

Investigar el grabado hispano del siglo XV: balance historiográfico y vías de investigación desde la Historia del Arte*

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

(Departamento de Arte I (Medieval) Universidad Complutense de Madrid)

Resumen

Se analiza la situación actual de los estudios sobre el grabado hispano del siglo XV, centrándose en la bibliografía publicada desde mediados del siglo XIX. Por un lado, se detectan algunas lagunas y carencias de las que adolecen los estudios existentes y, por otro, se plantean posibles vías para un mejor conocimiento de esta producción artística en los años finales de la Baja Edad Media.

Palabras clave: Grabado medieval; Estampa medieval; Incunable; Siglo XV.

Exploring fifteenth-century Spanish engravings: historiographical assessment and approaches drawing of the history of art*

Abstract

This article analyses the current state of studies of fifteenth-century Spanish engravings, focusing on bibliography published since the middle of the nineteenth century. On the one hand, it reveals gaps and shortcomings in

* Este trabajo se ha realizado con la ayuda del proyecto "Sumptibus: edición, producción y distribución del libro en las Edades Media y Moderna" FFI2014-55524-P del Ministerio de Economía y Competitividad.

existing studies; and, on the other, it suggests possible ways to achieve a fuller appreciation of the artistic product of the final years of the Late Middle Ages.

Keywords: Medieval engraving; Incunabula; 15th Century.

El grabado del siglo XV ha llamado la atención de la historiografía hispana desde los comienzos del mundo contemporáneo. Numerosos estudiosos del siglo XIX y principios del XX dedicaron sus esfuerzos a identificar y describir las piezas tempranas de este arte, presentes tanto de forma independiente como insertas en los primeros libros impresos. Estos estudios pioneros, sin embargo, parecen haber dejado tal huella en la bibliografía que, con frecuencia, los trabajos realizados en décadas posteriores tienden a repetir ideas e incluso tópicos aquilatados en aquellos primeros textos dedicados al grabado hispano del siglo XV.

A este hecho se une otro obstáculo habitual en el estudio del libro ilustrado, tanto medieval como moderno, que es la parcelación con la que las diferentes disciplinas han acometido su análisis, obviando que texto, imagen y materialidad se relacionan en múltiples y variadas formas y que, con frecuencia, para llegar a un conocimiento cierto sobre el *objeto libro* es preciso atender a todas ellas. En palabras de Pierre Civil:

Los estudios que reúnen y analizan series sugestivas de grabados, tienden a veces a reducir la singularidad de cada obra al separarla del libro del que forma parte orgánicamente, ocultando así su compleja relación con el texto. Las portadas grabadas y las ilustraciones, cuando las hay, son partes intrínsecas de la edición, elementos esenciales que condicionaron su proceso de recepción y que, si bien de forma variable, orientaron su lectura y predeterminaron parte de su significado.¹

Del mismo modo, la historia del arte ha tendido, en general, a considerar las artes del libro como un género secundario frente a la pintura sobre otros soportes, incluyéndolas en las mal llamadas “artes menores” o “artes industriales” y soslayando su papel determinante en el desarrollo y la difusión de nuevas tendencias culturales, por su portabilidad y, en ocasiones, por su uso elitista.

Como señaló Antonio Gallego, en la *Historia del grabado en España*:

¹ Pierre CIVIL, «Libro y poder real. Sobre algunos frontispicios de la primera mitad del siglo XVII» en *El Libro Antiguo Español, V. El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, p. 70.

...mientras la imprenta ha sido y es suficientemente valorada como transmisora de cultura, las técnicas de impresión de imágenes suelen ser consideradas en sus comienzos como mero adorno del libro impreso.²

Este trabajo tiene como objetivo, por tanto, poner de manifiesto el estado actual de la investigación sobre el grabado hispano del siglo XV, señalando algunas de las principales carencias detectadas y tratando de establecer nuevas vías para un mejor conocimiento de este género artístico y de su indisoluble relación con el libro.

Dispersión de los estudios

Al iniciar cualquier análisis sobre grabado del siglo XV en la Península Ibérica, el investigador cuenta con una serie de trabajos esenciales a su disposición pero se enfrenta, además, a una pléyade de estudios breves y dispersos por las más variadas publicaciones, ya desde mediados del siglo XIX, textos que llamaron por vez primera la atención sobre estas tempranas manifestaciones del grabado hispano.³

A esta abundancia de artículos de revista y estudios breves en catálogos de exposiciones que fueron pioneras, se han ido sumando a lo largo del siglo XX manuales y estudios panorámicos, que han tratado de ofrecer una visión de conjunto sobre la producción de estampas en la transición de la Baja Edad Media Hispana al Renacimiento. Dentro de estos estudios histórico-artísticos de carácter general, es necesario destacar la obra pionera de James Patrick Ronaldson Lyell, *Early Book Illustration in Spain*, publicada por vez primera en 1926 y de notable interés, pese a ciertas imprecisiones sobre las que se volverá más adelante, así como la *Historia del grabado* de Francisco Esteve Botey, publicada en Barcelona en 1935.

El capítulo dedicado al grabado que Juan Ainaud de Lasarte redactó en 1962 para el tomo XVIII del *Ars Hispaniae*,⁴ ofrece, en sus breves pero precisas páginas, la que quizá sea la visión más completa de todos los estudios panorámicos realizados en los años centrales del siglo XX. En la misma línea se muestra años más tarde Fernando Checa Cremades y su *Historia del grabado*

² Antonio GALLEGO GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 13-56.

³ Algunos de estos trabajos precursores son los de Ángel María de BARCIA, «Estampas primitivas españolas que se conservan en la Biblioteca Nacional», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, I (1897), pp. 4-8; Valentín CARDEREDA, «Grabado. Hallazgo importante», *Las Bellas Artes*, VII (1858), p. 15; «Una estampa española del siglo XV». *El arte en España. Revista mensual del Arte y de su Historia*, 3 (1865), pp. 41-46. Isidoro ROSELL Y TORRES, «Estampa española del siglo XV grabada por Fray Francisco Doménech», *Museo Español de Antigüedades*, II (1873), pp. 442-464.

⁴ Juan AINAUD DE LASARTE, «Grabado» en *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, vol. XVIII, Madrid, Plus Ultra, 1962, pp. 245-261.

en *España (siglos XV y XVI)*, primer capítulo del tomo XXXI del *Summa artis* dedicado al grabado hispano hasta el siglo XVIII.⁵ De interés resulta también, dentro de los estudios generales, el trabajo de Antonio Gallego *Historia del Grabado en España* publicado en 1979, que recopila gran parte de la bibliografía publicada hasta esa fecha.⁶ Y dentro de las publicaciones internacionales, destaca el capítulo que Arthur M. Hind dedica al grabado xilográfico temprano en España y Portugal en su obra *An Introduction To The History Of Woodcut*, cuya primera edición vio la luz en 1935.⁷

También ha prestado atención la historia del arte a la influencia del grabado foráneo y nacional en algunas de las artes hispanas contemporáneas como son la orfebrería, la miniatura y la pintura bajomedievales.⁸

⁵ Fernando CHECA CREMADES, «Historia del grabado en España (siglos XV y XVI)» en *El grabado en España (Siglos XV al XVIII)*, *Summa Artis* XXXI, Madrid, 1987, pp.

⁶ GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, pp. 13-56.

⁷ Arthur M. HIND, *An Introduction To The History Of Woodcut*, Constable, 1935.

⁸ Algunos de los múltiples autores que han abordado estos temas son Diego ÁNGULO ÍÑIGUEZ, «Martín Shongauer y algunas miniaturas castellanas», *Arte Español*, VII, 1925, pp. 173-180 y «Gallego y Shongauer»; «La pintura en Burgos a principios del siglo XVI, nuevas huellas de Shongauer», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XVIII, 1930, pp. 74-77; Ramón ESQUERRA, «Les influències alemanyes i lioneses sobre la il·lustració dels llibres gòtics de la Corona d'Aragó», *Papyrus*, 2 (1936), p. 94-104; José María COLL, «Dos artistas cuatrocentistas desconocidos (Pablo de Senis y Fr. Francisco Domenech)», *Analecta sacra Tarraconensia*, 24, (1951) pp. 141-144; María del Carmen LACARRA DUCAY, «Huella de Martín Shongauer en los primitivos aragoneses», *Archivo Español de Arte*, LII, 1979, pp. 347-350; «Influencia de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 17 (1984), pp. 15-40. «El retablo mayor de la iglesia de San Salvador en Salvatierra de Escá (Zaragoza): 1496-1498», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Arte vol. 75 (2009) pp. 63-74; María Pilar SILVA MAROTO, «Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca», *Archivo español de arte*, Tomo 61, n° 243 (1988), pp. 271-290; Joaquín YARZA LUACES, «¿Fuente o reflejo? Límites iconográficos de la miniatura gótica hispana», *Ephialte, Lecturas de Historia del Arte*, 1994, pp. 34-54; María del Carmen HEREDIA MORENO, «Precisiones sobre las fuentes gráficas del Evangelionario de plata de la Catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, n° 208 (1996), pp. 283-306; Rosario MARCHENA HIDALGO «La influencia de los grabados en las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla», *Archivo Español de Arte*, 280 (1997), pp. 430-438; Elisa RUIZ GARCÍA, «Avatares codicológicos de la Genealogía de los Reyes de España», *Historia. Instituciones. Documentos*, n° 27 (2000), pp. 295-332; Fernando VILLASENOR SEBASTIÁN: «Préstamos e influencias extranjeras en la miniatura hispanoflamenca castellana: 1450-1500» en Miguel CABAÑAS BRAVO (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, 2005, pp. 227-235; «La estampa, difusora de motivos iconográficos profanos al final de la Edad media el caso castellano», *Goya: Revista de arte*, n° 313-314, 2006, pp. 211-220; Helena CARVAJAL GONZÁLEZ, y Silvia GONZÁLEZ-SARASA, «Los *Flos Sanctorum*: la impronta de la tradición manuscrita en la evolución de un producto editorial», en Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, y María FERNÁNDEZ FERREIRO (Eds.), *SEMYR. Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pantas*, Salamanca, 2012, pp. 433-442; Mercedes LÓPEZ-MAYÁN, «El pontifical de Luis de Acuña y la iluminación de manuscritos en la Castilla de finales del siglo XV», *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, (2012) Núm. Especial, pp. 317-331;

