

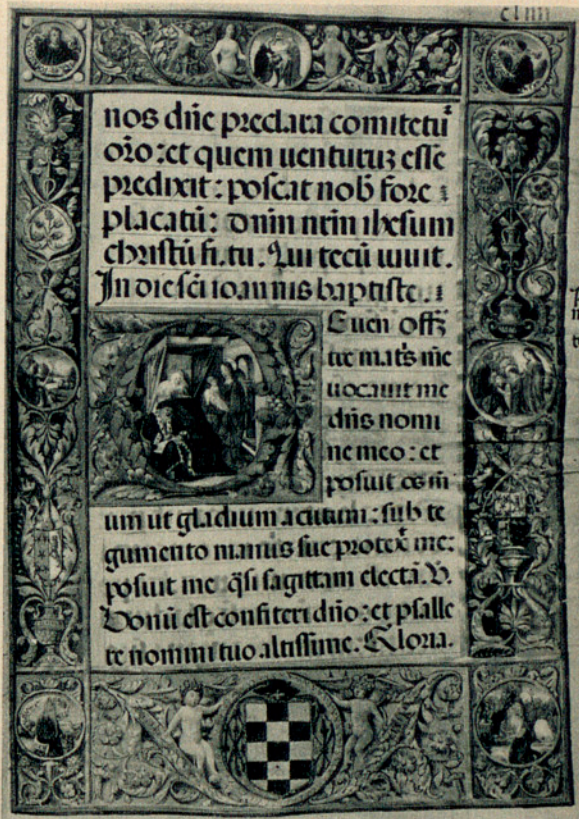
MINIATURA DE LOS SIGLOS XVI A XVIII

El esplendor de la miniatura de carácter religioso, de fines del siglo XV, explica su perduración en los primeros lustros de la siguiente centuria, así como el paso evolutivo y sin brusca solución de continuidad de las últimas obras góticas a las ya claramente renacentistas. De otro lado, la presencia de artistas flamencos, alemanes y franceses en la pintura española de la época ayuda también a comprender el estilo híbrido y el carácter nórdico de muchas obras. Publicamos como ejemplo una efigie de Santa Catalina (fig. 300), de un documento de Tudela, y la de San Esteban (fig. 299), que ilustra el Graduale 26 de Santa Engracia, de Zaragoza, conservado con otros muchos cantorales de la misma serie en la catedral de Huesca. El autor de esta ilustración y de otras muchas de los códices aludidos se caracteriza por la profusión con que empleó las fresas como tema ornamental de sus fondos. Sus obras han sido especialmente estudiadas por del Arco y Durán Gudiol, quienes le dieron el apelativo de Maestro de las Fresas. La presencia en los códices del escudo de los Reyes Católicos y la divisa TANTO MONTA inclina a suponer que son todos anteriores a 1504, fecha de la muerte de la reina Isabel.

CASTILLA. — Hacia 1500 ha de situarse el Misal toledano de la Biblioteca Nacional, genuinamente castellano, tanto por sus miniaturas y caligrafía como por su encuadernación mudéjar, de las más bellas y en mejor estado que se conservan. El estilo de sus dos miniaturas a página entera es claramente nórdico y algunas figuras son copias evidentes de imágenes flamencas; en otras se aprecia una rudeza que no excluye la expresión dramática y un realismo alterado por desproporciones de tamaño.

El recuerdo del cardenal Cisneros va asociado a la obra principal de la miniatura hispánica del primer cuarto del siglo XVI, el famoso Misal Rico toledano, en siete volúmenes, fechado entre los años 1503 y 1518 (fig. 298), habiendo intervenido en su ejecución Gonzalo de Córdoba, "maestro de los libros de la catedral", que trabajó en el Misal entre 1504 y 1510; Bernardino de Canderroa, Alonso Jiménez, Alonso Vázquez y fray Felipe. Aunque a excepción del último volumen se hizo el Misal en vida de Cisneros († 1517), se ven en sus páginas, además de su escudo, el de don Alonso de Fonseca, sobrepuesto, pues no ocupó la silla toledana hasta 1524; otros de canónigos fabriqueros y el águila bicéfala del Imperio español. En su aspecto decorativo, es la obra más cuidada y abundante de la miniatura española de los siglos XV y XVI, apareciendo en sus páginas elementos flamencos e italianos.

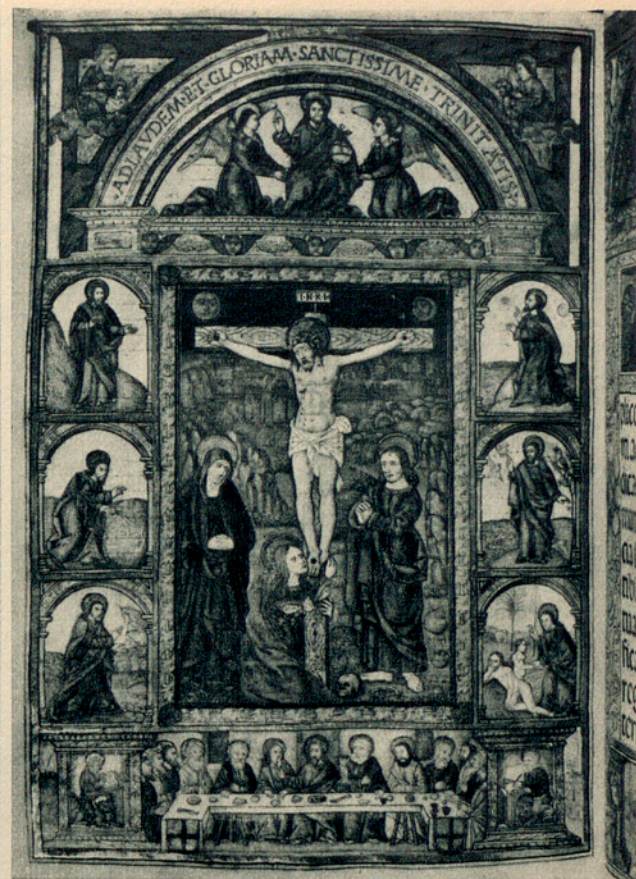
Muy inferior en cantidad de pinturas, pues consta de un solo volumen de formato más reducido que la obra antes citada, es el Misal con armas de la casa ducal del Infantado



Figs. 297, 298, 299 y 300.—RESURRECCIÓN, CAPITAL DE UN SANTORAL (CATEDRAL DE TOLEDO); PÁGINA DEL "MISAL RICO" DEL CARDENAL CISNEROS (B. N. M.); SAN ESTEBAN, CAPITAL DE UN CANTORAL (CATEDRAL DE HUESCA), Y SANTA CATALINA, DE UN DOCUMENTO ECLESIASTICO (CATEDRAL DE TUDELA).



Figs. 301, 302, 303 y 304.—NATIVIDAD, CAPITAL DE UN CANTORAL (CATEDRAL DE CÓRDOBA); ANUNCIACIÓN, MINIATURA ATRIBUIDA A ALEJO FERNÁNDEZ, EN UN CANTORAL (CATEDRAL DE SEVILLA); HOJA MINIADA DE UN CANTORAL Y LA CIRCUNCISIÓN, MINIATURA EN UN CANTORAL (CATEDRAL DE SEVILLA).



Figs. 305 y 306.—MINIATURAS DEL MISAL DE LA GENERALIDAD (1525), POR SMERALDO DIOTAVANTI (BIBL. MUS. ARTE, BARCELONA). Figs. 307 y 308.—CAPITAL, EN UN CANTORAL DE LA CATEDRAL DE GRANADA, POR JUAN RAMÍREZ, Y CAPITAL EN UN CANTORAL DE LA CATEDRAL DE JAÉN.

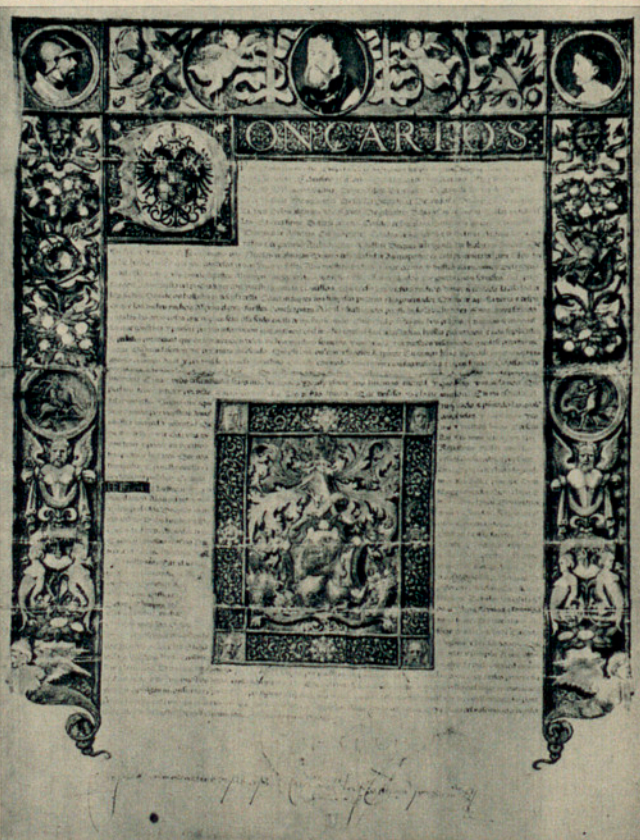


Fig. 309.—CANTORAL DE LA IGLESIA DE GUADAHORTUNA, POR LÁZARO DE VELASCO. Fig. 310.—CAPITAL DE UN CANTORAL (GUADALUPE). Fig. 311.—GENEALOGÍA DE LOS REYES DE ESPAÑA, EN UN CÓDICE (1545) ATRIBUIDO A DIEGO DE ARROYO (B. N. M.). Fig. 312.—CONCESIÓN DE ARMAS A NICOLÁS DE ALMAZÁN (1542) (COLEC. PARTICULAR).



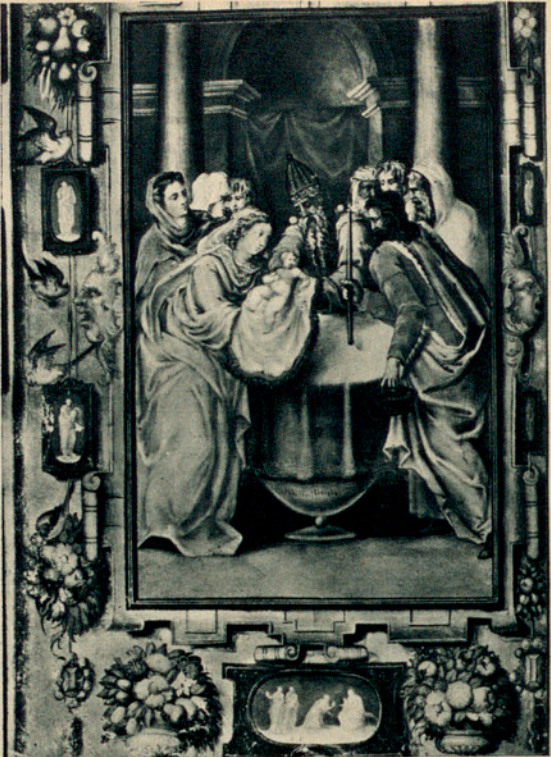
Fig. 313.—CALVARIO, PÁGINA MINIADA EN EL MISAL DEL CARDENAL TAVERA (CATEDRAL DE TOLEDO).



Figs. 314 y 315.—"HÉRCULES" Y ESCENA DE MONTERÍA, ILUSTRACIONES DE UN TRATADO ALEGÓRICO CASTELLANO, EN VERSO, TITULADO "AVISO PARA CUERDOS" (COLEC. PARTICULAR).



Fig. 316.—SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA ANTE LA PUERTA DORADA. PÁGINA MINIADA DEL BREVIARIO DE FELIPE II (B. E.).



IN DIE ASCENSIONIS Domini ad Vesperas. C. A. P.

Rimum quidem sermonem feci de omnibus, o Theophile, que coepit IESVS facere; et docere, usque in diem, qua precipiens Apostolis per Spiritum sanctum, quos elegit, assumptus est. ORATIO.

Oncede quesumus omnipotens Deus: ut qui hodie nostra die vnigenitum tuum: redemptorem nostrum ad caelos: ascendisse credimus: ipsi quoque me:

Figs. 317 y 319.—EL SEÑOR CON LAS TRES VIRTUDES TEOLÓGICAS; ASCENSIÓN Y COMIENZO DEL OFICIO DE VÍSPERAS, EN UN CAPITULARIO (B. E.). Fig. 318.—PRESENTACIÓN, PÁGINA DEL BREVIARIO DE FELIPE II (B. E.).



Fig. 320.—SAN MIGUEL EN LUCHA CON EL DEMONIO, MINIATURA DE M. J. PORTA EN EL "LLIBRE DEL MUSTAÇAF" (1568)
(ARCHIVO MUNICIPAL DE VALENCIA).

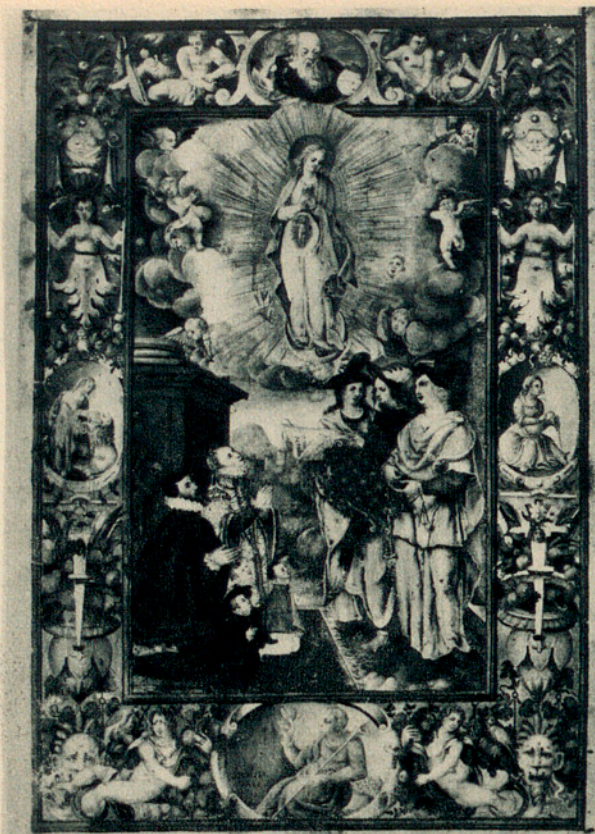


Fig. 321.—EJECUTORIA DE BAUTISTA FERNÁNDEZ SALAZAR (COLEC. PART.), Fig. 322.—EJECUTORIA (MUSEO DE SEVILLA).
 Figs. 323 y 324.—MINIATURAS DEL DOCUMENTO DE LOS "VOTOS DE GRANADA" (1576) Y DEL PRIVILEGIO DE FELIPE II
 SOBRE LA REAL AUDIENCIA DE GALICIA (ARCHIVO DE LA CATEDRAL, SANTIAGO).



Fig. 325.—PORTADA DE UNA EJECUTORIA OTORGADA POR FELIPE II (ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA, VALLADOLID).



Fig. 326.—MINIATURA FIRMADA POR LUIS LAGARTO (SANTA MARÍA, ARCOS DE LA FRONTERA). Fig. 327.—RETRATO DE GÓNGORA EN LA PORTADA DE UNA RECOPIACIÓN DE SUS OBRAS (B. N. M.). Figs. 328 y 329.—MINIATURAS DE JUAN DE SALAZAR (1594 Y 1600) EN CANTORALES (CATEDRAL DE TOLEDO).

(Biblioteca Nacional). A pesar de sensibles mutilaciones, conserva aún tres orlas y más de doscientas letras historiadas, además de otras con sólo flores y frutas. Otros dos libros de coro de estilo renaciente se hallan en la catedral de Toledo y en ellos los miniaturistas, con mayor o menor maestría, reflejaron el arte pictórico de la época en la imperial ciudad. Reproducimos la escena de la Resurrección (fig. 297) de uno de ellos, perteneciente a la escuela de Juan de Borgoña.

Dos cantorales abulenses con escudos del obispo Carrillo tienen historias y orlas cuyo estilo recuerda las mejores páginas del Misal de Cisneros. Hay, además, responsorios y santorales en muchos volúmenes, hechos de 1508 a 1511 por Alonso de Córdoba y Diego de Vascoñana, iluminadores de la seo toledana, con bella ornamentación caligráfica, pero sin historias; en las orlas, que imitan mal las de Carrión, hay también escudos del obispo Carrillo. Tres tomos de Comunes de los Apóstoles, confesores y vírgenes, de mejor estilo, parecen coetáneos.

CATALUÑA. — En Barcelona trabajó, en el primer tercio del siglo XVI, un iluminador florentino algo ecléctico, Giacomo Smeraldo Diotavanti, cuya presencia está documentada desde 1509, año de sus esponsales, hasta 1525, en que cobra las miniaturas (figs. 305 y 306) con que adornó un Misal barcelonés, impreso sobre vitela, en 1521, en Lyon, ejemplar que perteneció a la capilla de la Diputación. El propio artista realizó varios trabajos para la catedral de Barcelona e iluminó algunos cantorales del convento de Pedralbes.

ANDALUCÍA. — Gómez-Moreno y Angulo Íñiguez han estudiado la serie de los antiguos libros de coro de la catedral de Granada, llenos de miniaturas de gran primor y corrección, y consignan sobre sus autores lo siguiente: "Los libros que tienen escudos de los Reyes Católicos y del arzobispo Rojas (1514-1524), en la mayor parte fueron iluminados por Juan Ramírez, salvo algunos del Oficiario y Responsorio santoral, que se encomendaron a Juan de Cáceres; varios de los que llevan armas de Ávalos los pintó, en 1533, Juan Soriano; tres Oficios hay del tiempo de don Pedro Guerrero; los de la Concepción y Exaltación de la Santa Cruz fueron escritos y miniados en 1553 y 1554 por el licenciado Lázaro de Velasco, y otro que lleva la fecha de 1575 parece ser del mismo autor. Entre los modernos es de notar el de Nuestra Señora de los Dolores (1671), cuya miniatura parece de Bocanegra, y el del Corazón de Jesús, hecho en 1795 por Miguel de la Gándara.

La nota italiana domina en toda la colección, en la que sobresalen las obras de Juan Ramírez, con destacada personalidad. Colaboró con Jacobo Florentino en pinturas para la Capilla Real de Granada, pero se dedicó principalmente a iluminar corales, documentados entre 1515 y 1554, con un intervalo entre 1531 y 1544, tiempo que pasó en Sevilla iluminando los de esta iglesia. Algunas miniaturas granadinas las fechó y firmó, sirviendo para distinguir su estilo en las otras obras, que, sin perder esencia medieval, se reviste de gracia itálica (fig. 307). Los investigadores antes citados han hecho también atribuciones precisas a obras granadinas de Lorenzo Sánchez, Juan de Cáceres, Lorenzo Pérez y Juan Soriano, todos de la primera mitad del siglo XVI. Lázaro de Velasco, hijo de Jacobo Florentino, iluminó también los cantorales de Guadahortuna, donde se ve su firma (fig. 309).

En la catedral de Sevilla, perdida ya la tradición del Maestro de los Cipreses, subsistió sin embargo durante largos años el estilo gótico de los cantorales. Entre las referencias

documentales de fines del siglo XV destaca el nombre de Nicolás Gómez, quien todavía trabajaba en 1496.

El paso del gótico al Renacimiento está representado por buen número de obras de cierta espectacularidad (fig. 303), entre las que destaca por su belleza intrínseca y la importancia de su autor una Anunciación (fig. 302) del conocido pintor Alejo Fernández, establecido desde 1508 en Sevilla procedente de Córdoba. Gestoso dió a conocer un pago efectuado en 1514 a Alejo Fernández por tres miniaturas para los cantorales de la catedral hispalense, y aunque no puede probarse que la Anunciación sea una de las aludidas, el autor y la fecha parecen corresponderle de modo perfecto.

Otra serie muy importante de cantorales sevillanos, plenamente renacentista, pertenece al siglo XVI (fig. 304) y es fruto de la colaboración de muchos artistas. Diego de Orta, anterior a 1550, debió de ser uno de los más fecundos y el que mejor, acaso, ha sabido interpretar el naturalismo agradable, la ornamentación exuberante y el gusto por lo antiguo. Dos familiares de Diego de Orta, Gaspar y Jerónimo, sostienen con bastante dignidad esta manera renacentista que entra en plena decadencia en los años finales del siglo XVI. Los llamados *Libretos*, posteriores a 1550, no tienen miniaturas propiamente dichas, pero sí preciosas letras y orlas caligráficas.

La catedral de Córdoba posee una nutrida colección de cantorales de principios del siglo XVI (fig. 301). Un grupo, con ejemplares fechados en 1502 y 1503, lleva los escudos con las armas del prelado Juan Rodríguez Daza (1505-1510). Existen junto a ellos algunas muestras más tardías dentro de la misma centuria, y Ramírez de Arellano registra otros ejemplares de parecida época en la parroquia cordobesa de San Nicolás y, dentro de la misma provincia, en Aguilar de la Frontera, Bujalance y Palma del Río,

Cerramos el grupo de cantorales andaluces con la cita de los de Jaén y Cádiz, que Romero de Torres hace en el catálogo monumental de dichas provincias. Los de Jaén llevan bellas miniaturas (fig. 308). Hay alguna firmada por Lorenzo Pérez, y caprichosas orlas historiadas. El mismo artista habría completado las iluminaciones de un Misal hecho en Italia, con escudos de León X (1513-1523) y del obispo Gabriel Merino. Llevan blasones de éste los de la catedral de Baeza, debidos acaso a Lorenzo Pérez, artista muy italianizado. Angulo atribuye a Juan de Cáceres otros cantorales de Jaén, por comparación con los Responsorios de Granada de 1521 a 1522 documentados de su mano. En la provincia de Cádiz, además de series despojadas de su parte artística y otras tardías, hay catorce volúmenes en la iglesia mayor de Bornos, procedentes del convento de San Jerónimo; su estilo renaciente es gemelo al de las más apreciables obras granadinas o sevillanas de la primera mitad del siglo XVI.

En este período prosiguió en Guadalupe la iluminación de cantorales, aunque las obras que pueden atribuirse al taller monástico (fig. 310) no parecen acusar características muy diferenciadas.

La miniatura de tema profano se presenta asimismo en distintos géneros, que oscilan, como en lo religioso, entre la inspiración italiana y la flamenca, reservada esta última, sobre todo, a los documentos (fig. 312) y ejecutorias expedidos por la Chancillería de Valladolid.

A Diego de Arroyo, activo entre 1498 y 1551, pintor de cámara de Carlos I y Felipe II, atribuye Tormo las ilustraciones de las genealogías de los reyes de España, de Alonso de Cartagena (Biblioteca Nacional). La copia fué hecha para Isabel de Portugal, esposa de Carlos I;



Fig. 330.—FELIPE V, POR JUAN RUIZ, EN LA PORTADA DE UNA EJECUTORIA (COLEC. PART.). Fig. 331.—ADORACIÓN DE LOS PASTORES, EN UN CANTORAL (GUADALUPE). Fig. 332.—MINIATURA DE UNO DE LOS CANTORALES DE LA CAPILLA DEL PALACIO DE ORIENTE, MADRID.



Fig. 333.—PÁGINA DE UN CANTORAL DEL SIGLO XVIII (CATEDRAL DE SEGORBE). Fig. 334.—MINIATURA DE M. TRAMULLES EN EL LIBRO DE JURAMENTOS DE LOS CORREDORES DE CAMBIOS (BARCELONA). Figs. 335 Y 336.—ACTAS DE PROFESIÓN DE MONJAS (1758 Y 1776), EN EL ARCHIVO DE SAN PEDRO DE LAS PUELLAS, BARCELONA.

las miniaturas, que representan efigies de reyes de España, desde Atanarico a Enrique IV, llevan buena ornamentación renacentista y se distinguen por la técnica de lavado blanco y gris con toques de oro, destacando los temas, en oro, sobre fondo rayado de rojo y azul (fig. 311).

Otro valioso códice ilustrado del siglo XVI es el que lleva por título "Aviso para cuerdos". En 1929 era propiedad del librero José Babra. Sus folios contienen dibujos lavados y ligeramente coloreados, con una rica y variada serie de alegorías de inspiración bíblica o clásica (figuras 314 y 315) de puro sabor renacentista.

La escuela romanista se halla representada también con notables libros litúrgicos, entre ellos un Pontifical de la Biblioteca Nacional, y un Misal de la catedral de Toledo, ambos de esta última procedencia. El primero de dichos libros lleva escudo y una sola miniatura que representa la Crucifixión. Más sinceramente sentida parece la que vemos en el Misal de Toledo (fig. 313), inspirada en la otra. Según Gómez-Moreno, esta obra entra en el estilo de las pinturas, italianizantes, atribuíbles a Francisco de Comontes, quien, en efecto, trabajó como miniaturista para la sede toledana, entre 1536 y 1550, habiendo hecho lo menos veinte viñetas para un Evangeliario. Este Misal es designado "del cardenal Tavera" por figurar en él el blasón de tal prelado, pero que el códice fué pintado en diversas épocas lo atestiguan los escudos de Alonso de Fonseca y del racionero Ayala, que aparecen en las orlas, cuya ornamentación se acerca más a la del Misal de Cisneros, así como las últimas páginas entran ya en la manera de los miniaturistas escorialenses.

Poseemos abundantes noticias de las actividades desarrolladas en Plasencia por calígrafos e iluminadores durante los siglos XV al XVII, según datos recopilados por F. Fernández Serrano. En la catedral de Plasencia existe un Cantoral (n.º 3) con miniaturas de ornamentación plateresca firmadas por Francisco Sánchez, artista cuya presencia está documentada en el año 1583.

CARTOGRAFÍA. — Desde fines del siglo XV la cartografía hispánica debe acomodarse a una modificación total de los centros de interés geográfico. Algunas familias mallorquinas, como los Oliva o los Prunes, subsisten todavía en las Baleares o trasladan sus talleres a Sicilia o Nápoles, pero más que su perduración interesan los nuevos centros establecidos a consecuencia de los grandes descubrimientos de los navegantes oceánicos. Destaca sobre todo la escuela oficial constituída al amparo de la Casa de Contratación de Sevilla, donde no sólo se desarrolló extraordinariamente la ciencia cosmográfica, sino también se produjeron obras maestras de cartografía de lujo, destinadas a monarcas, prelados y virreyes. El propio Cristóbal Colón había dibujado mapas en Portugal, pero no parece haber proseguido tal labor en España; en cambio poseemos todavía un mapamundi, obra maestra de Juan de la Cosa, cartógrafo español que le acompañó a América en sus dos primeros viajes.

EL ESCRITORIO DE EL ESCORIAL. — Las más notables obras de los iluminadores de El Escorial, muy diestras de técnica, aparecen bajo la influencia de Julio Clovio, que gozó de gran fama en su tiempo —existían obras suyas en España— y a quien Francisco de Holanda juzgaba "el más acabado de todos los miniaturistas del mundo"; este autor también se refiere a la utilización por Clovio y por él mismo, de una nueva manera "de átomos y niebla", a base de un modelado suave obtenido por la yuxtaposición de puntos coloreados. Las miniaturas de los escorialenses profanizan los temas sagrados y reflejan el arte manierista, con

su excesiva ornamentación de molduras, volutas, camafeos, *putti*, cestas y otros elementos del grutesco. Fué cabeza en España de esta tendencia fray Andrés de León, natural de esta ciudad, monje de San Jerónimo en la Mejorada, que empezó a trabajar en 1565 en El Escorial, donde murió en 1580. Imitaba tan bien a Clovio, que casi era imposible reconocer lo de uno y otro, según referencias de su tiempo. Discípulo de fray Andrés fué fray Julián de la Fuente del Saz, que trabajó también en monasterios andaluces, muriendo en el de Párraces hacia el año 1600. Las obras más ricas y características, fruto de la colaboración de los dos monjes, son el Breviario de Felipe II (figs. 316 y 318) y el Capitulario (figs. 317 y 319) de El Escorial, escritos ambos en letra humanística, el segundo por fray Martín de Palencia, de la Orden de San Benito.

A la escuela de fray Andrés y fray Julián pertenece el clérigo Juan Martínez de los Corrales, que comenzó a pintar en 1583 para la catedral de Toledo un juego de Misales, concluyendo en 1590 dos tomos "que son —dice Ceán Bermúdez— muy dignos de aprecio por el buen dibujo, por el gusto y capricho de los adornos y por la hermosura y limpieza del colorido". En los siete restantes tomos del Misal trabajó, desde 1593 hasta 1604, año de su muerte, Juan de Salazar (figs. 328 y 329), discípulo muy estimable y colaborador en El Escorial de los dos celebrados monjes jerónimos. Dentro de la serie que nos ocupa, hemos de citar un minúsculo Devocionario, adornado con doce finísimas miniaturas (Museo Arqueológico Nacional). Parece obra italiana o francesa de influjo itálico, de primera mitad del XVI; pero siendo castellano el texto de las últimas páginas, y teniendo en cuenta que en ese tiempo son frecuentes en España obras de similar calidad, no parece arriesgado atribuir a la obra naturaleza hispánica.

La serie de cantorales de El Escorial consta de doscientos diecisiete volúmenes, habiendo sido hecha por orden de Felipe II, entre 1572 y 1590. Todos son de igual forma y tamaño. Escribió los salmos de maitines desde la primera a la quinta *feria* el valenciano Cristóbal Ramírez, y las notas y letras fueron de famosos maestros. Después los corrigió Juan Rodríguez, natural de Torrijos, racionero de Toledo. Trabajaron también en la copia fray Martín de Palencia; Francisco Hernández, de Segovia; Pedro Salabarte, de Burgos; y Pedro Gómez, de Cuenca. Encuadernó los libros con magnificencia Pedro del Bosque. "En las fiestas principales —escribe el padre Sigüenza— y en otras que no lo son tanto, los principios y primeras planas y letras de los oficios, misas, vísperas y laudes están con iluminaciones, historias y viñetas (así llaman la pintura que corre por el derredor de la hoja) de excelente pincel y mano todo; muchas dellas de nuestro fray Andrés de León, que fué otro don Julio en el arte; otras de su discípulo fray Julián, que quiso competir con entrambos; otras de muy buenos maestros en esta suerte de pintura... hay también otros tres libros en que están las cuatro Pasiones que se cantan en la Semana Santa, donde están cuatro historias en cada uno al principio de cada Pasión; son invención y labor de fray Julián, cosa por extremo acabada y la mejor labor que se ha visto y si fuera igual el dibuxo sin duda le podríamos poner con los primeros o más alto en el arte." Fray Julián trabajó también para otros monasterios de su Orden, pero es muy poco lo que se conoce de su mano, fuera de El Escorial. En Guadalupe sólo puede atribuírsele el Libro de la Domínica de la Resurrección y una viñeta con la aparición de Jesús a sus discípulos en el Cenáculo, aprovechada años más tarde en el Común de Apóstoles y mártires.

CENTROS VARIOS. — La catedral de Tarragona posee algunos cantorales de la segunda mitad del siglo XVI y de las dos centurias siguientes. Se conocen los nombres de algunos

de sus artífices como "mestre Mongarro scriptor illuminator", que trabajaba en 1500 en el Oficio de los Santos Cosme y Damián; Martín Carrillo Castellnou, escritor y notador (1516), Mestre Sunyer (1560) y mosén Miguel Vilella de Manresa (1681). Los dos volúmenes más interesantes que se conservan son los de los oficios de San Pedro y Sábado Santo. Las páginas iniciales de ambos, debidas a un mismo artista, están sólo dibujadas a pluma, dispuestas para su policromía, y únicamente en el primero hay algunas manchas de verde, carmín y morado. El frontispicio del cantoral de San Pedro, con la Virgen y el Niño y otros personajes sacros, dentro de muy fino marco renaciente, tiene tal sabor florentino, lo mismo que la bien compuesta Bajada de Cristo a los infiernos, de la inicial del otro libro, que induciría a asignarles una fecha próxima al 1500, pero el carácter de la decoración, con escudos y temas de grutesco, aconseja a añadir unos cincuenta años por lo menos a la indicada fecha. Una pintora de Tarragona, Angélica, habría hecho —según Ceán Bermúdez— por los años de 1636 algunas miniaturas "con inteligencia y delicadeza", pero ninguna de las que de esa época se conservan parece merecer tal elogio.

PRIVILEGIOS Y EJECUTORIAS. — Es enorme el caudal de miniaturas que llenan los privilegios o ejecutorias del siglo XVI, pero a pesar de su corrección y valor histórico e iconográfico, resulta difícil destacar piezas realmente importantes desde un punto de vista estrictamente artístico.

Como caso aparte debemos mencionar la representación de San Miguel en lucha con el demonio (fig. 320), que aparece en el "Llibre del capítols del magnífich Mustasaf", del Archivo Municipal de Valencia, obra pagada en 1568 a M. J. Porta, pintor nacido en Ager (Lérida) y establecido luego en Valencia, donde falleció en 1608 (v. *ARS HISPANIAE*, XII, pág. 177).

En cuanto a las ejecutorias expedidas por las Chancillerías oficiales, y en especial la de Valladolid, la reiteración de fórmulas deja poco margen a la libertad de composición. Las orlas empiezan siendo de fauna y flora al gusto flamenco de tradición gótica. Luego, los follajes van creciendo como en los cantorales y empiezan a introducirse los temas renacentistas (figuras 312 y 325). El manierismo llena de grutescos las cenefas y recuadros exteriores (figuras 321 y 322), mientras en el espacio interior de la portada suele verse el retrato orante del beneficiario con su familiares (figs. 321, 322 y 325), junto a imágenes sacras y figuras alegóricas. En la misma portada (fig. 325) o en el folio contrapuesto, suele haber un escudo de armas con orlas y cenefas complementarias.

La catedral de Santiago de Compostela posee dos valiosos ejemplares que se apartan de la fórmula corriente. Uno de ellos es la copia de la sentencia obtenida en 1576 por la que se confirma la vigencia del tributo llamado de los "Votos de Granada"; en tres páginas se representan el Voto de Santiago y la batalla de Clavijo, con profusión de personajes, y en otra, de rodillas junto a los Magos de la Epifanía (fig. 323), al canónigo Juan Vidal, tenaz promotor de la acción reivindicatoria que culminó con dicha sentencia. Otra ejecutoria, también de temática santiaguista (fig. 324) contiene un real privilegio referente a la Audiencia Real de Galicia.

CÓDICES VARIOS. — El siglo XVII fué generalmente de reiteración de géneros y estilos; cabe señalar la actividad del miniaturista Luis Lagarto, del que se conoce una obra en España (fig. 326), aunque su campo principal de actividades parece haber sido Méjico. Salvo las

ejecutorias y los cantorales, en esta centuria apenas si existen casos de miniatura aplicada al libro. Sin embargo, conviene recordar el código Chacón, recopilación en tres tomos de las poesías de Góngora, ofrecida en 1628 al Conde-Duque de Olivares. Acaso no estuvo lejos de su elaboración el propio Francisco Pacheco, puesto que en el primer tomo aparece en la portada el retrato del poeta (fig. 327) cuya orla no es sustancialmente distinta de las que encuadran los bellos dibujos del Libro de Retratos de Francisco Pacheco, una de las mejores preseas del Museo Lázaro Galdiano, en Madrid, que no vamos a estudiar aquí por haber debido excluir los dibujos y la miniatura-retrato producida como objeto independiente del libro.

En cuanto al siglo XVIII, siguen por una parte los géneros tradicionales en ejecutorias (figura 330) y libros de coro (figs. 331 y 333), aunque en estos últimos influye también la técnica puntillista de la miniatura-retrato sobre marfil y porcelana, que en ciertos cantorales (fig. 332) parece volver con ello, en cierto modo, a los procedimientos de Julio Clovio, mientras en otros casos se acusa la actividad circunstancial de pintores trabajando como miniaturistas, tales, por ejemplo, las miniaturas de Manuel Tramulles (1772) en el libro de juramentos de la cofradía barcelonesa de los Corredores de Cambios (fig. 334).

CARTAS DE PROFESIÓN. — Durante el siglo XVIII abundan también en toda España (aunque existen de ellas numerosos precedentes) las cartas de profesión de monjas que, a menudo, recuerdan por su composición las portadas de los libros impresos (figs. 335 y 336). El número relativamente crecido de encargos que tales actividades procuraban explica que los artesanos, e incluso los artistas, dedicados al arte de la miniatura fueran relativamente abundantes en España hasta el primer tercio del siglo XIX, en el que las guerras y la inestabilidad o supresión de muchas comunidades monásticas, además de las leyes desamortizadoras de los bienes de las catedrales y de la nobleza, cortaron prácticamente muchas tradiciones que habían perdurado hasta aquel momento.

GRABADO

POR

JUAN AINAUD

EL PERÍODO GOTICO

ORÍGENES DEL GRABADO EN ESPAÑA.—En el estado actual de nuestros conocimientos, la historia del grabado en España va unida necesariamente a la de la tipografía, pero ello es debido más bien al hecho de haberse conservado casi exclusivamente grabados empleados en la ilustración de libros, puesto que en realidad no debió empezar de este modo sino con la importación y luego producción o estampación local de hojas sueltas grabadas. Sin embargo, y salvo contadísimas excepciones (alguna estampa y un corto número de naipes), todo lo que nos queda procede de fondos bibliográficos, a pesar de que por los inventarios y otras referencias documentales podamos entrever la importancia que el grabado alcanzó en otras varias modalidades ya desde sus orígenes.

Desde luego, los ejemplares más antiguos debieron ser las imágenes piadosas. Mn. Gudiol publicó dos referencias del primer cuarto del siglo XV tomadas de inventarios de Vich en los que se registra “I tros de paper pintat on és lo crucifix de Jesu Christ” (1403) y “un tros de paper on és pintada la Verge Maria ab son fil e Sant Gabriel” (1420). Estos *trozos de papel* con imágenes pintadas debieron ser ya estampas coloreadas a mano, del mismo género que luego se prodigarán a lo largo de la misma centuria en forma de trípticos y retablos de papel para devoción particular. Muchos de ellos debieron ser importados; la catedral de Barcelona posee todavía un magnífico ejemplar francés, en forma de tríptico, con la Piedad en el centro y oraciones en latín y francés en las hojas plegables. Debieron importarse también con frecuencia estampas sueltas, ya sea como objetos de devoción o material de trabajo y documentación usado ya desde entonces por pintores y miniaturistas. Angulo y Post señalaron ya, entre otros, una serie de casos en que artistas de toda España copiaron más o menos servilmente las estampas del famoso grabador alemán Martín Schongauer († 1491), que también sirvieron de modelo directo para xilógrafos españoles. Da idea de la gran variedad de usos de la técnica del grabado una referencia del año 1428 en otro inventario de Vich dado a conocer por Mn. Gudiol que nos conserva el recuerdo de “algunas cédulas de contractas stampades”, que no debieron ser otra cosa que impresos para contratos.

Los materiales empleados en el grabado cuatrocentista fueron esencialmente tres: la madera, el cobre y el estaño. Aunque no suele hablarse más que de los dos primeros, el grabado en estaño tuvo asimismo una gran importancia por ser fácil de trabajar como la madera y permitir un dibujo de aristas muy finas. Algunos grabados de aspecto negativo, con predominio de negros, parecen corresponder a una de las técnicas más propias del estaño, aunque los hubo en otros materiales.

En el comercio y difusión del grabado intervinieron, además de los grabadores propiamente

te dichos, los impresores, estamperos y libreros; salvo algunas piezas documentadas o firmadas, las referencias más abundantes nos las proporcionan las portadas y colofones de los libros, en los que de modo poco menos que exclusivo constan los impresores y editores, pero no los ilustradores; por otra parte, y no sólo en lo que se refiere a la Edad Media, debe tenerse en cuenta que muy a menudo el artista que proporcionaba el dibujo no era el mismo que grababa las láminas o tacos, misión encomendada a grabadores profesionales o a plateros, quienes a menudo se limitaban a traducir o interpretar las composiciones originales de otros, ya sea dibujos o pinturas como grabados españoles o extranjeros. Por otra parte, y tal como sigue practicándose en la actualidad en ciertos casos, en impresiones españolas se emplearon a veces grabados de procedencia extranjera, mientras que en otras los tacos o planchas de un editor o impresor español fueron objeto de comercio o transmisión hereditaria y a veces se emplearon durante décadas e incluso centurias en lugares muy alejados del de su origen o ejecución.

El hecho de ser alemanes en su mayoría los primeros impresores establecidos en España contribuyó indudablemente a mantener un carácter esencialmente germánico a las ilustraciones que emplearon, con lo que por otra parte no hicieron más que reforzar la vigencia del estilo flamenquizado tan en boga en la pintura y miniatura hispánicas de la segunda mitad del siglo XV.

Sin embargo, con el tiempo y gracias al desarrollo local de los distintos talleres, y más todavía con la incorporación de artistas del país en todas las modalidades de las artes gráficas, se fue perfilando el carácter o por lo menos la importancia de algunos centros más destacados.

La publicación en 1931 por Martín Kurz de un catálogo prácticamente completo de los grabados cuatrocentistas españoles en libros y estampas sueltas facilita extraordinariamente su estudio, pese a la carencia de ilustraciones de dicha obra.

ESTAMPAS Y HOJAS SUELTAS.—En Barcelona, desde fecha muy primeriza el grabado debió tener cierto desarrollo. Una de las estampas en metal de fecha más antigua entre las hoy conservadas es una imagen de devoción del Príncipe Carlos de Viana († 1461), beatificado por el fervor popular de los barceloneses, pero cuyo efímero culto sufrió una primera y brutal interrupción en 1472 con la caída de Barcelona en poder de Juan II de Aragón; sólo se conoce un ejemplar (fig. 338), conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Su arte es muy elemental y parece más ensayo de platero que obra de un profesional del grabado.

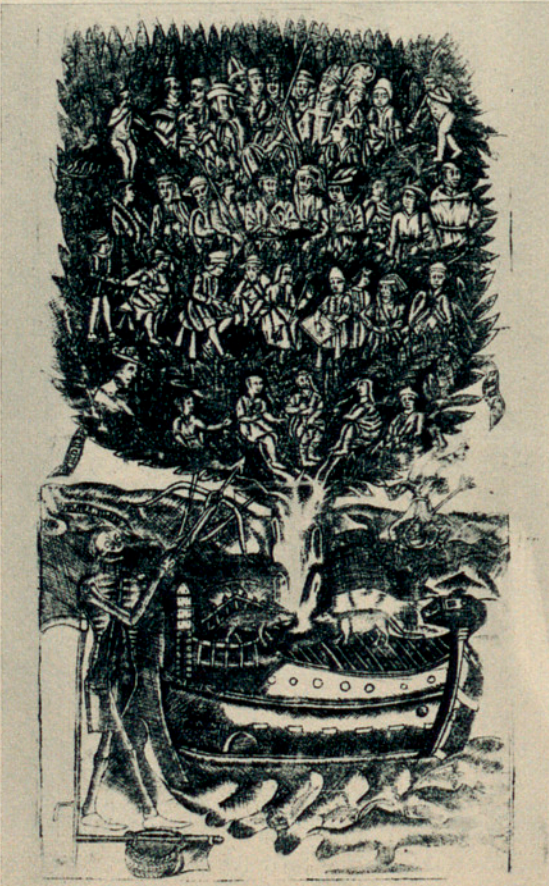
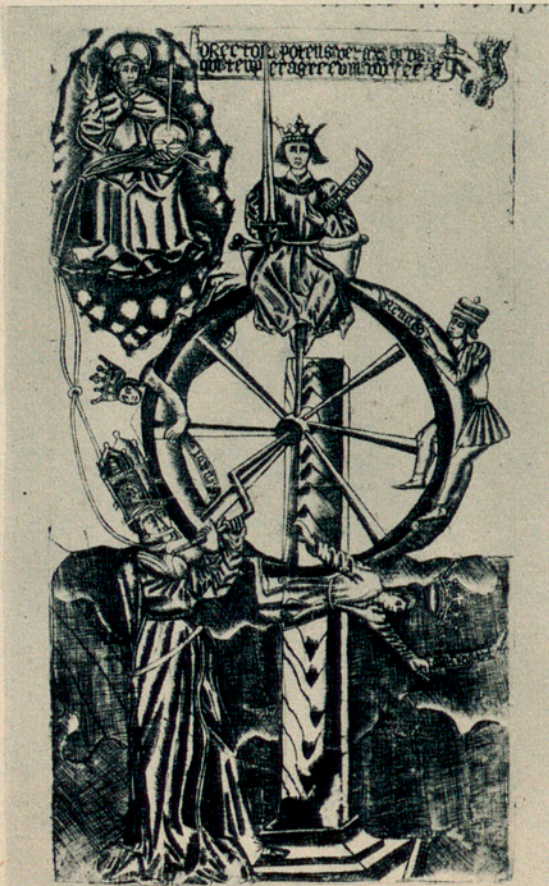
También debieron grabarse en la segunda mitad del siglo XV otras dos composiciones en metal, de autor castellano, cuyas únicas pruebas subsistentes fueron incluidas en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. En una, figura la Rueda de la Fortuna y en la otra, el Árbol de la Vida asaeteado por la Muerte. E. M. Vetter ha puesto en evidencia la relación existente entre tales escenas y una composición en la que aparecen ambas, grabada por el "Maestro de las Banderolas", en forma que inclina a suponer un prototipo común (figs. 340 y 341).

Otro autor, posiblemente catalán, grabó a fines de la misma centuria un árbol de Jessé del que sólo se conocen fragmentos recortados y pegados en las capitales de un códice barcelonés existente en Dresde en el que se copiaron los privilegios del gremio o cofradía de los carniceros, de Barcelona.

Tenemos que llegar al último cuarto del siglo XV para hallar a un artista conocido y destacado. Se trata del fraile dominico Francisco Doménech quien profesó en el convento bar-



Fig. 337.—VIRGEN DEL ROSARIO, GRABADO DE FRAY FRANCISCO DOMÉNECH.



Figs. 338, 339, 340 y 341.—GRABADOS CON EL PRÍNCIPE DE VIANA (B. N. M.), DEL "LLIBRE DELS ANGELS", DE F. EIXIMENIS; DE LA RUEDA DE LA FORTUNA (B. N. M.), Y DEL ÁRBOL DE LA VIDA (B. N. M.).

mars.

Valencia.

scorpio.



Fig. 342.—GRABADO CON LOS JURADOS DE VALENCIA ANTE LAS TORRES "DE SERRANS".



Figs. 343, 344, 345 y 346.—GRABADOS DEL "LLIBRE DE LES DONES" (BARCELONA, 1495); DE LA "CÀRCEL DE AMOR" (BARCELONA, 1493); DE DATUS (VALENCIA, 1498), Y DEL "PROCÉS DE LES OLIVES" (VALENCIA, 1492).

celonés de Santa Catalina en 1488 y en 1494 fue destinado al convento de su misma Orden, en Valencia. Conocemos de él dos estampas, ambas en metal y fechadas en 1488. Una, de pequeño tamaño, contiene la imagen de San Antonio Abad; la otra —cuya plancha original pasó a mediados del pasado siglo de Valencia a la Biblioteca Real de Bruselas— mide 316 por 255 milímetros y es de iconografía excepcionalmente rica; hallamos en lo alto, en tres filas, las escenas correspondientes a los quince Misterios del Rosario, y debajo, centradas por la Virgen del Rosario en mandorla de rosas, otras imágenes piadosas, entre ellas las Santas Eulalia y Catalina (fig. 337).

Son obra valenciana otros grabados en metal correspondientes a una baraja de fines del siglo XV de la que sólo se conocen tres naipes pertenecientes al Gabinete de Estampas de Berlín. Los Museos de Arte de Barcelona poseen una hoja con varios naipes, grabados en madera, de cuidado arte hispanoflamenco, y doce piezas de un juego distinto, el Museo Episcopal de Vich.

LA IMPRENTA EN CATALUÑA.—Los impresores establecidos en Barcelona y otras ciudades catalanas tuvieron a su servicio grabadores de muy variado origen. Uno de ellos fue el platero castellano o andaluz Fernando de Lepe, quien en 1495 se comprometió a grabar para un impresor oriundo de Heidelberg, Hans Rosenbach, los doce meses con los signos del Zodíaco y además veinte figuras de Santos; acaso puedan identificarse dichos símbolos astronómicos con los empleados por Rosenbach para sus ediciones del "Lunari" de B. de Grannollachs; la actividad ulterior de Fernando de Lepe nos es desconocida.

Aunque el nivel general de las xilografías empleadas por Rosenbach hasta fines del siglo XV no pasa de lo discreto (fig. 343), cabe señalar una excepción que precisamente por lo singular obliga a suponer que se trata de un préstamo. Son los 16 magníficos grabados —algunos repetidos varias veces— que ilustran la versión catalana (Barcelona, 1493) de la novela "Cárcel de Amor", de Diego de San Pedro. La portada demuestra, por la inscripción del título, que se hicieron para una edición castellana, de la que no poseemos ejemplares; en 1496 Fadrique de Basilea (Friedrich Biel) publicó en Burgos una edición castellana en la que imitó los grabados que empleara antes Rosenbach. Ello demuestra la complejidad de la elaboración y difusión de tales obras. Sin embargo, el prototipo debió dibujarse en Castilla, no ya porque el libro se escribiera acaso en Peñafiel, sino porque el arte muy refinado de las estampas establece ciertas novedades renacentistas junto a un fondo general gótico que halla su paralelo en el arte pictórico de Berugete. Así, al lado de escenas cortesanas en interiores de florida tracería ojival (fig. 344), encontraremos la magnífica composición al aire libre —o más bien en una especie de escenario convencional— con el rey que desde su tronc rematado por máscaras y guirnaldas de laurel se inclina hacia un cardenal. Confirma el éxito de tales ilustraciones una imitación del grabado que representa a Leriano escribiendo una carta, empleado como cabecera en Toledo, en 1500, en dos ediciones de Pedro Hagenbach ("Proverbios de Séneca" y "Las notas del Relator"), impresor alemán establecido primero en Valencia y luego en la ciudad del Tajo.

Otro caso de movilidad es el de Nicolaus Spindeler, de Zwickau, cuyo nombre aparece por primera vez en Tortosa, en 1477, asociado con el ginebrino Pierre Brun (activo más tarde en Barcelona y Sevilla), y luego en Barcelona de 1478 a 1485, aunque en 1484 realizó trabajos para Tarragona; en 1489 aparece en Valencia, donde seguía a principios de 1500, aunque desde fines de 1500 hasta su muerte, ocurrida en 1507, residió de nuevo en Barcelona.

Spindeler empleó materiales muy variados. Como muestra de sus grabados de tipo puramente gótico reproduzco una ilustración de las "Elegantiae" de Augustinus Datus, que imprimió en Valencia en 1498 (fig. 345).

El burgalés Diego González, oriundo de Gumiel de Izán —por lo que usó el apelativo de Diego de Gumiel—, trabajó a fines del siglo XV en Barcelona y Gerona, antes de trasladarse a Valladolid, donde ya actuaba en 1502. Es muy peculiar su gran marca de impresor con dos figuras de león. En 1500 consta como discípulo suyo en Barcelona el estampero Jorge Costilla, que tanta fama alcanzaría en Valencia a partir de 1509.

Conocemos los nombres de dos editores-estampadores barceloneses: Pere Miquel (fig. 339) y Pere Posa. El primero es conocido especialmente por su edición de las "Constitucions de Catalunya" (1495), con una gran lámina que representa el Parlamento de Lérida presidido por Jaime I. A su fallecimiento en 1497 le sucedió un francés, Carmini Ferrer († 1552) quien estaba ya en Barcelona en 1496 y casó con la viuda de aquél. El otro editor de cierta importancia fue el sacerdote Pere Posa, a quien se debe la publicación de varias obras de Ramón Llull, entre ellas el "Arbor Scientiae" (hacia 1489), ilustrado con grabados de factura muy popular.

Pere Trinxer, librero alemán o catalán, ciudadano de Barcelona y activo en la propia ciudad y en Valencia publicó en esta última el libro "Obra a llaors del beneventurat lo senyor "Sant Christófol" (1498) una de cuyas ilustraciones contiene la Virgen de Montserrat, y otra San Cristóbal rodeado por una orla inspirada directamente en la de un códice miniado, hecho más frecuente todavía en los grabados castellanos y andaluces.

