

## **Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de *babuines* y estampas celestinescas)\***

Mercedes Fernández Valladares  
Universidad Complutense de Madrid

En los últimos tiempos el estudio de la transmisión textual de las obras impresas se ha visto beneficiado con nuevos enfoques que, a partir de los planteamientos tanto de la Bibliografía material –en sus vertientes complementarias de la *Analytical, Textual e Historical bibliography*– como de los estudios culturales, han incorporado perspectivas multidisciplinares para abordar de manera global el conjunto de elementos que rodean y enriquecen los significados del texto –desde los complementos paratextuales a las ilustraciones y elementos decorativos– otorgando un papel cada vez más relevante al estudio de la presentación formal del libro o, más concretamente, al *analysis of design features*.<sup>1</sup> Ello ha llevado a ahondar en la vinculación entre texto e imagen y en las implicaciones que los aspectos visuales tienen, tanto en la difusión editorial como en la apropiación de la obra por parte de los lectores, proliferando los estudios puntuales sobre textos ilustrados desde una perspectiva que recientemente se ha dado en denominar *Textual iconography* o, recurriendo a un término más cercano a nuestra tradición cultural y firmemente asentado desde hace tiempo entre los bibliólogos italianos, *Biblioiconografía* (Donati 294-98).

El trabajo que presento se enmarca precisamente en esa trayectoria que discurre del análisis tipobibliográfico –la versión hispánica más genuina de la *Analytical bibliography*– a la biblioiconografía, pues aborda el estudio de la ilustración del *corpus* de pliegos sueltos poéticos burgaleses a partir de los datos, descripciones y reproducciones acumuladas a lo largo de veinte años para elaborar la tipobibliografía burgalesa del siglo XVI.<sup>2</sup> Pero a la vez, se presenta como un primer avance de las posibilidades de un proyecto de mayor alcance que, aunque

---

\* Este trabajo se enmarca en los siguientes proyectos de I+D financiados por el MICINN: IDEAPROMYR II (FFI2009-08070, subprograma FILO) y BIDISO III (FFI2009-08113, subprograma FILO).

<sup>1</sup> Así lo señala Tanselle en su reciente revisión historiográfica sobre la *Analytical bibliography* (2, 61 y 82-83): “The historical implications of book design has not traditionally been studied by those who have thought of themselves as ‘analytical bibliographers’; but since the last third of the twentieth century it has been increasingly discussed by scholars of ‘book history’ and critics interested in the visual aspects of literature. The two approaches (one focusing on manufacture, the other on the resulting product) are properly treated together, since both are concerned with physical details found in books; and indeed a combination of the two is required to produce a comprehensive examination of the basic physical evidence that books offer;” y, más adelante: “Whereas the cultural approach reads book design for broad trends reflective of a given time and place, the aesthetic approach tries to discover the role of book design in the intended and received meanings of specific verbal works.”

<sup>2</sup> Fernández Valladares (2005). Una primera adición a este repertorio se recogió en Fernández Valladares (2010): “Aportaciones a la tipobibliografía burgalesa (primera adenda) y propuestas para un *Repertorio digital de materiales iconográficos y tipográficos* de su producción,” donde ya se anunciaban algunas de las cuestiones que desarrollaremos a continuación.

anunciado hace tiempo, solo recientemente me he decidido a formular:<sup>3</sup> me refiero a la sistematización de las letrerías y elementos ilustrativos y ornamentales presentes en los impresos góticos españoles en forma de *Repertorio digital de materiales iconográficos y tipográficos* accesible *on-line*, a modo de inventario descriptivo, repertorio visual y “atlas” de sus usos y apariciones, con objeto de facilitar esa herramienta indispensable –y tantas veces reclamada por voces tan autorizadas como la de Moll (1994, 243)– con la que, además de abordar de manera fiable la identificación de las abundantes ediciones quinientistas carentes de indicaciones tipográficas, podamos avanzar por sendas metodológicamente firmes en los estudios biblioiconográficos y en su aplicación a la *Textual bibliography*.

### 1. De la Tipobibliografía a la Biblioiconografía

Aunque ya he expuesto en otro lugar los requisitos, premisas y consideraciones metodológicas en las que se fundamenta este proyecto, que en esencia pretende aplicar la mirada y los métodos tipobibliográficos a la biblioiconografía y al estudio de la ilustración de los impresos (Fernández Valladares, 2012 [en prensa]), baste decir ahora que requiere la recopilación más completa posible de los materiales ilustrativos y ornamentales presentes en los impresos –desde las escenas o estampas, a las viñetas, orlas, frontispicios, tabernáculos, tacos de figuritas factótum,<sup>4</sup> iniciales, adornitos y complementos de composición– sirviéndonos para ello de conjuntos editoriales perfectamente delimitados y, en la medida de lo posible, exhaustivos, como los ofrecidos por las modernas tipobibliografías, con el magno repertorio de Norton (1978) como modelo. De este modo todos esos elementos podrán ser convenientemente individualizados, reproducidos, descritos y codificados tanto desde una perspectiva iconográfica como aplicando la metodología subyacente al análisis tipobibliográfico.

Pues no podemos olvidar que aunque nuestra observación actual de esos materiales parta necesariamente de su presencia en los impresos conservados, las estampas y las letrerías eran –antes que nada– piezas de plomo, tacos de madera y planchas de cobre, es decir, el utillaje indispensable de cada oficina tipográfica, de modo que su análisis iconográfico y funcional deberá ir indisolublemente ligado a

---

<sup>3</sup> Alentada por la estimulante colaboración con el grupo de investigación sobre literatura popular impresa de los Siglos de Oro dirigido por el Dr. Pedro Manuel Cátedra, como asesora externa de los proyectos *Cultura popular y cultura impresa: corpus, edición y estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII* (MCyT BFF 2003-00011), y *Edición del corpus de la poesía popular impresa del siglo XVI* (desarrollado en el IBH del CiLengua hasta 2011). De hecho, se presentó oralmente una primera versión de este trabajo en el Seminario del SEMYR *Pliegos poéticos en imágenes (siglo XVI)*, coordinado por Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Universidad de Salamanca, Facultad de Filología, 30 de abril de 2009. Después, más elaborado, con el título “De la tipobibliografía a la biblioiconografía: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses del siglo XVI” en el simposio sobre *El libro en el mundo hispánico: nuevas tendencias y direcciones*, Oxford, Magdalen College, 20-21 de septiembre de 2010, organizado por los profesores Clive Griffin y Juan Carlos Conde.

<sup>4</sup> Para la designación de estos materiales me sirvo de la terminología de Moll (2004), un trabajo fundamental para la investigación que proponemos.

su condición de materiales disponibles en unas determinadas imprentas, en unas cronologías concretas y bajo particulares condiciones técnicas de producción, que será necesario reconstruir en la medida de lo posible.<sup>5</sup>

De esta forma buscaremos trazar la “cartografía” o el registro de las apariciones y usos de cada estampa, con su trayectoria y presencia en diferentes lugares y talleres, así como los intercambios, modificaciones, remedos y contrahechuras que pudo sufrir. A la vez se podrán apreciar mejor sus funciones en la secuencia de apariciones en diferentes obras y a lo largo de arcos temporales –en ocasiones muy prolongados–, así como sus significados en relación con los textos y géneros editoriales para los que esas estampas fueron creadas en un primer momento y las formas y funciones con que fueron reaprovechadas después, ampliándose notablemente la utilidad de tal instrumento más allá de sus aplicaciones tipobibliográficas, para indagar en las interrelaciones entre producción tipográfica, cultura escrita y visual.

Si la utilidad de una herramienta de este estilo parece evidente para el análisis de las ediciones ilustradas –en general obras de cierta envergadura literaria que merecieron la inversión editorial requerida para abrir o incorporar series de entalladuras como ilustración de sus textos, fundamentalmente en el último decenio del siglo XV–, creemos sin embargo que sus posibilidades pueden resultar de particular interés aplicadas a los productos de la literatura popular impresa, de mayor y más variada penetración social. Pues una vez superada la crisis que, según señaló Berger (1988 y 2004) afectó a la producción editorial de las imprentas peninsulares durante los primeros años del siglo XVI –y a consecuencia de ella–, fueron los pliegos sueltos los que acogieron mayoritariamente estampas y viñetas aunque por su menor entidad material quedaron reservadas generalmente para las portadas y portadillas y solo más raramente ilustraron el interior de los textos al configurarse la presencia de ilustraciones como una característica consustancial a su tipificación formal, según han puesto de relieve los estudios de Infantes (1988), Di Francesco (2002 y 2003) y el más reciente de Puerto Moro (2006) sobre la retórica formal de los pliegos poéticos.<sup>6</sup>

De igual modo, la presencia de ilustraciones caracteriza también otros géneros editoriales de literatura popular, como las novelas caballerescas breves y, algo más tarde y en menor medida, las relaciones de sucesos en prosa, unos productos que solemos considerar también como de amplia difusión, por más que esta fuera –dadas las limitaciones mercantiles de la imprenta española– predominantemente local o, a lo sumo, peninsular. Pero al ser reiteradas estas obras en numerosas reediciones de distintos talleres peninsulares, vieron ampliada la difusión de unos mismos textos y surtidos editoriales en el espacio y en el tiempo y, con ellos,

---

<sup>5</sup> Para ello resultará recomendable acudir también a los testimonios rastreables en documentos notariales, inventarios de arriendo, registros de bienes y posesiones de los impresores, mucho más elocuentes de lo que se suele suponer a este respecto, en particular cuando pueden ser interpretados a la luz del conocimiento exhaustivo de la producción de cada imprenta. Véase a título de muestra Blanco Sánchez, Pettas y las observaciones de Fernández Valladares (2012, en prensa).

<sup>6</sup> Ya Pollard (350), en su trabajo pionero sobre la transferencia de las xilografías, señaló un proceso semejante en las imprentas venecianas.

de unas imágenes idénticas o muy similares que podemos suponer fueron tipificándose por el efecto de esa reiteración.

Por ello el ámbito de la ilustración de la literatura popular constituye un buen crisol para ensayar este proyecto, centrado en esta primera aproximación en el *corpus* de pliegos sueltos burgaleses del siglo XV y XVI, pues ofrece condiciones y posibilidades de tratamiento biblioconográfico de suficiente consistencia, al igual que sucede con el *corpus* de pliegos sevillanos de la imprenta de los Cromberger establecido por el profesor Griffin en su ya clásica monografía, cuyo apéndice tipográfico e iconográfico fue pionero y constituye el mejor referente para la labor que me propongo abordar (Griffin 1988, \*1280-\*1672 [microfichas] y 1991).

## 2. La delimitación del *corpus* de pliegos sueltos poéticos burgaleses

La primera característica del *corpus* burgalés es que abarca un conjunto considerablemente amplio de pliegos sueltos poéticos, integrado por 209 ediciones, pues junto a las 205 incluidas en mi repertorio (Fernández Valladares 2005, II, 1523-36) conviene incorporar también los tres pliegos incunables burgaleses que se nos han conservado, para rastrear desde sus orígenes los materiales presentes en ellos. Además consti-

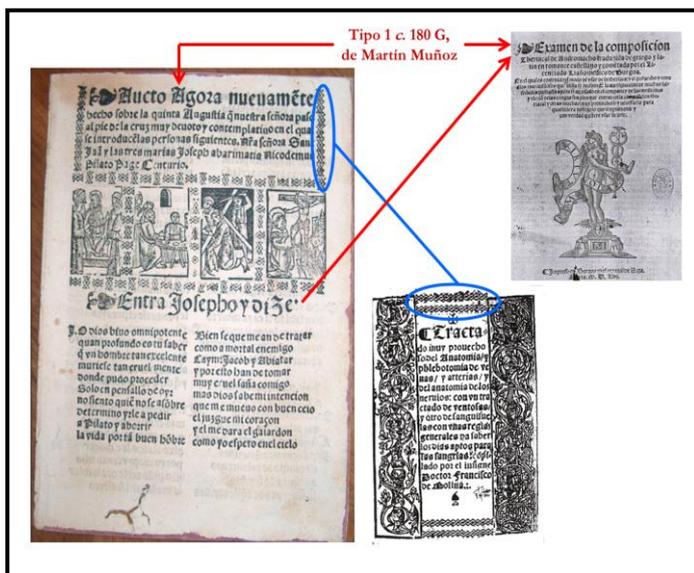


Fig. 1

2010, 572-75), un pliego teatral con dos composiciones finales en verso, impreso en el año 1552, que nos brinda un buen ejemplo de la utilidad del repertorio de materiales para la identificación tipobibliográfica (véase *fig. 1*). Documenta, en efecto, la existencia de un ignoto impresor, Pedro de Valpuesta, establecido en Burgos en el arrabal de Vega, según indica su colofón, del que carecíamos de cualquier noticia previa. Como podemos ver, el pliego ofrece las suficientes evidencias materiales como para sospechar que ese impresor fue el continuador de la imprenta de Martín Muñoz y Tomás Rico –de breve y exigua actividad–, o al menos quien prolongó el uso de sus fatigadísimos materiales, ya que tanto la tipografía de mayor tamaño de la primera línea del título y de la didascalia –ambas con la hédera como complemento de composición–, como la sucesión de adornitos

tuyen la quinta parte de los inventariados para ese periodo por Infantes (1989), una proporción nada desdeñable que anticipa el peso que tendrá esta modalidad editorial en la imprenta burgalesa a partir del segundo decenio del siglo XVI.

A ellos hay que sumar también una edición recuperada no hace mucho del *Auto de la quinta angustia* (Fernández Valladares

tipográficos fueron utilizados por estos impresores en dos de las tres ediciones salidas de sus prensas entre 1546 y 1547, el *Examen de la composición theriacal de Andrómachos* traducido por el licenciado Liaño y el *Tractado muy prouehoso del Anatomía y phlebotomía*, del doctor Francisco de Molina.<sup>7</sup>

Una segunda ventaja del *corpus* de pliegos burgaleses es que se encuentra delimitado cronológicamente con bastante precisión, al haber sido datadas sus piezas a partir de criterios extraídos de su análisis tipobibliográfico (Fernández Valladares 2006, 440-45), lo que permite una contemplación temporal aceptablemente sistemática en la medida en que los pliegos pueden ser ordenados cronológicamente –aunque, desde luego, siempre con la precaución con que deben tomarse estas dataciones–, abarcando un amplio arco temporal que se abre en el año 1496 y discurre hasta las postrimerías del siglo XVI, con pliegos datados *c.* 1600. En él aparecen representadas cuatro de las siete imprentas burgalesas, desde la incunable de Juan de Burgos a la guadianesca de Pedro de Santillana (véase *fig.* 2), activa en la segunda mitad del siglo XVI, aunque sin lugar a dudas es la oficina de Fadrique de Basilea, heredada sucesivamente por su yerno Alonso de Melgar, la viuda de este, Isabel de Basilea, su segundo marido, Juan de Junta, Felipe de Junta –hijo de ambos– y finalmente el yerno de este, Juan Bautista Varesio, la que acapara el 96% de la producción.

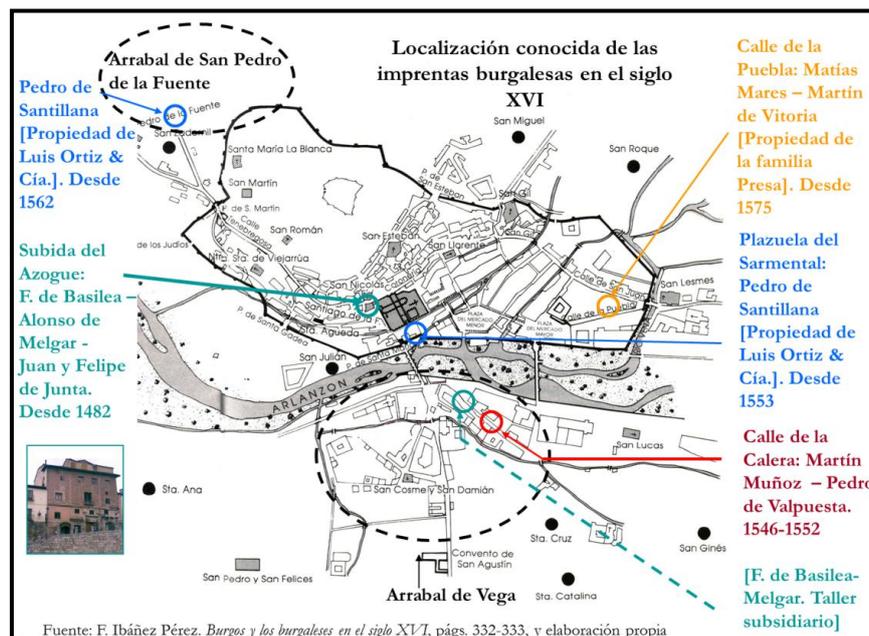


Fig. 2. Localización conocida de las imprentas burgalesas

Para calibrar el significado de este dato en cuanto a su peso específico en el conjunto de la producción peninsular de pliegos sueltos poéticos, baste decir que

<sup>7</sup> Sobre la imprenta de Tomé Rico y Martín Muñoz, véase Fernández Valladares (2005, I, 203-07 y 253-55). Las portadas utilizadas como comparación pertenecen a las ediciones descritas en el repertorio de esa obra, n.ºs 368 y 374, en lo sucesivo citado con la fórmula abreviada FV. *Burgos*, y su número.

representa tres veces y media la del *corpus* crombergiano (integrado por 56 pliegos), aunque en este caso el arco cronológico abarca solo hasta el año 1554, si bien para esa fecha ya habían sido impresos en Burgos al menos 123 pliegos, la mayoría de ellos en la imprenta de Juan de Junta y sus antecesores.

Por lo tanto, la posibilidad de contemplar desde una perspectiva biblioiconográfica este *corpus* nos ayudará a percibir los hábitos de impresión y las pautas adoptadas para ilustrar los pliegos sueltos por una de las imprentas peninsulares de mayor peso en la producción de literatura popular del siglo XVI, buscando desentrañar las estrategias de selección de determinados temas y motivos iconográficos –privilegiados frente a otros– o la preferencia por ciertas impaginaciones, entre otros aspectos de sus *design features*, siempre con la mirada dirigida desde dos coordenadas: los criterios literarios y editoriales que condicionaron la selección y agrupación de determinados textos en los pliegos y la atención a las condiciones materiales de su producción, es decir, la disponibilidad y el surtido de elementos ilustrativos y decorativos de cada taller. Para ello habrá que rastrear su origen –como maderas abiertas *ex profeso* para ilustrar un texto– o bien tomadas de modelos previos e incorporadas al surtido propio de la imprenta por copia, adquisición, herencia, préstamo o alquiler, percibiendo incluso la presumible especialización de determinadas xilografías destinadas exclusivamente a los productos de cordel.<sup>8</sup>

Para este primer ensayo me he limitado a trabajar con las escenas, tacos de figuritas y orlas completas presentes en los pliegos, dejando de lado, por ahora, la clasificación de bandas de orlas o piezas de combinación, aunque también se han inventariado. Para ello he elaborado unos formularios como el que vemos en las *fig.* 3 y 4, cuyos detalles y requisitos metodológicos de recopilación he desarrollado en Fernández Valladares (2012, en prensa), en los que se recoge la reproducción de cada estampa,

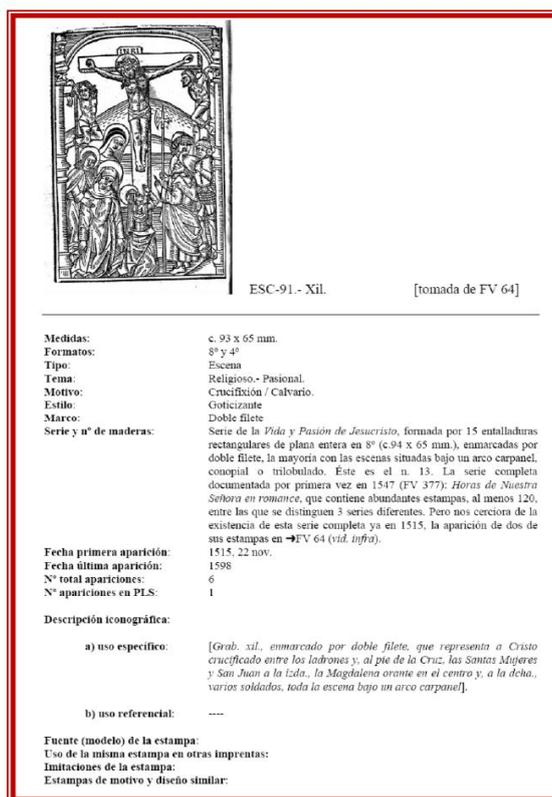


Fig. 3

<sup>8</sup> En relación con la tipología y terminología alusiva a las modificaciones y trasferencias de las entalladuras, sobre la que existen distintas propuestas, puede verse además del trabajo fundacional de Pollard (350-62), Pallottino (36-43) y, fundamentalmente, la establecida por Rozzo (8).

procurando tomarla de su primera aparición, y una serie de datos identificadores de sus características materiales, formales e iconográficas (medida, tipología material, formatos de impaginación, disposición funcional, tema y motivos iconográficos normalizados, estilo, tipo de marco, pertenencia a una serie o *suite*, fechas de su primera y última aparición, descripción iconográfica específica y referencial, variantes descriptivas localizadas, modificaciones sufridas por la madera, su fuente o modelo, uso en distintas imprentas, transformaciones, imitaciones, copias y contrahechuras, enumeración cronológica de sus apariciones, detalles sobre su estado de desgaste, etc.). Para ello he seguido el orden cronológico de sus apariciones, partiendo de los dos pliegos incunables ilustrados y los 180 del siglo XVI, pues hay que descartar tres sin ejemplar conocido y otros tantos carentes de la primera hoja, así como 21 pliegos sin ningún tipo de ilustración, o a lo sumo, con una inicial grabada.

De estos solo diré que se distribuyen de manera homogénea hasta 1540, siendo significativo el que después de esa fecha todos los pliegos presenten algún tipo de ilustración o decoración.

Analizados además atendiendo al ajuste del texto al espacio disponible en el pliego, son insignificantes los dos casos en que habiendo quedado al final

**Apariciones en libros** [LC = Libros de cordel; NCB = Novelas caballerescas breves; FAR = Farsas y églogas]:

- 1515, 22 nov. FV 64 (349). **Covarrubias, Pedro de (O.P.):** *Memorial de pecados y auiso de la vida christiana...* [Colofón: Burgos. Fadrigue alemán de Basilea. 1515, 22 nov.].  
**Posición:** interior, en [a]1 v, al vuelto de la portada. Aparece otro grab. de esta misma serie, *Virgen "Tota Pulchra"*, en m8 r, al fin. en la última hoja, reservándose su vuelto para la marca del impresor → ESC-363.  
 CORDOBA. *Diocesana*, R. 222(2) [digitalización].

- 1517, 13 mayo FV 76 (398). **Buenaventura, Santo (Seudo) [pero Jacobo de Milán (O.F.M.):]** *Estímulo de amor de San Buenaventura...* [Colofón: Burgos. Sin indicación del impresor, pero con su marca: Fadrigue de Basilea. 1517, 13 mayo].  
**Posición:** interior, en A4 v, precediendo al texto y *Dentro de una orla xil. completa, con decoración vegetal, rameados, algún motivo a candelieri y, en la banda inferior, un busto de perfil, con casco, inserto en una corona de laurel* → OC-108.  
 BARCELONA. *Bibl. de Catalunya*, Bon. 7-III-25 [positivación de microfilm], etc.

- 1527, 12 en. FV 182 (701). **Covarrubias, Pedro de (O.P.):** *Memorial de pecados y auiso de la vida christiana copioso y muy cumplido.* [Colofón: Burgos. Sin indicación del impresor, pero: *En casa de la viuda de Alonso de Melgar.* 1527, 12 en.].  
**Posición:** interior, precediendo al prólogo en [a]1 v.  
 LISBOA. *Nacional*, R. 13963. - Recordar en adiciones doy otro, que lleva ese cuaderno, en Barcelona. Seminario Diocesano.

- 1547 FV 377 (680). **Horas de Nuestra Señora según el vso Romano: en las cuales se an añadido muchas oraciones: y con ellas el rosario y las quatro passiones. Y son ad longum sine require.** 1547. [Colofón: Burgos. En casa de Juan de Junta. 1547].  
 Contiene abundantes estampas, al menos 120, entre las que se distinguen 3 series diferentes: a) Una serie de la Vida y Pasión de Jesucristo, formada 15 eutalladuras rectangulares de plana entera (c.94 x 65 mm), enmarcadas por doble filete, la mayoría con las escenas situadas bajo un arco carpanel, conopial o trilobulado... Esta es la n. 13.  
 MADRID. *Francisco Zabálburu*, Vitrina. [encargar reproducción].

- 1598 FV 725 (276). **Ruego, Martín (O.F.M.):** *Purgatorio de la consciencia, llamado por otro nombre: Salvacion del alma...* Burgos. En la imprenta de Philippe de Junta por Juan Bautista Varesio. 1598.  
**Posición:** interior, en Y8 r: *Portada interior de la Segunda Parte.*  
 Numerosos ejemplares.

**Apariciones en pliegos sueltos poéticos:**

- c. 1597, post. 15 en. FV 724 (166) = RM 256. **Hurtado, Francisco:** *Relación verdadera de los daños que hizo la creciente del Rio Pisuerga, en la ciudad de Valladolid: compuesto por Francisco Hurtado, pinciano. Con dos Romances del sucesso de Salamanca, y Çamora.* [Sin indicaciones tipográficas pero: Burgos. En la imprenta de Felipe de Junta por Juan Bautista Varesio. c. 1597, post. 15 en.]  
**Observaciones:** "Tanto los dos tipografías como el grab. xil. pertenecen al taller de los Junta: allí serán utilizados ininterrumpidamente desde los primeros decenios del siglo XVI y, a estas alturas, ya muy desgastados, de manera exclusiva en impresos menores. Aunque la identificación de la letra señalada por Ruiz Fidalgo es correcta (cf. RUIZ FIDALGO. *Salamanca*, I, p. 94), su asimilación al taller de Pedro Lasso debe considerarse un lapsus, ya que éste dispuso de los materiales del primitivo taller de Juan Gysser y no de Juan de Junta, según me confirma personalmente el bibliógrafo citado".  
**Facs.:** *Pliegos poéticos góticos. BN. Madrid*, I, n. XXI.  
 MADRID. *Nacional*, R-4459.



Fig. 4

un birlí suficiente para haber redistribuido ese espacio en la primera plana destinándolo a una estampa o combinación de tacos, no lo hicieron (véase la tabla con su enumeración en la fig. 5): se trata del *Sermón de amores nueuamente compuesto por el Menor Aunes*, y de las *Lamentaciones de amores hechas por vn gentil hombre apassionado*, ambas de c. 1535, con birlís de 20 y 25 líneas respectivamente, cuando tanto las escenas como las figuritas requerían entre 10 y 11 líneas de texto, más dos de regleteado en el cuerpo de la letra de romance –según se designaban esas las cajas en los inventarios de Juan de Junta–, es decir, la conocida comúnmente como atanasia para el diseño redondo de 95 a 98 mm./20 lín. En cuanto al caso de las *Coplas de vnos tres pastores Martín y Miguel y Antón*, un pliego de c. 1515-1519 con un texto dialogado y por ello proclive a ser ilustrado con figuritas, podríamos aventurar como elucubración que se imprimió justo antes de disponer del primer juego de taquitos en la imprenta, lo cual sucedió, como veremos, en torno a esas mismas fechas.

FV. ños/aos		RMND	Ajuste de la extensión
- [1499?]	[Montesino, Fr. Ambrosio]: <i>Sigüense unas coplas muy diletosas</i>	[Fadrique de Basileja]	388
15 [c. 1500-1503?]	<i>Coplas hechas por mandado de un señor el qual tenía un moço adretero</i>	[Fadrique de Basileja]	807
65 [c. 1512-1514]	<b>Agraz, Juan:</b> <i>Aquí comiençan unas coplas</i>	[Fadrique de Basileja]	1
99 [c. 1515-1519]	<i>Coplas de vnos tres pastores Martín y Miguel y Antón</i>	[F. de Basileja o A. de Melgar]	803
101 [c. 1515-1519]	<b>Encina, Juan del:</b> <i>Éplogo robado... en la qual represento el amor</i>	[F. de Basileja o A. de Melgar]	-
102 [c. 1515-1519]	<b>Reinoso, Rodrigo de:</b> <i>Aquí comiençan unas coplas de las conades</i>	[F. de Basileja o A. de Melgar]	465
164 [c. 1525]	<i>Aquí comiençan tres romances gloriosos: Entrase la gentil dama</i>	[Alonso de Melgar]	687
166 [c. 1525]	<b>Encina, Juan del:</b> <i>Éplogo robado... en la qual represento el amor</i>	[Alonso de Melgar]	-
170 [c. 1525]	<b>Ortiz de Zuñiga, Lope:</b> <i>Agradable gloria a un romance</i>	[Alonso de Melgar]	412(+413)
171 [c. 1525]	<i>Romance de Rana franco con la gloria de Phsar</i>	[Alonso de Melgar]	1039
194 [c. 1527, post. JHJ.]	<b>Hernández, Diego:</b> <i>Ovra nuevamente compuesta sobre el nacimiento</i>	[Juan de Junta]	244
218 [c. 1527-1529]	<b>Toro Cojo, Alonso de:</b> <i>Coplas hechas por...</i>	[Juan de Junta]	586
226 [c. 1530]	<i>Aquí comiençan tres quatro materias de Romances</i>	[Juan de Junta]	669
231 [c. 1530]	<i>Después que los gregos destruyeron a Troya</i>	[Juan de Junta]	842
238 [c. 1530]	<b>Santiago, Bartolomé de:</b> <i>Gloria al romance de O Releto</i>	[Juan de Junta]	534
267 [c. 1535]	<b>Aunes, Menor de:</b> <i>Servicio de amores</i>	[Juan de Junta]	28(+37-39)
270 [c. 1535]	<i>Lamentaciones de amores hechas por vn gentil hombre apassionado</i>	[Juan de Junta]	922
273 [c. 1535]	<b>Oliva, Enrique de:</b> <i>Coplas nuevas de la nevrosidad</i>	[Juan de Junta]	403
274 [c. 1535]	<b>Reinoso, Rodrigo de:</b> <i>Comiençan unas coplas a los segros y segros</i>	[Juan de Junta]	469
284 [c. 1530-1535]	<i>Después que los gregos destruyeron a Troya</i>	[Juan de Junta]	844
326 [c. 1535-1539]	<b>López, Antonio:</b> <i>Romance... verso de don Duardos</i>	[Juan de Junta]	273

Fig. 5. Relación de pliegos sin grabados

### 3. Materiales iconográficos y estrategias de ilustración

Pero centrándonos ya en los 182 pliegos ilustrados, el primer dato que conviene apuntar es el del número total de escenas que he podido clasificar –55–, lo cual corrobora, desde luego, la rentabilidad conocida de estos materiales, reutilizados incesantemente, bien en reediciones sucesivas de una obra o para ilustrar otros textos diferentes. Aunque a la luz de lo reflejado por los tres inventarios conservados de la imprenta y librería burgalesa de Juan de Junta –una fuente crucial y apenas aprovechada a estos efectos– salta a la vista también la consabida pérdida de testimonios impresos que podrían documentar la riqueza del acervo de entalladuras disponible en



ese taller. Basta simplemente espigar los asientos relativos a *historias para coplas* –denominación con la que se referían a las xilografías destinadas a ilustrar los pliegos en verso– que aparecen en el inventario de finales de 1553, inédito por ser de lectura muy enrevesada pero interesantísimo al recoger literalmente el allanamiento de la imprenta que se vio obligada a ordenar Isabel de Basilea, su dueña, ante el abandono en que había incurrido el regente Rodrigo de la Torre: refleja con gran detalle la situación de su tanpreciado patrimonio y los materiales que encontró al regresar a su casa natal, tras veinte años de alejamiento desde que se trasladara a Salamanca en 1532 con su segundo marido, Juan de Junta:<sup>9</sup>

Y en otro caxón que' stava en la misma pieça [del dicho caxón grande] se fallaron sesenta y dos ystorias que son principios de coplas y farsas y otras menudencias, cada ystoria en su pieça pequeña de madera [...]. Y más en otro caxonzillo quarenta e seis ystorias pequeñas viejas de coplas y en la dicha arca dos caxones, el vno lleno y el otro asta la mytad de ystorias viejas de madera [...] y en otro caxonzillo, diezinueve piezas de ystorias grandes y chicas [...]. (AHP Burgos, PN 5540, f. 681 vº-682 rº)

Resulta tentador pensar que entre las historias chicas pudieran estar las dieciséis de la *Celestina* burgalesa: al fin y al cabo, en algún sitio las tenían que guardar, ya que todavía por entonces las seguían empleando, como veremos enseguida.

Pero, elucubraciones aparte, con esas maderas se ilustraron 135 de los 176 pliegos asignados a esta imprenta,<sup>10</sup> ya que para otros 35 prefirieron recurrir al sistema más versátil de los taquitos de figuritas, y en seis casos más la única decoración es una orla completa o *principio cerrado*, según eran designados en los inventarios los marcos ornamentales.<sup>11</sup>

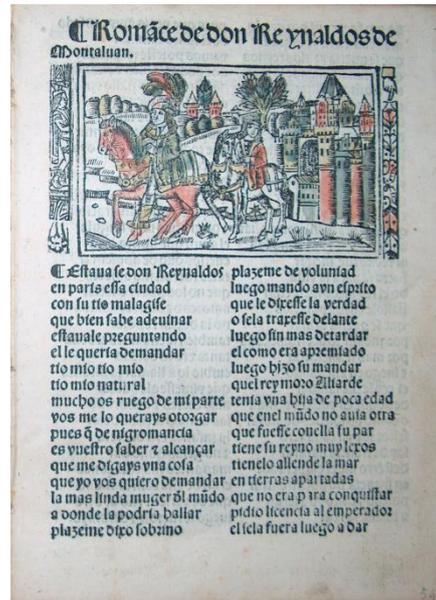
Este predominio de las escenas para decorar el 77% de los pliegos burgaleses juntinos es un dato verdaderamente llamativo y creo que debe ponerse en relación con otro aspecto que ha ido aflorando a medida que reordenaba y clasificaba los pliegos con grabados: me refiero a la preferencia tan evidente que se diría deliberada –y que lleva a pensar en una estrategia propia de la imprenta de los Junta– por las escenas o historias para ilustrar los pliegos de romances y de textos afines al género romanceril –las glosas de romances y los pliegos con el marbete de “maneras de romances,” que representan el 69% de su producción (122

<sup>9</sup> AHP Burgos, PN 5540, f. 675 rº-735 rº, Pedro de Espinosa: *Inventario de la librería de Juan de Junta en Burgos, 1553*, del que preparo edición. Para los avatares de la imprenta en ese año crucial de 1553, véase Fernández Valladares (2005, 70-71 y 165-68).

<sup>10</sup> Los seis casos restantes, hasta el total de 182 pliegos ilustrados burgaleses, corresponden a la imprenta de Pedro de Santillana (5 pliegos), más el citado de Pedro de Valpuesta.

<sup>11</sup> Así, por ejemplo, en el *Inventario* de 1555 encontramos: “Vn principio grande cortado en madera, dos principios de folio cerrados, dos principios de 4to, vn principio de missal cerrado, vn principio de 4to horadado.” Cito por el documento original del Archivo Histórico Provincial de Burgos: AHP Burgos, PN 5542, f. 497 rº -533 vº, Pedro de Espinosa: *Inventario de la librería de Juan de Junta en Burgos, 1555*, f. 497-533 (las citas en f. 530 vº *passim*).

pliegos)—, recurriendo, por el contrario a los tacos de figuritas para ilustrar las coplas, canciones, villancicos, los textos de carácter festivo y, desde luego, los de orientación dialógica, desde el temprano *Conjuro de amor hecho por Costana con vna nao de amor* (FV. Burgos, n.º 100 = RMND, n.º 156)<sup>12</sup> a las *Coplas de vna dama y vn pastor sobre vn villancico que dize llamauale la donzella y dixo el vil* (FV. Burgos, n.º 230 y 283 = RMND, n.º 796 [+797] y 795), las *Seys maneras de coplas y villancicos* (FV. Burgos, n.º 358 = RMND, n.º 678), los *Disparates muy graciosos* de Diego de la Llana (FV. Burgos, n.º 470 = RMND, n.º 320), las *Treynta y seys preguntas o enigmas* (FV. Burgos, n.º 574 = RMND, n.º 737) y, desde luego, el *Gracioso*



*razonamiento en que se introduzen dos rufianes: el uno preguntando, el otro respondiendo en germanía, de sus vidas y arte de biuir* (FV. Burgos, n.º 334 = RMND, n.º 898), por espigar algunos ejemplos (véase fig. 6, en la página siguiente).

Por supuesto que hay excepciones de pliegos de romances ilustrados con tacos, que suponen ese 5% representado en el bidón de la izquierda: concretamente seis casos,<sup>13</sup> frente a 116 romances con escenas; e igualmente, encontramos algún contraejemplo, como las *Coplas y chistes muy*

*graciosos* de Gaspar de la Cintera ilustradas con una escena (FV. Burgos, n.º 510 = RMND, n.º 149); pero me parece que son tan pocas las excepciones que merece la pena no echar en saco roto esta observación e intentar contrastarla con otros *corpus*. Téngase en cuenta, además, que en ese 35% del bidón derecho se incluyen los pliegos de carácter religioso, ilustrados con escenas que, en bastantes casos, se remontan a materiales del periodo incunable.

<sup>12</sup> En lo sucesivo me sirvo de la abreviatura convencional entre los pliegosuelistas RMND para facilitar la correspondencia con el magno repertorio de pliegos sueltos poéticos de Rodríguez-Moñino, revisado por Askins & Infantes (1997).

<sup>13</sup> Corresponden a los siguientes pliegos: *Aquí comienza el romance de la Melisenda hija del emperador...* (FV. Burgos, n.º 96 = RMND, n.º 653), el *Romance nueuamente compuesto por Antonio Ruyz de Santillana, con su glosa...* (FV. Burgos, n.ºs 172 y 276 = RMND, n.ºs 500 y 499), *Aquí comiençan vnas glosas nueuamente hechas y glosadas por Francisco Marquina. Las quales son las siguientes. Una glosa de Tiempo bueno y otra de O Belerma...* (FV. Burgos, n.ºs 235 y 272 = RMND, n.ºs 340 y 339) y el *Romance del moro Calaynos de cómo requería de amores a la infanta Sevilla...* (FV. Burgos, n.º 291 = RMND, n.º 1030).

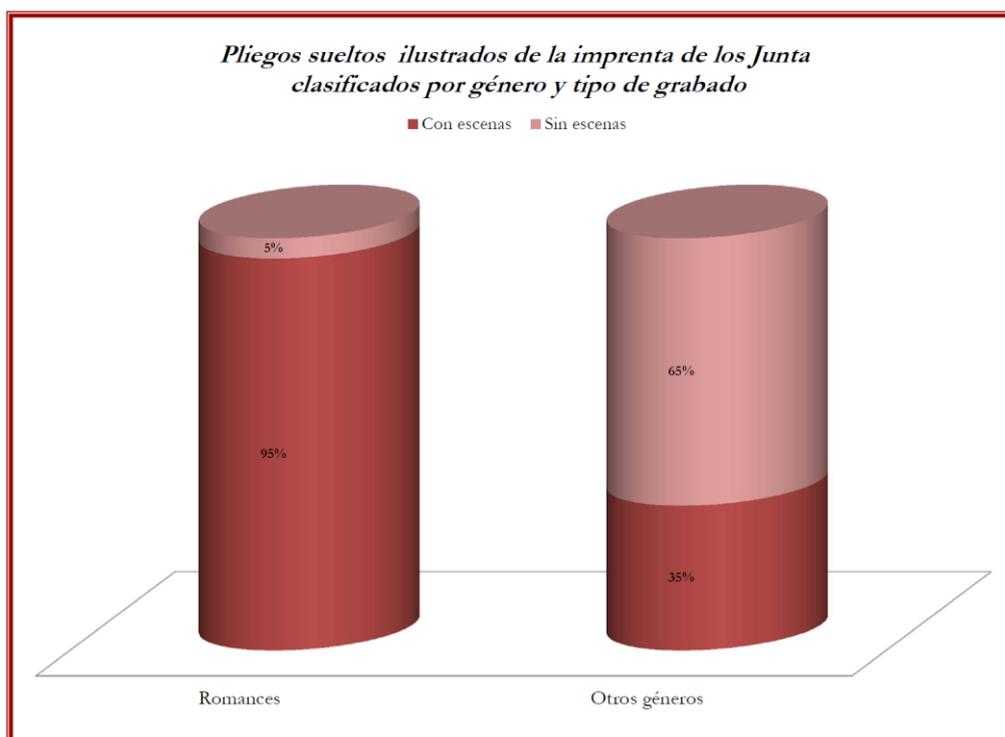


Fig. 6

Además, esas seis excepciones de pliegos de romances ilustrados con figuritas corresponden, en realidad, a cuatro pliegos tipo, pues dos son reediciones –el romance de Ruiz de Santillana y el de Francisco Marquina citados– y no me parece descabellada la suposición de que quizá tras ellos hubiera un original de imprenta no burgalés sino sevillano –o más precisamente crombergiano–, un ámbito impresorio mucho más proclive a la ilustración de todo tipo de pliegos con figuritas factótum. De hecho, aunque pueda ser mera casualidad, resulta que precisamente del único de esos seis pliegos para el que conocemos ediciones anteriores a la burgalesa –el *Romance del moro Caláynos*<sup>14</sup>– proceden de la imprenta de Jacobo Cromberger, la primera de ellas impresa c. 1511-15<sup>15</sup> y otra de c. 1520,<sup>16</sup> y ambas van ilustradas con figuritas dispuestas en arracada o, más exactamente, ocupando sólo el espacio de la primera columna del texto, una puesta en página que reproducirá el pliego burgalés, excepcional a este respecto por ser el único –junto con el de las *Coplas de tremar*, que después trataremos– que presenta tal disposición (véase fig. 7).

<sup>14</sup> Sin indicaciones tipográficas, pero: “Burgos: Juan de Junta, c. 1530-1535,” según FV. *Burgos*, n.º 291.

<sup>15</sup> RMND, n.º 1028, con la adscripción tipográfica a “Sevilla: Cromberger, entre 1510 y 1515,” que después Norton, n.º 855 y Griffin, n.º 117, precisaron con más detalle como “Sevilla: Jacobo Cromberger, c. 1511-15,” con ejemplar único en Londres, British Library, G. 11022(2) [Ex Grenville], reproducido en facsímil en la edición de Askins (1989, n.º 91), de donde tomamos la imagen.

<sup>16</sup> RMND, n.º 1029; Norton, n.º 944 y Griffin, n.º 216: “Sevilla: Jacobo Cromberger, c. 1520,” con ejemplar en París, Bibliothèque Nationale, Rés Y2 865.



[Sevilla, Jacobo Cromberger, c.1511-15]

[Burgos, Juan de Junta, c.1530-35]

Fig. 7

Una vez percibida esta distribución, que refuerza la función de las figuritas factótum asociadas a lo festivo, lo dialógico y desde luego lo teatral, conviene indicar que el número total de los taquitos clasificados a partir de su presencia en los pliegos sueltos ha sido de 54, tomando en cuenta en este caso también las figuritas presentes en los pliegos teatrales, de cuya producción la imprenta burgalesa de los Junta fue un foco de primer orden, como hace tiempo sugerí (Fernández Valladares 2003, 22). En ese conjunto es posible distinguir hasta tres series de figuritas, atendiendo a su diferente factura, tamaño y cronología:

a) La primera está ya documentada en dos de los nueve pliegos de un grupo datado en el arco temporal de c. 1515-19,<sup>17</sup> momento a partir del que se afianzan definitivamente estos productos en la imprenta de Fadrique de Basilea y de su yerno y sucesor Alonso de Melgar, estando representados entre ellos tanto los pliegos poéticos como los teatrales e incluso el más temprano ejemplo de pliego narrativo: el cuentecillo del *Rústico labrador*.<sup>18</sup> Esta serie consta, al menos, de 41 tacos con una tipificación bien lograda para cada personaje, siendo bastantes de ellos muy similares a algunas de las figuritas sevillanas usadas por los Cromberger desde sus ediciones de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de c. 1511, c. 1513-15 y c. 1518-20, pero con la fecha falsa de 1502 (Norton 1997, 216-219), aunque

<sup>17</sup> Concretamente, algunas de sus figuritas aparecen en los pliegos titulados *Aquí comienza el romance de la Melisenda hija del emperador y trata de las trayciones y encantamientos que hizo por amores del conde Ayuelos con vna metáfora de Quirós hecha a Iuan Fernández de Eredia...* (FV. Burgos, n.º 96 = RMND, n.º 653) y *Aquí comienza vn conjuro de amor hecho por Costana con vna nao de amor: y otras coplas de vnos galanes maldiziendo a vna dama* (FV. Burgos, n.º 100 = RMND, n.º 156).

<sup>18</sup> *Cómo vn rústico labrador astucioso con consejo de su muger engañó a vnos mercaderes* (FV. Burgos, n.º 98).

las burgalesas aparecen copiadas al espejo o invertidas.<sup>19</sup> Se mantendrá en uso al menos hasta la época de Felipe de Junta, en el decenio de 1570 e incluso después (véase una selección en la *fig. 8*).



*Fig. 8*

b) Una segunda serie, con figuritas más grandes y toscas, está formada al menos por seis tacos (véase *fig. 9*), que encontramos por primera vez en las *Coplas de Mingo Revulgo* de c. 1521-22 (FV. *Burgos*, n. 135 = RMND, n. 454) y en un pliego muy interesante de Rodrigo de Reinosa, estudiado por Askins e Infantes (1991) y Puerto Moro (2010, 65-94 y 322-23, n.º XIII), datado con anterioridad a mayo de 1522: el titulado *Síguense vnas coplas que hablan de cómo las mugeres por vna cosa de no nada dizen muchas cosas: en especial vna muger sobre vn hueuo con su criada*, seguido de la *Copla que hizo tremar a vna alcahueta que auía engañado ciertos caualleros trayéndolos en traspasos engañosamente* (FV. *Burgos*, n.º 136 = RMND, n.º 476[+605]).



*Fig. 9*

<sup>19</sup> Corresponden respectivamente a Norton, n.ºs 810, 878 y 942 = Griffin (1991), n.ºs 72, 141 y 214. Véase también Griffin (2001, 69) y el trabajo de Puerto Moro en este mismo volumen, quien señala acertadamente como modelo de los tacos burgaleses los sevillanos.

Todavía he encontrado en uso alguna figurilla de esta serie, como la dama con la flor, en pliegos impresos por Juan Bautista Varesio después del año 1593, por ejemplo en la *Obra del peccador* de Bartolomé Aparicio, un pliego teatral con el subtítulo de *Obra del santísimo nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo* (FV. Burgos, n.º 708 = RMND, n.º 22), cuya *dramatis personae* iconográfica del vuelto de su portada (véase fig. 10) es una muestra elocuente de taracea de figuritas tomadas de distintos juegos, seguramente a esas alturas “arrevueltas en un caxoncillo de muchas suertes,” según la expresión repetida frecuentemente en los inventarios del taller burgalés.

Pero conviene detenernos un momento en las conocidas *Coplas del huevo* seguidas de la *Copla que hizo tremar a una alcahueta*, antes citadas, porque documenta un caso de conformación editorial ciertamente complejo, que sirve muy bien para ejemplificar la utilidad de aunar la mirada tipobibliográfica y la iconográfica al analizar los impresos ilustrados: me refiero a la denominada imposición por medios pliegos, una técnica de composición practicada, al parecer, ya con anterioridad al año 1500, pero solo generalizada desde finales del siglo XVII y para libros en formatos inferiores al folio, según indican Gaskell (42 y 83-84) y McKerrow (100-101); aunque a medida que vamos conociendo nuevos testimonios se comprueba que fue habitual aplicarla también a la composición de los impresos de cordel y ya desde el siglo XVI.<sup>20</sup>

Pues, en efecto, como señalé de pasada en otro lugar (Fernández Valladares y Díaz Maroto, 219-20, nota 107), en realidad estas *Coplas del huevo* y la *Copla que hizo tremar a una alcahueta*, lejos de constituir un único pliego de cuatro hojas con una portada y un encabezamiento interior con dos figuritas en arracada para singularizar la copla contra la alcahueta, son dos pliegos de dos hojas cada uno, que fueron impuestos simultáneamente e impresos en una misma tirada, pero destinados a una distribución comercial independiente. Es decir, aunque como producto tipográfico las dos composiciones se imprimieron como una unidad, ocupando cada una dos hojas —de las cuatro del pliego de papel—, como



Fig. 10

<sup>20</sup> Véase, por ejemplo *A muyto deuota oração da empardeada em lingoagem português*, una de las piezas emparedada en la biblioteca de Barcarrota, cuyo formato en 16º como librito-escapulario de 16 hojas con una estructura colacional a<sup>8</sup> b<sup>8</sup>, hace evidente el sistema de imposición por medios pliegos, rigurosamente respetado en la cuidada reproducción facsímil y edición a cargo de Carrasco y García de Enterría.

producto editorial se planificó la imposición de sus moldes de tal modo que el resultado fueran dos piezas independientes –dos “pliegos sueltos”–, obtenidos tras dividir el pliego de papel por el lado corto una vez impreso (véase *fig 11*).<sup>21</sup>

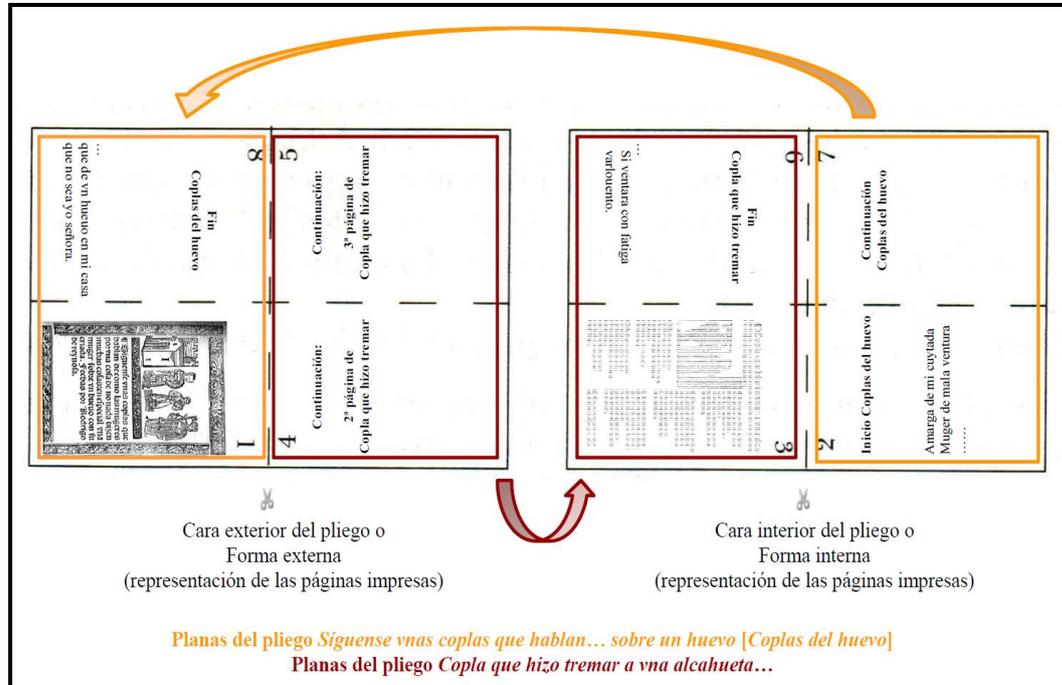


Fig. 11

Sin embargo, el único ejemplar que nos ha llegado, el adquirido para la biblioteca de Hernando Colón en Medina del Campo un 23 de noviembre del año 1524, según sabemos por su anotación en el *Registrum*, le fue vendido curiosamente sin cortar y en esta forma ingresó y permaneció en su biblioteca, bien por prurito bibliofílico o más seguramente por no reparar en que, en realidad, contenía dos piezas independientes impresas a la vez.<sup>22</sup> Será trescientos años después cuando se divida, desgajándose las dos piezas tras la venta de la biblioteca de Richard Heber al llegar a manos de un avisado librero, tal como demostraron Askins e Infantes (1991), conservándose en la actualidad las *Coplas del huevo* en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena y la *Copla que hizo tremar a vna*

<sup>21</sup> Para los conceptos y diferenciación de producto tipográfico y editorial, véase Martín Abad (2004, 25-86).

<sup>22</sup> Así lo prueba el aparente desorden con el que anotó los incipits y explícits respectivos de cada composición al asentarlos en el registro n.º 4105 de su *Registrum* –que responde simplemente al orden en que iba encontrándolos al leer el pliego de papel “desplegado y sin cortar”–; también demuestra esta hipótesis la secuencia de foliación manuscrita que hemos podido reconstruir para el volumen facticio en el que creemos que muy pronto fueron encuadernadas estas piezas, junto con otros pliegos en la propia biblioteca hernandina, según propusimos en el trabajo de 2007 (219-23); frente a la interpretación de tal desorden de incipits y explícits sugerida por Askins e Infantes, al no haber percibido la identidad tipográfica y cronológica de las dos piezas y suponer que el asiento colombino no se refería a esa edición doble sino, al menos en lo relativo a la segunda pieza, a “un pariente (cercano) suyo” (1991, 48-50).

*alcahueta que auía engañado ciertos caualleros en la Biblioteca Nacional de España.*

Pero si traigo a colación este caso es, como decía, por su interés biblioiconográfico, pues la evidencia material que demuestra su peculiar planificación editorial es la presencia de la figurilla de la dama contigua a la casa (véase *fig. 12*): al aparecer repetida en la portada de *Síguense vnas coplas del huevo* y en la portadilla de la *Copla que hizo tremar a vna alcahueta* —mostrando además en ambos casos una grieta en la parte derecha de la frente—, se demuestra que es el mismo taco y, por tanto, que esas planas forzosamente tuvieron que imponerse cada una en una forma distinta del pliego, es decir, una en el blanco y otra en la retiración, tratándose por ello de un caso claro de imposición por medios pliegos.<sup>23</sup>



*Fig. 12*

c) Volviendo a las series de figuritas, es posible identificar todavía un tercer conjunto de tacos, de aparición mucho más tardía (véase *fig. 13*), pues lo encuentro por primera vez en la *dramatis personae* de la *Obra del peccador* de Bartolomé Aparicio, antes citada, datable no antes de 1593: de él conocemos cuatro tacos, a los que quizá podrían asimilarse los tres de los *Dichos y sentencias de los siete sabios*, de López de Yanguas, un pliego considerado con dudas de hacia 1600 o incluso posterior (FV. *Burgos*, n.º 734 = RMND, n.º 304.5).