Existen algunos trabajos dedicados a grabados conservados en instituciones concretas, realizados, en ocasiones, al hilo de alguna exposición o muestra como fue el *Catálogo de la exposición de grabados de autores españoles*, celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa en enero de 1880⁹ o el elaborado por Enrique Lafuente en 1952.¹⁰ Entre los más destacados hay que mencionar los dedicados a los fondos de la Biblioteca Nacional de España, entre los que figuran el texto pionero de Luisa Cuesta Gutiérrez¹¹ o el repertorio de Elena Páez Ríos.¹² Otras obras dedicadas a colecciones o territorios concretos son los trabajos de Matilde López Serrano sobre los fondos de la Biblioteca de Palacio y Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial,¹³ los trabajos de Blanca García Vega para las bibliotecas de Valladolid,¹⁴ Aznar Grasa para Salamanca,¹⁵ Tramoyeres Blasco, Ferrán Salvador, Belchi Gómez y Romero Lucas para Valencia,¹⁶ Portillo Muñoz para Sevilla¹⁷ o Pedraza Gracia para Aragón.¹⁸

Francesca MANZARI, «Un libro de horas iluminado para Alfonso de Borja. Influencias de los grabados alemanes en la miniatura de la Corona de Aragón a mediados del siglo XV», *Archivo español de arte*, tomo 89, n° 353 (2016), pp. 1-14; Encarna MONTERO TORTAJADA, «Una myga ymatge en paper, de ploma, de mà de Johannes. La fugitiva sombra de Van Eyck en la Corona de Aragón a mediados del siglo XV», *Archivo español de arte*, tomo 89, n° 353 (2016), pp. 1-14.

⁹ *Catálogo de la exposición de grabados de autores españoles, celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa en enero de 1880*, Barcelona, Sucesores de Narciso Ramírez y Cía., 1880.

¹⁰ Enrique LAFUENTE FERRARI, «Una antología del grabado español: I. Sobre la historia del grabado en España», *Clavileño*, 18 (noviembre-diciembre 1952) p. 35-50.

¹¹ «Incunables con grabados de la Biblioteca Nacional de Madrid» en *Sonderabzug aus dem Gutenberg-Jahrbuch*, Maguncia, 1935, pp. 74-92.

¹² Elena PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional. Madrid*, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1981-1985. También Federico DELCLAUX dedicó un artículo a los «Grabados marianos españoles: incunables presentes en la BNE», publicado en *Scripta de María* (1984), pp. 601-648.

¹³ Matilde LÓPEZ SERRANO, «El grabado en los incunables de las colecciones palatina y escurialense», *Reales Sitios*, 35 (1973), pp. 25-32.

¹⁴ Blanca GARCÍA VEGA, *El grabado del libro español: siglos XV-XVI-XVII (aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*, Valladolid: Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1984.

¹⁵ José Manuel AZNAR GRASA, «La ilustración del libro impreso en Salamanca, Siglos XV y XVI. Análisis cuantitativo y temático» en Pedro Manuel CÁTEDRA GARCÍA y María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO, *El libro antiguo español: actas del Segundo Coloquio Internacional*, Madrid, 1992, vol. 2, pp. 61-95.

¹⁶ Luis TRAMOYERES BLASCO, «La ilustración del libro en Valencia durante los siglos XV y XVI. Notas gráficas para su estudio», *Archivo de Arte Valenciano*, 1, 2 (1915), pp. 57-76; Vicente FERRÁN SALVADOR, *Historia del grabado en Valencia*, Imprenta Jesús Bernés, Valencia, 1943; Josefa BELCHI GÓMEZ, *El Grabado en los libros impresos en Valencia de 1475 a 1525*, Tesis inédita de la Universidad de Barcelona, 1980; Diego ROMERO LUCAS, «El grabado en los incunables valencianos» en Josep Lluís MARTOS SÁNCHEZ, (Ed. lit.) (et al.),

También desde los estudios filológico-literarios se ha prestado atención a la importancia del grabado en obras tempranas, como revelan los múltiples trabajos de, entre otros muchos autores, Víctor Infantes,¹⁹ María Jesús Lacarra Ducay²⁰ o Fernando Baños Vallejo.²¹ Resultan interesantes también para el estudio del grabado las vías propuestas por la Biblioiconografía —*Textual iconography* en el mundo anglosajón— que recientemente ha empleado para la producción burgalesa Mercedes Fernández Valladares.²²

Por último, son bien conocidos por todos los investigadores interesados en el grabado los instrumentos bibliográficos que censan obras del periodo y en los que, con frecuencia, se menciona la presencia de grabados; sin duda, en este sentido, las obras de Konrad Haebler²³ Vindel²⁴ o Martin Kutz²⁵ se

Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval: Alicante, 16-20 de setembre de 2003, vol. 3, 2005, pp. 1405-1420.

¹⁷ José Luis PORTILLO MUÑOZ, *La ilustración gráfica de los incunables sevillanos (1470-1500)*, Sevilla, Diputación provincial, 1982.

