.es

Organiza:



Biblioteca
Universidad Zaragoza

Patrocina:



Vicerrectorado de
Cultura y Patrimonio
Universidad Zaragoza



Participa:

