

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROZO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera,	
<i>La influencia de los modelos emblemáticos</i>	
<i>en el arte de la Nueva España</i>	
	439
M ^a Adelaida Allo Manero,	
<i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	
	457
Antonio Aguayo Cobo,	
<i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo.</i>	
<i>Un ejemplo de síntesis cultural</i>	
	477
Francesc Benlliure Moreno,	
<i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	
	499
Patricia Andrés González,	
<i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León:</i>	
<i>La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	
	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez,	
<i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	
	535
Sergi Domènech García,	
<i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	
	553
Juan Francisco Esteban Lorente,	
<i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	
	571
Joan Feliu Franch,	
<i>Comunismo de porcelana.</i>	
<i>Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	
	585
M ^a Celia Fontana Calvo,	
<i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	
	601
Borja Franco Llopis,	
<i>Nuevas aportaciones a la iconografía</i>	
<i>de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	
	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz,	
<i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia</i>	
<i>de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	
	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

MARGINALIA EMBLEMÁTICA (I).
JULIO FONTANA: UN PROGRAMA (BIO)GRÁFICO
Y LITERARIO DE DEVOCIÓN MARIANA

VÍCTOR INFANTES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Exige alguna retórica que lo mejor al principio es una declaración de principios, aunque ésta no sea como mandan los cánones. Expongo, entonces, un breve exordio justificativo y amical, y para nada hostil. De Teruel a Cáceres llevamos ya algunos años con mucha emblemática a las espaldas, más de media docena de Congresos, entre los de nuestra Sociedad y los de otras sociedades y amigos de estas empresas, varias *Actas* con docenas de trabajos, ediciones al facsímil, una máxima bibliografía, una enciclopedia, un *Boletín* que le quita algún sueño a José Julio y una *brigatta* de fieles combatientes (todavía); oséase: una cartografía interdisciplinar cada vez mejor delimitada, que estrecha los territorios y permite viajar con suficiente equipaje por estos cacereños paisajes (en estos días) emblemáticos. No, no pretendo ahora ninguna confesión, con la lista de pecados, el examen de conciencia y todo eso; (me) llamo la atención sobre lo mucho realizado ya y en particular sobre las presentes y futuras aportaciones de esta *bibliotheca* manuscrita e impresa que nos legó la Edad Moderna. Faltan todavía por fortuna muchas cosas por hacer y muchas otras por atender y entender, y aquí, en esta topografía cultural de los *emblems studies*, cada cual que aprenda su juego, y el que bien lo aprenda pagará una ponencia. Por ello, y dada mi preferencia por lo *marginal* en el sentido más ecuménico del término, me atraen las obras y los asuntos que se sitúan en los ribetes de los panoramas establecidos y que requieren una atención que dignifique su necesidad de estudio, y así lo denomino consciente de su propia naturaleza y del lugar que ocupan; en algún momento fueron un jalón de esta historia emblemática que estamos empeñados en restituir con todas sus consecuencias. Ello puede no justificar el título de una serie que me propongo iniciar, pero reanima mis indagaciones y alegra mis fichas de trabajo; al arrojarlo ahora en público hago cóm-

plice a quien entiende –tampoco hace falta que comparta con todas sus consecuencias– mis intenciones.

Existen al día presente textos por estudiar, si quiera al nombre y al recuerdo y obras que bordean algunas clasificaciones y determinadas cronologías. Seguimos encontrando que la sombra de la emblemática es alargada y que el siglo XVIII depara muchas sorpresas de una tradición que se creía periclitada. Por ventura, existen todavía fuentes por exhumar en las vastas regiones de la producción editorial europea, relaciones por establecer en obras atendidas al pronto en su singularidad efectiva, motivos aún por sugerir entre tantas contaminaciones culturales; pero se estrechan las marcas, se acortan los senderos y algunos conducen a filas de adosados sin salida. La acertada organización de este Congreso en compartimentos que distribuyen materias de trabajo, y que inauguro ahora con el dedicado a “Emblemática e Imprenta”, es la mejor prueba de la existencia de un urbanismo multidisciplinar, que nos sugiere, y nos confirma, el desarrollo activo de una *civitas* emblemática, con áreas de expansión por otras metrópolis.

Hay, sin duda, buenas razones para prestar una cierta deferencia a la impresión de los *emblemata liber*, pues la (aparente) monotonía de su imagen editorial nos ha acostumbrado a suponer una producción demasiado normalizada como para no pensar que no es nada fácil, en absoluto, concebir la constitución física de estas obras, aquejadas, en algunos casos, de algunos accidentes técnicos de cierta trascendencia. El testimonio que traigo en estas líneas es paradigma de algunos otros, donde la creación de una obra sufre los problemas de su conversión impresa y a la postre se presenta a los lectores con las huellas de su tratamiento editorial, y quisiera pensar que, tal vez también, con las dudas de su propia constitución. El juego gráfico/textual de una *forma* emblemática impresa requiere de algunas operaciones de cierta pericia y, en ocasiones, quedan visibles algunos puntos sin coser, como testigos de las suturas de la intervención. No pretendo con ello establecer ninguna tipología técnica que necesite de una copiosa documentación, que adelante tampoco existe ni abunda entre los testimonios conservados, sino exhibir un ejemplo que nos ayude a entender otros similares y que, a la vez, nos demuestra la (relativa) complejidad de las técnicas de impresión de estos libros.

Por demás, la obra de Giulio Fontana, junto a varios de los presupuestos ya esbozados, reúne algunos otros requisitos que me hicieron prestarla una cierta atención, y la principal es que no encontré ninguna bibliografía previa sobre ella. Esto es sospechoso al instante y suele responder a dos razones. Una, es que su calidad sea deleznable, cosa que bien poco importa a la hora del trabajo y del estudio, pues para *gozar* ya existen otros textos y otros caminos, y con la mano en el recuerdo y a las veras del asunto, pocas obras emblemáticas nos hacen saltar las lágrimas del *gusto*; otra cuestión es su necesidad de análisis y los vericuetos que la profesión nos exige en su demanda. (Declaro de antemano, que en esta obrita el olvido se produce al instante de la vista y de la lectura, benéfica solución que también sucede con otras tantas que, a cambio, predicán sin rubor su permanencia.) La segunda, es que sea de difícil consulta, inasequible a una comodidad tirando a perezosa; y en esta ocasión, aunque no lo parezca tanto, algo sí que incomoda su identidad documental, y al caso, porque requiere el tanteo personal de varios ejemplares; y agradezco a Patrizia Botta y Ana Martínez Pereira los ejemplares que han tenido que ver con mis ojos bibliográficos. (También confieso que la inercia del rigor documental alimenta la investigación y satisface los denuedos, pues en esta ocasión la sorpresa saltó al querer cotejar todos los ejemplares y no quedarse en los confines del más asequible; verán, más tarde, las razones).

Lo temprano de su fecha la insertaba de lleno en la fiebre emblemática de la Europa de los decenios del medio siglo XVI, cuando el género hacía furor entre los autores y lectores del momento; en poco más treinta años, desde la fecha de salida de 1531 hasta cerca de 1570, las ediciones emblemáticas sumaban generosamente la centena, contando nuevas obras y reediciones de los libros más afamados: Alciato, Ripa, Rossi, Vaenius, entre otros. El género estaba codificado, hasta donde es posible codificar la imaginación que despertaba en sus creadores, y el universo simbólico/literario que proponía se acrecentaba con nuevos argumentos e incorporaba nuevos temas al disperso caudal iniciático. No es raro, por todo ello, que un “pintor” –como luego diremos que le gusta definirse en todas las circunstancias al autor– se acercara a las riberas de la emblemática, añadiendo al cauce de la corriente una cuota gremial no exenta de cierta significación. Tal vez, la obra no cumple todos los requisitos que demanda la morfo-

sintaxis emblemática instaurada por Alciato, pero nos caben pocas dudas sobre su inserción entre la multitud de *libros iluminados* que, a la zaga y en el mismo espacio editorial de otras obras más conocidas, alimentaron las *lecturas gráficas* del hombre y de la mujer –a una, y bien importante, va dirigida la obra– del Renacimiento. Por otro lado, Fontana propone un ejercicio de intertextualidad (ya he mencionado el lexema, sí) que denuncia su conocimiento –recuerdo, y adelanto, que en Italia– de textos y autores de la literatura castellana, que si bien eran moneda común en esta época, no por ello dejan de representar otro paradigma de relaciones y motivos que navegan a sus anchas por la cultura renacentista, dejando aquí y allá (nunca mejor dicho) la *impronta* de su significación lectora y literaria. El trabajo que puso en gestar sus *estampas*, el empeño en arropar *poéticamente* sus imágenes y, sobre todo, los recursos que tuvo que utilizar para fundir –como él mismo declara en la *Dedicatoria* de su obra– los “efectos” de la Pintura con los “affectos” del (alma del) lector, bastan para dedicarle unas merecidas palabras en este Congreso de Emblemática. (Y que sigan nuestros Congresos, por los siglos de Cáceres, amén.)

Ausente, entonces, de casi todos los repertorios y sin asideros (o errores anteriores), pues, en que apoyarme, las *estampas literarias* de Fontana sugerían (y tentaban) al explorador emblemático a ofrecer algunas respuestas a los pormenores de la obra. Las que aquí propongo no pasan de ser la descripción de algunas descripciones, el recorrido por la periferia de su constitución, porque tampoco parece necesitar más este infolio veneciano, escrito en añejo romance de Castilla, y que vio la luz con la primavera del año del Señor de 1569.

La obra lleva por título: *La Vida de Nuestra Señora Bendita María Virgen, Emperatriz de los Cielos, en la qual también se contienen el Nacimiento, Passión y Muerte de Nuestro Dios, y Salvador Iesu Christo* y se añade en la misma portada más abajo: *Con algunos versos, hechos en parte por un devoto Cartuxano, y en parte por Iusepe de los Cerros de Trento*. No es especialmente complicado dar cuenta de su contenido argumental –del emblemático y editorial hablaremos más tarde– a tenor de esta rotulación bien explícita y de la brevedad de la obra, consta, pues de lo siguiente¹.

1. La descripción bibliográfica, por ciertas complejidades que luego desarrollaremos, se aduce al final con mayor detenimiento.

Tras la portada y una breve *Dedicatoria* en prosa, el libro se inicia con dos estrofas que contienen una “Invocación del author a Nuestra Señora y proposición de la obra”, y en ellas, como *captatio benevolentiae*, exhorta a la “Virgen perfecta” para que guíe su ingenio poético, a la vez que se anuncia el desarrollo temático de las dos *vidas* que acoge: la de María y la de su “dulce Hijo, y Dios inefable”. A partir de aquí se ofrece una *peregrinatio vitae* de ambos, minuciosamente y ordenadamente expuesta en los episodios marianos y cristológicos más conocidos: aparición de Joaquín como Pastor, Presentación de Joaquín y Santa Ana, el Repudio de Joaquín en el Templo, la Consolación de Joaquín; el Nacimiento de María –que no se corresponde en este caso con el texto, que trata (a cambio) de las palabras del Ángel a Joaquín, puesto que han incluido por error la ilustración siguiente y este *motivo* se ha quedado huérfano de *estampa*–, la Presentación de María en el Templo, la Concertación del matrimonio de María con José, el Desposorio de la Virgen, la Anunciación a María, cerrando esta primera (parte de la primera) *biografía* con la Visitación de Santa Ana.

A continuación se inicia la *Vita Christi*: con el Nacimiento de Jesús, la Circuncisión, la Adoración de los Reyes Magos, la Presentación en el Templo, la Huida a Egipto, el Anuncio del Ángel para regresar a Judea, la Disputa con los Doctores en el Templo, el Bautismo de Jesús, el milagro de las Bodas de Caná, Jesús anunciando a la Virgen su destino; para comenzar con los últimos días de Jesucristo: la Entrada en Jerusalén, la Última Cena, la Oración del Huerto de los Olivos, la Presentación de Jesús ante Pilatos, la Flagelación, la Implantación de la Corona de Espinas, la Caída camino del Calvario, la Crucifixión, el Enterramiento, la Resurrección, la Visita a María y la Subida de Jesús al Cielo. Cumplida la exposición de ambas vidas, la obra se cierra con una nueva vuelta a hacia la Virgen, pues hasta el final se desarrollan los episodios restantes de la biografía mariana, que –recordamos– se quedó en la Anunciación: la Venida del Espíritu Santo a María, la Visita del Ángel con la Palma, el Enterramiento, la Ascensión y, por fin, la Coronación de la Virgen. Se cierra la obra con unas “Oraciones a Nuestra Señora”, en coplas reales de diez versos octosilábicos a modo de salmodia recitativa terminal.

Dos aspectos menudos ha cuidado con cierto esmero Fontana². En primer lugar, un equitativo reparto proporcional de los espacios biográficos de la Virgen y Jesucristo, en relación con la importancia dogmática de cada uno de ellos, una primera Estampa [nº 1] de la Virgen celestial triunfante con Niño en los brazos, a la que continúan once consagradas a la vida de María [nº 2 a nº 12], justo el doble, veintidós, a la vida de Cristo [nº 13 a nº 34] y cinco finales [nº 35 a nº 39] dedicadas de nuevo a la Virgen, con una postrera que (retoma) la Coronación. En segundo, una (más o menos) correcta adecuación (icono)gráfica a la pesadez literaria del discurso poético, prestando más atención al *argumento* que a las sugerencias metafóricas que ofrece; en esta ocasión sí se puede sugerir, con el propio testimonio del autor: “Me he puesto a debuxar en cobre [...] con la mejor manera que he podido”, una primordial significación de la *estampa* como *didascalia* icónica de la *ekphrasis* poética. Y todo ello, dando por hecho que Fontana es sólo el “pintor” de la obra, pues los poemas, como bien nos recuerda en la *Dedicatoria* se deben a otros autores: “parte [fueron] compuestos por el pasado por un famoso Cartuxano, y parte nueuamente compuestos por Iusepe de Los Cerros de Trento”.

Singulariza nuestra obra, si acaso, la presencia de una *suite* de grabados —a los que volveremos a la postre—, realizados expresamente para la edición, aunque los mismos están diseñados (pensamos que con razón) al hilo de la necesaria presencia del *texto*, de los textos poéticos, que complementan el ideal de (yuxtapuesta) *perfección* a la que aspira el artista; pues el propio autor así lo reconoce, añadiendo la (también) necesaria justificación moral de la obra:

“y por que esta obra sea en sí mesma perfecta, y acabada, la he adornado de algunos versos muy deuotos [...] en los cuales allende el hilo de la Historia, deuoto, y de gran compassión se contienen algunas oraciones breues”.

2. Aunque sólo sea como referente bibliográfico de la inmensidad del tema icónico, deben citarse los volúmenes de la obra de *Los grandes temas del arte cristiano en España. Nacimiento e infancia de Cristo*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1948, I; *Los grandes temas del arte cristiano en España. Cristo en el Evangelio*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, II, éstos dos de Francisco Javier Sánchez Cantón, y el último de José Camón Aznar, *Los grandes temas del arte cristiano en España. La Pasión de Cristo en el Arte Español*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1949, III; y sumar Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo. Con viñetas de Alberto Romero sobre originales de las obras indicadas*, Barcelona, El Acantilado, 2000.

Desde luego tuvo que competir con la proliferación de numerosas ediciones en las prensas venecianas de aquel mismo año, que dieron a luz, entre más de 130 impresiones, obras (también) ilustradas como las de Daniele Barbaro, *La pratica delle prospettiva. Opera molto utile a Pittori, a Scultori, & ad Architetti* (Venecia, Camilo y Rutilio Borgominieri fratelli, 1569, fol.); el famoso tratado de Sebastiano Serlio, *De architectura libri quinque* (Venecia, Franciscum de Franciscis Senensem & Ioannem Chiegher, 1569, fol.), al que luego volveremos; Silvio Belli, *Libro del misurar con la vista, nel quale s'insegna, senza travagliar con numeri, a misurar facisissimamente le distancie, l'altezze, e la profonsita con il quadrato geometrico* (Venecia, Giordiano Ziletti, 1569, 4^o); Giulio Ballino, *De' disegni delle piu illustre citta et fortezze del mondo* (Venecia, Bolognini Zalterii, 1569, 4^o) o Andrea Vesalio, *Chirurgia Magna in septem libros digesta* (Venecia, Ex Officina Valgrisiana, 1569, 8^o). La competencia editorial era feroz, con más de veinte talleres trabajando en estas fechas en la ciudad de los canales, pero el legado cultural extraordinario; aunque ello denuncia, sin duda, la existencia de un público numeroso de destinatarios, bien atentos a las novedades de la producción impresa veneciana. Si se decidió por el castellano, debemos pensar (y pensamos) que había suficientes lectores y compradores para una *Vida de la Virgen historiada*, lo que no dejaba de representar —y lo que desconocemos es hasta qué punto era o no Fontana consciente del asunto— una novedad de cierta consideración.