Frente a 38 incunables barceloneses, con ilustraciones, Kurz registra tan sólo 22 del resto de Cataluña y dos de Mallorca. Hay que tener en cuenta, sin embargo, el gran volumen de lo destruído, en particular estampas y hojas sueltas. Por ejemplo, del sajón Heinrich o Enrique Botel, de Embich (Barcelona, 1474; Zaragoza, 1476, asociado con Pablo Hurus, de Constanza; Lérida, 1480-1495) apenas si quedan impresos.

INCUNABLES ARAGONESES Y VALENCIANOS.—Pablo Hurus estuvo en Barcelona en 1475, pero a partir del año siguiente le hallamos ya firmemente asentado en la capital de Aragón y de sus acreditadas prensas salió lo mejor de las 58 impresiones incunables zaragozanas registradas en el repertorio aludido (figs. 349 y 350). En 1499 cesó en su actividad personal, pero el taller quedó en manos de un grupo de sucesores: Jorge Coci, Leonardo Hutz y Wolf Appentegger, quienes firman ya una obra impresa en 1500. Luego desaparece el nombre del último, y después del traslado de Hutz a Valencia en 1505 quedó Coci al frente de la imprenta, por lo menos hasta 1534.

En algunas de las obras más lujosas impresas por él, Pablo Hurus debió emplear tacos alemanes; tales, por ejemplo, los que ilustran el "Viaje de la Tierra Sancta" (1498), de Bernhard von Breidenbach. Sin embargo, no faltan verdaderas adaptaciones, como las escenas de la Pasión inspiradas en estampas de Martin Schongauer, usadas en varios libros y otras piezas grabadas según modelos locales; valga como ejemplo entre otros muchos la Virgen del Pilar que ilustra una obra de Martínez de Ampiés (1495). Una de las mejores xilografías usadas por Pablo Hurus es el gran Calvario del "Thesoro de la Pasión", de Andrés de Li (1494) (fig. 347). Hans Hurus, con seguridad pariente de Pablo, trabajó en Zaragoza entre 1488 y 1490 e imprimió otras obras ilustradas de carácter típicamente germánico.

Valencia presenta un panorama mucho más variado y cambiante, aunque sólo conocemos



Fig. 347.—GRABADO DEL "TESORO DE LA PASSIÓN" (ZARAGOZA, 1494).

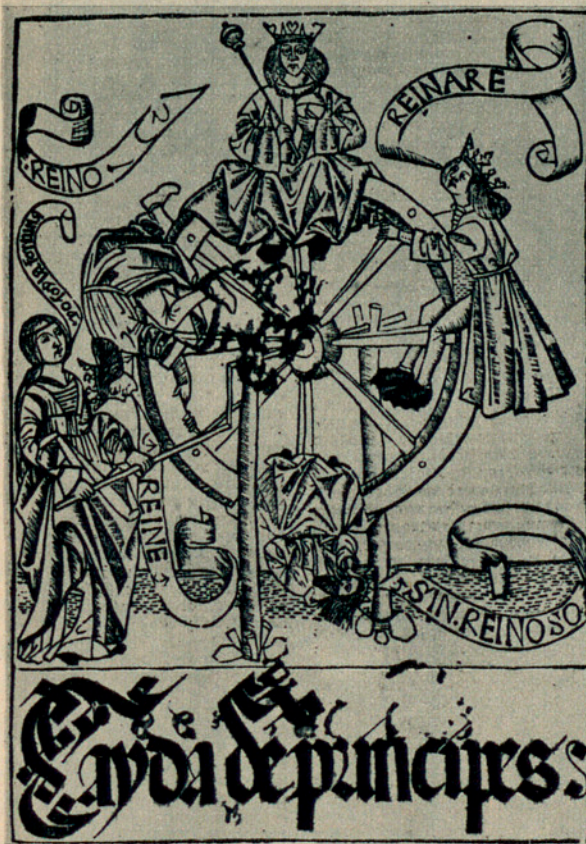
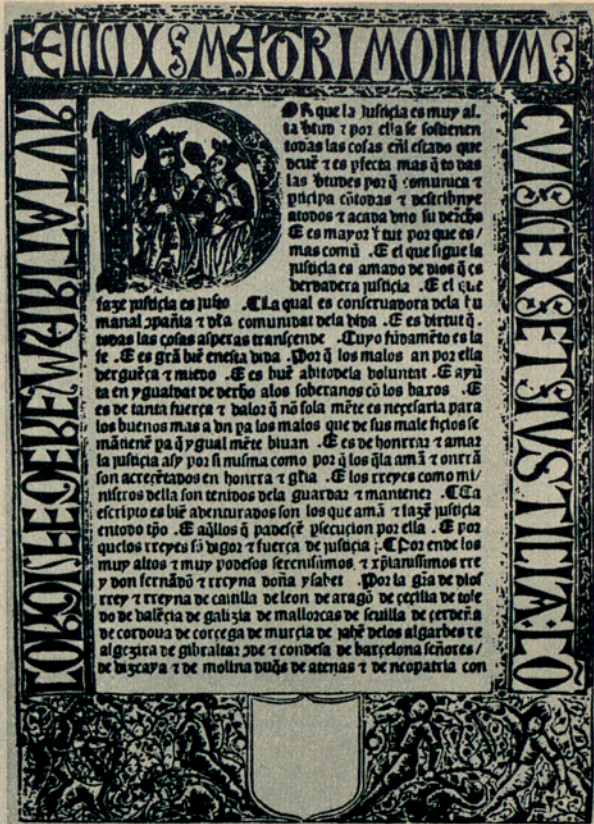


Incipit manuale siue practica ministrandi sacramenta secundum ordinem sancte ecclesie cesaraugustane. et per totam eius dyoccesim. Incipit benedictio aque benedictae.

Adiutorium nostrum in nomine domini. Qui fecit celum et terram. Sit nomen domini benedictum. Ex hoc nunc et usque in seculum.

Erorcizo te creatura salis. Per: + xū viuū. Per: + xūm veruz. Per: + xūm sanctū. Per: xūz qui te per heliseū pphetā in aquā mitti iussit: ut sanaretur sterilitas aque: vt efficiaris

Figs. 348, 349, 350 y 351.—GRABADOS DE LA "VIDA DE SANTA CATHERINA DE SENA" (VALENCIA, 1499); DE "AUREA EXPOSITIO HYMNORUM" (ZARAGOZA, 1499); DE "CUATRO COSAS POSTRIMERAS" (ZARAGOZA, 1491), Y DEL "MANUALE CESARAUGUSTANO" (HIJAR, H. 1487).



Figs. 352, 353, 354 y 355.—GRABADOS DE "DÉCADAS DE TITO LIVIO" (SALAMANCA, 1497); DE "ORDENANZAS REALES" (HUETE, 1484); DE "CAIDA DE PRÍNCIPES" (TOLEDO, 1511), Y DE "EPÍSTOLAS DE SAN JERÓNIMO".



Figs. 356, 357, 358 y 359.—GRABADOS DEL LIBRO "CURA DE LA PIEDRA" (TOLEDO, 1498); DEL "TRATADO DE AMORES DE ARNALTE A LUCEDA" (BURGOS, 1491); DE "HISTORIA DE SANT VICTORES" (BURGOS, 1487), Y DE LAS "TROBAS DE LA GLORIOSA PASIÓN" (TOLEDO, 1490).

en la actualidad una treintena de incunables ilustrados salidos de sus prensas. Ya se hizo alusión a las actividades allí desarrolladas por Spindeler y Hagenbach. También trabajaron en aquella ciudad otros alemanes, como Christopher Cofmann, de Basilea, quien en 1499 estampó a dos tintas una gran ilustración del "Regiment de la cosa pública", de Eiximenis, con el autor y los seis jurados de Valencia ante las típicas torres "de Serrans" (fig. 342) y en el mismo año, para "La vida de Sancta Catherina de Sena" empleó una buena estampa todavía muy gótica, con la Virgen y el Niño y cuatro Santas, firmada con una H (fig. 348).

La temática local, con mayor inventiva, fue empleada también por otro alemán establecido en Valencia, quien a pesar de su origen usa un nombre y un apellido castellanos, Lope de la Roca, en el cual se ha querido ver acaso un Wolf von Stein. Su edición del "Proceso de les olives" y otras obras satíricas locales (1497) contiene ocho estampas que en forma realista o alegórica ilustran muy sugestivamente el ambiente valenciano de fines del siglo XV (fig. 346).

Caso aparte y muy singular fue Alfonso Fernández de Córdoba, quien entre 1477 y 1478 trabajaba en Valencia asociado con Lamberto Palmart. Luego le hallamos en Murcia en 1483; como dependiente del hebreo Salomón Ben Maimón Zalmati. Entre 1484 y 1485 Alfonso volvió a trabajar en Valencia, pero luego debió trasladarse a Híjar, en Aragón, donde publicó un "Manuale" zaragozano (hacia 1487) en el que emplea la misma orla que el impresor hebreo Eliezer Ben Alantansi utilizó allí mismo desde 1488 para una edición hebrea del Pentateuco, costada en parte por Salomón Ben Maimón Zalmati. Eliezer se hallaba ya en Lisboa en 1489. Allí siguió usando todavía la orla en cuestión y se le conoce bajo el apelativo de Eliezer Tolledano (fig. 351).

NAVARRA, CASTILLA Y LEÓN.—Pamplona fue centro de alguna actividad —Kurz registra doce obras— gracias al impresor Arnao Guillén de Brocar, cuyas prensas seguirán trabajando hasta el período renacentista, trasladadas a otras ciudades. Conocemos impresiones fechadas a partir de 1492, con la característica marca editorial, acompañada a menudo de un Calvario o de otras estampas sueltas, entre ellas una con el rapto de Helena en la "Crónica Troyana" (hacia 1500). El único libro ilustrado con gran número de grabados es una traducción castellana (1495) del "Fasciculus Medicinæ", de Johannes de Ketham. Sin embargo, como en el caso de las ediciones contemporáneas de Zaragoza (1494) y Burgos (1495) se trata de una adaptación de los grabados que ilustran ediciones ultrapirenaicas.

En Castilla y León, las actividades editoriales del primer período se concentraron especialmente en Burgos, con 40 obras ilustradas conocidas frente a 17 en Valladolid, 23 en Toledo o 31 en Salamanca, sin contar otros centros secundarios.

Aparte de la edición de una obra de Nebrija de escaso interés artístico, todos los libros burgaleses salieron de dos talleres: el de Fadrique de Basilea, ya aludido al tratar de la edición barcelonesa de "Cárcel de Amor", de Diego de San Pedro, y el de Juan de Burgos. Fadrique de Basilea tiene una copiosa producción desde 1491, en que publica otra obra del propio Diego de San Pedro (fig. 357). Entre las ilustraciones xilográficas hechas exprofeso para obras españolas, destacaremos las dieciséis que ilustran una edición de "La Celestina", fechada en 1499. Merecen asimismo especial mención los 40 grabados del libro de caballerías "La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe" (1499), atribuida a David Aubert, y los catorce que acompañan un texto de la Pasión, publicado hacia 1493. Conocemos además interesantes grabados en metal y madera que no forman serie y que se emplearon sueltos en otras

obras, como la estampa de San Victores que ilustra su vida escrita por Andrés Gutiérrez de Cerezo (fig. 358). Es ejemplar muy interesante por su ejecución y se relaciona acaso con una gran lámina también vaciada en metal con la efigie de San Jerónimo que se siguió empleando hasta muy adelantado el siglo XVI (fig. 355).

Juan de Burgos, cuyas obras ilustradas más antiguas se fechan en 1490, es conocido tan sólo por siete de aquéllas, de valor mediocre. Citaremos como ejemplo las viñetas que ilustran la obra alegórica de don Enrique de Villena "Los doce trabajos de Hércules", publicada en 1499, cuyos puntos de contacto con la edición zamorana de Antonio de Centenera (1483) prueban más bien la existencia de una fuente común que no una dependencia directa entre ambas. En 1500 Juan de Burgos trabajaba en Valladolid con los mismos materiales.

Las demás imprentas de Valladolid parecen haber sido de carácter muy modesto en estos últimos años del siglo XV. Conocemos el nombre de Jean de Froncourt, quien en 1493 utilizaba una gran xilografía con el escudo de los Reyes Católicos que en 1497 fue usada por Pietro Giraldi y Miguel de Planes. A estos últimos se atribuye además una edición de la "Visión delectable", del bachiller Alfonso de la Torre, con once grabados.

Conocemos bastantes ediciones salmantinas pero no el nombre de su autor o autores, que debieron trabajar en todo caso en un taller único, quizá en la Universidad, excepción hecha de fray Lope Sanz de Navarra, asociado en 1496 con un Leonardo Alemán que debe ser el apellidado Hutz, socio de Hagenbach en Valencia y activo más tarde en Zaragoza (1500) y en Valencia de nuevo hacia 1503. Entre los grabados que se emplearon en Salamanca señalaremos, por orden cronológico, el escudo de los Reyes Católicos, empleado con frecuencia a partir de 1493 y la figura alegórica de la Astronomía que en aquellas fechas aparece en la portada de la obra "Artis Grammaticae Praecepta". El 1497 debió ser año singularmente fecundo a juzgar por las ediciones de tema religioso y profano que conocemos: Ximénez de Prexano, Sebastián de Ota, Tito Livio (fig. 352), y la versión castellana de la "Fiammetta", de Boccaccio. Al año siguiente se publicó una edición de Pomponio Mela con dos láminas de interés cartográfico, y en 1499 una nueva edición del "Luzero de la Vida Christiana", de Pedro Ximénez de Prexano con un gran Calvario, firmado con las iniciales A. L. Para una edición, al parecer salmantina, de "La Passion trobada" de Diego de San Pedro, se emplearon hacia 1497 algunos de los grabados —de más interés iconográfico que artístico— que había empleado en Coria en 1489 el impresor Bartolomé de Lille para el "Blasón General", de Pedro de Gracia Dei.

Debemos considerar como proyección esporádica de la imprenta salmantina al maestro Juan Varela de Salamanca quien imprimió en Granada en 1505 el "Vocabulista arávido", de fray Pedro de Alcalá, con xilografías que todavía entran de pleno en el estilo gótico.

Los inicios de la imprenta en Toledo fueron, al parecer, tempranos, pero modestos. Conocemos el nombre de Juan Vazques, establecido en el convento de San Pedro Mártir entre 1484 y 1490, impresor de Bulas y otros textos de muy escasa ilustración; acaso las únicas figuras de cierto interés son la Verónica de Cristo y la Virgen sedente con el Niño, colocadas al final de la edición de las "Trobas de la Gloriosa Pasión", del Comendador Román (fig. 359). Tuvo como sucesor inmediato (hacia 1495), a otro impresor apellidado Téllez, con características parecidas. A partir de 1498, el impresor alemán Pedro Hagenbach, a quien encontramos ya antes en Valencia, se estableció en Toledo, donde estampó una serie de libros de buena ejecución aunque ilustrados con un número muy reducido de xilografías. Entre éstas destaca

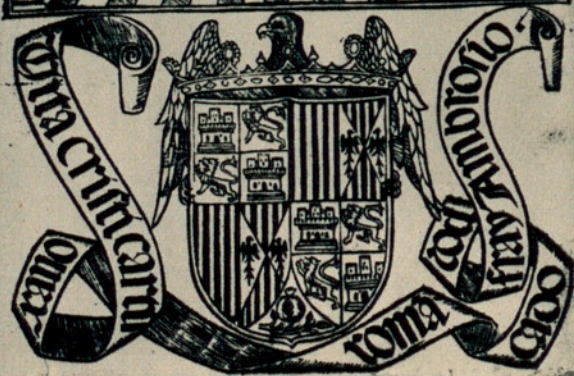


Las. cc. de.
 Juā. de mena

Figs. 360, 361, 362 y 363.—GRABADOS DEL "ESPEJO DE LA CRUZ" (SEVILLA, 1486); DEL "FLORETO DE SANT FRANCISCO" (SEVILLA, 1492); DEL "REGIMIENTO DE PRÍNCIPES" (SEVILLA, 1494), Y DE "LAS TRESCIENTAS" (SEVILLA, 1496).



Scala celi.



Figs. 364, 365, 366 y 367.—GRABADOS DE "SCALA CELI" (SEVILLA, 1496); DE LA "HISTORIA DEL NOBLE VESPASIANO" (SEVILLA, 1499); DEL "CARRO DE DOS VIDAS" (SEVILLA, 1500), Y DE "VITA CRISTI CARTUXANO" (ALCALÁ, 1502-1503).

una Crucifixión empleada varias veces y los santos Cosme y Damián (1498) que figuran en el tratado "Cura de la piedra", de Julián Gutiérrez (fig. 356).

Entre los talleres menores establecidos en pequeñas ciudades merece señalarse el de Álvaro de Castro, en Huete, de donde salió en 1484 una edición de la "Compilación de Leyes", de Alfonso Díaz de Montalvo, con curiosos grabados en metal que deben imitar la portada con orla y las capitales de un manuscrito iluminado de típico estilo gótico castellano (fig. 353).

ANDALUCÍA.—En Andalucía, Sevilla acapara la producción editorial, con más de 80 obras ilustradas de las que se conservan ejemplares, lo que prefigura ya la espléndida floración del siglo XVI. Los primeros nombres conocidos son de españoles. Así, por ejemplo, Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto quienes en 1480 publicaron una edición del "Fasciculus Temporum", de Werner Rolevinck, con buen número de grabados en madera y metal de inspiración germánica.

Antón Martínez, para su edición (1486) del "Espejo de la Cruz", de Domenico Cavalca, debió copiar en forma algo rústica las páginas de un códice miniado con orlas de rica decoración floral (fig. 360).

Sin embargo, pronto aparecen los nombres de impresores extranjeros, entre los que destacan Menardo Ungut y Stanislao Polono, entre cuyas múltiples estampaciones recordaremos en primer lugar el "Floreto de Sant Francisco", de 1492, con un gran grabado que debió labrarse exprofeso y está firmado con una b minúscula. En primer término aparece la estigmatización de San Francisco, pero en el fondo destaca la ciudad de Sevilla con la Catedral y la Giralda (fig. 361). Recordemos también la "Scala Celi", de los mismos impresores (1496), en cuya portada aparece un Santo en actitud de subir hacia el Cielo por una escalera sostenida por dos grandes arcos conopiales de herradura de traza morisca (fig. 364). Otras veces el interés iconográfico reside en los retratos; por ejemplo, los del autor y del rey Juan II en "Las Trescientas", de Juan de Mena (fig. 363), editadas por Stanislao Polono en 1496, o la magnífica portada con fray Ambrosio de Montesinos ante los Reyes Católicos que ilustra el "Vita Cristi Cartoxano Romançado" que el mismo Polono publicó en Alcalá de Henares en 1502 (fig. 367).

El gran arte pictórico cortesano de fines del siglo XV, que va de Pedro Berruguete a Juan de Flandes, halla el correspondiente eco en la hermosa figura sedente de un rey que aparece por primera vez en la edición sevillana de 1494 del "Regimiento de los Príncipes" (M. Ungut y S. Polono) (fig. 362).

Dentro de la producción de otros impresores debemos mencionar la "Ystoria del noble Vespasiano" (Pedro Brun, 1499), cuyas ilustraciones (fig. 365) parecen ser reflejo parcial de las de la versión portuguesa publicada tres años antes en Lisboa, y el "Carro de dos vidas" (1500, Johann Pegnitzer y Magnus Hubst) con un grabado del Juicio Final firmado con las dos letras D. y J. enlazadas (fig. 366).

EL GRABADO XILOGRÁFICO DEL SIGLO XVI

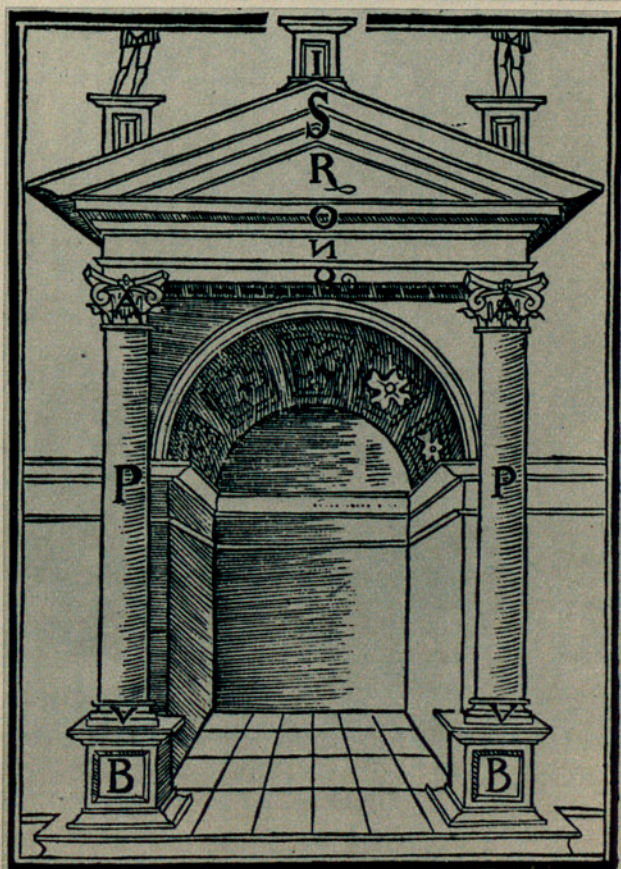
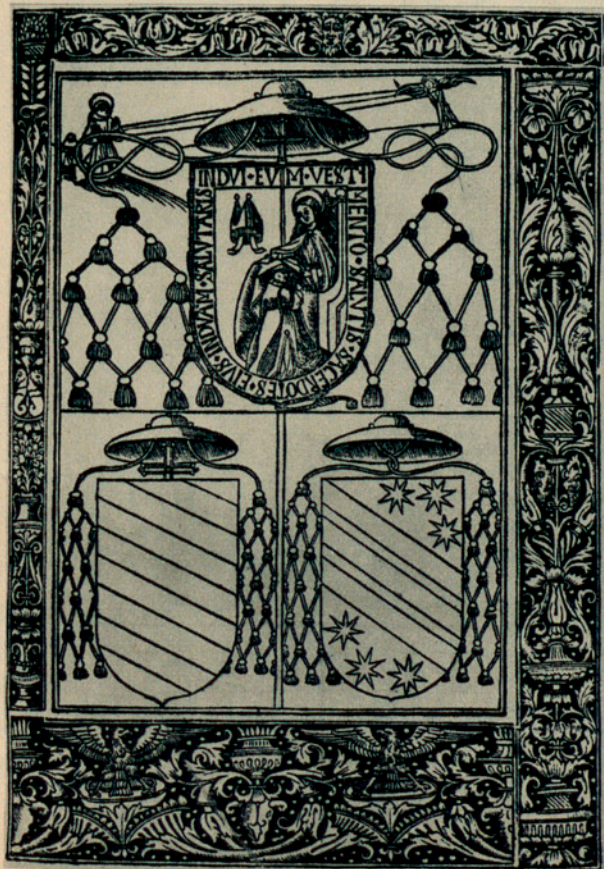
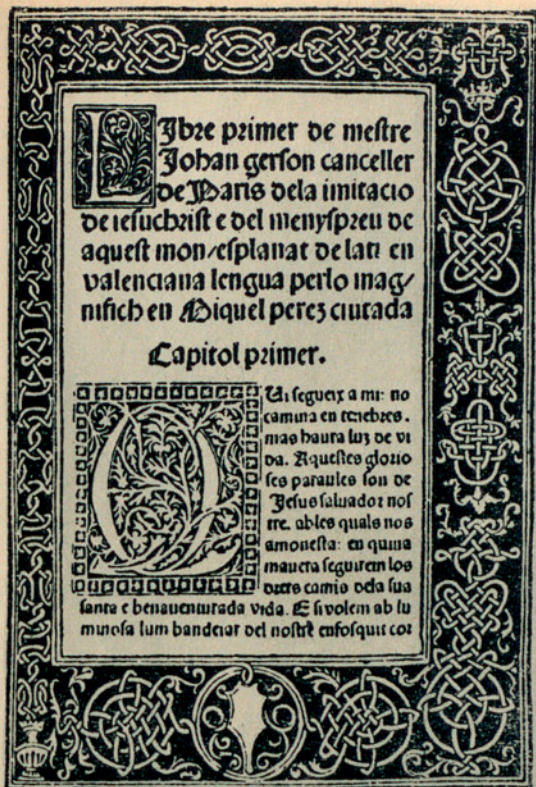
INTRODUCCIÓN DEL RENACIMIENTO.—Aunque el estilo gótico persiste en muchos grabados españoles hasta muy entrado el siglo XVI, conocemos muestras de arte renacentista perfectamente fechadas en la centuria anterior. Se da el caso paradójico de que algunos de los más antiguos incunables españoles fueron impresos en letra romana y no en letra gótica, aunque esta última alcanzó una difusión muy superior y persistió durante largos años. Sin embargo, ello es independiente del estilo de capitales y viñetas. En éstas el arte renacentista pudo llegar por conductos varios. En ciertos casos, como el de una orla completa de nudos y entrelazos en blanco sobre negro empleada en Barcelona por P. Posa en 1482, el modelo es posiblemente veneciano (fig. 368).

En Sevilla, Menardo Ungut y Stanislao Polono emplearon en 1495 una pareja de ángeles que sostienen a la vez el título y un jarrón lleno de lirios, en la portada del "Lilio de Medicina", de Bernardo Gordonio. El plegado de las albas de ambas figuras, y las flores sobre fondo blanco, reflejan claramente un modelo italiano (fig. 369). Como prueba del éxito persistente de esta composición en España puede aducirse una copia invertida que el impresor Juan Villaquirán empleaba todavía en Toledo en 1513 —ya bastante usada— para el "Tratado llamado menor daño de Medicina" de Alonso Chirino.

Sin embargo, los elementos renacentistas suelen aparecer más bien en este primer período en forma de tiras o viñetas sueltas, a menudo mal adaptadas, que pudieran ser de procedencia extranjera, como la misma letrería. En esta forma las hallamos, por ejemplo, en el "Vocabularium ecclesiasticum", de Rodrigo Fernández de Santaella, impreso en Sevilla en 1499, en las "Leyes nuevas de la Hermandad", de igual lugar y fecha, o en las "Leyes del estilo", estampadas por Pedro Hagenbach en Toledo en 1500.

En la primera década del siglo XVI merece destacarse la magnífica orla renacentista en negativo (fig. 370) que adorna la portada del "Comento sobre el Eusebio", de Alonso de Madrigal (Salamanca, Hans Gysler, 1506-1507; el propio Gysler utilizó una parte en 1509 para las "coplas de zambardo", de Juan del Encina). Algunas de sus piezas, ya descabaladas, se emplearon luego en la misma ciudad y en compañía de un magnífico Calvario para el "Missale abulense", de 1510 (y no de 1500 como erróneamente se afirmó alguna vez), en el "Tractatus contra hereticam pravitatem", de Gonzalo de Villadiego (1519, en confusa mezcla con piezas de factura similar y otras algo rudas), y todavía en el "Manipulus medicinarum", de Fernando Sepúlveda (1523). Una imitación en positivo aparece con las letras AOM en Valladolid en una edición del "Relox de Príncipes", de Antonio de Guevara (1529, por Nicolás Tierri).

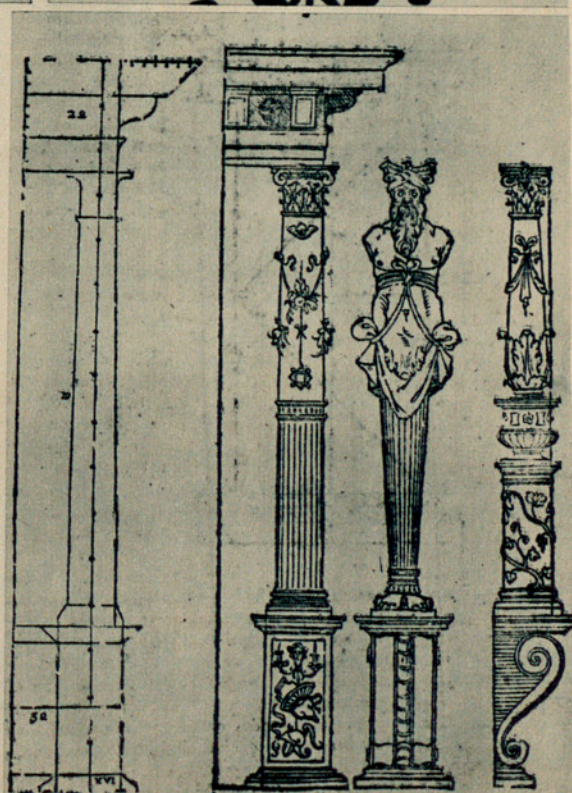
El segundo decenio ve el pleno desarrollo de las orlas renacentistas en las prensas sevillanas



Figs. 368, 369, 370 y 371.—GRABADOS DE "IMITACIÓ DE JESUCHRIST" (BARCELONA, 1482); DE "LILIO DE MEDICINA" (SEVILLA, 1495); DEL "COMENTO SOBRE EL EUSEBIO" (SALAMANCA, 1506-1507), Y DE "MEDIDAS DEL ROMANO" (TOLEDO, 1526).



Figs. 372, 373 y 374.—GRABADOS DE LA "CRÓNICA GENERAL", DE P. A. BEUTER (VALENCIA, 1546) Y DEL "BLANQUERNA" (VALENCIA, 1521). GRABADO DE LA VIRGEN DE MONTSERRAT (H. 1520).



Figs. 375, 376, 377 y 378.—RETRATO DE JUAN DE VICIAR, POR JUAN DE VINGLES; LETRAS CAPITALES SEGÚN DIBUJO DE HOLBEIN; PORTADA DEL "DICTIONARIUM", DE ANTONIO DE NEBRIJA; LÁMINA DE "VARIA COMMENSURACIÓN", DE JUAN DE ARFE.



Figs. 379, 380 y 381.—RETRATOS DE JUAN DE ALCEGA (MADRID, 1589); DE JERÓNIMO DE CHAVES (SEVILLA, 1566), Y DE DIEGO DE ÁLAVA (MADRID, 1590).

de Jacobo Cromberger y de Juan Varela, y en las toledanas de Ramón de Petras. Por esta misma época el taller ambulante de Arnao Guillén de Brocar estampó en Alcalá de Henares (de 1514 a 1517) la magnífica Biblia Poliglota Complutense, debida a la munificencia del Cardenal Cisneros. Sus orlas son una muestra excelente aunque sobria del estilo plateresco, pero acaso reflejan más la cultura de su mecenas que la del impresor, que por estas fechas parece todavía muy enraizado en la tradición gótica, aunque luego, ya en Toledo (1521, "Historia de la bendita Magdalena") tradujera al nuevo modo su emblema personal del orante ante los símbolos de la Pasión.

El primer repertorio de elementos arquitectónicos renacentistas se publicó en 1526 en Toledo en la primera edición de las "Medidas del Romano", de Diego de Sagredo (fig. 371). Tenemos noticia de un clérigo entallador llamado Enrique Almastolphe, quien en 1540, en Toledo, grabó según dibujo del pintor Juan Páez una composición con la toma de Granada para ilustrar en la ciudad andaluza unos misales que imprimió Sebastián de Lebrija, hijo del famoso Antonio de Nebrija o Lebrija. A partir de 1536, en las obras de este último, publicadas por sus hijos, figura un medallón circular con el busto del escritor, cuyo autor consta se llamaba Antonio y no está claro si fue el propio Nebrija o un homónimo (fig. 377). La familia de los Lebrija siguió trabajando en Granada y Antequera hasta 1583.

Valencia y Barcelona, con otros centros catalanes, hasta después de 1520 no abandonan decididamente la tradición gótica interpretada según el sentimiento popular. Juan Jofre emplea una magnífica portada plateresca (fig. 373), en su edición del "Blanquerna", de Ramón Llull (Valencia, 1521), y siete años más tarde, entre la rica ilustración del "Libro de las suertes", reúne viñetas puramente italianas con otras de claro goticismo germánico, junto a grabados de carácter híbrido, fieles a la tradición local.

El impresor alemán Hans Rosenbach, que en Barcelona, Perpiñán y Tarragona había producido o produciría obras góticas, más o menos desarrolladas según el gusto popular, imprimió grabados netamente renacentistas durante la época en que montó —a partir de 1518— un taller en el monasterio de Montserrat. Allí se grabaron exprofeso algunas planchas notables por su arte y tamaño; entre las 16 mayores inventariadas por el P. Albareda se halla la gran estampa (177 x 106 mm.) de la Anunciación que figura en el "Missale benedictinum" de 1521 y la imagen de la Virgen de Montserrat sobre el fondo de la montaña que le da nombre (237 x 161 mm. con la orla) que aparece en una hoja suelta y en el "Lectioarium Sanctorale", de 1524. Conocemos los nombres —pero no los apellidos— de dos grabadores seculares que trabajaron en Montserrat en esta época, Dionisio y Juan. Según las cuentas antiguas el último debió ser el autor de la estampa de la Virgen (fig. 374).

EL SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XVI.—En la renovación de la imprenta en el segundo cuarto del siglo XVI debieron jugar un papel muy destacado los grabadores o impresores franceses e italianos, siempre en contacto muy estrecho con los artistas y editores locales. No puede olvidarse al mismo tiempo la existencia de libros litúrgicos impresos en Venecia, Lyon u otros centros para el uso exclusivo de diócesis españolas, e incluso ediciones italianas y francesas con texto castellano, destinadas al mercado hispánico. Por lo que se refiere a la ilustración, la abundancia de estampas extranjeras que circulaban por España en el siglo XV —según ya se dijo— no hizo más que aumentar.

Un vehículo normal parece haber sido —en doble corriente— el de las ilustraciones o por-

tadas de las obras literarias, así los múltiples libros de caballerías como la *Celestina*, los *Trabajos de Hércules* o las narraciones de Boccaccio. Sin embargo, aun en estas últimas se evidencian los intermediarios septentrionales a juzgar por el estilo y la indumentaria de los personajes, más cercanos a los de Cranach o Burgkmair que a los italianos. Lo mismo sucede en la proyección de la estampa importada en las demás artes, puesto que hallamos con mayor frecuencia el reflejo de Durero o Pieter Coecke, que el de Raimondi o de Agostino Veneziano, de los que existen de todos modos varias muestras. Ello no excluye desde luego la creación original, en la que se cuentan piezas tan logradas como la gran viñeta del sitio de Valencia por Jaime I, que ilustra la edición de 1546 de la "Crónica general", de P. A. Beuter, publicada en la ciudad del Turia por el flamenco Ian der Mey (fig. 372).

JUAN DE VINGLES Y ANDRÉS DE LAGUNA.—Cabe presentar como ejemplo típico y bien estudiado el de Juan de Vingles, grabador nacido en Lyon en 1498, hijo de un impresor activo en aquella ciudad. La presencia de las obras de Juan de Vingles en España puede seguirse desde 1534 en que aparece su firma —IDV— en algunos tacos algo rudos y todavía dentro de la tradición gótica que empleó el provenzal Carlos Amorós en una edición barcelonesa de las "Cròniques e conquestes", de P. Tomich. Allí pudieron tal vez reutilizarse, pero en fecha reciente A. Casanovas ha presentado una prueba más elocuente de la labor de Vingles para los impresores activos en Cataluña al publicar un grabado de la Virgen de Montserrat que debe ser de fecha parecida. Más tarde se señala el empleo de xilografías de Vingles en otras diez ciudades españolas, pero la única de ellas en que se puede documentar la presencia física de dicho "cortador de historias" es Zaragoza, donde firmó en 1547 un contrato de asociación por ocho años con el calígrafo y escritor de Durango Juan de Yciar o Iciar. Fruto de tal asociación fue una serie de obras muy notables, en la que destaca más de un centenar de planchas de acerolero en las que Vingles, sobre dibujos de Yciar, grabó la "Recopilación subtilíssima", terminada en 1548 y refundida dos años más tarde con el título de "Arte subtilíssima" que mantendrán luego varias reediciones. El mejor grabado es el que reproduce el retrato de Yciar (fig. 375), quien por cierto usó en 1549 para otra de sus obras —"Arithmetica práctica"— una portada grabada el año anterior por un artista que firma Diego. Vingles se inspiró en esta portada y en la del "Memorial", de Gaspar Tejeda (Pedro Bermuz, 1548) para una tercera obra de Yciar, titulada "Nuevo estilo de escrevir cartas mensageras", publicada en Zaragoza en 1552. De este último año conocemos otras actividades de Vingles en el Sur de Francia, en Pau, pero tanto si regresó como si falleció por aquel entonces, no tenemos pruebas directas de que trabajase en tiempos posteriores, aunque sus maderas siguieran en uso por parte de otros impresores españoles. Valgan como ejemplo de tan extrema dispersión y subsistencia en empleo de sus grabados dentro del siglo XVI en Toledo, Valladolid, Burgo de Osma, Medina del Campo, Zamora, Salamanca, Alcalá de Henares y Astorga, y que en Barcelona todavía sirviera en 1696 una de sus orlas para portadas.

En general, el arte de Vingles o de sus modelos es netamente renacentista, más italianizante que germánico, pero también imitó las ediciones lionesas según modelos de Holbein —algunas con texto español—, en especial la Danza de la Muerte, que adapta y comprime en una serie de capitales (fig. 376).

Otro ejemplo muy típico de la circulación cultural del siglo XVI ayudada eficazmente por el grabado y la tipografía se encuentra en la versión española de Dioscórides, del médico se-

goviano Andrés de Laguna. Él mismo dibujó los modelos para las ilustraciones del libro, ya sea por observación directa de objetos o monumentos de Flandes e Italia, como de los grabados de la versión latina de Andrés Mathiolo. Luego, hizo tallar en Venecia hacia 1554 los 650 grabados, que se emplearon por primera vez en Amberes el año siguiente. Entre 1563 y 1586 los herederos de Laguna publicaron en Salamanca cuatro ediciones. A principios del siglo XVII Diego de Colmenares vio las maderas en Segovia, pero luego pasaron a Valencia donde entre 1636 y 1695 se emplearon en otras cuatro ediciones. En la actualidad alguna de las maderas originales se conserva todavía en Barcelona.

LA XILOGRAFÍA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI.—En la segunda mitad del siglo XVI persiste en términos generales el predominio de la xilografía, con características parecidas a las de la primera mitad de la centuria. Cabe señalar, sin embargo, dos series muy notables que alcanzan su apogeo en este período.

En primer lugar los tratados de Arquitectura y obras similares, y por otra los magníficos retratos, con frecuencia en busto de perfil, que a menudo constituyen el único ornato no tipográfico de las portadas.

Parte de los libros de Arquitectura no son más que adaptaciones de textos italianos: Sebastianio Serlio (Toledo, 1552), León Bautista Alberti (Madrid, 1582) o Vitruvio (Alcalá de Henares, 1582). No faltan, sin embargo, obras originales, a menudo con abundante ilustración: las reediciones de Diego de Sagredo (Toledo, 1549 y 1564), la "Teórica y práctica de fortificación", del capitán Cristóbal de Rojas (Madrid, 1598) y sobre todo, la obra maestra de la xilografía sevillana, el "Tratado de varia commensuración" (Sevilla, 1585) del famoso platero leonés Juan de Arfe y Villafañe que alcanzó otras reediciones en la misma centuria y en las dos siguientes (fig. 378).

En cuanto a los retratos, aun cuando el grupo sevillano es quizá el más numeroso, no faltan muestras notables en Madrid y Toledo, sin olvidar interesantes ejemplos en Valencia, Zaragoza y otras ciudades.

Recordaremos dentro de la serie hispalense los retratos de Jerónimo de Chaves a los 37 (?) y 43 años de edad, respectivamente, en las ediciones de su "Chronographia" de 1561 y 1566 (fig. 380); los de Rodrigo Zamorano en su "Compendio del arte de navegar" (1591) y "Cronología y reportorio" (1594), y todavía, como supervivencia dentro del siglo XVII el retrato de Juan de la Cueva en su "Conquista de la Bética" (1603).

El grabado madrileño presenta a veces mayor amplitud y riqueza en la composición. Valgan como muestras el del sastre Juan de Alcega, de medio cuerpo, en el interior de su taller (fig. 379); el de Diego de Álava para "El perfecto capitán" (1590), retrato de cuerpo entero cortado por encima de las rodillas (fig. 381), y el busto de Lope de Vega de la edición de "La Arcadia" (1598). Dentro del siglo XVII tal género perdura con carácter ya francamente popular en el retrato de cuerpo entero del capitán Diego de Villalobos y Benavides en sus "Comentarios" (1612).

EL AUGE DE LA CALCOGRAFÍA EN TORNO A 1600

FELIPE II Y LAS CORRIENTES ARTÍSTICAS DE SU TIEMPO.—La posición personal de Felipe II y de algunos de sus colaboradores más inmediatos debió tener una importancia decisiva en el estilo y la técnica de un importante sector de grabados españoles del último tercio del siglo XVI.

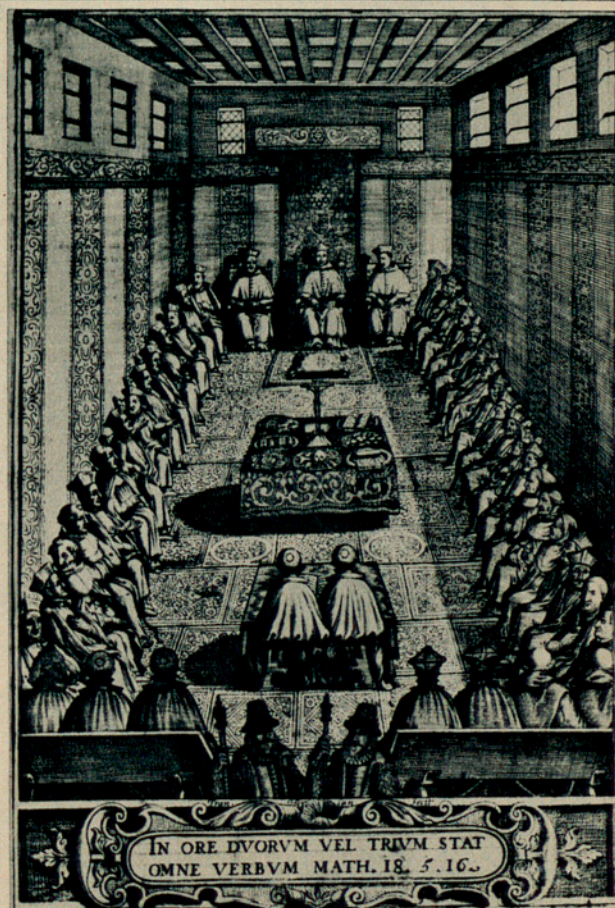
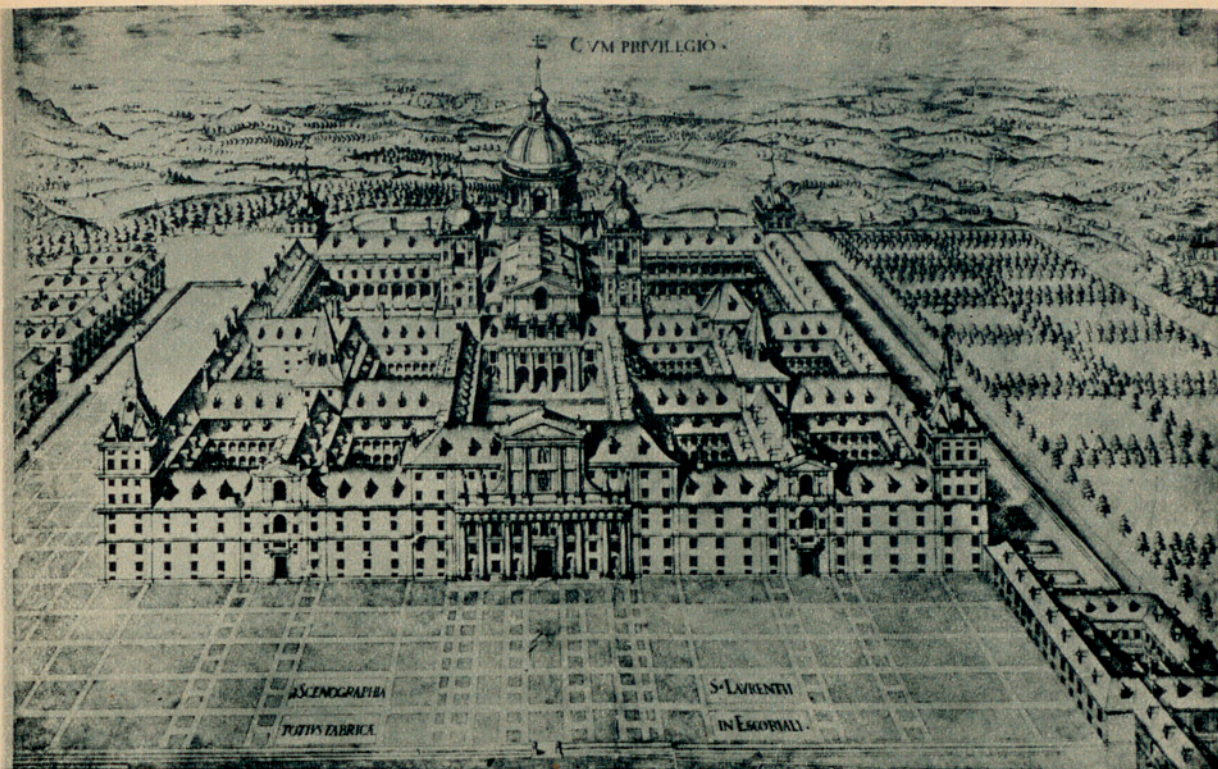
En el transcurso de unas décadas la xilografía triunfante queda reducida a la mínima expresión mientras el grabado en metal, al aguafuerte y sobre todo, al buril, domina en grandes sectores, renovado principalmente por artistas flamencos y algún francés, a los que luego se sumarían varios españoles.

Es bien conocida la bibliofilia de Felipe II y su enorme esfuerzo de recopilación en tal sentido, del que nos queda como monumento más insigne la biblioteca de El Escorial. Allí existe todavía una colección de más de diez mil grabados flamencos, alemanes, franceses e italianos, cuyo minucioso catálogo —hoy en prensa— estableció A. Casanovas. Junto a las estampas propiamente dichas existen multitud de libros ilustrados de carácter artístico, de muy varia procedencia; unos pertenecieron a los arquitectos del propio Monasterio, Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, pero la mayor parte se reunió gracias a la tenacidad y al cuidado del humanista y teólogo Benito Arias Montano, quien durante largo tiempo residió en Amberes como enlace directo entre Felipe II y el gran editor e impresor francés Cristóbal Plantin († 1589).

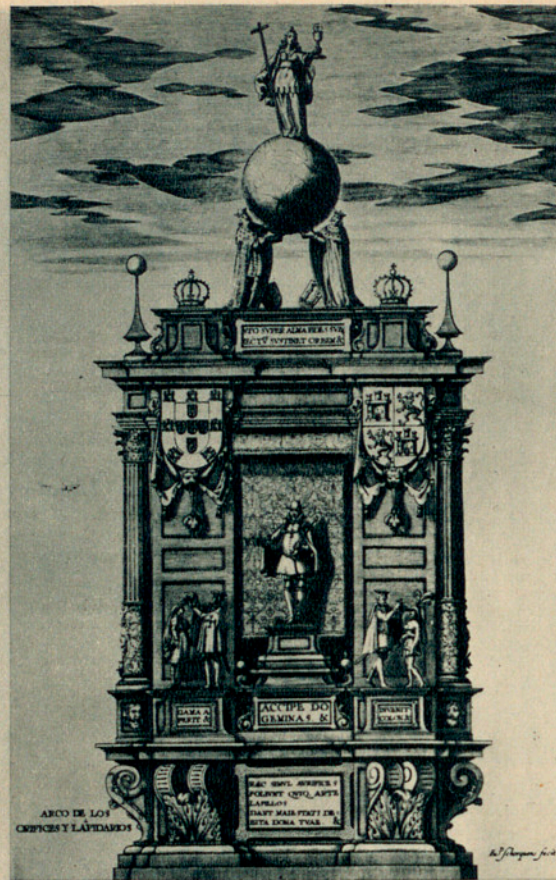
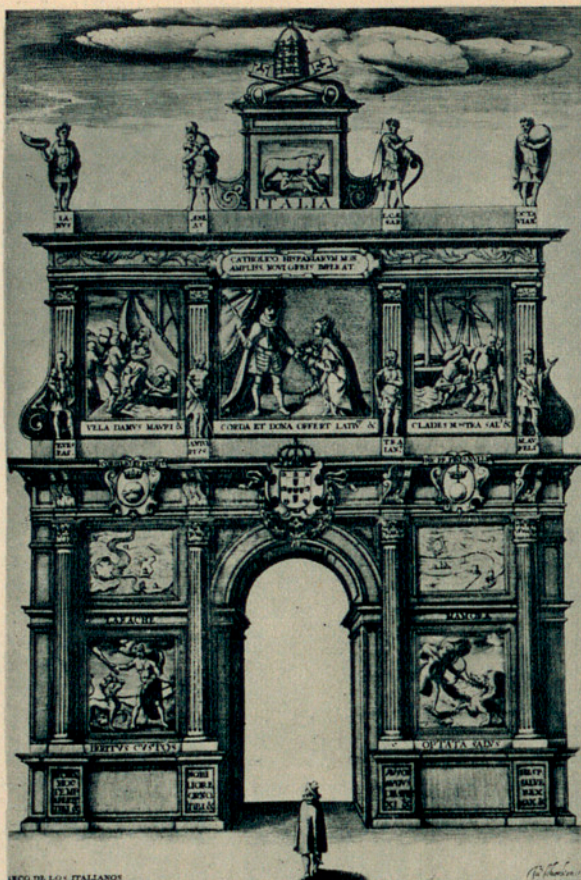
Aparte de su monumental edición de la Biblia Poliglota (1569-1572), el hecho de que Plantin, asociado a Felipe II obtuviera para sí y sus sucesores el monopolio de la edición de libros litúrgicos en los dominios de la Corona de España después de la renovación decidida en el Concilio de Trento, llevó la hegemonía del impresor a extremos inconcebibles. Consecuencia lógica e inevitable fue el cambio de tónica de todo el libro impreso en España por influencia directa o indirecta del nuevo concepto de edición e ilustración.

Paralelamente a la introducción en masa de las ilustraciones y estampas de Amberes, llegaron a España las editadas en Italia, a menudo también por mano de grabadores flamencos. A mediados del siglo XVI, y ya desde los últimos años de Carlos V, debió intervenir activamente un editor de apellido español, Antonio Salamanca, establecido en Roma; luego, en relación con Italia pero también con la obra de El Escorial, hallamos a Federico Zuccaro y a Cornelio Cort, quien grabó el gran cuadro del martirio de San Lorenzo que todavía hoy preside la iglesia vieja de aquel monasterio.

En 1580 el pintor lombardo Pietro Paulo de Montalbergo y el mercader aretino Francesco Testa, ambos residentes entonces en Barcelona, organizaron la venta y distribución en Madrid



Figs. 382, 383 y 384.—VISTA DE EL ESCORIAL, POR P. PERRET (1587); PORTADA, POR P. PERRET (MADRID, 1613); LÁMINA DE LA "HISTORIA ECLESÍASTICA DE ... GRANADA", POR FRANCISCO HEYLAN.



Figs. 385 y 386.—GRABADOS DE J. SCHORQUENS PARA LA CRÓNICA DEL VIAJE DE FELIPE IV A PORTUGAL. Fig. 387.—GRABADO DE CORNELIO BOEL PARA "DISCURSOS CONSOLATORIOS..." (MADRID, 1616). Fig. 388.—RETRATO DE JOSÉ VELA, POR JUAN DE COURBES.



Fig. 389.—LÁMINA DE "DIÁLOGOS DE LA PINTURA", DIBUJADA POR V. CARDUCHO Y GRABADA POR FRANCISCO LÓPEZ.



Figs. 390, 391, 392 y 393.—GRABADOS DE JUAN DE COURBES, DE ANTONIO ARCHANGEL DE VILLAFRANCA (1614), DE ROBERTO CORDIER (1629) y DE FRANCISCO FERNÁNDEZ, ESTE ÚLTIMO SEGÚN DIBUJO DE V. CARDUCHO.

—vía Sevilla— de un lote de 3.500 grabados estampados en Roma entre los que se hallaban 176 de Cort, algunos del San Lorenzo antes aludido. Seis años más tarde el propio Pietro Paulo se asociaba con un mercader de libros y compatriota suyo, Angelo Tavano, para hacer imprimir en Roma o Venecia libros que luego deberían ser importados a España.