<sup>23</sup> Como consecuencia se deberá otorgar consideración bibliográfica independiente a ambas piezas en cuanto que productos editoriales, pero no tipográficos, y mostrar esta particularidad en su descripción independiente, aunque correlativa, tal como se ha corregido en las “Adiciones y correcciones a *La imprenta en Burgos (siglo XVI)*,” que preparo. Téngase en cuenta que, aunque formalmente esto suponga volver a describirlas desglosadas en dos asientos, como figuran en la primera edición del *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* de Rodríguez-Moñino (1970, n.ºs 476 y 605), conceptualmente subyace una interpretación bibliográfica muy distinta.



Fig. 13

### 3. De babuynes e historias para coplas

La tentación de rastrear la presencia de estos taquitos en la carpintería de la imprenta a través de los inventarios resulta inevitable. De hecho, al releer el inventario de 1557 tenderíamos a vislumbrarlos bajo la anotación de “clvij viñetas para principios”,<sup>24</sup> pero esas viñetas eran, como su propio nombre indica, las piezas de orlas de composición para formar marcos y principios abiertos, –según la acepción técnica del término todavía vigente, cuyo origen metonímico pone de relieve la decoración de vides y racimos en trepado, bastante habitual en esas piezas con las que se solían enmarcar las portadas–. En cambio, el número de tacos de figuritas clasificados en

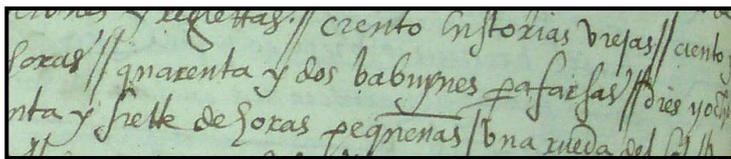


Fig. 14

la primera serie, esos 41, me hizo reparar en otra anotación contigua, la de “xlii babuynes,” todavía más elocuente en el inventario de 1555, porque

precisa: “quarenta y dos babuynes para farsas” (fig. 14).<sup>25</sup>

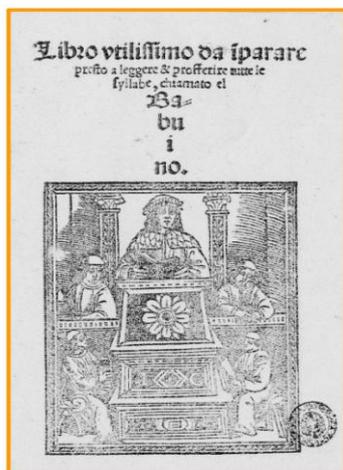
<sup>24</sup> Cito por el documento original del Archivo Histórico Provincial de Burgos: AHP Burgos, PN 5544, f. 100 rº-134 vº, Pedro de Espinosa: *Inventario de la librería de Juan de Junta en Burgos*, 1557 (la cita en f. 128 v r). Publicó este documento Pettas (178); para las reservas sobre su transcripción puede verse Ruiz Fidalgo y Fernández Valladares (411-20).

<sup>25</sup> AHP Burgos, PN 5542, *Inventario de 1555*, f. 530 vº.

Y es que el término “babuino,” chocante por inusual pues solo se registra en dos concordancias del CORDE posteriores al año 1880, designa un “mono africano, de 75 cms. de altura, cuyo pelaje es de color marrón oliváceo,” unas características que humorísticamente supieron ver los romanos en la estatua de un Sileno colocada en 1571 en la calle que todavía hoy se llama “vía del Babuino,” precisamente una de las seis estatuas parlantes de Roma integrantes de la “congregazione degli arguti,” junto con Pasquino y Marforio, protagonista por ello de “babbuinate.”<sup>26</sup> No creo, desde luego, que la acepción del término utilizado en los inventarios pueda justificarse por ahí, pero sí que subyace en ella la idea burlesca de la figura del mono, presente en el término mucho más usual de “monigote,” según comprueban las acepciones tercera a quinta recogidas por María Moliner: “Muñeco o figura grotesca hecho, por ejemplo, de trapo o papel.- Mono. Dibujo, pintura o figura mal hechos, como los que hacen, por ejemplo, los niños. Se aplica también a dibujos humorísticos, aunque estén bien hechos.” En este sentido, pudiera pensarse en una traslación similar a la de la palabra “santo,” en su acepción de carácter familiar recogida en el DRAE: “Viñeta, grabado, estampa, dibujo que ilustran una publicación.”

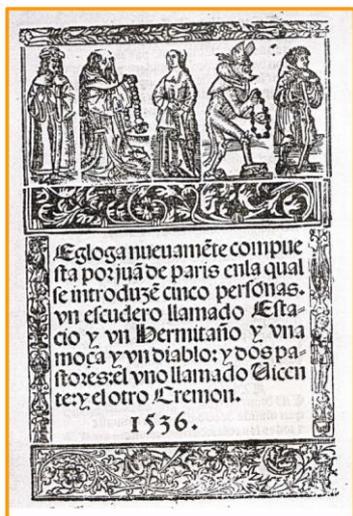


Conviene mencionar, además, que con el término “babuino” se designó en Italia un tipo de cartilla y silabario para la enseñanza de las primeras letras en el nivel más elemental, de enorme éxito pues estaba escrito en vulgar y destinado a las escuelas de la doctrina cristiana (Lucchi), aunque sean muy pocos los testimonios conservados, siendo el más antiguo el *Libro utilissimo da imparare presto a leggere & profferire tutte le syllabe, chiamato el (sic) Babuino*, impreso en Perugia, per Blanchinum apud Leonem, el 25 de noviembre de 1521.<sup>27</sup> El origen de su singular denominación resulta controvertido, habiendo querido explicarlo como derivación onomatopéyica relacionada con el balbuceo de los principiantes que comienzan a deletrear, pero como señala Bueno (429) “secondo alcuni deriverebbe del fatto che la copertina di alcuni esemplari recava l’immagine di una scimmia,” posibilidad que nuestra acepción impresoria viene a reforzar.



<sup>26</sup> Véase el espléndido panorama trazado por Vian (84-95) sobre las funciones de estas estatuas y la actividad literaria generada en torno a ellas en el siglo XVI.

<sup>27</sup> Se conserva ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Bolonia, Raro A. 18 (Edit16 CNCE 58762). Nos ha llegado también otro testimonio más tardío, titulado *Libretto da imparare presto a leggere, chiamato Babuino. Con un breue modo da seruir la messa*, impreso en Lucca, a stanza di Giuliano Bacciolini e’compagni, librari al vaso d’oro, 1582 (Roma, Biblioteca Univesitaria Alessandrina, XIII.a.58.2, Edit16 CNCE 66270).



En todo caso, no resulta difícil imaginar a Pedro de Valdivieso, Martín de Eguía o Rodrigo de la Torre –los sucesivos regentes del taller de Juan de Junta– metidos a cajistas, pedir al aprendiz que le acercase la caja de *babuines* para componer la primera plana de una farsa. Pues, desde luego, a partir de los años treinta del siglo XVI, la puesta en página preferida para los pliegos teatrales fue la combinación de tacos de figuritas, desde las *Églogas* pastoriles de Juan de París o de Pedro de Salazar,<sup>28</sup> a las farsas y comedias de Alonso de Pedraza y Bartolomé Palau en los años cincuenta,<sup>29</sup> aunque también hay ejemplos de portadas con alguna escena vinculada más directamente al tema de la obra – aunque no por eso entallada necesariamente para

ella–, como sucede por ejemplo con la *Tragicomedia alegórica del paraíso y del infierno: moral representación del diuerso camino que hazen las ánimas partiendo desta presente vida*, en la que se precisa “figurada por los dos nauíos que aquí parescen: el vno del cielo y el otro del infierno,” y efectivamente ilustrada con dos estampas de sendos galeones con la proa dirigida en sentido opuesto,<sup>30</sup> obra atribuida en ocasiones a Gil Vicente aunque sin ningún fundamento,<sup>31</sup> o en la portada de la *Aquilana*, de Torres Naharro, con San Juan a lomos del águila, estampa quizá en este caso entallada *ex profeso* para ella pues esta es su primera

<sup>28</sup> Juan de París: *Égloga nueuamente compuesta por Juan de París en la qual se introduzen cinco personas: vn escudero llamado Estacio y vn hermitaño y vna moça y vn diablo y dos pastores, el vno llamado Vicente y el otro Cremón*. 1536. [Sin indicación de lugar ni de impresor, pero: Burgos. Juan de Junta]. 1536. (FV. Burgos, n.º 303); y Salazar, ¿Pedro de?: *Égloga, hecha por Salazar, de Breno y otros tres pastores compañeros suyos. Dirigida al muy yllustre y magnífico señor el Duque de Medinaceli*. [Sin indicaciones tipográficas, pero: Burgos. Juan de Junta. c.1530-1539] (FV. Burgos, n.º 322\*).

<sup>29</sup> Alonso de Pedraza, Juan Rodrigo: *Comedia... en la qual por interlocución de diuersas personas, en metro se declara la hystoria de Sancta Sussaña a la letra*. [Sin indicación de lugar ni impresor, pero: Burgos. Juan de Junta]. 1551. (FV. Burgos, n.º 407) y *Farsa llamada dança de la muerte, en que se declara cómo a todos los mortales, desde el Papa hasta el que no tiene capa, la muerte haze en este mísero suelo ser yguales y a nadie perdona... Hecha por Juan de Pedraza, tundidor vezino de Segouia*. [Sin indicación de lugar ni impresor, pero: Burgos. Juan de Junta]. 1551. (FV. Burgos, n.º 408); Palau, Bartolomé: *Farsa llamada Salamantina nueuamente compuesta por Bartholomé Palau estudiante de Buruáguena: en la qual se introduzen las personas siguientes. Estudiante. Soriano moço de espuelas. Juancho Vizcaño. Antón bobo. Mencía tripera. Beltrán pastor. Salamantina donzella. Teresa moça. El bachiller tripero. Leandro padre de Salamantina. Y vn alguazil con sus criados. Es obra que passa entre los estudiantes en Salamanca*. [Sin indicación de lugar ni impresor, pero: Burgos. Juan de Junta]. 1552. (FV. Burgos, n.º 421).

<sup>30</sup> Lleva colofón de Burgos, en casa de Juan de Junta, 1539, 25 de enero (FV. Burgos, n.º 318) y puede verse facsímil del ejemplar único de la Biblioteca Nacional de España en *Autos, comedias y farsas*, vol. 1, n.º X.

<sup>31</sup> Así, por ejemplo, en Palau (XXVI, n.º 361.963), y la edición facsímil mencionada, por no citar renombradas historias de la literatura, a pesar de que ya en 1916 Hendrix negara semejante paternidad, como recoge Infantes (1997, 333).

aparición y no volverá a repetirse en ninguna edición burgalesa o salmantina de la imprenta de los Junta.<sup>32</sup>



*negro que cante en manera de requiebro [...]. Con vnas coplas de Antón vaquerizo de Morana (RMND, n.º 786):*

Advirtamos que en las dos portadillas que lleva (véase *fig. 15*) ha procurado el impresor ser escrupuloso en la interpretación plástica del texto, pues las *Coplas de Jorge* se ilustran con la figura de un negrito galán y las de *Antón* con un hermoso grabado representando al caballero y la pastora. Este hecho, que no es frecuente, ni mucho

<sup>32</sup> Lleva colofón de Burgos, en casa de Juan de Junta. 1552, 16 de diciembre (FV. *Burgos*, n. 415). Tras la Segunda guerra mundial desapareció el único ejemplar conocido, encuadernado en un volumen facticio con farsas y églogas del siglo XVI, conservado hasta ese momento en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, con signatura Rar. 273(2) (*olim* P.o. hisp.. 4º.29) que perteneció a Johann Jakob Fugger, según expuse en Fernández Valladares (2003, 19-23), cuya desaparición me resisto a dar por definitiva. Felizmente el pasado 18 de octubre de 2011 la Biblioteca Nacional de España ha adquirido un ejemplar en la subasta n.º 415 de la casa Durán de Madrid, lote 3167 –de cuyo catálogo procede la reproducción–, que pude examinar en la propia casa de subastas, sin que el ejemplar muestre rastro alguno que permita afirmar su procedencia del volumen de Munich –pero tampoco descartarla–, más allá de la presencia de marcas a lápiz delimitando fragmentos del texto en las hojas B1 vº y B2 rº, que pudieran vincularse con el interés filológico de algún antiguo editor, pues téngase en cuenta que ya fue descrita por Ferdinand Wolf en el año 1852 a partir del ejemplar entonces en la biblioteca muniquesa, gracias a las notas proporcionadas por el Dr. Conrado Hoffman y a la noticia facilitada por su amigo el Dr. V.A. Huber, según cortésmente registró Wolf al principio de su trabajo (que consulto en la traducción de Sáenz del Río, de 1853, 514). Adoptando la misma cortesía académica, muy útil además para dejar trazas a los investigadores venideros con que reconstruir la arqueología y procedencia de tantas piezas rarísimas de nuestro patrimonio, agradezco encarecidamente a Isabel Núñez Berdayés, facultativa del Servicio de valoración e incremento del Patrimonio de la BNE, el haberme avisado de la presencia de esta pieza en la subasta citada. La noticia de su adquisición se ofreció en la página web de la BNE el 28 de noviembre de 2011, con alguna imprecisión bibliográfica y sin destacar la singularidad de la incorporación de esta pieza a nuestro patrimonio, como único ejemplar localizado en la actualidad:

[en línea:] <http://www.bne.es/es/AreaPrensa/noticias2011/ComediaAquilana.html?pagina=1>

menos, apunta la posibilidad de que se trate de imprenta con material nuevo y no de una que trabaja con calderilla reusada. (1962, 48)

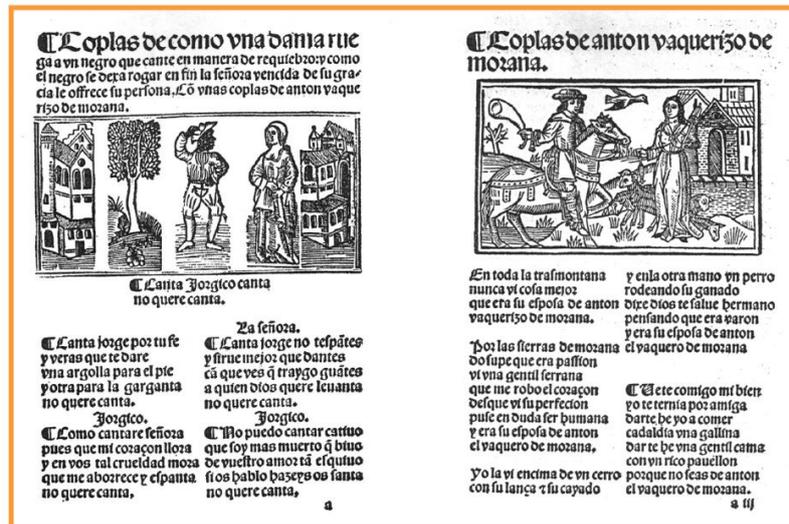


Fig. 15

Sin embargo, sin poder descartarlo, creo más bien que ahora que sabemos que el pliego fue impreso en casa de Juan de Junta, c. 1530-1535 (FV. *Burgos*, n.º 281), de lo que nos habla el recurso a esa escena específica del caballero cazador y la pastora con una rueca en la mano –que rompe también con la pauta de los taquitos para ilustrar coplas, aunque en este caso sea en el interior del pliego–, es simplemente de la variedad de materiales ilustrativos disponibles en esta imprenta.

Pero, volviendo a los *babuines*, debemos señalar que además de consolidarse como recurso ilustrativo para el teatro de cordel y los pliegos no romanceriles, se utilizarán también en algunas otras obras –pocas, pero muy significativas–, funcionando en la mayoría como marca de adscripción o de proximidad editorial con los géneros de cordel. El ejemplo prototípico y bien conocido es el del *Lazarillo burgalés* de 1554,<sup>33</sup> pues con *babuines* se ilustró tanto su portada como el interior del texto, una peculiaridad solo compartida con la edición medinense y, en relación con el *corpus* editorial burgalés, con una edición de *La doncella Teodor*, que salió de las prensas de Juan de Junta precisamente el 12 de enero del mismo año 1554, con una puesta en página que recuerda inevitablemente a la del *Lazarillo* pues al inicio de cada uno de sus siete “Títulos” –léase capítulos o incluso tratados (Baranda e Infantes 61)– aparecen dos figuritas en arracada alusivas a la doncella y el personaje que la interroga (FV. *Burgos*, n.º 431). Encontraremos también *babuines* en el interior del *Gracioso razonamiento en que se introduzen dos rufianes* –el pliego citado más arriba–, sin duda por su carácter dialógico cercano a lo teatral, así como en las dos únicas ediciones juntas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de 1531 y 1536, aunque este es un caso muy distinto sobre el

<sup>33</sup> FV. *Burgos*, n.º 445. Su conformación editorial como novela de cordel ya fue puesta de relieve hace tiempo por Rico. Véase ahora el análisis iconográfico de los grabados de las cuatro ediciones de 1554 del *Lazarillo* en un trabajo más reciente de Díez Borque.

que volveremos después. Igualmente se recurrió a los *babuines* para la portada de las *Flores romanas prouadas de famosos y doctos varones compuestas para salud y reparo de los cuerpos humanos*, un recetario de sanidad popular con remedios caseros para el cuerpo y gentilezas para el espíritu, traducido del italiano y adicionado por el bachiller Juan Agüero de Trasmiera (Infantes 2011), que se reeditará como librito de cordel, según delata su factura, en 1545 y 1550 (FV. *Burgos*, n.ºs 367 y 394).