Bien poco sabemos, a cambio, de los pormenores biográficos de su autor, ni en este caso falta nos hacen para delimitar las particularidades de la obra en nuestro interés emblemático. Giulio Fontana nació en Verona quizá en 1540, de esta ciudad se declara “vezino” precisamente en la portada de nuestra obra, y era hermano de otro pintor y grabador con más fama en la época: Giovanni Battista Fontana. Junto él trabajó en una de las primeras obras en las que aparece su nombre, pues en Viena, en 1562, ejecutaron los frescos de la Capilla de Schloss Kaiser-Ebersdorf, hoy destruidos. Años después, entre 1576 y 1578 estuvo ya sólo en el Tirol comisionado por el Archiduque de Austria para el levantamiento de un mapa topográfico de Iselberg y de sus alrededores, así como su presencia en la construcción de la Capilla Silberne, junto a la Hofkirche de Innsbruck. Su muerte se sitúa en Venecia hacia 1580.

No es autor de obra considerable, a diferencia de su hermano, más abundante y mejor conocida y con la que comparte algún problema de autoría en sus colaboraciones, y se le reconoce más como grabador de algunas obras de Tiziano. Destaca sus trabajos en *La Religión socorrida por España*, de 1568, que reproduce la primera versión, hoy desconocida, pintada para el Emperador Maximiliano II; de esta famosa *alegoría* se conserva el cuadro al óleo sobre lienzo (168x168 cmts.) del Museo del Prado [nº 430], pintado entre 1566 y 1575³; y en *La Batalla de Cadore*, de 1569 –del mismo año que nuestra obra–, grabado a partir de la tela destruida en 1577 que se encontraba en el Palazzo Ducale de Venecia, y hoy sólo conocido en alguna copia parcial del original pintado hacia 1540, como la conservada en los Uffizi de Florencia.

De creación propia es un aguafuerte: *Caesaris invicti Pia Relligion* (41x31 cmts.), conocido como la “Alegoría de Paz y la Religión”, sin fecha, aunque presumiblemente de *¿c. 1575?*, hoy en The Fine Arts Museum of San Francisco (Mr. and Mrs. Marcus Sopher). Pocas obras conocemos de Giulio Fontana, pero casi todas ellas, como la nuestra, se mueven en el ámbito de las alegorías religiosas tan al gusto de la cultura de la Contrarreforma.

A su pluma se debe una “Epístola”, del 30 de octubre de 1568, dirigida “Al molto illustre et valeroso signore, il Signor Don Giovanni Manriche Camariere di S. M. Cesarea”, en el *Trattato di scienza d’arme. Et un dialogo in detta materia* de Camillo Agrippa (Venecia, Antonio Pinargenti, 1568, 4º), h. 2r-h. 2v, donde se presenta como “Servitore affettionatissimo” y se declara como “Giulio Fontana, Pittore”. Los bellos grabados calcográficos que adornan la edición son los originales de Achille Marozzo, aunque con “nuove figure in rama” (precisamente) de su hermano Giovanni Battista Fontana, pero el frontispicio, con una pareja de guerreros laterales, una cartela superior con el título y un gran retrato de Agrippa en un tondo y dos hombres barbados al pie, más otra cartela con el lugar y el impresor, tiene un sospechoso parecido con nuestra portada y quizá se le pueda atribuir con cierto fundamento.

3. *Vid.* Rudolf Wittkower, “Titian’s Allegory of “Religion Succoured by Religion”: (1) The Change of Symbolism”, *The Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, III (1939), pp. 138-140 y Neil MacLaren, “Titian’s Allegory of “Religion Succoured by Religion”: (2) The Condition of Picture”, *idem*, pp. 140-141 y, más general, Claude Philips, *The Later Works of Titian*, The Project Gutenberg eBook, 2004.

No extraña en absoluto esta ferviente declaración de mecenazgo, tan propia y necesaria en la profesión que ejercía, pues la *Dedicatoria* de nuestra obra, en Venecia “a primeros de Abril” de 1569, rubricada, de nuevo como “Pintor”, y como “Humilísimo criado, que sus Imperiales manos besa”, y está dirigida a María de Austria (1528-1603), la primera de las hijas de Carlos I y de Isabel de Portugal, casada con Maximiliano I en 1548. La figura de la “Emperatriz de los Romanos”, como la designa Fontana, es de una relevante significación cultural durante los muchos años de su larga vida, viuda de Maximiliano desde 1576, vuelve a España en 1581 y muere en las Descalzas Reales, como Terciaria franciscana, en 1603. Valga recordar que en su séquito figuraron los hermanos Argensola y tuvo de Capellán y Músico a Tomás de Vitoria. La dedicaron, asimismo, varias obras, siempre afines a su confesada religiosidad, como los casos de Jorge de Montemayor y la *Exposición moral sobre el Salmo LXXXVI del real profeta David* (Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1548, 4º), donde figura todavía como “Infanta” al tratarse del año de su boda; Fray Antonio de Aranda, *Loores del dignísimo lugar del Monte Calvario, en que se relata todo lo que nuestro redemptor Jesús hizo y dixo en él, conforme al texto del sacro Evangelio, perteneciente a su pasión, muerte, sepultura y resurrección* (Alcalá, Juan de Brocar, 1551, 4º); Juan de Espinosa, *Diálogo en laude de las mujeres* (Milán, Michel Tini, 1580, 4º); Pedro López de Montoya, *Los quatro del Misterio de la Misa* (Madrid, Guillermo Druy, 1591, 4º) o Fray Cristóbal Moreno, *Libro intitulado Limpieza de la Virgen y Madre de Dios* (Valencia, Juan Navarro, 1582, 4º).

Cumplido el necesario trámite de autor y obra, queda arrimar la obra de Giulio Fontana a la disciplina emblemática y tantear algunas características.

Dicho sea al punto: *La Vida de Nuestra Bendita Señora María Virgen* no parece ser un *emblemata liber*, carece del canon de la emblemática (planteado como tal), la sagrada trilogía de la esencia de su constitución: *pictura*, *inscriptio* y *descriptio*; pero, tampoco del todo, estamos hablando de *marginalia* emblemática. Posee estos elementos, pero de *otra* manera, dispuestos en otro arreglo retórico. Fontana ha sustituido la sugerencia del juego emblemático, que necesita desarrollar unas relaciones expresadas implícitamente, por la evidencia de una propuesta explícita; donde una página emblemática *propone*, Fontana *expone*, cuando la relación icónica/literaria requiere una *indagación*, Fontana aduce una *ilustración*.

Participa, pues, del modelo formal –que despliega *editorialmente* con demasiada evidencia–, pero rechaza la gnosis del pasatiempo.

A un *pintor* como Fontana parece sólo interesarle –y con cierta lógica– la *pittura*, de hecho sugiere en la *Dedicatoria* que ésta era su único interés, amén (claro está) del mensaje moral de su *sentido* en relación con el tema propuesto:

Pues la Pintura, según sus effectos (muy alta y muy poderosa Señora) es de tanta fuerça, y vigor, que basta a prouocar nuestros affectos a varias operaciones: razón es, que vna tan noble, y excelente arte se emplee en cosas de deuoción, pues en la imitación dellas consiste el fin de nuestra felicidad.

Por ello la génesis de esta obra se puede vislumbrar desde un origen estrictamente gráfico: “Me he puesto a debuxar en cobre [...]”; es decir, la ejecución de una colección de Estampas piadosas que desarrolla un programa iconográfico de la *Vida de la Virgen*, ampliada en algún momento –quizá por la brevedad del motivo (o de la inspiración)– a la de su Hijo, y el relativo del título es (ahora) gramática mental: “en la qual también se contienen el Nacimiento, Passión y Muerte de Nuestro Dios, y Salvador Iesu Christo”. Pero las Estampas suelen necesitar una *leyenda*, un apoyo textual por mínimo que sea, la confirmación escrita de su naturaleza gráfica; y Fontana, “por que esta obra sea en sí mesma perfecta”, y lo que es más importante: “y acabada”, la “adorna” de un discurso literario que la confiere (ahora) una dualidad *retórica*.

La *inscriptio*, entonces, es sustituida por una “Oración” poética, de demasiada extensión para los concisos límites de un *motto*, y la *descriptio* se desarrolla de nuevo poéticamente en dos estrofas geminadas. (Al instante veremos que el que he denominado primer “Estado” de la obra parece un *plana* emblemática, pero la exigencia de una aparatosa *cornice* ornamental la devuelve *artísticamente* a sus orígenes pictóricos).