¹⁸ Manuel José PEDRAZA GRACIA, «El grabado en Aragón en la Baja Edad Media», en M^a del Carmen LACARRA DUCAY, (coord.), *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, Zaragoza, institución Fernando el Católico, 2012, pp. 75-101.

¹⁹ Es obra de referencia inexcusable el exhaustivo estudio del recientemente desaparecido Víctor INFANTES *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XIV)*, Universidad de Salamanca, 1997.

²⁰ M^a Jesús LACARRA, «El Libro de las propiedades de las cosas de Bartolomé Ánglico: éxito y fracaso de Enrique Mayer (Tolosa, 1494)», en Marta HARO CORTÉS, y José Luis CANET (Eds.), *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, 2014, p. 135-154.

²¹ Fernando BAÑOS VALLEJO, «La transformación del "Flos Sanctorum" castellano en la imprenta» en *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2012, pp. 65-97; «San Vitores en otro incunable: texto e imagen» en Rafael ALEMANY (Ed.) (et al.) *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 341-353.

²² Mercedes FERNÁNDEZ VALLADARES, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista*, 21 (2012), pp. 87-131. Esta propuesta, que sin duda resultará muy útil para el censo e identificación de materiales gráficos y su uso en las diferentes ediciones, requeriría de una terminología material y especialmente iconográfica mucho más precisa.

²³ *Tipografía Ibérica del siglo XV: Reprod. en facsimile de todos los caracteres tipográficos empleados en España y Portugal hasta el año de 1500*, La Haya-Leipzig, Martinus, 1902; *Bibliografía ibérica del siglo XV*, Leipzig [etc.], Karl W. Hiersemann, 1917. *Introducción al estudio de los incunables*, Madrid, Ollero & Ramos, D.L. 1995. *Impresores primitivos de España y Portugal*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005. Recientemente se ha iniciado el proyecto FFI2016-78245-P del Ministerio de Economía y Competitividad «Repertorio bibliográfico de incunables españoles» dirigido por Fermín de los Reyes, que tiene por objeto, entre otros aspectos, la actualización de este importante repertorio.

²⁴ Francisco VINDEL, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Relaciones Culturales, 1945-1951, 10 vol.

perfilan como referentes.²⁶ A ellos se suman las bases de datos y recursos electrónicos que facilitan al investigador la localización de ejemplares como son, entre otros, el *Incunabula Short Title Catalogue* o el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico*.²⁷

Una vez recopilado todo este material, sin embargo, son múltiples las carencias y aspectos pendientes a los que se enfrenta el investigador, algunos de los cuales se mencionan a continuación.

Las aportaciones de los estudios iconográficos e iconológicos al grabado bajomedieval

En relación a este aspecto, hay que señalar que, si bien la Historia del arte ha atendido generalmente a los aspectos iconográficos e iconológicos del grabado, los estudios realizados desde otras disciplinas, así como la propia identificación y catalogación de los mismos, con demasiada frecuencia se han limitado a ofrecer una somera, y a veces inexacta, descripción del motivo principal, por ejemplo: *Virgen con santos*.

En ocasiones, además, hay errores evidentes que se repiten de manera sucesiva por citar una fuente reputada sin comprobar el original. Es el caso de la ya clásica y muy citada obra de James P. R. Lyell, publicada en 1926 como *Early Book Illustration in Spain*, con más de 40 ediciones y traducida a 5 lenguas. En ella el autor, identifica erróneamente a los santos que forman parte de la marca de Pablo Hurus, heredada después por Jorge Coci, como San Sebastián y San Roque, cuando en realidad se trata del apóstol Santiago en su vertiente de peregrino.²⁸

Pablo Hurus empleó como marca un monograma esquemático heredado de su hermano, formado por dos triángulos equiláteros sobre los que se yergue una cruz, encerrado en una doble cadena. En la parte inferior del recuadro, dos leones sacan la lengua de sus fauces. La marca se completa con un *mote* tomado de Eclesiástico 7, 36: *In omnibus operibus tuis memorare novissima tua (En todas tus acciones ten presente tu fin)*.²⁹ A ambos lados de este grupo central

²⁵ Martín KURZ, *Handbuch der iberischen Bilddrucke des XV Jahrhunderts*, K. W. Hiersemann, 1931.

²⁶ Se encuentra en prensa la esperada obra de Julián Martín Abad que recoge los incunables hispanos ilustrados.

²⁷ Accesibles desde <http://istc.bl.uk/> y http://ccpb_opac.mcu.es/ [Consulta 12-01-2017].

²⁸ James P.R. LYELL, *La ilustración del libro antiguo en España*. Madrid, Ollero y Ramos, 1997, p. 162.

²⁹ Las marcas de este taller han sido analizadas en Manuel José PEDRAZA GRACIA, y Helena CARVAJAL GONZÁLEZ, «De emblema a marca comercial: análisis y evolución de las marcas tipográficas del taller zaragozano de los Hurus, Coci, Najera y Bernuz (1490-1571)», *Gutenberg-Jahrbuch*, 2014, pp. 106-128.

aparecen, con frecuencia, sendas representaciones de San Sebastián asaeteado y Santiago el Mayor que, como peregrino, porta bordón, viste sombrero con la venera y túnica corta para caminar fácilmente (Fig.1).