Y por no alargar más esta enumeración, mencionaré solo el *Diálogo de las condiciones de las mujeres* de Cristóbal de Castillejo, impreso en 1556, cuya portada incorpora dos figuritas con la mención de los dialogantes, Alectio y Fileno (FV. *Burgos*, n.º 459).<sup>34</sup>

### 5. Ensayo de cartografía y arqueología biblioiconográfica aplicada a las estampas de las narraciones caballerescas de cordel

Al trazar ahora de forma sistemática la *cartografía* o itinerario de las apariciones de las estampas hemos podido percibir otra tendencia que no quisiera dejar de señalar: frente a los grabados utilizados para los pliegos de tema religioso, tomados de la nutrida producción de obras de devoción y espiritualidad tan característica de esta imprenta y que, por ello, seguirán apareciendo a lo largo del siglo XVI tanto en libros como en pliegos –remontándose algunas xilografías incluso a época incunable, como la Crucifixión cuajada de personajes de las *Coplas del “Memento homo”* de Juan del Encina (c. 1531), o la representación de la muerte portadora de un ataúd y una saeta rodeada de calaveras de papas, prelados y reyes, en la *Glosa religiosa y muy christiana, sobre las coplas de don Jorge Manrique* de Rodrigo de Valdepeñas (c. 1555-60)–,<sup>35</sup> en el caso de



<sup>34</sup> Dejo fuera otros casos más tardíos cuyas portadas muestran también *babuines*, como las dos ediciones de la *La historia de Grisel y Mirabella, con la disputa de Torrellas y Braçayda*, de Juan de Flores, impresas por Felipe de Junta en 1562 (FV. *Burgos*, n.ºs 484 y 485), seguramente por afinidad material con algunas de las portadas de la narrativa caballerescas de cordel.

<sup>35</sup> Respectivamente FV. *Burgos*, n.º 249 = RMND, n.º 179, y FV. *Burgos*, n.º 476 = RMND, n.º 619.8. Ambas estampas fueron entalladas a partir de modelos procedentes de la imprenta zaragozana de Pablo Hurus: concretamente la Crucifixión, que Fadrique de Basilea utilizó por primera vez en *La pasión del eterno príncipe Jhesú*, c. 1493 (Kurz 295.16 = ISTC ig00237000), se copió de la *suite* de xilografías pasionales de la *Expositio aurea himnorum* impresa en Zaragoza por Pablo Hurus, 26 de enero de 1492 (Kurz 135.6 = ISTC ie00148900), al igual que una Anunciación, de la misma factura abigarrada (Kurz 135.11), que seguramente formó parte también del incunable burgalés pero que solo hemos podido documentar por dos tardías ediciones de la *Vida de Santa Ana* de Juan de Robles, de 1567 y 1577 (FV. *Burgos*, n.ºs 554 y 628), un ejemplo elocuente de

las “escenas de romances” nunca se utilizaron para otros productos que no fueran pliegos sueltos, o bien –y esto es lo significativo– para ilustrar novelas caballerescas breves y otras piezas de narrativa popular. Es decir: cuando una “historia de romance” ilustró otro tipo de textos, estos pertenecieron exclusivamente a la modalidad editorial de la narrativa caballeresca de cordel y textos afines.

Así sucede, por ejemplo con una de las estampas más recurrentes en la producción burgalesa (véase *fig. 16*), la que representa a un “caballero y un escudero saliendo de una ciudad, enmarcada por doble filete,” esto es, el marco o filete de encuadre con el que habitualmente se delimitaban estas escenas, detalle



*Fig. 16*

que –por cierto– nos afanamos en consignar en las descripciones tipobibliográficas y que parece tomaban en consideración también en los talleres a la hora de identificar estas maderas, si es así como podemos interpretar las menciones a los “cabos” o “canteros” –es decir, de los bordes de las entalladuras– en anotaciones como: “Y en una caja de madera pequeña, en cuarto, las medidas del romano mediano que son ystorias sin canteros” o “lxxv historias para coplas de ambos cabos” y “sesenta historias para coplas de ambos cabos cortadas,” todas en el inventario de 1553.<sup>36</sup>

Pues, en efecto, de esta escena hemos podido registrar hasta veintitrés apariciones en un arco temporal muy amplio que abarca desde *c.* 1515-19 hasta después del año 1593, correspondiendo diecinueve de ellas a pliegos sueltos<sup>37</sup> y las cuatro restantes a narraciones caballerescas breves: aparece concretamente en tres ediciones del *Libro del caballero Partinuplés*, impresas respectivamente en casa de Juan de Junta en 1547, firmada la segunda por sus herederos con la fecha de 1557

---

arqueología iconográfica. Igualmente la estampa de la Muerte en el osario fue usada en Burgos por primera vez en el *Libro del Anticristo*, con el *Sermón [apócrifo] de San Vicente Ferrer*, impreso por Fadrique de Basilea en 1497 (Kurz 42.67 = ISTC ia00770200), tomada posiblemente de la edición zaragozana del año anterior impresa por Hurus (Kurz 41= ISTC ia00770000), aunque ya lo encontramos utilizado en esa imprenta en el año 1491, ilustrando el *Cordial de las cuatro cosas postrimeras* (Kurz, 121.1 = ISTC ic00909350).

<sup>36</sup> AHP Burgos, PN 5540, f. 682 r°. No está de más indicar, de pasada, el valor arqueológico de la primera de las anotaciones mencionadas, que permite presuponer la existencia de ediciones burgalesas de la obra de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, anteriores al año 1553, de las que no tenemos el menor rastro.

<sup>37</sup> Para facilitar su localización me limito a indicar su referencia en FV. *Burgos*, seguida del signo = y la correspondencia en RMND, sin necesidad de reiterar las abreviaturas, en aras de abreviar al máximo: 97 = 668; 167 = 893; 233 = 894; 275 = 1000; 279 = 15[+14+956]; 286 = 895; 290 = 1002; 333 = 658; 337 = 608; 395 = 345[+346]; 398 = 31; 401 = 993; 448 = 352; 530 = 892; 539 = 261[+262]; 541 = 1032; 570 = 663; 573 = 723[+728] y 707 = 1025.

en la portada –pero seguramente no anterior al 10 de enero de 1558 en que Juan de Junta hizo testamento– y la última en casa de su hijo Felipe de Junta en 1563.<sup>38</sup>

Sin embargo, mucho antes ya se había utilizado para ilustrar la portada de la primera edición conocida en español de la *Historia de Clamades y Clarmonda*, que



Fig. 17

publicó Alonso de Melgar en 1521 (FV. *Burgos*, n.º 127). No obstante, para dos reediciones más tardías de esta obra, llevadas a cabo en esta misma imprenta en el decenio de 1560 ya a cargo de Felipe de Junta, se recurrirá a otra escena, también caballeresca pero de motivo iconográfico diferente, pues representa a “un caballero y una dama, seguidos por un hombre de armas, todos en sendas cabalgaduras, a las puertas de una ciudad” (véase *fig. 17*), un grabado más apropiado a la narración de los amores del muy valiente y esforzado caballero Clamades, hijo del rey de Castilla y de la linda Clarmonda, hija del rey de Tuscana, según refería el título desde la edición original incunable francesa de c. 1480.<sup>39</sup>

Esta escena, de una mayor carga sentimental, la encontraremos también en otros dos pliegos sueltos: el del *Romance de don Gayferos, que trata de cómo sacó a su esposa, que estaua en tierra de moros*, aunque solo en la edición más tardía de las tres burgalesas registradas, datada mediante el arco temporal c. 1550-1562,<sup>40</sup> pues para las dos anteriores<sup>41</sup> se prefirió la escena más imprecisa del caballero y el escudero saliendo de una ciudad, antes comentada; e igualmente se recurrió al caballero y la dama cabalgando para el pliego recopilatorio titulado *Aquí comiençan tres romances nuevos. El primero es que dizen: Yo me estando en Giromena; y el otro: De Mérida sale el palmero; y el*



Fig. 18

<sup>38</sup> FV. *Burgos*, n.º 373; FV. *Burgos (Adiciones [en preparación])*, n.º 468.3, y FV. *Burgos*, n.º 505.

<sup>39</sup> La primera de estas reediciones burgalesas lleva colofón expreso de Burgos, en casa de Phelippe de Junta, 1562 (FV. *Burgos*, n.º 482); la segunda, firmada en la misma imprenta, carece sin embargo de fecha, pero por el estado de la entalladura en la que se aprecia una grieta en la parte inferior sobre las patas de los caballos, la he datado c. 1562-1563 (FV. *Burgos*, n.º 512, a cuyo único ejemplar localizado en la BNE, R-30627, se debe añadir el existente en la biblioteca toledana del Cigarral del Carmen, del que procede la reproducción gentilmente facilitada por su propietario).

<sup>40</sup> Y por lo tanto impresa bien durante la etapa de Juan de Junta como propietario de la imprenta, o ya por sus herederos o incluso por su hijo Felipe. Véase FV. *Burgos*, n.º 496 = RMND, n.º 998.

<sup>41</sup> La primera datada c.1535 (FV. *Burgos*, n.º 275 = RMND, n.º 1000) y la segunda no anterior a 1550 (FV. *Burgos*, n.º 401 = RMND, n.º 993), ambas correspondientes por tanto a la etapa de Juan de Junta.

otro: *Río verde, río verde*,<sup>42</sup> una buena muestra de la versatilidad de este tipo de estampas, fácilmente intercambiables para ilustrar obras diferentes.

Del mismo modo, otra escena caballeresca de contenido iconográfico muy similar, pues representa a “un caballero jinete con una dama a la grupa y su escudero con dos caballos llegando a un castillo” (véase *fig. 18*) sirvió para ilustrar cuatro pliegos sueltos muy diferentes,<sup>43</sup> así como *La crónica de los nobles caualleros Tablante Ricamonte y de Jofré*, en un arco temporal que abarca desde c. 1520 al año 1558 en que se publicó la narración caballeresca (FV. *Burgos*, n.º 468).



Fig. 19

Mencionaré por último de pasada, pues lo he estudiado en otro lugar (Fernández Valladares 2012, en prensa), el caso del grabado del séquito de doña Lambra escoltada por los siete Infantes de Lara después de su boda y antes de la afrenta (*fig. 19*),

uno de los momentos culminantes de la historia para la que seguramente fue entallada, *La crónica del noble cauallero el conde Fernán Gonçáles con la muerte de los siete Infantes de Lara*, impresa en 1516 por Fadrique de Basilea, siendo reiterada después en dos ediciones de la *Historia breve de Fernán González*, de 1537 y 1546. Sin duda fue la estampa más utilizada en la historia de esta imprenta, con veintiséis apariciones registradas, habiendo sido objeto de contrahechuras en imprentas de otras ciudades, que prolongaron su uso hasta bien avanzado el siglo XVII. Su éxito vino propiciado por el desplazamiento de su contenido iconográfico específico –la representación de “tres damas, a caballo, escoltadas por un grupo de caballeros lanceros en un camino, próximos a las murallas de una ciudad”– en favor de una función referencial muy versátil que primó la connotación bélica de los caballeros lanceros –interpretados como “hueste saliendo de una ciudad”– o el motivo del viaje, el destierro o la cabalgada, por la presencia de los caballeros en un camino, tal como ha sido

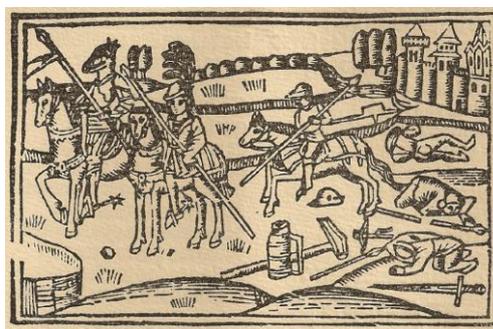


Fig. 20

<sup>42</sup> Impreso con anterioridad a 1562 (FV. *Burgos*, n.º 498 = RMND, n.º 696).

<sup>43</sup> Son el *Romance nuevo por muy gentil estilo: con vna glosa nueva al romance que dize En Castilla está vn castillo que se llama Rocha Frida*. (FV. *Burgos*, n.º 116 = RMND, n.º 148), el *Romance nueuamente glosado por Pedro de Palma en el qual se trata la triste y lamentable nueva que le dieron al rey moro passeándose por Granada* (FV. *Burgos*, n.º 236 = RMND, n.º 420), la *Glosa nueuamente trovada por Luys de Peralta: sobre el romance de Fajardo* (FV. *Burgos*, n.º 289 = RMND, n.º 434) y el *Romance de don Tristán nueuamente glosado por Alonso de Salaya con otras obras suyas* (FV. *Burgos*, n.º 293 = RMND, n.º 509).

descrita en la mayoría de sus dieciocho apariciones registradas en pliegos sueltos, en un arco temporal que abarca más allá del año 1593, así como en las dos ediciones burgalesas conservadas del *Libro del infante don Pedro de Portugal, el qual anduuo las quatro partidas del mundo*, de 1554 y 1563 (FV. *Burgos*, n.ºs 443 y 506).

No creo necesario enumerar más ejemplos para apuntalar una pauta que evidencia claramente la especialización funcional de esas “historias” para las diversas modalidades de la literatura popular impresa y, a la vez, permite sugerir – al menos en el caso de las escenas de motivo y factura más parecida– la posibilidad de que originariamente se entallaran *ex profeso* para las novelas caballerescas breves, seguramente para sus ediciones más tempranas hoy perdidas, como el *Roberto el Diablo* de 1509 que tuvo Hernando Colón y, desde luego, la *Historia del rey Canamor* de ese mismo año, pues de ella anotó en el asiento 4122 de su *Regestrum*: “Es en 4º, tiene algunas figuras” (FV. *Burgos*, n.ºs 27 y 28). Esto ya fue sugerido hace mucho tiempo por Foulchè Delbosc (375-76) al estudiar el grabado de tres pliegos de romances de los *Cancionerillos de Praga* (fig. 18),<sup>44</sup> amparándose igualmente en la anotación colombina, pero sin mencionar que la intuición derivaba de que con esa escena se ilustraron las portadas de las dos ediciones burgalesas conocidas del *Canamor*, ambas del año 1562 (FV. *Burgos*, n. 480 y 481); aunque hoy sabemos que también otras dos de la *Historia de Enrique Fi de Oliva*, de los años 1548 y 1558 (FV. *Burgos*, n.ºs 382 y 464).



Fig. 21

juan” y “vna historia de la donzella theodor,”<sup>45</sup> es decir, xilografías entalladas específicamente para las portadas de esas obras, que lamentablemente no conocemos hoy, pues o bien no nos han llegado ejemplares, como sucede en el primer caso, o no fueron utilizadas en las ediciones conservadas, según indicamos para el segundo. Por el contrario, conocemos el grabado específico para la portada de la *Historia de la Ponzella de Francia* (fig. 21), una estampa de tres cuartos de

Por eso, creo que no estará de más mencionar otro dato que refuerza la posibilidad de adscribir el origen de muchas de estas escenas a esas tempranas ediciones, ilustradas en sus primeras salidas con series que historiaban la narración: en el inventario del año 1555 se recogen “vj figuras de don pedro de portugal” que, sin embargo, no se aprovecharon ni para la edición impresa un año antes ni para la posterior de 1563; y junto a ellas existía en la carpintería del taller “vn principio de abbad don

<sup>44</sup> Concretamente los correspondientes a sus n.ºs LX (FV. *Burgos*, n.º 542 = RMND, n.º 1072); LXIX (FV. *Burgos*, n.º 292 = RMND, n.º 1051) y LXX (FV. *Burgos*, n.º 228 = RMND, n.º 774).

<sup>45</sup> AHP Burgos, PN 5542, f. 530 vº.

plana que, en cambio, no hemos encontrado asentada en ninguno de los tres inventarios, a pesar de que se utilizó después para ilustrar las dos ediciones del año 1562 (FV. *Burgos*, n.ºs 488 y 489).

De ahí que en alguna ocasión me haya dado a elucubrar si sería factible, partiendo de la ordenación cronológica de las apariciones de esos grabados de factura parecida, intentar agruparlos en series y en un ejercicio de imaginación llevado a cabo necesariamente por buenos conocedores de este género de historias, probar a reconstruir las narraciones iconográficas subyacentes y quizá, hasta poder rastrear alguna obra perdida.

Propondría ensayarlo, por ejemplo, con un conjunto de estampas que con anterioridad al segundo decenio del siglo XVI –a tenor de la fecha más temprana de aparición de una de ellas– quizá ilustraron la misma obra (véase *fig. 22*), pues

siempre me han llamado poderosamente la atención por su afinidad en cuanto al estilo y el ambiente común palaciego en que sitúan las escenas representadas, además de recordar, aunque obviamente en versión menor, algunas del *Oliveros* o incluso la del auto VI de la *Celestina*.