De este mismo ambiente se hace eco Lope de Vega cuando unos años más tarde, en “La Viuda Valenciana” presenta a un estampero o mercader de estampas que entra en una casa pregonando:

“¡A la rica estampa fina!”
Y a la dama que le dice:
—“¡Mostrá! ¿Qué es este papel?”;
responde:
—“El Adonis, del Ticiano,
que tuvo divina mano
y peregrino pincel...
Ésta, por vida de Aurelio,
que es de las ricas y finas,
que es de Rafael de Urbinas
y cortada de Cornelio.
Ésta es de Martín de Vos
y aquesta de Federico.”

He aquí pues, aludidos a la vez, Federico Zuccaro, Cornelio Cort y Martín de Vos, maestro de otros artistas flamencos.

Volviendo a Francesco Testa, establecido ya en Madrid, vemos que tomó parte en una edición de gran importancia. En efecto, el 5 de agosto de 1587 Juan de Herrera contrató con él y con otro italiano residente en la Corte, Gerónimo Gaeta, el tiraje de 52.000 láminas —o sea, 4.000 series de trece estampas distintas— de las vistas, planos, cortes y detalles de El Escorial que según dibujos de Herrera había grabado Perret a partir de 1584.

PEDRO PERRET.—Pedro Perret I —distinguido con este numeral de un hijo, también grabador, del mismo nombre— nació en Amberes en 1555; fue allí discípulo de Martín de Vos y en Roma de Cornelio Cort. Ceán conoció ocho portadas firmadas por él, mientras el catálogo establecido por González de Amezúa comprende catorce, además de trece retratos y veinticinco estampas varias. Ello da idea de la intensidad de su producción conocida en España; la calidad de su factura ya que no su originalidad —puesto que siempre o poco menos debió reproducir composiciones ajenas— le valió el título de grabador del Rey. Debió fallecer hacia 1622. Algunos retratos y portadas son notables por su finura e interés, pero ninguno sobrepasa en dimensiones e importancia a la gran serie de El Escorial antes aludida; el hecho de haberse conservado el original de Herrera para uno de los cortes permite formarse idea muy precisa de la labor interpretativa de Perret (figs. 382 y 383).

OTROS GRABADORES FLAMENCOS E ITALIANOS.—Junto a él hallamos una pléyade de burilistas extranjeros entre los que destacaremos a Francisco Heylan, Juan Schorquens,

Cornelio Boel y Juan de Courbes, aparte de algunos artistas famosos que grabaron en otros países planchas con destino a libros estampados en España.

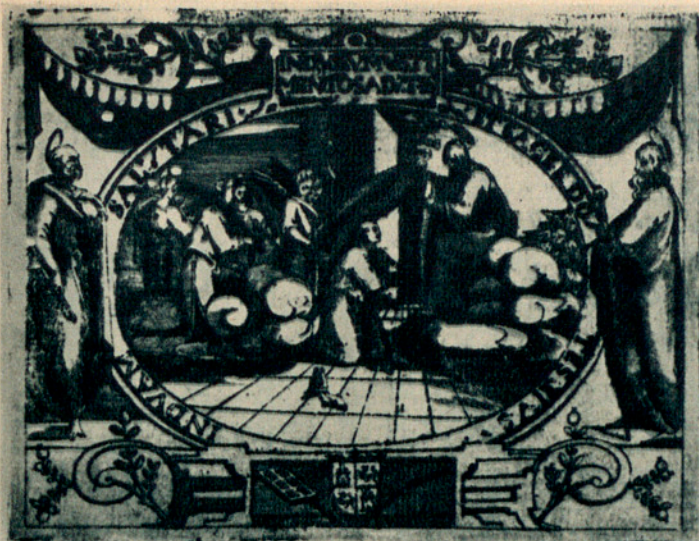
Francisco Heylan nació en Amberes, como tantos otros grabadores de su tiempo. En 1612 trabajó en Sevilla, pero desde el año siguiente en que se casó con doña Ana de Godoy, en Granada, fijó su residencia en esta última ciudad, donde desarrolló una actividad muy copiosa. Gómez Moreno reseñó 142 estampas, en cobre, de su mano cortadas allí; entre 1616 y 1630 tuvo a su cargo la imprenta de la Real Cancillería, en cuyas publicaciones incluyó a menudo sus estampas y las de su hermano Bernardo. Se cita también una xilografía firmada por Francisco, con la figura de Santiago a caballo, pero su obra más importante es la serie de láminas en folio destinadas a la "Historia eclesiástica de Granada", de Justino Antolínez; parte de las planchas originales se conservó en el Archivo del Sacro Monte y fue empleada en la ilustración de otras obras; algunas se grabaron sobre dibujos de Girolamo Lucente, pintor de Correggio que residió en Sevilla y Granada, y otras según trazas de Ambrosio de Vico (fig. 384).

Juan Schorquens es a mi parecer el mejor y más fino de los grabadores flamencos activos en España en el primer tercio del siglo XVII. Conocemos una portada con orla dividida en rectángulos con figuras de Santos y otros temas religiosos para el libro de Alonso de Herrera "Consideraciones de las amenazas del Juicio" (Sevilla, 1617), que corresponde acaso a una etapa hispalense; sin embargo, las restantes obras, desde 1618 hasta 1626, por lo menos, nos atestiguan su permanencia en Madrid donde produjo gran número de estampas que culminarán el 1621 en la obra de Tomás Tamayo de Vargas "Diego García de Paredes" y, sobre todo, el año siguiente en la espléndida edición doble, castellana y portuguesa, de la Crónica del viaje de Felipe III a Portugal que escribió Juan Bautista Lavanha (figs. 385 y 386); la gran lámina plegable del desembarco del Rey en Lisboa, consta dibujada por el pintor Domingo Vieira y *cortada* por Juan Schorquens. Las obras posteriores son principalmente orlas de tipo más o menos barroco que no llegan a la altura de las antes citadas.

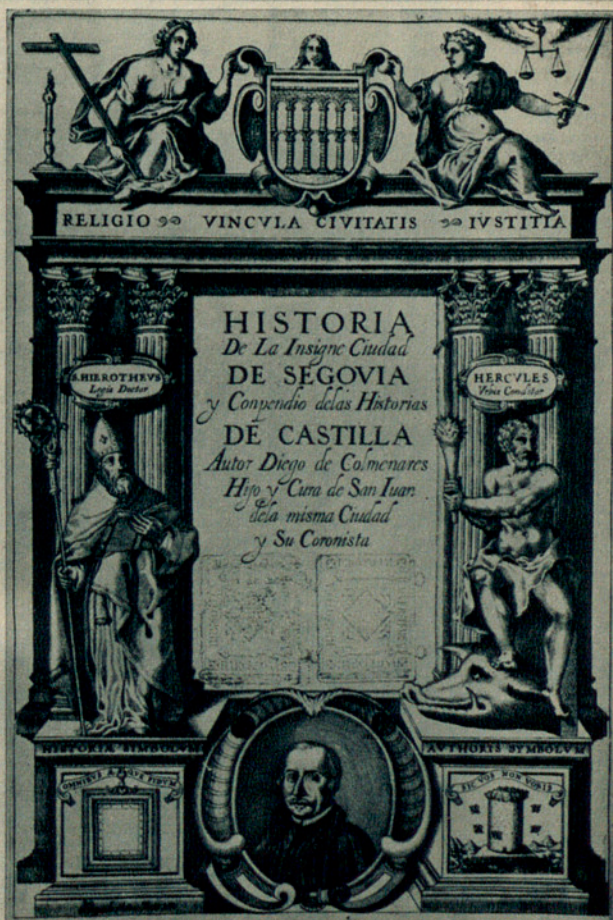
La producción de Cornelio Boel es menos conocida pero alcanzó también una gran calidad. Recordemos las portadas de dos obras impresas en Madrid en 1616, los "Hechos de don García Hurtado de Mendoza", por Cristóbal Suárez de Figueroa, y los "Discursos consolatorios", de Francisco Márquez Torres, con un escudo sostenido por figuras de ángeles o amorcillos, directamente relacionables con el arte de los grandes pintores barrocos flamencos de su tiempo (fig. 387).

El francés Juan de Courbes, activo en Madrid entre 1621 y 1631, trabajó al mismo tiempo para clientes catalanes, portugueses y de otros lugares (figs. 388 y 390). Su arte cuidado aunque algo seco parece derivar directamente del de Pedro Perret, de cuyo estilo parte también, como es natural, Pedro Perret, hijo, quien acaso para no ser confundido con su padre castellanizó su apellido en Perete y será aludido de nuevo más adelante. Roberto Cordier, seguramente francés, trabajaba al parecer en Madrid en 1629 (fig. 392).

Al lado de ellos y de otros varios flamencos nombraremos también a dos pintores florentinos, Patricio Caxesi, autor del dibujo y grabado de las estampas que ilustran su traducción de Vignola, publicada en Madrid en 1593, y Vincencio Carducci o Carducho, quien en 1633 publicó una obra original, "Diálogos de la pintura", ilustrada con portada y láminas dibujadas por él, pero cuyas planchas aparecen unas veces firmadas por Francisco López y otras por Francisco Fernández. Ambos fueron pintores de cierta fama. El primero, colaborador de Bartolomé Carducho en 1595 en los lienzos del retablo mayor de San Felipe el Real, fue nombrado pintor

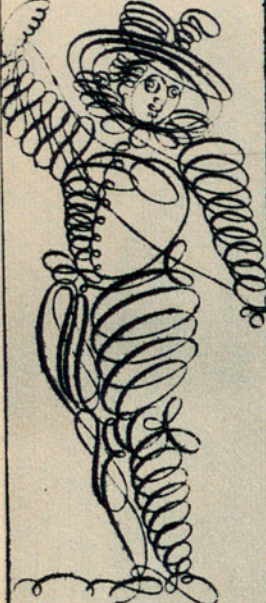


CVM LICENTIA MAIESTATIS REGIAE,
T O L E T I,
 EXCVDEBAT IOANNES A PLAZA
 Typographus, Anno, 1577.

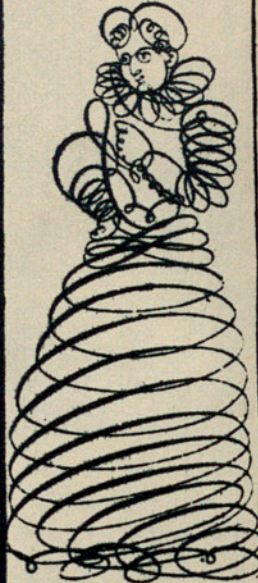


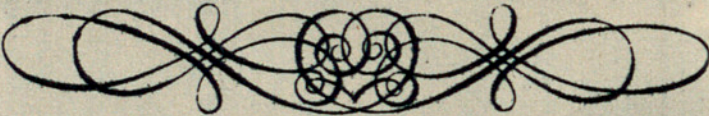
Figs. 394 y 395.—GRABADO DEL TOLEDANO ACOSTA (1577); RETRATO DE J. CEVALLOS, POR PEDRO ÁNGEL (1613).
 Figs. 396 y 397.—SAN FRANCISCO Y EL LEGO, SEGÚN COMPOSICIÓN DEL GRECO (1606) Y PORTADA (1637), GRABADOS POR DIEGO DE ASTOR.

4



NUESTRA
 Arte de escreuir inventada con el saber de:
 Dios por el maestro Pedro Díaz Morante
 te con la qual sabran escreuir en muy breue tie-
 po y con gran destreza y guisa, todos los
 que con quenta yudicia la imitaren y con
 particularidad hombres y mancebos



Marian Boon sculpsit

En Madrid Con priuilegio del Rey Maestro. Año de 1645



Figs. 398 y 399.—GRABADO DE ADRIÁN BOON, SEGÚN DIBUJO DE PEDRO DÍAZ MORANTE. GRABADO DE PEDRO DÍAZ MORANTE.

del rey Felipe III en 1603. Fernández fue discípulo de Vincencio Carducho, y según Ceán nació en Madrid en 1605; trabajó para el Alcázar madrileño y para el convento de la Victoria y fue a su vez maestro de José Donoso.

GRABADORES ESPAÑOLES.—Entre la pléyade de contemporáneos españoles, recordaremos en primer lugar a los artistas españoles que trabajaron en Toledo. Una de las mejores y más antiguas muestras del grabado en metal en aquella ciudad es la viñeta rectangular con el episodio de la Descensión o imposición de la casulla a San Ildefonso (fig. 394), que figura en el "Calendarium Perpetuum Breviarii Romani" (1577). Obras como ésta debieron incorporar a la nueva técnica a un artista autodidacta, el platero Pedro Ángel, quien en 1583 todavía tallaba en madera las abundantes ilustraciones del "Flos Sanctorum", de Alonso de Villegas, pero que más tarde grabó también el cobre (fig. 395). Sin embargo, más que sus láminas debieron apreciarse en Toledo las de un meticuloso artesano cuya técnica encaja plenamente con la de los flamencos establecidos en Madrid. Se trata de Diego de Astor, quien entre 1605 y 1608 trabajó para El Greco.

Fue ésta una empresa única en España aun cuando acaso era frecuente en otros países, donde los pintores procuraban propagar el conocimiento de sus obras mediante la estampación de grabados que se producían bajo la directa inspección del maestro. Los inventarios se refieren a diez o doce "planchas de cobre talladas" y a cien estampas "hechas en casa", lo que permite suponer que no sólo las planchas quedaron de propiedad del Greco sino que la estampación se había efectuado en su mismo taller.

Por desgracia sólo conocemos pruebas de cuatro, en ejemplares únicos: la Adoración de los Pastores (1605), San Francisco y el lego (1606), Santo Domingo de Guzmán (1606) y los Apóstoles Pedro y Pablo (1608) (fig. 396).

El resto de la copiosa producción de Diego de Astor, que se prolonga hasta el segundo tercio del siglo XVII, es de carácter artesano y de inferior calidad, con reiteraciones y monotonías incompatibles con el gran arte. Valga como ejemplo la portada (fig. 397) de la obra de Diego de Colmenares "Historia de la Insigne Ciudad de Segovia" (1637). Dos años más tarde firmaba y fechaba Diego de Astor siete planchas con escenas de la Vida de Jesús grabadas como si se destinaran a la estampación, pero que desde un principio debieron formar parte de un estuche porta-Viático conservado en la actualidad en la colección Boixader (Barcelona).

Caso totalmente aparte es el del famoso calígrafo Pedro Díaz Morante († 1636), nacido en Alcázar de San Juan hacia 1565, residente en Toledo desde 1591 y establecido por fin en Madrid en 1612. Entre 1615 y 1631 produjo una serie de láminas con muestras caligráficas rodeadas de figuras y adornos de una variedad y sentido decorativo realmente excepcionales. Por lo menos al principio, consta como colaborador suyo el grabador Adrián Boon (figs. 398 y 399).

El arte de los grabadores barceloneses y sevillanos de la misma época se estudiará en un capítulo subsiguiente, por su carácter autóctono y estilo más avanzado.

LOS INICIOS DEL AGUAFUERTE. RIBERA

ROELAS Y RIBALTA.—La pérdida casi total de las estampas sueltas españolas hace muy difícil averiguar cuál fue el verdadero alcance del cultivo del aguafuerte, técnica que convenía más a los pintores que a los hábiles artesanos dedicados al grabado de traducción. Sin embargo, podemos citar algunos ejemplos. Entre ellos, una Elevación de la Cruz de la que existe prueba en el Instituto de Valencia de Don Juan —publicada por Angulo— firmada por Juan de Roelas o Ruela, en 1597, más interesante como documento que por su valor de creación artística (fig. 400). En Valencia el introductor del aguafuerte debió ser el pintor de Solsona, Francisco Ribalta († 1628), llegado a la ciudad del Turia a fines del siglo XVI procedente de Madrid. De él se citan pruebas de una estampa del Sacrificio de Isaac, firmada y fechada en 1599 y también parece descifrarse la inicial F (en forma semejante a la de la firma de un cuadro suyo de la colección del Príncipe Pío de Saboya) ante las palabras *Ribalta mano propria* en una plancha original con una escena de predicación de un fraile junto a unas naves, que se conserva en el Museo de Bilbao (fig. 401). La colaboración de Francisco Ribalta con Michel Lasne en 1612 para la lámina dedicada al Padre Simón debió ser indirecta y limitada a proporcionar dibujos al grabador francés, igual como parece haber suministrado el retrato del mismo personaje que por mediación de Rubens grabó Cornelis Galle en 1613 ó 1614.

LOS AGUAFUERTE DE RIBERA.—Es posible, pero no probado, que los aguafuertes de Ribalta fuesen conocidos por el setabense José de Ribera antes de trasladarse a Italia a principios del siglo XVII. Luego, en la vecina Península, en Roma y Nápoles, desarrollaría su arte personal como aguafuertista que hace de él el mejor artista español en aquella técnica entre los anteriores a Goya.

Su personalidad global se estudió en el tomo XV de ARS HISPANIAE, por lo que en este lugar sólo cabe referirse a su producción como grabador.

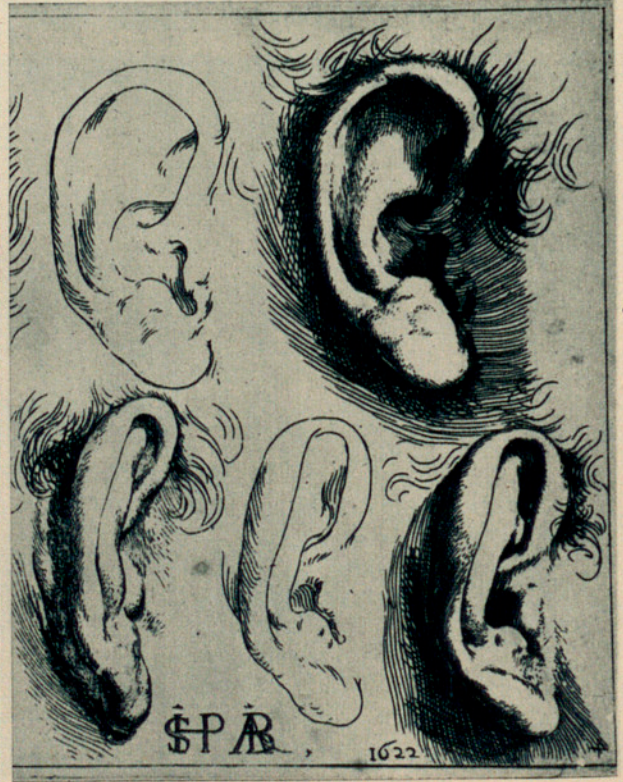
Ribera nació en Játiva a fines del siglo XVI, y afirma Palomino que en Valencia fue discípulo de Francisco Ribalta, hecho no comprobado aunque verosímil dado que Valencia era el centro artístico natural de toda la región en la que Játiva está situada y lugar de partida casi obligado para Italia, aparte del hecho de que en el primer cuarto del siglo XVII Ribalta era el pintor más calificado entre los establecidos en dicha ciudad.

Después de una estancia en Lombardía y Parma —atestiguada ya por Mancini—, sabemos con certeza que Ribera trabajó algún tiempo en Roma y luego, hacia 1616, fijó definitivamente su residencia en Nápoles, en cuyas cercanías (en Mercogliano) falleció en 1652.

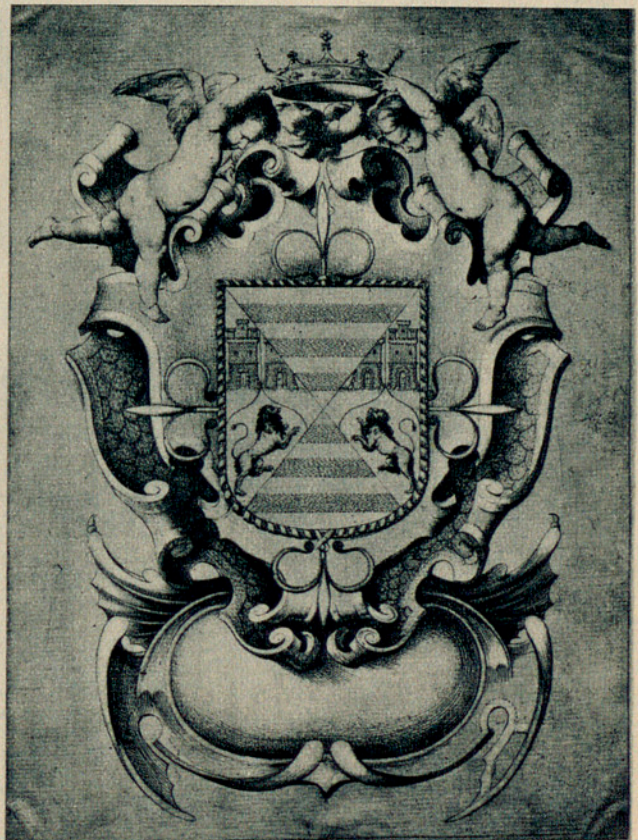
Todos los grabados conocidos de Ribera están ejecutados al aguafuerte y pueden fecharse



Figs. 400 y 401.—ELEVACIÓN DE LA CRUZ, GRABADO DE JUAN DE ROELAS (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID).
 PREDICACIÓN DE UN FRAILE, PLANCHA GRABADA POR F. RIBALTA (MUSEO DE BILBAO).



Figs. 402, 403 y 404.—GRABADOS DE JOSÉ RIBERA: SILENO (1628), SAN JERÓNIMO (H. 1625) Y ESTUDIOS.



Figs. 405, 406, 407 y 408.—GRABADOS DE JOSÉ RIBERA: SAN PEDRO (1621), EL POETA, SAN BARTOLOMÉ (1624) Y ESCUDO DE LOS DUQUES DE ALCALÁ (1635).

El S^{mo} S^o Don Juan de Austria.

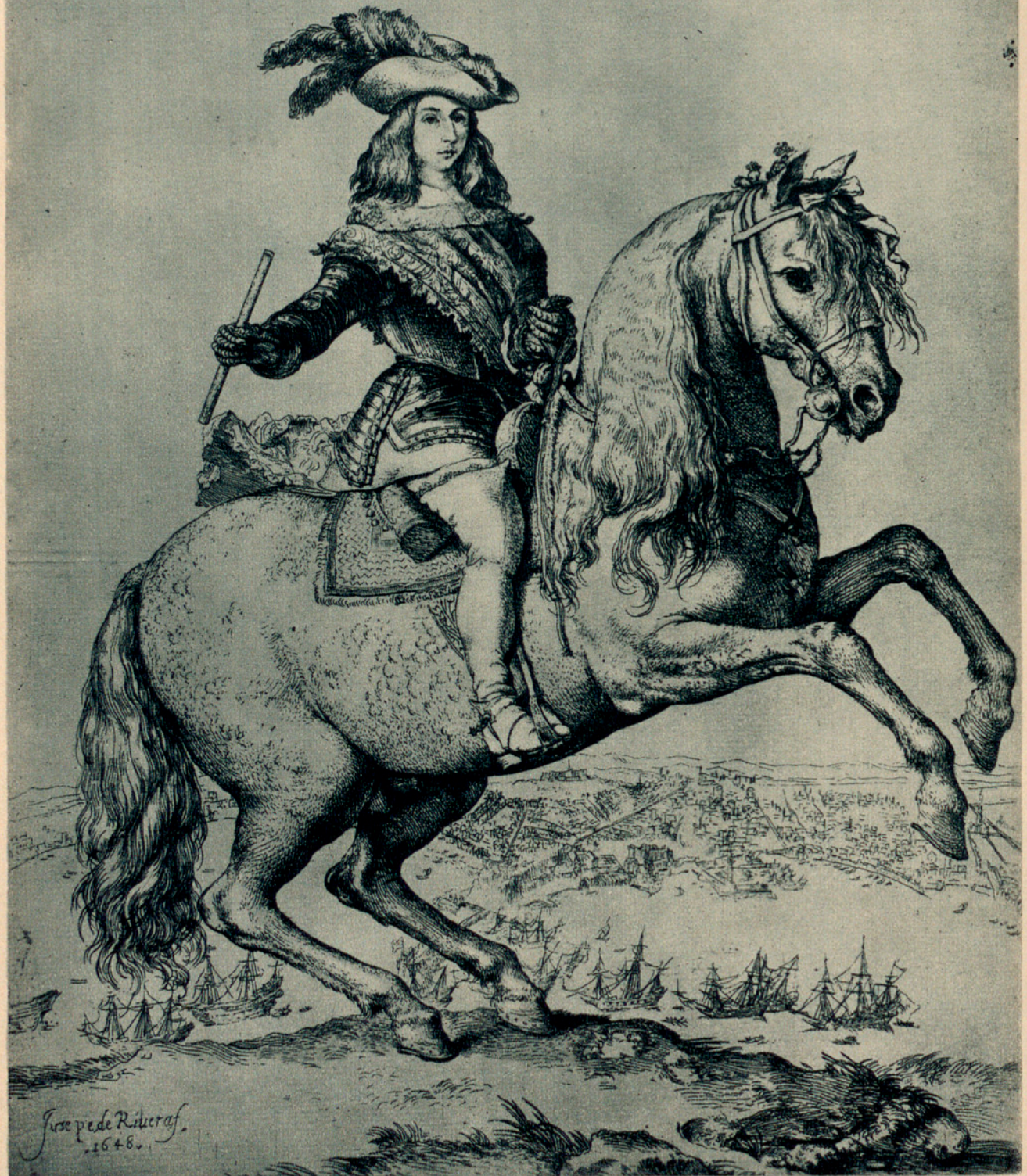


Fig. 409.—RETRATO DE JUAN JOSÉ DE AUSTRIA (1648), GRABADO DE JOSÉ RIBERA.

entre 1621 y 1648; por lo tanto, en pleno período napolitano, aun cuando según refiere su contemporáneo el Duque de Alcalá, Ribera empezó a grabar en Roma. El grupo más numeroso de estampas se sitúa de 1621 a 1628, precisamente en una época de la que casi no existen pinturas fechadas del artista, a diferencia del período siguiente, en el que sólo conocemos dos aguafuertes suyos frente a una masa ingente de lienzos en perfecta seriación cronológica. El actual desconocimiento de sus pinturas anteriores al período napolitano nos obliga a basarnos exclusivamente en los grabados para deducir el concepto artístico de Ribera en sus comienzos; las consecuencias que de su estudio podemos sacar quedan plenamente confirmadas por los términos de una conversación que Ribera sostuvo en Nápoles en 1625 con el pintor aragonés Jusepe Martínez, quien nos los ha conservado en un texto de gran interés.

Los pintores y críticos italianos contemporáneos de Ribera no alcanzaron a comprender su arte y a menudo afirmaron que carecía de método y escuela. En realidad, su temperamento y sensibilidad eran totalmente ajenos a los de la tradición artística italiana, así la antigua como la renovada por los artistas barrocos, y por ello en su estilo se evidencia un realismo que debía chocar como algo brutal en contraste con la mentalidad de los artistas de la vecina península, incluido Caravaggio, más violento por su conducta humana que por su pintura. Ello no excluía sin embargo, en Ribera un profundo apego al academicismo en lo que tiene de estudio de la composición, el dibujo y la anatomía, con una minuciosidad que en vano buscaríamos en otros pintores de apariencia externa más seudoclásica.

Es a la luz de tales conceptos que se nos hace perfectamente comprensible la contestación que dio Ribera a Martínez, quien le preguntaba “si tenía deseo de ir a Roma a ver de nuevo las pinturas originales de sus estudios pasados”:

—“No sólo tengo deseo de verlas, sino de volver de nuevo a estudiarlas, que son obras tales que quieren ser estudiadas y meditadas muchas veces, que aunque ahora se pinta por diferente rumbo y práctica, si no se funda en esta clase de estudios parará en ruina fácilmente, y en particular en sus historiados, que son el norte de la perfección que dije, en la que nos enseñan las historias del inmortal Rafael pintadas en el sacro Palacio (el Vaticano); el que estudiare estas obras, se hará historiador (pintor de historias o composiciones) verdadero y consumado.”

En 1621 están fechadas dos estampas de Ribera, un San Jerónimo, en el desierto (B. 5), y la figura sedente de San Pedro, arrepentido después de la negación (B. 7), según un tema que se repite con frecuencia de El Greco a Goya para evocar muy expresivamente el acto de contrición (fig. 405). Más que las preocupaciones tenebristas pesa en estas obras el valor del rasgueo incisivo, de modo paralelo al subrayado de las pinceladas de sus cuadros que siguen todos los repliegues y arrugas de la piel de sus modelos, a menudo viejos y huesudos. Otro San Jerónimo (B. 4), más complejo, debe fecharse en los años inmediatamente posteriores (fig. 403). Le acompaña un ángel que hace sonar la trompa del Juicio; el grabado es minucioso y las figuras toman un gran relieve, acusándose mejor el juego de luces y sombras, reforzadas además por efectos de contraluz. El aguafuerte con una figura masculina llamada “El Poeta”, coronada de laurel y envuelta en ropaje de ampulosos pliegues, suele considerarse como más tardío, aunque las reminiscencias clásicas —sin olvidar el posible eco de la “Melancolía”, de Durero— y el tono general obliguen a dejar en suspenso un juicio definitivo sobre la cronología de la obra, que ciertamente es muy sugestiva (fig. 406).

La asiduidad de Ribera en sus estudios de dibujo y composición y la organización de un verdadero taller con aprendices y colaboradores debió ser factor decisivo en el grabado de algu-

nas planchas con cabezas (B. 8 y B. 9) bocas, narices, orejas, ojos y otros pormenores (B. 15, B. 16 y B. 17). Los estudios de orejas, que formaron serie con los de ojos, están fechados en 1622 y en ellos la firma está constituida por los mismos monogramas que en los dos aguafuertes de San Jerónimo y el de San Pedro, a diferencia de las otras dos planchas, en las que el nombre completo del pintor, seguido del apelativo de *español* las enlaza con las de fecha posterior (fig. 404).

Es muy posible que ya entonces pensara Ribera en formar una recopilación o cartilla como las que se prodigarán más tarde, entre ellas una con elementos tomados de sus propios cuadros y estampas, que se editó al parecer por primera vez en París en 1650 y todavía se reprodujo en Madrid en 1770.

Una de las estampas mayores (312 por 236 mm.) y más famosas de Ribera, la del Martirio de San Bartolomé (B. 6) está fechada en Nápoles en 1624. Lleva una dedicatoria al Virrey de Sicilia, el Príncipe Filiberto de Saboya. Obra tratada como cuadro completo y no como una estampa, de modo semejante a lo que vimos en el San Jerónimo con un ángel, pero con mayor desarrollo, contribuyó en modo superlativo a facilitar la difusión del arte de Ribera y a la labor no siempre acertada de sus innumerables imitadores; la composición fue pasada a lienzo multitud de veces tanto en Italia como en España a lo largo del siglo XVII y hasta en la siguiente centuria, y es una de las pruebas más patentes del poder del grabado como elemento de circulación cultural (fig. 407).

Le sigue en fecha una composición mitológica de carácter grotesco, centrada por la figura de Sileno ebrio, al que escancian vino y coronan de pámpanos los sátiros de su compañía, mientras al fondo rebuzna el asno emblemático. La plancha (cuyo original se conserva en la Calcografía Nacional de Roma) está fechada en 1628, y al pie corre una larga dedicatoria italiana de Giovanni Orlandi al noble mesinés Giuseppe Balsamo. Ribera hizo constar aquí su triple condición de español, valenciano y natural de Játiva. El grabado es primoroso pero desigual, muy superior en el centro que en los bordes, y en términos generales se limita a darnos una versión invertida de izquierda a derecha de un lienzo del mismo artista (Pinacoteca de Nápoles) fechado en 1626. Mrs. Trapier puso de relieve los precedentes y paralelos de la composición, entre ellos una atribuida a Annibale Carracci (fig. 402).

Desde entonces hasta 1635 carecemos de testimonios directos de la producción de Ribera como grabador. En aquel año, el 12 de julio, don Fernando Enríquez de Ribera, Duque de Alcalá, antes aludido, Virrey de Nápoles entre 1629 y 1631 y entonces de Sicilia, escribió a su agente napolitano Sancho de Céspedes para que encargase un grabado a Ribera para una recopilación de pragmáticas del reino de Sicilia que iba a publicarse. Don Fernando dice que Ribera "corta para las estampas excelentemente de agua ardiente" y que había mandado un dibujo para que se grabara, "que si él quiere hacerlo, ninguno sabe mejor".

Ribera cumplió, en efecto, el encargo, puesto que el Duque acusó recibo a 20 de agosto del mismo año, pero el pie forzado del dibujo que se le remitió y las prisas en grabar la plancha redundaron en perjuicio del conjunto, pese al primor de la ejecución. El grabado contiene las armas del linaje Enríquez de Ribera en una cartela manierista que debe reproducir exactamente el modelo. Ribera añadió en lo alto un grupo de tres ángeles muy pequeños en relación con el conjunto; su agrupación, muy forzada, no se comprendería de no conocerse el modelo evidente en los tres que aparecen en lo alto del lienzo de la Sagrada Familia con San Bruno y otros Santos, original del propio artista y conservado en el Palacio Real de Nápoles (fig. 408).

El grabado más tardío de Ribera entre los conocidos es el retrato ecuestre del príncipe Juan José de Austria. Está fechado en 1648 y se ejecutó en Nápoles durante la estancia allí del hijo bastardo de Felipe IV, en funciones de Virrey pese a sus diecinueve años. El dibujo está cuidado con extraordinario primor, y el personaje y el caballo toman una rotundidad muy superior a la de las obras anteriores; el fondo está tratado de modo completamente irreal, liso en lo alto y con la vista de Nápoles desde el mar en la parte baja. La composición repite en líneas generales las de un lienzo —muy maltrecho— que se conserva en Madrid en la Armería Real (fig. 409).

Las restantes estampas atribuidas a Ribera son de menor importancia y no añaden nada fundamental al conocimiento de su arte.

El éxito de Ribera como aguafuertista fue extraordinario ya en su tiempo; aparte de que la difusión de los grabados contribuyó decisivamente a la popularidad de ciertas composiciones, como ya se dijo al tratar del Martirio de San Bartolomé, debe recordarse la presencia de tales obras en el taller de artistas italianos, españoles e incluso holandeses, entre ellos el propio Rembrandt.

EL GRABADO BARROCO

Como ya se anticipó vamos a tratar en este capítulo del grabado barroco propiamente dicho, al que dieron carácter propio cuatro importantes grupos locales situados en Sevilla, Barcelona, Valencia y Madrid, además de buen número de pequeños centros y de la serie de grabadores flamencos que siguió trabajando en España por lo menos hasta fines del siglo XVII.

Por razones de oficio y capacidad técnica en el trabajo de buril, tuvieron destacado papel los plateros, pero algunos pintores o escultores, e incluso arquitectos, contribuyeron también con aportaciones nada despreciables.

SEVILLA Y GRANADA.—Preside el grupo sevillano, en su etapa más antigua, la insigne figura de Francisco de Herrera, de quien recordaremos la portada de las "Constituciones del Arçobispado de Sevilla" (1609), el retrato de San Ignacio de Loyola que figura en la obra de Francisco de Luque Fajardo "Relación de la . . . beatificación del glorioso San Ignacio" (1610), la portada de los "Commentarii in Summam Theologiae", de Jacobo Granado (1623) en forma de magnífico retablo escultórico (fig. 410), y una gran lámina de 1627 en que las santas Justa y Rufina, patronas de Sevilla, sostienen un gran medallón con la Santísima Trinidad que presentan a la veneración de los reyes Felipe IV e Isabel de Borbón, cuyas efigies orantes aparecen a los lados, acompañadas, respectivamente, del Conde-Duque de Olivares y su esposa.

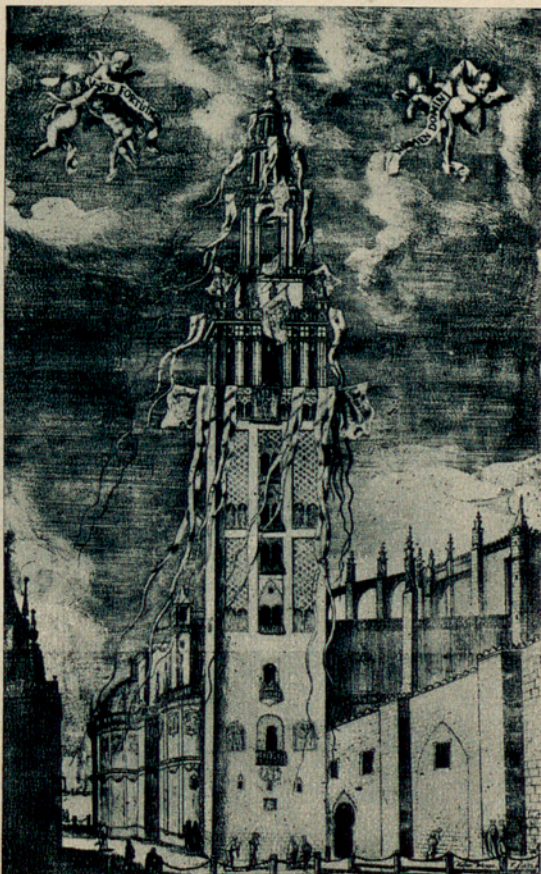
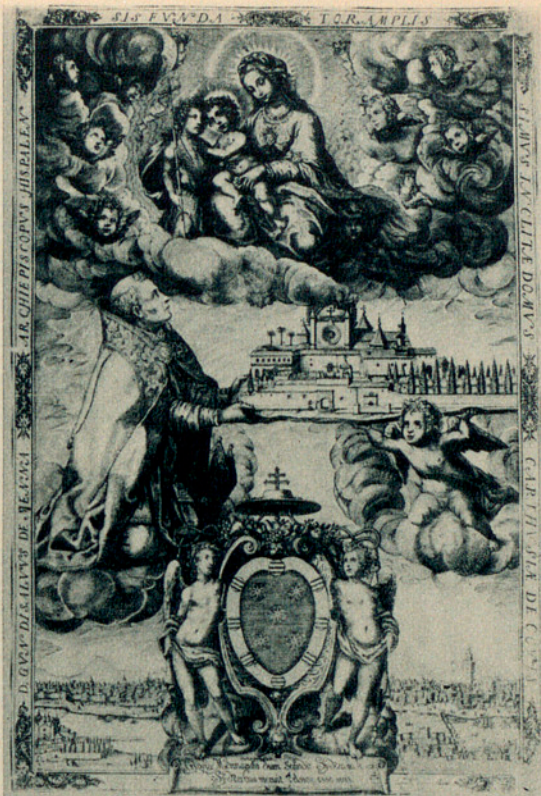
El barroquismo se funde con resabios manieristas en la bella estampa, muy pictórica, de la fundación de la Cartuja de las Cuevas, por el arzobispo don Gonzalo de Mena, obra del sevillano Juan Méndez, al parecer el mismo que firma en 1627 la portada de la edición de la crónica apócrifa atribuída a Flavio Lucio Dextro (fig. 411).

Pero el momento de máxima floración del grabado sevillano en metal (fig. 412) es el tercer cuarto del siglo XVII, cuando un gran pintor, Juan de Valdés Leal, maneja la técnica del aguafuerte con igual soltura que los pinceles.

En el libro de Fernando de la Torre Farfán "Fiestas de la Santa Iglesia... de Sevilla", publicado con motivo de la canonización de San Fernando en 1671, se recoge una verdadera antología del grabado sevillano de aquella época: varias láminas de Matías de Arteaga (1630-1703), entre ellas el retrato del escritor (1668) rodeado de laureles y de trompetas de la fama, o el medallón con el busto de San Fernando (1672) rodeado de ángeles, según dibujo de Murillo, así como una espléndida vista de la Giralda y de la cabecera de la Catedral (1672) (fig. 413).

Valdés Leal firma dos magníficas estampas del mismo libro, una con una vista del interior de la catedral de Sevilla (1672) y otra del fabuloso túmulo levantado en ella con motivo de los actos de la canonización (1671).

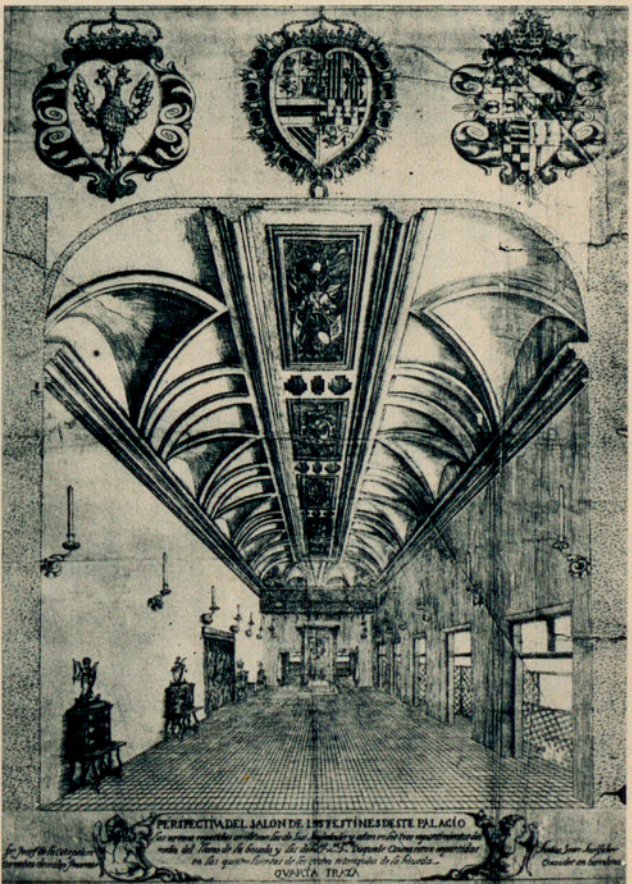
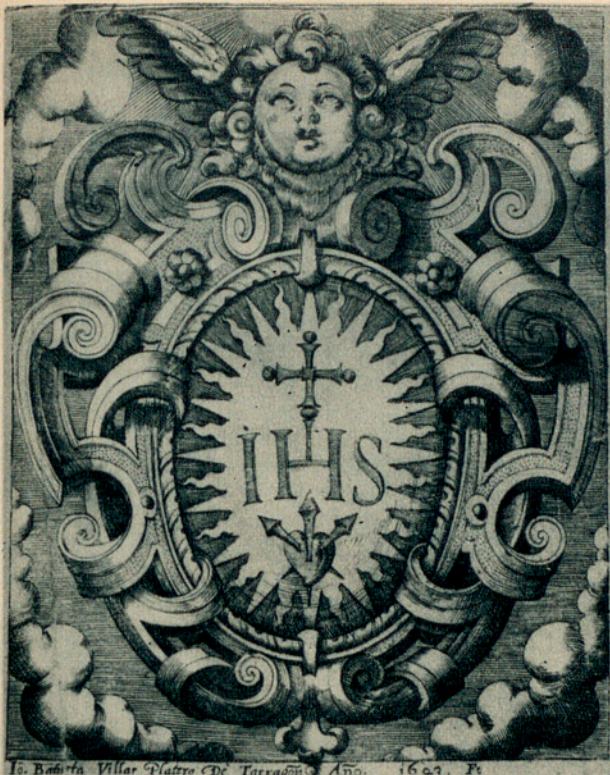
A pesar de llevar la firma de Lucas Valdés y hacerse constar junto a ella que su autor tenía



Figs. 410, 411, 412 y 413.—GRABADOS DE FRANCISCO DE HERRERA (1623), JUAN MÉNDEZ (H. 1627) Y MATÍAS DE ARTEAGA (1698 y 1672).



Figs. 414 y 415.—GRABADOS DE B. E. MURILLO Y FRAY IGNACIO DE CÁRDENAS. Figs. 416 y 417.—AUTORRETRATO, DE JUAN DE VALDÉS LEAL, Y ALEGORIA (1672), FIRMADA POR LUCAS VALDÉS.



Figs. 418, 419, 420 y 421.—GRABADOS DE J. B. VILLAR (1623), RAMÓN OLIVET (1633), B. FORNAGUERA (1680) Y MATÍAS GENER.



Figs. 422, 423, 424 y 425.—GRABADOS DE B. BARETÓN (1697), JUAN FELIPE (1654), F. QUESÁDEZ Y JUAN CONCHILLOS (1672).

once años de edad, las cuatro alegorías flanqueadas por ángeles que ilustran el mismo tomo y llevan la fecha de 1672 deben atribuirse, sin duda alguna, al padre, Juan de Valdés Leal, autor y firmante, además de las obras hasta aquí reseñadas, de un espectacular autorretrato en busto dentro de una gran cartela barroca, del que se conoce una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid (figs. 416 y 417). Se atribuye a Murillo una bella estampa al aguafuerte de la Virgen con el Niño (fig. 414).

El escultor y arquitecto sevillano Pedro Duque Cornejo firma una estampa de la mercadería Santa María de Cervelló, de cierto interés aunque inferior maestría.

Granada fue hasta muy adelantado el siglo XVII un feudo poco menos que exclusivo de los familiares de Francisco Heylan, asimilados por completo al ambiente local. Al lado de Bernardo, ya nombrado, que falleció en 1661 y del que conocemos obras fechadas entre 1616 y 1656, y de su hijo José († 1676), destaca sobre todo la producción de doña Ana Heylan († 1655) cuya extensa y estimable producción conocida ya de 1637 a 1654 y prolonga en cierto modo el estilo y la técnica que debió aprender de su padre, Francisco.

Entre otros artistas que trabajaron en Granada en la segunda mitad del siglo XVII recordaremos a fray Ignacio de Cárdenas (fig. 415), al licenciado Pedro Gutiérrez, J. Acosta, A. Pimentel, A. Gómez, A. Serrano, M. de Gamarra, Pedro de Valdivieso, Salvador de Argüeta, R. A. Gamarra, M. de Olivares y los apellidados Muñoz y Valençuela. Conviene citar la portada de la "Vida... de San Euphrasio" (1657) grabada por Gutiérrez al parecer sobre diseño de Alonso Cano, y una lámina de las "Triunfales fiestas... a la canonización de San Juan de Dios" (1629) según modelo de José Risueño grabada por Roque Antonio Gamarra.

CATALUÑA.—En el primer cuarto del siglo XVII el grabador catalán más importante fue el platero tarraconense J. B. Vilar, activo en Barcelona entre 1615 y 1623 (fig. 418).

A la segunda de estas fechas pertenecen algunas de sus mejores obras: el frontispicio de la "Espedición de los catalanes y aragoneses", de Francisco de Moncada, la viñeta alegórica que adorna la portada de "Quatre dels ultims tractats de la selva de sentències", de G. Ferrer, y otra lámina con una cartela ovalada de excelente trazo que enmarca el monograma de Jesús. En toda su producción se aprecia una gran seguridad en fuert cocontraste en los claroscuros.

Pocos años más tarde (entre 1632 y 1642, por lo menos) desarrolla su actividad otro artista de condición muy distinta, Ramón Olivet. En la complicada orla que encuadra su interpretación del retrato en busto de don Diego del Corral y Arellano, según modelo de Velázquez, se aprecia todavía un gusto y repertorio semejante a los de Vilar, pero en los de Berenguer d'Oms y de Santapau (1633) o en el de P. de Fontanella (1634) busca más los mañices y las bellas tintas (fig. 419). La portada que grabó para el "Anno" (1638), de fray Gregorio Hurtado de Mendoza toma la estructura de un verdadero retablo. En la misma fecha sabemos que cobró el entalle o grabado en hueco de cuatro matrices para sellos de la Diputación del General de Cataluña, cuyo dibujo conocemos por lo menos a través de las improntas de los sellos llamados mayor y menor.

Dentro de la segunda mitad de la misma centuria hallamos en Barcelona gran número de grabadores, plateros en su mayoría, entre los que destacan el prolífico F. Vía, del que conocemos más de 60 grabados; su colega Matías Jener, autor entre otras de una interesante vista interior del palacio de los Capitanes Generales de Cataluña (fig. 421); Salvador Serdanya, autor de la portada de un "Memorial" de la ciudad de Vich a Carlos II (Barcelona, 1698); F. Vaquer, cuya obra más conocida es la gran estampa de San Jorge sobre el mapa de Cataluña que ilustra el

libro de B. Tristany ("Sacri supremi regii senatus Cathaloniae decisiones" (1688); B. Fornaguera, quien grabó en 1680 el gran retrato en busto del duque Alejandro de Bourbonville para una obra de E. Casellas (fig. 420); el gran orfebre y mediano grabador J. Matons, del que conocemos portadas o estampas de 1691 y 1693 y, finalmente, F. Gazán, el más florido y tardío del grupo, del que poseemos obras de los años 1684 a 1701 (fig. 435) y que se trasladó luego a Madrid. Cabe recordar el escudo de la barcelonesa Academia de los Desconfiados, que figura en la obra publicada en 1701 con el título de "Nenias Reales" en ocasión de la muerte de Carlos II.

Se conocen además grabados en metal de otra docena de artistas catalanes del propio siglo XVII, pero ninguno de ellos alcanzó la fama de los xilógrafos —en particular los de la familia Abadal— que trabajaron intensamente en Cataluña en esta época al mismo tiempo que otros lo hacían en Mallorca, Valencia e incluso Castilla. El arte de todos ellos suele ser esencialmente popular, y por tal motivo será estudiado en otro tomo de la presente colección.

ARAGÓN Y VALENCIA.—En Aragón trabajaron también algunos artistas de interés, como Albiniano de Rojas (1621), J. Vallés (1624), Domingo García (1634), Diego Caballero (1647) o Francisco Artiga (1681). Este último, que era también arquitecto, grabó una estampa de la fachada de la Universidad de Huesca, cuya obra dirigía hacia 1690. Bernardo Baretón firma en 1697 su espectacular portada para las Constituciones Sinodales de Zaragoza (fig. 422). Sin embargo, varias planchas empleadas en ediciones de la capital aragonesa o de Huesca se grabaron en Valencia donde floreció intensamente a lo largo del siglo XVII una buena escuela de maestros del buril entre los que destacan Juan Felipe (fig. 423), intérprete del pintor Espinosa en su retrato de Lorenzo Mateu y Sanz (1654), Gregorio Heredia (hacia 1659), Mariano Gimeno (1659-1671) y Francisco Quesádez, con obras conocidas entre 1666 y 1697 (fig. 424). Algunos de ellos, en forma parecida a lo que sucede en Sevilla con el tomo conmemorativo de la canonización de San Fernando, contribuyeron a ilustrar dos obras monumentales publicadas en ocasión semejante: las canonizaciones de Santo Tomás de Villanueva (1659) y de San Francisco de Borja (1671).

Entre los cultivadores del aguafuerte en Valencia recordaremos en particular a Crisóstomo Martínez, quien desarrolló parte de sus actividades en Italia, y al pintor Juan Conchillos Falcó, quien fecha en 1672 su estampa de Cristo muerto (fig. 425).

GRABADORES FLAMENCOS EN MADRID.—En Madrid la actividad de los artistas españoles entre los que destaca el grabador real Pedro de Villafranca, no puede separarse de la copiosa producción de los flamencos y otros forasteros, que a menudo no hicieron más que traducir con su habilidad peculiar los modelos que les suministraban pintores españoles.

Pedro Perete († 1639), según castellanizó su apellido el hijo de Pedro Perret y de Isabel de Faria, fue el más directo elemento de enlace entre flamencos y españoles en su doble condición de pintor y grabador. Amezúa fue el primero —y por ahora casi el único— en separar su producción, bien acreditada a partir de 1625, de la del padre, quien entonces ya debía haber fallecido. Además de un sinfín de portadas en las que a menudo siguió la tradición de su padre, intervino en tres libros ricamente ilustrados: el del ballestero Juan Mateos "Origen y dignidad de la caça" (1634) en el que interpretó a veces dibujos del pintor Collantes; la serie de láminas (fig. 426) de extraordinario interés iconográfico y correcta ejecución que ilustran la "Vida de la Serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz" (1637) y ejecutó varios de los retratos en busto que figuran en la obra de J. A. de Tapia y Robles "Ilustración del renombre de Grande" (1638).



Figs. 426, 427, 428 y 429.—GRABADOS DE PEDRO PERETE (1636) Y H. PANNEELS; RETRATO DE ALONSO MARTÍNEZ DE ESPINAR, POR JUAN DE NOORT, Y RETRATO DE CALDERÓN, POR D. F. ETENHARD.



Figs. 430, 431, 432 y 433.—RETRATO DE JOSÉ DE CASANOVA, POR PEDRO DE VILAFRANCA (1649); GRABADOS DE DIEGO DE OBREGÓN, CLAUDIO COELLO Y JOSÉ GARCÍA HIDALGO (1684).