Por su parte, a San Roque, aunque pueda aparecer también como peregrino, se le reconoce por el bubón pestilente en el muslo, el perro que le alimenta con una hogaza y, en época tardía, por el ángel que le sana. Esta confusión no es del todo extraña ya que San Roque y San Sebastián suelen aparecer formando pareja en el arte, por ser ambos santos antipestíferos. Sin embargo, la elección de Santiago como marca al consolidarse Hurus como impresor en Zaragoza no es baladí ya que, según la tradición, además de ser considerado Santiago patrón de España desde el siglo VIII,³⁰ la razón de la venida de María “en carne mortal” a Zaragoza sobre un pilar en el año 40 se relaciona precisamente con el deseo de animar a Santiago en su predicación en Hispania.³¹

Este tipo de identificación iconográfica puede resultar de gran utilidad en la investigación de las filiaciones del grabado, como se verá más adelante.

Las cadenas de influencia

Dentro de la amplia bibliografía dedicada al grabado se detecta una tendencia a establecer ciertas cadenas de influencia aparentemente lógicas, relacionadas frecuentemente con la antigüedad o con la dinámica entre centros creadores y periferia. Así, habitualmente, se asume que la miniatura vino antes que el grabado o que el grabado foráneo influye necesariamente en el local y también en la pintura mural y sobre tabla, sin comprender muchas veces que dichas formas de representación no son sino facetas de un mismo proceso artístico y que las relaciones entre ellas pueden establecerse de múltiples maneras, como ya han demostrado hasta la fecha varios autores.³²

³⁰ En el himno *O Dei Verbum Patris ore proditum*, atribuido a Beato de Liébana se le llama patrón de España. Véase Justo PÉREZ DE URBEL, «Orígenes del culto de Santiago en España» *Hispania Sacra*, v, n. 9 (1952), pp. 14-19. La iconografía de dichos santos se analiza en la exhaustiva obra de Louis RÈAU, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, T. II, Vol. 3. y también en Helena CARVAJAL GONZÁLEZ, «San Sebastián, mártir y protector frente a la peste», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VII, 13 (2015), pp. 55-65 y «Santiago peregrino», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VII, 14 (2015), pp. 63-75.

³¹ La Virgen del Pilar es patrona de la ciudad desde el siglo XVII pero su advocación se venera, al menos, desde el siglo XII. Guillermo FATÁS CABEZA (coord.), *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza 1991, p. 301.

³² Elisa RUIZ GARCÍA, *Devocionario cisterciense de Herrenalb, Ms. theol. lat. quart. 9 de la Staatsbibliothek-Preußischer Kulturbesitz de Berlín*, [en prensa] o Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN, «Préstamos e influencias extranjeras en la miniatura hispano-flamenca castellana» en Miguel CABANAS BRAVO (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, 2005, pp. 227-235

Bien conocido es el caso del grabado de Carlos de Evreux, príncipe de Viana, conservada en la Biblioteca Nacional, que inspiró la iluminación del manuscrito autógrafo del secretario del Príncipe y no al revés.³³ Además, probablemente ambas se inspiraron en las representaciones pictóricas anteriores en las que se han querido ver retratos del mismo príncipe, como es la tabla de San Jorge y la Princesa³⁴ de mediados de siglo, atribuida tradicionalmente a Jaume Huguet y actualmente recatalogada por Rosa Alcoy como obra de un colaborador del pintor, el aragonés Bernat Ortoneda.³⁵

Sobre el origen centroeuropeo del grabado

Al consultar la bibliografía sobre el grabado incunable se constata una fuerte tendencia a establecer el origen de la gran mayoría de modelos, e incluso tacos y planchas, en Alemania, Flandes o Suiza, algo que lógicamente se explica por la procedencia de los primeros impresores en la Península. En concreto, Enrique Lafuente, en 1952, definía el contexto del grabado hispano de época incunable del siguiente modo:

Estas editoriales gráficas de los países del Norte invadieron con sus estampas el mercado español e incluso la América virreinal, matando toda posibilidad de competencia en un país como el nuestro, que al advenir la Casa de Austria no había adquirido aún el suficiente entrenamiento para adquirir un gran desarrollo en estas artes.³⁶

Años más tarde, Fernando Checa matizaría esta percepción, proporcionando una visión más mesurada del panorama local en el siglo XV que definió como “excepcionalmente rico, muy deudor a veces de soluciones foráneas, pero con indudables e importantes aportaciones originales”,³⁷ patentes, sobre todo, a partir de la década de los 90.

Pese a esta toma de conciencia sobre el valor, la originalidad y el interés de la producción autóctona, aún son muchos los estudios que siguen

³³ BNE, Ms. Vitr. 17-3-17, fol. 3v. El manuscrito contiene las Cartas a los Reyes de Aragón, Castilla y Portugal, redactado en 1480 por Fernando Bolea y Galloz, secretario del príncipe de Viana. Al final se encuentra la firma del copista, Antonio Aznar, quien también pudo haber realizado la miniatura.