Fontana, por demás, se desentiende inmediatamente de la *creación* literaria de su obra y no tienen empacho en reconocer que su *Vida* la ha “adornado de “algunos versos, hechos en parte por un devoto Cartuxano, y en parte por Iusepe de los Cerros de Trento” –asunto que transmite también a la propia portada del libro–, dando a entender con ello que se trata de una *addenda* ajena a su

interés inicial. (Por otro lado la medida de la estampa, con una *huella* de 85x97 mm. para la plancha, era demasiado reducida para pensar en un principio en un formato de *libro*, pero la incorporación de una doble *mancha* textual si permitía convertir una *serie* gráfica en 8º en un impreso en folio. Quizá, por ello, las orlas vinieron luego a ennoblecer un *work in progress* no planeado (tal vez) de esta manera en sus orígenes).

No vamos a prestar especial atención, ni creo que la merezca (o que se me exija), a las deudas textuales con ese “Cartuxano” y, menos todavía, con ese “Iusepe de los Cerros de Trento”, del que nada sabemos y cuyo nombre intimida sólo al pronunciarlo, porque el topónimo se las trae de altura y de condición, pero algo, de cierta enjundia, sí que vamos a esbozar. Los versos endosados a las estampas de las vidas de la Virgen y de Jesucristo siguen al pie la obra de Juan de Padilla, más conocido como “El Cartujano”, que se titula *Retablo de la vida de Christo fecho en metro por un deuoto frayle de la cartuxa*, “profeso en santa María de las Cuevas en Sevilla”⁴. La compuso en el año 1500, según se explicita en la primera impresión (hoy) conocida, la de 1505 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1505, fol.), y constituyó un éxito editorial inmediato; sólo hasta la fecha de 1569 de nuestra *Vida* contamos con unas diez apariciones: 1510 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510, fol.), 1512 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512, fol.), 1516 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516, fol.), dos en 1518 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1518, fol. y Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1518, fol.), 1528 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1528, fol.), 1529 (Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1529, fol.), 1530 (Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1530, fol.), 1546 (Sevilla, Domenico de Robertis, 1546, fol.) y 1559-1565, por las fechas de colofón y portada (Toledo, Juan de Ayala, 1559-1565, fol.)⁵. Dos breves características editoriales posee este *best-sellers* de la poesía devocional española del Renacimiento: es en folio y suele acompañarse de algunas ilustraciones, en especial

4. *Vid.*, como trabajo de aproximación general, Josep Tarré, “El *Retablo de la vida de Cristo* compuesto por el Cartujo de Sevilla”, *Archivum Historicum Societatis Jesu*, XXV (1956), pp. 243-253.

5. Pueden consultarse descripciones (y localizaciones) más detenidas en Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau/The Dolphin Books, 1959, XII, pp. 149-150; José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1963, III, 2, n° 4.419-4.445 y Juan de Padilla (El Cartujano), *Los doce triunfos de los doce apóstoles*, Enzo Nortí Gualdami, ed., Messina/Firenze, D’Anna, 1978, I, pp. 9-11.

en la portada –como la de Sevilla, 1518 en forma (en nada ocasional) de *retablo*⁶– que ilustran la pesadez y extensión de las cientos de estrofas de la obra.

No en vano, ni al azar, lo escogió Fontana como *adorno* de sus imágenes. El título es el de “Retablo”, y algunas ediciones, como acabamos de comentar, recrean esta disposición iconográfica en las ilustraciones, y está dividida en cuatro “Tablas”, que se corresponden con los cuatro Evangelios, y éstas a su vez en “Cánticos” –siguiendo al Profeta David: “*Cantate Domino canticum novum*”– de un número (más o menos) indeterminado de coplas de arte mayor dodecasilábicas; al comienzo de cada “Tabla” se expone el “Argumento” y cada cántico se cierra con una “Oración”, en coplas reales octosilábicas de una anormal estrofa de once versos [5+6]⁷. Todo parece responder a una compleja disposición numérico-simbólica detectada hace tiempo por algún estudioso aficionado a la criptografía⁸, aunque no está nada claro este posible pasatiempo matemático. No puede escapar a nuestra atención los rótulos de “Retablo” y “Tabla” y el *effecto* –gráfico, viniendo desde lo literario– que pueden tener para un pintor a la hora de elegir su fuente –recuérdese “Pues la Pintura, según sus effectos...”–, que abre la *Dedicatoria*–; máxime cuando la obra de Padilla está plagada de referencias metafóricas (constantes) a la *ut pictura poesis*. Precisamente el “Argumento” de la Primera Tabla comienza: “Yo pintaría, mas cierto no oso [...]”, pero baste allegarse al fin de la obra para leer:

Así como hacen algunos pintores
que tiran el velo delante su obra,
quando su mano ni falta ni sobra
a las figuras y vivos colores;

6. Puede verse en Fernando Checa Cremades, “La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo”, en *Summa Artis. Historia General del Arte. El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, XXXI, pp. 9-200, p. 57.

7. Seguimos la edición del *Retablo* de Raymond Foulché-Delbosc, en su *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 19, 1912, I, pp. 423-449, que copia y sigue al pie la de Manuel del Riego, en la *Colección de obras poéticas españolas. Unas casi enteramente perdidas, otras que se han hecho muy raras, y todas ellas merecedoras de ser conservadas en el Parnaso Español*, Londres, Carlos Wood, 1842, [II] pp. 1-24.

8. Se trata de Henk de Vries, *Materia mirable. Estudio de la composición numérico-simbólica en las dos obras contemplativas de Juan de Padilla el Cartujano (1467-1520). Con datos biográficos del poeta y apuntes sobre la composición numérica en otros autores*, Groningen, V. R. B. Offsetdrukkerij, 1972.

así los poetas y los oradores
quitan delante sus obras el velo,
quando las sacan con poco recelo
de los juicios de los detractores.

y sigue:

Así pues hagamos en esta pintura,
tirándole el velo que tiene delante;
y porque parezca muy más elegante,
en parte muy clara se ponga segura.
Porque la vista hallándose pura
mire por partes materia tan alta,
y vea por ella mejor lo que falta,
y lo que sobrare de cada figura.

y sigue citando a Apeles y a Protógenes y repitiendo los juegos metafóricos con la “pluma”, “el pincel”, “la tabla”, “la vista” y demás etcéteras gráfico/poéticas. Culmina en el acróstico de la estrofa final, rubricada como “Comparación”, donde revela el nombre y condición del “deuoto frayle de la cartuxa” que enmascaraba en el título:

DON religioso, la regla me puso,
JUrado con voto canónico puro,
ANte su vista me hallo seguro
DE la tormenta del mundo confuso.
PArece por ende mi nombre recluso,
DIgno Lector, si lo vas inquiriendo;
LLama, si quieres, mi nombre, diciendo:
MONGE CARTUJO la obra compuso.

La obviedad, y la lógica, de la fuente elegida por Fontana –o por el tal Iusepe de los Cerros de Trento– nos ahorra más comentario, pues sólo queda el abu-

rrido cotejo textual de los primeros versos para ir situando en la topografía poética del *Retablo* las paradas donde respostaron el suministro literario de las estampas y separar lo que era de Padilla, de lo que se compuso “nueuamente” tomándole como modelo y siguiendo a pies juntillas sus arcaicas estrofas y *composiciones*. Por otro lado, invirtió la táctica del Cartujano, jugando a favor de la métrica, pues las *Oraciones* finales que en el *Retablo* actúan a modo de cierre *lírico* frente a la *narratividad* de las estrofas que desarrollan la *historia*, son las que elige Fontana, manteniendo (incluso) el mismo título, como *inscriptio* de la *Vida*, –tanto las de once, originales del Cartujano, como las de diez que suponemos del otro autor– y las utiliza como primera lectura del *argumento* de la página y como justificación moral de su elección:

siruen no sólo para Argumentos de los Capítulos, pero también para alcançar gracia, y misericordia acerca de Dios para nuestras affligidas ánimas.

Pudo conocer cualquiera de las impresiones mencionadas, el texto no varía en el ir y volver editorial de la obra, pero nos inclinamos por la última, la de Toledo de Juan de Ayala, con colofón de 1559, pero aparecida en 1565 (en portada), por las numerosas relaciones de este librero con Italia, y especialmente con Venecia⁹. Caso, bien curioso, es el de la obras de Antonio de Córdoba: la *Opera Fr. Antonii Cordubensis Ordinis Minorum Regularis Obseruantiae & provinciae Castellae Prouincialis Ministri. Libri quinque digesta* se imprime en Venecia, por Giordiano Ziletti en 1569 en dos volúmenes, pero en el colofón del segundo, p. 500, se indica: *Impressus Venetijs in officina Iordani Ziletti, vsque ad fo. 288 secundi tomi. Inde vero vsque in finem Toleti excussum perfecte in officina Ioannis de Ayala, Anno domini .1570. die vero .14. Octobris*. Juan de Ayala, asimismo, imprime en 1552 la traducción (costeada por él) de Francisco de Villalpando del *Tercero y Quarto Libro de Arquitectura* de Sebastiano Serlio Boloñés, precisamente los que tratan de las “maneras de como se pueden adornar los hedificios, con los exemplos de las antiguedades”; aunque ya indicamos que también en Venecia el mismo año de la *Vida* aparece una edición completa

9. Vid. Antonio Blanco Sánchez, “Inventario de Juan de Ayala, gran impresor toledano (1556)”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII (1987), pp. 207-250.

de *De architectura libri quinque*. Y citamos a Serlio, porque sus innovadoras propuestas de perspectiva son muy tenidas en cuenta en las representaciones arquitectónicas de los frontispicios de la cartonería las portadas y la de la *Vida* de Fontana denota una deuda innegable con el “Boloñés”.