María Eugenia Beer, Alardo de Popma, Herman Panneels, Gregorio Fosman, Juan de Noort, F. A. Ettenhard (fig. 429) y otros varios artistas flamencos trabajaron también en Madrid en el segundo cuarto del siglo XVII. Uno de los mejores fue Panneels (fig. 427), a quien se debe una buena interpretación (1638) del busto de un retrato del Conde-Duque de Olivares, por Velázquez.

El holandés Noort no deja de tener cierto interés en obras como el retrato del Infante Baltasar Carlos (1643) y el de Alonso Martínez de Espinar (1644) (fig. 428). En 1648 grabó según dibujos de Juan Arellano y Alonso Cano las planchas para la edición de poesías de Quevedo titulada "Las nueve Musas castellanas".

PEDRO DE VILLAFRANCA Y OTROS ARTISTAS DE MADRID.—En el testamento de Pedro Perete consta que éste había contratado la ejecución o la pintura de doce lienzos de batallas con la colaboración de Pedro de Villafranca y Miguel de Viejobueno. Nada sabemos de este último pero la alusión a Pedro de Villafranca —nacido en Alcolea, en la Mancha, y discípulo de Vincencio Carducho— nos ayuda a comprender su vinculación con Perete, y acaso con el padre de éste, en lo que se refiere al oficio de grabador, puesto que como pintor se inspiraría acaso más bien en Velázquez a juzgar por la frecuencia con que tradujo sus retratos en portadas y otras composiciones. Un Anton Archangel de Villafranca grabó en Madrid en 1614 (fig. 391).

Como ya se apuntó, Pedro de Villafranca Malagón es el mejor grabador español entre los que trabajaron en Madrid a mediados del siglo XVII y resulta lógico el nombramiento de grabador de cámara que alcanzó en 1654; puede afirmarse que entre 1655 y 1667 fue el único en producir nuevos retratos grabados de Felipe IV. Entre sus obras mejores citaremos por orden cronológico: las ilustraciones, fechadas en Madrid en 1638 y 1639 de la edición allí publicada en este último año del poema de Camoens "Os Lusíadas", con comentario de Manoel de Faria y Sousa; las láminas de la "Vida . . . del . . . Conde de Barcelos", de Rodrigo Méndez Silva (1640); el retrato de Joseph de Casanova (1649) en la "Primera parte del arte de escribir todas formas de letras" (fig. 430); portada con retrato de Felipe IV en la "Regla y establecimientos de la Orden de Santiago" (1655), cuya deformación barroca en la arquitectura hace pensar en grabados del círculo de Rubens, mientras el retrato póstumo de aquel monarca en medio de complicadas alegorías, que figura en 1666 en la "Descripción de las honras fúnebres de don Felipe IV", parece presagiar las grandes composiciones de Luca Giordano.

Tal sentido falta por completo en otras composiciones en las que el simbolismo barroco llega a formas que pudieran llamarse surrealistas. Así, por ejemplo, en la portada de "El Príncipe escondido", de Fray Marcos Salmerón, grabada por Panneels, y sobre todo, en las numerosísimas composiciones de Pedro de Obregón y su hijo Diego y del sacerdote Marcos de Orozco, así en grandes láminas como en la ilustración de libros de emblemas, ya en la segunda mitad del siglo XVII, a pesar de que los Obregón tomasen como modelo de algunas de sus composiciones al propio Alonso Cano (estampas de Santa Apolonia y Santa Catalina (fig. 431), firmadas por Diego —hacia 1658-1677— y episodio de Santo Domingo, en Soriano, grabado por Pedro (hacia 1597-1657).

Algunos pintores residentes en Madrid hicieron ensayos de grabado, entre ellos Claudio Coello (fig. 432), quien ilustró la "Theologia Mystica" del padre Agustín de San Ildefonso (1683), pero el único que hizo un gran esfuerzo en tal sentido fue José García Hidalgo (fig. 433), quien entre 1680 y 1691 estampó, con fines pedagógicos, una colección de más de 180 estudios y modelos con un corto prólogo bajo el título de "Principios para estudiar el nobilísimo real arte de la Pintura".

ÚLTIMA ETAPA DEL GRABADO ANTERIOR A LA LITOGRAFÍA

SIGLO XVIII. ASPECTOS DE CONJUNTO.—En el panorama general del grabado español desde los inicios del siglo XVIII hasta la expansión de la litografía en la siguiente centuria, hay que distinguir no sólo etapas cronológicas sino, por lo menos tanto como ellas, grupos que corresponden todavía más a factores estilísticos y a distintas tradiciones paralelas.

Tal complejidad, a la que se suma la existencia de distintos grupos locales, impide una exposición totalmente correlativa de dicho conjunto.

A las supervivencias barrocas se suma el estilo rococó, en modalidades y clases que dependen a veces, no sólo de la formación del artista sino también del público a quien van destinadas las obras, con curiosas proyecciones en el ámbito popular.

Los artistas más selectos, a menudo provistos de una verdadera formación internacional, se adscriben también a muy variadas tendencias, ya sea por su adhesión a las fórmulas neoclásicas de carácter general o porque, contrariamente a ellas, los gustos propios y las relaciones personales les pusieron en contacto con el arte de Boucher y sus discípulos.

A fines del siglo XVIII se introducen cada vez con mayor frecuencia elementos prerrománticos, sobre todo en el paisaje, a modo de anuncio de la gran eclosión plástica y literaria que va a coincidir más o menos con la introducción y desarrollo de la litografía.

Por otra parte, el enorme número de grabados que se conservan de esta época —varios millares— imposibilita materialmente su enumeración detallada en la presente obra, por lo que resultará inevitable el acudir a diccionarios y repertorios —mencionados en la Bibliografía— a quienes deseen mayores precisiones.

Descontado el inmenso campo de la xilografía, el grabado popular, a lo largo de todo el siglo XVIII, abarca también un sinfín de piezas al buril o al aguafuerte, producidas a menudo por artistas modestos pero dotados con frecuencia de interesantes dotes narrativas, desde un Fernando de Castilla, en Huesca (1720) (fig. 436), o el sacerdote J. Zaytordes, de Bilbao (1741), hasta el numerosísimo grupo andaluz (fig. 434), con figuras como la del estampero Diego de San Román y Codina (fig. 438), de quien Rodríguez Moñino y el Marqués de Ledesma catalogaron más de cincuenta piezas fechadas entre 1743 y 1789. Deben figurar también junto a ellos un sinfín de artistas y artesanos catalanes, valencianos, mallorquines (fig. 437), aragoneses y castellanos, sin olvidar en Santiago de Compostela al platero y grabador Ángel Piedra (activo en Santiago entre 1761 y 1793, y en La Coruña entre 1793 y 1796), su hijo Luis y Jacobo Piedra, hermano de Ángel.

VALENCIA Y MADRID.—Sin embargo, no faltaron desde un principio los artistas de más sólida formación que procuraron desarrollar su arte dentro de un mayor refinamiento. En tal



Figs. 439, 440, 441, 442 y 443.—GRABADOS DE HIPÓLITO ROVIRA (1707), DIEGO TOMÉ (1726), J. B. PALOMINO (1723), FERNANDO SELMA (1780) Y J. A. SALVADOR CARMONA (1764).

aspecto, como en tantos otros de las artes del libro, desde la tipografía hasta la encuadernación, Valencia y Madrid son en esta época los dos centros más constantes y a menudo complementarios.

Hipólito Rovira, nacido en Valencia a fines del siglo XVII y fallecido en la misma ciudad en 1765, empezó su precoz carrera con la magnífica portada (fig. 439) del sermón de Jaime Cervera "Las tres púrpuras de Alzira" (1707), seguido por la stampa de San Juan de Ribera del "Memorial de las Santas Reliquias" (1709) y de otros varios retratos y estampas que justifican plenamente que en 1715 Antonio Palomino le hiciera grabar la portada, que él había dibujado, de su "Theorica de la Pintura". En 1723, Rovira ejecuta "una lámina de cobre avierta con la fineza y delgadeza más delicada" para las patentes de sanidad de la ciudad de Valencia. Pero cuando Palomino, también en 1723, hizo grabar las ilustraciones para su segundo tomo— "Práctica de la Pintura y Museo Pictórico"— pasó el encargo a su sobrino Juan Bernabé Palomino (1692-1777), quien realizó su labor con maestría y pulcritud (fig. 441), aunque le falte el dinamismo de Rovira, más parecido al arte de Diego Tomé quien tres años más tarde firma y fecha en Toledo una gran stampa, según diseño de Narciso Tomé, para el libro "Defensa... de la primacía... de Toledo" (fig. 440).

De todos modos, Juan Bernabé Palomino fue quien sentó las bases para la renovación posterior del arte del grabado en Madrid bajo el nuevo signo académico.

Durante el reinado de Fernando VI llega a Madrid el grabador francés Charles Joseph Flipart (París, 1721-† 1797, Madrid), quien influyó asimismo en el mejoramiento de las técnicas del grabado.

Sin embargo, el artista que introdujo de modo pleno los mejores recursos del grabado francés fue Manuel Salvador Carmona, nacido en Nava del Rey en 1734 y fallecido en Madrid en 1820. Gracias a una pensión concedida por Fernando VI, se trasladó en 1752 a París, donde fue discípulo de Nicolás Dupuis. En 1760 grabó una curiosa stampa en la que figuran colgados de un árbol cuatro medallones con su retrato y el de otros tres pensionados que habían marchado junto con él, entre los que se encontraba Juan de la Cruz, quien en 1777 publicará la gran serie de estampas titulada "Colección de trajes de España". La larga estancia de Carmona en la capital francesa y la excelente labor que allí realizó le abrieron las puertas de la Academia Real de Pintura y Escultura, a la que presentó en 1761, como pieza de recepción, dos láminas con los retratos de Boucher y Collin de Vermont, por Roslin (fig. 445). Poco antes de regresar a España en 1763 dio término a una de sus estampas más espectaculares, "La Historia escribiendo los fastos de Carlos III", según dibujo de Solimena (fig. 444). Un momento muy interesante de la actividad de Carmona es el de los grabados que entre 1764 y 1774 realizó en Madrid según dibujos del pintor francés, discípulo de Boucher, Charles de la Traverse († 1787). Su producción directa en años posteriores fue ingente, y a ella debe sumarse su función de maestro y de director de una serie de grandes empresas oficiales. Recordemos entre ellas las ilustraciones para la edición de Salustio llamada del Infante don Gabriel (1777) y la fundación de la "Real estampería" (1789), base de la calcografía nacional. Da idea del incremento de esta institución la siguiente estadística: 266 planchas en 1790; 1.596 en 1794 y 2.615 en 1803.

Por desgracia, el amaneramiento y la industrialización fueron desde entonces compañeros casi constantes de Manuel Salvador Carmona y de sus colaboradores, entre los que se cuenta en primer lugar su propio hermano, Juan Antonio Salvador Carmona, de quien se conocen cerca de doscientas estampas, algunas de las cuales poseen una innegable calidad (fig. 443),

Manuel, por sus contactos en 1778 con Antonio Rafael Mengs, con cuya hija Ana casó en segundas nupcias en 1780, reforzó cada vez más el sentido académico, lo que si bien le impidió seguir por el camino más libre de los valores pictóricos, le mantuvo en una línea de exigente minuciosidad que perdura en las grandes series como las trece láminas (hacia 1796) que debían ilustrar la "Teoría y práctica de equitación", de Dupaty de Clam, o la vasta labor colectiva que constituyen dos ediciones del Quijote y las 114 estampas de los "Retratos de los españoles ilustres" (1791), en colaboración con su hermano y sus discípulos Fernando Selma (fig. 442), Manuel Alegre y José Gómez de Navia.

Lo dicho no excluye, como es natural, la presencia en Madrid de otros artistas más independientes, como el pintor y grabador Carlos Casanova (1755), Juan Minguet (1758) (fig. 446), el valenciano Isidro Carnicero (fig. 447), director de la Real Academia de San Fernando ("Fiesta de toros en el aire", (1784) o su hermano Antonio, quien aparte de ser el autor de las composiciones para la obra de Dupaty antes aludida, dibujó y grabó en 1790 doce escenas de toreo.

Algunos pintores cultivaron esporádicamente el grabado. Así, Mariano Salvador Maella (fig. 448), Ramón Bayeu (1746-1793), de quien conocemos estampas religiosas según composiciones propias y de su hermano Francisco —interpretado otras veces por José Camarón— o Luis Paret y Alcázar (Madrid 1746-† 1798), quien proporcionó muchos dibujos a otros grabadores, pero del cual conocemos una obra directa que como sus propias pinturas evoca la tradición de Boucher de modo no muy distante al de Charles de la Traverse (fig. 449).

Valencia fue, según se dijo, un centro muy intenso de grabado al iniciarse el siglo XVIII, pero la atracción de la Corte desvió hacia ella a algunos de sus más insignes artistas, mientras otro, no menos importante, Pedro Pascual Moles, pasaba a Barcelona.

Después de la generación de Rovira y Juan Bautista Ravanals (activo entre 1705 y 1723), con la excepción de Vicente Galcerán (fig. 450), se produce cierto paréntesis que vino a colmar Manuel Monfort (1736-† 1806), fundador en 1753 de la Academia de Santa Bárbara y en 1768 de la de Nobles y Bellas Artes de San Carlos, de la cual fue primer Director de Grabado.

Allí se formaron artistas como J. J. Fabregat, Tomás López Enguádanos, Mariano Brandi, Joaquín Ballester, Manuel Pelegrer, Tomás Rocafort, Fernando Selma, Vicente Capilla Gil, F. de P. Martí o Rafael Esteve, a algunos de los cuales se aludió ya al tratar de Madrid, a donde se trasladaron en su mayoría.

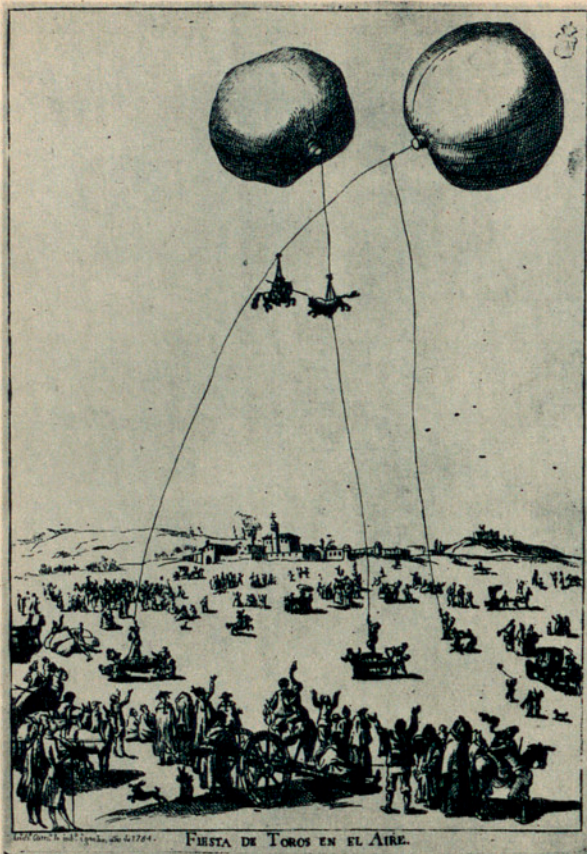
BARCELONA.—Pedro Pascual Moles pasó de Valencia a Barcelona en 1763. Allí seguía la tradición local, cuyos representantes más notables eran I. Valls y F. Boix, el primero de los cuales alcanzó un nivel muy estimable (fig. 451), aunque no fuese tan correcto como un tercer artista catalán, M. Sorelló, quien realizó la mayor parte de sus obras en Roma y Florencia entre 1724 y 1756, con un regreso intermedio, por lo menos, a Barcelona hacia 1739.

De todos modos Moles no parece haberse interesado por ninguno de aquellos artistas sino tan sólo por Francisco Tramullas (1718-1773), pintor y grabador notable que cultivó asimismo el aguafuerte con una gran soltura (fig. 452). De él conocemos cuatro estampas originales, entre ellas una de la Virgen de Montserrat fechada en 1753 y la graciosa escena de costumbres titulada "Adéu".

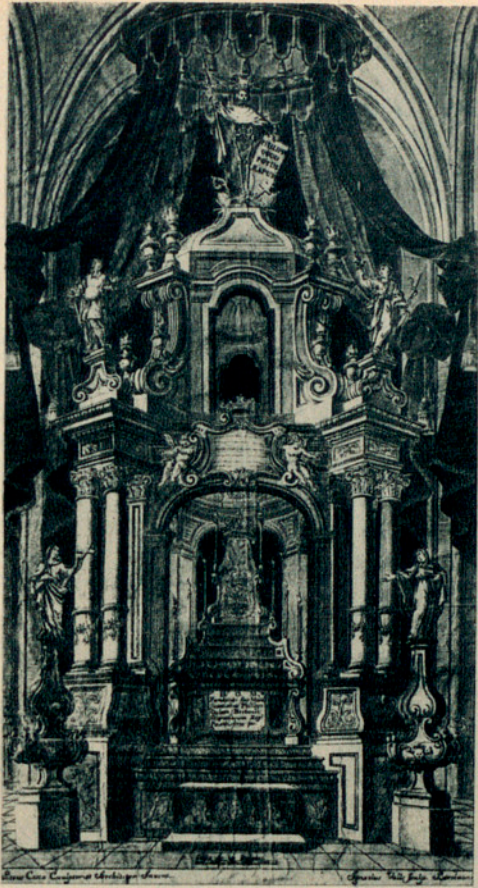
Tramullas, quien había facilitado dibujos a I. Valls, proporcionó a Moles en 1763 los modelos para la viñeta y escudos de las "Reales Cédulas... de los tres cuerpos de comercio... que residen en la Ciudad de Barcelona", y al año siguiente las cabeceras, iniciales y otros ornamentos del



Figs. 444, 445 y 446.—GRABADOS DE MANUEL SALVADOR CARMONA (1761 y 1763) Y DE JUAN MINGUET (1758).



Figs. 447, 448, 449 y 450.—GRABADOS DE ISIDRO CARNICERO (1784), MARIANO S. MAELLA, LUIS PARET Y VICENTE GALCERÁN (1759).



Figs. 451, 452 y 453.—GRABADOS DE IGNACIO VALLS (1746), FRANCISCO TRAMULLAS Y PEDRO P. MOLES (1764).



Figs. 454, 455 y 456.—GRABADOS DE BLAS AMETLLER (1803), FRANCISCO FONTANALS (1805) Y JOSÉ XIMENO.

magnífico libro titulado "Máscara, real", dedicado a conmemorar la entrada en Barcelona de Carlos III. Son obras exquisitas que pueden compararse con las mejores producciones del estilo rococó francés o veneciano (fig. 453).

Moles permaneció en París entre 1766 y 1774 pensionado por la Junta de Comercio de Barcelona, y allí fue, como antes Manuel Salvador Carmona, discípulo de Dupuis y también de Cochin. De regreso a Barcelona, y hasta su muerte, acaecida en 1797, dirigió la Escuela de Nobles Artes de la Ciudad Condal que inauguró sus clases en 1775. En este último período produjo gran cantidad de grabados de traducción, muy correctos pero algo fríos. A su lado se formó un buen equipo de grabadores, el mejor de los cuales fue B. Ametller (Barcelona 1768; académico de San Fernando en 1797; fallecido en Madrid en 1841), uno de los mejores artistas incorporados a la escuela de Madrid (fig. 454), junto con otros dos barceloneses, E. Boix y J. Coromina; también F. Fontanals (nacido en Vilanova en 1777; pensionado en 1802 en París; en Italia entre 1805 y 1809; fallecido en Barcelona en 1827), quien antes de regresar definitivamente a Barcelona estuvo confinado por los franceses durante la Guerra de la Independencia en la ciudad de Dijon, donde formó un pequeño grupo de discípulos (fig. 455).

EL GRABADO PRERROMÁNTICO.—Paralelamente a la extraordinaria labor de Goya, caso genial e independiente al que va dedicado el último capítulo, la tradición del siglo XVIII se extingue ya antes de la Guerra de la Independencia por obra de una serie de artistas que tratan el paisaje o las escenas de interiores de modo netamente prerromántico (fig. 456). Así, Tomás López Enguídanos (Valencia 1773-† 1814, Madrid) en su vista del teatro romano de Sagunto, por modelo de Manuel Camarón (1807), o la curiosa recopilación titulada "Antigüedades árabes de España" (Madrid, 1804) preparada por José de Herosilla, Juan de Villanueva y Pedro Arnal.

LOS GRABADOS DE GOYA

FORMACIÓN Y PRIMEROS GRABADOS.—Con mayor razón todavía que para el caso de Ribera, no se incluirá en las páginas siguientes un detallado estudio de Goya en su aspecto biográfico ni en sus actividades artísticas distintas de las que tuvo como grabador (v. ARS HISPANIAE, vol. XVII), aunque resulten imprescindibles algunas alusiones a los dibujos preparatorios —conservados por fortuna en gran parte— para sus series grabadas. Ni tan sólo podrá hacerse un estudio minucioso de estas últimas pese a merecerlo sobradamente sus calidades técnicas y su valor creativo, puesto que ello exigiría dedicarles una enorme proporción del presente volumen. Porque, en efecto, Goya es con seguridad el único artista español realmente genial en el campo del grabado, donde desarrolló una producción muy vasta y personal, en un momento crucial y decisivo para todo el arte europeo. Tales hechos justifican en gran manera el lugar predominante, cuando no exclusivo, que Goya ocupa dentro del grabado español en un plan de valoración internacional.

El aguafuerte más antiguo que se conoce de Goya es una pequeña estampa de la Huida a Egipto que presenta evidentes contactos con los grabados italianos de la época. Ello es muy natural habida cuenta de la estancia del artista en Roma en 1771 y su interés por la tradición italiana representada en Madrid por artistas como Corrado Giaquinto y G. B. Tiepólo. Por otra parte, las fórmulas de perfecta pero fría corrección académica de los grabadores patrocinados por la Real Academia de San Fernando no debían atraerle por ser más aptos para el trabajo artesano de traducción que para la directa creación artística. Desde luego un primer contacto con los grabados lo tuvo ya en Zaragoza durante los cuatro años de aprendizaje con el pintor José Luzán, quien para enseñarle “los principios de dibujo” le hizo “copiar las estampas mejores que tenía”, según afirmación del propio Goya.

Él mismo indica también que “de donde ha sacado más provecho” es de “sus observaciones en las cosas de los pintores y cuadros célebres de Roma y de España”; entre ellos su hijo Francisco Javier Goya nombra tan sólo a dos, Velázquez y Rembrandt, el segundo quizá por medio de grabados, de los que más tarde nos consta que Goya poseyó por lo menos diez.

CUADROS DE VELÁZQUEZ Y LÁMINAS SUELTAS.—Su interés por Velázquez queda atestiguado plenamente por la primera serie de grabados —once de ellos fechados en 1778—, en la que Goya reprodujo 17 lienzos del maestro sevillano y otro a él atribuido, según interpretación algo libre y más expresiva que perfecta (fig. 457). En aquella época Goya pintaba modelos para los tapices de la Real Fábrica de Madrid, y aunque desde 1776 había solicitado el nombramiento de Pintor de Cámara, no lo logró hasta 1789. Es posible que con la serie de



EL BALASAR CARLOS PRÍNCIPE DE ESPAÑA. HIJO DEL REY D. FELIPE IV.
Alcorno de D. Diego Velázquez del tamaño natural. dibujado y grabado por D. Francisco Goya. 1778.



Figs. 457, 458, 459 y 460.—GRABADOS DE FRANCISCO GOYA: EL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS (1778), SAN ISIDRO (H. 1780), AGARROTADO Y AUTORRETRATO (1799).



Ya tienen asiento.



Si amanece, nos vamos.



Figs. 461, 462, 463 y 464.—FRANCISCO GOYA. GRABADOS CORRESPONDIENTES A LA SERIE DE LOS CAPRICHOS (NÚMS. 26, 43, 71 Y LÁMINA FUERA DE SERIE).

grabados sobre temas de Velázquez intentara a la vez hacer méritos para el cargo y estudiar más detenidamente las obras del gran artista sevillano de quien fue "observador con veneración" según palabras de Francisco Javier. Esta fidelidad por Velázquez sería ya constante en la obra de Goya, quien mucho más tarde, en diciembre de 1825, en una carta a Joaquín Ferrer, hablando de sus últimas producciones artísticas afirma que son "cosas que más se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs", con lo que el pintor aragonés se manifiesta consecuente a lo largo de toda su dilatada carrera. Como prueba de su afán por asimilar subjetivamente los cuadros velazqueños está el hecho, a menudo citado, de que el rostro del infante Baltasar Carlos, en la interpretación del retrato ecuestre, toma los rasgos fisionómicos del propio Goya. La técnica de las planchas no es uniforme, incluso en el grupo fechado en 1778, lo que parece indicar que el artista se hallaba en período de formación y permanente ensayo, circunstancia esta última que en realidad es característica de muchas de sus obras a lo largo de toda su vida.

El tamaño es muy variable, aunque en parte depende del formato de los originales. La interpretación de las Meninas —cuya plancha debió destruirse— demuestra un interés por el claroscuro y el ambiente muy superior al de las restantes piezas de esta serie.

Por razones de estilo y ejecución pueden situarse también hacia 1780 otros grabados sueltos (fig. 458). Entre ellos, dos de tema religioso (San Isidro y San Francisco de Paula) y la única transcripción al aguafuerte de uno de los cartones de tapiz, el del "Ciego de la guitarra", cuyo modelo entregó el pintor en abril de 1778; el grabado conserva la composición inicial del artista y no la del cartón tal como hoy se presenta, modificado a fines del mismo año. Una de las mejores piezas de esta época es la trágica efigie de un agarrotado; el fondo tiene idénticos trazos de buril que los de Esopo o Menipo, pero la sintetización del tema en beneficio de una mayor intensidad expresiva es ya claro precedente de los Caprichos (fig. 459).

LOS CAPRICHOS.—Los Caprichos constituyen la serie más numerosa y conocida de la obra grabada de Goya. La colección editada en 1799 consta de ochenta planchas numeradas, más otras dos que no llegaron a incluirse en la serie, sin contar algunos dibujos que no debieron grabarse pero que encajaban en parecidos conceptos; una primera edición, prevista para ser publicada en 1797, debía constar de 72 planchas. El proceso de elaboración debió ser muy laborioso; para la mayor parte de las estampas se conservan dibujos preparatorios, cuyo número se eleva en algunos casos hasta cuatro. Puede establecerse una gradación, por series, de menor a mayor semejanza a la versión grabada, en la siguiente forma: a) apuntes en tinta china a punta de pincel, que constituyen un reflejo más o menos directo de escenas de la vida cotidiana, y proceden de la serie titulada "de Sanlúcar" por haber sido iniciada allí por Goya aunque pudo completarse en Madrid, ya en parte con composiciones imaginarias; b) dibujos muy minuciosos, a la pluma; c) estudios a la aguada roja; d) dibujos con lápiz rojo, muy numerosos (se conocen ejemplares para más de la mitad de los Caprichos). Sólo están firmadas ocho planchas, todas ellas de labor muy fina de buril; de las ocho existe dibujo preparatorio a la pluma, pero no en sanguina ni en aguada roja, y no presentan los fuertes contrastes de luz y sombras obtenidos con resinas que aparecen en casi todo el resto de la serie (figs. 460 a 464).

Sin menospreciar la anécdota circunstancial o la mera referencia gráfica que pudo dar pie a alguno de ellos, el interés de los Caprichos reside en el proceso de depuración iconográfica y material que les dio permanencia y trascendencia gracias a una profunda síntesis

plástica y humana. Las anotaciones de los dibujos ayudan a penetrar mejor en el sentido de muchas de las estampas que no los epígrafes de las planchas o la fría explicación o comentario posterior, copiado por Goya pero quizá de inspiración ajena. Tales precauciones no impidieron sin embargo, que el artista fuera denunciado a la Inquisición, por lo que las series fueron retiradas de la venta y más tarde, en 1803, el propio autor regaló al Rey las planchas y el resto de la edición.

El propósito quedaba ya definido en 1797 por Goya cuando al pie del proyecto para el actual Capricho 43 ("El sueño de la razón produce monstruos"), concebido inicialmente como portada, pone como título: "Idioma universal dibujado y grabado por Francisco de Goya, año 1797", y añade: "El Autor soñando. Su intento sólo es desterrar vulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de Caprichos el testimonio sólido de la verdad".

Sobre los conceptos de carácter general jugarían además dos circunstancias profundamente personales: la grave enfermedad sufrida en 1793, que le dejó una sordera incurable, y su apasionamiento por la Duquesa de Alba, con los altibajos sentimentales que tuvo como consecuencia. Restablecido de la enfermedad pero aislado de tantas cosas por su sordera, el 4 de enero de 1794 remitió Goya varios cuadros de pequeño tamaño para ser presentados a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en la carta acompañatoria dice haberlos pintado "para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males" y que su ejecución le ha permitido "hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas y en que el capricho y la imaginación no tienen ensanches".

LA TAUROMAQUIA.—En los años siguientes y hasta su fallecimiento, Goya no cesó de grabar, ya sea estampas sueltas (fig. 468) o series más o menos completas, pero ninguna se editó de modo definitivo en vida del artista, salvo la Tauromaquia y ciertas litografías de sus últimos tiempos.

La simple enumeración de temas puede dar idea de la variedad de dichas estampas sueltas, pero ello se hace mucho más apreciable todavía si comparamos los distintos tamaños y modos de tratar los asuntos.

Dos estampas alargadas representan sendos paisajes, interpretados de un modo que si no es totalmente fantástico resulta por lo menos convencional y de un gran sentido decorativo. Son obras al aguafuerte y aguatinata y miden respectivamente 148 x 263 y 145 x 263 mm. Cada uno de los cofres fue cortado en dos, y las cuatro piezas resultantes fueron empleadas luego para grabar escenas de los Desastres de la Guerra.

Obra de excepcional calidad y única ejecutada por Goya en la técnica llamada "al humo", es la estampa llamada "El Coloso". Es también la más rara, puesto que al parecer sólo se tiraron tres copias (conservadas respectivamente en Madrid, París y Berlín) antes de romperse la plancha. La figura del gigante sentado recuerda por su tema la de un cuadro de Goya que el pintor poseía en su domicilio, donde lo registra el inventario ya aludido del año 1812 con el título de "El Gigante"; debe ser el mismo que de la colección Fernández Durán pasó al Museo del Prado, en el que el personaje se representa de pie.

La Tauromaquia consta de una colección de grabados que se puso a la venta por primera vez en 1816, y el anuncio publicado con tal motivo la describe de modo muy explícito: "Colección de estampas inventadas y grabadas al agua fuerte por don Francisco Goya, pintor de Cámara de S. M., en que se representan diversas suertes de toros y lances ocurridos con motivo

de estas funciones en nuestras plazas, dándose en la serie de las estampas una idea de los principios, progreso y estado actual de dichas fiestas en España, que sin explicación se manifiesta por la sola vista de ellas". La última frase ilustra perfectamente sobre el valor de expresión total y directa que Goya atribuía a sus obras con plena intención y fundamento.

Existen abundantes referencias sobre el interés de Goya por las corridas de toros, pero el testimonio más evidente e indiscutible es el de la propia *Tauromaquia*. Las primeras láminas intentan una reconstrucción de los antecedentes históricos que, desde el punto de vista plástico, es totalmente fantástica, pero en la intención y epígrafes se apoya en un texto erudito, la "Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España", escrita por un buen amigo de Goya, Nicolás Fernández de Moratín, y publicada ya en 1777. Sin embargo, el conjunto más importante es el formado por las estampas siguientes, en las que el documento refleja impresiones directas o referencias muy expresivas de testigos contemporáneos del pintor, como han podido comprobar quienes estudiaron el tema con detalle, en especial Lafuente Ferrari. El escenario es casi siempre el mismo, el ruedo de la plaza de toros, pero la variedad de suertes y episodios es extraordinaria y mantiene el interés a lo largo de toda la colección. A ello ayudó también una preparación muy cuidadosa, a base de dibujos a la sanguina, y la selección de dibujos y planchas, con eliminación de cierto número de unos y otras hasta lograr el conjunto incluído en la edición. En algunos casos las pruebas de estado ponen también de manifiesto las mejoras introducidas en las planchas a lo largo de su elaboración individual. Siete de las once estampas conocidas que no se incluyeron en la colección fueron grabadas en el reverso de otras tantas de las 33 planchas del tiraje definitivo (fig. 467).

Las únicas planchas fechadas de la *Tauromaquia* lo están en 1815, y aunque pueda admitirse cierta amplitud cronológica en la elaboración de la serie, el empleo del traje de los mamelucos de Napoleón para los moros representados en algunas escenas parece inclinar a una fecha posterior a 1808, aunque pudiera incluir apuntes o recuerdos anteriores; por ejemplo, la muerte de Pepe Hillo, acaecida en 1801. De ello parece deducirse que la serie es contemporánea en sus principios con la de los *Desastres de la Guerra*, aunque esta última, a diferencia de la primera, no debía llegar a editarse por evidentes motivos políticos. Tales hechos y el estudio de la obra en sí nos inclinan a pensar que su intención no es didáctica ni de compensación por las amarguras vividas, sino de síntesis expresiva de algo que Goya sintió muy entrañablemente, no a modo de espectáculo superficial.

LOS DESASTRES DE LA GUERRA.—Las experiencias de otro orden que tan hondamente calaron en el ánimo del artista por los mismos años están bien a la vista en una de sus creaciones más completas e impresionantes, pese a cierta inevitable y trágica reiteración, la serie de 82 planchas conocida con el nombre de "*Desastres de la Guerra*" (figs. 465 y 466).

En un primer plan, que comprendía poco más de 60 estampas, en un orden enteramente distinto del actual, se ilustraron solamente dos grandes ciclos: el de las acciones de muerte o violencia en las que intervienen a la vez militares y paisanos, y un grupo de episodios que debieron inspirarse en el período de miseria y epidemias que devastaron Madrid hacia 1811-12. Sólo hay tres grabados con fecha, todos de 1810 (los actuales 20, 22 y 27), año que no debe ser muy lejano del planeamiento de la colección. Sin embargo, y según el testimonio de Carderera, el conjunto no se terminó hasta 1820. Ello explica el cambio de ordenación, la existencia de tres planchas (1, 40 y 82) que marcan otros tantos hitos en la serie, y la importancia del último

grupo (66 a 81) cuyo contenido político e ideológico, así como el de aquellas tres, no puede explicarse en gran parte por la guerra misma sino por los episodios posteriores hasta 1820, aunque en ciertos aspectos enlace con algunos temas apuntados en los Caprichos y corresponda también a la mentalidad de algunos de los polemistas políticos que trazaron en Cádiz las normas de la Constitución española de 1812. Los epígrafes fueron escritos por Goya después de la última ordenación, pero no se grabaron en las planchas hasta después de su muerte. Además de las 82 estampas de la serie se conoce una prueba de la titulada "Infame provecho", que corresponde al primer ciclo de escenas, al que pertenecen también algunos dibujos que posiblemente se desecharon. En un ejemplar que perteneció a Ceán Bermúdez, el propio Goya añadió tres estampas sueltas de formato vertical con figuras de prisioneros que forman un pequeño ciclo complementario de parecida fecha (fig. 469). Además de un corto número de aguadas y un lote numeroso de dibujos en rojo, debió estar en relación con esta serie "una colección de tablas... que representan los Horrores de la guerra, las cuales tenía el mismo Goya en mucho aprecio", que vio en casa del hijo del pintor el P. Tomás López, cartujo de Aula Dei, y que en 1812 ya se inventaría así: "doce cuadros de los Horrores de la Guerra". En consecuencia, parece que este debió ser el título original de la serie grabada, aunque al editarse por primera vez en 1863 se titulara "Desastres", nombre que ha prevalecido. En el mismo inventario de 1812 se anota la existencia en poder de Goya de diez grabados de Rembrandt y una colección de Piranesi, cuyas visiones fantásticas de cárceles es muy posible que hallaran adecuado reflejo en las obras del artista aragonés, que por otra parte se confesaba discípulo ideal de Rembrandt, cuyo concepto de la luz y del dramatismo humano enlaza perfectamente con la serie de los Desastres. Podríamos nombrar todavía a un tercer precedente, el del grabador francés J. Callot, cuya conocida serie titulada "Les misères et malheurs de la guerre" se estampó en 1653.

LOS DISPARATES.—La última gran serie grabada por Goya es la que se conoce con el título de "Disparates", tomado de la palabra que encabeza los epígrafes manuscritos del propio artista en pruebas de estado de otras tantas planchas de la colección. Sin embargo, la Academia de San Fernando, en el tiraje de 18 de las 22 planchas conocidas que efectuó en 1864, les dio el título de "Proverbios", y según Charles Iriarte la denominación pudo ser de "Sueños" o "Proverbios". Se conocen dibujos a la aguada roja para algunas de las 22 planchas conocidas y por lo menos siete con otras composiciones que al parecer no llegaron a grabarse. En cuanto a la fecha, a juzgar por el estilo y la temática —tendencia a la abstracción combinada con un fuerte expresionismo— parecen coincidir en gran parte con la decoración mural del propio Goya en la "Quinta del Sordo" (1819-1823). Sin embargo, algunos elementos son anteriores y por otra parte la serie debió quedar inconclusa. Lo primero parece quedar demostrado con la presencia de una prueba de la estampa titulada "Modo de volar" (y no "Disparate" como las demás que rotuló el artista) en un ejemplar de la "Tauromaquia", fechable en 1816. Por otra parte, no parece deba desecharse la posibilidad de que Goya intentase todavía en 1825 completar la serie al modo de las anteriores. Ésta es por lo menos una de las interpretaciones que cabría dar a la frase del artista: "ni yo las copiaría (las planchas de los "Caprichos") porque tengo mejores ocurrencias..." en contestación a su amigo Joaquín M.^a de Ferrer, quien le sugería la conveniencia de un nuevo tiraje de aquéllas (figs. 470 y 471).

Aunque las grandes láminas apaisadas de los Disparates siguen por lo general la tónica

satírica de algunos Caprichos y de ciertas estampas de la segunda parte de los "Desastres", en el estado incompleto de su elaboración no forman una serie orgánica. Las escenas de terror y los elementos de carácter mítico o simbólico alternan con escenas extraídas remotamente de la realidad pero muy elaboradas. Los títulos originales extreman el tono enigmático de los Caprichos, como en un deseo de mantener la clave u ocultar el sentido: Disparate conocido, Disparate puntual, Disparate de bestia, Disparate femenino, etc. Tanto en la idea como en la plástica de la composición se busca a menudo el choque o por lo menos el contraste entre dos elementos, a veces uno individual y otro colectivo: el fantasma y los soldados, la amazona y sus espectadores, el elefante y los personajes orientales que parecen tomados de una estampa de Rembrandt. El sentido de la realidad ultraterrena permite un amplio juego de la imaginación creadora, como en la extraordinaria estampa de los cuatro toros que se mueven por los aires.

LAS LITOGRAFÍAS.—El ciclo de la producción goyesca se cierra con las litografías. Este hecho resulta perfectamente natural si tenemos en cuenta que la técnica del grabado litográfico se introduce prácticamente en España en los primeros años del siglo XIX. La pieza que muestra una fecha más antigua es la de una vieja hilandera (Madrid, febrero de 1819), transposición de un dibujo a punta de pincel. Un duelo de personajes convencionales con golilla y calzón corto, y dos escenas violentas entre hombre y mujer siguen parecida tónica. Una composición alargada de tema infernal o simbólico recuerda algunas aguadas rojas preparatorias de los Disparates.

Pero seguramente al cabo de muy poco tiempo Goya se dio cuenta de los recursos propios de la litografía, y empezó la producción de obras en las que el lápiz blando trabaja con la misma soltura que en los mejores de sus dibujos, con apasionado rasgueo y cuidada matización de intensidades. Se conocen algunas escenas populares de gran belleza (fig. 474), algunas figuras sueltas de animales y escenas de toros en las que el artista reanuda su "Tauromaquia". Las cuatro más importantes, que forman la serie llamada de "Los Toros de Burdeos" (fig. 472) se ejecutaron en esta ciudad francesa en los últimos meses de 1825 y cuidó del tiraje (100 ejemplares) el litógrafo Gaulon; de él y de su hijo existen sendos retratos en busto también litografiados por Goya; el del padre es especialmente valioso (fig. 473).

Dos de las escenas de toros llevan títulos meramente enunciativos: "El famoso americano Mariano Ceballos", quien había ya proporcionado tema a las planchas 23 y 24 de la Tauromaquia, y "Dibersión (sic) de España"; en las dos restantes puede verse un picador que se enfrenta con un toro que ha cogido a un torero y una escena de corrida en una plaza dividida diametralmente por una barrera que permitía dos lidias simultáneas.

Goya puso alguna esperanza en las posibilidades de venta de estas obras en París —donde él había residido en 1824— y por ello el 6 de diciembre de 1825 escribe a Joaquín María de Ferrer, residente en la capital francesa:

"Con motivo de ir a París el Sr. de Baranda, le enviaba a Vd. un ensayo litográfico, representa una fiesta de nobillos (sic), a fin de que la viese Vd. y el amigo Cardano y si la encontraban digna de despacharse algunas enviaría las que Vd. quisiere..." Y añade como nota final "que tengo echos (sic) tres más del mismo tamaño y asunto de toros".

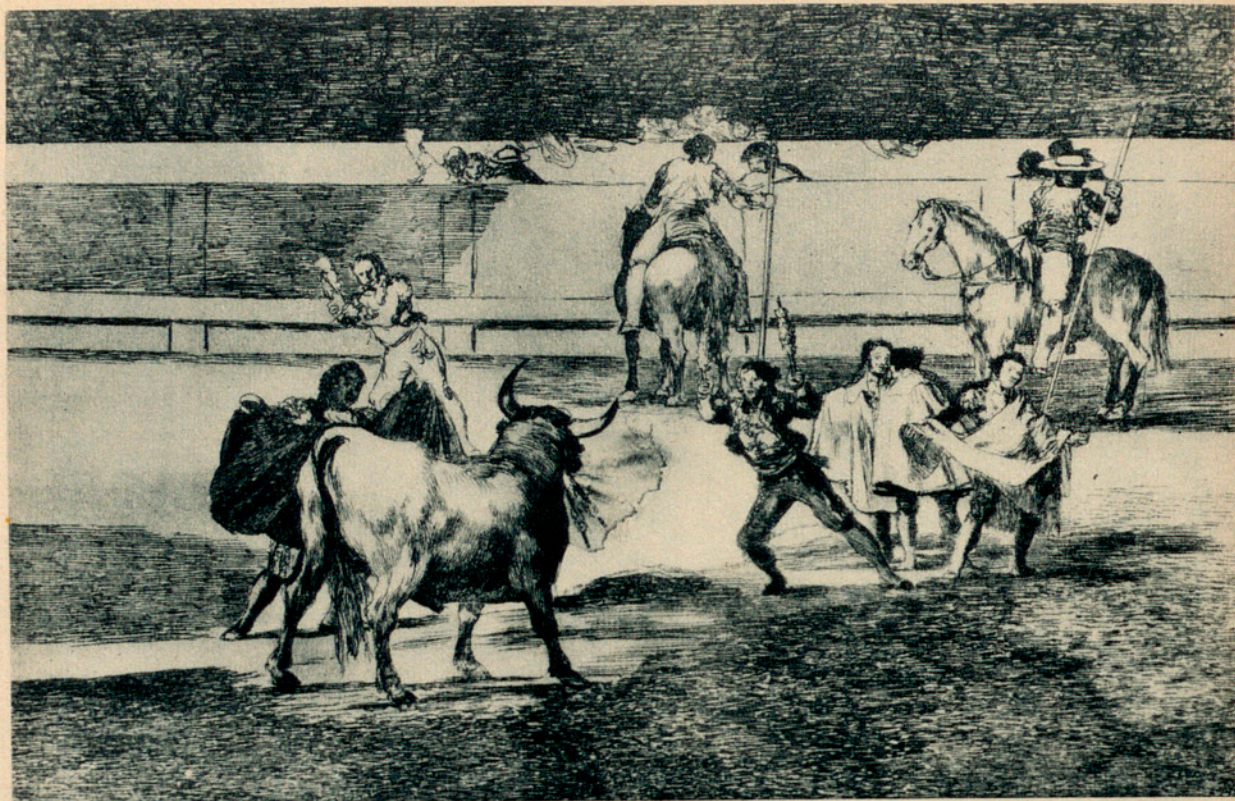
Un texto de Matheron, publicado en 1858, nos proporciona un testimonio particularmente preciso de la forma en que el artista elaboraba tales obras: "Goya ejecutaba sus litografías en el caballete, la piedra colocada como una tela. Manejaba sus lápices como si fueran pin-

celes, sin afilarlos. Permanecía de pie, alejándose o acercándose cada minuto, para juzgar los efectos. Recubría habitualmente toda la piedra con un tinte gris, uniforme; quitaba luego con el raspador las partes a iluminar; aquí una cabeza, una figura; allí, un caballo, un toro. El lápiz volvía luego para reformar las sombras, las partes vigorosas, o para indicar las figuras y darles movimiento”.

En medio siglo de labor intensa y apasionada, la obra gráfica de Goya pasa de la estela de Tiépolo hasta los albores del arte moderno. Su plenitud en cada una de las etapas que van de los Caprichos a los Toros de Burdeos explica la admiración con que le estudiaron los mejores artistas franceses de la primera mitad del siglo XIX, empezando por Delacroix, quien poseyó una serie de obras del maestro de Fuendetodos.



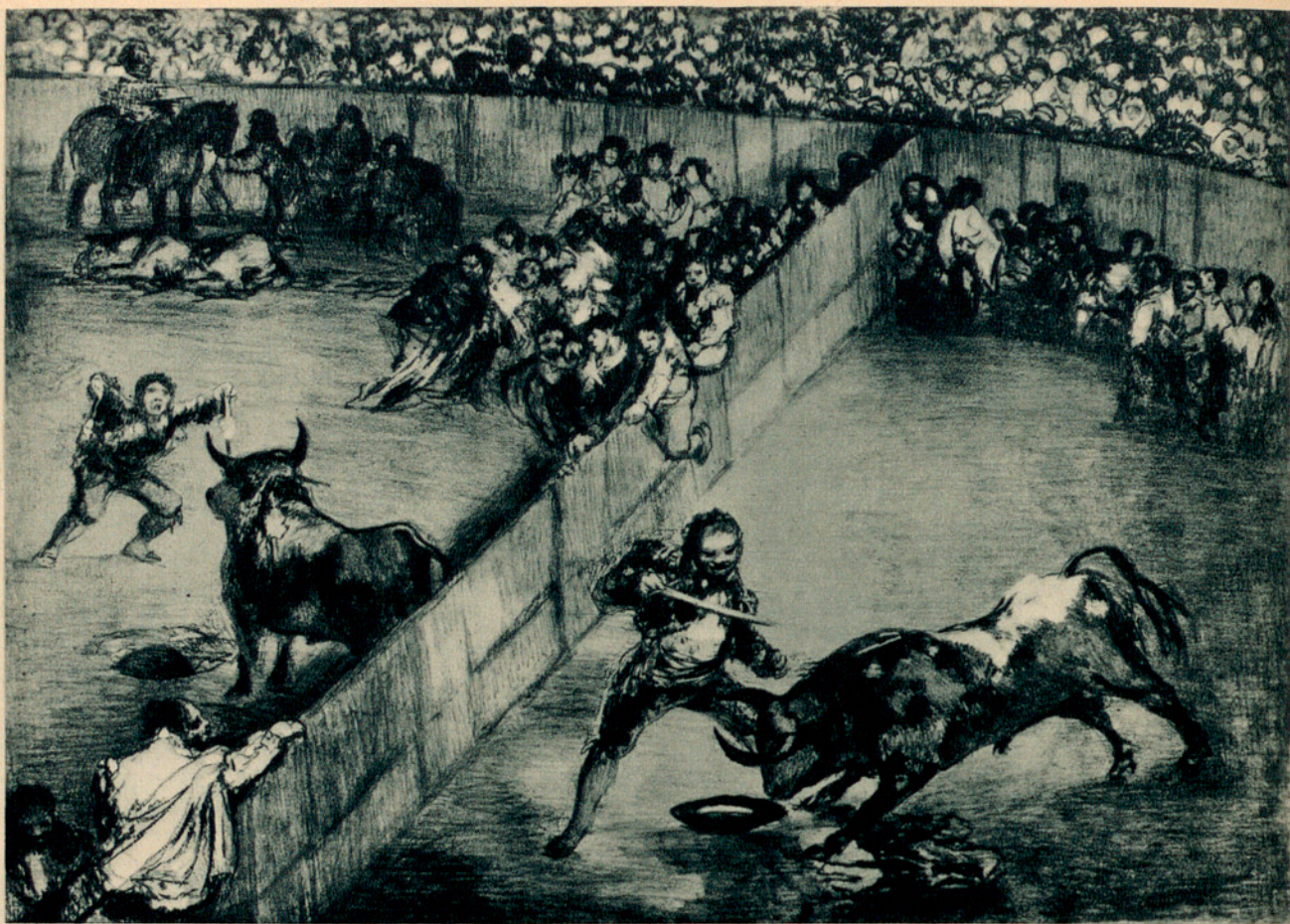
Figs. 465 y 466.—FRANCISCO GOYA. GRABADOS CORRESPONDIENTES A LA SERIE DE LOS DESASTRES DE LA GUERRA (NÚMEROS 5 Y 70).



Figs. 467, 468 y 469.—GRABADOS DE FRANCISCO GOYA: DE LA TAUROMAQUIA (NÚM. 31); EL COLOSO Y PRISIONERO.



Figs. 470 y 471.—FRANCISCO GOYA. GRABADOS "MODO DE VOLAR" Y "DISPARATE RIDÍCULO", DE LA SERIE LLAMADA DE LOS "DISPARATES" O "PROVERBIOS".



Figs. 472, 473 y 474.—LITOGRAFÍAS DE FRANCISCO GOYA: ESTAMPA DE LOS "TOROS DE BURDEOS", RETRATO DEL IMPRESOR GAULON Y "EL VITO".

ENCUADERNACIÓN

POR

JUAN AINAUD

ENCUADERNACIÓN

En las páginas siguientes se tratará sólo de dar una noción general de los grupos y períodos principales de las artes de la encuadernación en España. Entre las reseñadas luego en la Bibliografía, existen algunas monografías importantes, así en lo referente a estudios de conjunto (Sir Henry Thomas, Hueso Rolland, Rico y Sinobas, Castañeda) como a la intervención especializada de estilos o períodos (Miquel y Planas, Gudiol y Cunill, López Serrano) a los que deberán recurrir necesariamente quienes deseen más amplia información. No pueden olvidarse tampoco las obras dedicadas a distintas técnicas aplicadas a la encuadernación: orfebrería, esmaltes, marfiles, y en particular cueros, especialidad esta última en la que destaca la obra póstuma de José Ferrandis.

ENCUADERNACIONES MEDIEVALES

Nada conocemos de lo que pudo ser la encuadernación de los libros españoles antes de la Edad Media, e incluso muchos códices de los siglos X y XI, época en la que ya abundan en cierto modo los ejemplares, no suelen conservar sus tapas originales, salvo algún caso en que éstas se limitaban a tablas de madera unidas por un lomo liso de cuero. La Catedral de Gerona posee un ejemplar excepcional con los dos frentes de madera tallada de excelente factura y estilo románico (v. *ARS HISPANIAE*, t. VI, fig. 285). En el período románico y más todavía en el gótico abundaron los ejemplares de orfebrería, a veces con esmaltes (fig. 481) o marfiles (v. *ARS HISPANIAE*, t. VI, fig. 282). Las aplicaciones caladas de metales preciosos siguieron todavía desde el siglo XV en adelante, a menudo sobre fondo de tabla forrada de terciopelo. Sin embargo, parece más lógico dejar su estudio y descripción para aquellos tomos de la presente serie dedicados a la orfebrería y esmalte, y limitarnos aquí esencialmente a la encuadernación como rama principal y destacada de las artes del cuero y de la piel, materiales empleados primero sobre una base de tabla aunque luego se empleara con mayor frecuencia el cartón en vez de aquélla. Tampoco podemos estudiar en detalle, aunque sí aludir, una notable modalidad de encuadernación que debió prodigarse en España en los siglos XVII y XVIII. Se trata de las decoraciones bordadas con sedas de variados colores, hilos de oro y plata, adornos en realce, etc. (fig. 504).

A juzgar por los escasos ejemplares atribuibles a los siglos XII y XIII hubo ya entonces en el arte de la encuadernación hispánica varias corrientes artísticas de origen muy dispar, aunque a veces confluyeran en un mismo libro.