³⁴ Joaquín FOLCH Y TORRES, «¿Un retrato del Príncipe de Viana? Carta abierta a don Eduardo Toda, presidente del Patronato del Monasterio de Poblet», *La Vanguardia*, 1935-08-01. José María AZCONA Y DÍAZ DE RADA, «Notas bibliográficas: El Príncipe de Viana: escritos del príncipe, fuentes históricas, iconografía», *Príncipe de Viana*, Año nº 2, Nº 2 (1941), pp. 59-92.

³⁵ Rosa ALCOY I PEDRÓS, *San Jorge y la princesa: diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2004, p. 157-158.

³⁶ LAFUENTE, «Una antología del grabado español» p. 37.

³⁷ CHECA «Historia del grabado en España», p. 21.

atribuyendo por defecto la factura de los grabados del siglo XV hispano a artistas centroeuropeos cuando, en mi opinión, dichas aseveraciones deberían ser replanteadas con cuidado y aplicadas a cada caso de forma individualizada.

Un caso interesante que sirve para constatar este hecho, así como la ya mencionada importancia del estudio iconográfico como herramienta para una correcta identificación, lo ofrece una imagen de la Virgen con el Niño y cuatro santas —Eulalia, Dorotea, Catalina de Alejandría y Catalina de Siena— custodiada en la Biblioteca Nacional de España que formó parte del catálogo de la exposición *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*, celebrada en 1997.³⁸

Al inicio de esta investigación a principios de 2016, tanto en el catálogo impreso de dicha muestra como en el catálogo online de la BNE se le mencionaba como *La Virgen y el Niño con Santa Dorotea y Santa Eulalia*, se fechaba en la segunda mitad del siglo XV y, partiendo de la letra que figura sobre el pedestal de María que Concha Huidobro interpreta como una letra b entre puntos (.b.), se relacionaba con el Monogramista 1608 de Nagler,³⁹ artista grabador de la 2ª mitad del s. XV que trabaja principalmente en Estrasburgo, ciudad en la que también vive hacia 1470 un pintor llamado Hans Baldus o Baldof.⁴⁰ Tras comprobar el ejemplar *in situ* para la realización de este trabajo, pude constatar que se trataba, en realidad, de la portada del opúsculo “*Obres fetes en labor de la seraphica senta catherina d'sena en lo seu sagrat monestir deles monges dela insigne ciutat de Valencia per diversos trobadors narrades lo dia de sent miquel del any m.d.xi*”, impreso, según Norton, por Juan Joffré, en 1511 en la ciudad de Valencia, obra que reutiliza material de la *Vida de Santa Catherina de Siena* impresa en la misma ciudad en 1499 por Christoph Kaufmann de Basilea.⁴¹

En dicho grabado, las santas elegidas por el promotor son, de izquierda a derecha, santa Dorotea con la palma de martirio y la cesta de rosas y manzanas, Santa Catalina de Alejandría que porta la espada y la rueda dentada, Santa Eulalia de Barcelona también con palma y cruz en aspa, y Santa Catalina de Siena sujetando el crucifijo. Si las dos santas que aparecen en primer término y que carecen de cartela se hubieran identificado por sus símbolos parlantes, quizá establecer esta relación con la obra de 1499 hubiera sido más fácil.

Sea como fuere, la letra que aparece sobre el pedestal de la virgen en el grabado del fol. [di^v]v (p. 60) la *Vida de Santa Catalina* de Kauffman, anterior o

³⁸ La BNE posee dos copias, Invent/38593, pegada en un álbum con otras portadas, y Invent/35428 que figura en el catálogo en línea como una posible reproducción contemporánea de buena calidad.

³⁹ Georg Kaspar NAGLER, *Die Monogrammisten und die jenigen bekannlen und unbekanntnen Künstler aller Schulen*, Nieuwkoop, B. de Graaf, 1966, v. 1, p. 710, n° 1608.

⁴⁰ *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, BNE, Ministerio de Educación, 1997, p. 36.

⁴¹ Todos los nombres de impresores se han transcrito conforme los menciona el ISTC.

contemporáneo al año 1499⁴² (Fig. 2), y reutilizado en la obra de Joffré, ya fue identificada por Ainaud de Lasarte y Gallego como una h y no una b,⁴³ —identificación que comparto, dada la falta de cierre en la parte inferior del cuerpo de la letra y la presencia de un punto en el interior— por lo que la relación con Hans Baldus parece poco probable.

Por otra parte, mientras que ambas Catalinas y Dorotea son santas de amplio culto en todo el orbe cristiano medieval, Santa Eulalia de Barcelona, por el contrario, aunque reconocida por la Iglesia Católica y la Ortodoxa, es una santa especialmente ligada a la Corona de Aragón y con escasa veneración fuera de estos territorios.⁴⁴ Su aparición en el grabado, identificada no solo por una cartela, elemento que como es bien sabido puede y suele ser fácilmente alterado, sino por su símbolo parlante, la cruz en aspa, indica que muy probablemente el taco carece de una relación directa con el mundo centroeuropeo y se abrió *ex profeso* en la Península, con vistas a su utilización en la edición mencionada, traducción de la biografía de la santa italiana incluida en el *Chronicon* de San Antonio de Florencia realizada por el entonces *clavari de censals* y escribano extraordinario de la curia real, Miquel Peres.⁴⁵

La composición del grabado que nos ocupa reproduce, además, los modelos de la conocida como *sacra conversación*, tema muy popular en la pintura flamenca e italiana del siglo XV en el que la Virgen con el Niño aparecen rodeados de santos, elegidos según las preferencias devocionales de los clientes o promotores de la obra, identificados por sus símbolos parlantes y generalmente en posición distendida.