Pueden esgrimirse otras fuentes menores, y pensamos que indirectas, entre la abundante producción literaria sobre la Virgen¹⁰, que arranca del *Triumpho de María* de Martín Martínez de Ampié (Zaragoza, Paulo Hurus, 1495, 4^o) y llega hasta la anónima *La vida y excelencias de la Sacratísima Virgen María nuestra Señora* (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1546, 8^o), entre otros muchos autores; y para Jesucristo desde la *Vita Christi fecho por coplas* de Fray Íñigo de Mendoza (Zamora, Antón de Centenera, 1482) hasta la *Christopatía* de Juan de Quirós (Toledo, Juan Ferrer, 1552)¹¹. En este caso es un ejercicio *hidráulico* innecesario, ya que poseemos la libre confesión del autor y la seguridad del cotejo, con las pruebas en la mano; podemos absolverle de algo más que una *imitatio* voluntaria, pues se limita a copiar una identidad literaria que en nada le preocupa ocultar.

Un postrer asunto del libro requiere nuestros últimos comentarios y entra de lleno en el tema de esta área del Congreso. La *Vida* está compuesta estructuralmente de 39 Estampas¹², en realidad y para esta época y técnica, “estampas” grabadas al aguafuerte, y que como nos recuerda su autor se puso a “debuxar en cobre”, material que se prefiere por su mejor ductibilidad y su mejor sensibilidad al mordiente. Son, por tanto, grabados de talla dulce, donde la plancha se recubre con un barniz y se dibuja directamente sobre ella con el buril, una punta *forte* de sección cuadrada o romboidal con el extremo cortado a bisel; a veces antes de *abrir* el cobre se pasaba sobre la superficie de la plancha, embadurnada de cera ahumada, el dibujo por medio de un calco para marcar las líneas fun-

10. Un estudio general (todavía citable) es el de Ruperto María de Manresa, *La Virgen María en la literatura hispana. Notas y apuntes. Primera parte*, Madrid, Tipografía de los “Artesanillos de San José”, 1904 e *idem*, *Segunda parte*, Barcelona, Subirana Hermanos, 1905.

11. De alguna de esta obras hay ediciones consultables, de la de Martín Martínez de Ampié y Fray Íñigo de Mendoza hay facsímiles de Cieza: Antonio Pérez Gómez, 1952 y 1975 y de la de Juan de Quirós, de Joaquín Pascual Barea, *Poesía latina y Cristopatía (La Pasión de Cristo)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, pp. 156-244.

12. *Vid.* Juan Carrete Parrondo, “El grabado y la estampa barroca”, en *Summa Artis, Op. Cit.*, pp. 201-391, en particular, pp. 201-211.

damentales del contorno. Al acabar todo el conjunto, la plancha se sumerge en una cubeta de aguafuerte –ácido nítrico rebajado con agua o, más modernamente, en una solución de percloruro de hierro, menos tóxico–, donde el ácido *ataca* las superficies descubiertas del metal; los trazos atacados durante breve tiempo son poco profundos y proporcionan matices claros, pero para lograr rasgos y tonalidades oscuras tienen que exponerse algo más de tiempo. Acabada esta delicada operación, se quita el barniz y se entinta, procurando llenar uniformemente todos los surcos; a la hora de imprimir y sacar las *pruebas* necesarias, el papel debe estar ligeramente humedecido para empapar mejor.

A partir del decenio 1540-1550 se va imponiendo paulatinamente el grabado calcográfico, que aunque más caro y costoso de realizar, permite obtener más detalle y textura que el xilográfico en madera, más tosco y menos expresivo. Una de las diferencias que nos interesa destacar entre estas dos técnicas de grabación es que en el caso del xilográfico podía realizarse una única impresión de los tacos y la letrería a la vez, pues se igualaba la superficie de estampación con unos tampones de cuero, que permitían un entintado uniforme de las maderas y de los tipos; en el calcográfico, su impresión debe hacerse aparte de la impresión de la letrería, por la imposibilidad de nivelar las diferentes *alturas* de la plancha y de los tipos. La segunda técnica exige necesariamente dos tiradas, sin orden normativo, aunque se suele imprimir primero la plancha y posteriormente la tipografía, pues ésta permite *ajustar* y *distribuir* mejor los blancos disponibles; asunto éste que algo afecta a la concepción de la obra, pero mucho más a la ejecución de los impresos emblemáticos.

En la *Vida* de Fontana queremos suponer que se realizó la primera tirada sólo de las *estampas*, no especialmente complicada por la reducida extensión de la plancha, aunque no estén perfectamente limpias las *barbas* que había dejado el buril ni se habían raspado convenientemente todos los *perfiles*; centradas (más o menos) en la hoja e impresas solamente en el recto del papel. Secada la impresión se preparó otra tirada para los textos poéticos, usando exclusivamente el tipo cursivo y procurando una composición en obelisco, aunque no especialmente cuidada, pues no está especularmente realizada sobre el eje central: titulillos en mayúsculas de caja alta, la “Oración” a dos columnas en cuerpo pequeño, con el inoportuno verso undécimo –cuando aparece– necesariamente cen-

trado, y las dos estrofas al pie a dos columnas, sangradas hacia fuera y en un cuerpo algo mayor. Este resultado es el que hemos denominado “Estado nº 1”, y su *forma* impresa recuerda en una primera *vista* gráfica la de una plana emblemática.

Quizá pensado en su origen o sugerido a la vista del resultado, en cualquier caso con posterioridad a estas dos tiradas, se decidió incorporar un juego de dos orlas calcográficas de una cierta complejidad artística para *enmarcar* una (tal vez) excesiva proporción de *blanco* en la página. Es la tercera tirada, con los lógicos problemas de ajustes de la *pieza*, especialmente la cartela longitudinal inferior, donde necesariamente tenían que *encajar* las dos estrofas ya impresas; han quedado en el libro numerosas muestras de esta dificultad. Esta última impresión es la que hemos denominado “Estado nº 2” y, ahora, el resultado conseguido *recarga* la disposición arquitectónica de la *estampa* y difumina la simplicidad esquemática que la hermanaba con los emblemas. Además, la impresión calcográfica suele dejar, por el otro lado, algunas marcas longitudinales posteriores de su impresión y señales de los sucesivos entintados hasta lograr la densidad elegida para la presión del volantín de la prensa; de ahí la necesidad de un buen número de pruebas con el fin de no dejar *testigos* de las manipulaciones previas. En nuestro libro, al estar impreso sólo en el recto de las hojas, han permanecido suficientes testimonios en todos los ejemplares conservados de este delicado proceso de impresión, con huellas de tinta, señales de las regletas, marcas de la presión, etc. Lo curioso es que entre los cinco ejemplares hoy conservados (y conocidos) tres son con orlas y dos sin ellas; y ya es casualidad que hallan llegado hasta nosotros un par de testimonios de lo que no sabemos si son *pruebas* de las dos primeras tiradas o que el libro originalmente no llevaba las orlas y en un momento determinado de la impresión —o con posterioridad a ella— se decidió incorporarlas, y entonces sólo las llevan un número reducido de ejemplares. Con tan pocos testigos impresos, cualquier estadística es censurable y a todas luces aventurada.