La más importante, aunque no fuera la única, es la de tipo islámico. El excepcional hallazgo en Cairuán, de 179 piezas y fragmentos publicados en 1948 por Marçais y Poinssot, nos proporciona un vasto repertorio de encuadernaciones medievales de arte musulmán en cuyos ejem-

plares más antiguos, fechables en el siglo IX de nuestra era, ya apuntan algunas constantes de la encuadernación mudéjar de los siglos XIV y XV, a base de un sogueado cuyo interior se decora con trazos paralelos gofrados. La Madraza de Ben Yusuf, en Marráquex, contiene cuatro tomos de un Corán, fechado en 1256 en la misma ciudad, encuadernados en piel roja con dibujos de lazo y abundancia de gofrados en oro. Tanto en Egipto como en Marruecos esta técnica, con mayor o menor complejidad y auxilio de policromía, alcanzó una gran difusión en los siglos XIV y XV y por lo menos desde esta última centuria se introdujo en Italia. Sin embargo, en ninguno de tales países logró crearse un estilo tan peculiar como el mudéjar español, en el que se funden elementos románicos y góticos con la tradición islámica.

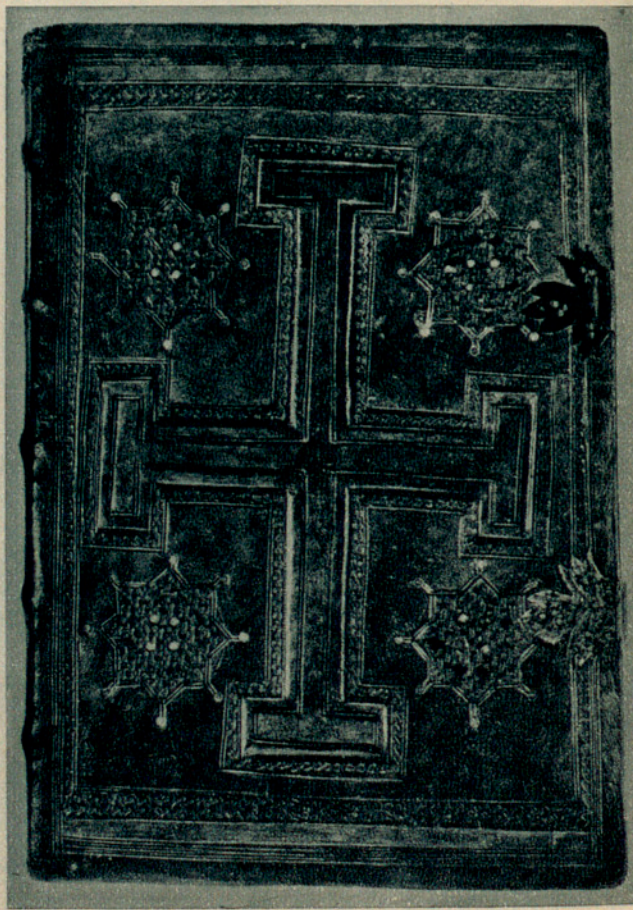
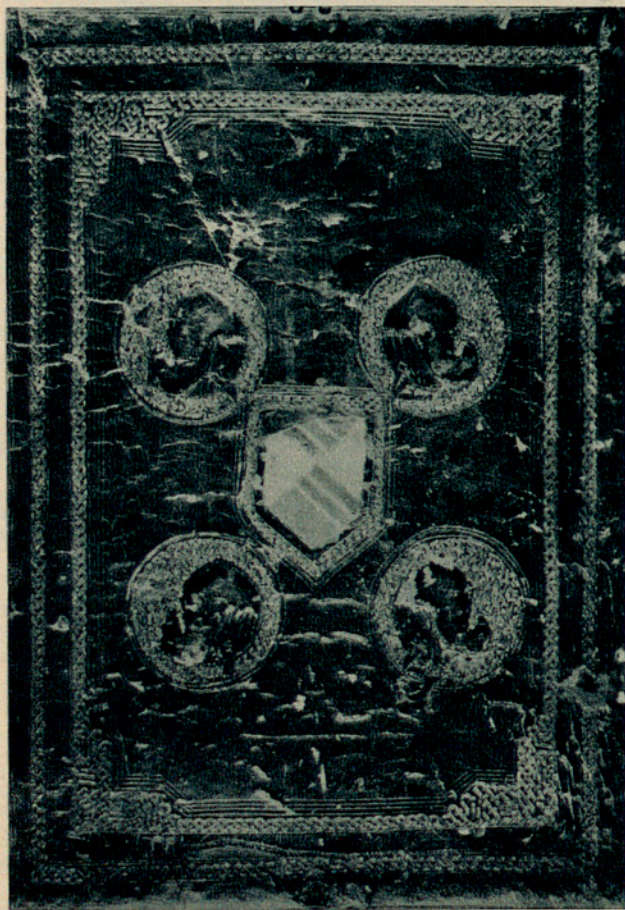
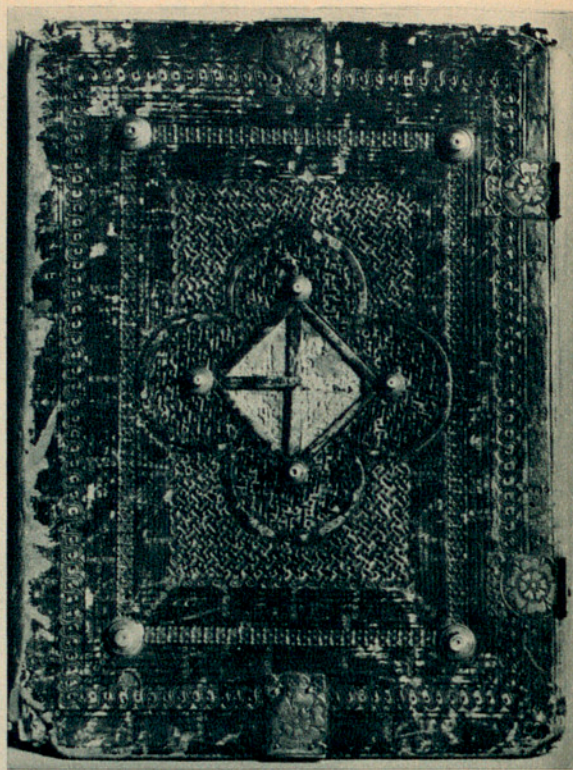
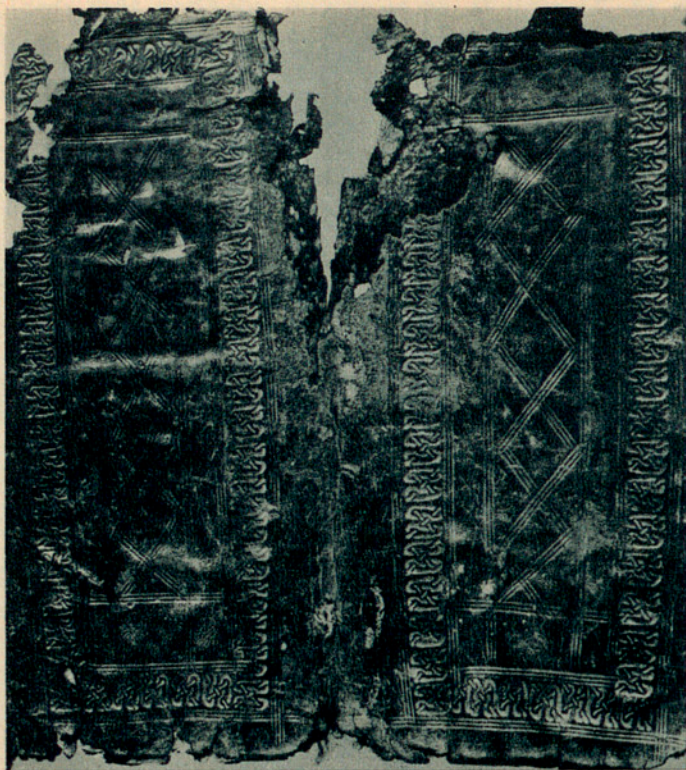
De esta última nos quedan por desgracia pocos ejemplares puros españoles y no han sido objeto de estudio detenido. En la biblioteca de El Escorial se conservó una colección muy importante de encuadernaciones hispanoárabes^a y marroquíes, que fueron sacrificadas incomprendiblemente para encuadernar de nuevo los códices que las poseían. La acción benemérita de don Manuel Rico y Sinobas logró preservar algunos restos, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero los fondos árabes de este centro no quedaron tampoco al margen de operaciones semejantes. En efecto, todavía después de 1889 el manuscrito árabe 5.349 de dicho centro, fue despojado de su encuadernación original, que a juzgar por la descripción del catálogo de Guillén Robles, publicado aquel año, ostentaba el lema de los sultanes nazaríes de Granada, lo que permite creer que era el único testimonio subsistente de las encuadernaciones labradas para la antigua biblioteca real granadina.

Al lado de esta tendencia fundamental y predominante no debemos olvidar que también concurrió en la formación del estilo mudéjar el conocimiento de la encuadernación de los restantes países europeos en la que predominan con cierta monotonía en filas o rectángulos los herrajes de contorno cuadrado, circular u ovalado, con figuras o temas florales o heráldicos. El Museo Episcopal de Vich posee un Evangelio de San Juan, glosado, de hacia 1200 (ms. 17), con una magnífica encuadernación probablemente parisina, del mismo taller de un ejemplar hallado en Admont (Austria), hoy en la biblioteca del Harvard College, y una "Postilla in Psalmos", de Nicolás de Lyra (ms. 12) con tapas gofradas del siglo XIV a base de temas cuadrados de águilas bicéfalas, flores de lis, Agnus Dei, etc., de manufactura francesa o germánica. No faltan tampoco las encuadernaciones de este género de producción local (fig. 484). Baste citar como ejemplos entre lo catalán los libros de tesorería real de los siglos XIV y XV conservados en el archivo de la Catedral de Barcelona, con grandes escudos repujados de la reina María de Luna y de otros monarcas y príncipes. También recordaremos las tapas del Cancionero de los Condes de Urgel (Biblioteca Nacional, Madrid), con rica decoración heráldica de la segunda mitad del siglo XIV, y como muestra excelente de las encuadernaciones castellanas, varios tomos con cenefas rectangulares de castillos, leones y otros emblemas; algunos deben fecharse todavía en el siglo XIII, como una Regla de San Benito (fig. 475), procedente del Monasterio de las Huelgas, de Burgos (M. Arq. Nacional, Madrid).

La fusión de elementos de ambos estilos en toda la España cristiana tuvo como consecuencia la creación del arte propiamente mudéjar, a cuya expansión y desarrollo debieron contribuir de modo muy destacado los encuadernadores judíos, que a menudo son nombrados en la documentación, y que trabajaron tanto para reyes y obispos como para clientes particulares. Los dos grandes centros de la encuadernación mudéjar parecen haber sido Toledo y Barcelona, pero no podemos olvidar Valencia, Zaragoza, Salamanca y algunas ciudades castellanas y



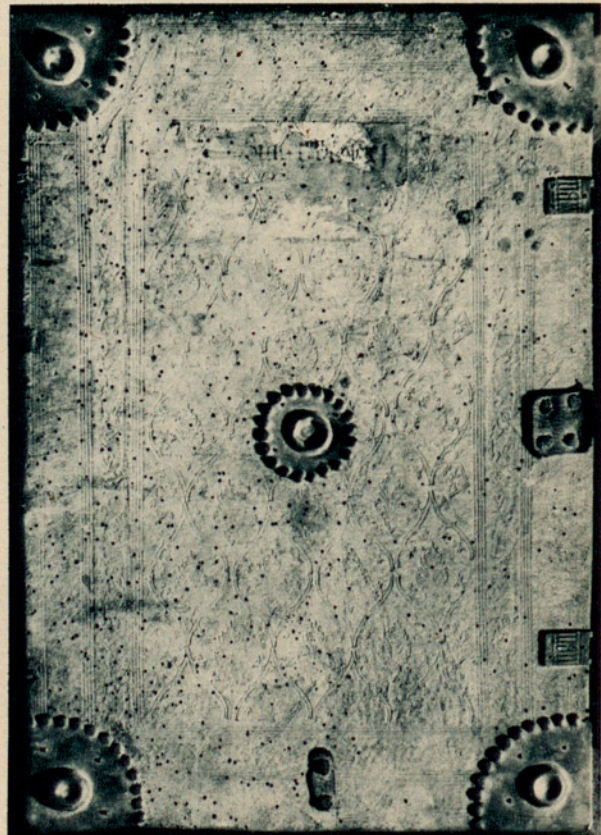
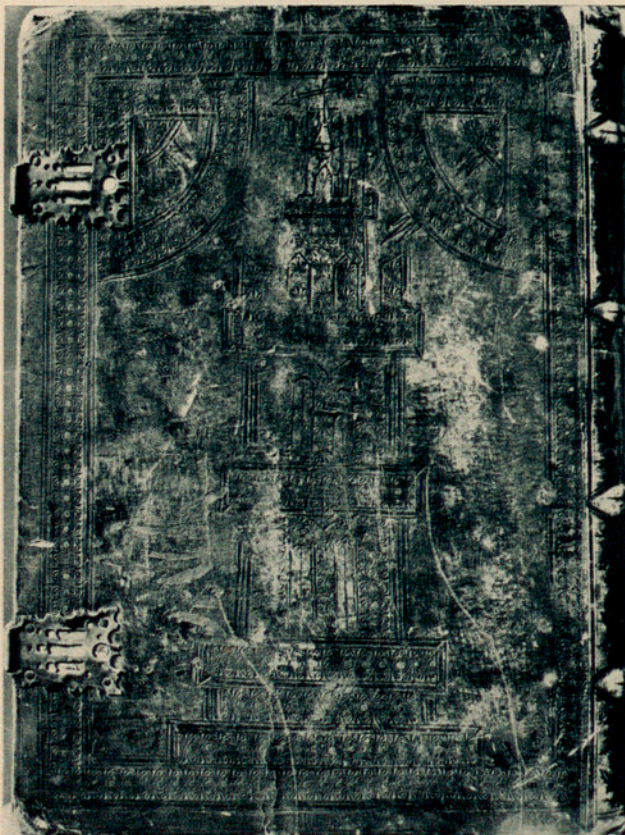
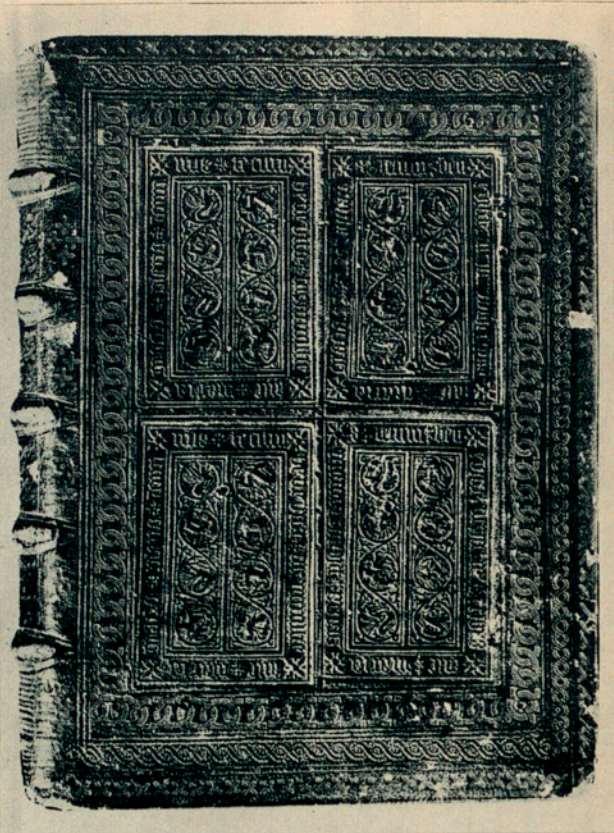
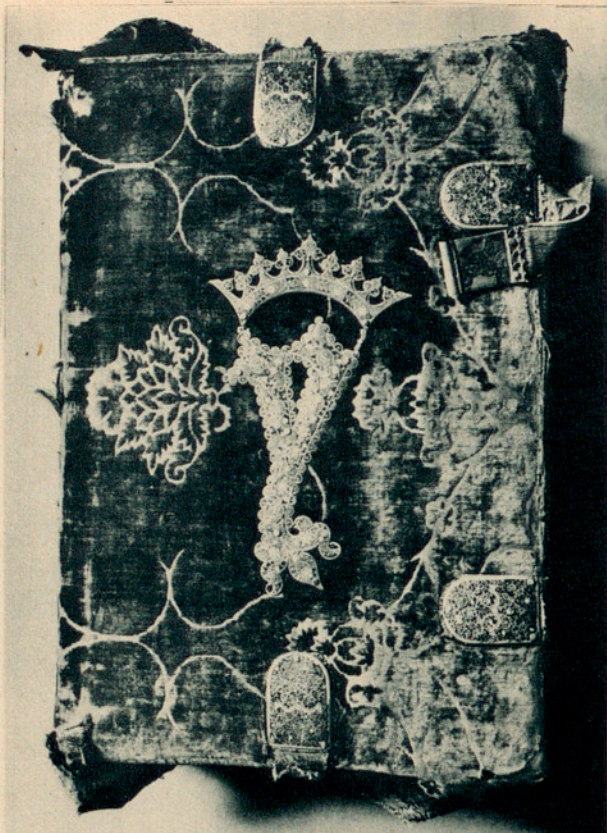
Fig. 475.—TAPA DEL MANUSCRITO CON LA REGLA DE SAN BENITO (SIGLO XIII), PROCEDENTE DEL MONASTERIO DE LAS HUELGAS DE BURGOS (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID).



Figs. 476, 477, 478 y 479.—ENCUADERNACIÓN FECHADA EN 1280 (MUSEO DE VICH); CATALANA DEL SIGLO XV (ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, BARCELONA); CON EMBLEMAS Y ESCUDO DEL MARQUÉS DE SANTILLANA (B. N. M.) Y CON EL EMBLEMA DEL CARDENAL MENDOZA (B. N. M.).



Fig. 480.—ENCUADERNACIÓN (SIGLO XV) CON EL EMBLEMA DEL MARQUÉS DE SANTILLANA (B. N., MADRID).



Figs. 481, 482, 483 y 484.—ENCUADERNACIONES GÓTICAS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID; EN LA BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL; EN EL ARCHIVO MUNICIPAL DE SEVILLA Y EN LA CATEDRAL DE BARCELONA.

andaluzas. En los ejemplares más puramente islámicos dominan los temas de lazo o rueda, ordenados alrededor de un solo centro o bien repitiendo dos veces una debajo de otra un trazado de contorno rectangular apaisado. El Museo Episcopal de Vich posee ejemplares locales bien fechados del siglo XIII (fig. 476) con hierros y grupos de líneas paralelas incisas; en unas tapas de 1280, los hierros geométricos alternan con otro en el que aparece un león.

Con frecuencia las lacerías, con fondo gofrado con o sin oro, alternan con emblemas heráldicos. Entre los más antiguos destaca una tapa o carpeta fechada al parecer en 1299 que fue de la colección Lafora en la cual alternan castillos y leones dentro de estrellas de ocho puntas. Entre los mejores ejemplares castellanos cabe citar los que presentan los escudos del Marqués de Santillana († 1458) o el capacete con barboquejo —en repujado— emblemática del mismo personaje y los que combinan ambos emblemas (figs. 478 y 480). Se han atribuido a Martín de Ávila y se conserva cierto número de ellos con muy variada distribución ornamental (varios en la Biblioteca Nacional de Madrid y uno en la colección Philip Hofer). Un ejemplar de la "Glossa super Pentateucum" de la Biblioteca Nacional de Madrid, muestra las armas de Alonso Tostado de Madrigal, obispo de Ávila entre 1449 y 1455, mientras un códice de la misma Biblioteca con la traducción castellana de los Evangelios por el doctor Martín Lucena presenta la gran cruz de Jerusalén, emblema de don Pedro González de Mendoza, quien fue arzobispo de Toledo (1483-1495) y Cardenal de la Santa Cruz de Jerusalén (fig. 479). Una encuadernación del Archivo Municipal de Sevilla presenta en sus tapas orlas de pequeños hierros y en el centro una gran representación de la Giralda, obtenida también mediante la estampación de elementos de reducido tamaño (fig. 483). La serie cuatrocentista catalana más numerosa es la conservada en el Archivo de la Corona de Aragón procedente de la Diputación del General de Cataluña, que en todo el siglo XV y parte del XVI presenta escudos policromados con la Cruz de San Jorge y profusión de pequeños hierros estampados (fig. 477). Procedente del monasterio de Poblet posee la Biblioteca Nacional de Madrid una "Vita Christi" del año 1458, de parecida factura, con el escudo del abad de aquel cenobio fray Miguel Delgado.

En Aragón, las colecciones de encuadernaciones mudéjares de mayor interés se conservan en Zaragoza y Tarazona.

Durante el siglo XV se conocieron también en España otras modalidades de encuadernación independientes del arte mudéjar, como atestiguan no sólo ejemplares importados sino también otros de segura manufactura local. La intensidad de relaciones de todo orden con Flandes y la importación de libros de horas y de otros códices litúrgicos flamencos tiene un claro reflejo en el buen número de encuadernaciones con tapas de *cuir bouilli*, en las que la piel conserva las huellas de un molde con temas varios, a menudo distribuidos en dos o cuatro rectángulos, según el formato del libro. El estilo que aparece con más frecuencia es el de Anthonius de Gavere, cuya actividad está documentada en Brujas, de 1459 hasta su muerte en 1505. La colección del Duque de Medinaceli posee un magnífico ejemplar firmado con decoración figurada más rica que de costumbre en las obras de aquel artífice. Su taller o su escuela pueden apreciarse también en varios ejemplares, en especial en la biblioteca de El Escorial (Breviario de Isabel la Católica y otros), hecho perfectamente lógico si tenemos en cuenta que de Gavere fue el encuadernador de Felipe el Hermoso (fig. 482).

En el siglo XVI, al lado de la tradición mudéjar todavía persistente, se desarrollan varios centros de encuadernación renacentista de un gran interés, no sólo en lugares como Valencia y Barcelona, de mayor proximidad geográfica con Italia, sino muy en particular en los grandes centros universitarios, eclesiásticos o mercantiles del interior de la Península: Toledo, Alcalá, Salamanca, Medina del Campo, y más tarde, con el afianzamiento de la Corte, Madrid.

Aunque existieron indudablemente algunas modalidades locales —Alcalá parece destacar por la finura y sobriedad de sus labores— la decoración suele amoldarse a una tónica bastante uniforme todo a lo largo de la decimosexta centuria: borde de rectángulos concéntricos, de líneas rectas de tema rehundido aplicado con ruedecilla grabada; temas sueltos en los ángulos o en filas a lo largo de los rectángulos. Tema central, heráldico (fig. 490) o geométrico, a veces con cuadrado, rombo o estrella (fig. 488). La ornamentación con follajes, medallones, cuerdas, fauna y flora, se repite en otras modalidades del arte plateresco. Unas veces la piel clara de becerro mantiene su color natural sobre la cual destacan las huellas rehundidas del hierro aplicado en caliente. Otras, el cuero, tafilete o pergamino están blanqueados o teñidos de rojo, verde u otros colores, y los hierros están aplicados con pan de oro. En los grandes cantorales abundan las aplicaciones metálicas que, a la vez que cumplen una función ornamental, protegen las tapas del frecuente roce de atriles y estanterías. Las ejecutorias de nobleza salidas de las chancillerías de Valladolid y Granada se revisten con encuadernaciones muy vistosas cuajadas de pequeños temas dorados (fig. 489). La encuadernación de los libros de contabilidad obedece a modalidades particulares (fig. 492).

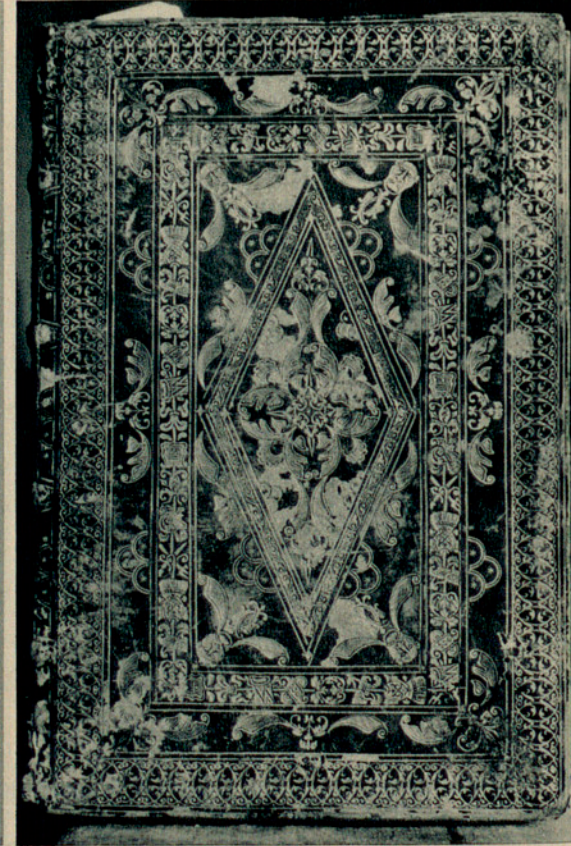
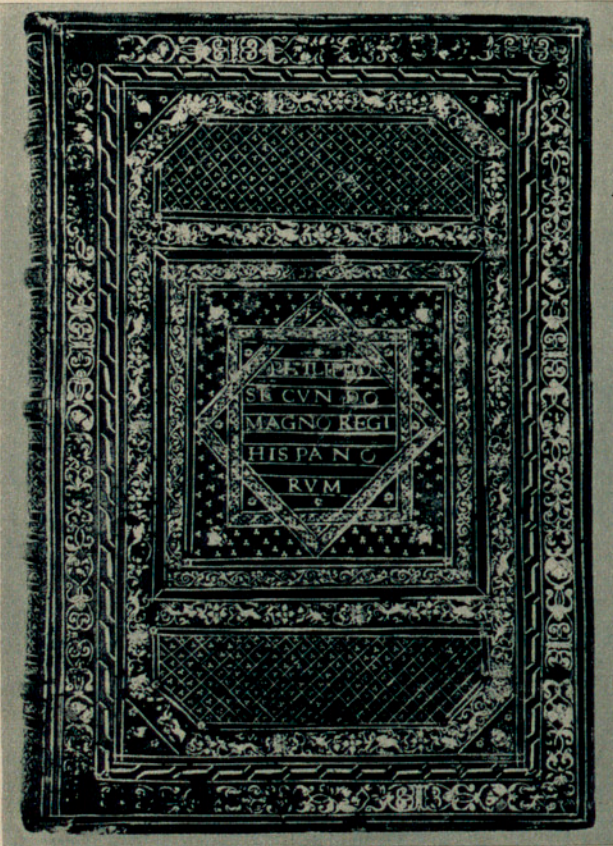
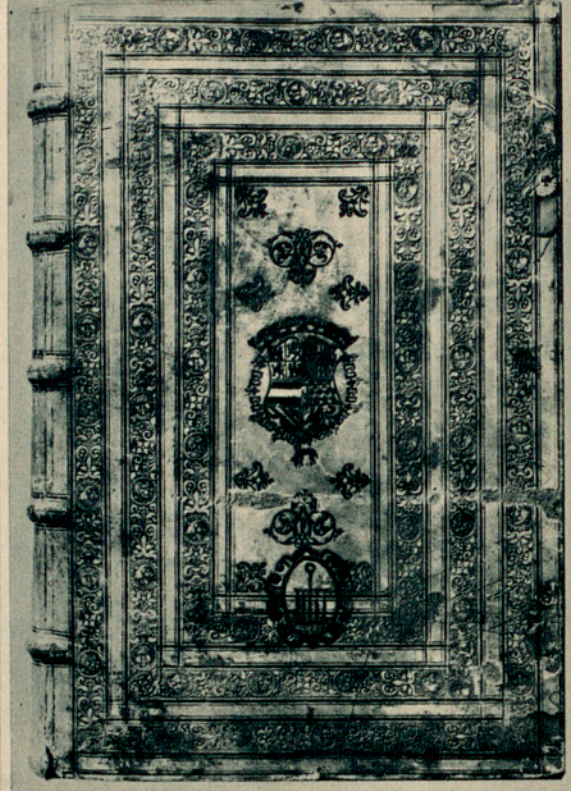
Al lado de los tipos más claramente hispánicos debemos citar algunas encuadernaciones que prueban el conocimiento de las refinadas encuadernaciones francesas de la época de Enrique II cuyo principal artífice debió ser Claude de Piques.

Ello resulta muy natural en la corte de Felipe II, yerno de aquel monarca y recopilador de los ingentes fondos de la Biblioteca de El Escorial. En ella se guardan todavía encuadernaciones de estilo italiano o francés de primera calidad, algunas ejecutadas especialmente, acaso en Flandes, para el Monarca español, con la letra P coronada (inicial de *Philippus* o *Phelipe*) y el escudo real, miniado a todo color o estampado en oro. Pero a su lado hallamos también ejemplares españoles de parecido dibujo, con entrelazos y flora de remoto origen persa con interferencias manieristas. El Archivo General de Simancas posee una hermosa encuadernación de este género, de becerrillo granate, profusamente decorada con lacerías y arabescos pintados y estampados con oro, fechable en 1563, en la que campea el escudo real y el nombre de Juan de Tore (fig. 486), que Vicente Castañeda propuso identificar con el encuadernador madrileño Juan de Torres, documentado en 1575. Dicho erudito dio a conocer por otra parte, en 1935, tres ejemplares de encuadernaciones de la colección Lázaro Galdiano que él supuso toledanas, desde luego de un mismo taller, que trabajaba para el duque de Escalona. Una de ellas, para la escritura de Mayorazgo de don Diego López Pacheco, presenta una bella combinación de cintas curvas, hierros dorados y policromía centrada por el escudo ducal (fig. 485).

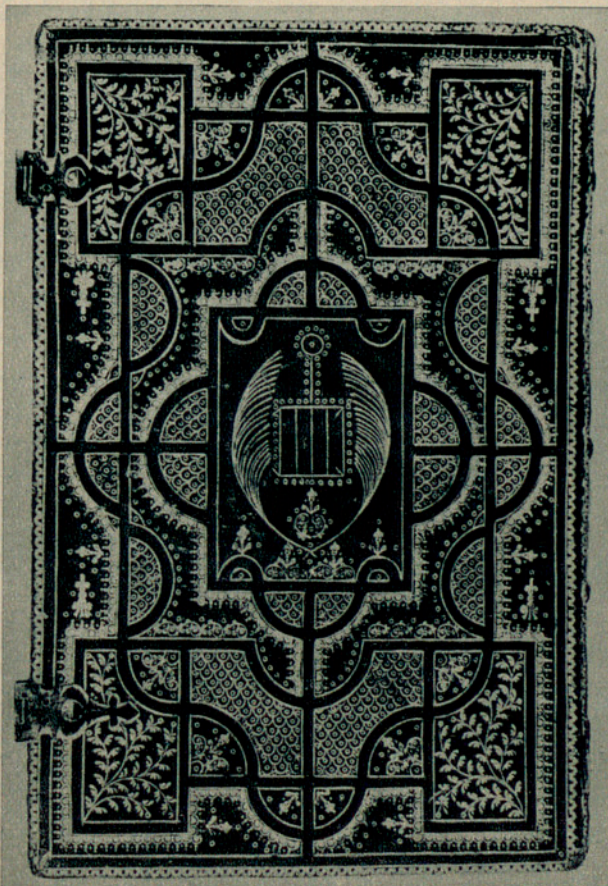
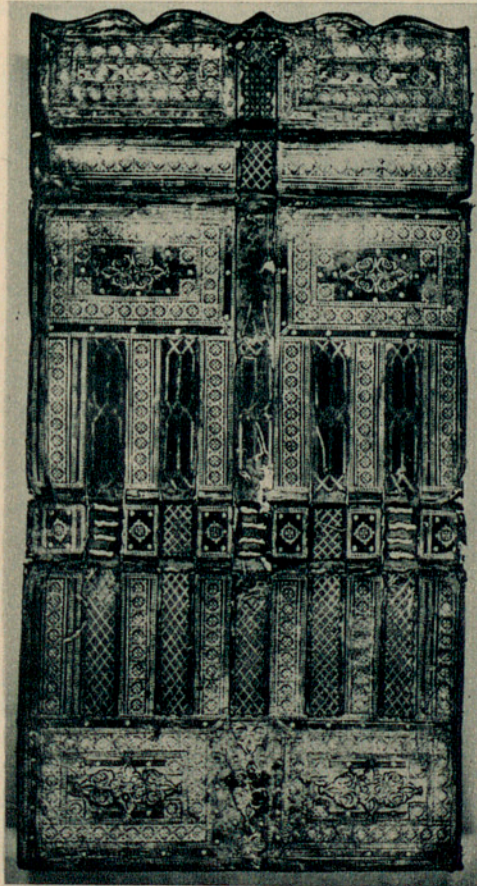
Algunos poseedores así eclesiásticos como nobiliarios de los siglos XVI y XVII estamparon en el exterior de las tapas de sus libros un superlibris, heráldico o simbólico (fig. 487); son bien conocidos los del Monasterio de El Escorial (una parrilla) o de Guadalupe (jarrón con flores) (fig. 491). A partir de los de Felipe II, ya aludidos, existe una serie muy completa de los pertene-



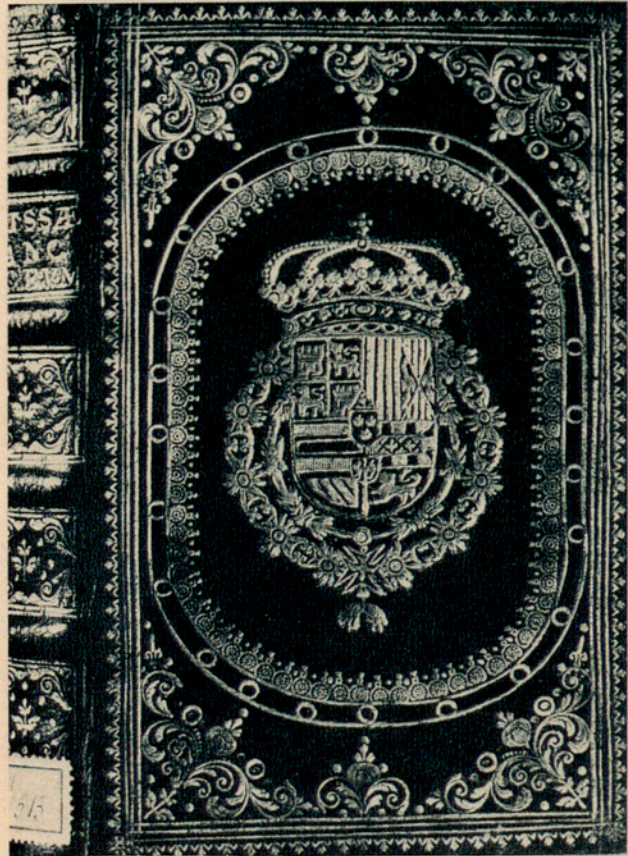
Fig. 485.—ENCUADERNACIÓN TOLEDANA DEL SIGLO XVI (MUSEO LÁZARO GALDIANO, MADRID).



Figs. 486, 487, 488 y 489.—ENCUADERNACIÓN (1563) FIRMADA POR JUAN DE TORRES (ARCHIVO DE SIMANCAS); DEL SIGLO XVI (BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL); PLATERESCA, DE 1562 (BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL), Y DE UNA EJECUTORIA (COLECCIÓN CAMPO REAL, JEREZ DE LA FRONTERA).



Figs. 490 y 491.—ENCUADERNACIONES DEL SIGLO XVI, EN LA BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL Y EN LA BIBLIOTECA PROVINCIAL DE CÁCERES; ÉSTA, PROCEDENTE DE GUADALUPE. Figs. 492 y 493.—ENCUADERNACIÓN DE CARTERA (SIGLO XVII) DEL CONVENTO DE SANTIAGO, EN MADRID, Y ENCUADERNACIÓN DE FINES DEL SIGLO XVII (B. N., M.).



Figs. 494 y 497.—ENCUADERNACIONES DE LA ÉPOCA DE FELIPE V, EN LA BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID. Figs. 495 y 496.—ENCUADERNACIONES DE LA ÉPOCA DE FELIPE V, EN LA BIBLIOTECA DE PALACIO, MADRID.

cientes a la Casa Real española. Algunas ciudades o instituciones públicas como el Consejo de Barcelona o la Diputación de Cataluña, hicieron labrar exprefeso ricas encuadernaciones con sus escudos, estampados o aplicados en plata u otros metales. Resulta de origen impreciso un bellísimo ejemplar de estilo italiano con enrejado vegetal de hierros dorados centrado por el escudo de la familia Rojas e inscripción alusiva a doña María de Rojas y al convento de San Clemente, en Toledo (Colección Marqués de Lozoya, Madrid). Sus elementos decorativos obligan a relacionarla muy estrechamente con una Biblia encuadernada en Roma para el Papa Paulo IV (1555-1559), aunque acaso se labró en España.

Durante todo el siglo XVII y principios del siguiente se produjeron en toda España bellísimas encuadernaciones del tipo denominado "de abanicos", llamado así por mostrar en los cuatro ángulos un tema radial en cuarto de círculo (fig. 494). Las técnicas y calidades de este género varían al infinito, desde los ejemplares sevillanos pintados sobre pergamino hasta la finísima y profusa ornamentación dorada de ciertas encuadernaciones barcelonesas.

Además, a fines del siglo XVII se difunde otro género con orlas y recuadros mixtilíneos que siguen derivando remotamente del tipo central persa que halla su paralelo en la distribución ornamental de ciertas alfombras (fig. 493).

ENCUADERNACIONES DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX

En el segundo tercio del siglo XVIII se produce en la encuadernación española una mutación importante que corre parejas con la evolución del grabado y de las restantes artes del libro: el contacto directo con las corrientes renovadoras procedentes de Francia, favorecido por la introducción de la dinastía de los Borbones, y la consolidación de Madrid y Valencia como binomio artístico fundamental en esta etapa y en las inmediatas: rococó, y primera y segunda fase del neoclasicismo.

Para estos momentos existe abundancia de ejemplares de calidad, sobre todo, en la Biblioteca de Palacio, de Madrid, donde se reunieron y guardaron muchos ejemplares selectos, regalados a los monarcas de la casa de Borbón o encuadernados directamente por orden suya. Por otra parte, la mayor abundancia de documentación, la presencia de etiquetas y marcas de encuadernador y el interés de algunos investigadores y en especial de Matilde López Serrano, han permitido un amplio estudio y sistematización de los tipos y estilos, llegándose a resultados muy completos sobre todo en lo que se refiere a los talleres establecidos en Madrid.

Por ello, vale la pena de fijarse ahora con mayor atención en los nombres de encuadernadores conocidos. Bien es verdad que tenemos referencias dispersas de tiempos anteriores, algunas ya aludidas, pero casi ninguna permite una clara identificación de ejemplares conservados de auténtico interés artístico.

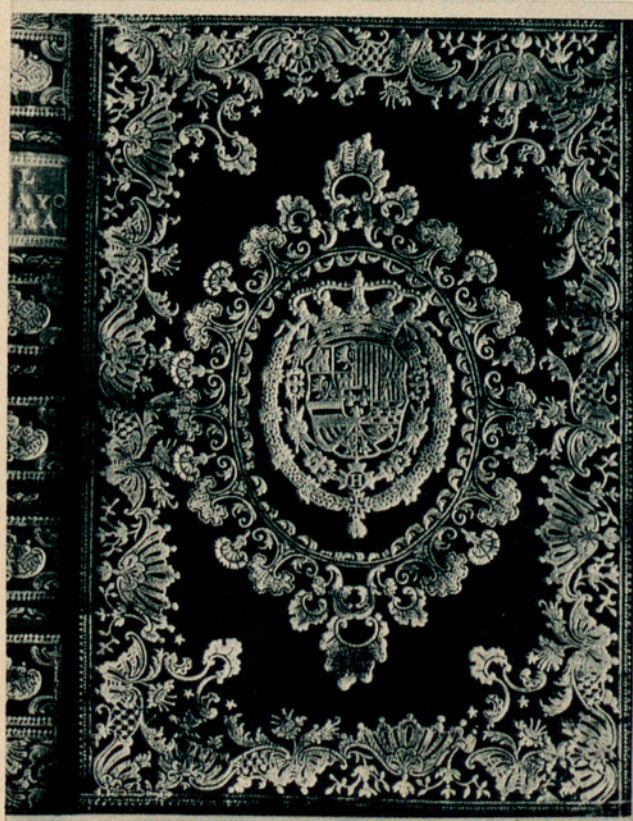
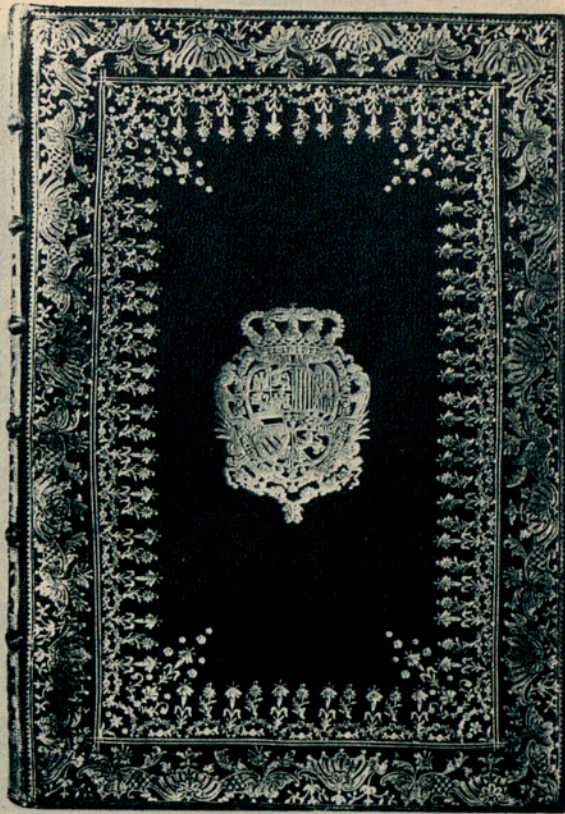
En Madrid existió una serie de encuadernadores de primer orden que obtuvieron encargos de la Corte. Entre ellos tenemos que buscar a los de mayor importancia sobre todo en relación con obras conservadas, y a su lado, en grado acaso poco inferior, a los encuadernadores que trabajaron para las Reales Academias, establecidas en la capital de España, descontando los casos, harto frecuentes, en que los mismos obtuvieron a la vez encargos del Rey y de las doctas corporaciones. Pero no debe olvidarse la existencia simultánea de otros muchos artífices y talleres. Bastará como ejemplo aludir a las cuentas de la "Compañía de Impresores y libreros

de Madrid" para la cual en un solo año, 1766, trabajó una veintena de casas o personas, según datos de Castañeda y Rodríguez Moñino.

El cambio de dinastía no afectó en sus principios a la continuidad de los encuadernadores regios. Francisco Manuel Menoyre, encuadernador de la Real Capilla en 1696, bajo Carlos II († 1700) fue nombrado librero de la Real Casa por Felipe V († 1746), el primer Borbón, a raíz de haber sido jurado Rey en 1701. Existen referencias a las encuadernaciones "quaxadas de oro" realizadas para ambos monarcas por Menoyre hasta su fallecimiento, que debió acaecer hacia 1709. Le sucedió su viuda, Catalina Vicente, y el hijo de ambos, Juan Francisco Menoyre († 1722), quien desde 1709 trabajó para la Capilla y Real Casa y en 1716 tenía el cargo de Librero-Encuadernador de la Real Biblioteca Pública, fundada cinco años antes y precedente inmediato de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sus trabajos "quaxados de oro sobre encarnado y negro" o de otros colores debieron seguir la tónica del padre; le sucedió a su vez la viuda, Francisca de Guzmán, quien fue nombrada en 1723 "encuadernador de la Capilla y Biblioteca Real". Para la capilla ejecutó obras en pergamino amarillo jaspeado, encarnado con dorado, encarnado y negro y otras variedades; labró también encuadernaciones en verde y oro para la Real Biblioteca. En tiempo de Juan Francisco Menoyre hubo además otros artífices ocupados en obras destinadas a Felipe V; por ejemplo, Juan Bot, quien en octubre de 1712 cobró por labores destinadas a la Capilla, y Lucas de las Casas que en 1716 trabajaba para la Real Librería. Recordemos también a Juan Gómez († 1750) encuadernador de la Biblioteca Real pública a partir de 1726, librero de cámara del Príncipe Fernando en 1742 y librero encuadernador de la Real Academia de la Historia (1739-1746). La viuda, María Fernández, trabajaba en 1753 para la Real Biblioteca, y sabemos además que en esta fecha contrajo nuevas nupcias con el encuadernador Valentín Francés Caballero, activo en Madrid hasta 1766, pero de quien no conocemos encargos regios. En 1732 obtuvieron el título de Librero y Encuadernador Hipólito Rodríguez del Barco († 1770) y Pedro José Alonso Padilla († 1771). El primero, para la Real Casa y Capilla, y el segundo de la Real Cámara, con carácter supernumerario. No conocemos referencias de trabajos concretos de Padilla, pero sí el título de una obra original cuya publicación anunció en 1747, pero que no consta si llegó a imprimirse: "Arte para saber con curiosidad encuadernar los libros que lo merecen". Rodríguez del Barco, quien se había casado con Francisca de Guzmán, la viuda de Juan Francisco Menoyre, encuadernó entre 1754 y 1758 un lote de libros de coro, conservados, de la Capilla Real. A mediados de siglo fue encuadernador oficial de la Real Academia de la Historia Francisco Manuel Mena, nombrado en 1746 y activo todavía en 1759.

A pesar de la gravedad del incendio que destruyó el Alcázar de Madrid en 1734, en lo que se refiere a los libros sólo afectó gravemente a los de la Capilla, ya que la Biblioteca Real pública se hallaba en otro lugar.

En términos generales, en los reinados de Carlos II y de Felipe V pueden distinguirse tres grandes grupos de encuadernaciones, aunque cada uno de ellos se presenta con gran variedad de matices o modalidades de detalle. Uno, con una o dos cenefas rectangulares obtenidas por la reiteración de pequeños hierros y fileteado recto, flores o temas mayores en los ángulos y a veces en la mitad de los lados, y gran emblema central, a menudo con carácter de superlibris heráldico, según se venía haciendo en tiempos anteriores. Aparte de las series reales (fig. 496), es notable el tema —en plancha— de la Descensión o imposición de la casulla a San Ildefonso, en las tapas de la obra de Sevillano "Defensa... de la primacía de las Españas



Figs. 498, 499 y 500.—ENCUADERNACIONES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII (BIBLIOTECA DE PALACIO, MADRID).
Fig. 501.—ENCUADERNACIÓN DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII (COLECCIÓN BOIX DE ESCORIAZA).



Figs. 502 y 505.—ENCUADERNACIONES VALENCIANAS (1776 y 1788) (BIBLIOTECA DE PALACIO, MADRID). Fig. 503.—ENCUADERNACIÓN DE FINALES DEL SIGLO XVIII (BIBLIOTECA DE PALACIO, MADRID). Fig. 504.—ENCUADERNACIÓN DE 1772 (ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, BARCELONA).



Fig. 506.—ENCUADERNACIÓN EN MOSAICO REALIZADA EN EL TALLER DE SANCHA (COLECC. DUQUE DEL INFANTADO).



Fig. 507.—ENCUADERNACIÓN DEL AÑO 1806 (MUSEO DE ARTE, BARCELONA). Figs. 508, 509 y 510.—ENCUADERNACIÓN BARCELONESA DE A. SUÁREZ (1797), DE M. GINESTA (1819) Y DE ESTILO "CATEDRAL" (1832) EN LA BIBLIOTECA DE PALACIO, MADRID.

que goza... la Iglesia de Toledo" (Madrid, 1726) que se inspira, simplificándola, en la composición de un grabado de Diego Tomé incluido en el libro (fig. 495). El segundo grupo se caracteriza por la presencia de cuatro rectángulos, uno en cada esquina, a menudo rellenos de ramajes, y un tema central heráldico o floral inscrito en otro rectángulo que en dos o en cuatro de sus lados se rompe en semicírculos. Más heterogénea resulta la tercera forma, de ordenación general en rombo o rombos concéntricos de costados mixtilíneos con apretados adornos de pequeños hierros, ramajes y flores (fig. 497).

En tiempo de Fernando VI desaparece prácticamente el segundo grupo, mientras perduran los dos restantes con algunas modificaciones y al mismo tiempo hallamos alguna forma nueva. En muchos ejemplares se tiende a cuajar de oro toda la superficie, aunque conservando una ordenación general. En las cenefas hay a menudo hierros mayores, ya sea con guirnaldas de flores, encajes o adornos convencionales a modo de conchas y enrejados de estilo rocalla o rococó. Son frecuentes las incrustaciones o mosaicos de piel en forma de cintas o tiras rectas o curvas (fig. 498), a menudo en verde o pasta sobre rojo, ya sea en marcos sencillos o en complicados entrelazos realzados con filetes de oro y pequeños hierros. Derivan hasta cierto punto del primer grupo antes nombrado las orlas rectas de flores paralelas, coincidentes o influídas del gusto inglés, que perdurarán en menor formato y más apretadas hasta fines del siglo XVIII.

El reinado de Carlos III (1759-1788) corresponde en Madrid a la plenitud del taller de Antonio de Sancha y de sus hijos. Antonio, el mejor impresor y encuadernador de la capital en su tiempo, nació en Torija (Guadalajara) en 1720 y falleció setenta años más tarde. En 1739 se hallaba ya en Madrid, donde casó en 1745 con una hermana de Antonio Sanz, impresor de cámara. Hizo repetidos viajes a París, donde consiguió que estudiasen también sus hijos, Gabriel y Antonio. Sucedió a Juan Pérez en 1754 como encuadernador de la Real Academia de la Historia y seis años más tarde empieza a trabajar regularmente para el Rey. Su hijo Gabriel († 1820), el primogénito, fue nombrado encuadernador de Cámara en 1766, a los veinte años de edad. En 1760 estuvo ya en París pensionado por el Rey, y debió permanecer largo tiempo en la capital francesa. Hacia 1773 debió regresar junto a su padre con motivo del traslado e instalación de los talleres familiares en el edificio llamado de la Aduana Vieja y, entre 1776 y 1782, trabajó con frecuencia para la Corte. En la última de aquellas fechas marchó algo precipitadamente al extranjero por motivos privados y estuvo en París, Londres, Oxford, Flandes y Holanda. Debió regresar al año siguiente y ya se estableció definitivamente en Madrid, donde en 1788 casó con Manuela Moreno, hija del grabador Juan Moreno Tejada, uno de los colaboradores de su padre; éste le dejó en herencia la mayor parte de sus bienes y en el testamento indica que no aconseja separarse al hermano menor, llamado Antonio, aunque Gabriel estaría obligado a cederle parte de los materiales y herramientas si quisiera "poner casa y tienda de encuadernar". Como no se prevee la posibilidad de que Antonio, hijo, deseara establecerse como impresor, es de suponer que su actividad en la casa se centraba en la encuadernación. Antonio se separó de su hermano en 1793 y tenemos noticias de sus actividades como encuadernador hasta 1813. Sin embargo, el taller principal siguió en manos de Gabriel, y a la muerte de éste pasó a su hijo Indalecio, a quien volveremos a referirnos al tratar de la encuadernación madrileña del primer tercio del siglo XIX. Entre los restantes artífices activos en Madrid en el tercer cuarto del siglo XVIII recordaremos al francés Michel Copin (1765-1770) y a los españoles Matías Mellizo (1772-1777) y Pedro Marín (1772-1789); los dos primeros trabajaron

en aquellas fechas para la Real Academia de la Historia, y el último recibió encargos del Consejo Real de Hacienda.

El taller de Sancha recoge las tradiciones españolas y extranjeras y cuida con primor insuperable de la ejecución de los encargos a él encomendados; la alta calidad, más que un verdadero estilo personal, distingue a los ejemplares de tal procedencia. Así hallamos en fechas no muy distantes muestras de muy dispar filiación. Unas consisten en escudo central y orla rectangular de pequeños temas florales paralelos entre sí y perpendiculares al borde de las tapas, según precedentes ingleses (figs. 499 y 501). Otras veces, las cenefas caracolean (fig. 500) en finísimos encajes—dentelle de la nomenclatura francesa— o volutas en las que hallamos a veces entre elementos de origen vegetal, el pajarillo de alas explayadas y pico de perfil que repite un tema francés muy característico.