No sería raro pensar que la Virgen que preside esta *sacra conversación*, tema iconográfico muy en boga en los años finales del siglo XV, sentada sobre un trono de peana semicircular sobre la que precisamente se coloca la firma del grabador, pudiera estar inspirada en obras cercanas como la *Virgen con ángeles* pintada por Pedro García de Benabarre c. 1470 y conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (fig.3)⁴⁶ o, incluso, en una pieza tan popular en

⁴² De la edición de Kaufman de 1499 se conserva actualmente en un único ejemplar custodiado en la Universidad de Valencia con signatura BH CF/3(02).

⁴³ AINAUD DE LASARTE «Grabado», p. 257 y GALLEGO, *Historia del Grabado en España*, p. 40.

⁴⁴ Según la tradición, Eulalia fue una santa nacida en las afueras de Barcino y martirizada por su fe en las persecuciones del siglo IV. Actualmente algunos autores consideran que, en realidad, se trata de una duplicación hagiográfica de Santa Eulalia de Mérida. Véase Ángel FÁBREGA GRAU, *Santa Eulalia de Barcelona, revisión de un problema histórico*. Roma, Iglesia Nacional Española, 1958.

⁴⁵ Antoni FERRANDO, *Els certàmens poètics valencians*, València, Institut Alfons el Magnànim, 1983.

⁴⁶ Sobre este autor se puede consultar la obra clásica de Antonio DURÁN y Miguel SAMPERE, «El pintor Pere García de Benabarre», *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 1924, pp. 232-235. Existen algunos estudios de conjunto más recientes en los que se analiza parte de su producción como es *La pintura gótica hispano-flamenca: Bartolomé*

la época como fue la *Virgen con el Niño*, conocida actualmente como *Madonna Durán* o *Madonna de Rojo*, pintada por Rogier Van der Weyden entre 1435 y 1438 y conservada actualmente en el Museo del Prado.

Esta tabla fue una obra admirada en toda Europa, y muestra de ello son las numerosas copias y versiones que se realizaron, aunque probablemente pocas fueran reproducciones directas del original, sino que tendrían su modelo en dibujos preparatorios o en copias posteriores.⁴⁷

La mayor parte de los especialistas coinciden en que la obra se encontraba ya en la Península a mediados del siglo XV, lo que explicaría la abundancia de copias tempranas en nuestro territorio; entre ellas destaca la situada en el ático del retablo que preside la capilla funeraria de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo contratado en 1488 por la hija del condestable, María de Luna,⁴⁸ la realizada por un maestro castellano del s. XV conservada en el Art Museum de Princeton o la tabla con las armas de los Mendoza y los Quiñones realizada en torno a 1500 y actualmente en paradero desconocido. En la Corona de Aragón destaca la que realizara Bernardo de Arás para el desaparecido retablo de Pompeín (Huesca) concluido en 1463.⁴⁹ Sea cual fuere la imagen de referencia, esta similitud podría apoyar la idea ya planteada de que el taco xilográfico se abriera en la Península, donde los modelos de la *Madonna en rojo* de Weyden ya habían dejado su impronta, y que no fuera una importación traída por Kaufmann.

Bermejo y su época, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, y Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2003, pp. 334-339.

⁴⁷ Lorne CAMPBELL y José Juan PÉREZ PRECIADO, *Rogier van der Weyden*, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 82-86. Sobre las múltiples copias de esta obra pueden consultarse entre otros Robert. A. KOCH, «Copies of Roger van der Weyden's *Madonna in Red*», *Record of the Art Museum, Princeton University*, 26, 1967, pp. 46-58

⁴⁸ Este mismo maestro de don Álvaro de Luna realizó otras versiones del tema inspiradas en la *Madonna Durán* como *Virgen de la leche* conservada en el Museo del Prado o la del retablo de la localidad segoviana de El Muyo. Véase Pilar SILVA MAROTO, *Rogier van der Weyden*, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 156-159 y Fernando COLLAR DE CÁCERES, «El maestro de los Luna y el retablo de El Muyo», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 52 (1986), pp. 372-378. La peana circular es uno de los elementos empleados por Pilar Silva Maroto para establecer la autoría de este Maestro en algunas tablas del retablo de los Luna. Véase Pilar SILVA MAROTO, «Pintura hispanoflamenca castellana. De Toledo a Guadalajara: el foco toledano», en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución «Fernando El Católico» (C.S.I.C.), 2007 p. 311 y nota 18.

⁴⁹ Didier MARTENS, «Una huella de Rogier van der Weyden en la obra de Bernart de Arás, pintor vecino de la ciutat de Huesca», en *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 321 (2008), pp. 1-16.