Sólo conocemos otro caso parecido, aunque sin duda deben existir más pendientes de confirmación, el de una de las muchas impresiones de *El sabio instruido* de Francisco Garau, concretamente la *Tercera parte de el sabio, instruido por la Naturaleza, con esfuerzos de la verdad, en el tribunal de la Razón* (Barce-

lona, Imprenta de Cormellas, 1712, 4°); donde algunos ejemplares ostentan el (blanco) vano de las orlas, con el texto al pie, esperando la llegada de los emblemas gráficos; lo que en esta ocasión indica la impresión previa de la orla —bien es verdad que bastante sencilla y de pequeño tamaño—, antes que el grabado con la imagen. (Más normal es la *anormal* colocación de los grabados, invertidos o rotados en relación con la disposición del texto, ejemplo de una de las ediciones de Horapollo, *Ori Apollonis Niliaci, de sacris aegyptorum notis, Aegyptiace expressis. Libri duo, iconibus illustrati, & aucti. Nunc primum in Latinum at Gallicum sermonem conversi* (París, Galeotum a Prato y Ioannem Ruellim, 1574, 8°), con tres emblemas, todos con orla completa de piezas florales sin ajustar, que se encuentran invertidos, uno verticalmente: el de libros de los que penden marcadores de cinta (fol. 55 v) y dos horizontalmente: el del águila cuidando a sus polluelos, invertido horizontalmente (fol. 66v) y el del murciélago que sobrevuela un pueblo (fol. 68r), entre otros muchos. (Dejamos también al margen otro tipo de problemas editoriales, el que reflejan al ejemplo algunas *emisiones* —en estos casos intencionadas— de bastantes impresos de Alciato, empezando por la *princeps* de 1531 y siguiendo por las de 1534, 1536, 1542, 1545, 1548, 1549, etc., que responden a convenios entre impresores y libreros, reparto de las series de grabados y demás accidentes habituales del comercio del libro).

Por último, la colación de la obra revela, también, otros pormenores de su realización. El primer pliego, de 2 hojas sin signatura, acoge la portada (con la vuelta en blanco), la *Dedicatoria* y la “Invocación”, ésta con la primera *estampa* ya con orla; a continuación, signaturas: A 2[+2] hasta la segunda hoja de la K [= K2], acoge el desarrollo de la *serie* iconográfica con las *estampas* [números 2 a 39], flanqueadas por los textos poéticos. La obra termina en la hoja 42 con seis estrofas a dos columnas —sin orla en los dos estados— ocupando toda la página, que contienen las “Oraciones a Nuestra Señora” y el consabido “FIN” al pie; pero la hoja previa, la 41 está en blanco. Esta anomalía, absurda en todo impresor pudiendo dejar en blanco la última hoja y nunca la anterior, denuncia la posible falta de alguna otra *estampa* no realizada, algún otro texto no escrito (o que no llegó a tiempo), un *postscriptum* justificativo o cualquier otra anomalía de las habituales que se producen entre lo que se piensa editar, lo que quiere editar y lo que al fin se imprime.

Lo primero que se revela en una página emblemática impresa es la *pictura*. El ojo focaliza la sugerencia que (re)presenta la ambigüedad de la imagen y selecciona (en los lugares mnemotécnicos que tan bien conoce Fernando) sus posibles significados gráficos, a continuación la vista se dirige a la *inscriptio* para (re)conocer en su lectura la *literaturización* propuesta por el *texto*; la *descriptio* –siempre posterior, pero siempre necesaria– le puede ayudar en la selección de las posibles soluciones del *enigma*, que entonces se desvela como única. (Sé que queda el *ornatus* y el *estilo*, y que dieron mucho de sí a lo largo de varios siglos, pero ésas son ahora otras *historias*.) La *Vida de Nuestra Señora Bendita María Virgen* de Fontana ofrece, a cambio, una *pintura* que representa una *imagen* ya (pre)establecida, reforzada por el escaso marco poético de la “Oración” y comentada en su singularidad explícita por el *discurso* literario de las estrofas de cierre. Se trata de una aparente disposición (más o menos) emblemática, pero en la que se ha suprimido el desconcierto inicial que enciende el juego imaginativo del *ingenio* y la conexión (aparentemente) sorprendente entre dos universos gráficos y literarios que se complementan fuera de una evidencia visual y lectora. Es decir: un *lugar* emblemático, pero todavía en el margen de los paisajes de la emblemática.

DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA

[h. 1r:] [Portada. Frontispicio calcográfico que ocupa toda la página en forma de templo de arquitectura *istoriata*, con vanos y huecos ocupados por leyendas; vertical izquierda: TVRRIS [torre] DAVID, FLOS [planta] CAMPI, [sol] ELLECTA VT SOL [puerta cerrada] PORTA / CLAVSA y PVTEVS AQVARVM [fuente]; vertical derecha: TEMPLVM [templo] DEI, LILIVM [planta] COVALIVM, [luna] PVLCHRA VT LVNA, [puerta abierta, en el interior: SCALA COELI], PORTA COELI y FONTS [fuente] SIGNATVS; en el espacio central, arriba figuras de Dios y Paloma del Espíritu Santo, sobre leyenda: TOTA PULCHRA AMICA / MEA, ET MACVLA NON EST / INTE y STELLA [estrella] MARIS, dentro de la cartela lobulada central, el título:] LA / VIDA DE NVESTRA BEN

/ DITA SEÑORA MARIA VIRGEN / EMPERATRIZ DE LOS CIE-
 LOS, / EN LA QVAL TAMBIEN SE C?TIE / NEN EL / NASCI-
 MIENTO, PASSION Y MVERTE / DE NVESTRO DIOS, Y SAL-
 VADOR / IESV CHRISTO. / DIRIGIDA A LA MVY ALTA, / Y
 MVY PODEROSA SEÑO / RA DOÑA MARIA D' / AVSTRIA,
 EMPERATRIZ DE LOS / ROMANOS, NVESTRA [filacteria con
 leyenda: PLANTATIO] / SEÑORA [sigue la filacteria: QVASI,
 nueva filacteria: ROSAE CEDRVS y al pie: SPECVLV SINE MAC-
 VLA; debajo dos vanos con leyendas: [huerto] HORTVS
 CONCLVSVS, QVASI CYPRESSVS y QVASI PALMA y [ciudad]
 CIVITAS DEL, QVASI PLANTVS y QVASI OLIVA. [En el último
 espacio inferior izquierdo:] OBRA DE IVLIO FONTA / NA PIN-
 TOR Y VEZINO / DE LA MVY NOBLE / CIVIDAD DE / VERO-
 NA. [En el último espacio inferior derecho:] CON ALGVNOS
 VERSOS, HE / CHOS PARTE POR VN DE / VOTO CARTUXA-
 NO, Y / PARTE POR IVSEPE DE LOS / CERROS DE TRENTO.
 / *Apud Lucam Guarinonium. 1569.*

- [h. 1v:] Blanco.
- [h. 2r:] [Dedicatoria en prosa:] A LA MVY ALTA Y MVY / PODEROSA
 SEÑORA: / DOÑA MARIA D'AVSTRIA, EMPERATRIZ DE LOS
 ROMANOS: / NVESTRA SEÑORA. [Adorno tipográfico, debajo
 gran capitular:] PUES la Pintura, según sus effectos [...]. [Al fin:]
 “[...] Venecia, a primero de Abril. MDLXIX. / De V. M. / Humi-
 lissimo criado, que sus Imperiales manos besa. / Iulio Fontana
 Pintor”.
- [h. 2v:] [Orla n° 1, en su interior Estampa n° 1 con escena de la Virgen
 celestial triunfante con Niño en los brazos; dentro, cartela superior
 con:] INVOCACION / DEL AVTHOR A NVESTRA SEÑORA / Y
 PROPOSICION DE LA / OBRA. [Blanco inferior con dos estrofas
 a dos cols.:] “O’ coronada de luz gloriosa / Virgen perfecta, sin
 macula alguna”.
- [h. 3r:] [Orla n° 1, en su interior Estampa n° 2 con escena de Joaquín
 como pastor en el campo con el ganado; dentro, cartela superior

con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “Clementissimo Señor; / Hijo de Dios inmortal”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Del Tribu de Iuda muy alto, y honrado / Fue Ioachin el perfecto varon”.

[h. 3v:] Blanco.

[h. 4r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 3 con escena de la Presentación de Joaquín y Santa Ana; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “Señor, que; por la cayda / De nuestro padre primero”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Plugo a la summa bondad soberana / Que desde [sic] a vn ti?po Ioachin se casasse”.

[h. 4v:] Blanco.

[h. 5r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 4 con escena del Repudio de Joaquín en el Templo; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O Señor, y summo Rey, / Que al esposo Santo de Ana”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Estas personas que digo benditas / Hijo, ni hija jamas engendrauan”.

[h. 5v:] Blanco.

[h. 6r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 5 con escena de la Consolación de Joaquín; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “De la summa alta clemencia / O gran padre confortado”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Pensando tener su honra perdida / Por tal affrenta, determina cierto”.

[h. 6v:] Blanco.