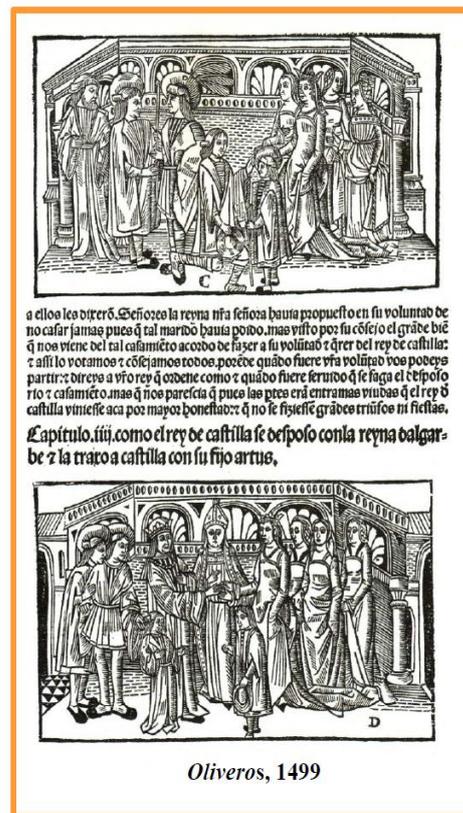
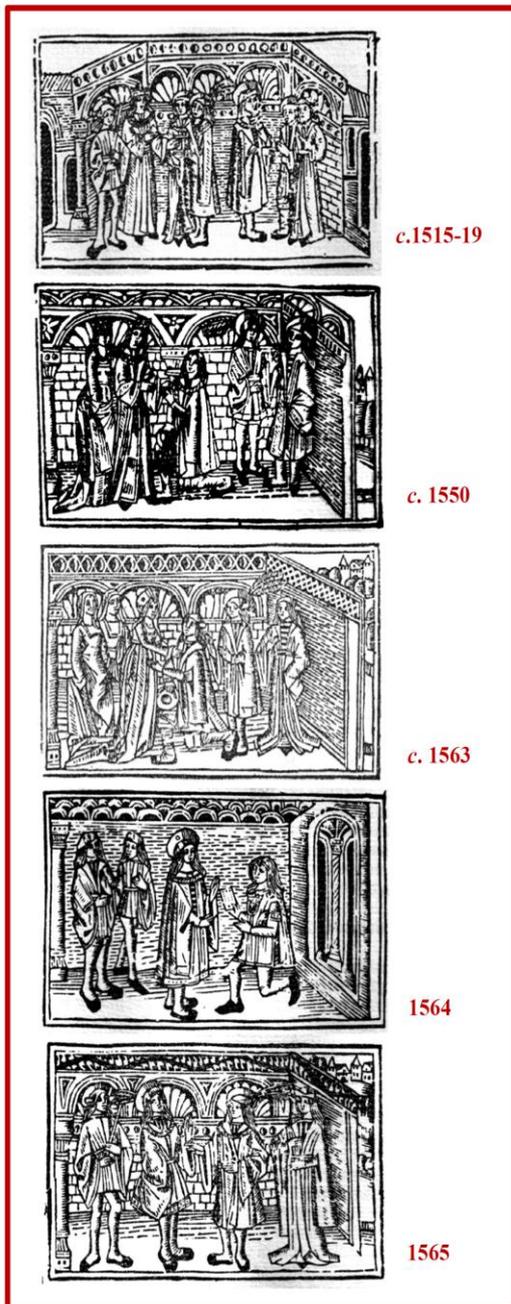
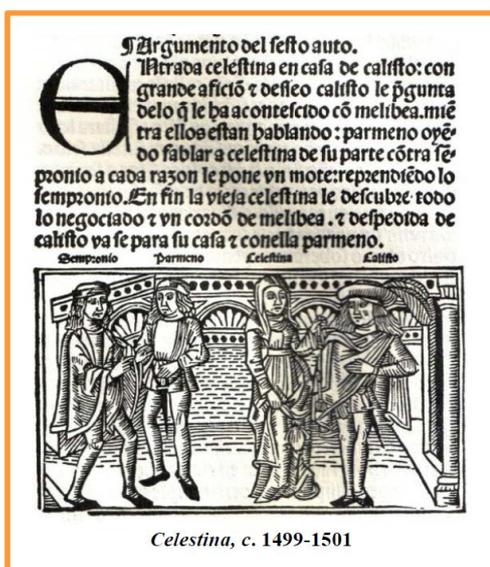


Fig. 22



De hecho, la primera de ellas figura en un pliego bastante temprano con los romances de los doce Pares de Francia y del conde Guarinos, impreso c. 1515-1519 por Fadrique de Basilea o por su yerno y sucesor, Alonso de Melgar (FV. *Burgos*, n.º 104 = RMND, n.º 1065), y reaparecerá mucho después en el interior del *Libro de los siete sabios de Roma*, de 1554 (FV. *Burgos*, n.º 438), conjugada con otras ocho estampas de diversa procedencia, entre ellas la segunda de esta serie, que a su vez ilustró las portadas de tres de las cuatro ediciones burgalesas de *La historia de la reyna Sebilla*, impresas en 1551 y c.

1562 (FV. *Burgos*, n.ºs 405, 406 y 495).

Pero será más realista limitarnos por ahora simplemente a suponer que fue la crisis que afectó a la imprenta castellana en esos años iniciales del siglo XVI, incidiendo directamente en la caída de la producción de obras ilustradas con estampas interiores, lo que desencadenó que esas series de grabados específicos empezaran a utilizarse en virtud de su valor referencial, pasando a engrosar los cajones de historias para coplas, coincidiendo eso, además, con el despegue de la producción de pliegos sueltos, en un proceso de arrinconamiento semejante al sufrido por las pequeñas viñetas tan características de los libros venecianos entre 1490 y 1500, que “with the turn of the century, driving them down into the chap-books,” según señaló hace mucho tiempo Pollard (350).

## 6. Perduración y reuso de las estampas de la *Celestina* burgalesa

De ahí que, por más que nos empeñásemos, no sería nada fácil encontrar en un cajoncillo específico del taller las dieciséis historias con las que se ilustró la *Celestina* burgalesa, aun rebuscando en la cámara de la carpintería acompañados por la propia Isabel de Basilea –como virtualmente los inventarios conservados casi nos permiten hacer–, a pesar de que de seguro fueron a parar allí. Aunque, a diferencia de lo que sucedió con las xilografías del *Oliveros de Castilla* –que no volverán a aparecer en ninguna edición posterior ni de esta obra ni de otra alguna de la imprenta, seguramente porque no eran propiedad del impresor sino del editor o costeador y por ello no pasaron a formar parte del acervo del taller<sup>46</sup>–, tenemos

<sup>46</sup> De hecho, la adaptación de esta obra al cauce editorial de las narraciones caballerescas como libro de cordel en 4º, llevada a cabo por Juan de Junta en 1554 e imitada por Pedro de Santillana ese mismo año, irá ilustrada con una anodina escena de un jinete blandiendo espada, en realidad Santiago Matamoros (FV. *Burgos*, n.ºs 440-442 y Fernández Valladares 2012, en prensa), aunque el gran tamaño de las escenas originales del ancho de caja en folio limitaba su reutilización en formatos más pequeños. Solo pertenecía al acervo del taller, y por ello será reutilizado

constancia probada de que Fadrique de Basilea conservó las xilografías de la *Celestina*, lo cual es una prueba añadida a su implicación más que puramente comercial en esta edición.

Pero es que, interrumpida la transmisión editorial de la *Comedia* con la aparición de la *Tragicomedia* en el año 1502, las maderas con las que se ilustró la edición burgalesa de c. 1499-1501 –cuyo arco temporal de datación creo conveniente reafirmar porque continúa alargándose por inercia de manera impropia hasta el año 1502<sup>47</sup>–, no volvieron a utilizarse para esta obra, a pesar de haber sido abiertas a propósito para ella. Pues como demostró Snow (1987 y 2005), el entallador o “cortador de historias” –según se denominaba a estos artesanos en la época– llevó a cabo una labor de *inventio* a partir de un programa trazado siguiendo el esquema de los argumentos de cada acto, la otra aportación editorial de esta edición, inspirándose para el diseño en lo relativo a la factura de los personajes y a los elementos de ambientación en alguna de las ediciones de las *Comedias* de Terencio impresas en Estrasburgo por Johann Grüninger a partir de 1496, aunque por suerte sin percibir el novedoso procedimiento de combinación de tacos factótum que este introdujo en ellas (Griffin 2001), así como en otros elementos espaciales y figurativos tomados de la edición lyonesa de las comedias de Terencio impresa por Treschel de 1493 (Rodríguez-Solás) y de la traducción alemana del *Eunuchus* impresa en Ulm por Conrad Dinckmut en 1486 (Cull).<sup>48</sup>

---

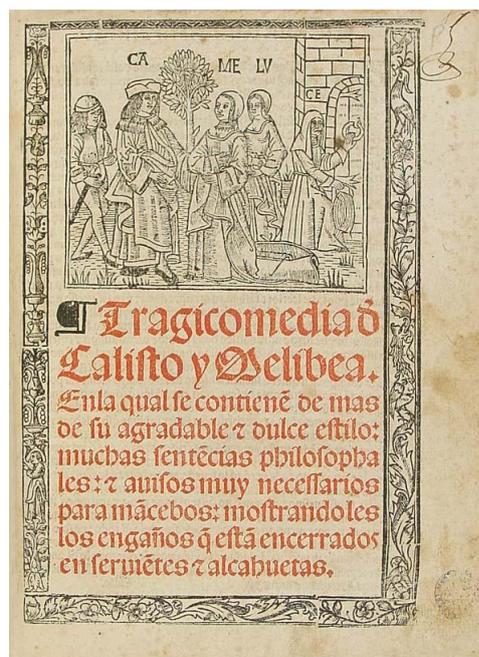
intensivamente, el grabado del hombre docto escribiendo sobre un atril en su estudio, que aparece al final del *Oliveros*, usado por primera vez en la edición del *Libro del Anticristo* de Martínez de Ampíes de 1497, aunque a diferencia del resto de los grabados de esta obra –que son copias simplificadas de la edición zaragozana de Pablo Hurus del año anterior–, para el hombre docto el entallador de la imprenta burgalesa tomó como modelo un grabado de la edición de las comedias de Terencio impresa en Lyon, por Johannes Treschel en 1493, concretamente el del *studiolo* de Guido Juvenalis, como ha señalado Rodríguez-Solás (10-11 y lám. 5).

<sup>47</sup> Al haberse tergiversado las elocuentes consideraciones de Moll (2000, 21-25), cuya mención de la presencia de la famosa marca de Fadrique de Basilea en un nuevo testimonio datado el 1 de junio de 1502 (que tuvo la ¿fortuna? de descubrir, Fernández Valladares 1995), únicamente venía a afianzar lo ya sabido y demostrado espléndidamente por Norton (1997 [1966], 209-222): que la presencia de la fecha de 1499 entallada en la marca no sirve para datar la impresión en ese año, sin que en ningún momento Moll propusiera alargar el arco temporal de la *Comedia* burgalesa hasta 1502. Por ello, de la abundantísima bibliografía existente sobre el tema, remito únicamente a los trabajos citados de esos dos ilustres bibliógrafos, que son quienes han analizado este asunto en profundidad a partir de criterios materiales, es decir, aplicando la *ratio typographica*, así como a la descripción incluida por Martín Abad (2007, n.º 1337). Téngase en cuenta también la secuencia editorial trazada por Infantes (2007), excusando algunas afirmaciones tipográficas inconsistentes. Véase a este respecto lo que ya indicamos en las notas a la descripción de FV. *Burgos*, n.º 4, realizada directamente sobre el ejemplar original y con criterios estrictamente tipobibliográficos, es decir, aplicando, entre otros, el método de Proctor-Haebler rigurosamente –que, como es lógico, calcula el cuerpo de las tipografías en milímetros al trabajar forzosamente con los testimonios que nos han llegado, esto es, la huella de los tipos en el papel y no las propias piezas metálicas–, a partir del cual apliqué una fórmula matemática que hice explícita, así como los cálculos para estimar el espacio de composición disponible para los textos proemiales, demostrando la inconsistencia anacrónica del cálculo en puntos tipográficos en el que, no obstante, vuelve a reincidir Marcelo Grotto al aconsejar a Infantes (2010, 103).

<sup>48</sup> El origen extrapeninsular de estos modelos no creemos que justifique la necesidad de suponer esa misma procedencia para el entallador, conociendo la importante trayectoria ilustradora de la imprenta del maestro Fadrique desde el último decenio del siglo XV quien, además, como alemán

Pero, a pesar de ello, cuando ya en época de Juan de Junta se reedite la *Tragicomedia* en 1531 y 1536 –y no deja de sorprender tampoco la corta vida editorial documentada de la *Celestina* en prensas burgalesas–, se adoptará, como es sabido, el esquema iconográfico de las ediciones sevillanas de los Cromberger, mucho más pobre, pero dominante en la ilustración de la *Tragicomedia*, remedando mediante copias simplificadas e invertidas el grabado de la portada y las cinco escenas correspondientes a los actos añadidos, así como el resto de las ilustraciones a base de *babuines*, correspondientes al primer conjunto de los analizados más arriba, entallados sobre el modelo sevillano de Polono-Cromberger, mediante copias al espejo o invertidas.<sup>49</sup>

Y, sin embargo, el recurso a las entalladuras de la más antigua edición burgalesa de *Celestina* para ilustrar las portadas y portadillas de otros impresos salidos del taller burgalés de Basilea-Melgar y los Junta (aunque nunca del salmantino) persistirá como una constante que he podido rastrear a lo largo de veintiséis apariciones, fechables en un arco temporal sorprendentemente amplio, dada la fragilidad de los materiales xilográficos.<sup>50</sup> Pues en efecto, abarca casi 80 años, desde la más temprana aparición, en el año 1514,



Burgos 1531

correspondiente al grabado del auto XII que ilustra la portada del tratado amoroso de Pedro Manuel de Urrea, *Penitencia de amor*, impreso “a costas y espensas de Fadrique alemán de Basilea, maestro de la emprenta en la dicha ciudad,” hasta después del año 1593, en que atisbamos desgastadísima y rota en el ángulo inferior izquierdo la escena del encuentro en el huerto de Melibea, en el *Romance del Conde Claros de Montalván con un villancico pastoril al cabo*, firmado por el

---

procedente de Basilea, de seguro conoció la labor de Grüninger –que había trabajado en esa ciudad– y de Treschel –oriundo también de ella–, máxime si como suponemos complementaba su negocio de imprenta con el comercio del libro internacional, por más que los únicos indicios que tengamos sean muy tempranos y endebles (Fernández Valladares 2005, I, 128).

<sup>49</sup> Téngase en cuenta la observación fundamental de Norton (1997 [1966], 218-19) sobre el origen de las figuritas factótum en España, cuyo uso documenta por primera vez en la edición sevillana de *Bías contra Fortuna* de Estanislao Polono de 1502, aunque las supone quizá diseñadas para la *Tragicomedia* perdida de Sevilla de ese mismo año.

<sup>50</sup> Pueden verse detalladas al final de este trabajo en el Apéndice: “Distribución de las apariciones de los grabados xilográficos de *La Celestina* (c. 1499-1501),” junto con las referencias correspondientes a FV. *Burgos* y RMND, lo que me exime de ir las anotando en lo sucesivo.

impresor Juan Bautista Varesio, por lo que no puede ser anterior a la fecha indicada (véase *fig. 23*). De modo que, desde el enfoque de biblioiconografía

histórica que me interesa aquí, la reconstrucción exhaustiva de los usos y apariciones de esta serie de estampas constituye uno de los ejemplos de reutilización más perdurable y diversificada del conjunto de grabados inventariados en la producción conocida de esta imprenta.<sup>51</sup>

Conviene señalar, en primer lugar, que solo seis de esas apariciones corresponden a ediciones con fecha explícita, bien en la portada o en el colofón. Además de la citada de Urrea son: *La ystoria del noble cauallero París y de la muy hermosa donzella Viana*, impresa en 1524 por Alonso de Melgar; el pliego titulado *Cartas y coplas para requerir nuevos amores*, un formulario epistolar amatorio de mucho éxito, que se imprimirá en la imprenta burgalesa de Juan de Junta en

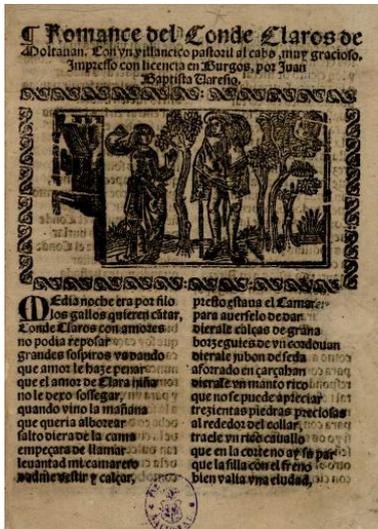


Fig. 23

1535, aunque sin consignar su nombre, con la peculiaridad de contener dos de las escenas de *La Celestina*; otro pliego poético del año 1552, con el nombre del autor encubierto y el largo título rimado de *Huerta de mucho primor, muy perfecta y acabada, dirigida y aplicada a las passiones de amor. Y por este mismo auctor de su metro muy polido el triumpho del dios Cupido que hizo el gran orador*, que debe adscribirse sin duda a Alvar Gómez de Ciudad Real o de Guadalajara, pues contiene su traducción del *Triunfo de Amor* de Petrarca; y por último en 1554 se incorporará el grabado del auto XII en el interior del texto del *Libro de los siete sabios de Roma*, para ilustrar el capítulo XII en que la emperatriz porfia con su marido para que mate a su hijastro. A esta lista habría que añadir tres obras sin año pero impresas con seguridad en el segundo decenio del siglo XVI, pues así las dató Norton: los pliegos con el *Romance de Amadís y Oriana* (c. 1515-19), el *Romance de Durandarte con la glosa de Soria* (c. 1520?), así como la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (c. 1518-1520?), para cuya portada se sacó del cajón tras veinte años de olvido –seguramente aparente, por la pérdida de testimonios que debemos siempre suponer– la escena de Calisto y Melibea en el huerto del

<sup>51</sup> Llevé a cabo por primera vez esta reconstrucción, así como el análisis de los materiales tipográficos de la *Celestina*, en la ponencia titulada “Pervivencia y renovación de los materiales tipográficos de Fadrique de Basilea (con atención particular a los de *La Celestina*, c. 1499): una aproximación tipobibliográfica a una imprenta renacentista,” presentada en la sección *Books, printing and readers in the Spanish Golden Age*, organizer & chair: Ottavio di Camillo, The City University of New York, Graduate Center, durante el *Renaissance Society of America Annual meeting*, New York, 1-3 April 2004. La descripción tipobibliográfica de las estampas así como la distribución de sus reusos quedó registrada en FV. *Burgos*, n.º 4.

argumento del primer auto, que será con diferencia la más reiterada de la serie, con doce ocurrencias registradas hasta después de 1580.<sup>52</sup>

Sin duda esta escena (fig. 24) ha sido también la que ha recibido una mayor atención por parte de los estudiosos, desde que primero Kelley y después Griffin (2001) apuntaron como modelo de inspiración para algunos elementos de las estampas de la *Comedia* burgalesa las ilustraciones a base de la combinación de figuritas factótum introducidas como innovación técnica

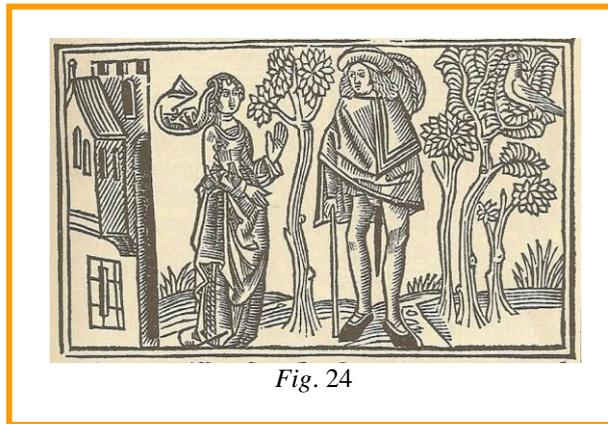
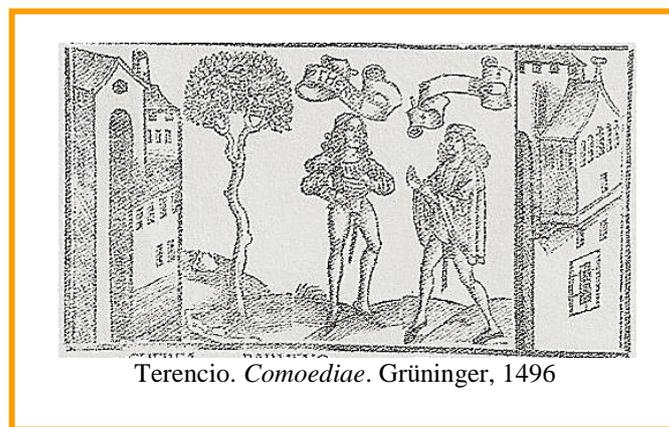


Fig. 24

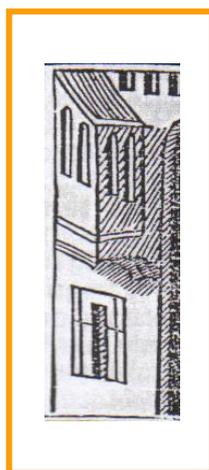


Terencio. *Comoediae*. Grüninger, 1496

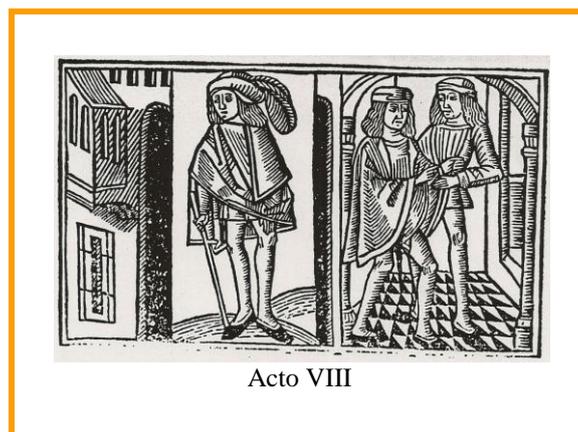
por Grüninger, aunque el entallador que trabajó para Fadrigue de Basilea se atuvo al procedimiento tradicional de abrir escenas de una sola pieza, rematadas por un doble filete o cantero.