Mayor complejidad presentan las encuadernaciones de fondo ahuesado con hierros dorados y profusa labor entrelazada de piezas curvilíneas recortadas en piel verde o roja con motivos geométricos o vegetales, así en libros de gran tamaño (fig. 506) como en los ejemplares más lujosos de las famosas y diminutas Guías de Forasteros típicas de Madrid desde el siglo XVIII, aunque en la centuria siguiente (fig. 507) alcanzaron todavía mayor auge y difusión.

El colorismo y el fasto tan frecuentes en el arte de Valencia se manifestaron entre 1770 y 1780 mediante un original y algo caprichoso efecto en las tapas llamadas de pasta valenciana, teñidas con aguas o jaspeadas, a veces con variada policromía, de modo semejante al empleado para las hojas de papel de guardas. La invención del procedimiento se atribuye a los hermanos Beneyto, acaso más especialmente a José.

A veces, el colorido se enriquece con cintas y otras aplicaciones en mosaico de pieles de distintos matices, y *talcos* o recortes metálicos con ramos de hojas y flores u otros temas muy vistosos (fig. 505).

Durante el reinado de Carlos IV (1788-1808) pero muy especialmente a consecuencia del mecenazgo y del impulso dado a las artes por Carlos III, las encuadernaciones madrileñas pasan a adscribirse en general a módulos neoclásicos, en los que al lado de los modelos franceses figuran los derivados del arte inglés. Fue para ello decisiva la presencia en Londres de Gabriel Sancha en 1782 y de otros dos artistas de mérito, el valenciano Pascual Carsi y Vidal y el madrileño Gabriel Gómez, apodado "el Inglés". Carsi nació en Valencia, y marchó a Madrid pensionado por Carlos III. Luego pasó a Londres para proseguir sus estudios, y allí casóse con María Clark. De regreso a Madrid obtuvo que Carlos IV pusiera a su disposición un taller en la Imprenta Real. En 1799 fue nombrado encuadernador de Cámara cargo al que añadió, en 1804, el de encuadernador de Godoy y, en 1806, el de librero de Cámara del príncipe Fernando, el futuro Rey. Al año siguiente marchó a Cádiz, pero en 1814 volvió a Madrid y fue nombrado por Fernando VII "Jefe del obrador de encuadernaciones de la Imprenta Real". Debió fallecer antes de 1819. Cuéntanse entre sus discípulos Santiago Martín Sanz († 1828), Tomás Cobo y Ramón Antonio Herrera; los tres trabajaron para la Biblioteca Real de Madrid. Gabriel Gómez nació en Roblegordo (Madrid) hacia 1751 y falleció en Madrid en 1818. Estuvo en París y luego en Londres con Carsi; regresó a España en 1784, y sabemos que entonces importó herramientas y materiales adquiridos por él en la capital inglesa. Al año siguiente ya trabajaba para la Real Academia de la Historia y en 1788 fue nombrado Librero-Encuadernador de la Real Casa. Por esta época había adquirido el taller de Juan Romualdo Rodríguez, hijo de Hipólito Rodríguez del Barco († 1770) y Paula de Vargas († 1781), quienes habían sido también librereros encuader-

nadores de la Real Casa. Gómez sufrió gravemente las consecuencias de la guerra de la Independencia; herido en Madrid en 1808, tuvo que huir más tarde de la capital, a la que no regresó hasta 1814. Sus últimos años debieron ser más bien difíciles; su viuda, Josefa Poveda, fue nombrada Librera Encuadernadora de la Real Casa en octubre de 1818 y de ella conocemos trabajos de los años 1829 y 1830. Además de su producción personal, la importancia de Gómez en el desarrollo de la encuadernación española, debe destacarse en el aspecto docente, ya que según su propio testimonio, antes de 1808 había formado ya a más de veinte discípulos, activos en España e Hispanoamérica.

Puesto que el neoclasicismo enlaza sin aparente solución de continuidad con el estilo Imperio, en el reinado de Fernando VII (rey en 1808 por breves semanas y ya luego de 1814 a 1833 salvado el grave período de la Guerra de la Independencia) perduran las artes de la encuadernación según modalidades desarrolladas o iniciadas en tiempo de Carlos IV, salvo para los elementos románticos aparecidos en el último trienio. A menudo la persistencia de talleres o personas constituye aquí la causa lógica y evidente de tal enlace. Recordemos además de los nombres antes mencionados los de Santiago Thevia († 1824), artista francés ya activo en Madrid en 1718; a Indalecio Sancha, último de su dinastía, hijo de Gabriel y nieto del primer Antonio; a Manuel Novillo encuadernador de Carlos IV y de la Real Academia de la Historia (1803-1820); a Antonio Suárez († 1836), quien después de dos estancias en Barcelona (fig. 508), de otra en Madrid durante la cual alcanzó, en 1803, el título de encuadernador de Cámara, y de una en Valencia hacia 1808-1818, volvió definitivamente a la capital de España en 1818; a Miguel Millana († 1797), Manuel Millana († 1812) y Lorenzo Millana, libreros de la calle de Preciados, y a su pariente Hilario Claros, Librero-Encuadernador de Palacio; a Francisco Cifuentes, quien en 1819 trabajaba para la Real Academia Española y del que todavía tenemos noticias en 1839; José Herrera, con actividad conocida desde 1791 y fallecido en 1804.

La segunda mitad del siglo XVIII y los primeros lustros del XIX son también de excepcional auge en Valencia (fig. 502), y aunque el artista valenciano más famoso fue Pascual Carsi y Vidal, ya nombrado, quien trasladó su residencia a Madrid, en la ciudad del Turia quedaron trabajando otros tan notables como los hermanos José y Vicente Beneyto, Justo Pastor Fuster, Salvador Fauli, y tres miembros de la familia Mallén, oriunda de Briançon en el Delfinado: Juan Antonio, Diego y Mateo.

Pese a la calidad de algunas obras conservadas, no existe todavía un estudio monográfico de las obras de encuadernación barcelonesa de esta época, aunque conocemos unas Ordenanzas de los encuadernadores de Barcelona del año 1787 que deben corresponder a un momento de reorganización profesional.

Debieron alcanzar asimismo cierta importancia más o menos circunstancial otros centros españoles, como Alcalá de Henares, residencia entre 1791 y 1804 de Isidro López Aravaca; Zaragoza, con Francisco Magallón; Oviedo, donde trabajaba hacia 1798 Nicolás Longoria y Acero, y Valladolid y Túc, ciudades en las que figura establecido sucesivamente Francisco Rodríguez Cermeño.

Gracias a las colecciones de libros selectos formadas en la época, y en particular al estudio dedicado por Matilde López Serrano a los que existen en la Biblioteca del Palacio, conocemos muestras del arte de algunos de los mejores encuadernadores españoles de fines del siglo XVIII y principios del siguiente. Por otra parte, dos muestrarios de hierros del taller de Indalecio Sancha —heredados en parte del padre y del abuelo— publicado uno por Vindel y conservado el

otro en la colección Castañeda, nos informan ampliamente sobre el repertorio ornamental de la mejor escuela madrileña.

Gabriel de Sancha mantuvo todavía en obras de 1794 (fig. 503) la disposición curvilínea de las orlas rococó, aunque introduce en ellas jarrones de estilo Luis XVI. En contraste con tales modelos, evolución de lo tradicional, los artífices como Carsi y Gómez siguen más bien las modas inglesas, en las que la austeridad de las tapas contrasta con los lomos profusamente adornados con motivos de oro en los que suele campea el monograma del autor, costumbre que siguió asimismo Gabriel de Sancha. Algunas veces en el interior del libro, etiquetas impresas o grabadas conservan también el nombre del encuadernador o taller.

En Valencia los talleres de los hermanos Beneyto y de Antonio Suárez, mezclaron los temas neoclásicos e Imperio con elementos rococó y materiales abigarrados, entre ellos la pasta valenciana ya nombrada en párrafos anteriores.

En el siglo XIX los últimos años del reinado de Carlos IV y la mayor parte de los de su hijo y sucesor Fernando VII, se llenan con encuadernaciones de estilo neoclásico e Imperio, según ya se dijo, en múltiples y variados matices. Acaso el modelo de mayor fantasía y más típicamente español es aquel en que el rectángulo central de las tapas se divide diagonalmente en una zona lisa y otra labrada con un motivo llamado de cortina, que a veces se repite simétricamente en los dos ángulos superiores. Sobresalieron en este género Vicente Beneyto en Valencia y en Madrid Antonio Suárez, Miguel Ginesta (fig. 509) y Santiago Martín.

Aunque la encuadernación netamente romántica, según se dijo, apenas se inicia en España en 1832, cuatro años después del fallecimiento de Goya, vale la pena aludir a ella siquiera brevemente como último fenómeno artístico del reinado de Fernando VII. Representa un cambio radical de temática y empieza en Madrid con el uso de planchas y hierros en los que la falta de originalidad de los encuadernadores reales del grupo de Suárez, Ginesta y Martín se suple con la imitación directa de los dibujos de arquitectura seudogótica de tipo a la "catedral" o "trovador" (fig. 510) tomados de artistas franceses del género de José Thouvenin († 1837).

BIBLIOGRAFIA

La presente Bibliografía no pretende, en modo alguno, tener carácter exhaustivo. Varias obras especializadas que se citan en ella (los Catálogos de la Biblioteca Nacional de Madrid; los libros de Hæbler, Palau, Rubió, Vindel, etc.) contienen importantísimos repertorios a los que resulta indispensable acudir para temas concretos. Deben ser consultadas asimismo varias revistas, especialmente las tituladas «Boletín de la Real Academia de la Historia», «Boletín de la Real Academia de San Fernando», «Archivo Español de Arte y Arqueología», «Archivo Español de Arte», «Bibliofilia», «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», «Hispania Sacra», «Revista de Bibliografía Nacional», etc., por los numerosos trabajos y referencias en ellas publicados sobre las materias tratadas en este volumen.

MINIATURA Y OBRAS GENERALES

- ÆSCHLIMANN, E. «Dictionnaire des Miniaturistes du Moyen-Age et de la Renaissance dans les différents contrées de l'Europe.» Milán, 1940.
- AINAUD, J. "En Katalansk handskrift i Stockolm" ("Spanska Mästare", Stockolm, 1960).
- AINAUD, J.; GUDIOL, J., y VERRIÉ, F. P. "Catálogo Monumental de España. La Ciudad de Barcelona". Madrid, 1947.
- AITA, N. "Miniature spagnuole in un codice fiorentino" (Rassegna d'Arte, 1919, págs. 149-155).
- "O codice fiorentino das Cantigas do Rey Alfonso o Sabio". Rio de Janeiro, 1922.
- ALBAREDA, A. M. "Manuscrits de la Biblioteca de Montserrat" (Analecta Monserratensia, 1, 1917, págs. 3-99).
- "Els manuscrits de la Biblioteca Vaticana" (Catalonia Monástica, 1927).
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. "Códice de los Cantares y Loores de Santa María" (Mus. Esp. de Antig., III, 1874).
- "La pintura en pergamino en España hasta fines del siglo XIII" (Mus. Esp. de Antig., III, 1874).
- ANGLÉS, H. "La música a Catalunya fins al segle XIII". Barcelona, 1935.
- «La Música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico.» Barcelona, 1943.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. "Martin Schongauer y algunas miniaturas castellanas" (Arte Español, 1925, págs. 173-180).
- "La miniatura en Sevilla. El Maestro de los Cipreses" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1928, págs. 65-96).
- "Miniaturas del segundo cuarto del siglo XV. Biblia romanceada l. 1. 3. de la Biblioteca de El Escorial" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1929, págs. 225-231).
- "Miniaturistas y pintores granadinos del Renacimiento" (Bol. Acad. Hist., 1945).
- ANTOLÍN, G. "Un códice visigodo de la explanación del Apocalipsis por S. Beato de Liébana [El Escorial]" ("La Ciudad de Dios", LXX, LXXI, 1904-1905).
- "Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial" (5 vols., Madrid, 1910-1923).
- ARCO, R. del. "Archivos Históricos del Alto Aragón". Zaragoza, 1929.
- A. V., F. "Leonart y Domingo Crespi. Miniaturistas valencianos del siglo XV" (Archivo de Arte Valenciano, 1920, p. 14-22).
- AYUSO MARAZUELA, T. "La Biblia de Calahorra" ("Estudios Bíblicos", 1942, págs. 241-271).
- "La Biblia de Lérida. Otro importante códice casi desconocido" ("Universidad", Zaragoza, 1944).
- "La Vetus Latina Hispana. I. Prolegómenos. Introducción general, estudio y análisis de las fuentes" (C. S. I. C., Madrid, 1953).
- AZEVEDO E BAIÃO. "O Archivo da Torre do Tombo". Lisboa, 1905.
- BATLLE Y HUGUET, P. "Miniatures i fragments litúrgics inèdits de l'Arxiu Capitular de Tarragona" (Analecta Sacra Tarraconensia, 1935).
- BATLLE Y PRATS, L. "La Biblioteca de la catedral de Gerona desde su origen hasta la imprenta". Gerona, 1947.
- BEER, R. "Handschriftenschätze Spaniens". Viena, 1894.
- "Die Handschriften des Klosters Santa María de Ripoll". Viena, 1908. (Traducción catalana, But. Acad. B. L., Barcelona).
- BERMEJO, E. "Libro de Horas de Alonso de Zúñiga" (Arch. Esp. de Arte, XXX, 1957, págs. 1-20).
- BERWICK Y DE ALBA, Duque de. "Biblia (Antiguo Testamento) traducida del hebreo al castellano por Rabi Mose Arragel de Guadalfajara (1422-1430) y publicada por..." Madrid, 1920-1922.
- "Bibliophile Kostbarkeiten aus der Fürstl. Ottingen-Wallerstein'schen Bibliothek in Mähningen... aus der Schach-Bibliothek v. d. Lasa". München, 1935.
- "Bibliotheca Patrum Latinorum Hispaniensis". Viena, 1887.

- BLÁZQUEZ, A. "Los manuscritos de los comentarios al Apocalipsis por S. Beato de Liébana" (Rev. Arch. Bibl. y Museos, X, 1906.)
- BOFARULL, J. "Còdexs catalans de la Biblioteca Provincial de Tarragona" (Rev. de Bibliografía Catalana", III, págs. 168-216).
- BOFARULL Y SANS, F. "Apuntes bibliográficos y noticias de los manuscritos impresos y diplomas de la Exposición Universal de Barcelona [Beato de Gerona]." Barcelona, 1889.
- BOHIGAS, P. "El repertori de manuscrits catalans de la Institució Patxot" ("Estudis Universitaris Catalans", vol. XI (1926), págs. 121-130; vol. XII (1927), págs. 411-457; vol. XIII (1928), págs. 530-535; vol. XV (1930), págs. 92-139 y 197-230; vol. XVI (1931), págs. 82-111 y 213-310).
- "Tres còdexs de privilegis de la ciutat de Barcelona" (Miscel·lània Puig i Cadafalch, I, Barcelona, 1947-1951, págs. 149-153).
- "La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña". Barcelona, 1960.
- «Les miniatures dels cantorals de Pedralbes» («Miscel·lània Homenaje Monseñor Higinio Inglés», vol. I (Barcelona, 1961), páginas 135-160).
- BOINET, A. "Notice sur un Evangeliare de la Bibliothéque de Perpignan" (Congres Archéologique de France, 1906).
- BOUTELOU, C. "Códices ilustrados de la Biblioteca Colombina" (Mus. Esp. de Antig., I, 1872).
- BOUTELOU, C., y FERNÁNDEZ CASANOVA, A. "Libros de coro de la catedral de Sevilla" (Bol. R. Acad. San Fernando, 1884, página 163).
- BROU, L. "Un antiphonaire mozarabe de Silos d'après les fragments du British Museum" ("Hispania Sacra", V, núm. 10, 1952, págs. 341-366).
- CAMÓN AZNAR, J. "Teoría de los Beatos" ("Clavileño", IV, núm. 19, 1953); págs. 38-45.
- "La miniatura española en el siglo X" ("Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens", núm. 16, págs. 16-32; Munster, 1960).
- CARDOSO GONÇALVES, J. "O Lapidario del Rei Don Alfonso X el Sabio". Lisboa, 1929.
- "Carlos V y su ambiente. Exposición homenaje en el IV Centenario de su muerte". Toledo, 1958.
- "Carlos V y su época. Exposición bibliográfica y documental". Barcelona, 1958.
- "Catalogue of an Exhibition of Medieval Illuminated Manuscripts in the Royal Library at Stockholm". Stockholm, 1933.
- CID PRIEGO, C. "Fragmento de un Beato inédito en el Museo Diocesano de Gerona". ("Archivos Leoneses", IX, núm. 17, págs. 71-104; 1955).
- CLARK, CH. V. "Collectanea hispanica". ("Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences", 24; París, 1920).
- COOK, W. S. "The earliest painted panels of Catalonia". (The Art Bulletin, vols. V, VI, VIII y X).
- CORDEIRO BLANCO, F. "Identificación de una obra desconocida de Francisco de Holanda" (Arch. Espa. de Arte, XXVIII, páginas 1-37; 1955).
- COTALERO Y MORI, E. "Diccionario bibliográfico y biográfico de calígrafos españoles" (2 vols. Madrid, 1914-1916).
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España" (6 vols.; Madrid, 1800).
- CHAMOSO LAMAS, M. "Santiago de Compostela". Barcelona, 1961.
- CHURRUCA, M. "Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII". Madrid, 1939.
- "Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español" (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914-1916).
- DELISLE, L. "Manuscrits de l'Abbaye de Silos acquis par la Bibliothéque Nationale" (Mélanges de Paléographie et de Bibliographie. París, 1880).
- "Les manuscrits de l'Apocalypse de Beatus". París, 1880.
- DENIFLE, H., y CHATELAIN, Ae. "Inventarium codicum manuscritorum Capituli Dertusensis" (Revue des Bibliothèques, 1896).
- "Otro tema románico transmitido por los Beatos". (Arch. Esp. de Arte y Arq., I, págs. 228-229; 1925).
- "Singularidades de paleografía hispánica en el Pentateuco Ashburnham" (Arch. Esp. de Arte y Arq., I, pág. 332; 1925).
- "Fragmentos de un Beato" (Arch. Esp. de Arte y Arq., II, pág. 162; 1926).
- "Exlibris mozárabes" (Arch. Esp. de Arte, XI, págs. 153-163; 1935).
- "Libros miniados en Avignon para don Juan Fernández de Heredia". Museum, 1920.
- "Retratos en manuscritos españoles". Madrid, 1928.
- "Exposición de códices miniados españoles. Catálogo". Madrid, 1929.
- "Las miniaturas de Juan de Carrión" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1930, págs. 17-20).
- "La Miniatura Española" (2 vols., Barcelona, 1930).
- "Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional". Madrid, 1931.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. «Manuscritos con pinturas» (2 vols. Madrid, 1933).
- "La Miniatura". Barcelona, 1950.
- "Diccionario de iluminadores españoles" (Bol. R. Acad. Hist., CXL, págs. 49-170; 1957).
- DURÁN SANPERE, A. "Viaje alrededor de una miniatura". Barcelona, 1949.
- "En Bernat Martorell il·luminador de llibres" (Butlletí de la Biblioteca de Catalunya, 1917).
- DURRIEU, P. "Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures ou par la beauté de leur execution" (Bibliothéque de l'Ecole des Chartes, 1893).
- EDELMAN, R. "Et illumineret hebraisk hands krift" (Fund og Forskning, I, págs. 123-137; 1954).
- EGUREN, J. M. "Memoria descriptiva de los códices notables conservados en los archivos eclesiásticos de España". Madrid, 1859.

- ESCUADERO DE LA PEÑA, J. M. "Privilegio rodado e historiado del rey don Sancho IV" (*Mus. Esp. de Antig.*, I, 1872).
 — "Signos rodados de los Reyes de Castilla" (*Mus. Esp. de Antig.*, I, 1872; V, 1875).
- EVANS, J. "The «Lapidary» of Alfonso the Learned" (*Modern Languages Review*, 1919, págs. 424-426).
- EWALD, P. "Reise nach Spanien im Winter von 1878 auf 1879" (*Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde*, VI, 1881).
- EWALD, P., y LOEWE, G. "Exempla scripturae visigoticae". Heidelberg, 1883.
- FERNÁNDEZ MONTAÑA, J. "El Breviario de Amor" (*Mus. Esp. de Antig.*, VI, 1875).
 — "El códice Albeldense o Vigilano" (*Mus. Esp. de Antig.*, III, 1874).
- FERNÁNDEZ SERRANO, F. "Artistas del libro litúrgico en Plasencia. Siglos XV-XVII" (BSEAAV, Valladolid, 1950; págs. 53-85).
 "Fifty Mediaeval and Renaissance Manuscripts" (H. P. Kraus, New York, s. a.).
- FITA, F., y FERNÁNDEZ GUERRA, A. "Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia". Madrid, 1880.
- FLORIANO, A. C. "Un intento de clasificación de la miniatura guadalupense" (*Arch. Esp. de Arte*, XIV, págs. 208-224; 1940-1941).
- FONT, L. "Gerona. La Catedral y el Museo Diocesano". Gerona, 1952.
- GARCÍA VILLADA, Z. "Un nuevo manuscrito del comentario sobre el Apocalipsis de S. Beato de Liébana [Biblioteca Corsini núm. 369]" (*"Razón y Fe"*, XII, 1905).
 — "Catálogo de los códices y documentos de la catedral de León". Madrid, 1919.
 — "Paleografía española" (2 vols., Madrid, 1923).
 — "La vida de los escritorios españoles medievales" (Centro de intercambio intelectual germano-español, V, 1926).
 — "Sobre paleografía y diplomática" (*Rev. de Filología Española*, XIV, 1927).
- GARÍN, F. M. "Un libro de Horas del Conde-Duque de Olivares". Valencia, 1951.
- GAYANGOS, P. de. "Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum". Londres, 1887.
- GEBHARDT, O. von. "The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch". London, 1883.
- GESTOSO PÉREZ, J. "Diccionario de artífices sevillanos". Sevilla, 1900-1909.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M. «Guía de Granada». Granada, 1892.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. «Exposición Internacional de Barcelona 1929.—El Arte en España.—Guía del Museo del Palacio Nacional. Tercera edición, revisada por ...». Barcelona, 1929.
 — "Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI" (2 vols.; Madrid, 1919).
 — "Sobre el Renacimiento en Castilla" (*Arch. Esp. de Arte y Arq.*, 1925, pág. 1).
 — "Catálogo Monumental de España. Provincia de León" (2 vols.; Madrid, 1925).
 — «Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora» (2 vols. Madrid, 1927).
 — "El Arte Románico Español". Madrid, 1934.
 — "Las miniaturas del antifonario de la catedral de León" (*"Archivos Leoneses"*, VIII, 15, 1954; págs. 300-317).
- GUDIOL I CUNILL, J. "Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich (amb un apèndix per Mn. Eduard Junyent)". Barcelona, 1934.
 — «Els Trescentistes. Segona Part». Barcelona, s. a.
 — "Els Primitius. La Miniatura Catalana". Igualada, 1955.
- GUDIOL RICART, J. "Historia de la Pintura Gótica en Cataluña". Barcelona [1944].
- GUERRERO LOVILLO, J. "Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas" (C. S. I. C.; Madrid, 1949).
 — "Miniatura gótica castellana" (C. S. I. C.; Madrid, 1956).
- GUILMAIN, J. "Zoomorphic decoration and the problem of the sources of mozarabic illumination" (*"Speculum"*, 1960, pág. 17-38).
 — «Interlace decoration and the influence of the North on Mozarabic illustration» (*The Art Bulletin*, 1960, págs. 211-218).
- GUTIÉRREZ DEL CAÑO, M. "Códices y manuscritos que se conservan en la Biblioteca de la Universidad de Valladolid". Valladolid, 1888.
- GUTMANN, J. "The Jewish origin of the Ashburnham Pentateuch miniatures" (*"The Jewish Quaterly Review"*. Filadelfia, XIV, 1953, págs. 55-72).
- HERRIOT, J. H. "A thirteenth - century manuscript of the Primeras Partidas" (*"Speculum"*, 1938, págs. 278-294).
- HÖGBERG, P. "Manuscrits espagnols dans les bibliothèques suédoises" (*"Revue Hispanique"*, XXXVI, 1916, págs. 380-393).
- HOLANDA, F. de. "De la pintura antigua (1563)" (Versión castellana de Manuel Denis, Madrid, 1921).
- HUNTINGTON, A. M. "Initials and Miniatures of the IX, X and XI centuries from the mozarabic Manuscripts of Santo Domingo de Silos in the British Museum". Nueva York, 1904.
- "Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional" (5 vols.; Madrid, 1953-1960; en curso de publicación).
- ITURRALDE, J. "Memoria sobre las ruinas del Palacio real de Olite". Pamplona, 1918.
- JANER, F. "Los libros del ajedrez, de los dados y de las tablas" (*Mus. Esp. de Antig.*, III, 1874, págs. 225-255).
- JULES TAILHAN, P. "Appendice sur les Bibliothèques espagnoles du haut Moyen Age". París, 1877.
- KING, G. G. "Divagations on the Beatus" (*"Art Studies"*, 1930).

- LABANDE, L. H. "Les miniaturistes avignonnais et leurs oeuvres" (Gazette des Beaux Arts, 1907).
- "Lapidario del rey Alfonso X (Reproducción fotolitográfica del código escorialense)". Madrid, 1881.
- LAUER, PH. "Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale". París, 1927.
- «Catalogue général des manuscrits latins. Bibliothèque Nationale». 4 vols. (hasta el núm. 3.277) París, 1939-1958.
- LAURENCÍN, Marqués de. "Libro de la Cofradía de Caballeros, de Santiago de la Fuente" (Rev. de Arch., Bibliot. y Mus., 1908).
- LÁZARO, J. "Le manuscrit du British Museum intitulé «Isabella Book» ou Breviaire d'Isabelle la Catholique" (Actes du Congrès d'Histoire de l'Art, París, 1921).
- LEMOISNE, A. "Catalogue de la Collection Martin le Roy [Quince folios del Beato del Mus. Arq. Nac.]" (Fasc. V. París, 1909).
- LÓPEZ FERREIRO, A. "Historia de la S. A. M. I. de Santiago de Compostela" (11 vols.; Santiago, 1898-1909).
- LÓPEZ SERRANO, M., y TOLSADA, F. "Exposición histórica del libro. Un milenio del libro español. — Guía del visitante". Madrid, 1952.
- LOWE, E. A. "Codices latini antiquiores" (6 vols.; Oxford, 1934-1953).
- LOZOYA, Marqués de. "Historia del Arte Hispánico" (5 vols.; Barcelona, 1931-1949).
- LLAMAS, J. "Biblias Medievales Judío-Cristianas" (2 vols.; Madrid, 1950-1955).
- MADURELL, J. M. "El arte en la comarca alta de Urgel" (An. y Bol. Mus. Arte de Barcelona, 1946, págs. 1-446).
- "Las actas notariales certificadoras de la exhibición de antiguos nobiliarios" ("La Notaría", LXXXI, Barcelona, 3.º trim., 1946).
- "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras" (An. y Bol. Mus. de Arte de Barcelona, vol. VII, 1949, págs. 9-327; vol. VIII, 1950, págs. 9-387; vol. X, 1952, págs. 9-365).
- "El iracista Fr. Josep de la Concepció" ("Analecta Sacra Tarraconensia", XXVII, Tarragona, 1954).
- "Códices miniados" ("Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens", 16, Munster, 1960, págs. 85-114).
- "Manuscritos trecentistas y cuatrocentistas" ("Hispania Sacra, 1951, págs. 401-464, y 1952, págs. 165-178).
- "El iluminador de libros Rafael Destorrents, artífice del Misal de Santa Eulalia" ("Scrinium", Barcelona, 1953, págs. 1-8).
- "Rafael Destorrents, sacerdote y miniaturista" ("Scrinium", Barcelona, 1954-1955, págs. 1-5).
- "Vicente Panyella, maestro de escribir cuatrocentista" (Bol. R. Acad. Buenas Letras, Barcelona, 1949, págs. 133-192).
- "Un cartógrafo genovés en Barcelona" (Bol. Divulg. Histórica, Barcelona, 1952, págs. 140-144).
- MARCH, J. M. "Miniaturas antiguas españolas. Biblioteca Capitular de Tortosa. Código n.º 20" ("Razón y Fe", XLV, 1916).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "La miniatura en los documentos de los Archivos de Simancas y de Chancillería de Valladolid" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. de Valladolid, LV, 1951, págs. 189-203).
- MARTÍNEZ FERRANDO, E. "Hallazgo de Miniaturas románicas en el Archivo de la Corona de Aragón". Barcelona, 1944.
- "El Archivo de la Corona de Aragón". Barcelona, 1944.
- MASSÓ-TORRENTS, J. "Manuscrits catalans de la Biblioteca Capitular. x" ("Butll. de la Biblioteca de Catalunya", I, págs. 145-155).
- "Les obres de Fra Francesch Eximeniç. Essai d'una Bibliografia" (A. I. E. C., 1909-1910, págs. 588-692).
- MAYER, A. L. "El estilo gótico en España". Madrid, 1929.
- MENÉNDEZ PIDAL, G. "Mozárabes y Asturianos en la cultura de la Alta Edad Media, en relación especial con la Historia de los conocimientos geográficos" ("Bol. R. Acad. Historia", CXXXIV, 1954, págs. 137-291.).
- "Sobre miniatura española en la Alta Edad Media. Corrientes culturales que revela" (Discurso ante la R. Academia de la Historia... y contestación de don Manuel Gómez-Moreno. 29 de junio, 1958).
- MENÉNDEZ PIDAL, R. «Crónicas Generales de España» (Catálogo de la Real Biblioteca). Madrid, 1918.
- MIGUÉLEZ, M. F. "Catálogo de los Códices Españoles de la Biblioteca del Escorial" (2 vols.; Madrid, 1917, 1925).
- MILLARES CARLO, A. "Estudios paleográficos". Madrid, 1918.
- "De paleografía visigoda. A propósito del «Codex Toletanus»" (Rev. de Filología Española, XII, 1925, págs. 252-270).
- "Paleografía Española". Madrid, 1929.
- "Contribución al «Corpus» de códices visigóticos". Madrid, 1931.
- "Tratado de Paleografía Española". Madrid, 1932.
- "Los códices visigóticos de la catedral toledana". Madrid, 1935.
- "Nuevos estudios de paleografía española". México, 1941.
- MIQUEL ROSELL, F. X. "Catalog dels llibres manuscrits de la Biblioteca del monestir de San Cugat del Vallès existents en l'Arxiu de la Corona d'Aragó". Barcelona, 1937.
- "Liber Feudorum Maior" (2 vols.; Barcelona, 1945).
- "Manuscritos bíblicos y litúrgicos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona" ("Estudios Bíblicos", VII, 1948, págs. 257-292).
- "Inventario general de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona" (2 vols., Madrid, 1958, en curso de publicación).
- MOLDENHAUER, G. "Contribución al Catálogo de manuscritos españoles existentes en bibliotecas portuguesas". Madrid, 1928.
- MONTERO DÍAZ, S. "Las miniaturas del Tumbo A. de la catedral de Santiago" (Bol. de la Universidad de Santiago, 1933).
- NAVAS, Conde de las. "Catálogo de la Real Biblioteca, I". Madrid, 1910.
- NEUSS, W. "Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei". Bonn und Leipzig, 1922.
- "Eine katalanische Bilderhandschrift in Turin" (Münster in W., 1929).
- «Elementos mozárabes en la miniatura catalana.» Homenatge A. Rubió i Lluch. (Barcelona, 1936; vol. I, págs. 507-523.)
- "Die Apokalypse des Hl. Johannes in der Altspanischen und Altchristlichen Bibel-Illustration" (2 vols.; Münster in W., 1931).

— "Die katalanische Bibel aus Sant Pere de Roda und Dürers Apokalypse" (Miscel-lania Puig i Cadafalch, I, Barcelona, 1947-1951, págs. 261-267).

OLIVA, V. "El arte del alfabeto en Cataluña". Barcelona, 1913.

OLMOS CANALDA, E. "Catálogo descriptivo de los códices de la catedral de Valencia" Madrid, 1928. (Nueva edición C. S. I. C.).

PALAU Y DULCET, A. "Manual del librero hispanoamericano" (Primera edición, 7 vols., Barcelona, 1923-1927).

— "Manual del librero hispanoamericano" (Segunda edición, en curso de publicación. Vol. I (Barcelona, 1948) a vol. XIII (Barcelona, 1961) ,que alcanza hasta POR -).

PAZ y MELIA, A. "Biblioteca fundada por el conde de Haro en 1455" (Rev. de Arch., Bib. y Mus., 1897).

— "La Biblia de la Casa de Alba" (Homenaje a Menéndez y Pelayo, II, Madrid, 1899).

— "El Misal toledano" (Rev. de Arch., Bib. y Mus., 1902).

— "Misal Rico de Cisneros" (Rev. de Arch., Bib. y Mus., 1903).

— "El Breviario de Isabel la Católica" (Rev. de Arch., Bib. y Mus., 1904).

— "La miniatura en los documentos de carácter administrativo, heráldico, etc." (Rev. de Arch., Bib. y Mus., XV, 1906).

— "Documentos del Archivo y Biblioteca del Duque de Medinaceli" (1.ª Serie, Madrid, 1915; 2.ª Serie, Madrid, 1922).

PÉREZ, J. M. «Escritores de letra formada e iluminadores en la catedral de Segorbe» (Anales Centro Cultura Valenciana, 1933).

PÉREZ LLAMAZARES, J. M. «Catálogo de los códices y documentos de la Real Colegiata de San Isidoro de León». León, 1923.

PÉREZ PASTOR, C. "Índices de los códices de San Millán de la Cogolla y San Pedro de Cardeña, existentes en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia". Madrid, 1908.

PÉREZ SEDANO, F. "Notas del Archivo de la catedral de Toledo". Madrid, 1914.

PÉREZ DE URBEL, J. "Los monjes españoles en la Edad Media". Madrid, 1933-1934.

PÉREZ DE URBEL, J. y GONZÁLEZ RUIZ-ZORRILLA, A. "Liber Commicus. Edición crítica" (C. S. I. C., 2 vols., Madrid, 1950-1955).

"The Pierpont Morgan Library". Nueva York, 1930.

PIJOAN, J. "Les miniatures de l'Octateuch y les Bibliés romàniques catalanes" (Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, 1911).

— "Miniaturas españolas en manuscritos de la Biblioteca Vaticana. El ms. 123, Reg. Lat." ("Cuadernos de trabajos de la Escuela española de Arqueología e Historia en Roma", II, págs. 1-20).

— "Romanesque Baroque (Sobre el Libro de los Testamentos)" (The Art Bulletin, VIII, 1926).

— "Arte Bárbaro y Prerrománico" (Summa Artis, Historia General del Arte, vol. VIII).

PLAZA, L. M. y MARTÍN GALINDO, L. "Sobre el Pentateuco de Ashburnham" (BSEAAV, Valladolid, 1939-1940, págs. 161-167).

PORCHER, J. "Le bréviaire du roi Martin d'Aragon" (France Illustration, núm. 6, 2-XII-1950, págs. 601-608).

— "Le bréviaire de Martin d'Aragon". París, 1952.

— "Beatus in Apocalypsim; the Apocalypse of Saint-Sever" ("Graphis", XII, 1956, págs. 218-225).

PORTER, A. K. "The tomb of Doña Sancha and the romanesque art of Aragon" (The Burlington Magazine, 1924).

— "La escultura románica en España" (Firenze-Barcelona, 1929).

PUJOL Y TUBAU, P. "De paleografía visigótica a Catalunya. El codex de l'Apocalipsis de Beatus de la catedral d'Urgell" (Butlletí de la Biblioteca de Catalunya, IV, 1917).

— "El manuscrit de la Vulgata de la catedral de Urgell" (Butlletí de la Biblioteca de Catalunya, 1920-1922).

— "El Breviari de Cuixá" (Butlletí de la Biblioteca de Catalunya, 1920-1922).

QUINTANILLA, M. "Calígrafos segovianos". (Estudios Segovianos, núm. 8, 1951, págs. 299-305).

RABANAL, V. "Los cantorales de El Escorial". El Escorial, 1947.

RAMSAY, H. L. "The Manuscripts of the Commentary of Beatus of Liébana on the Apocalypse" (Revue des Bibliothèques, XII, 1902).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Cantigas de Santa María, de Don Alfonso el Sabio". Madrid, 1889.

REPÀRAZ, Gonçal de. "Els mapes catalans de la Bibliothéque Nationale de Paris" ("Estudis Universitaris Catalans", XIII, 1928, págs. 218-234).

— "Els Prunes, cartògrafs catalans dels segles XVI i XVII" ("Estudis Universitaris Catalans", vol. XIII, 1928, págs. 324-402).

RICCI, Seymour de, y WILSON, W. J. «Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada». 3 vols. Nueva York, 1935-1940.

RICO Y SINOBAS, M. "El arte del libro en España". Madrid, 1941.

— "Libros del Saber de Astronomía del rey don Alfonso X de Castilla. Compilados, anotados y comentados por..." (5 vols., Madrid, 1863-1867).

— "Diccionario de Calígrafos Españoles" (Con un apéndice de Rufino Blanco). Madrid, 1903.

ROJO ORCAJO, T. "El «Beato», de la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid". Madrid, 1930.

— "Catálogo descriptivo de los códices que se conservan en la ... catedral de Burgo de Osma". Madrid, 1930.

— "Beato de Burgo de Osma" (Art Studies, 1931).

ROMERO DE TORRES, E. "Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz". Madrid, 1934.

RUBIO, G. "Historia de Nuestra Señora de Guadalupe". Barcelona, 1926.

RUBIÓ Y LLUCH, A. "Documents per l'història de la cultura catalana migeval" (2 vols., Barcelona, 1908 y 1921).

RUBIÓ, J., y D'ALÒS, R. "La Biblioteca del Capítol Catedral de Tortosa" (Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, V, 1913-1914).

- SAN PELAYO, J. "La Biblioteca del buen Conde de Haro" (Rev. de Arch., Bib. y Mus., VIII, 1903).
- SÁNCHEZ-CANTÓN, F. J. "Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del marqués de Santillana" (Bol. Soc. Esp. de Exc. 1917, págs. 99-105).
- "Fuentes documentales para la historia del Arte Español (Textos del P. Sigüenza, Guevara, Fr. Juan de San Jerónimo, etc.)" (5 vols., Madrid, 1923-1941).
- "Maestro Nicolás Francés, pintor" (Arch. Esp. de Arte y Arq., 1925, pág. 41).
- "Dibujos Españoles. I. Siglos X-XV. Material publicado por...". Madrid, s. a.
- "Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica". Madrid, 1950.
- SÁNCHEZ RIVERO, A. "En la Exposición de Códices miniados (sobre el Libro de los Testamentos)" (Rev. de Occidente, 1924).
- "En la Exposición de códices miniados españoles [sobre el Beato de Valladolid]" (Rev. de Occidente, V, 1924).
- SANCHIS Y SIVERA, J. "La catedral de Valencia". Valencia, 1909.
- "Pintores medievales en Valencia". Barcelona, 1914.
- SAMPERE Y MIQUEL, S. "L'Art Barbre". Barcelona, 1908.
- «Els Trescentistes. Primera part.» Barcelona, s. a.
- SANZ VEGA, F. "Una miniatura del Renacimiento que se conserva en un documento del siglo XVI" ("Estudios Abulenses", I, 1945, págs. 92-98).
- SAXL, F. "Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken". Heidelberg, 1915.
- SCHIFF, M. "La Bibliothèque du Marquis de Santillana" (Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes, París, 1905).
- SCHLUNK, H. "Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda" (Arch. Esp. de Arte, XVIII, 1945, págs. 241-265).
- SERRANO, L. "Tres documentos logroñeses de importancia [sobre el abad Vigila]" (Homenaje a Menéndez Pidal, tomo III, Madrid, 1925).
- SIGÜENZA, Fr. J. de. "Historia de la orden de San Jerónimo" (Nueva Biblioteca de Autores Españoles).
- SOLALINDE, A. G. "Las versiones españolas del «Roman de Troie»" ("Revista de Filología Española", III, 1916, págs. 121-165).
- "El códice florentino de las Cantigas y su relación con los demás manuscritos" ("Rev. de Filología Española", V, 1918, páginas 143-179).
- "Alfonso X astrólogo. Noticia del manuscrito vaticano Reg. Lat. núm. 1.283" ("Rev. de Filología Española", XIII, 1926, páginas 350-356).
- "Alfonso el Sabio. Prólogo, selección y glosario de..." Madrid.
- SORIANO, M. E. "Un códice de la Biblioteca Nacional: «Breviario de Amor»" (Arch. Esp. de Arte, XXVII, 1954, págs. 109-128).
- SPALDING, F. "Mudéjar Ornament in Manuscripts" (Nueva York, Hispanic Society, 1953).
- "Spanish Illumination. A Fragment from a Choir Book and Three Related Antiphonaries" (Notes Hispanic. The Hispanic Society of America, 1943).
- "Das spanische schachzbelbuch des Königs Alfons des Weisen vom Jahre 1283 (Reproducción completa en 194 láminas fotográficas)" Leipzig, 1913.
- STEIGER, A. "Das Schachzabelbuch König Alfons des Weisen" (Romanica Helvetica, vol. X, 1941).
- "Stora Spanska Mästare" (Nationalmuseum - Stockholm, 1960).
- TARACENA, B., y TUDELA, J. "Soria. Guía artística". Soria, 1928.
- "The Dyson Perrins Collection». Part I. Venta Sotheby's." 9 diciembre 1958. Illustrated Catalogue, núm. 8, págs. 24-26, lám. B.
- THIEME, U., y BECKER, F. «Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler» (37, vols, Leipzig, 1907-1950).
- TILANDER, G. «Vidal Mayor. Traducción aragonesa de la obra «In excelsis Dei Thesauris» de ... Editado por ...» 3 tomos. Lund, 1956.
- TORMO, E. "Las viejas series icónicas de los reyes de España". Madrid, 1917.
- TORRE M. de la, y LONGÁS, P. "Catálogo de Códices latinos de la Biblioteca Nacional. I. Bíblicos". Madrid, 1935.
- TUBINO, F. M. "Códice de la Coronación" (Mus. Esp. de Ant., V, 1875, págs. 43-68).
- "Códice historiado perteneciente a Don Pedro I de Castilla (sobre la Crónica Troyana)" (Mus. Esp. de Ant., V, 1875, páginas 187-205).
- VAN DEN GHEYN, A. "Notes sur quelques manuscrits a miniatures conserves dans les Bibliothèques d'Espagne" (Annales de l'Académie Royal d'Archeologie de Belgique, 1906).
- VEGA INCLÁN, Marqués de la. "Guía del viaje a Santiago" (Libro V del Códice Calixtino).
- VILLAAMIL Y CASTRO, J. "Códices de las iglesias de Galicia en la Edad Media". Madrid, 1874.
- VILLALBA DÁVALOS, A. "Un Misal valenciano del British Museum" (Arch. Arte Valenciano, 1958, págs. 26-32).
- "Los comienzos de la miniatura valenciana. Domingo Crespí" (Arch. Esp. de Arte, XXXI, 1958, págs. 23-38).
- «Flo[r]s Sanctorum. Cod. 84 del Archivo Catedral de Valencia». Archivo de Arte Valenciano, 1957, págs. 36-44.
- VIÑAZA, Conde de la. "Adiciones al Diccionario histórico de J. A. Ceán Bermúdez" (4 vols. Madrid, 1889-1894).
- VIVES, J., y BROU, Dom Luis. «Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León». 2 vols. Madrid, 1953 y 1959.
- WAGNER, Ch. Ph. "El Libro del Caballero Cifar. Edited from three extant versions". Michigan, 1929.
- WHITE, J. G. "El Tratado de ajedrez ordenado por mandato del Rey don Alonso el Sabio en el año 1283" (2 vols., Leipzig, 1913).
- WHITEHILL, W. M. "A Beatus Fragment at Santo Domingo de Silos" ("Speculum", IV, 1929, págs. 102-105).

- WHITEHILL, W. M. "A Mozarabic Psalter from Santo Domingo de Silos" (*"Speculum"*, IV, 1929, págs. 461-468).
- WHITEHILL, W. M., y PÉREZ DE URBEL, J. "Los manuscritos del Real Monasterio de Santo Domingo de Silos". Madrid, 1930.
- WHITEHILL, W. M., PRADO, G., y CARRO GARCÍA, J. "Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus (3 vols., Santiago de Compostela, 1944).
- WILLEMSEN, C. A. "Llibre de Corts Generals" (*Bulletí de la Soc. Arq. Luliana*, 1929).
- ZARCO CUEVAS, J. "Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial". Madrid, 1924-1929.
- "Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses de la Biblioteca de El Escorial" Madrid, 1932.
- ZARCO DEL VALLE, J. R. "Documentos de la catedral de Toledo". Madrid, 1916.

GRABADO

- A. "El grabado de N.º S.º de los Ojos Grandes en la obra de Pallarés y Gayoso" (*Bol. Com. Prov. Mon. Lugo*, V, 39; 1953).
- A. "El grabador Antonio de Arfe" (*Arch. Esp. de Arte*, III, 1927, págs. 103-105).
- ADHÉMAR, J., y COLABORADORES. "Goya. Exposition de l'ouvre gravé, de peintures, de tapisseries et de cent dix dessins du Musée du Prado". París, 1935.
- ADHÉMAR, J. "Los Caprichos de Goya". París, 1948.
- "Les Caprices de Goya". París, 1951.
- AINAUD DE LASARTE, J. "La presencia del Greco" (*"Ars. Revista de Arte"*. Número dedicado a El Greco, Buenos Aires, 1956).
- "Els gravadors catalans del segle XVIII" (*"La Rosa Vera"*, Barcelona, 1956).
- "Francisco Ribalta. Notas y comentarios" (*"Goya"*, núm. 20, 1957, págs. 86-89).
- ALBAREDA, A. M.º "La imprenta de Montserrat, ss. XV-XVI" (*"Analecta Montserratensia"*, II, 1918, págs. 11-166).
- ALMAZÁN, Duque de. "Historia de la Montería en España". Madrid, 1934.
- ALMEDA VIVES. "Los temas de mar en el grabado valenciano" (*Arch. Arte Valenc.*, XXV, 1954, págs. 90-108).
- AMADES, J. "Xilografies gironines" (2 vols., Girona, 1947-1948).
- AMADES, J. y COLOMINAS, J. "Els soldats i altres papers de rengles". Barcelona, 1933.
- AMADES, J., COLOMINES, J. y VILA, P. "Imatgeria popular catalana. Les Auques" (2 vols., Barcelona, 1931).
- ANDREU, J. "Catálogo de una colección de impresos referentes a Cataluña (s. XVI-XIX)". Barcelona, 1902.
- APARICIO OLMOS, E. "Valencia en unos grabados de su patrona" (*"Valencia Atracción"*, XXX, 249, 1955, págs. 6-7).
- ARMINGEAT, J.; FERMENT, C.; POYET, C., y COUSIN, M. "Los Disparates o Proverbios de Goya" (*"Arte Español"*, XIX, 1953, págs. 196-212).
- ASOCIACIÓN ARTÍSTICO-ARQUEOLÓGICA BARCELONESA. "Exposición de grabados de autores españoles". Barcelona, 1880.
- ASTOR DE BOELCKE, C. "Sobre la adquisición y estampación de los «Desastres de la Guerra» y de los «Proverbios»" (*"Arch. Español de Arte"*, XXIV, 1951, págs. 263-264).
- "Die Drucke der «Desastres de la Guerra», von Francisco Goya unter Zugrundelegung der Bestände des Berliner Kupferstich-Kabinetts" (*München Jahrbuch der Bildenden Kunst*, III-IV, 1954, págs. 253-334).
- BARCIA, A. M. de. "Goya en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional" (*Rev. Arch. Bib. y Mus.*, abril-mayo, 1900).
- "Catálogo de los retratos de personajes españoles... de la Biblioteca Nacional". Madrid, 1901.
- "Estampas primitivas españolas que se conservan en la Biblioteca Nacional" (*Rev. Arch. Bib. y Museos*, I).
- BARTSCH, A. von. "Le peintre graveur (sobre J. Ribera)". (Leipzig, 1870, vol. XX, págs. 77-88).
- BERUETE, A. de. "Goya, grabador". Madrid, 1918.
- BONET CORREA, A. «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldauinos del barroco español». *Archivo Español de Arte*, 1961, págs. 285-296.
- BOUZA BREY, F. "Una estampa goyesca sobre la francesada en Galicia" (*"Bol. Com. Prov. Mon. Lugo"*, V, 40, 1953, páginas 235-237).
- "Cayetano Jordán, grabador compostelano (1793-1856), o un menestral en Santiago a comienzos del siglo XIX" (*"Boletín Univ. Santiago"*, núms. 61 y 62, 1953-1954, págs. 41-74.)
- B., T. "La ilustración del libro en Valencia durante los siglos XV y XVI" (*Archivo de Arte Valenciano*, 1915, págs. 59-76).
- CAMÓN AZNAR, J. "Dominico Greco" (2 vols, Madrid, 1950).
- "«Los Disparates», de Goya, y sus dibujos preparatorios". Barcelona, 1951.
- CAMPBELL DODGSON, "Bermekungen den radierung und lithographien Goya's in Britischen Museum" (*Beilage der Graphischen Künste*", Viena, 1907).
- CAMPANY, A. "Arquitectura decorativa funeraria" (*"Gaseta de les Arts"*, II, 1925, núm. 37, págs. 5-6; núm. 38, págs. 5-6).
- CARDERERA, V. "Manuel Salvador Carmona" (Prólogo de A. Rodríguez-Moñino). Valencia, 1949.
- "Una estampa española del siglo XV" (*"El Arte en España"*, 1864).
- CASANOVAS, M. A. "El Gravata" (*L'Art Català*, II, Barcelona, 1958, págs. 125-150, 301-308 y 397-400).
- CASELLAS, R. "Gravadors de Catalunya: els del segle XV" (*"La Veu de Catalunya"*, 6 octubre de 1910).
- CAVEDA, J. "El grabado en España hasta los primeros años del siglo XVIII". Madrid, 1865.
- "Memoria para la historia de la Real Academia de San Fernando". Madrid, 1867.