[h. 7r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 6 con escena del Nacimiento de María, que no se corresponde con el texto, que trata de las palabras del Ángel a Joaquín, puesto que han incluido por error la Estampa siguiente; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O los bienaventurados; / A quienes del consolador”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Dixole el Angel, Ioachin no penar, / Leuantate luego, y ponte en camino”.

[h. 7v:] Blanco.

- [h. 8r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 7 con escena del Nacimiento de María; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “Antes Santa que nascida / O virgen hija de Ana”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Vna veyntena de años hauia / Con ocho, que Cesar Augusto reynaua”.
- [h. 8v:] Blanco.
- [h. 9r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 8 con escena de la Presentación de María en el Templo; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “Rescebiste o Dios superno [*sic*] / En tu templo terrenal”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Tenia Iudea por santa costumbre, / Que quando los nobles parientes quisiessen”.
- [h. 9v:] Blanco.
- [h. 10r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 9 con escena de la Concertación del matrimonio de María con José; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “Varon Santo, y casto eieto / Para guarda del pudor” [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Quasi los años catorze cumplido / Hauia Maria la virgen graciosa”.
- [h. 10v:] Blanco.
- [h. 11r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 10 con escena del Desposorio de María y José; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “Ruegote Virgen sagrada / Y al esposo que tuuiste”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Dan a Maria la muy excelente / A Ioseph por esposo, cumpliendo su ley”].
- [h. 11v:] Blanco.
- [h. 12r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 11 con escena de la Anunciación a María; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O biuo Dios encarnado / O substancia Diuinal”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Aue Maria de gracias llena, / El Angel le dize, el Señor es contigo”.
- [h. 12v:] Blanco.

- [h. 13r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 12 con escena de la Visitación de Santa Ana; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O Reyna muy poderosa; / Madre de Dios encarnado”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Entra la virgen muy mas que graciosa / Dentro en la casa de su conso-brina”.
- [h. 13v:] Blanco.
- [h. 14r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 13 con escena del Nacimiento de Jesús; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O fabricante del mundo; / Hijo de Dios eternal”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “O virgen, y Templo de Dios poderoso, / Emprime en mi pecho tan biua centella”.
- [h. 14v:] Blanco.
- [h. 15r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 14 con escena de la Circuncisión de Jesús; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O carne Deificada, / Carne de simple corde-ro”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Despues de llegados los dias legales, / Los quales son ocho (segun lo leemos)”.
- [h. 15v:] Blanco.
- [h. 16r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 15 con escena de la Adoración de los Reyes Magos; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O Señor Rey de los Reyes / Que son muertos, y nacidos”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Quando Maria la Santa donzella / Pariò sin manzilla su hijo a des-ora”.
- [h. 16v:] Blanco.
- [h. 17r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 16 con escena de la Presentación de Jesús en el Templo; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O’ Maria luz del dia; / O’ Señora consagrada”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Entra Ioseph, y la virgo prudente / Dentro en el Templo su hijo a los pechos”.

- [h. 17v:] Blanco.
- [h. 18r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 17 con escena de la Huida a Egipto; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “Yo contemplo solo triste; / O’ virgo toda sagrada”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “ A Ioseph aparece el Angel bendito / En sueños, diciendo festino leuanta”.
- [h. 18v:] Blanco.
- [h. 19r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 18 con escena del Anuncio del Ángel para regresar a Judea; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. [“Pues que tu Señor cumpliste / El destierro Egypciano”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “El crudo, y maldito Herodes finado: / En sueños, el Angel de Dios infinito”.
- [h. 19v:] Blanco.
- [h. 20r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 19 con escena de la Disputa de Jesús con los Doctores en el Templo; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “De tu hijo yà contemplo; / O’ Señora madre pia”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Solian cadaño [*sic*] Ioseph, y Maria / Yr a la Santa de Ierusalem”.
- [h. 20v:] Blanco.
- [h. 21r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 20 con escena del Bautismo de Jesús; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O Señor muy soberano / Tu cuerpo nunca peccò”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Iuan; como vido que Christo pedia / El Santo Baptismo por el aprouado”.
- [h. 21v:] Blanco.
- [h. 22r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 21 con escena del milagro de las Bodas de Canaá; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “Tu, Señor marauilloso / Hazes grandes marauillas”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Milagros muy grandes, y marauillosos / Quiso hazer el Señor excelente”.

- [h. 22v:] Blanco.
- [h. 23r:] [Orla n° 1, en su interior Estampa n° 22 con escena de Jesús anunciando a la Virgen su destino; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “Pues que tû Señor benigno / Te partiste de tu madre”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “O’ quien pudiesse bien considerar / Las dulces palabras que Christo dezia”.
- [h. 23v:] Blanco.
- [h. 24r:] [Orla n° 1, en su interior Estampa n° 23 con escena de la Entrada de Jesús en Jerusalén; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “Tu sacro recebimiento; / O’ Señor marauilloso”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “A Ierosolima [*sic*] yá se acercaua; / Por el decenso del monte Oliueto”.
- [h. 24v:] Blanco.
- [h. 25r:] [Orla n° 2, en su interior Estampa n° 24 con escena de la Última Cena; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O’ cena marauillosa, / Cena do se consagrò”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Toma en sus manos el summo Señor / El pan, y despues de bendito lo parte”.
- [h. 25v:] Blanco.
- [h. 26r:] [Orla n° 2, en su interior Estampa n° 25 con escena de la Oración del Huerto de los Olivos; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O Señor aprisionado / Con tan poca reuerencia”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Entrado enel huerto el Señor glorioso, / Hizo tres vezes la santa oracion”.
- [h. 26v:] Blanco.
- [h. 27r:] [Orla n° 2, en su interior Estampa n° 26 con escena de la Presentación de Jesús ante Pilatos; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O’ Señor glorificado; / Tu Santo cuerpo Diuino”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Quando los puntos de prima llegaron / Mostrando sus muestras la clara mañana”.
- [h. 27v:] Blanco.

- [h. 28r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 27 con escena de la Flagelación; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O’ Señor, por los dolores / De tu cuerpo lastimado”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Luego Pilato, en fin de razones, / Por aplacar el Iudaico furor”.
- [h. 28v:] Blanco.
- [h. 29r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 28 con escena de la Implantación de la Corona de Espinas; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “Las injurias que sufriste; / O hijo de Dios sagrado”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Yà desollado de los carniceros / Este cordero sin culpa Diuino”].
- [h. 29v:] Blanco.
- [h. 30r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 29 con escena de la Caída camino del Calvario; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O’ Señor muy delicado, / Y que pena tu pasauas”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Cayò con la cruz mi Señor delicado, / Porque sus fuerças aqui desmayauan”.
- [h. 30v:] Blanco.
- [h. 31r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 30 con escena de la Crucifixión; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O’ precioso Redemptor / De la vida yà perdida”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “El hijo de Dios; con el grande dolor / Que de la madre presente sentia”.
- [h. 31v:] Blanco.
- [h. 32r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 31 con escena del Enterramiento de Jesús; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “Por esta cruel passion, / O’ mi Dios, que padeciste”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “De mi Redemptor, el cuerpo sagrado / Fuè de los Santos varones vngido”.
- [h. 32v:] Blanco.
- [h. 33r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 32 con escena de la Resurrección; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:]

- ORACION. / “O’ mi dulce Redemptor, / Ruegote pues me plas-
maste”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Assi como
suele su cuerpo quemar / El Fenix, y biue despues de quemada”.
- [h. 33v:] Blanco.
- [h. 34r:] [Orla n° 2, en su interior Estampa n° 33 con escena de la Visita de
Jesús a María; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos
cols.:] ORACION. / “Por esta gran alegria / que tu madre recibì”.
[Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “ O’ Reyna del
mundo muy esclarecida; / Aquí tus dolores yà curso hizieron”.
- [h. 34v:] Blanco.
- [h. 35r:] [Orla n° 1, en su interior Estampa n° 34 con escena de la Subida
de Jesús al Cielo; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos
cols.:] ORACION. / “Tu Señor muy triunfante / Sobre los cielos
subiste”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Quando
los dias quarenta floridos / Ouo cumplido mi Dios poderoso”.
- [h. 35v:] Blanco.
- [h. 36r:] [Orla n° 1, en su interior Estampa n° 35 con escena de la Venida
del Espíritu Santo a María; dentro, cartela superior con dos estro-
fas a dos cols.:] ORACION. / “O Señor muy infinito / Gloria de los
que creyeron”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Eran
los dias cinquenta cumplidos / De la Dominica Ressurrecion”.
- [h. 36v:] Blanco.
- [h. 37r:] [Orla n° 2, en su interior Estampa n° 36 con escena de la Visita del
Ángel con la Palma a María; dentro, cartela superior con dos estro-
fas a dos cols.:] ORACION. / “O Reyna, y madre penada; / Pues
que todo tu dolor”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:]
“Maria la Reyna del mundo famosa; / Despues que su hijo a los
cielos subiò”.
- [h. 37v:] Blanco.
- [h. 38r:] [Orla n° 2, en su interior Estampa n° 37 con escena de Enterra-
miento de María; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos
cols.:] ORACION. / “Madre sin corrupcion [*sic*]; / Que, del valle
lachrimoso”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:]

“Hablando sin pena, y sin agonía / La virgen bendita el espíritu diò”.