Por ello me resulta difícilmente aceptable una observación de Alvar (2005), recogida también por otros estudiosos, en relación con las casas de la izquierda o la

vista urbana que “parece ser un bloque independiente del conjunto, ajeno por completo al estilo y a la composición de la xilografía” (99): técnicamente queda



descartada al constatar que las sucesivas reparaciones de esta estampa son idénticas a como figura en la *Comedia*, así como por el hecho de que las casas



Acto VIII

<sup>52</sup> Véase Alvar (2005, 97-109) quien espiga seis reutilizaciones de esta estampa y cinco más de la correspondiente al auto XII, amparándose en los datos de una tesis inédita de G. Piantone, que no he podido consultar, pero que se revela a todas luces insuficiente al no percibir su pertenencia al acervo de entalladuras de una misma imprenta y, por tanto, su continuidad material.

reproducen mediante una copia simplificada y al espejo el taco que aparece a la derecha en la hoja g2 rº de la edición de Grüninger de 1496.<sup>53</sup>

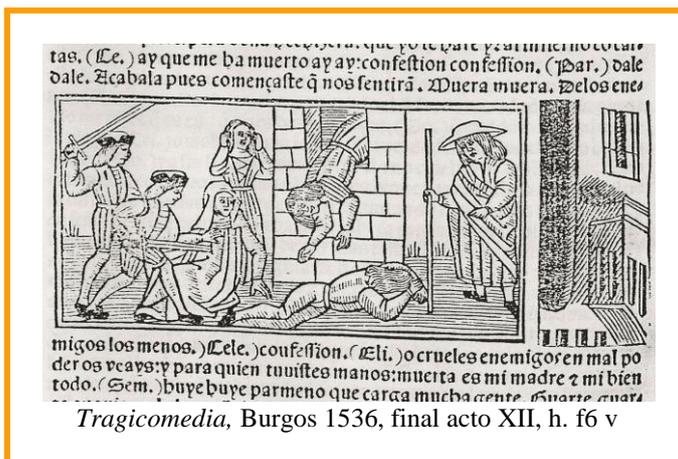
Desde luego el entallador, inspirándose en los modelos terencianos –ya fueran estampas o tacos factótum–, realizó una notable labor de taracea, logrando conjugar de forma armónica elementos de distinta procedencia para crear unas escenas de gran fuerza expresiva a pesar de la evidente rigidez del trazo.

Sin embargo, no estoy tan segura de que no llegara a percibir la innovación técnica de las figuras factótum, puesto que entre los materiales xilográficos inventariados hemos localizado un taco en el que se reproducen



independientemente esas mismas casas con ligerísimas modificaciones –o, para ser exactos, las casas que figuran a la izquierda en la estampa del acto VIII– taco que quizá pudo haber sido entallado a la vez que las escenas de la *Comedia*, aunque apenas se utilizó después. De hecho, los únicos testimonios que conocemos de su uso se

encuentran curiosamente en las dos ediciones burgalesas de la *Tragicomedia*: en la de 1531 se repite en tres ocasiones, conjugado con cuatro tacos encuadrados mediante dobles filetes, al inicio de los actos V, VI y XIII; en la de 1536, aparece cuatro veces, pero solo una de ellas conjugado con figuritas factótum (en el acto



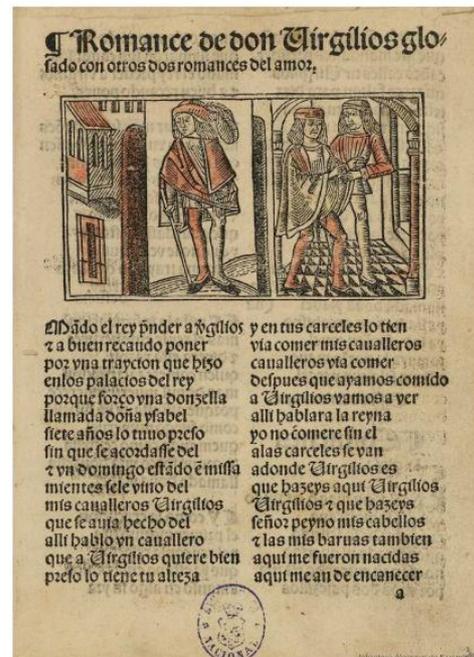
XIII) y en el resto sirve para completar el ancho de la caja, a la derecha de la escena que representa la muerte de Celestina al final del acto XII –volcado con las tejas hacia abajo, por descuido–, y a la izquierda de la escena en que Calisto asciende por la escalera, en los actos XIV y XIX.

Bien es verdad que podría pensarse en que este taco pudo haberse cortado

de la escena del acto VIII, puesto que su única reutilización la encontramos en el *Romance de Don Virgilio*, un pliego datado c. 1530, pero las diferencias apreciables en la ventana más baja, con dos barrotes horizontales en la escena y solo uno en el taco, nos afianzan en la independencia de ambos materiales.

<sup>53</sup> Reproduce la página completa Rodríguez-Solás, lámina 7, de quien tomo la estampa.

Por ello, una posible explicación a la existencia independiente del taco factótum de las casas sería suponer que quizá el entallador recurrió como procedimiento previo de elaboración del diseño de las estampas a abrir figuritas factótum de algunos elementos, como las casas de la escena inicial y las de los actos II y VIII, y seguramente la figura de Calisto de esa misma escena –según denota la discontinuidad del terreno bajo sus pies. Estos tacos, una vez estampados por separado, le facilitarían la disposición de esos elementos para diseñar las estampas, calcando o trasladando sus perfiles a los bloques de madera del ancho de la caja mediante la técnica del estarcido, que permitía sacar copias con la imagen directa (véase *fig. 25*), un procedimiento habitual en el trabajo de orfebres y pintores, que también aplicaban los entalladores (Fernández Valladares 2012 en prensa). Lo que parece claro en todo caso es que fuera de ese uso puramente subsidiario al proceso artesanal, en la imprenta de Fadrique de Basilea no supieron o no quisieron otorgar a esos taquitos por sí mismos la función de ilustraciones mediante el sistema combinatorio que tan rentable vino a resultar años después.



Punturas del estarcido en los perfiles del motivo xilográfico (ángel)



Rastros del carboncillo del cisquero en el vuelto para traspasar a la madera una copia invertida, con la que estampar una imagen al derecho

*Fig. 25*

Pero retomando la andadura de las escenas celestinescas, de la simple enumeración de arriba se desprende la pauta que caracterizó su reutilización: salvo para el tratado de amor de Urrea, quizá por más temprano, en el resto de los casos se usaron para ilustrar obras de clara adscripción al surtido de la literatura popular

impresa en sus diferentes modalidades, desde los pliegos poéticos y teatrales a las historias caballerescas de cordel. De ahí que no pueda extrañarnos que el resto de las dieciséis apariciones de los grabados celestinescos se encuentren en pliegos sueltos poéticos, lo que explica también su carencia de indicaciones tipográficas y de fecha, aunque para el itinerario que aquí nos interesa trazar sea suficiente atribuirlos a la labor de los sucesivos impresores.<sup>54</sup>

Según eso, tres pliegos sueltos corresponden a la etapa de Alonso de Melgar, en clara continuidad con los citados antes, aunque asignables a los últimos años de su labor, hacia 1524-25;<sup>55</sup> el grupo más numeroso de nueve pliegos se publicaron en la época de Juan de Junta (1527-1558),<sup>56</sup> aunque, como sabemos, la adjudicación a este impresor sea puramente nominal como dueño de la imprenta, pues desde que se trasladó a Salamanca con su mujer en el año 1532, quedó el taller de Burgos en manos de sucesivos regentes que explotaron el filón de los romances, las glosas y las coplas como recurso seguro para garantizar el mantenimiento de la producción (Fernández Valladares 2005, 154-71). Por último, de los cuatro pliegos restantes, dos podrían haber salido tanto en los últimos años de actividad nominal de Juan de Junta, como en el corto período en que sus herederos se hicieron cargo del taller (1558-59) o incluso en los primerísimos años de la actividad de Felipe de Junta,<sup>57</sup> quien transformará en profundidad el negocio heredado de sus padres aunque sin desdeñar la línea editorial tan característica de este taller, revitalizando la producción de literatura popular impresa en todas sus modalidades, particularmente en el primer decenio de su actividad hasta 1570, pudiendo asignar con seguridad a ese momento los dos pliegos restantes.<sup>58</sup>

Si analizamos de cerca esas veintiséis ilustraciones poniéndolas en relación con las obras en que aparecen, lo primero que resulta llamativo es la selección parcial aplicada sobre el conjunto de la serie, pues sólo contamos con testimonios de reutilización para la mitad de sus dieciséis grabados, así como el hecho de que salvo la primera escena del encuentro en el huerto de Melibea, los siete casos restantes correspondan a grabados a partir del auto VII, concretamente ese y los de los autos VIII, XI, XII, XIV, XV y XVI, si bien ambos efectos pudieran estar condicionados por una conservación que sabemos casual y arbitraria, patente por el altísimo porcentaje de ejemplares únicos conservados.

---

<sup>54</sup> La justificación de las dataciones propuestas para cada uno de ellos a partir de su análisis tipográfico puede consultarse en los registros correspondientes de mi repertorio, citados a continuación.

<sup>55</sup> FV. *Burgos*, n.ºs 153, 162 y 163 = RMND, n.ºs 318, 701[+700] y 686.

<sup>56</sup> Para facilitar su localización, y en aras de abreviar al máximo, no reitero las referencias abreviadas: FV. *Burgos*, n.º 232 = RMND, n.º 177; 237 = 1005; 271 = 312; 294 = 506; 338 = 685; 357 = 702; 359 = 819; 428 = 631 y 447 = 357.

<sup>57</sup> FV. *Burgos*, n.ºs 478 y 497 = RNMD, n.ºs 1017 y 641.

<sup>58</sup> FV. *Burgos*, n.ºs 546 y 591 = RNMD, n.ºs 692 y 726.

Apunta a ello el hecho de que entre los grabados reutilizados encontremos tanto escenas que, una vez desvinculadas del texto originario para el que fueron creadas podríamos considerar de bajo contenido iconográfico o de función puramente referencial –pues representan esencialmente grupos de personajes localizados en ambientes, que pueden ser dobles, interior / exterior (los de los autos VII y VIII) o solo exterior (el del auto XI)–, junto con otras escenas de mayor contenido iconográfico por su lectura específica, como desde luego la del encuentro del galán y la dama en el huerto, la conversación de los amantes a través de las puertas con los sirvientes armados (auto XII) o los de la caída de Calisto de la escalera (auto XIV)<sup>59</sup> y la muerte de Melibea (auto XVI), sin que tampoco la tradicional división entre escenas estáticas y dinámicas permita explicar esta selección, pues encontramos reusos de ambas modalidades. Además, la distribución de las apariciones no es nada uniforme, en beneficio del primer grabado de la serie que, como ya hemos indicado, concentra doce ocurrencias, seguido de siete para la escena del auto XII –la conversación de los amantes a través de las puertas–, dos para el auto XI –en que Calisto entrega la cadenilla a Celestina en presencia de sus sirvientes– y el resto de las escenas, solo con una aparición.



Se hace evidente, entonces, el predominio de las representaciones de mayor contenido sentimental en las que la presencia de la dama y el galán, la pareja de los amantes, destaca en primer plano, siendo este el elemento que motiva principalmente la selección de esos grabados y su adecuación a los textos con los que se vinculan, tipificados como imágenes para representar la expresión del sentimiento o la relación amorosa en sus más variadas manifestaciones. Esto queda de manifiesto por el predominio de pliegos con romances novelescos o trovadorescos con las historias de parejas prototípicas de amantes versificadas y comprimidas o, en muchos casos, simplemente evocadas a través de las glosas: así, tres de los cuatro romances sobre los amores de Amadís y Oriana que circularon en pliegos de cordel aparecen ilustrados con nuestra serie, como puso de relieve García de Enterría y más recientemente Alvar; también el de Lanzarote y Ginebra, presente a través de la *Glosa nuevamente compuesta por Martín Membrilla Clemente: sobre el romance que dizen de Lançarote*; igualmente los amores arrebatados de la Melisenda por el Conde Ayuelos, trasunto de la *Glosa*

<sup>59</sup> Quizá no sea ocioso indicar, en relación con las imágenes que reproduzco tomadas on-line de la BDH de la BNE, que cuando una estampa celestinesca muestra rastros de color –obviamente siempre en sus apariciones en pliegos sueltos, pues no hay tal rastro en el original de la *Comedia burgalesa*, como expresamente comprobé–, se debe a que esos pliegos formaron parte de la biblioteca de don Hernando Colón (Fernández Valladares y Mendoza Díaz-Maroto, 217-23).

*nueuamente fecha por Francisco de Lora: sobre el Romance de la Melisenda, que dice: Todas las gentes dormían; el romance del Conde Claros, dechado de enamorados, y Claraniña, con la que consume su pasión en un vergel –por descontado el huerto de Melibea con el que primero Felipe de Junta y luego Juan Bautista Varesio ilustrarán sendos pliegos–; o el diálogo amoroso lleno de reticencias, entre Durandarte y Belerma, glosado por un tal Soria, al que le correspondió la escena en que Melibea descubre a su padre todo el negocio de sus amores.*

Pero también con esos grabados se ilustrarán textos que traslucen otras modalidades del sentimiento y la pasión amorosa, desvinculados de las historias de parejas prototípicas, desde los amores ilícitos y furtivos que subyacen a la glosa de *Tiempo es el caballero* de Francisco de Lora, a las historias de seducción castigada y perdonada como la del *Romance de don Virgilio*, o la curiosa recopilación de cuatro romances antiguos con historias de amores violentos encabezadas por la de Tarquino y Lucrecia y seguida por el *Romance de los Condes de Carrión cómo maltrataron las hijas del Cid*, hasta la expresión del desdén amoroso en las conocidísimas glosas de *La bella mal maridada* y *Desamada siempre seas*.

Desde luego, la vinculación temática entre los textos y el contenido iconográfico del grabado es mayor cuanto más temprano es el pliego, particularmente en los de la etapa de Alonso de Melgar y en el primer decenio de la actividad de Juan de Junta, quebrándose paulatinamente esta vinculación, como se echa de ver a partir del medio siglo, cuando se empezarán a aplicar estampas como la del auto XII –suponemos que considerada como imagen de amor y guerra por la presencia de los sirvientes armados– para ilustrar romances de la historia troyana, como la glosa del conocidísimo “Los griegos entran en Troya” con la muerte de Héctor y los amores de Aquiles y Policena, o por enésima vez, la escena del huerto asimilada al *Romance sobre la muerte que dio Pirro a Policena*, de Villatoro. En suma, parafraseando el juicio certero de Domingo Yndurain (6) al tratar de la obra de Urrea como tardía novela sentimental afectada, como tantas obras de géneros diversos, por la aparición de *La Celestina*, en el terreno de las ilustraciones de los productos editoriales burgaleses de cordel las de *La Celestina* ejercen una influencia determinante en todas las obras de tema amoroso, sean romances, glosas, novelitas caballerescas, o cualesquiera otros géneros, incluidas las mismas églogas pastoriles como la de Encina o los epistolarios amatorios y los tratados de amor.

Cabría por último preguntarse si en el conjunto total de grabados que he inventariado en el repertorio de impresos burgaleses hay alguno diferente de los de la serie conocida de la *Celestina* que por afinidad material e iconográfica hubiera podido aparecer en su portada perdida, si es que llevó alguna estampa. Pues otra posibilidad sería simplemente un título xilográfico en grandes



caracteres encabezado por una gran inicial de trazado caligráfico, puesta en página que fue habitual en las ediciones en folio y en 4º de esos años como, por citar una cercanísima, la del *Oliveros* de 1499; o incluso, aunque menos probable, pudo llevar un título con la inicial caligráfica y el resto compuesto en una tipografía de gran cuerpo –como la de 185 mm./20 líneas, entonces disponible en el taller–, tal como se compuso años después la portada de la *Historia de París y Viana* completada con el grabado del encuentro en el huerto. No obstante hay que advertir que no he localizado ninguna inicial xilográfica de trazado caligráfico de la letra “C” con la que componer la palabra “Comedia,” pero sí varias de diferentes diseños para la letra “L,” que tanto habrían podido encabezar un título como “Libro de...” o figurar en función de “C” para “Comedia de...” pues sus rasgos superiores se cierran en paralelo con los trazos de la base y no fue excepcional intercambiar iniciales con un valor u otro –incluso colocándolas invertidas (“Q” en función de “D uncial” por ejemplo)– según lo permitiera el diseño y el contexto.