- CERVERA VERA, L. "Las estampas y el Sumario de El Escorial, por Juan de Herrera". Madrid, 1954.
- COLL Gelabert, J. M. "Dos artistas cuatrocentistas desconocidos" ("Analecta Sacra Tarraconensia", XXIV, Tarragona, 1951).
- COUSELO BOUZAS, J. "Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX". Santiago de Compostela, 1933.
- CRISTIAN, M. A., "Origines de l'imprimerie en France". París, 1900.
- DELTEIL, L. "Francisco Goya". París, 1906, 1922.
- DOGSON, C. «Bemerkungen den radierung und lithographien Goya's in Britischen Museum» («Beilage der Graphischen Künste», Viena, 1907).
- DOMÍNGUEZ BORDONA J. "Diario del grabador González Sepúlveda" (Arch. Esp. Arte y Arq., XI, 1935, págs. 315-317).
- DURÁN SANPERE, A. "La imprenta en Barcelona en el siglo XV" ("Barcelona. Divulgación Histórica", vol. IV, Barcelona, 1947).
- ESTEVE BOTEY, F. "Historia del grabado". Barcelona, 1935.
- "El grabado en madera y su acrecentamiento en España". Madrid, 1942.
- "El grabado en la ilustración del libro" (2 vols., C. S. I. C., Madrid, 1948).
- "Exhibition of Paintings and Graphics by Jusepe de Ribera.-February 5 - March 5, 1957". (Allen Memorial Art Museum Bulletin (Oberlin), vol. XIV, núm. 2, págs. 73-77).
- «Exposición Francisco de Goya». Madrid, 1961.
- FARALDO, R. "El arte del grabado en España". ("Letras", núm. 48, 1952, págs. 22-34).
- FERRÁN SALVADOR, V. "Historia del grabado en Valencia". Valencia, 1943.
- "Los Roviras. Notas biográfico-artísticas" ("Archivo Arte Valenciano", XXX, 1959, págs. 40-61).
- «Ribera y sus aguafuertes». Archivo de Arte Valenciano, 1953, págs. 98-102.
- FITZ DARBY, D. "Francisco Ribalta and his school". Cambridge, Mass., 1938.
- «Francisco de Goya y Lucientes, 1746-1828. Retrospective». Musée Jacquemart-André. París, 1961-1962.
- FURIÓ NAVARRO, E. "Síntesis de la evolución histórica del grabado calcográfico en nuestro continente. Las estampas en nuestra Academia" ("Arch. Arte Valenciano", XXV, 1954, págs. 109-124).
- FURIÓ, V. "Images xilografiques mallorquines", Mallorca, 1928.
- GENOVÉS, V. "Repertori provisional dels gravats de Pere Pascual Moles" (B. S. C. C., Castellón, 1933).
- GIL Y CALPE, J. «Noticia biográfica de D. Manuel Monfort Asensi, primer Director de Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos». Archivo de Arte Valenciano, 1934, págs. 81-100.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A. "Epistolario de Lope de Vega Carpio" (Datos sobre el grabador P. Perret). (Vol. III, Madrid, 1941, págs. 356-373).
- "Goya. Gemälde. Zeichnungen. Graphik. Tapisserien." (Kunsthalle Basel, 1953).
- GUASP Y POU, F. "Colección de 1440 xilografías iconográficas, heráldicas, tipográficas, históricas, etc., existentes en los obradores de la imprenta y librería de Guasp". Palma de Mallorca, s. a.
- GUDIOL CUNILL, J. "Quelcom sobre gravat primitiu" ("La Veu de Catalunya", 28 maig 1912).
- "Els gravadors Abadal" ("La Veu de Catalunya", 24 juliol 1913).
- "Gravadors-argenter catalans" ("La Veu de Catalunya", 31 gener 1916).
- GUERRERO LOVILLO, J. "La pintura sevillana en el siglo XVIII" ("Archivo Hispalense", enero-febrero, 1955, págs. 9-52).
- HAEBLER, C. "Tipografía ibérica del siglo XV". Leipzig, 1902.
- HOBSON, G. D. "Further Notes on Romanesque Bindings" ("The Library". London, Bibliographical Society, XV, 1934, págs. 161-211).
- HOLLSTEIN, F. W. H. "Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts". Amsterdam, 1949.
- IRIARTE, Ch. "Goya aquafortiste". París, 1877.
- KURTZ, M. "Handbuch der iberischen Bilddrucke des XV Jahrhunderts". Leipzig, 1931.
- LAFUENTE FERRARI, E. "Las pruebas de estado de los «Desastres de la Guerra» en la Biblioteca Nacional". ("Homenaje a Méli-da", 1934).
- "Recensión y precisiones sobre grabados de Goya" ("Rev. Esp. de Arte", junio, 1935).
- "Precisiones sobre «La Tauromaquia»" ("Arch. Esp. de Arte", 1940-1941, págs. 93-109).
- "Las estampas inéditas de «La Tauromaquia»" ("Arch. Esp. de Arte", 1940-1941, págs. 185-193).
- "Ilustración y elaboración en la «Tauromaquia» de Goya" ("Arch. Esp. Arte", 1946, págs. 177-216).
- "Los toros en las artes plásticas". Madrid, 1947.
- "Los «Desastres de la Guerra», de Goya, y sus dibujos preparatorios". Barcelona, 1952.
- "Una antología del grabado español. Sobre la historia del grabado en España". ("Clavileño", núm. 18, 1952, págs. 35-44; núm. 20, 1953, págs. 35-50).
- "Goya, gravures et lithographies. Oeuvre complete", París, 1961.
- LEFORT, P. "Francisco Goya". París, 1869.

- LOGA, V. von. "Caprichos von Goya". Munich, 1918.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. "Valdés Leal y sus discípulos". Sevilla, 1907.
- "Valdés Leal y sus discípulos" ("Archivo Hispalense", XV, 1951).
- LÓPEZ REY, J. "Goya's «Caprichos»" (2 vols., Princeton, 1953).
- «A cycle of Goya's drawings». Londres, 1956.
- LÓPEZ SERRANO, M. "Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo" ("Varia Velazqueña", Madrid, 1960, vol. I, págs. 499-513).
- LYELL, P. R. JAMES. "Early Book illustration in Spain." Londres, 1925.
- MADURELL, J. M. "Pedro Serra Postius" ("Analecta Sacra Tarraconensis", XXIX, Tarragona, 1956).
- "Notas documentales de naiperos barceloneses" ("Instituto Municipal de Historia, Documentos y Estudios", Barcelona, 1961).
- MADURELL, J. M., y RUBIÓ BALAGUER, J. "Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona". Barcelona, 1955.
- MALRAUX, A. "Dessins de Goya au Musée du Prado". Genève, 1947.
- MARAINI, A. "Goya incisore". Florencia, 1927.
- MARTÍNEZ, D. "Arte del Grabado". Madrid, 1859.
- MATEU LLOPIS, F. "La Virgen de Gracia, según un grabado del siglo XVIII" ("Valencia Atracción", XXIX, núm. 239, 1954, págs. 6-7).
- MAYER, A. L. "Jusepe de Ribera". Leipzig, 1908 y 1923.
- "Francisco de Goya". Madrid, 1925.
- MIGUEL Y PLANAS, R. "Bibliofilia. Recull d'estudis". Barcelona, 1911-1914.
- NAVAS, Conde de las, y ZARCO DEL VALLE, M. R. "Pedro Perret". ("Homenaje a Menéndez Pelayo", Madrid, 1899).
- ORELLANA, M. A. de, "Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos" (Edc. X. de Salas, Madrid, 1930).
- PÁEZ, E. "Antología del Grabado Español. Quinientos años de su arte en España". Madrid, 1952.
- PAZ y MELIA, A. "Instituciones de Nebrija" (Rev. de Arch, Bib. y Mus., 1898).
- PÉREZ BUENO, L. "Noticia relativa a los grabadores Tomás López, Juan de la Cruz y Manuel Salvador Carmona" (Archivo Español de Arte, XX, pág. 254).
- PÉREZ PASTOR, C. "Bibliografía madrileña" (2 vols. Madrid, 1891-1906, y tomo XIII de Memorias Real Academia Española, Madrid, 1926).
- PIOT, E. "Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de Goya". París, 1842.
- RAFOLS, J. F., y otros autores. "Diccionario biográfico de artistas de Cataluña" (3 vols., Barcelona, 1951-1954).
- RIVERA MANESCAU, S. "Catálogo de la Exposición «El retrato en el libro»". Valladolid, 1946.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. y LORD, E. A. "Juan Antonio Salvador Carmona, grabador del siglo XVIII (1740-1805)" (Boletín Sdad. Esp. Exc., LVI, 1952, págs. 47-86).
- ROSSELL Y TORRES, I. "Estampa española del siglo XV, grabada por Fr. Francisco Doménech" ("Museo de Antigüedades", vol. III, pág. 112).
- "Grabados españoles de antiguas ediciones" ("Mus. Esp. de Antg.", vol. IV).
- SALAS, X. DE (Introducción por). "Goya. Drawings, Etchings and Lithographs" (The Art Council of Great Britain. London, 1954.)
- "Sobre las láminas 29 y 43 J. de la «Tauromaquia»" ("Arch. Esp. de Arte", XXVIII, 1955, págs. 145-147).
- "Goya drawings and prints" (The Smithsonian Institution, 1955).
- SALTILLO, Marqués del. "Pinturas de Ribera" (Arch. Esp. de Arte, XIV, 1940-1941, págs. 246-247).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Los dibujos del viaje a Sanlúcar". Madrid, 1928.
- "Cómo vivía Goya. El inventario de sus bienes. Leyenda e historia de la Quinta del Sordo" (Arch. Esp. de Arte, XIX, 1946, págs. 73-109).
- "Los «Caprichos» de Goya y sus dibujos preparatorios". Barcelona, 1949.
- "Vida y obras de Goya". Madrid, 1951.
- "Museo del Prado. Los dibujos de Goya" (2 vols., Madrid, 1954).
- SANPERE Y MIQUEL, S. "De la introducción y establecimiento de la imprenta en las coronas de Aragón y Castilla, y de los impresores de los incunables catalanes". Barcelona, 1909.
- STECHOW, W. "A Note on «The Poet» by Ribera" (Allen Memorial Art Museum Bulletin, Oberlin, Vol. XIV, núm. 2, págs. 69-72).
- THOMAS, E. "Juan de Vingles, ilustrador de libros españoles en el siglo XVI". Valencia, 1949.
- TORMO, E. "Un viejo texto de lengua y arte valenciano". Valencia, 1914.
- TORRES AMAT, F. "Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes (págs. 291-295, biografía de Carlos de Gimbernat). Barcelona, 1836.

TRAMOYERES, L. "Ilustraciones del libro en Valencia durante los siglos XV y XVI" ("Archivo de Arte Valenciano", Valencia, 1915).
TRAPIER, E. du Gué. "Ribera", Nueva York, 1952.

VELASCO AGUIRRE, M. "Grabados y litografías de Goya". Madrid, 1928.

— "Catálogo de Grabados de la Biblioteca de Palacio". Madrid, 1934.

VINDEL, F. "Manual gráfico descriptivo del bibliófilo hispanoamericano (1475-1850)" (12 vols., Madrid, 1930-1934).

— «Catálogo-índice de los incunables impresos en España existentes en la Biblioteca Nacional.» Madrid, 1935.

— «El arte tipográfico en España durante el siglo XV.» 9 vols. Madrid, 1945-1951.

VINDEL, P. "Bibliografía gráfica". Madrid, 1910.

— «Catálogo de grabados antiguos españoles y extranjeros que se hallan de venta en casa de ...» Madrid, 1923.

— «Los Caprichos. La Tauromaquia. Los Desastres de la Guerra. Los Proverbios, de Francisco Goya. Descripción de las diversas tiradas hechas hasta nuestros días con los precios de la actualidad.» Madrid, 1928.

— «Estampas de toros (s. XVIII y XIX).» Madrid, 1931.

WEHLE, H. B. "Fifty drawings by Francisco Goya". (The Metropolitan Museum of Art . Nueva York, 1941).

ENCUADERNACIÓN

ADAM, P. "Der Bucheinband. Seine Technik und seine Geschichte". Leipzig, 1890.

AGUILÓ, A. "Colección de encuadernaciones (Colección Rico y Sinobas)" ("Rev. Arch. Bib. y Museos", Madrid, 1901).

ALMELA Y VIVES, F. "El libro valenciano". Valencia, 1933.

AMAT CALDERÓN, E. "Los libros de Madrid en el siglo XVII". Madrid, 1931.

ANTOLÍN, G. "Notas acerca de la encuadernación artística del libro en España" ("Bol. R. Acad. Historia", tomo LXXXIX, 1926).

ARNOLD, T. W. "The Islamic Book". Leipzig, 1929.

BERALDI, H. "La reliure du XIX^e siècle" (4 vols., París, 1895-1897).

BRUN, R. "La tradition française. Le livre. La reliure". París, 1942.

CASTAÑEDA Y ALCOVER, V. "La biblioteca del marqués de Moya. Notas sobre el arte de la encuadernación en España". (Anuario del Cuerpo... de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Madrid, 1934).

— "Etiquetas de encuadernadores" ("Rev. Bibl., Arch. y Museo Mun. Madrid", 1935).

— "La Exposición de Encuadernaciones de la Colección Lázaro Galdiano, 1934". Madrid, 1935.

— "Ensayo de un diccionario de encuadernadores españoles" ("Bol. R. Acad. Hist.", CXLI, 1957, págs. 465-655; CXLII, 1958, págs. 9-76).

— "Notas para la historia del arte de la Encuadernación" ("Bol. R. Acad. Hist.", CXLII, 1958, págs. 79-142).

"Catálogo ilustrado de la Exposición de Guadameciles, celebrada por el Ayuntamiento de Córdoba". Madrid, 1924.

CAVESTANY, J. "Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid. Industrias Artísticas madrileñas". Madrid, 1926.

COCKERELL, D. "Bookbinding and the care of Books". London, 1920.

CORTEZO Y COLLANTES, F. J. "Algo sobre la encuadernación como oficio y como arte en España". Madrid, 1926.

DACIER, E. "Les plus belles reliures de la réunion des Bibliothèques Nationales" (Bibliothèque Nationale, París, 1929).

ESCUADERO DE LA PEÑA, J. "Encuadernaciones de la Edad Media y Moderna" (Mus. Esp. de Antig., tomo VII, 1876).

"Exposición de Cueros de Arte. Catálogo ilustrado" (Palacio de la Virreina, Barcelona, 1953).

FAVA, D. "Mostra di cento belle legature italiane esposte nella Biblioteca Marciana di Venecia". Roma, 1929.

FERRANDIS TORRES, J. "Marfiles y azabaches españoles". Barcelona, 1928.

— «Exposición de cordobanes y guadameciles.» Arte Español, 3.^{er} trim. 1943, págs. 3-8.

— «Cordobanes y Guadameciles. Catálogo ilustrado de la Exposición.» Madrid, 1955.

FLETCHER, W. Y. "Foreign bookbindings in the British Museum" (2 vols., London, 1895-1896).

GIL Y CALPE, J. "El arte de la encuadernación en Valencia". Valencia, 1923.

GOLDSCHMIDT, W. "Spanish bookbindings from the XIII th to the XIX Century" (APOLLO (Londres), diciembre, 1934).

GRAND-CARTERET, J. "Les Almanachs français". París, 1896.

GUDIOL, J. "Encuadernaciones de Vich (Museum, 1913, núm. 7, págs. 240-250).

HILDBURGH, W. L. "Medieval Spanish Enamels". London, 1936.

HUESO ROLLAND, F. "Encuadernaciones Españolas" ("Rev. Esp. de Arte", 1933, págs. 437-444).

— "Catálogo de la Exposición de encuadernaciones españolas. Siglos XII al XIX". Madrid, 1934.

- IBARRA Y RODRÍGUEZ, E. "La encuadernación de las primeras ordenanzas de la Casa de Contratación" ("Arch. Esp. de Arte", XIV, 1940-1941, págs. 483-484).
- LÓPEZ SERRANO, M. "La encuadernación española en los siglos XVIII y XIX" (Tesis doctoral, inédita).
- "La encuadernación en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII" (Arch. Esp. de Arte y Arq., XIII, 1937, págs. 1-13).
 - "La encuadernación madrileña en la época de Fernando VI". (Arch. Esp. de Arte, XIV, 1940-1941, págs. 27-38).
 - "La encuadernación en España". Madrid, 1942.
 - "Libreros encuadernadores de Cámara: I. Antonio Suárez. II. Santiago Martín" ("Arte Español", 1942, págs. 7-14, y 1943, págs. 14-22).
 - "La encuadernación romántica en España" (Bibliografía Hispánica, 1943, núm. 2.).
 - "La encuadernación madrileña bajo el reinado de Carlos III" ("Arch. Esp. de Arte", XVIII, 1945, págs. 1-16).
 - "El encuadernador Gabriel Gómez Martín" (Rev. de Bibliografía Nacional, tomo VI, 1945, págs. 51-72).
 - "Curiosidades de la encuadernación española. El encuadernador Gabriel Gómez" ("Coleccionismo", 1945, enero).
 - "Noticias de impresores madrileños. Una tormenta doméstica en la familia Sancha" ("Rev. de Bibliog. Nac.", 1946, páginas 395-409.)
 - "Antonio de Sancha, encuadernador madrileño" (Rev. del Arch. Bib. y Mus. Mun, 1946).
 - "Notas características de la encuadernación moderna" (Rev. Bibliográfica y Documental, 1947).
 - "La encuadernación madrileña en la época de Carlos IV." ("Arch. Esp. de Arte", XXIII, 1950, pág. 115-131.)
 - «Presencia femenina en las artes del libro español.» Bol. Dirección Gral. Archivos y Bibliotecas, núm. 55 (1960), págs. 2-5.
- LOUBIER, H. "Der Bucheinband in Alter und Neuer Zeit" (Berlín und Leipzig, s. a.)
- MARAÑÓN, G. "La biblioteca del Conde-Duque de Olivares". Madrid, 1936.
- MARÇAIS, G., y POINSSOT, L. "Objets Kairouanais. Les Reliures". Tunis, 1948.
- MIGUÉLEZ DE MENDILUCE, R. "Exposición de encuadernaciones artísticas de la Biblioteca de la Universidad." ("Bol. de Bibliotecas y Bibliografía", I, Madrid).
- MIQUEL Y PLANAS, R. "Restauración del arte hispanoárabe en la decoración exterior de los libros". Barcelona, 1913.
- "Art del renaixement en la enquadernació del segle XVII" (Bibliofilia, tomo I).
 - "La enquadernació catalana del segle XVIII" (Bibliofilia, tomo I).
 - "El arte en la encuadernación". Barcelona, 1933.
- MONGE, M. "El arte de la encuadernación". Barcelona, 1944.
- NAVAS, Conde de las. "De Encuadernación". ("Museum", 1917, núm. 8).
- "De re ligatoria" ("Museum", tomo V).
 - "De «Re ligatoria». Noticia de la Colección Lameyer" ("Arte Español", 1917, pág. 497).
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J. "El libro y la biblioteca en España durante los siglos medios" ("La España Moderna", tomo 202, 1905).
- PETERSEN, T. "Early Islamic Bookbindings and their Coptic Relations" ("Ars Orientalis", I, 1954, págs. 41-64).
- ROMERO DE TERREROS, M. "Encuadernaciones artísticas mexicanas. Siglos XVI al XIX". México, 1932.
- ROSS, M. Ch. "Esmaltes catalanes de los siglos XII-XIII" ("Arch. Esp. de Arte", XIV, 1940-1941, págs. 181-184).
- ROSSI, F. "Mostra storica della legatura artistica in Palazzo Pitti". Firenze, 1922.
- ROVIRA Y ADÁN, J. "Don Pedro Doménech y Saló, encuadernador" ("Revista Gráfica", 1901-1902, págs. 56 y siguientes).
- "Salón Internacional del Libro de Arte. Catálogo de la sección española". París - Madrid, 1931.
- SALTILLO, Marqués del. "Encuadernaciones heráldicas españolas" ("Revista Española de Arte, 1934, núm. 1, págs. 2-35).
- "Catálogo de la Exposición de la Heráldica en el Arte" (Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1947).
- THOINAN, E. "Les relieurs français (1500-1800)". París, 1893.
- THOMAS, H. "Early Spanish Bookbindings. XI-XV Centuries". London, 1939.
- VINDEL, P. "Don Antonio de Sancha, encuadernador". Madrid, 1935.
- THE WALTERS ART GALLERY, PUBLISHED BY THE TRUSTEES OF. "The History of Bookbinding 525-1950 A. D. An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art - November 1957 to January 1958". Baltimore, 1957.
- ZAEHNSDORF, J. W. "Technological handbooks. The art of bookbinding". London, 1925

ÍNDICE DE MATERIAS

- Abraham, representaciones de, 60.
 Academia de la Historia, Madrid, 27, 44, 60, 68, 336, 341, 342, 343.
 Academia de San Fernando, Madrid, 308, 312, 314.
 Adán y Eva, representaciones de, 95, 130.
 Adoración de los Pastores, representaciones de la, 191, 279.
 Agnus Dei, representaciones del, 324.
 Ajedrez, libros de, 118.
 Alegóricas, decoración con figuras, 52, 239, 241, 293, 297.
 Alemana en el grabado español, influencia, 246, 252, 267, 268.
 Ángeles, representaciones de, 52, 144, 165, 195, 262, 276, 285, 286, 288, 293.
 Animales, miniaturas decoradas con temas, 18, 21, 22, 27, 43, 52, 59, 62, 67, 83, 93, 105, 106, 111, 147, 191, 241.
 Antifonarios, 27, 28, 31, 32.
 Anunciación, representaciones de la, 51, 84, 143, 212, 236, 267.
 Anunciación a los Pastores, representaciones de la, 213.
 Árbol de Jessé, representaciones del, 246.
 Árbol de la Vida, representaciones del, 246.
 Árboles genealógicos, 52, 62, 164, 198, 236.
 Arca de Noé, representaciones del, 60.
 Arcos de herradura, 18, 21, 44, 59, 93, 261.
 Archivo Municipal, Alcira, 165.
 Archivo de la Catedral, Barcelona, 324.
 Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, 78, 84, 94, 96, 136, 153, 163, 329.
 Archivo Histórico Municipal, Barcelona, 165, 182.
 Archivo Municipal, Burgos, 130.
 Archivo Municipal, Cervera, 153.
 Archivo del Sacro Monte, Granada, 276.
 Archivo Catedralicio, Huesca, 32, 130, 144.
 Archivo Capitular, Jaca, 62.
 Archivo Municipal, Lérida, 144.
 Archivo de la Torre do Tombo, Lisboa, 112.
 Archivo Histórico Nacional, Madrid, 28, 51, 60, 61, 67, 68, 122, 129, 130, 196.
 Archivo Municipal, Murcia, 121.
 Archivo de la Cámara de Comptos, Pamplona, 77.
 Archivo General de Simancas, 330.
 Archivo Municipal, Valencia, 144, 165, 241.
 Archivo Capitular, Vich, 153.
 Armería Real, Madrid, 287.
 Arquitectura, libros de, 267, 269.
 Ascensión, representaciones de la, 52, 84, 212.
 Astronomía, libros de, 83, 111, 118, 251.
 Asunción, representaciones de la, 212.
 Atauriques decorativos, 109.
 Bautismo de Jesús, representaciones del, 52.
 Beatos, 18, 27, 28, 31, 32, 44, 59, 60, 61, 68, 77, 93, 94, 95, 96, 129.
 Biblias, 18, 21, 27, 28, 31, 32, 52, 59, 60, 62, 67, 77, 83, 84, 94, 95, 105, 106, 112, 118, 130, 136, 154, 188, 191, 267, 270, 330.
 Biblioteca Pública, Amiens, 68.
 Biblioteca Central, Barcelona, 153, 164, 165, 166, 187, 221.
 Biblioteca Real, Bruselas, 147, 251.
 Biblioteca Provincial, Burgos, 59.
 Biblioteca del Colegio Corpus Christi, Cambridge, 18.
 Biblioteca Real, Copenhague, 106.
 Biblioteca del monasterio del Escorial, 18, 31, 78, 99, 105, 111, 112, 118, 121, 122, 129, 130, 154, 188, 191, 198, 211, 214, 240, 329, 330.
 Biblioteca Nacional, Florencia, 112.
 Biblioteca del Harvard College, 324.
 Biblioteca de la Universidad, Innsbruck, 95.
 Biblioteca Pública de Leningrado, 105.
 Biblioteca Nacional, Lisboa, 106, 198.
 Biblioteca Nacional, Madrid, 22, 27, 28, 52, 60, 61, 62, 67, 100, 112, 121, 122, 129, 130, 143, 154, 165, 187, 188, 191, 192, 196, 197, 198, 211, 214, 222, 235, 236, 239, 246, 293, 324, 329, 335.
 Biblioteca de Palacio, Madrid, 62, 95, 164, 196, 197, 335, 336, 342, 343.
 Biblioteca de la Universidad, Madrid, 60, 118.
 Biblioteca Bodleiana, Oxford, 105, 106.
 Biblioteca del Arsenal, París, 188.
 Biblioteca de la Escuela de Bellas Artes, París, 95.
 Biblioteca Nacional, París, 18, 27, 44, 51, 60, 68, 83, 105, 106, 143, 153, 166, 182, 187, 188, 197, 221.
 Biblioteca Municipal, Perpiñán, 136, 214.
 Biblioteca Corsini, Roma, 44.
 Biblioteca Vaticana, Roma, 17, 83, 84, 109, 111, 118, 121, 144, 221.
 Biblioteca Universitaria, Salamanca, 192, 197.
 Biblioteca Imperial, San Petersburgo, 166.
 Biblioteca Menéndez y Pelayo, Santander, 129.
 Biblioteca Universitaria, Santiago de Compostela, 51.
 Biblioteca de Sarajevo, 143.
 Biblioteca Colombina, Sevilla, 187.
 Biblioteca Universitaria, Sevilla, 187, 191.
 Biblioteca Provincial, Tarragona, 95.
 Biblioteca Nacional, Turín, 93, 187.
 Biblioteca Universitaria de Upsala, 211.
 Biblioteca Zalusky, Varsovia, 166.
 Biblioteca Capitular, Verona, 17.
 Biblioteca de la Universidad, Zaragoza, 32.
 Bodas de Caná, representaciones de las, 52.
 Breviarios, 59, 129, 144, 153, 166, 181, 197, 198, 211, 240.
 British Museum, Londres, 106, 136, 143, 144, 153, 166, 181, 198, 214, 221.
 Calcografía Nacional de Roma, 286.
 Caligráficas, muestras, 268, 279, 297.
 Calvario, representaciones del, 60, 77, 93, 94, 95, 143, 187, 211, 212, 213, 252, 257, 258, 262, 280.
 Cancioneros, 112, 197, 324.
 Cantorales, 52, 105, 136, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 212, 213, 214, 222, 235, 236, 239, 240, 241, 242, 329, 330.
 Capitularios, 240.
 Carolina, códices con letra, 32, 43, 44, 51, 62, 78, 83, 94.
 Cartas de profesión con miniaturas, 242.
 Cartográfico, miniaturas y grabados de tema, 182, 187, 239, 258, 293.
 Cartones de tapiz, 308, 311.
 Cartularios, 51, 59, 68, 77, 96, 130, 136, 198, 214.
 Caza, miniatura y grabados con escenas de, 129, 196, 294.
 Cerámica, 22.
 Ceremoniales de coronación, 130, 148, 153, 154.
 Cistercienses, manuscritos, 62, 67, 95.
 Cofradías, documentos y libros de, 77, 95, 130, 143, 154, 166, 214, 242, 246.
 Colección duque de Alba, Madrid, 106.
 Colección Boixader, Barcelona, 279.
 Colección Castañeda, Madrid, 343.
 Colección Fernández Durán, Madrid, 312.
 Colección Heredia Spínola, Madrid, 59.
 Colección Lafora, Madrid, 329.
 Colección Lázaro Galdiano, Madrid, 148, 153, 165, 330.
 Colección marqués de Lozoya, Madrid, 330.
 Colección Marquet de Vasselot, París, 59.
 Colección duque de Medinaceli, Madrid, 329.
 Colección Philip Hofer, 329.
 Colección Príncipe Pio de Saboya, 280.
 Colección John Ryland, Manchester, 61.
 Colección Sasoon, Londres, 105, 106, 143.
 Colorido de las miniaturas, 52, 59, 61, 67, 77, 78, 83, 93, 95, 96, 117, 166, 188, 197, 239, 241.

- Corales, libros (Véase Libros de coro).
 Corón, manuscritos del, 109, 324.
 Cosme y Damián, representaciones de los santos, 261.
 Creación, representaciones de los días de la, 214.
 Crismón, representaciones del, 122, 129.
 Crucifijos, 94.
 Crucifixión, representaciones de la, 60, 154, 211, 239, 245, 261.
- Danza de la Muerte, representación de la, 268.
 David, representaciones de, 59, 166, 181, 198.
 Decretales, códices con las, 83, 153, 187.
 Descendimiento, representaciones del, 52, 93.
 Desnudo en la miniatura, el, 59, 67, 84, 93, 117.
 Dibujos preparatorios de grabados, 280, 294, 297, 301, 302, 308, 311, 312, 313, 314.
 Diluvio Universal, representaciones del, 68.
 Duda de Santo Tomás, representaciones de la, 52.
- Ejecutorias de nobleza, 236, 241, 242, 330.
 Encuadernaciones "de abanico", 335.
 Encuadernaciones góticas, 324, 329.
 Encuadernaciones de estilo Imperio, 342, 343, 344.
 Encuadernaciones islámicas, 100, 323, 324.
 Encuadernaciones en metal y madera, 95, 129, 323.
 Encuadernaciones en mosaico, 341, 342.
 Encuadernaciones mudéjares, 323, 324, 329.
 Encuadernaciones de estilo neoclásico, 342, 343, 344.
 Encuadernaciones de pasta valenciana, 342, 343.
 Encuadernaciones renacentistas, 329, 330.
 Encuadernaciones de estilo rococó, 341, 343.
 Encuadernaciones de estilo romántico, 342, 344.
 Encuadernaciones con "talcos", 342.
 Entrada en Jerusalén, representaciones de la, 52.
 Epifanía, representaciones de la, 196, 241.
 Escritorio monástico, representaciones del, 28, 60.
 Esdras, representaciones del profeta, 59.
 Esmaltes, 77, 105, 143, 153, 323.
 Evangelistas, 21, 60, 78, 84, 93, 94, 95, 130, 153, 239.
 Evangelios, 324, 329.
 Evangelistas, representaciones de los, 52, 60, 84, 121, 154, 198. (Véase Tetramorfos).
 Ex libris, 18, 27.
 Ezequiel, representaciones de, 191.
- Flamenca en la encuadernación española, influencia, 329.
 Flamenca en el grabado español, influencia, 246, 251, 270, 276, 294.
 Flamenca en la miniatura española, influencia, 181, 192, 195, 196, 197, 211, 213, 214, 222, 236, 241, 329.
- Florales decorativos en la miniatura, temas, 93, 105, 147, 165, 212.
 Francesa en la encuadernación española, influencia, 330, 335, 342, 344.
 Francesa en el grabado español, influencia, 298.
 Francesa en la miniatura española, influencia, 43, 62, 83, 93, 117, 130, 136, 143, 147, 163, 166, 181, 182, 187, 191, 195, 214, 221, 240.
- Gabinete de Estampas, Berlín, 251.
 Genealogías, 52, 62, 236.
 Génesis, representación de escenas del, 59, 154, 214.
 Geométricos, encuadernaciones decoradas con temas, 342.
 Geométricos, miniaturas decoradas con temas, 17, 18, 100, 105, 147.
 Grabados al aguafuerte, 270, 280, 285, 286, 287, 288, 294, 298, 302, 308, 311.
 Grabados al buril, 270, 275, 294, 298, 311.
 Grabados en hueco, 293.
 Grisalla, miniaturas en, 188, 195, 197.
- Haggadá, códices del, 106, 143, 144.
 Hebreos españoles, manuscritos, 99, 100, 105, 143, 148, 154.
 Heráldicos decorativos en la encuadernación, temas, 324, 329, 330, 336.
 Heráldicos en el grabado, temas, 258, 276, 286, 294, 302.
 Heráldicos decorativos en la miniatura, temas, 106, 117, 121, 129, 144, 147, 153, 154, 165, 188, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 211, 212, 213, 222, 235, 236, 239, 241.
 Himnarios, 51, 62.
 Homiliarios, 68, 93, 94.
 Huída a Egipto, representaciones de la, 308.
 Humanas, miniaturas decoradas con figuras, 18, 21, 22, 27, 28, 31, 32, 61, 67, 68, 94, 100, 106, 144, 147, 165.
 Humanística, códices con letra, 191, 214, 221, 240.
 Humanístico, miniaturas de estilo, 214, 221.
- Inglesa en la encuadernación española, influencia, 341, 342, 343.
 Inglesa en la miniatura española, influencia, 153.
 Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 280.
 Isaías, representaciones de, 181, 191.
 Italiana en el grabado español, influencia, 262, 267, 270, 308.
 Italiana en la miniatura española, influencia, 52, 136, 143, 144, 147, 148, 154, 163, 181, 182, 187, 188, 191, 196, 212, 213, 221, 222, 235, 236, 239, 240, 241.
- Juicio Final, representaciones del, 130, 154, 164, 261.
 Jurídicos, manuscritos y libros, 17, 18, 112, 121, 129, 135, 136, 143, 144, 147, 148, 154, 165, 182, 261.
- Leccionarios, 60.
 Libros de caballerías, 257, 268.
 Libros de coro, 105, 195, 196, 197, 235.
 Libros de Horas, 147, 163, 165, 166, 181, 182, 196, 198, 211, 214.
- Litografías, 312, 314, 315.
 Lot, representaciones de la historia de, 68.
- Majestad, representaciones de Cristo en, 60, 84, 94, 130, 211, 213.
 Marfiles, 51, 323.
 Martirologios, 94, 95.
 Medicina, libros de, 22, 135, 221, 257, 261, 262, 268.
 Meses del año, alegorías de los, 166, 198, 213, 251.
 Microcaligrafías hebreas decorativas, 105.
 Miqueas, representaciones del profeta, 21.
 Misales, 51, 60, 62, 77, 93, 94, 95, 130, 136, 153, 154, 163, 164, 165, 166, 181, 182, 187, 197, 198, 213, 214, 221, 222, 235, 236, 239, 240, 262, 267.
 Mitológicas, representaciones de escenas, 257, 286.
 Moisés, representaciones de, 106.
 Monogramas de Jesús, 293.
 Montserrat, representaciones de la Virgen de (Véase Virgen de Montserrat).
 Morales de San Gregorio, códices de los, 28, 93, 191.
 Morgan Library, Nueva York, 60, 148, 213.
 Mozárabes, miniaturas, 18, 21, 22, 27, 28, 31, 32, 43, 44, 51, 52, 62, 67, 84, 130.
 Mudéjares, encuadernaciones, 222.
 Mudéjares, miniaturas, 100, 105, 117.
 Muestras caligráficas, 279.
 Museos de Arte, Barcelona, 251.
 Museo Diocesano, Barcelona, 148.
 Museo Marítimo, Barcelona, 187.
 Museo de Bilbao, 280.
 Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 59, 60, 62, 121, 196, 212, 240, 324.
 Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 61, 212, 242.
 Museo Prim-Rull, Reus, 153.
 Museo Diocesano, Tarragona, 94.
 Museo Episcopal, Vich, 94, 143, 165, 251, 324.
 Musicales, códices, 83, 94, 112.
 Músicos, representación de, 112, 117, 118, 144.
 Musulmanas españolas, miniaturas, 22, 99.
- Nahum, representaciones del profeta, 21.
 Naipes, 245, 251.
 Noé, representaciones de, 67, 68.
- Oracionales, 17.
 Orfebrería, obras de, 44, 51, 323.
 Orientalismos en la miniatura española, 18, 22, 44, 61, 77, 83, 93, 100, 106, 118, 191, 196.
- Pantocrátor, representaciones del, 60, 77, 95, 154.
 Papel, manuscritos sobre, 121, 122, 143, 191.
 Pasión, representaciones de escenas de la, 51, 52, 240, 252, 257.
 Pasionarios, 154, 198, 213.
 Pentecostés, representaciones de la, 52, 196.
 Piedad, representaciones de la, 213.
 Pilar, representaciones de la Virgen del, 252.

- Pinacoteca de Nápoles, 286.
 Pinturas murales, 18, 27, 43, 95, 130, 147, 154, 188.
 Pontificales, 182, 187, 188, 196, 198, 211, 212, 239.
 Prerrománticos, grabados con elementos, 298, 307.
 Presentación al Templo, representaciones de la, 52.
 Profetas, representaciones de, 121.
- Renacentistas, temas decorativos, 196, 235, 236, 239, 240, 241, 262, 267.
 Resurrección, representaciones de la, 196, 235, 240.
 Retratos ecuestres, 130, 287, 311.
 Retratos grabados, 261, 267, 268, 269, 275, 280, 288, 293, 294, 297, 301, 302, 315.
 Retratos en la miniatura, 31, 32, 59, 61, 111, 112, 118, 129, 130, 136, 143, 144, 147, 154, 163, 164, 165, 166, 181, 182, 188, 191, 195, 196, 198, 211, 214, 239, 241, 242.
 Románicas, códices con miniaturas, 32, 130.
 Rosario, representaciones de los misterios del, 251.
 Rueda de la Fortuna, representaciones de la, 246.
- Sacramentarios, 93, 94, 136, 198.
 Sacrificio de Isaac, representaciones del, 280.
 Sagrada Familia, representaciones de la, 286.
 Salterios, 51, 62, 136, 153.
 San Andrés, representaciones de, 84, 212.
 San Antonio Abad, representaciones de, 251.
 San Bartolomé, representaciones de, 286, 287.
 San Bruno, representaciones de, 286.
 San Cristóbal, representaciones de, 252.
 San Esteban, representaciones de, 195, 196, 222.
 San Felipe, representaciones de, 84.
 San Fernando, representaciones de, 288.
- San Francisco, representaciones de, 261, 279.
 San Francisco de Borja, representaciones de, 294.
 San Francisco de Paula, representaciones de, 311.
 San Ignacio de Loyola, representaciones de, 288.
 San Ildefonso, representaciones de, 279, 336.
 San Isidoro, representaciones de, 59.
 San Isidro, representaciones de, 311.
 San Jerónimo, representaciones de, 258, 285, 286.
 San Jorge, representaciones de, 181, 293.
 San Juan de Dios, representaciones de, 293.
 San Juan de Ribera, representaciones de, 301.
 San Lorenzo, representaciones de, 270, 275.
 San Marcos, representaciones de, 148.
 San Martín, representaciones de, 154.
 San Martino, representaciones de, 59.
 San Miguel, representaciones de, 241.
 San Pablo, representaciones de, 279.
 San Pedro, representaciones de, 84, 279, 285, 286.
 San Rosendo, representaciones de, 130.
 San Victores, representaciones de, 258.
 Sansón, representaciones de, 59.
 Santa Apolonia, representaciones de, 297.
 Santa Catalina, representaciones de, 222, 251, 297.
 Santa Eulalia, representaciones de, 251.
 Santa María de Cervelló, representaciones de, 293.
 Santas Justa y Rufina, representaciones de, 288.
 Santiago, representaciones del apóstol, 241, 276.
 Santo Domingo de Guzmán, representaciones de, 279, 297.
 Santo Tomás de Villanueva, representaciones de, 294.
 Santos Cosme y Damián, representaciones de los, 261.
 Semiuncial, códices con letra, 17, 18.
- Sermonarios, 77.
 Signos rodados, 61, 122, 129.
 Sinagogas, representaciones de, 106.
 Sirenas, representaciones de, 93.
 Sócrates, representaciones de, 195.
 Sol y la Luna, representaciones del, 60, 95.
 Superlibris, 330, 336.
- Taurinas, escenas, 302, 312, 313, 315.
 Tejidos, 22.
 Tetramorfos, representaciones del, 52, 60, 84, 95, 154.
 Trinidad, representaciones de la, 288.
 Túmulos conmemorativos, 288, 294.
- Última Cena, representaciones de la, 52.
 Uncial, manuscritos en letra, 17, 18.
- Vegetales en la encuadernación, temas decorativos, 324, 330, 336, 341, 342.
 Vegetales en el grabado, temas decorativos, 261, 262.
 Vegetales en la miniatura, temas decorativos, 18, 43, 44, 59, 62, 67, 93, 105, 106, 111, 147, 165, 166, 181, 195, 212, 214, 222, 235, 241.
 Verónica, representaciones de la, 258.
 Vida de Jesús, representaciones de escenas de la, 52, 68.
 Virgen de Montserrat, representaciones de la, 252, 267, 268, 302.
 Virgen con el Niño, representaciones de la, 84, 143, 165, 241, 245, 257, 258, 293.
 Virgen del Pilar, representaciones de la, 252.
 Virgen del Rosario, representaciones de la, 251.
 Virtudes, representaciones de, 197, 212.
 Visigótica, manuscritos con letra, 43, 44, 51, 62, 78.
- Xilografías, 245, 251, 252, 257, 258, 261, 262, 268, 269, 270, 276, 279, 294, 298.
- Zacarías, representaciones del profeta, 21.
 Zodíaco, representaciones de los signos del, 198, 251.

ÍNDICE GEOGRÁFICO

- Admont (Austria), 324.
 Ager (Lérida), 241.
 Aguilar de la Frontera (Córdoba), 236.
 Albania, 188.
 Albares (León), 21.
 Albelda (Logroño), monasterio de, 31.
 Alcalá de Henares (Madrid), 129, 261, 267, 268, 269, 329, 343.
 Alcázar de San Juan (Ciudad Real), 279.
 Alcira (Valencia), 165.
 Alcolea (Ciudad Real), 297.
 Alemania, 43.
 Almería, 99.
 Amberes (Bélgica), 269, 270, 275, 276.
 Amiens (Francia), 68.
 Andalucía, 100, 213, 235.
 Antequera (Málaga), 267.
 Aragón, 32, 43, 62, 96, 99, 100, 105, 129, 130, 154, 164, 214, 294.
 Argel, 99.
 Astorga (León), 121, 268.
 Aula Dei (Zaragoza), cartuja de, 313.
 Avia (Barcelona), 95.
 Ávila, 52, 195, 196, 212, 329.
 Aviñón (Francia), 135, 163, 187, 188.
- Baeza (Jaén), 236.
 Baleares, islas, 136, 163, 239.
 Barcelona, 17, 78, 96, 135, 136, 143, 147, 148, 153, 154, 163, 164, 165, 166, 181, 182, 187, 214, 221, 235, 242, 245, 246, 251, 252, 262, 267, 268, 269, 270, 279, 288, 293, 294, 302, 307, 324, 329, 330, 343.
 Basilea (Suiza), 257.
 Berga (Barcelona), 95.
 Berlín (Alemania), 251, 312.
 Bética, 60.
 Bierge (Huesca), 130.
 Bilbao (Vizcaya), 280, 298.
 Bobbio (Italia), abadía de, 78.
 Bolonia (Italia), 135, 144.
 Bon Repos, monasterio de, 95.
 Borgoña (Francia), 195.
 Bornos (Cádiz), 236.
 Briançon (Francia), 343.
 Brujas (Bélgica), 329.
 Bruselas (Bélgica), 147, 251.
 Bujalance (Córdoba), 236.
 Burdeos (Francia), 315.
 Burgo de Osma (Soria), 44, 60, 67, 68, 77, 130, 192, 197, 212, 268.
 Burgos, 28, 31, 59, 118, 121, 130, 211, 240, 251, 257, 324.
- Cádiz, 235, 236, 313, 342.
 Cairuán (Túnez), 323.
 Calahorra (Logroño), 32, 67, 187.
 Calatayud (Zaragoza), 67.
 Cambridge (Inglaterra), 18.
 Canterbury (Inglaterra), 153.
- Castilla, 31, 43, 59, 61, 99, 100, 105, 117, 129, 130, 135, 154, 181, 188, 191, 192, 213, 214, 222.
 Cataluña, 43, 62, 78, 83, 93, 105, 106, 135, 136, 143, 147, 153, 163, 181, 182, 214, 221, 235.
 Cava dei Tirreni (Italia), abadía de, 27.
 Celanova (Orense), monasterio de, 44, 130.
 Cerdeña (Gerona), 96.
 Cerdeña, isla de, 18.
 Cervera (Lérida), 153.
 Constanza (Alemania), 252.
 Copenhague (Dinamarca), 106, 148.
 Córdoba, 17, 21, 22, 28, 99, 236.
 Coria (Cáceres), 258.
 Covarrubias (Burgos), 51.
 Cuenca, 240.
 Cuevas (Sevilla), cartuja de las, 288.
- Dijón (Francia), 307.
 Dresde (Alemania), 246.
 Durango (Vizcaya), 268.
- Egipto, 22, 324.
 El Escorial (Madrid), 18, 31, 78, 99, 105, 112, 118, 129, 130, 154, 188, 191, 198, 211, 214, 239, 240, 270, 275, 324, 329, 330.
 Elna (Francia), 136, 182, 214.
 Embich (Alemania), 252.
 Escalada (Véase S. Miguel de Escalada).
 Espeja (Soria), monasterio de, 212.
 Extremadura, 100.
- Farfa (Italia), abadía de, 84.
 Fitero (Navarra), 77.
 Flandes, 163, 181, 195, 213, 269, 329, 330, 341.
 Florencia (Italia), 22, 112, 117, 302.
 Francia, 43, 52, 61, 62, 135, 182, 187, 192, 211, 214, 335.
 Fuendetodos (Zaragoza), 315.
- Galicia, 105.
 Gante (Bélgica), 198.
 Gerona, 18, 31, 32, 61, 68, 78, 83, 93, 94, 143, 153, 252, 323.
 Gibraltar, estrecho de, 99.
 Granada, 99, 100, 198, 211, 212, 235, 236, 258, 267, 276, 293, 324, 330.
 Guadahortuna (Granada), 235.
 Guadalajara, 106, 191.
 Guadalupe (Cáceres), monasterio de, 192, 195, 212, 213, 236, 330.
 Gumiel de Izán (Burgos), 252.
- Heidelberg (Alemania), 251.
 Híjar (Teruel), 257.
 Holanda, 341.
- Huesca, 32, 62, 77, 130, 144, 153, 154, 222, 294, 298.
 Huete (Cuenca), 261.
- Inglaterra, 61, 153.
 Innsbruck (Austria), 95.
 Italia, 52, 135, 144, 147, 181, 192, 213, 269, 270, 280, 286, 294, 307, 324, 329.
- Jaca (Huesca), 32, 67, 130.
 Jaén, 99, 235, 236.
 Játiva (Valencia), 280, 286.
- La Coruña, 105, 106, 298.
 Las Huelgas (Burgos), monasterio de, 60, 96, 324.
 Leningrado (U. R. S. S.), 105.
 León, 18, 21, 27, 28, 31, 43, 44, 52, 59, 61, 99, 117, 129, 130, 191, 212, 240.
 Lérida, 67, 94, 144, 148, 252.
 Letosa (Huesca), 100.
 Leyre (Navarra), monasterio de, 68.
 Limoges (Francia), 60, 77.
 Lisboa (Portugal), 106, 112, 198, 257, 261, 276.
 Lombardía (Italia), 163, 280.
 Londres (Inglaterra), 105, 106, 143, 166, 181, 213, 214, 221, 341, 342.
 Lorsch (Alemania), abadía de, 78.
 Lyon (Francia), 68, 235, 267, 268.
- Madrid, 28, 31, 59, 60, 67, 100, 112, 143, 153, 165, 187, 188, 242, 246, 269, 270, 275, 276, 279, 280, 286, 287, 288, 293, 294, 297, 298, 301, 302, 307, 308, 311, 312, 313, 314, 324, 329, 330, 335, 336, 341, 342, 343, 344.
 Mähningen, 68.
 Málaga, 99.
 Mallorca, 60, 100, 135, 136, 144, 147, 163, 182, 187, 252, 294.
 Manchester (Inglaterra), 61.
 Manresa (Barcelona), 144, 148, 241.
 Marca Hispánica, 78.
 Marsella (Francia), 83, 84.
 Marráquex (Marruecos), 323.
 Marruecos, 99, 100, 324.
 Matallana (Valladolid), monasterio de, 129.
 Medina Azzahra (Córdoba), 99.
 Medina del Campo (Valladolid), 268, 329.
 Medina de Rioseco (Valladolid), 122.
 Méjico, 241.
 Mejorada (Valladolid), monasterio de la, 240.
 Mercogliano (Italia), 280.
 Mesopotamia, 22.
 Milán (Italia), 68.
 Montecassino (Italia), monasterio de, 44.
 Montfalcó lo Gros (Lérida), 94.