[h. 38v:] Blanco.

[h. 39r:] [Orla nº 2, en su interior Estampa nº 38 con escena de la Ascensión de María; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “En este muy sacro día, / Con tu cuerpo luminoso”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Quando llegaron tres Soles, o días, / Que fuè sepultado su cuerpo precioso”.

[h. 39v:] Blanco.

[h. 40r:] [Orla nº 1, en su interior Estampa nº 39 con escena de la Coronación de María; dentro, cartela superior con dos estrofas a dos cols.:] ORACION. / “O de gloria coronada / Por esta tu Santa vida”. [Blanco inferior con dos estrofas a dos cols.:] “Se enclina la Reyna con veste dorada / Antes [*sic*] la Santa Trinidad prepotente”.

[h. 40v:] Blanco.

[h. 41r:] Blanco.

[h. 41v:] Blanco.

[h. 42r:] [Sin orla] ORACIONES A NUESTRA / SEÑORA [Seis estrofas a dos cols.:] “Dios te salve alma Maria; / De virtud, y gracias llena”. [Debajo:] FIN.

[h. 42v:] Blanco.

Fol. [“a la italiana”], 263x195 mm., 42 hs. en su estado completo: 2 hs. + 40 hs., sin foliación; sgnts.: A 2[+2]–K 2[+2]. Letra romana. Frontispicio y 39 estampas, una repetida: la nº 6, grabadas sobre cobre al aguafuerte, con dos juegos de orlas a partir de la hoja 2, menos en la última hoja impresa. Orla nº 1: composición arquitectónica con columnas laterales abiertas de figuras, sobre basas con mascarones, rematadas con ángeles que portan una cartela lobulada sobre el hueco central y blanco inferior orlado que ocupa toda la longitud de la talla y Orla nº 2: similar composición que sólo varía en las figuras y retratos. La hoja 41, penúltima del libro, está en blanco originalmente, quizá se deba a que en ella se iba a incluir algún texto (poético o no), y por las razones que fueran al final no se incorporó; señalamos esta curiosidad, porque a cambio la última

hoja, la 42, sí ofrece la impresión de unas “Oraciones” y resulta (cuanto menos) curiosa esta anomalía editorial. [Existen dos estados de la edición: Estado nº 1, Estampas y texto sin la impresión de las orlas y Estado nº 2, Estampas y texto con la impresión de las orlas. No está claro que se trate realmente de dos estados originales de la misma edición, pues podemos suponer que (curiosamente) se han conservado en la actualidad 3 ejemplares del primer estado, además completos, previos a la impresión de las orlas; por otro lado, esta (vamos a denominarla como) “variante”, permite documentar la forma y el orden de impresión de un libro de estas características. Mantenemos, no obstante, la denominación de “Estado”, hoy día bien delimitada tipológicamente, para diferenciarlos, *vid.* Julián Martín Abad, *Los libros impresos antiguos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 53-61] .

Venecia, Lucas Guarinoni, ¿abril/mayo? 1569.

EJEMPLARES

- +) Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, MAGL.2N.5.273 [ex-Magliabecchi].

Completo, sin la impresión de las orlas, con dos numeraciones manuscritas modernas, una en páginas, 1-85, y otra en folios, 1-42. Encuadernación en pergamino moderno, con cosido exterior de tiras de pergamino y exlibris pegado en primera hoja moderna de guarda de “Francisci Caesaris Avgusti Mvnificencia”. [Estado nº 1].

Dio noticia de este ejemplar Carlo Castellani, “D’un libro prezioso e poco noto”, *Revista delle Biblioteche e degli Archivi. Periodico di Biblioteconomia e di Bibliografia, si Paleografia e di Archivistica*, IV (1894), pp. 33-34.

- +) Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/1560 [*olim*: E-19-2^a; BA/1869].

Incompleto, falta de la hoja 17 con la Estampa nº “16”, con impresión de las orlas, sello en el borde inferior derecho donde se numeran a mano las “estampas”: “1” a “39”; tachadura manuscrita de la segunda estrofa inferior de la h. 30 r. Encuadernación en pergamino completo de época, con rotulación a mano en el lomo: “La vida de Nuestra Señora la virgen Maria”. [Estado nº 2].

Se recoge en el *Catálogo colectivo de obras impresas en los siglos XVI al XVIII existentes en las bibliotecas españolas. Edición provisional*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972-1984, [t. V] nº 839 y ostenta el nº CCPB00010244-X en el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*.

+) Madrid, Luis Bardón [ex-Salvá-Heredia].

Completo, sin la impresión de las orlas, con numeración manuscrita en el margen superior derecho: “1” a “42”, en esta última hoja anotación manuscrita inferior de finales del siglo XVII o comienzos del siglo XVIII, probablemente de la misma mano que la numeración: “Son quarenta ydos ojas. Las estampadas. Y esta [por la última hoja con impresión de “ORACIONES A NUESTRA / SEÑORA...”], yn / clussas enellas. Una blanca, quees la antecedente desta [rúbrica]”. Encuadernación en plena piel del siglo XIX, tapas con triple fileteado y greca dorada y superlibris de Salvá en dorado y lomera con tejuelo, nervios, hilos y adornos dorados. [Estado nº 1].

Su primer poseedor, Pedro Salvá y Mallén, dio cuenta de su importancia en el *Catálogo de la Biblioteca Salvá*, Valencia, Impr. de Ferrer de Orga, 1872 [= Barcelona, Porter-Libros, 1963 y Madrid, Julio Ollero, 1993], I, nº 1054, inaugurando la cita moderna de su existencia y describiéndolo como: “Libro rarísimo, y del cual no recuerdo haber visto otro ejemplar. Sus preciosas laminitas, grabadas con mucha delicadeza y maestría al agua fuerte, llevan cada una de ellas á la parte superior y á la inferior versos alusivos al

pasaje ó acontecimiento que representan: la mayor de estas poesías estan sacadas del *Retablo de la vida de Cristo* del P. D. Juan de Padilla, autor tambien de otras obras en verso, y las restantes las escribió Jusepe de los Cerros de Trento, según dice Fontana en la dedicatoria”. Pasó más tarde a los fondos de Ricardo Heredia y así figura en la famosa subasta de sus libros: *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia Comte de Benahavis*, París, Ém. Paul, L. Huard et Guillemin, 1891, I, p. 260, vendido en “23 francos”, al manejar un ejemplar del *Catalogue* con el remate de las piezas; posteriormente lo cita, siguiendo a Salvá, Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid: CSIC [Edición Nacional], 1944, III, p. 80 y se recoge en el precioso catálogo de la *XV Mostra del Libro Antico Milano [Catálogo, n° 177]*, Madrid, Librería Luis Bardón Mesa, 2004, n° 35, con reproducción de portada, p. 39.

- +) Padova, Biblioteca del Seminario Maggiore Vescovile, 500.ROSSA.SUPCOL.12.4-5.

Completo, con la impresión de las orlas; en la hoja 41 se ha incorporado, ajeno al libro, una doble *addenda* manuscrita, en el recto, un árbol genealógico de la familia Medici-Capello, y en verso, un retrato de Francisco de Médicis, con la leyenda “Franciscus Me: Magnus Dux Etririae”. Encuadernación en cartón “alla rustica”; en la guarda interior, anotación manuscrita inserta en un tondo: “Episto. fam. lib. duo.”, y en la posterior: “Al Mag.^{co} et ecl^{te} pr S. Sarco de Mari”. [Estado n° 2].

- +) Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, N.d.72 [*olim*: 3Ad3] [Fondo Urbinate].

Completo, sin la impresión de las orlas; sello en el margen inferior izquierdo de cada una de las hojas y anotación manuscrita en portada “Ur[¿bino?]”. Encuadernación moderna en cartón, con restos de pergamino ¿original?. [Estado n° 1].

+) No localizado [Ex-Tross].

Ninguno de los ejemplares actualmente conocidos es posible relacionarlo con la cita de un ejemplar proveniente del librero Edwin Tross, según la cita de Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau/The Dolphin Books, 1951, V, n° 93359, quien menciona una venta de “120 frs.” en “1878”.