Pero, retomando la posibilidad de que la portada de la *Celestina* llevara un grabado, no he encontrado en los impresos burgaleses de este taller ninguno que por sus características de factura, diseño y contenido pudiera haber jugado ese papel. Entonces, de ellos, quizá el más acorde con el posible título de la obra –aunque incongruente con el inicio real de la acción– fuera el de la escena del encuentro en el huerto y, en ese caso, es inevitable señalar que *Celestina* no figuraría en la portada, entrando en la cartelera, como diríamos hoy, solo en las ediciones de Toledo y Sevilla que, si es que la de Burgos fue posterior, tampoco en ese detalle decidió imitar.

Pero dado lo reacios que somos los tipobibliógrafos a desasirnos de las evidencias materiales, prefiero alejarme del funambulismo espectacular de las conjeturas, porque el tiempo es corto y apremia tentar a la Fortuna con los frutos de la acribia o, como prefiere algún maestro en estas lides, de la bibliografía artesanal.

### Apéndice

#### Distribución de las apariciones de los grabados xilográficos de *La Celestina* (c. 1499-1501)



Xilografía del argumento del Auto I  
(12 apariciones)

1. Encina, Juan del: *Égloga de Plácida y Vitoriano*. [S.n.: Burgos. Alonso de Melgar. c. 1518-20?]. (FV 119 = RMND 178).
2. París y Viana: *La ystoria del noble cauallero París y de la muy hermosa donzella Viana*. Burgos. Por Alonso de Melgar. 1524, 8 nov. (FV 151).
3. Lora, Francisco de: *Síguese vn romance que dize. Tiempo es el cauallero glosado nueuamente...* [S n.: Burgos. Alonso de Melgar. c. 1524, ant. 23 nov.]. (FV 153 = RMND 318)

4. *Aquí comiença vna glosa al romance de Amadís...* [S.n.: Burgos. Alonso de Melgar. c. 1525]. (FV 162 = RMND 701[+700])

5. *Cartas y coplas para requerir nuevos amores.* 1535. [S.l., s.i.: Burgos. Juan de Junta]. 1535. (FV 266 = RMND 766)

6. *Aquí comiença vna glosa al Romance de Amadís...* [S.n.: Burgos. Juan de Junta. c. 1540-43]. (FV 357 = RMND 702)

7. [Gómez de Ciudad Real, Álvaro]: *Huerta de amores y Triunfo de amores.* Burgos. En casa de Juan de Junta. 1552, 25 marzo. (FV 411 = RMND 902)

8. *Romance del conde Claros de Montaluán...* [S.n.: Burgos. Juan o Felipe de Junta. c. 1555-60]. (FV 478 = RMND 1017)

9. Villatoro: *Romance sobre la muerte que dio Pyrro...* [S.n.: Burgos. Juan o Felipe de Junta. c. 1554-1562] (FV 497 = RMND 641)

10. *Aquí comiençan tres romances muy graciosos. El primero es de Hércules...* [S.n.: Burgos. Felipe de Junta. c. 1560-65]. (FV 546 = RMND 692)

11. *Aquí se contienen quatro romances antiguos. El primero de Tarquino rey de los romanos...* [S.n.: Burgos. Felipe de Junta. c. 1565-1570]. (FV 591 = RMND 726)

12. *Romance del Conde Claros de Montaluán...* Impreso con licencia en Burgos. Por Juan Baptista Varesio. [S.a.: no antes de 1593]. (FV 706 = RMND 1018)



*Xilografía del auto VII (1 aparición)*

13. *Cartas y coplas para requerir nuevos amores.* 1535. [S.l., s.i.: Burgos. Juan de Junta]. 1535 (en el interior del texto). (FV 266 = RMND 766)



*Xilografía del auto VIII (1 aparición)*

14. *Romance de don Virgilios glosado...* [S.n.: Burgos. Juan de Junta. c. 1530]. (FV 237 = RMND 1005)



*Xilografía del auto XI (2 apariciones)*

15. Encina, Juan del: *Disparates y almoneda trobados...* [S.n.: Burgos. Juan de Junta. c.1530]. (FV 232 = RMND 177)

16. *Aquí comiençan tres Romances glosados y este primero dize Desamada siempre seas...* [S.n.: Burgos. Juan de Junta. c. 1535-40]. (FV 338 = RMND 685)



*Xilografía del auto XII (7 apariciones)*

17. Urrea, Pedro Manuel de: *Penitencia de amor.* Burgos. A costas y espensas de Fadrique

alemán de Basilea, maestro de la imprenta en la dicha ciudad. 1514, 9 jun. (FV 56)

18. *Romançe de Amadís y Oriana y otro del rey Malsín: con otro del infante Gayferos...* [S.n.: Burgos. Fadrique de Basilea o Alonso de Melgar. c. 1515-19]. (FV 103 = RMND 990)

19. Lora, Francisco de: *Glosa nueuamente fecha por sobre el Romance de la Melisenda...* [S.n.: Burgos. Juan de Junta. c. 1535]. (FV 271 = RMND 312).

20. *Coplas nueuamente hechas de perdone vuestra merced. Con vn Romance de amor...* [S.n.: Burgos. Juan de Junta. c. 1540-43]. (FV 359 = RMND 819)

21. Velázquez de Mondragón, Gutierre: *Comiença el romance de los griegos entran en Troya...* [S.n.: Burgos. Juan de Junta. c. 1550-53]. (FV 428 = RMND 631)

22. *Libro de los siete sabios de Roma.* Burgos. En casa de Juan de Junta. 1554. (FV 438)

23. Membrilla Clemente, Martín [de la]: *Glosa sobre el romance que dizen de Lançarote.* [S.n.: Burgos. Juan de Junta. c. 1554]. (FV 447 = RMND 353)



*Xilografía del auto XIV (1 aparición)*

24. Salaya, Alonso de: *Romance de la reyna Troyana glosado, y vn Romance de Amadís... Con dos romances de Gayferos* [S.n.: Burgos.

Juan de Junta. c. 1530-35]. (FV 294 = RMND 506)



*Xilografía del auto XV (1 aparición)*

25. *Romance de Durandarte con la glosa de Soria...* [S.n.: Burgos. Alonso de Melgar. c. 1520?]. (FV 115 = RMND 1007)



*Xilografía del auto XVI (1 aparición)*

26. *Aquí comiençan tres romances glosados y este primero dize Desamada siempre seas. Y otro a la Bella mal maridada. Y otro Caminando por mis males...* [S.n.: Burgos. Alonso de Melgar. c. 1525]. (FV 163 = RMND 686)

**Obras citadas**

- Alvar, Carlos. "De *La Celestina* a *Amadís*: itinerario de un grabado." En Patrizia Botta, ed. *Filologia dei testi a stampa (Area iberica)*. Modena: Mucchi, 2005. 97-109.
- Askins, Arthur L.-F, & Víctor Infantes. "Las 'Coplas' celestinescas de ¿Tremar?: Una historia casi completa de medio pliego." *Celestinesca* 15.2 (1991): 31-51.
- Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*. Nota preliminar de Justo García Morales. Madrid: Biblioteca Nacional (Joyas bibliográficas: Serie conmemorativa), 1962.
- Baranda, Nieves, & Víctor Infantes, eds. *Narrativa popular de la Edad Media. La Doncella Teodor. Flores y Blancaflor. París y Viana*. Madrid: Akal, 1995.
- Berger, Philippe. "La evolución de la producción editorial española." En M.<sup>a</sup> Luisa López-Vidriero & Pedro M. Cátedra, dirs. *El Libro antiguo español. Actas del primer coloquio internacional*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988. 63-72.
- . "La crisis de 1506-1509. Crónica de una quiebra anunciada." En Pedro M. Cátedra & M.<sup>a</sup> Luisa López Vidriero, dirs.; M.<sup>a</sup> Isabel de Páiz Hernández, ed. *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Salamanca: IHLL, 2004. I, 393-403.
- Berndt Kelley, Erna. "Mute Commentaries on the Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*." En Ivy A. Corfis & Joseph T. Snow, eds. *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 194-227.
- Blanco Sánchez, Antonio. "Inventario de Juan de Ayala, gran impresor toledano (1556)." *Boletín de la Real Academia Española* 67 (1987): 207-250.
- Buono, Benedict. "I rudimenti per imparare l'italiano nel Cinquecento: il *Salterio*, il *Babuino* e l'*Interrogatorio della Dottrina Cristiana*." *Verba* 35 (2008): 425-437.
- Cull, John T. "A posible influence on the Burgos 1499 *Celestina* illustrations: the German 1486 translation of Terence's *Eunuchus*." *La Corónica* 38.2 (spring 2010): 137-160.
- Di Francesco, Giuseppina. "Apuntes para un estudio de las ilustraciones de los pliegos poéticos del siglo XVI." *Pliegos de Bibliofilia* 20 (2002):7-16.
- . "Brevi cenni sulle illustrazioni dei *Pliegos Suelos Poéticos* spagnoli del XVI secolo." En Cristina Castillo Martínez & José Manuel Lucía Megías, eds. *Decíamos ayer... Estudios de alumnos en honor a M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2003. 143-155.
- Díez Borque, José María. "Las ilustraciones del Lazarillo de 1554." En M.<sup>a</sup> Soledad Arredondo, Pierre Civil & Michel Moner, eds. *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 499-517.
- Donati, Lamberto. "Della biblioiconografia." *Gutenberg Jahrbuck* 39 (1964): 294-298.
- Fernández Valladares, Mercedes. "Dos post-incunables burgaleses desconocidos y otras noticias sobre tempranas ediciones del siglo XVI." En Sonsoles Celestino Angulo, coord. *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracuel*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1994. 129-138.

- . "Un taller de imprenta para la *Farsa llamada danza de la muerte*: Burgos como foco difusor del teatro de cordel en el siglo XVI." *Revista de Filología Románica* 20 (2003): 7-23.
- . *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. Madrid: Arco/Libros, 2005. 2 vols. [FV. *Burgos* = Repertorio tipobibliográfico: 347-1536].
- . "Indicios y evidencias para la asignación tipobibliográfica de los pliegos sueltos burgaleses del siglo XVI." En Pedro M. Cátedra, dir.; Eva B. Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro & María Sánchez Pérez, eds. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006. 437-475.
- . "Hacia una primera adenda a la tipobibliografía burgalesa del siglo XVI: una edición desconocida del *Auto de la Quinta Angustia*, un nuevo impresor y otros testimonios de literatura popular impresa." En Francisco Bautista Pérez & Jimena Gamba Corradine, eds. *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. San Millán de la Cogolla: CiLengua, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2010. 571-586.
- . "De la Tipobibliografía a la Biblioiconografía: consideraciones metodológicas para un *Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo XVI*." En Juan Carlos Conde & Clive Griffin, eds. *Actas del simposio sobre "El libro en el mundo hispánico: nuevas tendencias y direcciones"* (Magdalen College, Oxford, 20-21 de septiembre de 2010). New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2012 [en prensa].
- Fernández Valladares, Mercedes, & Francisco Mendoza Díaz-Maroto. "Los impresos burgaleses de don Hernando Colón: algunas concordancias y rastros de pliegos sueltos colombinos (con la noticia de una nueva edición del cuentecillo del *Rústico labrador*)." En Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán & Mercedes de los Reyes Peña, eds. "Gen hin und lerne." *Homenaje al profesor Klaus Wagner*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007. I, 193-228.
- Foulché-Delbosc, Raymond. "Les Cancionerillos de Prague." *Revue Hispanique* 61 (1924): 303-586.
- García de Enterría, M.<sup>a</sup> Cruz. "Pliegos y romances de *Amadís*." En Enrique Rodríguez Cepeda, ed. *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1990. I, 121-135.
- Gaskell, Philip. *A new introduction to Bibliography*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Griffin, Clive. *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*. Madrid: Cultura Hispánica, 1991. (original: *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*. Oxford: Clarendon Press, 1988.)
- . "Celestina's Illustrations." *Bulletin of Hispanic Studies* 78.1 (2001): 59-79.
- Infantes, Víctor. "Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)." En M.<sup>a</sup> Luisa López-Vidriero & Pedro M. Cátedra, dirs. *El Libro Antiguo Español: Actas del primer coloquio internacional*. Salamanca: Universidad, 1988. 237-248.
- . "Edición y realeza: apuntes sobre los pliegos poéticos incunables." En Manuel Criado de Val, ed. *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*

- (*Actas del Congreso Internacional sobre Literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*). Barcelona: PPU, 1989. 85-98.
- . *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997.
- . "El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo." En Juan Carlos Conde, ed. *1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas's Tragicomedia de Calisto y Melibea*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007. 3-87.
- . *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*. Madrid: Visor, 2010.
- . "Silva probada de remedios y gentilezas. Las *Flores romanas* del Bachiller Juan Agüero de Trasmiera." En Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi & Paolo Pintacuda, eds. *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*. Como & Pavia: Ibis, 2011. 255-271.
- Infantes, Víctor, & Juan Carlos Conde. "Nótula sobre medio pliego poético incunable desconocido, Las *Coplas* navideñas de Antón Sanches de Ayalla (Valladolid, Pedro Giraldi y Miguel de Planes, 1496). Observaciones bibliográficas y literarias sobre medio pliego poético." En su *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo XV*. Madrid: Arco Libros, 2007. 248-269.
- La muy devota Oración de la Emparedada*. Juan M. Carrasco González & M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría, eds. [ed. facsímil precedida de un estudio preliminar]. Badajoz: Editora regional de Extremadura, 1997.
- Kurz, Martin. *Handbuch der iberischen bilddrucke des XV. Jahrhunderts*. Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1931.
- Lucchi, Piero. "La *Santacroce*, il *Salterio* e il *Babuino*: libri per imparare a leggere nel primo secolo della stampa." *Quaderni storici* 13.2 (1978): 593-630.
- Martín Abad, Julián. *Post-incunables ibéricos*. Madrid: Ollero & Ramos, 2001.
- . *Los libros impresos antiguos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
- . *Post-incunables ibéricos (adenda)*. Madrid: Ollero & Ramos, 2007.
- McKerrow, Ronald B. *Introducción a la Bibliografía material*. Introducción de David McKitterick, traducción de Isabel Moyano, revisión de Julián Martín Abad. Madrid: Arco Libros. 1998.
- Moll, Jaime. "Un caso de atribución de impresos: de Valencia a Sevilla." En Sonsoles Celestino Angulo, coord. *De libros y bibliotecas: Homenaje a Rocío Caracuel*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1994. 243-252.
- . "Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de la *Celestina*." *Voz y Letra* 9.1 (2000): 21-25.
- . "El taller sevillano de los Carpintero y algunas consideraciones sobre el uso de las figuritas." En Pierre Civil, coord. *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*. Madrid: Castalia, 2004. II, 975-983.
- Norton, Frederick J. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal (1501-1520)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- . *La imprenta en España 1501-1520*. Edición anotada, con un nuevo "Índice de libros impresos en España, 1501-1520" por Julián Martín Abad, traducción de Daniel

- Martín Arguedas de la edición original de Cambridge: Cambridge University Press, 1966. Madrid: Ollero & Ramos, 1997.
- Palau y Dulcet, Antonio. *Manual del librero hispano-americano: bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos*. Barcelona: Sub. anticuaria de A. Palau [San Feliú de Guixols: J. M. Viader], 1948-1977. 35 vols.
- Pallottino, Paola. "Il riuso delle immagini." *Linea grafica* 5.2 (1985): 36-43.
- Pettas, William. *A Sixteenth-Century Spanish bookstore: The inventory of Juan de Junta*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1995.
- Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres (impresos antes de 1601)*. Arthur L.-F. Askins, ed. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1989. 3 vols.
- Pollard, Alfred W. "The transference of woodcuts in the fifteenth and sixteenth centuries." En Alfred W. Pollard, *Bibliographica (Papers on books, their history and art)*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1896. II, 343-368.
- Puerto Moro, Laura. "Hacia la definición de una retórica formal para el pliego suelto poético (1500-1520)." En Pedro M. Cátedra, dir.; Eva B. Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro & María Sánchez Pérez, eds. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006. 543-561.
- . "El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)." *eHumanista* 21 (2012).
- . *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*. San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2010.
- Rico, Francisco. "La *princeps* del *Lazarillo*. Título, capitulación y epígrafes de un texto apócrifo," en *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos, 1988. 417-446.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*. Edición en facsímile, precedida de un estudio bibliográfico. Madrid & Valencia: Estudios bibliográficos & Tipografía Moderna, 1962.
- . *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid: Castalia, 1970.
- . *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins & Víctor Infantes. Madrid: Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997.
- Rodríguez-Solás, David. "A la vanguardia del libro ilustrado: El Terencio de Lyon (1493) y *La Celestina* de Burgos (1499)." *Bulletin of Spanish Studies* 86.1 (2009): 1-17.
- Rozzo, Ugo. *Lo studiolo nella sigilografia italiana (1479-1558)*. Udine: Forum, 1998.
- Ruiz Fidalgo, Lorenzo, & Mercedes Fernández Valladares. "El inventario de la librería de Juan de Junta en Burgos en 1557. Una edición fallida." *Trabajos de la Asociación española de bibliografía* 2 (1998): 411-420.
- Snow, Joseph T. "La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones." *Dicenda [Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada]* 6 (1987): 255-277.
- . "Imágenes de la lectura / lectura de las imágenes: el caso de la *Comedia* burgalesa impresa por Fadrique de Basilea." En Patrizia Botta, ed. *Filologia dei testi a stampa (Area iberica)*. Modena: Mucchi, 2005. 111-129.

- Tanselle, G. Thomas. *Bibliographical analysis. A historical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Vian, Ana. *El "Diálogo de Lactancio y un arcediano" de Alfonso de Valdés, obra de circunstancias y diálogo literario. Roma en el banquillo de Dios*. Toulouse: Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail CNRS, 1994. (*Anejos de Criticón* n.º 3)
- Wolf, Ferdinand. "Ein spanisches Frohnleichnamspiel vom Totentanz. Nacheinem alten Druck weider herausgegeben." *Sitzungsberichten der philosophisch-historien Classe der kaiser-lichen Akademie der Wissenschaften* (Viena) VIII Heft I-V (1852): 114-150. Traducción de Julián Sanz del Río: "La Danza de los muertos. Comedia española representada en la fiesta del Corpus Christi. Publicada nuevamente según una impresión antigua por D. Fernando Wolf." En Miguel Salvá & Pedro Sáinz de Baranda. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, 1853. XXII, 509-562.
- Ximénez de Urrea, Pedro Manuel. Domingo Yndurain, ed. *Penitencia de amor*. Madrid: Akal, 1996.