Posibles vías de trabajo desde la historia del arte

Como se ha venido señalando, algunas de las carencias más notables detectadas en el estudio del grabado del siglo XV se deben a la parcelación con la que muchos investigadores han contemplado el grabado, bien desde una perspectiva exclusivamente artística o, por el contrario, obviando las aportaciones que tanto los aspectos estéticos y formales como los iconográficos pueden aportar al estudio del libro ilustrado, disciplina que necesariamente ha de encaminarse hacia lo interdisciplinar y no como una suma de actuaciones entre la bibliografía y la historia del arte.

Ainaud de Lasarte, en su capítulo dedicado al grabado dentro del tomo XVIII del *Ars Hispaniae*,⁵⁰ plantea una de las claves esenciales para el análisis y comprensión del grabado bajomedieval, que es que dicha forma de representación no es sino una manifestación artística más, imbricada en el arte de su época y, por tanto, sujeta a las mismas modas y procesos artísticos que manuscritos, tapices o esculturas coetáneas. Es más, si el mundo hispano no hubiera recibido ya por otras vías las primeras manifestaciones del arte flamenco, llamado en la época *arte nuevo*, que cohabitaba ya dentro de las nuestras fronteras con el gótico internacional, difícilmente habría encontrado este grabado de corte centroeuropeo, un campo abonado para su proliferación. En este sentido, es necesario tener en cuenta la amplia difusión que ciertos modelos artísticos vinculados a obras de arte señeras adquirieron en la Europa Bajomedieval, gracias a la mejora de las vías comerciales y a la propia portabilidad de los objetos artísticos, en especial de piezas suntuarias como los tapices, los manuscritos y la propia estampa.

Es por ello que se perfila como una necesidad urgente el revisar aquellos estudios pioneros para ofrecer un análisis individualizado y pormenorizado de los casos y su contexto, evitando las generalizaciones y recurriendo siempre que sea posible a las fuentes, tratando de rastrear, reunir y analizar las escasas noticias documentales conservadas sobre la fabricación, uso y difusión de estas tempranas manifestaciones artísticas.

Queda también pendiente para trabajos futuros, partiendo de los estudios ya realizados, la tarea de enlazar el grabado temprano con su entorno histórico-artístico, ya sea desde un punto de vista técnico y formal como en lo referente a sus usos y valoraciones por la sociedad de la época,⁵¹ su relación innegable con la pintura mural de corte popular, así como su vinculación con la paraliturgia y los hábitos devocionales⁵² o el análisis de la versatilidad de una

⁵⁰ AINAUD DE LASARTE «Grabado», pp. 245-261.

⁵¹ Olga PÉREZ MONZÓN, «Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia», *Anales de historia del arte*, n. Extra 1, (2012), pp. 85-12.

⁵² María Luisa GONZÁLEZ BARRERO en su artículo “Enseñas y sellos de peregrino en el contexto de la peregrinación medieval”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. IX, n° 17 (2017) (En prensa) señala que el descenso en la producción de estos recuerdos de peregrinación de bajo coste y amplia demanda coincide precisamente con la aparición y

misma estampa apta tanto para la existencia independiente, la inserción en el libro o la ilustración de un impreso efímero, todo ello en indisoluble vínculo con el texto y la materialidad.

Figuras



Fig. 1. Detalle del colofón del *Viage de la Tierra Santa*, 1498, fol. CLXXIIr, Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” de la Universidad Complutense de Madrid, BH INC FL-77

desarrollo de las estampas de devoción. Resulta también muy interesante el uso de estampas sueltas como forro de cajas de libros como analizan, entre otros, M. HUIN y S. LEPAPE, «De la rencontre d’une image et d’une boîte: les coffrets à estampe», *La revue des musées de France. Revue du Louvre*, 4 (2011), pp. 37-50 y Félix de la FUENTE ANDRES, «Estuches de libro. Análisis funcional de pequeños contenedores», *Además de*, 2 (2016), pp. 9-46. < <http://www.ademasderevista.com/index.php> > [Consulta: 12-12-2016].



Fig. 2. La Virgen y el Niño con Santa Dorotea, Santa Catalina de Alejandría, Santa Eulalia y Santa Catalina de Siena, fol. [d^o]v (p. 60) de *La vida de Sancta Catherina de Sena*, Valencia: Christoph Kaufmann, 11 Mayo 1499, Biblioteca de la Universidad de Valencia, BH CF/3(02).

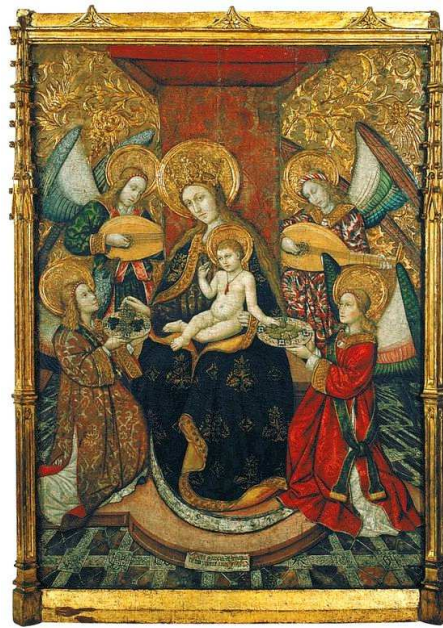


Fig. 3. Virgen y ángeles, temple sobre tabla, Pedro García de Benabarre, c. 1470, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.