- Montserrat (Barcelona), monasterio de, 163, 214, 267.
 Munich (Alemania), 68.
 Murcia, 99, 121, 257.
- Nájera (Logroño), 18, 51.
 Nápoles (Italia), 214, 221, 239, 280, 285, 286, 287.
 Narbona (Francia), 153.
 Nava del Rey (Valladolid), 301.
 Navarra, 31, 43, 62, 68, 77, 130, 214.
 Niebla (Huelva), 212.
- Oña. (Véase San Salvador de Oña).
 Oviedo (Asturias), 44, 51, 343.
 Oxford (Inglaterra), 105, 106, 341.
- Padua (Italia), 135.
 Palencia, 60.
 Palma de Mallorca, 99, 136, 144, 147.
 Palma del Río (Córdoba), 236.
 Pamplona (Navarra), 62, 67, 105, 130, 257.
 París (Francia), 17, 18, 27, 31, 44, 51, 59, 60, 68, 83, 95, 105, 106, 135, 143, 148, 153, 163, 166, 188, 197, 214, 286, 301, 307, 312, 315, 341, 342.
 Parma (Italia), 280.
 Párraces (Segovia), monasterio de, 240.
 Paterna (Valencia), 106.
 Pau (Francia), 268.
 Pavía (Italia), 18.
 Pedralbes (Barcelona), monasterio de, 147, 164, 165, 235.
 Peñafiel (Valladolid), 251.
 Peralada (Gerona), 100.
 Perelló (Lérida), 94.
 Perpiñán (Francia), 93, 106, 136, 147, 154, 214, 267.
 Persia, 22.
 Plasencia (Cáceres), 239.
 Poblet (Tarragona), monasterio de, 94, 95, 135, 164, 166, 329.
 Portaceli (Valencia), cartuja de, 213.
 Portugal, 118, 195, 197, 239, 276.
 Prato (Italia), 187.
 Provenza (Francia), 95.
- Quintanilla de las Viñas (Burgos), 21.
- Reichenau (Alemania), abadía de, 78.
 Reus (Tarragona), 153.
 Ribagorza, condado de, 62.
 Ripoll. (Véase Santa María de Ripoll).
 Riudoms (Tarragona), 164.
 Roblegordo (Madrid), 342.
 Roda. (Véase San Pedro de Roda).
 Roda de Isábena (Huesca), 32, 94.
 Roma (Italia), 44, 197, 270, 275, 280, 285, 286, 302, 308, 330.
 Roncesvalles (Navarra), monasterio de, 68.
 Rosellón (Francia), 136, 153, 182, 214.
- Sabiñán (Zaragoza), 100.
 Sagunto (Valencia), 307.
- Sahagún (León), 51, 60.
 Saint-Gall (Suiza), abadía de, 78.
 Saint-Sever de Gascuña (Francia), 27, 44, 77.
 Salamanca, 31, 192, 197, 198, 257, 258, 262, 268, 269, 324, 329.
 San Andrés del Arroyo (Palencia), monasterio de, 60, 61.
 San Cugat del Vallés (Barcelona), 94, 135, 136, 163, 166, 181, 187.
 San Feliu de Guixols (Gerona), 214.
 San Isidoro del Campo (Sevilla), monasterio de, 188.
 San Juan de la Peña (Huesca), monasterio de, 32, 62.
 San Martín del Canigó (Francia), monasterio de, 95.
 San Martín de Valdeonera (Huesca), 154.
 San Miguel de Cuixá (Francia), monasterio de, 93.
 San Miguel de Escalada (León), monasterio de, 27.
 San Millán de la Cogolla (Logroño), 27, 31, 44, 51, 60, 130.
 San Pedro de Cardeña (Burgos), monasterio de, 31, 59, 61.
 San Pedro de Roda (Gerona), monasterio de, 32, 83, 84.
 San Petersburgo (U. R. S. S.), 166.
 San Salvador de Oña (Burgos), monasterio de, 28.
 San Salvador de Tabara (Zamora), monasterio de, 28, 31.
 San Salvador de Villacete (León), monasterio de, 51.
 San Victorián (Huesca), monasterio de, 77.
 Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 311.
 Santa María de Carracedo (León), 44.
 Santa María de Huerta (Soria), monasterio de, 121.
 Santa María de la Luz (Huelva), monasterio de, 212.
 Santa María de Ripoll (Gerona), monasterio de, 32, 78, 83, 84, 93, 95, 153, 182.
 Santander, 129.
 Santas Creus (Tarragona), monasterio de, 95, 135.
 Santiago de Compostela (La Coruña), 51, 59, 84, 130, 191, 211, 241, 298.
 Santo Domingo de la Calzada (Logroño), 112.
 Santo Domingo de Silos, monasterio de, 18, 31, 51.
 Sarajevo (Yugoslavia), 106, 143.
 Schnals (Alemania), cartuja de, 95.
 Segorbe (Castellón), 166.
 Segovia, 211, 212, 240, 269.
 Seo de Urgel (Lérida), 21, 28, 94, 164.
 Sevilla, 17, 60, 77, 99, 112, 118, 187, 188, 191, 196, 197, 198, 235, 236, 239, 251, 261, 262, 269, 275, 276, 288, 293, 294, 329.
 Sicilia (Italia), 164, 239, 286.
 Siena (Italia), 135.
- Sijena (Huesca), monasterio de, 77, 153.
 Silos. (Véase Santo Domingo de Silos).
 Simancas (Valladolid), 330.
 Sobrarbe, condado de, 62.
 Solsona (Lérida), 94.
 Soria, 105.
- Tabara, monasterio de, (Véase San Salvador de Tabara).
 Tarazona (Zaragoza), 329.
 Tarragona, 18, 68, 94, 95, 164, 221, 240, 241, 251, 267.
 Tarrasa (Barcelona), 94.
 Tojos Outos (La Coruña), monasterio de, 130.
 Toledo, 17, 21, 22, 60, 61, 78, 100, 105, 111, 112, 118, 122, 154, 188, 192, 196, 212, 213, 222, 235, 239, 240, 251, 257, 258, 262, 267, 268, 269, 276, 279, 301, 324, 329, 330, 336.
 Tolosa (Francia), 135.
 Torija (Guadalajara), 341.
 Tortosa (Tarragona), 95, 214, 251.
 Torrijos (Toledo), 240.
 Tours (Francia), 18.
 Trento (Italia), 270.
 Trípoli, 105.
 Tudela (Navarra), 130, 222.
 Tulebras (Navarra), 77.
 Túnez, 22, 99, 100.
 Tuñón (Asturias), 27.
 Turia, río, 280.
 Turín (Italia), 32, 61, 93, 94, 187.
 Túc (Pontevedra), 343.
- Uclés (Cuenca), 60, 61, 129.
 Upsala (Suecia), 211.
 Utrecht (Holanda), 153.
- Valcavado (León), monasterio de, 28.
 Valdediós (Asturias), 27.
 Valdeiglesias (León), monasterio de, 59.
 Valencia, 99, 100, 106, 135, 144, 154, 164, 165, 166, 181, 182, 188, 213, 221, 241, 251, 252, 257, 258, 267, 268, 269, 280, 288, 294, 298, 301, 302, 307, 324, 329, 335, 342, 343, 344.
 Valladolid, 68, 111, 236, 241, 252, 257, 258, 262, 268, 330, 343.
 Vallbona de las Monjas (Lérida), monasterio de, 95.
 Valldecris (Castellón), cartuja de, 166.
 Valltarga (Rosellón), 95.
 Varsovia (Polonia), 166.
 Venecia (Italia), 267, 269, 275.
 Verona (Italia), 17, 18.
 Vich (Barcelona), 78, 83, 93, 94, 136, 143, 153, 165, 245, 251, 293, 324.
 Vilanova (Barcelona), 307.
 Villafeliche (Zaragoza), 100.
- Zamora, 268.
 Zaragoza, 17, 32, 61, 136, 153, 222, 252, 257, 258, 268, 269, 294, 308, 324, 329, 343.
 Zwickau (Alemania), 251.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- A. L. (grab.), 258.
 Abad y Lasiera, 62.
 Abadal, familia (grab.), 294.
 Abdallah, 21.
 Abderrahman III, califa de Córdoba, 21.
 Acosta, J. (grab.) 293.
 Acuña y Ossorio, Luis de, 192, 211.
 Adzuarra, Domingo (ilum.), 166.
 Afán de Ribera, Pedro, 191, 196.
 Aia (escrib.), 27.
 Al-Hakam II, califa de Córdoba, 99.
 Álava, Diego de, 269.
 Alba, Duquesa de, 312.
 Albareda, A. M., 83, 267.
 Alberti, León Bautista (arq.), 269.
 Alcabacio, 111.
 Alcalá, Duque de, 285.
 Alcalá, Fr. Pedro de, 258.
 Alcega, Juan de, 269.
 Alegre, Manuel (grab.), 302.
 Alegre, Pedro (ilum.), 136.
 Alfonso, infante de Castilla, 211.
 Alfonso el Casto, rey de Aragón, 96.
 Alfonso el Liberal, rey de Aragón, 136, 143.
 Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, 181, 182, 214, 221.
 Alfonso V, rey, 61.
 Alfonso VII, rey de Castilla, 59.
 Alfonso VIII, rey de Castilla, 61.
 Alfonso X, rey de Castilla, 59, 77, 111, 112, 117, 118, 121, 122, 143, 188.
 Alfonso XI, rey de Castilla, 122, 129, 196.
 Alfonso I, rey de León, 59.
 Alfonso II, rey de León, 18.
 Afonso III, rey de León, 18, 27.
 Almastolphe, Enrique (grab.), 267.
 Almodis, condesa, 147.
 Alonso Padilla, Pedro José (enc.), 336.
 Alós, R. de, 95.
 Altadell, Gabriel (ilum.), 221.
 Álvaro (ilum.), 111.
 Ametller, Blas (grab.), 307.
 Amorós, Carlos (impr.), 268.
 Anaya, Diego de, 198.
 Andor, B. de (ilum.), 221.
 Andrea Bellandi, Simone d', 187.
 Ángel, Pedro (grab.), 279.
 Angélica (pint.), 241.
 Anglés, Higinio, 94.
 Angulo, Diego, 188, 211, 235, 236, 245, 280.
 Annius Florus, C., 17.
 Antolínez, Justino, 276.
 Antonio, maestre (ilum.), 213.
 Antonio, Nicolás, 112.
 Appentegger, Wolf, 252.
 Aragón, Jaime de, 165.
 Arcadio, emperador, 17.
 Arco, Ricardo del, 222.
 Archangel de Villafranca, Antón (grab.), 297.
 Arellano, Juan de (pint.), 297.
 Arfe y Villafañe, Juan de, 269.
 Argüeta, Salvador de (grab.), 293.
 Arias (escrib.), 27.
 Arias, maestro (ilum.), 212.
 Arias Montano, Benito, 270.
 Armentarius (escrib.), 22.
 Arnal, Pedro (arq.), 307.
 Arnaldus (ilum.), 83.
 Arnaldus de Monte, 84.
 Arnau (Véase Arnaldus).
 Arnulfo, abad, 83.
 Arteaga, Matías de (grab.), 288.
 Artiga, Francisco (grab.), 294.
 Arragel, Mossé, 106.
 Arroyo, Diego de (pint.), 236.
 Astor, Diego de (grab.), 279.
 Atanarico, rey, 239.
 Atanasio, 59.
 Aubert, David, 257.
 Austria, Juan José de, 287.
 Ávila, Martín de, 329.
 Ayuso, T., 67.
 b. (grab.), 261.
 Babra, José, 239.
 Bálsamo, Giuseppe, 286.
 Baltasar Carlos, infante, 297.
 Ballester, Joaquín (grab.), 302.
 Bandol, Jean de (pint.), 163.
 Baretón, Bernardo (grab.), 294.
 Basilea, Fadrique de (imp.), 251, 257.
 Bassa, Arnau (ilum.), 148.
 Bassa, Ferrer (pint.), 148, 154.
 Batlle, Pedro, 94.
 Baufe, Juan, 68.
 Bayeu, Francisco (pint., grab.), 302.
 Bayeu, Ramón (pint. y grab.), 302.
 Becca, Francesco, 187.
 Beda, 84.
 Beer, R., 78, 84.
 Beer, María Eugenia (grab.), 297.
 Belasco (escrib.), 31.
 Bell-Iloch, Simó de, 148.
 Ben Alantansi, Eliezer (imp.), 257.
 Ben Maimón Zalmati, Salomón, 257.
 Benavente, conde de, 191.
 Benedicto XIII, 188.
 Beneyto, José (enc.), 342, 343.
 Beneyto, Vicente (enc.), 342, 343, 344.
 Bening, 195.
 Berger, Samuel, 18, 83.
 Bermudo II, rey de León, 61.
 Bermuz, Pedro, 268.
 Bernardo, tesorero, 59.
 Berruguete, Pedro (pint.), 261.
 Bétera, vizconde de, 214.
 Beuter, P. A., 268.
 Biel, Friedrich. (Véase Basilea, Fadrique de).
 Bocanegra, P. A. (pint.), 235.
 Boccaccio, 188, 258, 268.
 Boel, Cornelio (grab.), 276.
 Bohigas, P., 181.
 Boix, E. (grab.), 307.
 Boix, F. (grab.), 302.
 Bolea, Fernando de, 214.
 Bonifacio VIII, Papa, 197.
 Boon, Adrián (grab.), 279.
 Borbón, Isabel de, 288.
 Borgoña, Juan de (pint.), 235.
 Borrassá, Luis (pint.), 164.
 Bosque, Pedro del (enc.), 240.
 Bot, Juan (enc.), 336.
 Botel, Heinrich o Enrique (imp.), 252.
 Boucher, F. (pint.), 298, 301, 302.
 Bournonville, Alejandro de, 294.
 Brandi, Mariano (grab.), 302.
 Breidenbach, Bernhard von, 252.
 Bruges, Joan de (pint.), 163.
 Brun, Pierre (imp.), 251, 261.
 Burgkmair (pint.), 268.
 Burgos, Juan de (impr.), 257, 258.
 Ça Era, Pere, 136.
 Caballero, Diego (grab.), 294.
 Cabrera, J. (pint.), 165.
 Cáceres, Alonso de (ilum.), 213.
 Cáceres, Juan de (ilum.), 235, 236.
 Caldes, Ramón de, 96.
 Callot, Jacques (grab.), 314.
 Camarón, José (grab.), 302.
 Camarón, Manuel, 307.
 Camoens, Luis de, 297.
 Campos, Diego de, 68.
 Canals, A., 165.
 Canderroa, Bernardino de (ilum.), 222.
 Canellas, Vidal de, 136.
 Cano, Alonso (pint.), 293, 297.
 Canyelles, Vidal de (Véase Canellas).
 Capilla Gil, Vicente (grab.), 302.
 Caravaggio, M. A. (pint.), 285.
 Carbonell, Pere Miquel (ilum.), 221.
 Cárdenas, Fr. Ignacio de (grab.), 293.
 Carderera, Valentín, 313.
 Carducci o Carducho, Vincencio (pint.), 276, 279, 297.
 Carducho, Bartolomé (pint.), 276.
 Carlos, infante de España, 118.
 Carlos I, rey de España, 236, 270.
 Carlos II, rey de España, 293, 294, 335, 336.
 Carlos III, rey de España, 307, 342.
 Carlos IV, rey de España, 342, 344.
 Carlos III, rey de Navarra, 68.
 Carlos de Viana, príncipe de Navarra, 214, 221.
 Carmona, Juan Antonio Salvador (grabador), 301.
 Carmona, Manuel Salvador (grab.), 301, 302, 307.
 Carnicero, Antonio (grab.), 302.
 Carnicero, Isidro (grab.), 302.
 Carsi y Vidal, Pascual (enc.), 342, 343.

- Cartagena, Alfonso de, 195, 236.
 Carracci, Annibale (pint.), 286.
 Carrera, Diego de la (ilum.), 213.
 Carrillo, Alonso, 192, 196, 235.
 Carrillo de Acuña, Alfonso, 213.
 Carrillo Castellnou, Martín (ilum.), 241.
 Carrión, Juan de (ilum.), 195, 196, 197, 212, 235.
 Casals, Bertrán de, 187.
 Casanova, Carlos (grab.), 302.
 Casanova, Joseph de, 297.
 Casanovas, Aurora, 268, 270.
 Casas, Lucas de las (enc.), 336.
 Casellas, E., 294.
 Casiano, Juan, 67, 164.
 Casiodoro, 28.
 Castañeda, Vicente, 323, 330, 335.
 Castilla, Fernando de (grab.), 298.
 Castillo, Alfonso del, 99.
 Castro, Álvaro de (impr.), 261.
 Castro, Juan de (ilum.), 213.
 Caudrelies, Jean de (ilum.), 182.
 Cavilhac, G. de, 221.
 Cavalca, Domenico, 261.
 Caxesi, Patricio (pint.), 276.
 Ceán Bermúdez, J. A., 240, 241, 275, 279, 314.
 Ceballos, Mariano, 315.
 Centenera, Antonio de (imp.), 258.
 Cervera, Jaime, 301.
 Ceseres, Juan (ilum.), 213.
 Céspedes, Sancho de, 286.
 Cifuentes, Francisco (enc.), 343.
 Cipreses, Maestro de los (ilum.), 188, 197.
 Cisneros, Francisco, 222, 267.
 Clark, María, 342.
 Claros, Hilario (enc.), 343.
 Clemente VII, Papa, 188.
 Clovio, Julio (ilum.), 239, 240, 242.
 Cobo, Tomás (enc.), 342.
 Coci, Jorge (imp.), 252.
 Cochin (grab.), 307.
 Coecke, Pieter (pint.), 268.
 Coello, Claudio (pint. y grab.), 297.
 Coene, Jacques (pint.), 163.
 Cofmann, Christopher (imp.), 257.
 Colmenares, Diego de, 269, 279.
 Colón, Cristóbal, 239.
 Colonne, Guido delle, 129.
 Columela, 17.
 Collantes, Francisco (pint.), 294.
 Collin de Vermont, 301.
 Comestor, Pedro, 106, 153.
 Comontes, Francisco de (pint.), 239.
 Conchillos Falcó, Juan (grab.), 294.
 Cook, W. W. S., 95.
 Copin, Michel (enc.), 341.
 Cordier, Roberto (grab.), 276.
 Córdoba, Alonso de (ilum.), 235.
 Córdoba, Benito de (ilum.), 196.
 Córdoba, Gonzalo de (ilum.), 222.
 Coromina, J. (grab.), 307.
 Cort, Cornelio (grab.), 270, 275.
 Corral y Arellano, Diego del, 293.
 Cosa, Juan de la (cart.), 239.
 Costilla, Jorge (est.), 252.
 Courbes, Juan de (grab.), 276.
 Cranach, Lucas (pint.), 268.
 Crescas, Elisha ben Abraham ben Benveniste ben Elisha, 105.
 Crespi, familia (ilum.), 165, 213.
 Crespi, Domingo (ilum.), 165, 166, 181.
 Crespi, Galcerán (ilum.), 181.
 Crespi, Leonard (ilum.), 181, 182, 221.
 Cresques, Abraham (ilum.), 192.
 Cresques, Jafuda (ilum.), 182.
 Cromberger, Jacobo (impr.), 267.
 Cros, Johannes del, 136.
 Cruz, Juan de la (grab.), 301.
 Cueva, Juan de la, 269.
 Chatelain, 95.
 Chaves, Jerónimo de, 269.
 Chirino, Alonso, 262.
 D. J. (grab.), 261.
 Dalmau, Luis (pint.), 213.
 Datus, Augustinus, 252.
 Delacroix, Eugenio, 316.
 Delgado, Fr. Miguel, 329.
 Delisle, 68, 77.
 Denifle, 95.
 Despujol, familia, 143.
 Destorrents, Rafael (ilum.), 164.
 Destorrents, Ramón (ilum.), 148, 154, 164.
 Dextro, Flavio Lucio, 288.
 Díaz de Montalvo, Alfonso, 261.
 Díaz Morante, Pedro, 279.
 Diego (grab.), 268.
 Dionisio (grab.), 267.
 Dioscórides, 22, 268.
 Doménech, Fr. Francisco (grab.), 246, 251.
 Doménech, P., 136.
 Dominicus, abad, 31.
 Donoso, José (pint.), 279.
 Dos Aguas, marqueses de, 214.
 Duccio (pint.), 147.
 Dupaty de Clam, 302.
 Dupuis, Nicolás (grab.), 301, 307.
 Duque Cornejo, Pedro (grab.), 293.
 Durán Gudiol, Antonio, 144, 222.
 Durandus, 136.
 Duro, Alberto (pint.), 268, 285.
 Durrieu, Paúl, 117.
 Eiximenis, F., 163, 165, 182, 214, 221, 257.
 Eliezer Ben Alantansi (impr.), 257.
 Eliezer Toledano (Véase Eliezer Ben Alantansi).
 Emeterius (ilum.), 27, 28, 31.
 Encina, Juan del, 262.
 Ende (ilum.), 31, 32.
 Enrique II, rey de Castilla, 122.
 Enrique IV, rey de Castilla, 195, 211, 239.
 Enrique II, rey de Francia, 330.
 Enrique de Portugal, 59.
 Enriquez del Castillo, Diego, 198.
 Enriquez de Ribera, Fernando, 286.
 Ermemir (calig.), 93.
 Ermengau, Matfré, 143, 153.
 Ermengol, J., 163.
 Escalona, duque de, 330.
 Escudero de la Peña, 59.
 Esmaragdo, 28.
 Espinosa, J. J. de (pint.), 294.
 Esteve, Rafael (grab.), 302.
 Ettenhard, F. A. (grab.), 297.
 Fabregat, J. J. (grab.), 302.
 Fajardo, Luis, 99.
 Faria, Isabel de, 294.
 Faria y Sousa, Manoel de, 297.
 Fauli, Salvador (enc.), 343.
 Fazio, Bartolomé, 221.
 Felipe, Fr. (ilum.), 222.
 Felipe, Juan (grab.), 294.
 Felipe el Bueno, duque de Borgoña, 195.
 Felipe el Hermoso, rey de España, 195, 329.
 Felipe II, rey de España, 99, 112, 118, 211, 236, 240, 270, 330.
 Felipe III, rey de España, 100, 276, 279.
 Felipe IV, rey de España, 287, 288, 297.
 Felipe V, rey de España, 187, 335, 336.
 Fernán Flaginíz, conde, 31.
 Fernández, Alejo (pint.), 236.
 Fernández, Francisco (grab.), 276, 279.
 Fernández, María (enc.), 336.
 Fernández, Pedro, 61.
 Fernández de Córdoba, Alfonso (impr.), 257.
 Fernández de Heredia, Juan, 187, 188.
 Fernández de Moratín, Nicolás, 313.
 Fernández de los Pilaes, Diego (ilum.), 197.
 Fernández de Santaella, Rodrigo, 262.
 Fernández Serrano, F., 239.
 Fernando, infante, 59.
 Fernando de Antequera, rey de Aragón, 181.
 Fernando I, rey de Castilla, 32, 51, 61.
 Fernando III, rey de Castilla, 59, 122.
 Fernando IV, rey de Castilla, 129, 147.
 Fernando VI, rey de España, 301, 336.
 Fernando VII, rey de España, 342, 344.
 Ferrandi, Petrus (ilum.), 77.
 Ferrandis Torres, José, 323.
 Ferrer, Carmini (imp.), 252.
 Ferrer, G. 293.
 Ferrer, Joaquín María, 311, 314, 315.
 Ferrer Bassa (pint.), 147.
 Figueroa, Yáñez de, 212.
 Flandes, Juan de (pint.), 261.
 Flavius Julius Trebonianus, 17.
 Flipart, Charles Joseph (grab.), 301.
 Florencio (ilum.), 28, 31, 52.
 Florentino, Jacobo (pint.), 235.
 Flórez, Enrique, 60.
 Flórez, Francisco (ilum.), 195, 211.
 Fonseca, Alonso de, 222, 239.
 Font, Juan (ilum.), 164.
 Fontanals, F. (grab.), 307.
 Fontanella, P. de, 293.
 Fornaguera, Buenaventura (grab.), 294.
 Fosman, Gregorio (grab.), 297.
 Francés Caballero, Valentín (enc.), 336.
 Francia, Petrus de (ilum.), 191.
 Fresas, Maestro de las (ilum.), 222.
 Froncourt, Jean de (impr.) 258.
 Fructuoso (ilum.), 51.
 Fuente del Saz, Fr. Julián de la (ilum.), 240.
 Fullit, Berenguer (ilum.), 135.
 Gabriel, Infante, 301.
 Gaeta, Gerónimo, 275.
 Galcerán, Vicente (grab.), 302.
 Galle, Cornellis (grab.), 280.
 Gamarra, M. de, 293.
 Gamarra, Roque Antonio (grab.), 293.
 Gándara, Miguel de la (ilum.), 235.
 Gaon de Soria, Abraham ben, 105.
 García (ilum.), 31.
 García, Domingo (grab.), 294.
 García Hidalgo, José (pint. y grab.), 297.
 García de San Esteban de Gormaz (ilum.), 197, 211.
 García Villada, Zacarías, 21.
 Gaudissa, abadesa, 21.
 Gaufredo, obispo, 95.
 Gaulon, 315.
 Gavere, Anthonius de (enc.), 329.
 Gayangos, Pascual, 211.
 Gazán, Francisco (grab.), 294.
 Gener, G. (pint.), 164.

- Gestoso, José, 196, 236.
 Giaquinto, Corrado (pint.), 308.
 Gimeno, Mariano (grab.), 294.
 Ginesta, Miguel (enc.), 344.
 Giordano, Lucas (pint.), 297.
 Giraldi, Pietro (impr.), 258.
 Girard, maestro (pint.), 213.
 Godoy, Ana de, 276.
 Godoy, Manuel, 342.
 Gómez, A. (grab.), 293.
 Gómez, Gabriel (enc.), 342, 343.
 Gómez, Juan (enc.), 336.
 Gómez, Nicolás (ilum.), 195, 197, 236.
 Gómez, Pedro (ilum.), 240.
 Gómez, Pero (ilum.), 122.
 Gómez-Moreno, Manuel, 21, 22, 27, 61, 235, 239, 276.
 Gómez de Navia, José (grab.), 302.
 Góngora, Luis de, 242.
 Gonter, Bernat, 136.
 Gontier, Sancho (ilum.), 187.
 González, Diego (imp.), 252.
 González, Juan, 212.
 González, Juan (ilum.), 111, 112.
 González, Nicolás (ilum.), 122, 129.
 González de Amezúa, A. 275, 294.
 González de Mendoza, Pedro, 192, 196, 212, 329.
 Gordonio, Bernardo, 262.
 Goya, Francisco de (pint. y grab.), 280, 285, 307, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 344.
 Goya, Francisco Javier, 308, 311.
 Grabar, A., 18, 22.
 Gracia Dei, Pedro de, 258.
 Granada, Jacobo, 288.
 Granollachs, B. de, 251.
 Greco, El (pint.), 279, 285.
 Gregori, Rafael (ilum.), 164.
 Guadalupe, Fr. Diego de (ilum.), 212.
 Gualterius (ilum.), 83.
 Gudiol Cunill, José, 93, 136, 153, 165, 245, 323.
 Guerrero, Pedro, 235.
 Guevara, Antonio de, 262.
 Guillén de Brocar, Arnao (impr.), 257, 267.
 Guillén Robles, 324.
 Guillermo, abad, 59.
 Gumiel, Diego de (Véase González, Diego).
 Gutiérrez, Julián, 261.
 Gutiérrez, Pedro (grab.), 293.
 Gutiérrez de Cerezo, Andrés de, 258.
 Guzmán, Francisca de (enc.), 336.
 Guzmán, Luis de, 191.
 Gysler, Hans (impr.), 262.
 H. (grab.), 257.
 Hagenbach, Pedro (impr.), 251, 257, 258, 262.
 Hartel, 67.
 Heredia, Gregorio (grab.), 294.
 Hermann, 95.
 Hermosilla, José de (arq.), 307.
 Hernández, Francisco (ilum.), 240.
 Herrera, Alonso, 276.
 Herrera, Francisco de (grab.), 288.
 Herrera, José (enc.), 343.
 Herrera, Juan de (arq.), 118, 270, 275.
 Herrera, Ramón Antonio (enc.), 342.
 Hesdin, Jacquemart de (ilum.), 166.
 Heylan, Ana (grab.), 293.
 Heylan, Bernardo (grab.), 276, 293.
 Heylan, Francisco (grab.), 275, 276, 293.
 Heylan, José (grab.), 293.
 Höberg, Paul, 211.
 Holanda, Francisco de (min.), 197, 239.
 Holbein, Hans (pint.), 268.
 Honorato Juan, 118.
 Honorio, emperador, 17.
 Hubst, Magnus (impr.), 261.
 Hueso Rolland, F., 323.
 Hurtado de Mendoza, Fr. Gregorio, 293.
 Hurus, Hans (imp.), 252.
 Hurus, Pablo (imp.), 252.
 Hutz, Leonardo (imp.), 252, 258.
 Iciar, Juan de, 268.
 Idalquer, obispo, 93.
 Ikila, abad, 27.
 Infantado, duque del, 188.
 Inocencio IV, Papa, 147.
 Iriarte, Charles, 314.
 Isabel la Católica, reina de Castilla, 112, 129, 192, 197, 198, 211, 212, 222.
 Isabel, reina de Portugal, 195.
 Isabel de Portugal, reina de España, 236.
 Isidoro (escriba), 21.
 Iudex Homobonus (ilum.), 78.
 Jaca, Bernardo de (ilum.), 187, 188.
 Jacomart (pint.), 213.
 Jaime I, rey de Aragón, 99, 135, 144, 147, 153, 165.
 Jaime II, rey de Aragón, 143, 154.
 Jaime II, rey de Mallorca, 147.
 Jaime III, rey de Mallorca, 147.
 Jener, Matías (grab.), 293.
 Jiménez, Alonso (ilum.), 222.
 Jofre, Juan (impr.), 267.
 Johannes, cabiscol, 32.
 Jorge Inglés (pint.), 195.
 Josué ben Gaon, 105.
 Juan, abad, 84.
 Juan (grab.), 267.
 Juan (ilum.) 21.
 Juan (ilum.), 83.
 Juan, infante de Aragón, 136.
 Juan, infante de Castilla, 211.
 Juan XXII, Papa, 147.
 Juan I, rey de Aragón, 153, 163, 164, 182.
 Juan II, rey de Aragón, 221, 246.
 Juan I, rey de Castilla, 122.
 Juan II, rey de Castilla, 191, 196, 197, 261.
 Juan Felipe (grab.), 294.
 Juana la Loca, reina de España, 195.
 Juana, reina de Navarra, 187.
 Jugie, P. de la, 153.
 Julián, Fr. (ilum.), 213.
 Juvenco, 18.
 Karl y Faber, 68.
 Kauffmann, C. M., 143.
 Ketham, Johannes de, 257.
 Kühnel, E., 100.
 Kurz, Martín, 246, 252, 257.
 Labande, L. H. 187.
 Lafuente Ferrari, Enrique, 313.
 Lagarto, Luis (ilum.), 241.
 Laguna, Andrés de, 268, 269.
 Larrosa, Sancho de, 62.
 Lasne, Michel (grab.), 280.
 Lavanha, Juan Bautista, 276.
 Lebrija, Sebastián de (impr.), 267.
 Lede, Marqués de, 298.
 León X, Papa, 236.
 León, Fr. Andrés de (ilum.), 240.
 Leonardo Alemán (imp.), 258.
 Leonor, reina de Castilla, 61.
 Lepe, Fernando de (grab.), 251.
 Lí, Andrés de, 252.
 Lille, Bartolomé de, 258.
 Loert, Joan (pint.), 147.
 Longoria y Acero, Nicolás (enc.), 343.
 López, Francisco (grab.), 276.
 López, Tomás, 314.
 López Aravaca, Isidro (enc.), 343.
 López de Azlor, Martín, 144.
 López Enguñidos, Tomás (grab.), 302, 307.
 López de Mendoza, Ñiño, 192, 329.
 López Pacheco, Diego, 330.
 López Serrano, Matilde, 323, 335, 343.
 López de Zandío, Miguel, 143.
 Lowe, E. A. 18, 21.
 Lucano, 17.
 Lucena, Martín, 329.
 Lucente, Girolamo (pint.), 276.
 Luis IX, rey de Francia, 112, 118.
 Luna, Álvaro de, 192, 198.
 Luna, María de, 324.
 Luna, Pedro de, 188.
 Lupi de Candiú, Michael, 136.
 Luque Fajardo, Francisco de, 288.
 Luzán, José (pint.), 308.
 Lyra, Nicolás de, 106, 191, 324.
 Llull, Ramón, 252, 267.
 Lluipía y Bages, Hugo de, 165.
 Madrigal, Alfonso de, 196, 198, 262, 329.
 Madrigal, Pedro de (ilum.), 122.
 Madurell, J. M., 148, 163.
 Maella, Mariano S. (pint y grab.), 302.
 Maestro de las Banderolas (grab.), 246.
 Maestro de los Cipreses (min.), 188, 235.
 Maestro de las Fresas (min.), 222.
 Maestro de los Privilegios (min.), 147.
 Maestro de San Marcos (pint.), 148.
 Magallón, Francisco (enc.), 343.
 Magio (Véase Magius).
 Magius (ilum.), 27, 28, 32.
 Maimónides, 105, 148.
 Mallén, Diego (enc.), 343.
 Mallén, Juan Antonio (enc.), 343.
 Mallén, Mateo (enc.), 343.
 Mancini, 280.
 Manrique, Jorge, 197.
 Manzano, Juan (ilum.), 213.
 Marçais, G. 323.
 Marcial, 17.
 March, 95.
 María, reina de Aragón, 147, 182.
 María de Luna, reina de Aragón, 166.
 Marín, Pedro (enc.), 341.
 Márquez Torres, Francisco, 276.
 Marquilles, J., 182.
 Martí, F. de P. (grab.), 302.
 Martín (ilum.), 212.
 Martín el Humano, rey de Aragón, 164, 181.
 Martín el Joven, rey de Sicilia, 164.
 Martín, F. R., 100.
 Martín, Santiago (enc.) 344.
 Martín Sanz, Santiago (enc.), 342.
 Martínez, Antón (impr.), 261.
 Martínez, Crisóstomo (grab.), 294.
 Martínez, García (ilum.), 187.
 Martínez, Jusepe (pint.), 285.
 Martínez, Rui (ilum.), 122.
 Martínez de Ampíes, 252.
 Martínez de los Corrales, Juan (ilum.), 240.
 Martínez de Espinar, Alonso, 297.
 Martínez Ferrando, Ernesto, 96.
 Martino (ilum.), 44.
 Martorell, Bernat (ilum.), 182.
 Mateos, Juan, 294.

- Mates, J. (pint.), 164, 165.
 Mateu y Sanz, Lorenzo, 294.
 Matheron, L. 315.
 Mathiolo, Andrés, 269.
 Matons, Juan (grab.), 294.
 Mauro, abad, 21.
 Medellín, Fr. Bartolomé de, 212.
 Medina, Fernando de (ilum.), 187, 188.
 Melec, Johannes (ilum.), 163.
 Mellizo, Matías (enc.), 341.
 Mena, Francisco Manuel (enc.), 336.
 Mena, Gonzalo de, 288.
 Mena, Juan de, 261.
 Méndez, Juan (grab.), 288.
 Méndez Silva, Rodrigo, 297.
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 112.
 Menéndez Pidal, Gonzalo, 22, 27, 28, 31.
 Mengs, Ana, 302.
 Mengs, Antonio R. (pint.), 302, 311.
 Menoyre, Francisco Manuel (enc.), 335.
 Menoyre, Juan Francisco (enc.), 335, 336.
 Mercader, Berenguer, 181.
 Merino, Gabriel, 236.
 Mey, Ian der (impr.), 268.
 Millana, Lorenzo (enc.), 343.
 Millana, Manuel (enc.), 343.
 Millana, Miguel (enc.), 343.
 Millard Meiss, 147.
 Millares Carlo, Agustín, 51, 77.
 Minguet, Juan (grab.), 302.
 Miquel, Pere (imp.), 252.
 Miquel y Planas, R., 323.
 Miranda, Pedro de, 211.
 Mohamed, 21.
 Moisés ben Jacob ben Zabara, 106.
 Moles, Pedro Pascual (grab.), 302, 307.
 Moncada, Francisco de, 293.
 Monfort, Manuel (grab.), 302.
 Mongarro, maestre (ilum.), 241.
 Monguía, Juan de (ilum.), 196.
 Monneret de Villard, U., 100.
 Montalbergo, Pietro Paulo de (pint.), 270, 275.
 Montcada, Gastón de, 144.
 Montesinos, Fr. Ambrosio de, 261.
 Montoya, Pedro de, 192, 197, 212.
 Morales, Ambrosio de, 51, 129.
 Moreno, Manuela, 341.
 Moreno Tejada, Juan (grab.), 341.
 Mosé Arragel (ilum.), 191.
 Mundó, Anscario, 84.
 Münzer, Jerónimo, 212.
 Muñoz (grab.), 293.
 Mur, Dalmau de, 164.
 Murillo, B. E. (pint. y grab.), 288, 293.
 Napoleón, 313.
 Nebrija, Antonio de, 197, 198, 257, 267.
 Neuss, W., 27, 83, 94.
 Nicolás V, 214.
 Nicolás Francés (pint.), 191.
 Nicolaus Bergedanus, 95.
 Noort, Juan de (grab.), 297.
 Novillo, Manuel (enc.), 343.
 Nykl, A. R., 100.
 Obregón, Diego de (grab.), 297.
 Obregón, Pedro de (grab.), 297.
 Ochon, Jeroni d', 182.
 Oliba, monje, 83.
 Oliba, obispo, 83, 84, 93.
 Oliva, familia (ilum.), 239.
 Olivares, conde-duque de, 242, 288, 297.
 Olivares, M. de, (grab.), 293.
 Oliver, Pau (ilum.), 214.
 Olivet, Ramón (grab.), 293.
 Oms y de Santapau, Berenguer de, 293.
 Ordoño II, rey de León, 21, 61.
 Ordoño III, rey de León, 61.
 Orlandi, Giovanni, 286.
 Orosio, Paulo, 22, 62, 188.
 Orozco, Marcos de (grab.), 297.
 Orta, familia (ilum.), 197.
 Orta, Diego de (ilum.), 236.
 Orta, Gaspar de (ilum.), 236.
 Orta, Jerónimo de (ilum.), 236.
 Ortiz de Zúñiga, Diego, 112.
 Ota, Sebastián de, 258.
 Otingen-Wallerstein'schen, 68.
 Ottino, 94.
 Oveco (ilum.), 28, 32.
 Pacheco, Francisco (pint.), 242.
 Páez, Juan (pint.), 267.
 Palencia, Fr. Martín de (ilum.), 240.
 Palmart, Lamberto (impr.), 257.
 Palomino, Antonio, 301.
 Palomino, Juan Bernabé (grab.), 301.
 Panneels, Herman (grab.), 297.
 Paret Alcázar, Luis (pint. y grab.), 302.
 Parisiensis, Jacobus (ilum.), 191.
 Pasini, 94.
 Pastor Fuster, Justo (enc.), 343.
 Paulo IV, Papa, 330.
 Paulo Orosio. (Véase Orosio, Paulo).
 Pero, infante de Portugal, 147.
 Pedro I, rey de Aragón, 59, 62.
 Pedro el Católico, rey de Aragón, 96.
 Pedro el Ceremonioso, rey de Aragón, 148, 153, 154, 163, 164.
 Pedro el Cruel, rey de Castilla, 122, 129, 196.
 Pedro de Pamplona (ilum.), 77.
 Pegnitzner, Johann (impr.), 261.
 Pelayo, obispo de Oviedo, 51.
 Pelegrer, Manuel (grab.), 302.
 Pena, Arnau de la (ilum.), 148.
 Pepe Hillo, 313.
 Pere Joan (ilum.), 213.
 Perete, Pedro (grab.), 276, 294, 297.
 Pérez, Juan (enc.), 341.
 Pérez, Lorenzo (ilum.), 235, 236.
 Pérez de Aellón, Millán (ilum.), 111.
 Pérez de Funes, Fernando (ilum.), 68.
 Pérez de Guzmán, F., 192.
 Pérez de Maqueda, Martín (ilum.), 111, 121.
 Pérez Sedano, F., 196.
 Pérez de Sevilla, Alvar (ilum.), 187, 188.
 Persio, 17.
 Pertusa, F. de, 214.
 Perret I, Pedro (grab.), 275, 276, 294.
 Perret II, Pedro (grab.). (Véase Perete, Pedro).
 Petras, Ramón de (impr.), 267.
 Petronila, reina de Aragón, 164.
 Petrus Iudex, 94.
 Piedra, Ángel (grab.), 298.
 Piedra, Jacobo (grab.), 298.
 Piedra, Luis (grab.), 298.
 Pijoan, José, 83.
 Pimentel, A. (grab.), 293.
 Piques, Claude de (enc.), 330.
 Piranesi, J. B. (grab.), 314.
 Planes, Miguel de (impr.), 258.
 Plantin, Cristóbal (impr.), 270.
 Poal, Romeu des (ilum.), 144, 147.
 Poinssot, L., 323.
 Polono, Stanislaw (impr.), 261, 262.
 Pomponio Mela, 258.
 Ponci, Johannes, 136.
 Poncio, conde, 59.
 Poncio de Pamplona (ilum.), 77.
 Pons o Ponç, Joan (ilum.), 136.
 Popma, Alardo de (grab.), 297.
 Porcher, J., 166.
 Porta, M. J., (ilum.), 241.
 Posa, Pere (impr.), 252, 262.
 Post, Ch. R., 245.
 Poveda, Josefa, 342.
 Prohome, Juan de, 136.
 Prudencio, 17.
 Prunes, familia (ilum.), 239.
 Puerto, Alfonso del, 261.
 Pulgar, Fernando del, 198.
 Quesádez, Francisco (grab.), 294.
 Quevedo, Francisco, 297.
 Rafael (pint.), 285.
 Raimondi, M. A. (pint.), 268.
 Raimundo de Borgoña, conde, 59.
 Ramírez, Cristóbal (ilum.), 240.
 Ramírez, Juan (ilum.), 235.
 Ramírez de Arellano, R., 236.
 Ramiro I, rey, 122.
 Ramiro III, rey de León, 61.
 Ramón, abad, 84.
 Ramón Berenguer I, conde de Barcelona, 147.
 Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona, 164.
 Raurich, B. (ilum.), 182.
 Ravanals, Juan Bautista (grab.), 302.
 Raymundus (ilum.), 136.
 Rebolledo, Juan de (ilum.), 195.
 Reixach, Juan (pint.), 213.
 Rembrandt, A. (pint. y grab.) 287, 308, 314, 315.
 Resualio (ilum.), 197.
 Reyes Católicos, 198, 211, 212, 222, 235, 258, 261.
 Ribalta, Francisco (pint. y grab.), 280.
 Ribera, José de (pint. y grab.), 280, 285, 286, 287, 308.
 Ribes, J. (ilum.), 187.
 Rico y Sinobas, Manuel, 212, 323, 324.
 Risueño, José (pint.), 293.
 Roca, Lope de la (impr.), 257.
 Rocafort, Tomás (grab.), 302.
 Rodríguez, Juan (ilum.), 196.
 Rodríguez, Juan, 240.
 Rodríguez, Juan Romualdo (enc.), 342.
 Rodríguez del Barco, Hipólito (enc.), 336, 342.
 Rodríguez Cermeño, Francisco (enc.), 343.
 Rodríguez Daza, Juan, 236.
 Rodríguez Moñino, A. 298, 335.
 Roelas o Ruela, Juan de (pint. y grab.), 280.
 Rojas, A. de, 235.
 Rojas, Albiniano de (grab.), 294.
 Rojas, Cristóbal de, 269.
 Rojas, María de, 330.
 Rolevinck, Werner, 261.
 Román, Comendador, 258.
 Romero de Torres, Enrique, 235, 236.
 Rosenbach, Hans (imp.), 251, 267.
 Roslin, A. (pint.), 301.
 Rossell, Nicolau, 187.
 Rossell, P., 181.
 Rovira, Hipólito (grab.), 301, 302.
 Rubens, P. P. (pint.), 280, 297.
 Rubio, Fr. Germán, 212.
 Rubió, J., 95.
 Rubio, Mehemed, 100.
 Rubió y Lluch, A., 135.

- Saboya, Filiberto de, 286.
 Sagredo, Diego de, 267, 269.
 Salabarte, Pedro (ilum.), 240.
 Salamanca, Antonio (impr.), 270.
 Salazar, Juan de (ilum.), 240.
 Salisbury, Juan de, 164.
 Salmerón, Fr. Marcos, 297.
 Salomón (escrib.), 22.
 Salomón Ben Maimón Zalmati (impr.), 257.
 San Fernando, rey de Castilla, 99.
 San Froilán, 27.
 San Ildefonso, Fr. Agustín de, 297.
 San Isidoro, 17.
 San Martín, Juan de (Véase Manzano, Juan).
 San Martino, 59.
 San Pedro, Diego de, 251, 257, 258.
 San Román y Codina, Diego de (grab.), 298.
 Sancha, reina de Aragón, 96.
 Sancha, reina de Castilla, 32, 51, 61.
 Sancha, Antonio de (enc.), 341, 343.
 Sancha II, Antonio de (enc.), 341.
 Sancha, Gabriel de (enc.), 341, 342, 343.
 Sancha, Indalecio de (enc.), 341, 343.
 Sánchez, Antonio (ilum.), 187.
 Sánchez, Francisco (ilum.), 239.
 Sánchez, Lorenzo (ilum.), 235.
 Sánchez Cantón, F. J., 195.
 Sanchís y Sivera, J., 135, 213.
 Sancho (ilum.), 62.
 Sancho (ilum.), 31, 52.
 Sancho, infante, 59.
 Sancho IV, rey de Castilla, 77, 122, 191.
 Sancho, rey de Mallorca, 147.
 Sancho el Fuerte, rey de Navarra, 68.
 Sancho el Mayor, rey de Navarra, 43.
 Sanlúcar, Fr. Alonso de (ilum.), 212.
 Santa Mora, Benito de, 129.
 Santillana, marqués de (Véase López de Mendoza, Íñigo).
 Sanz, Antonio (impr.), 341.
 Sanz de Navarra, Fr. Lope, 258.
 Sarracino (ilum.), 31.
 Savall, Ramón, 163.
 Schiff, Mario, 192.
 Schlunk, Helmut, 21.
 Schongauer, Martín (pint.), 211, 245, 252.
 Schorquens, Juan (grab.), 275, 276.
 Sebastián (ilum.), 77.
 Segna di Bonaventura (pint.), 147.
 Segovia, Fr. Diego de (ilum.), 212.
 Segura, Bartolomé (impr.), 261.
 Segura, Juan Lorenzo, 121.
 Selma, Fernando (grab.), 302.
 Sem Tob, 105.
 Senderedo (ilum.), 83.
 Séneca, 17.
 Senior (ilum.), 31.
 Sepúlveda, Fernando, 262.
 Serdanya, Salvador (grab.), 293.
 Serlio, Sebastián (arq.), 269.
 Serra, hermanos (pint.), 148.
 Serra Vilaró, J., 94.
 Serrano, A. (grab.), 293.
 Sevilla, Fr. Alonso de (ilum.), 212.
 Sevilla, Fr. Juan de, 28.
 Sigüenza, Fr. José de, 240.
 Silíceo, Alfonso, 112.
 Simone Martini (pint.), 147.
 Sisebuto (notario), 31.
 Sisebuto, obispo, 31.
 Sisnando, rey de España, 121.
 Smeraldo Diotavanti, Giacomo (ilum.), 235.
 Solimena, F. (pint.), 301.
 Sorelló, Miguel (grab.), 302.
 Soriano, Juan (ilum.), 235.
 Spalding, Frances, 105, 212.
 Spindeler, Nicolaus (imp.), 251, 252, 257.
 Starnina, Gerardo (pint.), 154.
 Stein, Wolf von (Véase Roca, Lope de la).
 Suárez de Figueroa, Cristóbal, 276.
 Suárez Giménez, Antonio (enc.), 343, 344.
 Suniario (ilum.), 83.
 Sunyer, mestre (ilum.), 241.
 Talavera, Fr. Hernando de, 198.
 Tamayo de Vargas, Tomás, 276.
 Tapia y Robles, Juan Antonio de, 294.
 Taracena, Blas, 212.
 Tavano, Angelo, 275.
 Tavar, Miguel de, 68.
 Tavera, Juan Pardo, 239.
 Tejada, Gaspar, 268.
 Téllez (impr.), 258.
 Teobaldo I, rey de Navarra, 77.
 Teodomiro, 59.
 Teodoro, 59.
 Testa, Francesco, 270, 275.
 Thevía, Santiago (enc.), 343.
 Thomas, Henry, 323.
 Thouvenin, José (enc.), 344.
 Tiburga, 148.
 Tiépolo, J. B. (pint.), 308, 316.
 Tierri, Nicolás, 262.
 Tito Livio, 191, 258.
 Toledo, Juan Bautista de (arq.), 270.
 Toledo, Pedro de (ilum.), 188, 197.
 Tolosa, Bernardo de (ilum.), 136.
 Tomé, Diego (grab.), 301, 336.
 Tomé, Narciso, 301.
 Tomich, P. 268.
 Tordesillas (ilum.), 195.
 Tormo, Elías, 195, 236.
 Torre, Alfonso de la, 221, 258.
 Torre Farfán, Fernando de la, 288.
 Torres, Juan de (enc.), 330.
 Toulouse, Jean de (ilum.), 187.
 Tramullas, Francisco (pint. y grab.), 302.
 Tramullas, Manuel (pint.), 242.
 Trapier, E. du Gué, 286.
 Trasmundo, abad, 27.
 Traverse, Charles de la (pint.), 301, 302.
 Trifoniano (Véase Flavius Julius Trebonianus).
 Trinxer, Pere (imp.), 252.
 Tristany, B. 294.
 Truyols, Bernat, 153.
 Tucídides, 188.
 Tudela, J., 212.
 Tyro, Guillermo de, 122.
 Ubriachi, Baldassarre, 187.
 Ungut, Menardo (impr.), 261, 262.
 Urbano VI, Papa, 188.
 Valdés, Lucas (grab.), 288, 293.
 Valdés Leal, Juan de (pint. y grab.), 288, 293.
 Valdivieso, Pedro de (grab.), 293.
 Valençuela (grab.), 293.
 Valera, Diego de, 198.
 Valerio Máximo, 164, 165.
 Vallés, J. (grab.), 294.
 Valls, Ignacio (grab.), 302.
 Vallseca, Gabriel de (ilum.), 187.
 Van Eyck, Jan (pin.), 195.
 Vaquer, F. (grab.), 293.
 Varela de Salamanca, Juan (impr.), 258, 267.
 Vargas, Paula de, 342.
 Vasçuñana, Diego de (ilum.), 235.
 Vazques, Juan (impr.), 258.
 Vázquez, Alonso (ilum.), 222.
 Vega, Lope de, 269, 275.
 Velasco, Lázaro de, 235.
 Velázquez, Diego (pint.), 293, 297, 308, 311.
 Veneziano, Agostino (pint.), 268.
 Venturi, Adolfo, 94.
 Verona, Guarino de, 221.
 Vetter, E. M., 246.
 Vía, Francisco (grab.), 293.
 Vicente, Catalina (enc.), 335.
 Vico, Ambrosio de (pint.), 276.
 Vidal, Juan, 241.
 Vieira, Domingo (pint.), 276.
 Viejobueno, Miguel de (pint.), 297.
 Vigila (ilum.), 31, 52.
 Vignola (arq.), 276.
 Viladestes, Maciá de, 187.
 Vilanova, Galcerán de, 164, 181.
 Vilar, J. B. (grab.), 293.
 Vilella de Manresa, Miguel (ilum.), 241.
 Villacampa, Fr. Carlos G., 212.
 Villacreces, Juan de, 187.
 Villadiego, Gonzalo de, 262.
 Villafranca Malagón, Pedro de (grab.), 294, 297.
 Villalba, Amparo, 165, 166, 213.
 Villalobos y Benavides, Diego de, 269.
 Villalón, Fr. Diego de, 212.
 Villanueva, Jaime, 84, 95.
 Villanueva, Juan de (arq.), 307.
 Villalquirán, Juan (impr.), 262.
 Villegas, Alonso de, 279.
 Villena, Enrique de, 258.
 Vindel, Pedro, 130, 343.
 Vingles, Juan de (grab.), 268.
 Vitruvio (arq.), 269.
 Vos, Martín de (pint.), 275.
 Vrelant (ilum.), 197.
 Wifredo el Velloso, 78.
 Ximénez de Prexano, Pedro, 258.
 Ximénez de Rada, Rodrigo, 60, 121.
 Ximeno (ilum.), 62.
 Yciar, Juan de (Véase Iciar, Juan de).
 Zamora, Fr. Juan de, 212.
 Zamora, Pedro de (ilum.), 213.
 Zamorano, Rodrigo, 269.
 Zarco del Valle, J., 196.
 Zaytordes, J. (grab.), 298.
 Zuccaro, Federico (pint.), 270, 275.
 Zúñiga, Juan de, 197, 198.
 Zurita, Jerónimo de, 17.

COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS EN COLOR, FUERA DE TEXTO

Lámina	I.—Página miniada de un Beato, fechado en 975 (catedral de Gerona)...	Frente a la pág.	36
»	II.—Página miniada de la Biblia de Ávila (B. N. M.).....	» » »	52
»	III.—Página miniada de la Biblia procedente de San Pedro de Roda (B. N. P.).	» » »	80
»	IV.—Página miniada de las Cantigas de Santa María (B. E.).....	» » »	114
»	V.—Miniatura catalana del siglo XIV en un Salterio inglés (B. N. P.).....	» » »	148
»	VI.—Página miniada del Libro de Horas, de Alfonso el Magnánimo (B. M.).	» » »	172
»	VII.—Página miniada de un Libro de Horas iluminado por B. Martorell (A. H. C. B.).....	» » »	178
»	VIII.—Página miniada de las Instituciones Latinas, de Nebrija (B. N. M.)...	» » »	200

En este volumen se publican fotografías de:

- Albertina, Viena: 408, 409.
Arborio Mella: 1, 12, 14, 93, 127, 128, 129, 130, 136, 142, 143, 164, 181, 210, 287, 288, 404.
Archivo Afrodisio Aguado: 499, 505, 508, 509.
Archivo Corona de Aragón: 106.
Archivo Histórico, Barcelona: 169, 220.
Biblioteca Central, Barcelona: 214, 294, 339, 344, 351, 353, 357.
Biblioteca Nacional, Madrid: 10, 338, 340, 341, 366, 373, 378, 385, 386, 387, 392, 396, 402, 403, 405, 406, 407, 411, 412, 413, 414, 416, 417, 425, 428, 431, 432, 433, 447, 454, 457, 458, 459, 469, 472, 474, 478, 486, 488, 492, 494, 501.
Biblioteca Nacional, París: 187, 188, 227, 473.
Biblioteca Vaticana, Roma: 115, 116, 117.
British Museum, Londres: 132, 133, 134, 135, 172, 173, 174, 193, 194, 198, 228, 229, 285, 292.
Domínguez Ramos: 495, 496, 498, 500, 502, 503, 510.
Giraudon: 114.
Gómez-Moreno: 62, 309.
González Tenorio: 506.
Grollo: 348.
Hispanic Society, Nueva York: 52, 250.
Junta de Museos, Barcelona: 9, 11, 17, 24, 25, 26, 37, 45, 197, 212, 258, 264, 314, 315, 321, 330, 333, 335, 336, 337, 375, 376, 383, 384, 388, 394, 395, 397, 399, 410, 415, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 429, 434, 435, 436, 437, 438, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 507.
Instituto Fotográfico de Arte Español: 16, 22, 27, 40, 41, 44, 46, 56, 60, 61, 120, 131, 146, 147, 148, 156, 158, 159, 244, 247, 262, 268, 269, 307, 316, 317, 318, 319, 487.
Magallón: 4, 121, 124, 176, 177, 178, 216, 239, 240, 291, 296.
Monasterio de Silos: 5.
Morgan Library, Nueva York: 263, 281.
Museo Arqueológico Nacional, Madrid: 475.
Ornoz: 400, 485.
Uranga: 70.
Las doscientas noventa y seis restantes son de Archivo Mas, Barcelona.

ERRATAS Y RECTIFICACIONES

Página	Línea	Dice	Debe decir
51	27	marfiles de Silos, los relieves del claustro de San Millán.	Marfiles de San Millán, los relieves del claustro de Silos
60	42	del monasterio de San Andrés del Arroyo	al parecer de San Andrés del Arroyo
68	15	Tarrachonae.	Tarrachonae. El colofón nos da la fecha de 1197.
188	4	FERÁNNDEZ	FERNÁNDEZ

Página 95. — Línea 41. — Nicolás Bergedanus copió solamente un cuaderno añadido al códice.

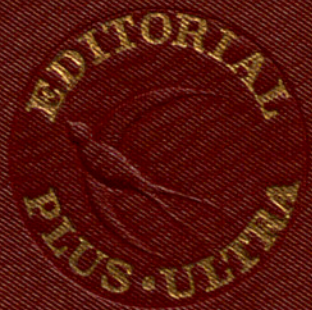
En las páginas 32 (línea 29), 67 (línea 6), 130 (línea 38) y en las figuras 29, 71, 72 y 162 se hace referencia a un concilio celebrado en Jaca. Deben entenderse rectificadas en el sentido de que en tal documento se trata de una donación hecha con motivo de un Sínodo que afirman se celebró en Jaca el año 1063.

Figura 89. — Está invertida.

Figura 197. — Se hallaba antes en la Biblioteca de Palacio y hoy en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.

Este decimoctavo volumen de
ARS HISPANIAE,
en papel expresamente fabricado por
PAPELERA ESPAÑOLA, S. A.,
ilustraciones en un solo tono a cargo de
RIEUSSET, S. A.,
y láminas en varios colores ejecutadas por
HUECOGRABADO PLANAS,
se acabó de imprimir por ALDUS, S. A., de Madrid,
el 12 de marzo de 1962.

R.6.438 •



AD
HONOR
201



M. TURA
DOMINICZ

GR. ALMA
ENC. BRANCO



ED. BRANCO
PIUS ULTRA